

**Deutschtürkische Literatur mit Öko-Sensibilität lesen?
Selim Özdoğan's anatolische Naturbeschreibungen als
*Nature Writing***

Simge Yilmaz
(Justus-Liebig-Universität Gießen)

Abstract

Dieser Artikel untersucht literarische Darstellungen des menschlichen Verhältnisses zur Natur in der deutschtürkischen Literatur mit einem Schwerpunkt auf Selim Özdoğan's Roman *Die Tochter des Schmieds*. Es wird gefragt, inwiefern die Naturdarstellungen in diesem Roman zur pastoralen Atmosphäre der türkischen Dorfliteratur passen und ob ökologische Reflexionen in den Werken deutschtürkischer Autoren das Spektrum des European/deutsch(sprachigen) *Nature Writing* erweitern könnten.

Keywords: Selim Özdoğan, anatolische Landschaft, ökologische Reflexion

Abstract

This article examines literary representations of the human relationship to nature in German-Turkish literature. The contribution examines the extent to which the representations of nature in Selim Özdoğan's novel *The Blacksmith's Daughter* match the pastoral atmosphere prevalent in Turkish village literature. It also investigate whether ecological reflections in the works of German-Turkish authors could broaden the spectrum of European/German *Nature Writing*.

Keywords: Selim Özdoğan, Anatolian Landscape, Ecological Reflection

§

Simge Yilmaz, *Deutschtürkische Literatur mit Öko-Sensibilität lesen? Selim Özdoğan's anatolische Naturbeschreibungen als Nature Writing*, «NuBE», 4 (2023), pp. 261-284.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1418> ISSN: 2724-4202

1. Einleitung

Eines der dominierenden literarischen Phänomene in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sind Doppelnamenliteraturen, wie die deutsch-türkische, deutsch-georgische, deutsch-italienische und deutsch-griechische Literatur. Diese Literaturformen werfen nicht nur Fragen in Bezug auf Definitionen und Nomenklatur auf, sondern auch in Bezug auf die jeweilige Verortung in den Literaturgeschichten und in literarischen Kanons. Das Einwanderungsland Deutschland und andere deutschsprachige Länder haben durch Arbeitsmigration im Rahmen der wirtschaftlichen Entwicklungsbewegungen der Nachkriegszeit und den Zustrom von Intellektuellen und Kulturschaffenden, die vor politischer Unterdrückung aus anderen Teilen der Welt geflohen sind, einen Wandel ihrer politischen und wirtschaftlichen Bedingungen erlebt. Schriftsteller:innen mit ethnischen Wurzeln in anderen Ländern, die oft mehrsprachig sind (insbesondere die ersten Generationen), haben sich auch einen sichtbaren Platz im deutschsprachigen Literaturbetrieb erobert. Die Werke dieser Autor:innen haben den deutschsprachigen Literaturraum und -horizont durch ein breites Spektrum an Themen, Geschichten sowie sprachlichen Experimenten und Vorschlägen erweitert.

Die deutsch-türkische Literatur ist zweifellos eine der am deutlichsten erkennbaren Ausprägungen dieser Literaturszene, die sich ab den 1970er Jahren entwickelt hat. In der vorliegenden Studie werde ich mich auf in dieser Literatur enthaltene literarische Darstellungen des menschlichen Verhältnisses zur Natur beschränken, wobei ich einen besonderen Fokus auf den Roman *Die Tochter des Schmieds* (2007) legen werde. Dieser Roman ist der erste Band der sog. Anatolischen Blues-Trilogie Selim Özdoğan's, eines verhältnismäßig jungen deutsch-türkischen Schriftstellers und Vertreters der zeitgenössischen deutschsprachigen Populärliteratur. Obwohl er türkischer Herkunft ist, schreibt Özdoğan nicht ausschließlich

über die Türkei. Doch die Trilogie erinnert gelegentlich an den in der türkischen Literatur des 20. Jahrhunderts verbreiteten seelsorgerisch-pastoralen Ton. Obwohl sie auf Deutsch verfasst sind und somit möglicherweise zur deutschen Öko-Literatur gezählt werden könnten, unterscheiden sich diese drei Romane beispielsweise deutlich von Naturdarstellungen der deutschen Romantiker, und sie passen auch nicht in das Dorfliteratur-Konzept der Türkei. In der deutschen Kulturgeschichte ist vor allem der Wald als prägnanter Topos etabliert, während in der türkischen Kultur einzelne Bäume, Berge, Seeufer und Bäche eine sakrale bzw. heilige oder unzugängliche Bedeutung haben, ohne dass der Wald als Gesamtheit in den Blick genommen wird. Der Höhepunkt dieser archaischen Naturbeziehung in der modernen türkischen Literatur sind zweifellos die epischen Romane von Yaşar Kemal. Eine der einfachsten Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist die, ob die Naturdarstellungen in den deutsch-türkischen Werken eher denjenigen der deutschen Romantiker oder solchen, wie man sie von Yaşar Kemal kennt, ähneln. In dieser Hinsicht kann eine Analyse der Reflexionen ökosensiblen Denkens in einigen deutsch-türkischen literarischen Werken das Spektrum des europäischen bzw. deutschen *Nature Writing* um neue Topographien erweitern.

Im Zentrum dieser Betrachtung stehen grundlegende «Wechselbeziehungen und konkrete Interaktionen der uns umgebenden belebten und unbelebten Erscheinungen im gemeinsamen Lebensraum» (Schmitt und Sollte-Gresser 2017, 16), ergänzt durch ein Augenmerk auf den «local or regional levels of place-attachment» (Buell 2005, 68). Als breiter Rahmung der Analyse wird das Konzept des *Nature Writing* verwendet, da die Naturdarstellungen, die Art und Weise, wie die Menschen sich zur Natur verhalten, und ihr Umgang mit Tieren in den untersuchten Romanen kaum kritisch reflektiert oder philosophisch durchdrungen werden. Natürlich geht es innerhalb des literarischen Kosmos u.a. auch um «die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren» und hierdurch

wird «nicht-menschlichen Lebewesen, Tieren, Dingen, Pflanzen» Raum gewährt (Schmitt und Sollte-Gresser 2017, 17). Allerdings herrscht in der Romanwelt bislang keine tiefgründig ausgearbeitete «Idee der Natur als das Andere» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 9). Daher ist für die Charaktere noch keine Rede von einer «deeper awareness of the embeddedness of human civilization in a wider network of actors, environments and histories» (Bosco und Latini 2020, xiii). Aus diesem Grund werden in der vorliegenden Analyse nicht direkt die Instrumente einer detaillierten und dynamischen Diskussion der Ökokritik angewendet.

Die deutschtürkische Literatur zeigt sich in Bezug auf ökologische Themen zweifellos eher rezeptiv als aktiv. Aus diesem Grund gestaltet sich der Nachweis, dass sie diese Themen maßgeblich in die deutsche Literatur eingeführt hat, als herausfordernd. In Anbetracht der Tatsache, dass Doppelnamenliteraturen, wie bereits erwähnt, neue Perspektiven in der deutschsprachigen Literatur eröffnen, könnte eine dieser Neuausrichtungen aber auch eine verstärkte Fokussierung auf Umwelt- und Naturthemen in der zeitgenössischen Literatur sein. Im Folgenden benutze ich daher das Konzept des *Nature Writing* als einen Ansatz der Literaturkritik, der grundsätzlich Landschaftsbeschreibungen umfasst. Es ist jedoch nicht ausreichend, um die Untersuchung von Naturbeschreibungen im Hinblick auf die aktuellen Debatten zu ermöglichen. Lawrence Buell, einer der führenden Literaturwissenschaftler im Themenfeld Ökologie, verwendet in seinem Werk *The Environmental Imagination* die Begriffe «environmental nonfiction» und/oder «environmental prose» anstelle von «nature writing», da er den Begriff «nature writing» als zu einschränkend ansieht (Buell 1995, 429). Jedoch wird die Natur in den Naturdarstellungen, die in dieser Studie behandelt werden, als eine äußere Gesamtheit dargestellt, die von den Charakteren ohne viel Nachdenken erlebt wird. Tatsächlich hat die Natur einen Einfluss auf jeden Aspekt ihres Lebens, der jedoch von den

Figuren kaum reflektiert wird. Die Natur wird im Roman nicht wie in einem klimatologischen oder ökologischen Bericht behandelt, obwohl ihre Darstellung grundlegend wissenschaftliche Daten wie den Wechsel der Jahreszeiten oder das Zufrieren des Baches im Winter enthält. Jedoch findet sich in mancher Naturbeschreibung eine eher sanfte und schlichte Form, die als pastoraler Erzählstil bezeichnet werden kann. In der folgenden Analyse wird der Begriff «pastoral» bewusst verwendet, obwohl er von manchen Kritikern als «veraltet» und unzureichend für die Herausforderungen unserer aktuellen Beziehung zur Natur (Gifford 2022, 49) betrachtet wird.

Die in die vorliegende Analyse einbezogenen Romane Selim Özdoğan sind *Die Tochter des Schmieds* (2007), *Heimstraße 52* (2011) und *Wo noch Licht brennt* (2017). Der erste spielt in der Türkei, und zwar in einer nicht eindeutig bestimmten Zeit, vermutlich zwischen den Jahren 1930 und 1965. Ort der Handlung ist ein unbenanntes ländliches Gebiet in Anatolien, das sich nach Süden erstreckt und im Landesinneren liegt. Der Roman erzählt von einem Leben, das von außen betrachtet märchenhaft und idyllisch erscheint, während im Inneren der Menschen Stürme wüten. In dieser fiktiven Welt gelten Esel und Pferde als Transportmittel, und die fortschrittlichsten technischen Errungenschaften sind Radios und Kinos. Der Lebensrhythmus der Menschen orientiert sich an Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. Wanderungen an Flussufern geben ihnen Gelegenheit zur Introspektion und zur Vertiefung in ihre Sorgen und Liebesleiden.

In den beiden anschließenden Romanen wechseln die Schauplätze jeweils zwischen der Türkei und Deutschland. Die Romane beschreiben zudem den Übergang vom Landleben in den urbanen Alltag in Deutschland sowie ein Leben, das zwischen der Türkei und Deutschland hin- und hergerissen ist. Dieses wird vor allem durch die Schwierigkeit, sich an einem Ort fest niederzulassen, geprägt. Wir erhalten Einblicke in den Alltag der Charaktere sowohl in der Türkei als auch in Deutschland. Während

das Setting in der Türkei von einer ländlich-pastoralen Umgebung geprägt ist, dominieren in den in Deutschland spielenden Abschnitten Wohnungen, Fabriken, Straßen, Gemeinschaftsgärten und häusliche Räume.

Mein Hauptaugenmerk wird im Folgenden auf dem ersten Band *Die Tochter des Schmieds* liegen, der die Natur und Alltagspraktiken (Süd)Anatoliens darstellt. Dabei wird der Fokus auf der Beziehung der Menschen zur ländlichen Natur einschließlich Tieren liegen.

2. Anatolische Landschaft

Im ersten Band der Trilogie finden die Ereignisse an drei unterschiedlichen Schauplätzen statt: einer Kleinstadt/Provinz, einem Dorf in der Nähe der Kleinstadt und Großstädten. Zu Beginn des Romans lebt die Familie des Schmieds Timur in einer nicht benannten Kleinstadt. Als Kind begleitet Timur seinen Vater nach Ankara, und in seiner Jugend besucht er Ankara als Tourist, um den Kopf freizubekommen. In einem Kaffeehaus dort wird er Zeuge von Gesprächen über das bevorstehende Kriegsende oder möglicherweise darüber, dass die Deutschen innerhalb eines halben Jahres in Istanbul eintreffen könnten, ähnlich wie einst die Osmanen vor Wien standen. Somit können wir annehmen, dass die erzählte Zeit die erste Hälfte der 1940er Jahre umfasst. In den folgenden Jahren reist Timur nach Istanbul, nachdem er jeweils im Herbst die Einnahmen aus der jährlichen Ernte erhalten hat. Am Ende des Romans erfahren wir, dass die Protagonistin Gül, Timurs Tochter, ihrem Ehemann als Gastarbeiterin nach Deutschland folgt, aber am Bahnhof in Istanbul Angst vor der lauten, überfüllten und chaotischen Metropole hat. Die Großstadt ist also kein fester Bestandteil des alltäglichen Lebens der Figuren, sondern ein fremder Ort, der irgendwo in der Ferne liegt und den man nur besucht, wenn es nötig oder gewünscht ist.

Nach ihrer Heirat ziehen Timur und Fatma auf Fatmas Vorschlag hin in ein nahegelegenes Dorf, um einem Konflikt mit Timurs Mutter aus dem Weg zu gehen. Die Familie verbringt den Winter im Dorf und den Sommer in der Kleinstadt. Diese Anordnung ist für traditionelle türkische Verhältnisse eigentlich unkonventionell, untypisch und ungewöhnlich, da man normalerweise im Sommer auf die Hochebene fährt und den Winter im städtischen Raum oder im Dorf verbringt. Daher wäre es irreführend anzunehmen, dass *Die Tochter des Schmieds* die Türkei vollständig realistisch darstellt. Es sind diese kleinen Details, die dem erzählerischen Universum eine märchenhafte Atmosphäre verleihen.

Der Handlungsort liegt nicht in unmittelbarer Nähe von Istanbul und Ankara, sondern von Adana bzw. irgendwo im Norden dieser Stadt und im Süden Zentralanatoliens. Die Leute reisen auch weiter weg von Adana in die Dörfer. Dies erkennt man deutlich etwa an dieser Stelle:

Viele Städter hatten Sommerhäuser am Rande der Stadt, wo sie der Hitze entflohen, in den großen Gärten ein paar Beete mit Tomaten bepflanzten, mit Gurken, Paprika, Zucchini und Mais, so daß sie zu essen hatten. [...] Ihre Stadthäuser vermieteten sie in den Sommermonaten meistens an reiche Leute aus Adana, die der Hitze ihrer eigenen Stadt entfliehen wollten, die sehr viel sengender war als die Hitze der Kleinstadt, aus der Timur stammte (Özdoğan 2007, 25-26).

Die Mittelmeerregion der Türkei, insbesondere Adana, zeichnet sich tatsächlich durch ihre Hochgebirgskultur (türkisch: *yayla*) aus. Die Sommerhäuser, die im obenstehenden Zitat erwähnt werden, unterscheiden sich von den touristischen Bungalows an den Küsten. Es handelt sich um Siedlungen, die oberhalb der Stadtzentren, meist an Berghängen, erbaut wurden. In der traditionellen anatolischen Lebensweise verbringen die Menschen, die in Städten oder Kleinstädten leben, den Sommer in den Bergen. Dies geschieht sowohl, um der Hitze zu entkommen, als auch, um Gemüse und Früchte für den Winter einzulagern. Im Gegensatz zu den

Hochlandregionen an der östlichen Schwarzmeerküste, in denen eine Kultur der dauerhaften Besiedlung vorhanden ist, ist die Hochlandkultur in der Mittelmeerregion von temporären Siedlungen und Wanderungen geprägt. Diese Lebensweise steht in direktem Zusammenhang mit einem halbnomadischen Lebensstil.

An dieser Stelle lässt sich direkt das Erweiterungspotenzial einer Bindestrichliteratur einbringen, auf das ich in der Einleitung hingewiesen habe. Die Romane Yaşar Kemals, eines bedeutenden Schriftstellers der türkischen Literatur des 20. Jahrhunderts, erwecken genau diese Kultur zum Leben. Kemals epische Romane spielen größtenteils in der Region Çukurova, also in den landwirtschaftlichen Gebieten und Bergen rund um Adana sowie die umliegenden Städte. Die Romane beleuchten vorwiegend die Tragödien der Völker, die als Nomaden in der Region leben und tief mit der Natur verbunden sind, auf vielfältige Weise und aus verschiedenen Perspektiven. Einerseits werden sie durch die lokalen feudalen Gesellschaftsstrukturen unterdrückt, andererseits werden sie durch erzwungene technologische und kapitalistische Veränderungen zur sesshaften Lebensweise gezwungen und ihrer natürlichen Umgebung entfremdet. Kemal stellt diese Völker eingehend und vermittels unterschiedlicher Charaktere detailliert dar.¹ Bei dem in Özdoğan's Roman beschriebenen Ort handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um dieselbe bzw. eine nahliegende Region. Gemeinsamkeiten bestehen unter anderem darin, dass das Gebiet nördlich von Adana, im Landesinneren und weit weg vom Meer liegt, zugleich aber von der mediterranen Hochlandkultur geprägt wird.

¹ Aufgrund des begrenzten Platzes wird hier auf Zitate aus dem Werk Yaşar Kemals verzichtet. Kemal war ein äußerst produktiver Schriftsteller, und insbesondere die İnce-Memed-Tetralogie (bestehend aus *Memed mein Falke*, *Die Disteln brennen*, *Das Reich der Vierzig Augen* und *Der letzte Flug des Falken*) sowie *Das Lied der Tausend Stiere* sind bedeutende Werke, die einen tiefen literarischen Einblick in die Lebensweise der halbnomadischen Völker von Çukurova gewähren.

Es handelt sich bei den drei hier analysierten Romanen Özdoğan nicht um Werke, die eine nomadische Gemeinschaft oder ein ganzes Dorf thematisieren. Man kann diese Romane mit ökologischem Bewusstsein lesen, obwohl sie nicht explizit umweltengagiert oder naturbezogen sind, doch scheinen sie auf den ersten Blick aktualisierende Interpretationen der Themen der ersten deutsch-türkischen Schriftstellergeneration zu sein. Diese Generation produzierte Literatur als Ausdruck von Migration nach Deutschland, Fabrikarbeit oder Entfremdung vom Zuhause.² Auf den ersten Blick könnten Özdoğan Anatolischer-Blues-Romane in die heute einen abwertenden Klang tragenden Kategorien «Migrantenliteratur» oder «Gastarbeiterliteratur» eingeordnet werden. Bei genauerer Betrachtung jedoch handelt es sich um Romane, die die Arbeitsmigration in ihrer Gesamtheit behandeln – vor, während und nach der Migration. Sie erzählen nicht nur von der Rolle der Türken im Nachkriegsdeutschland, sondern auch von der Geschichte der Türkei selbst und ihren Auswirkungen auf individuelle Menschen, Familien, Dörfer und Städte. Diese Romane belegen somit, dass die erste Phase der deutsch-türkischen Literatur überwunden ist. Gemeinsam mit anderen zeitgenössischen Werken betonen sie erneut, dass Migration mit ihren Ursachen, Prozessen und Folgen Teil eines größeren Zusammenhangs ist, sowohl in Deutschland als auch in der Türkei. Beim Lesen von Selim Özdoğan Çukurova-Darstellung vor dem Hintergrund derjenigen von Kemal wird deutlich, dass bei Özdoğan die Natur in ihrer Beziehung zum Menschen als roh und wenig verarbeitet dargestellt wird. Özdoğan Figuren verehren Berge, Steine, Wölfe und Vögel nicht in derselben Weise wie Yaşar Kemal, und dennoch leben sie in enger Verbindung mit der Natur. Die Charaktere Özdoğan äußern keine klar formulierten, deutlichen Meinungen zur Verbundenheit mit der Natur, während bei Kemal Themen wie das Verteidigen ihrer eigenen Räume

² Für einen Überblick über die ersten deutsch-türkischen AutorInnen s. Şölçün 2007.

oder der Wunsch nach sesshafter Existenz eine Spannungsebene in die Erzählung einbringen.

Auf dem Rückweg von der Kleinstadt, die Timur aus beruflichen Gründen besucht hatte, verbringen Fatma und er die Nacht auf dem Friedhof, da es gefährlich sei, im Dunkeln zu reiten. Zudem wage es niemand, den Friedhof nachts zu betreten, wodurch er als sicherer Ort gilt (Özdoğan 2007, 23). In dieser Szene sind Spuren des Nomadentums deutlich sichtbar. Friedhöfe sind im städtischen Raum normalerweise keine beliebten Orte, und selbst Geschichten über Geistererscheinungen sind weit verbreitet. Doch hier geht es um eine Situation, in der der Friedhof keine Furcht einflößt, sondern als Schlafplatz unter dem freien Himmel, den Sternen und den Bäumen dient, selbst in der Dunkelheit der Nacht. Hier sind es nicht die Dorfbewohner, sondern diejenigen, die in den Städten leben und sich zunehmend von ihrer natürlichen Umgebung entfremden, die möglicherweise Angst haben, den Friedhof bei Nacht zu betreten.

Eine lebenspraktische Entscheidung, die an diese Szene erinnert, ist das Barfußlaufen aller Kinder in der Nachbarschaft ab dem Frühjahr (107). Dies setzt voraus, dass die Straßen im provinziellen Raum, egal ob in einem Dorf oder einer Kleinstadt, unbefestigt und nicht asphaltiert sind. Die physischen Gegebenheiten des Raums unterstützen somit ein Leben im Einklang mit der Natur, was zugleich als Hinweis auf die Einschränkungen und Nachteile interpretiert werden kann, welche die technischen Entwicklungen mit sich bringen. Andererseits basiert die Organisation des täglichen Lebens tatsächlich auf den Jahreszeiten, der Natur und dem Raum, was bereits seit der Kindheit erlernt wird. Timurs älteste Tochter Gül blickt in ihrer Kindheit aus dem Fenster, um die Veränderungen in der Natur zu beobachten und «wünscht sich, daß es Sommer wäre und sie im Garten des Sommerhauses sitzen könnte, allein, im Schatten eines Baumes. Sie genießt die Zeit, die sie für sich hat» (2007, 141). Die Vorstellungskraft des Kindes reicht hier nicht aus, um sich die Augenblicke, in

denen es sich in sich selbst zurückziehen, abseits von Eltern, Geschwistern und Verwandten eigene Räume schaffen und auf seine innere Persönlichkeit konzentrieren kann, auszumalen, ohne dabei von Jahreszeiten, dem Garten oder dem Schatten eines Baumes beeinflusst zu werden. Genauso kann man auch die folgende Stelle interpretieren: «Als sie schließlich Ende September wieder ins Stadthaus ziehen, findet Gül es sehr langweilig, zu Hause zu sein. Jetzt kann sie nicht mehr im Garten sitzen, unter Aprikosenbäumen oder am Brunnen» (153). Obwohl es in der heutigen Welt schwer zu verstehen ist, wird durch die Tatsache, dass man sich nicht langweilt, wenn man ruhig unter den Bäumen oder in der freien Natur am Bach sitzt, deutlich, welchen Wert das Kind der Natur zuschreibt. Der Natur wird eine beruhigende Kraft zugesprochen, die eine Befreiung von den täglichen Anstrengungen ermöglicht. Aus diesem Grund wählt Gül Orte unter Bäumen und an Bächen, um allein zu sein und sich nach innen zu wenden. Diese Beziehung, die Gül bereits als Kind entwickelt hat, setzt sich auch in späteren Jahren fort. Dies zeigt sich etwa an dieser Stelle:

Der Winter geht, der Frühling kommt, Gül fühlt sich leichter, lebendiger, das Licht scheint in ihre Knochen zu dringen und nimmt ihnen das Gewicht. Das Grün schenkt ihren Augen Entzücken, mit jeder neuen Knospe scheint ihr Bauch runder zu werden, alles blüht und gedeiht, der ganze Frühling fühlt sich an wie ein Fruchtbarkeitsritual, wie ein antikes Fest, das man zu Ehren der Götter gefeiert hat, in einer Tanzhalle mit riesigen Säulen, wo die Sorgen keinen Platz hatten und jeder seine Wünsche vergessen hat (252).

Die Menschen sind (wie) ein Teil der Natur. Obwohl im Roman insgesamt eine anthropozentrische Haltung und Herangehensweise vorherrscht, wie wir es auch im obigen Zitat lesen, werden die Menschen manchmal wie Elemente in der großen Einheit bzw. Entität der Natur, zusammen mit Blättern, Bächen oder Kühen wahrgenommen. Diese Er-

zählweise impliziert tatsächlich die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens im Kontext der Beständigkeit der Natur und schafft eine Beziehung zwischen dem Flüchtigen und der Kontinuität innerhalb des narrativen Universums: «Die Aprikosen-, Apfel-, Maulbeerbäume verlieren ihre Blätter, der Wind pfeift durch die Ritzen, aber noch ohne Kälte ins Haus zu blasen, die Jungen, die mit den Käfern geübt haben, lassen nun Drachen steigen» (276). Am Ende des Romans, als Gül Jahre später in Deutschland fast im Sterben liegt, hören wir ihre Gedanken:

Ich mag den Frühling, und ich mag den Sommer, ich mag das Licht, das dich streichelt, wie die Wellen den Strand streicheln, aber den Winter habe ich noch nie gemocht. Den kann ich auch unter der Erde verbringen. Im Herbst, wenn ich einen Wunsch frei hätte, würde ich gerne im Herbst sterben. Oder am Ende des Sommers (309).

Güls kindliche Verbindung zur Natur bildet den primären Rahmen für ihre Wahrnehmung von Leben und Tod. Sie ist so stark von Klima und Jahreszeiten geprägt, dass sie sich ihren Tod in einer Jahreszeit wünscht, die sie nicht mag. Dies öffnet die Tür zu einer oberflächlichen Lesart der menschlichen Natur, die im Frühling erblüht. Diese schematische Vereinfachung in der Beziehung zur Natur enthält zugleich eine gewisse Spontaneität. Gleichzeitig ist die Mensch-Natur-Beziehung sowohl außergewöhnlich gewöhnlich als auch vollständig anthropozentrisch. Im zweiten Band der Trilogie, gleich am Anfang, als Gül neu nach Deutschland gezogen ist, sitzt sie in der Küche allein und «die Tage wissen nicht, wie sie vergehen sollen» (Özdogan 2011, 11). Auch wenn sie sowohl unter einem Baum als auch in der Küche allein sitzt, fehlt hier das Gefühl, daheim zu sein, und die schützende Fürsorge, die der Natur zugeschrieben wird. Es herrscht Unruhe vor, wahrscheinlich aufgrund der Entfernung von der natürlichen Umwelt.

Die räumliche Struktur, die im ersten Band aus Kleinstädten, Dörfern und Großstädten besteht und im zweiten und dritten Band auch

Deutschland einschließt, dient dazu, eine Erzählung der Loslösung von der Natur zu veranschaulichen. Özdoğan konstruiert keine epische Narration wie Yaşar Kemal, er ist nicht anspruchsvoll, eher bescheiden, aber die Erzählung ist dennoch eindrucksvoll, beeindruckend und herzzerreißend. Diese Ausdruckskraft wird prägnant in der Beschreibung des «anatolischen Blues». Gül liest Fotoromane, erkennt andere Welten, trifft auf andere Geschichten, begegnet Happyends ebenso wie tragischen Ausgängen:

Doch es gibt auch Geschichten, die blutig enden, in denen Mütter ihre sterbenden Töchter in den Armen halten, Männer ihrer Vergangenheit nicht entfliehen können, Geschichten, in denen das Böse Opfer verlangt, fünfzehn Jahre im Gefängnis, ein Vater im Rollstuhl oder eine Mutter ohne Augenlicht. Geschichten wie die alten Lieder, wo alles immer in Bitterkeit endet, weil es nichts gibt auf der Welt, das etwas wert wäre, wo Liebe nie erwidert wird und man trotzdem weitermacht, Geschichten wie der anatolische Blues (Özdoğan 2007, 207).

Tristesse, Blues und Traurigkeit werden einerseits als Ausdruck der psychologischen Befindlichkeit der Hauptfigur Gül vermittelt, weisen andererseits aber auch auf eine kollektive Eigenschaft von Anatoliern hin. Auch die Tatsache, dass die Stadt im Roman nicht klar definiert und lediglich angegeben ist, dient vielleicht dazu, jene Eigenschaften zu verstärken, die Anatolien als Gesamtopos zugeschrieben werden.

Im dritten Band der Trilogie, *Wo noch Licht brennt*, schreibt Gül ihrer jüngeren Tochter «einen Brief voller Melancholie und schwerer Gedanken [...], sie schreibt einen Brief, in dem die Liebe einen Platz findet in der Melancholie und der ein Herz erwärmen kann im Frühling nach dem harten Winter Erzurums» (Özdoğan 2017, 11). In *Heimstraße 52* sagt Gül zu sich selbst, während sie in der Türkei im Urlaub war: «Ach, was habe ich das vermisst, denkt sie, das satteste Grün Deutschlands ist nicht so warm wie das tristeste Braun hier» (Özdoğan 2011, 60). Es ist klar, dass Güls

Beziehung zur Natur seit ihrer Kindheit eigentlich ortsbedingt und ortsgebunden ist. Sie akzeptiert zwar, dass Deutschland grün und Zentralanatolien trocken ist, aber sie berücksichtigt nicht, dass die Natur in Deutschland auch Momente der Liebe und Zugehörigkeit bieten kann. Sie nimmt die Natur nicht als ein Ganzes wahr, das über Nationen, Länder oder Epochen hinausgeht. Für sie ist die Natur die Natur ihrer Heimatstadt, denn auch die Meeresküsten oder Großstädte der Türkei sind ihr fremd. Erzurum, von dem sie im dritten Band spricht, nimmt sie nur deshalb in ihre Welt auf, weil ihre Tochter dort lebt.

Dieses Beispiel öffnet eine Tür zur Diskussion über das *Nature Writing* in der deutschen Literatur. Wie Gabriele Dürbeck und Christine Kanz mithilfe von Ursula Heises Begriff «sense of place» herausarbeiten, zeigt sich im angloamerikanischen *Nature Writing* die Verbindung zu einer spezifischen Lokalität als herausragendes Merkmal, während die deutsche Landschaft oft als kultivierte Natur betrachtet wird. Deutschsprachige literarische Texte beschreiben oft Naturerfahrungen in anderen Ländern, wie Goethes *Italienische Reise* (Dürbeck und Kanz 2020, 6). Auch Özdoğan's Darstellungen Anatoliens ermöglichen diese Lesart. Man kann jedoch nicht sagen, dass dies eine bewusste Schreibtechnik sei. Özdoğan wollte offensichtlich nicht über die Natur schreiben. Die Romane, insbesondere der erste Band, eignen sich dennoch für eine naturbetonte Lesart - vermutlich aufgrund der beschriebenen Zeit und des Ortes. Ob bewusst oder unbewusst, nimmt Özdoğan's Anatolische Geografie dennoch einen Platz im deutschen *Nature Writing* ein, der sich nicht von seinen Vorgängern unterscheidet.

3. Gewässer

Die Tatsache, dass es sich bei dem erzählten Raum zumeist um ein Dorf handelt, ermöglicht eine für die Ökologie sensibilisierte Lesart, bei der das

tägliche Leben im Einklang mit der Natur ist. Dies zeigt sich beispielsweise an der folgenden Stelle:

Als Sibel vierzig Tage alt war, war der Schnee geschmolzen, die Bäche und Flüsse waren über die Ufer getreten, die Sonne wärmte bereits, und manchmal saß Timur vor seinem Haus und schloß die Augen, rieb seinen Nacken kurz an dem Kragen seiner Jacke, hielt den Kopf dann still und genoß die Wärme auf seinem Gesicht. Und bald sangen die Vögel, die Knospen sprossen, er hatte noch eine Tochter, die den Namen einer Fruchtbarkeitsgöttin trug, das Leben wurde immer größer und hatte keine Ufer, über die es treten konnte wie die Flüsse (Özdoğan 2007, 48).

Im Roman gibt es noch viele ähnliche Beschreibungen. Dabei handelt es sich nicht nur um Beschreibungen der Natur, sondern auch um Schilderungen des täglichen Lebens, von Essen und Trinken, des Wetters und so weiter, eben von allem, was zum Leben dazugehört. Durch diesen Erzählstil wird ein narratives Universum geschaffen, in dem alles miteinander verwoben ist. Gleichzeitig schafft die Herausstellung Anatoliens eine gemeinsame Basis nicht nur auf der Ebene der Emotionen, sondern auch in Bezug auf die Landschaften und geografischen Bedingungen. Mit anderen Worten: Die erzählte Zeit lässt sich annäherungsweise erraten, und dasselbe gilt im Allgemeinen auch für den erzählten Ort. Und wir können das erzählerische Universum auf einen Nenner bringen, nämlich die Tradition Anatoliens. So sagt etwa Güls Vater Timur «Wasser kennen wir aus dem Becher, wir sind Anatolier» (254), wenn er über das Meer spricht. Geografisch gesehen, ist der gesamte asiatische Teil der Türkei, das heißt das gesamte Land außerhalb des europäischen Territoriums, das wir Thrakien nennen, anatolisch. Allerdings geht es hier nicht um das Meer, sondern um die Selbstreflexion der Bewohner Zentralanatoliens. Das Meer erscheint als ein mythisches, imaginäres und fremdes Gebilde, das nur noch in Erzählungen existiert und als mündliche Erinnerung weitergegeben wird. Die Tatsache, dass das Meer in das Leben der Mädchen

tritt, bewirkt, dass es als unwirkliches und imaginäres Bild wahrgenommen wird. Dies verleiht dem Meer tatsächlich einen unheimlichen Charakter.

Diese Unheimlichkeit reflektiert sich auch im Bach. Als Gül als Kind verleumdet wurde, saß sie allein am Bach und dachte über die Verleumdung nach, die ihr zugefügt worden war. Aufgrund ihrer Persönlichkeit ist sie niemand, der sich wehrt, sondern ein introvertiertes, schüchternes Kind.³ Diese introvertierte Persönlichkeit bewirkt womöglich, dass sich ihre Beziehung zur Natur vertieft. Nachdem sie mit der Unzuverlässigkeit und Heuchelei der Menschen konfrontiert worden ist, sitzt sie tagelang am Bach (81). Und als sie in den folgenden Jahren einen Liebesbrief von einem Schulfreund erhält, rennt sie erschrocken zum Bachufer. In den Bach, an dessen Ufer sie in sich geht, allein sein und tief über ihre Sorgen nachdenken kann, wirft sie sodann den Liebesbrief hinein, den sie aus Angst und Panik nicht geöffnet hat und folglich gar nicht lesen kann: «Der Bach trägt die Worte fort. Als sie sich vorsichtig umdreht, sieht sie zwei kleine Jungen, die aus Zeitungspapier gefaltete Boote in den Händen halten. Gleich werden die Boote dem Brief folgen» (177). Der Bach nimmt also die Worte der Liebe wie ein Spielzeugschiff und lässt sie verschwinden, indem er sie mit sich selbst vermischt. Wir können davon ausgehen, dass der Brief ein unschuldiger erster Liebesbrief gewesen ist, ein Kinderspiel. Da er zusammen mit den Papierbooten im Wasser versinkt, scheint diese Annahme richtig zu sein, auch wenn Gül, das introvertierte Kind, den Brief loswird, ohne dass sie gewagt hat, ihn zu lesen, und zwar selbst dann, als sie allein gewesen ist: «Fast eine Woche schreckt Gül immer wieder schreiend aus diesen Fieberphantasien hoch. Manchmal sieht sie ihren Vater an einer Biegung des Baches stehen, und er fischt den Brief zwischen zwei Steinen hervor» (177).

³ Eine ausführliche Studie, die sich mit der Atmosphäre des Romans befasst und dabei den Schwerpunkt auf Gül legt, finden Sie bei Hofmann 2007.

Die Funktion des Bachs ändert sich hier, oder vielmehr: Sie erweitert sich. War er vorher ein Topos, der Ärger oder Angst verschluckte, wird er hier nunmehr zu einem Angsttraum. Denn dem Bach, der den Brief verschluckt hat, wird eine übernatürliche und übermenschliche Fähigkeit zugeschrieben, so, als ob er ihn nicht hätte verschwinden lassen, sondern das Potenzial hätte, ihn jeden Moment wieder auftauchen zu lassen und so seine Geheimnisse zu enthüllen. Als Gül sich von den Angst machenden Träumen befreit, «schwimmt [der Brief] vom Bach ins Meer, das Gül noch nie gesehen hat, es endet im Salzwasser» (185). Indem das Kind den Brief in den Bach wirft, erhält er einen neuen Weg, ein neues Schicksal. Dadurch, dass das Kind den Brief nicht bei sich aufbewahrt, etwa im Haus, in der Tasche oder im Beutel, beseitigt es das Risiko, von seinen Eltern erwischt zu werden, aber gleichzeitig gibt es die Kontrolle über den Brief an den Bach ab. Der Brief wird zu einer Gefahr, die sich der Kontrolle des Kindes entzieht und deshalb im Geist wächst.

Gül hat Recep, der den Brief geschrieben hat, wirklich geliebt. Der Bach, den sie kennt, endet in einem unbekanntem Meer, in einer Fremde. Hierin liegt ein Spiegelbild von Güls Lebensweg. Sie beschließt, Fuat, einen der für eine arrangierte Ehe mit ihr ausgewählten Heiratskandidaten, tatsächlich zu heiraten, obwohl sie ihn nicht besonders mag. Sie tut dies nur, weil sie ihn kennt und glaubt, dass er sie nicht schlecht behandeln werde. Mit anderen Worten: Sie traut sich nicht ans Meer und bleibt am Bach, aber als sie Fuat nach Deutschland nachziehen muss, findet sie sich tatsächlich mitten in der Fremde wieder. Güls Ehe wird im Roman wie folgt beschrieben: «Das Kleid ist lange vor dem Hochzeitstermin fertig. Draußen ist es kalt, bitter kalt, zuerst fällt Schnee, daß man knietief darin versinkt, und dann friert der Bach zu» (209). Diese ländlich-pastorale Atmosphäre, die den Roman beherrscht, dient nicht nur dazu, die Jahreszeiten und das Wetter mit dem Alltag zu parallelisieren, sondern der Bach evoziert auch Güls Schicksal. Er begleitet das Leben, friert ein, obwohl

sich sein Bett nicht verändert, sein Wasser steigt oder sinkt, er ähnelt einem dynamischen, lebendigen Wesen. Die Tatsache, dass der Bach als «bitter kalt» bezeichnet wird, erinnert wohl ein wenig an die türkischen Arbeiter, die Deutschland «Bitterland» nennen.⁴

4. Tiere

Die Rolle der Naturdarstellungen bzw. der der Natur zugeschriebenen Eigenschaften und ihrer Funktionen in der Erzählwelt kann auch anhand des Verhältnisses zu Tieren illustriert werden. Im Roman beten die Menschen die Natur nicht an, es ist nicht klar, ob sie sie respektieren oder nicht, die Natur behält immer die Macht, zu erschrecken, zu schützen oder die Geheimnisse der einzelnen Menschen zu enthüllen. Aber auch die Menschen, die sich ein Leben im Einklang mit der Natur aufgebaut haben, beherrschen sie nicht vollständig. Sie können sich den Jahreszeiten nicht entziehen, und auch wenn sie Wintervorräte anlegen, wollen sie schließlich keine Tomaten im Winter essen oder versuchen nicht, einen zugefrorenen Bach aufzutauen. Hierbei handelt es sich nicht um Katastrophenerzählungen oder Weltuntergangsszenarien, und demnach wird auch nicht die Beteiligung an Krisensituationen und die «Verantwortung der Menschheit als einer Art Kollektivsubjekt» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 9), sei es direkt oder indirekt, thematisiert. In diesem Kontext findet weder eine «anthropozentrische[...] Naturbeherrschung und Entfremdung von der Natur» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 9) noch eine Form des «menschlichen Eingriffs in die Biosphäre» (Dürbeck, Kanz und Zschachlitz 2018, 7). Die Tiere hingegen zeigen nicht die gleiche Zurückhaltung gegenüber der Natur oder den Menschen. Sie haben Eigenschaften, die manchmal der Natur und manchmal dem Menschen zugeschrieben werden.

⁴ Siehe z. B. Pazarkaya 1984.

In der fiktiven Zeit der Handlung ist das Auto in den Provinzen der Türkei noch nicht weit verbreitet, und so werden die Tiere als Transportmittel eingesetzt. Timurs Beziehung zu seinen Tieren stellt ein interessantes Beispiel hierfür dar. Timur unterscheidet zwischen verschiedenen Tierarten, er mag Kühe und Esel mehr als Pferde, denn er hat eine Mischung aus Respekt und Bewunderung für Tiere, die sich eigenwillig verhalten. Von Reittieren erwartet er kein Herr-Sklave-Verhältnis. Er schimpft mit der Kuh, deren Sturheit er bewundert, weil sie stur ist, d.h. weil sie sich so verhält, wie Timur es von ihr verlangt. Später erfahren wir, dass Timur und die Kuh ein freundschaftliches Verhältnis entwickeln, aber das Tier versehentlich seinen Besitzer verletzt. Seine Frau hingegen empfindet Timurs freundliches Verhalten gegenüber der Kuh als unnötig nett, denn er verhätschelt das Tier sogar wie ein Kind (Özdoğan 2007, 109-110).

Im Gegensatz zu Timurs Beziehung zu der Kuh quält Güls Schwester Melike die Katze des Nachbarn. Sie fängt die Katze und klebt ihr Walnusschalen an die Pfoten: «[D]er Gang der Katze ist unsymmetrisch, aber das Schlimmste scheinen für sie die ungewohnten Geräusche zu sein und der fehlende Halt, als sie versucht davonzulaufen. Sie schlittert, entfernt sich aber schnell. Melike lacht» (94). Indem Melike sagt: «Selber schuld, wenn sie sich fangen läßt» (94), schreibt sie dem Tier ein menschliches Bewusstsein und Erkenntnisvermögen zu, durch die es aus seinen Erfahrungen lernen könnte. Da sie jedoch weiß, dass dies tatsächlich nicht möglich ist, fordert sie die Katze auf, nicht in die Falle zu gehen. In Wirklichkeit stört Melike die Harmonie der Natur. Sowohl Timur als auch Melike erwarten von den Tieren ein menschenähnliches Verhalten, aber während Timur sich der Kuh gegenüber liebevoll verhält, quält Melike die Katze. Es ist, als ob mit dem Nachwachsen der Generationen, mit dem Rückgang des Bedarfs an Tieren aufgrund technologischer Weiterentwicklungen und mit der zunehmenden Loslösung von der Natur auch die Sensibilität für

Nachhaltigkeit in der Beziehung zur Natur abnimmt. An dieser Stelle sei auf Roland Borgards' Annahme verwiesen, dass Anthropomorphismus dazu führt, dass Tiere in der traditionellen Forschung oft in Fabeln und Märchen mit menschlichen Eigenschaften dargestellt werden. Hierbei werden den Tieren vor allem menschliche Fähigkeiten wie Vernunft, Moral und Sprache zugeschrieben (Borgards 2016, 236). Die moderne Forschung, insbesondere aus der Perspektive der *Critical Animal Studies*, hat diesen Ansatz hingegen zunächst skeptisch betrachtet und zurückhaltend angewendet. Im Lichte von Borgards' Annahme wird an diesem Beispiel deutlich, wie das anthropozentrische Verhalten von verschiedenen Romanfiguren gegenüber Tieren ausgeübt wird. Sowohl Timurs als auch Melikes Umgang mit den Tieren zeigen anthropozentrische Züge, da sie den Tieren menschliche Eigenschaften zuschreiben. In den Darstellungen ist keine «radical decentralization of the human *Weltanschauung* in favor of the animal perspective» (Bosco und Latini 2020, xi-xii, Hervorhebung im Original) zu beobachten. Allerdings wird Timurs Verhalten fabelhaft-kindlich dargestellt, während Melikes Verhalten eher unmoralisch, grausam und ethisch inakzeptabel erscheint.

In *Heimstraße 52* prophezeit Gül auf dem Weg nach Deutschland beispielsweise, dass dieses Land tatsächlich ein der Türkei ähnlicher Ort sein werde, nur mit mehr Menschen und weniger Tieren (Özdoğan 2011, 5). Als sie in Deutschland Haustiere findet, denkt sie: «Was ist das auch für ein Land, in dem Menschen Hunde besitzen, obwohl sie keine Hirten sind» (39). In der Natur, an die Gül gewöhnt ist, sind Tiere eigentlich fast unbelebte Gegenstände, die das menschliche Leben erleichtern, dem Menschen dienen und ihm existenziell verbunden sind, aber nicht allein um ihrer selbst willen da sind. Sie «mag Katzen gern, immerhin fressen die Mäuse» (Özdoğan 2007, 94). In der Romanwelt fehlt die Spontaneität der menschlichen Beziehungen zur Natur im Verhalten der Menschen gegenüber den Tieren. Tiere sind wie Waren, die gequält werden oder Menschen

zu dienen haben. Daher sind die Darstellungen von Tieren weder mit den Beziehungen zwischen Mensch und Mensch noch zwischen Mensch und Natur vereinbar.

5. Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Özdoğan's Darstellungen Anatoliens Menschen, Tiere und die Topoi der Natur sowie die daraus resultierenden Lebenspraktiken umfassen. Die schlichte, dennoch ausdrucksstarke Erzählweise ermöglicht eine literarische Darstellung der Natur in ihrer Einfachheit und eröffnet gleichzeitig einen Zugang zum Realismus des *Nature Writing*, anstatt tiefgreifende Diskussionen der Ökokritik zu führen. Ebenso bieten Mensch-Tier-Begegnungen einen Ansatzpunkt für Darstellungen, die von anthropomorphen Motiven geprägt sind, anstatt aus elaborierten Konzepten wie den *Critical Animal Studies* oder *Cultural Animal Studies* zu entspringen.

Die Wanderung der Familie nach Deutschland untergräbt den pastoralen Charakter des erzählerischen Universums, da die Fremde mit seiner grünen Natur nicht als geliebter Ort empfunden wird. Diese Loslösung von der Natur durch die Emigration wird die Figuren Özdoğan's nicht zur Niederlassung bzw. Sesshaftigkeit führen, sondern sie lässt sie vielmehr zwischen der Türkei und Deutschland hin und her bewegen. Dennoch verweist diese Loslösung von der Natur auch auf soziale Traumata, ähnlich wie es bei Yaşar Kemal's Figuren der Fall ist.

Basierend auf der Annahme eines mehr oder weniger etablierten *Turkish turn* in der deutschen Literaturgeschichte (Adelson 2005), erachte ich es als möglich, dass die Darstellung der anatolischen Landschaft in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur die Funktion einer «reflection of the sedimentation of national historical experience in cultural difference» (Goodbody 2014, 549) erfüllt.

Bibliographie

- Adelson Leslie A. 2005, *The Turkish turn in contemporary German literature: Toward a new critical grammar of migration*. Palgrave Macmillan, New York.
- Borgards Roland 2016, *Tiere und Literatur*, in Roland Borgards (hrsg.), *Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Metzler, Stuttgart, 225-244.
- Bosco Lorella & Latini Micaela 2020, *Introduction: Exploring the great divide. Animals and humans in the German-language literature*, in Lorella Bosco et al. (hrsg.), *Animals and Humans in German Literature, 1800-2000: Exploring the Great Divide*. Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, vii-xvii.
- Buell Lawrence 1995, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard UP, Cambridge, London.
- Buell Lawrence 2005, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell, Malden, Exford, Victoria.
- Dürbeck Gabriele, Kanz Christine und Zschachlitz Ralf 2018, *Ökokritische Perspektiven und Anthropozän-Diskurs in der deutschsprachigen Literatur – eine Einleitung*, in Gabriele Dürbeck et al. (hrsg.), *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts: Neue Perspektiven und Ansätze*. Peter Lang, Berlin, 7-23.
- Dürbeck Gabriele und Kanz Christine 2020, *Gibt es ein deutschsprachiges Nature Writing? Gebrochene Traditionen und transnationale Bezüge*, in Gabriele Dürbeck et al. (hrsg.), *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart: Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Springer, Berlin, Heidelberg, 1-37.
- Gifford Terry 2022, *Pastoral*, in Peter Remien et al. (hrsg.), *Nature and Literary Studies*. Cambridge UP, Cambridge, 49-64.

- Goodbody Axel 2014, *German Ecocriticism: An Overview*, in Greg Garrard (ed.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford UP, Oxford, New York, 547-559.
- Hofmann Michael 2007, *Güls Welt: Erzählen und Modernisierung in Selim Özdogans Die Tochter des Schmieds*. «Studien zur deutschen Sprache und Literatur», 19, 155-168.
- Kemal Yaşar 1962, *Memed mein Falke*, übers. von Horst Wilfrid Brands. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 1979, *Das Lied der Tausend Stiere*, übers. von Helga Dağyeli-Bohne, Yıldırım Dağyeli. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 1983, *Die Disteln Brennen*, übers. von Helga Dağyeli-Bohne, Yıldırım Dağyeli. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 1993, *Das Reich der Vierzig Augen*, übers. von Cornelius Bischoff. Unionsverlag, Zürich.
- Kemal Yaşar 2003, *Der letzte Flug des Falken*, übers. von Cornelius Bischoff. Unionsverlag, Zürich.
- Özdoğan Selim 2007, *Die Tochter des Schmieds*. Aufbau, Berlin.
- Özdoğan Selim 2011, *Heimstraße 52*. Aufbau, Berlin.
- Özdoğan Selim 2017, *Wo noch Licht brennt*. Haymon, Innsbruck.
- Pazarkaya Yüksel 1984, *Türkiye, Mutterland - Almanya, Bitterland... Das Phänomen der türkischen Migration als Thema der Literatur*. «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 14, 56, 101-124.
- Schmitt Claudia und Sollte-Gresser Christiane 2017, *Zum Verhältnis von Literatur und Ökokritik aus komparatistischer Sicht*, in Claudia Schmitt

(hrsg.), *Literatur und kulturelle Ökologie: Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Aisthesis, Bielefeld, 13-52.

Şölçün Sargut 2007, *Literatur der türkischen Minderheit*, in Carmine Chiellino (hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Metzler, Stuttgart, 135-152.