Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 45 (1991)

Heft: 2

Artikel: Landflucht aus unterschiedlicher literarischer Perspektive : Orhan Kemals Bereketli Topraklar Üzerinde und Muzaffer Izgüs Halo Dayi ve Iki öküz

Autor: Furrer, Priska

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146920

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LANDFLUCHT AUS UNTERSCHIEDLICHER LITERARISCHER PERSPEKTIVE: ORHAN KEMALS *BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE* UND MUZAFFER İZGÜS *HALO DAYI VE İKİ ÖKÜZ**

Priska Furrer

Als 1950 der türkische Dorfschullehrer Mahmut Makal seine tagebuchartigen Aufzeichnungen *Bizim Köy* (unser Dorf) veröffentlichte[1], löste er damit landesweites Interesse aus. Sein Tatsachenbericht über die von unvorstellbarer Armut, Härte und Rückständigkeit geprägten dörflichen Lebensbedingungen zerstörte das bei den städtischen Intellektuellen beliebte Bild vom romantischen Dorfleben, und seine Kritik an der Untätigkeit der Regierung - und dies erst noch kurz vor den Parlamentswahlen von 1950 - brachte ihm einen vorübergehenden Gefängnisaufenthalt ein, was aber das Interesse der Öffentlichkeit an seinem Buch nur noch mehr steigerte[2]. Die große Beachtung, die *Bizim Köy* gefunden hatte, bildete den Auftakt zu einer Phase großer Popularität von dörflich-provinziellen Themen in der türkischen Literatur. Unter dem Einfluß von Autoren wie Talip Apaydın, Mehmet Başaran, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz und Fakir Baykurt wurde die sozialkritische "Dorfliteratur" in den 50er und 60er Jahren zur dominierenden Strömung innerhalb der türkischen Prosaliteratur. Obwohl die Autoren dieser Literatur in inhaltlicher und formaler Hinsicht recht unterschiedliche Wege gegangen sind, ist ihnen das Bemühen um realistische Milieuschilderung, das soziale Engagement für die Dorfbevölkerung und - mit Ausnahme etwa des Istanbulers Kemal Tahir - die Herkunft aus dem ländlich-provinziellen Milieu und damit die Vertrautheit mit den dortigen Lebensbedingungen gemeinsam[3].

* Dieser Artikel ist eine Zusammenfassung meiner Lizentiatsarbeit, die ich 1984 an der Universität Bern eingereicht habe.

1 Vor seinem Erscheinen in Buchform war *Bizim Köy* schon 1948/49 als Artikelfolge in der Zeitschrift *Varlık* erschienen, vgl. dazu: Rathbun, Carole, *The Village in the Turkish Novel and Short Story 1920 to 1955*, The Hague/Paris 1972, S. 17. Makals Bericht ist auch auf Deutsch erschienen: Mahmut Makal, *Mein Dorf in Anatolien - ein Bericht*, Frankfurt a.M. 1971.

2 Vgl. Rathbun, S. 15ff.

3 Zur sozialkritischen "Dorfliteratur" s. auch die Monographie von Rathbun sowie: Anciaux, Robert, Le "Réalisme Social" dans la littérature turque contemporaine, in: *Correspondance d'Orient, Etudes*, 19-20, 1971-1972, S. 111-175.

Zur Realität des türkischen Dorflebens gehört seit den 50er Jahren die Landflucht, der Versuch von jährlich Zehntausenden von Landbewohnern, durch Abwanderung in die Städte der Armut zu entrinnen und sich ein besseres Leben aufzubauen. Auch diese Landfluchtbewegung und die Situation des am Rande der Großstädte siedelnden, aus den Dörfern zugezogenen Subproletariats hat als Thema Eingang in die türkische Literatur gefunden[4]. Welch unterschiedliche Produkte trotz Einheitlichkeit des Themas dabei im Einzelnen zustande kamen und welch unterschiedliche Interpretation dieselbe soziale Realität in der literarischen Bearbeitung erfahren kann, möchte ich im Folgenden durch die Gegenüberstellung zweier Landflucht-Romane, *Bereketli Topraklar Üzerinde* von Orhan Kemal und *Halo Dayı ve İki Öküz* vonMuzaffer İzgü, aufzeigen.

Der erste Roman, *Bereketli Topraklar Üzerinde*[5] (Auf gesegnetem Boden), wurde 1954 zum erstenmal veröffentlicht, ist aber schon einige Jahre vorher geschrieben worden[6]. Sein Autor, Orhan Kemal (1914-1970) - mit richtigem Namen Mehmet Raşit Öğütçü -, war neben Kemal Tahir und Yaşar Kemal einer der Hauptpromotoren des türkischen "Sozialen Realismus"[7]. Er stammte aus Ceyhan, in der Gegend von Adana. Da er 1930 seinen Vater, einen oppositionellen Politiker ins Exil nach Syrien und in den Libanon begleitete, konnte er seine Ausbildung nicht beenden und arbeitete nach seiner Rückkehr in die Türkei (1932) mehrere Jahre lang als Arbeiter, Weber und Schreiber in Baumwollfabriken, so daß er das Arbeitermilieu, das er später in seinen Romanen beschreiben sollte, trotz seiner großbürgerlichen Herkunft[8] aus nächster Nähe selber kennenlernte.

4 Beispiele solcher Landflucht-Literatur s. bei: Kappert, Petra, Anwälte des kleinen Mannes. Zur modernen Türkischen Prosa, in: *Jahresring, Jahrbuch für Kunst und Literatur*, 84-85, Stuttgart 1984, S. 38-46.

5 Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Remzi Kitabevi, Istanbul [1954], im Folgenden abgekürzt als BT; Die erste Auflage von 1954 unterscheidet sich von der überarbeiteten und erweiterten zweiten (1964) und den folgenden Auflagen dadurch, daß die Dialoge noch in Dialekt geschrieben und nicht der Standardsprache angepaßt sind. Außerdem fehlt darin eine Reihe von später hinzugefügten kommentierenden Zusätzen, die nach Ansicht des türkischen Literaturkritikers Fethi Naci der Qualität des Werkes eher abträglich sind (Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Istanbul 1981, S. 345f.). In der von mir benützten, antiquarisch erworbenen Ausgabe läßt sich nirgends ein Hinweis auf das Erscheinungsjahr finden, es muß sich jedoch um die erste Auflage von 1954 (nach Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Istanbul 1985[12], S. 249) handeln, weil die gemäß Fethi Naci, S. 345f. in der zweiten Auflage vorgenommenen Änderungen fehlen.

6 Rathbun, S. 66.

7 Anciaux, S. 114.

8 Vgl. Anciaux, S. 116.

Der zweite Autor, Muzaffer İzgü, wurde 1933 in derselben Gegend wie Orhan Kemal, in Adana, geboren. Anders als dieser konnte er jedoch trotz seiner ärmlichen Herkunft seine Ausbildung beenden und war, bis er sich 1979 pensionieren ließ, Primarlehrer und danach Mittelschullehrer für Türkisch. Heute lebt er vom Schreiben. Er hat sich vor allem als Satiriker einen Namen gemacht. Sein Roman *Halo Dayı ve İki Öküz*[9] (Halo Dayı und die beiden Ochsen) ist in einer Reihe mit humoristischem Gepräge (*mizah*) erschienen und unterscheidet sich somit schon vom Genre her vom Sozialen Realismus eines Orhan Kemal.

Im Zentrum von *Berektli Topraklar Üzerinde* stehen die drei Männer İflâhsızın Yusuf, Köse Hasan und Pehlivan Ali, die sich wie viele Männer ihres Dorfes aufmachen, um in der Stadt Adana eine Saisonarbeit zu finden. Pehlivan Ali und Köse Hasan fahren zum ersten Mal in eine Stadt, İflahsızın Yusuf hingegen hat schon einmal zwei Monate lang in der Eisenbahnreperaturwerkstatt in Sivas als Lastträger gearbeitet und gibt sich den anderen beiden gegenüber dementsprechend als erfahren und weltgewandt aus.

In Adana angekommen, finden die drei Arbeit in einer Baumwollverarbeitungsfabrik. Ihre Arbeit ist mühselig und lang, die Arbeitsbedingungen in ständiger Nässe und Kälte derart hart und ungesund, daß Köse Hasan schon bald schwer erkrankt, nicht mehr arbeiten kann und einige Zeit später stirbt. İflahsızın Yusuf und Pehlivan Ali ihrerseits verlieren schon bald ihre Stelle, weil sie sich weigern, sich vom Vorarbeiter von jedem Wochenlohn 5 Lira als "Schutzgeld" abziehen zu lassen. Als sie kurz darauf auf einer Baustelle Arbeit finden, wagen sie nicht mehr, gegen den auch dort üblichen "Brauch" aufzubegehren, daß der Vorarbeiter vom Wochenlohn jedes Arbeiters etwas für sich abzweigt, ein Vorarbeiter, der im übrigen zu Wucherzinsen Geld an die Arbeiter ausleiht und dem Unternehmer über alles Bericht erstattet, was auf der Baustelle vor sich geht. Auf der Baustelle lernen Pehlivan Ali und İflahsızın Yusuf auch Ömer Zorlu und seine Frau Fatma kennen, die noch nicht einmal sechzehn Jahre alt ist. Von dieser Fatma fühlt sich Pehlivan Ali sofort angezogen. Trotz der Vorhaltungen und Warnungen İflahsızın Yusufs sucht er den Kontakt zu ihr und verläßt einige Zeit später heimlich mit ihr die Baustelle. İflahsızın Yusuf bleibt allein zurück. Er schließt sich eng an den Maurermeister Kılıç Usta an und beginnt, sein Handwerk von ihm zu lernen. Dabei stellt er sich so geschickt an, daß er selbst an Kılıç Ustas Stelle

9 Muzaffer İzgü, *Halo Dayı ve İki Öküz*, Bilgi Yayınevi, Ankara/Istanbul 1980[2] (1: 1973), im Folgenden abgekürzt als HD.

gesetzt wird, als dieser wegen Meinungsverschiedenheiten mit einem Vorgesetzten die Baustelle verlassen hat.

Pehlivan Ali und Fatma haben inzwischen Arbeit auf einem großen Gutsbetrieb vor der Stadt bekommen. Hier werden sie durch die Intrigen des Sekretärs Bilâl schon bald auseinandergebracht: Bilâl hat ein Auge auf Fatma geworfen, veranlaßt eine seiner Untergebenen, mit Pehlivan Ali zu flirten, und bringt die eifersüchtige Fatma schließlich dazu, seine Geliebte zu werden. Den wütenden Ali schafft sich Bilâl vom Hals, indem er ihn an einen vom Hof weit entfernten Arbeitsplatz, zum Dreschen, versetzen läßt. Auf dem Dreschplatz trifft Pehlivan Ali mit Hidayetin Oğlu zusammen, einem jungen Herumtreiber, den er noch aus der Arbeiterunterkunft kennt, in der er, İflahsızın Yusuf und Köse Hasan gleich nach ihrer Ankunft in Adana untergekommen sind. Er wird mit ihm zusammen zur selben Arbeit, dem Schleppen der schweren Getreidegarben zur Dreschmaschine, eingeteilt. Bei Alis Ankunft bahnt sich auf dem Dreschplatz gerade ein Arbeitskonflikt an: Der Vorarbeiter, der nur 35 Arbeiter eingestellt hat, wo eigentlich 45 arbeiten sollten, und sich die Differenz von zehn Wochenlöhnen in die eigene Tasche steckt, treibt die Arbeiter ständig zu noch mehr Eile an und versucht, ihnen die Essenspausen immer mehr zu kürzen. Der kurdische Landarbeiter Kürt Zeynel und sein Freund Halo Şamdin sind die einzigen, die es wagen, gegen die ausbeuterischen Arbeitsbedingungen aufzubegehren. Sie sammeln die murrenden Arbeiter hinter sich und planen eine gemeinsame Protestaktion. Dieses Vorhaben wird jedoch von einem Denunzianten ausgeplaudert, was die Entlassung von Kürt Zeynel und Halo Şamdin zur Folge hat. An ihre Stelle als *koltukçu* werden nun Pehlivan Ali und Hidayetin Oğlu befördert. Ihre Aufgabe, die darin besteht, auf der Dreschmaschine zu sitzen und die herangebrachten Getreidegarben oben in die Öffnung der Maschine zu werfen, ist eigentlich viel zu gefährlich für Anfänger. Als an einem der nächsten Tage der Aga vorbeischaut, um den Fortgang der Arbeit zu inspizieren, geschieht denn auch das Unglück: Im Bedürfnis, dem Aga zu gefallen, steigert sich Pehlivan Ali in ein derart hektisches Arbeitstempo, daß er das Gleichgewicht verliert und in die Öffnung der Maschine stürzt, wo ihm das linke Bein abgerissen wird. Weil sich die Anwesenden gegenseitig beschuldigen, statt sich um den Schwerverletzten zu kümmern, verblutet Pehlivan Ali auf der Stelle.

Bereketli Topraklar Üzerinde findet seinen Abschluß mit der Rückkehr von İflahsızın Yusuf ins Dorf. Er ist zufrieden mit dem, was er erreicht hat, und schmiedet Pläne für die Zukunft. Sogar seinen großen Traum, einen Gasofen zu kaufen, wie ihn die Leute im Dorf noch nie gesehen

haben, hat er sich erfüllen können. Doch seine Freude wird durch die Sorge getrübt, wie er Pehlivan Alis und Köse Hasans Familie gegenübertreten und ihnen die Nachricht überbringen solle, daß Hasan und Ali nie mehr zurückkehren werden.

Ausgangspunkt von *Halo Dayı ve İki Öküz* ist ein von Kleinbauern bewohntes kleines Dorf. Hier lebt der 63jährige Halo Dayı, der sich endlich seinen Wunschtraum, zwei Ochsen zu besitzen, erfüllen will. Als seine Frau den eben erst aus dem Militärdienst zurückgekehrten einzigen Sohn İdris nicht zur Arbeit in die Stadt ziehen lassen will, bricht der dickköpfige Halo Dayı schließlich selber auf, um sich das Geld für die Ochsen in Istanbul zu verdienen. Für Idris wäre es eine Schande, den alten Mann allein ziehen zu lassen und selber bequem zu Hause zu sitzen. Deshalb fühlt er sich nun gezwungen, dem Vater zu folgen. Die beiden, die außer im Militärdienst nie weiter als bis zur nächsten Provinzstadt gekommen sind, haben ihrer Unerfahrenheit wegen unterwegs einige Abenteuer zu bestehen, treffen aber schließlich doch in Istanbul ein. Hier finden sie Arbeit auf einer Baustelle und Unterkunft im Keller eines halbfertigen Gebäudes. Als Halo Dayı nach zwei Wochen zufällig merkt, daß er sich vom Vorarbeiter Sarıbıyık Fethi hat übervorteilen lassen, da ihm dieser einen Teil des ihm zustehenden Lohnes nicht ausgezahlt hat, zwingt er ihn unter massiver Gewaltandrohung, den unterschlagenen Betrag herauszurücken. Obwohl der Vorarbeiter Halo Dayı daraufhin loszuwerden versucht, kann er nichts gegen ihn unternehmen, da ihr Arbeitgeber Recai Bey mit Halos Arbeit sehr zufrieden ist.

Während sein Vater damit beschäftigt ist, ihr tägliches Leben zu organisieren, sich um ihren behelfsmäßigen Haushalt zu kümmern und sich gegen die widrigen Umstände der neuen Umgebung zur Wehr zu setzen, bleibt İdris faßt völlig passiv. Seine Gedanken sind voll von all den - für dörfliche Verhältnisse - spärlich bekleideten Frauen auf den Straßen der Stadt oder den Kino- und Nachtklubplakaten. Doch sein in völlig betrunkenem Zustand unternommener Ausflug zum "Frauenmarkt" endet damit, daß er sich sein ganzes Geld von einem Betrüger abknöpfen läßt.

Nach einem Winter voller kleinerer und größerer Erlebnisse, voller beißend kalter Nächte und regnerischer Tage, an denen die Arbeit auf dem Bau ruht, so daß Halo Dayıs zusammengespartes Geldhäufchen nicht im gewünschten Maß anwächst, werden die beiden von Recai Bey auf eine andere Baustelle versetzt und Halo Dayı sogar zum Vorarbeiter befördert. Während Halo ganz in seiner Arbeit und seiner neuen Verantwortung aufgeht, bereitet İdris hinter seinem Rücken seine Heirat vor. Vermittler dabei spielt sein alter Militärdienstkollege Murtaza, dem er

zufällig über den Weg gelaufen ist und der sofort begriffen hat, wie es um İdris steht. Sowie er von İdris' regelmäßigem Lohn und seinen Ersparnissen erfahren hat, hat er ihm deshalb die Heirat mit seiner Schwägerin Seher, einer geschiedenen Frau mit zwei Kindern, vorgeschlagen. Als Seher, die in ihrer ganzen äußeren Aufmachung İdris' Vorstellungen von einer Städterin entspricht, für die Einrichtung des Haushaltes einen nicht unbeträchtlichen Geldbetrag verlangt, muß İdris Halo Dayı seine Pläne gestehen, weil dieser auch İdris' Ersparnisse in einem Beutel auf sich trägt. Doch Halo Dayı ist empört darüber, daß İdris sein mühsam verdientes Geld für eine "nichtsnutzige Stadtfrau" verschwenden will, und weigert sich, das Geld herauszurücken. So greift İdris zu einer List, entwendet Halo das Geld im Hamam und verschwindet damit. Einige Zeit später taucht er nochmals auf und stiehlt Halo dann auch noch das ganze Geld, mit dem dieser die Ochsen kaufen wollte.

Nach einer langen Pechsträhne - Halo Dayı verliert seine Arbeit, und eine lange Krankheit schwächt seine Kräfte - wendet sich am Schluß doch noch alles zum Guten: Halo Dayı wird wieder mit seiner Familie vereint, denn der verschwundene İdris taucht wieder auf und hat inzwischen sogar seine Mutter und seine verwitwete Schwester Zalha mit ihren drei Kindern in die Stadt geholt. Die ganze Familie wohnt nun in einem *Gecekondu* - einer behelfsmäßigen Stadtrandsiedlung -, Halo Dayı findet wieder Arbeit, und auch Zalha beginnt zu arbeiten und heiratet etwas später einen Arbeitskollegen von İdris. So bringt Halo Dayı das Geld für die beiden Ochsen doch noch zusammen und kann schlußendlich triumphierend ins Dorf zurückkehren, während İdris mit seiner Frau und Zahlha mit ihrem Mann sich in der Stadt niedergelassen haben.

Nach den beiden Zusammenfassungen wird deutlich, daß sich im Grobaufbau der beiden Romane eine identische Grundstruktur erkennen läßt. Der Handlungsverlauf richtet sich in beiden Fällen nach dem gleichen, den Phasen einer saisonalen Wanderarbeit entsprechenden Grundschema: Auf einen Anfangsteil, die Reise der ländlichen Hauptfiguren in die Stadt, folgt der eigentliche Hauptteil, der in der Reihenfolge /Ankunft in der Stadt/, /erste Konfrontation mit der neuen Umgebung/, /Arbeitssuche und -aufnahme/, /Leben in der Fremde/ abläuft, und am Schluß steht in beiden Fällen die Rückkehr ins Dorf. Dieses Grundschema wird in beiden Romanen auf verschiedene Weise variiert. Bei BT gliedert sich die Handlung - entlang der sich bald trennenden Schicksale der drei Hauptfiguren - in einen mehrsträngigen Handlungsverlauf auf, der für zwei Figuren (Köse Hasan und Pehlivan Ali) mit dem Tod und nur für eine (İflahsızın Yusuf) mit der Rückkehr ins Dorf endet. Auch in HD

kehrt am Schluß nur Halo Dayı selber wie ursprünglich vorgesehen ins Dorf zurück, während İdris und seine Schwester Zalha sich dauernd in Istanbul niedergelassen haben. Der Übergang von der Saisonarbeit zur permanenten Ansiedlung in der Stadt wird aber auch in BT angedeutet: İflahsızın Yusuf kehrt zwar in sein Dorf zurück, spielt aber mit dem Gedanken, für immer in die Stadt zu ziehen, um seinen Kindern eine Ausbildung und damit eine bessere Zukunft zu ermöglichen.

Neben der Übereinstimmung im Grobaufbau der Handlung lassen sich auch in den stofflichen Details viele Parallelen zwischen BT und HD ziehen. Diese betreffen nicht so sehr die einzelnen Handlungsverläufe als das Milieu, die fiktive Welt, in der die Autoren ihre Figuren agieren lassen. Diese Welt schildern beide Autoren als weitgehend von denselben sozialen Phänomenen geprägt, Phänomenen, die - durch das Ausgangsthema der Landflucht bedingt - größtenteils in Zusammenhang mit dem Spannungsverhältnis zwischen Stadt und Land, zwischen städtischer, an "modernen" westlichen Werten orientierter und ländlich-traditioneller Gesellschaft stehen.

Gleichermaßen betont wird beispielsweise in beiden Romanen der Analphabetismus und die Unvertrautheit der Hauptfiguren mit der modernen, städtischen Welt. Nach einer Schlüsselstelle ganz am Anfang des Romans, welche die völlige Unkenntnis der drei Helden technischen Dingen wie "Zündkerzen", "Lenkrad", "Pedal" oder "Auspuff" gegenüber offenbart, wird in BT vor allem auf ihre Fehleinschätzung der in der städtisch-industriellen Welt herrschenden sozialen Beziehungen verwiesen. In ihrem Vertrauen auf die traditionellerweise wichtigen Werte der *hemşerilik*, der Beziehungen zu Landsleuten aus demselben Dorf oder derselben Gegend, erwarten sie offene Aufnahme von einem *hemşeri*, der als Fabrikbesitzer in Adana lebt. Doch in einer Situation, in der sich die Arbeitslosen vor den Fabriktoren drängen, zählt *hemşerilik* nichts mehr, und wo immer sie sich auf ihre besondere Beziehung zum Fabrikbesitzer berufen, ernten sie nur Spott über ihre Naivität. In HD zeigt sich die Unvertrautheit der beiden Hauptfiguren mit der städtischen Welt in einer ganzen Reihe von satirisch überspitzten, auf komische Wirkung zielenden Begebenheiten und Alltagssituationen, in denen Halo Dayı und İdris in ihrer völligen Ignoranz beinahe wie Wesen von einem fremden Planeten oder aus einem anderen Zeitalter erscheinen. Auch im Umgang mit dem modernen Staat und seinen Institutionen sind die Helden beider Romane völlig hilflos. Schon auf rein sprachlicher Ebene fehlen ihnen die Voraussetzungen, um zu verstehen, was man von ihnen will, da sie viele der von der Verwaltung neu geprägten Begriffe nicht kennen. Köse Hasan z.B.

weiß beim besten Willen nicht, was gemeint ist, als ihn ein Büroangestellter in der Fabrik nach seinem *soyadı* (Familiennamen) fragt[10], und Halo Dayı kennt weder die Begriffe *kimlik* (Identitätskarte)[11] und *tutanak* (Protokoll)[12] noch den Begriff *belediye* (Stadtverwaltung), ja, als er von ebendieser Stadtverwaltung vorgeladen wird, erwartet er tatsächlich - auch dies wieder einer der komischen Effekte in HD -, daß ein "*belediye denen adam*", ein "Mann namens *Belediye*", mit ihm sprechen wolle[13].

Die wirtschaftliche, soziale und kulturelle Kluft zwischen Stadt und Land hat eine Reihe von gesellschaftlichen Problemen zur Folge, die in BT und HD ganz ähnlich gezeichnet, hier aber nur kurz aufgezählt werden sollen. Ich denke an das tiefe Mißtrauen der Leute vom Dorf gegenüber der Verschlagenheit und Geldgier der Städter, dieser Fremden, von denen man keine Solidarität erwarten kann, an die aus mancherlei negativer Erfahrung gespeiste Angst vor Behördenvertretern und der Brutalität der Polizei, an die Verachtung der Städter gegenüber der zugezogenen, "unzivilisierten" Landbevölkerung und die Arroganz einer Bürokratenschicht, welche die soziale Realität, in der ein großer Teil der Bevölkerung lebt, nicht zur Kenntnis nehmen will.

Der Gegensatz Städter - Dörfler findet in beiden Romanen eine direkte sprachliche Entsprechung in der Verwendung von Hochsprache und Dialekt. Denn Orhan Kemal läßt İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali, Köse Hasan und ihre Arbeitskollegen nicht in Hochsprache, sondern in Dialekt oder zumindest stark dialektal geprägter Sprache sprechen und denken, und dasselbe gilt auch für Muzaffer Izgü und seine Figuren Halo Dayı und İdris. Durch diese Sprache fallen sie in der Stadt sofort auf. Sie wird zum Ausdruck von Unbildung, Hinterwäldlertum und sozialer Deklassierung, da jeder, der sich städtisch geben, seinen sozialen Aufstieg oder seine Bildung dokumentieren will, Hochsprache spricht oder wenigstens zu sprechen versucht. Diesen Zusammenhang zeigt der Autor von BT u.a. an der Figur des *hemşeri*, von dessen Verhältnis zu seinem heimischen Dialekt wir folgendes erfahren:

> Der Fabrikdirektor lachte; wenn er sich nicht vor der sie umringenden Menschenmenge geschämt hätte, hätte er die Unterhaltung fortgesetzt, er hätte das städtische Türkisch, das er sich seit Jahren unter großen Anstrengungen zu sprechen bemühte,

10 BT, S. 54f.
11 HD, S. 54.
12 HD, S. 212.
13 HD, S. 213.

> abgelegt und sich mit ihnen [İflahsızın Yusuf und seinen Freunden] in genau demselben schlechten Türkisch (bozuk Türkçe), wie sie es sprachen, zu unterhalten begonnen. Trotz all seiner Bemühungen konnte er nicht wie ein Städter sprechen und sehnte sich nach dem Akzent seiner Heimat. (BT, S. 42)

Auch auf der Baustelle, auf der Halo Dayı und İdris arbeiten, ist der Gebrauch der Hochsprache ein Mittel, um sich von den Untergebenen abzugrenzen und seine Zugehörigkeit - oder mindestens vorgebliche Zugehörigkeit - zur städtischen Welt zu demonstrieren. So spricht der Vorarbeiter Sarıbıyık, der selber offenbar bis vor kurzem ein gewöhnlicher Arbeiter gewesen ist, natürlich Hochsprache. Dies wiederum wird ihm von den anderen Arbeitern, die durchschauen, daß er sich damit von ihnen abgrenzen will, angekreidet. Als sie sich eines Tages wütend darüber unterhalten, wie negativ er sich verändert habe, seit er zum Günstling des Chefs geworden sei, fügt einer von ihnen als letzten Vorwurf bei:

> Der dumme Kerl [...], er hat seine Sprache ein wenig korrigiert und hält sich jetzt für einen Istanbuler, dieser Saukerl. (HD, S. 144)

Besonders augenfällig wird der Gegensatz Hochsprache - Dialekt in HD beim Zusammentreffen von İdris mit seinem alten Freund Murtaza. Als sich die beiden zufällig in Istanbul begegnen, läßt sich im ersten Moment kaum ein Unterschied zwischen ihrer Sprache feststellen:

> [Murtaza:] - N'ediyon burda?
> [İdris:] - N'edecem, bubamnan çalışmaya geldik.
> [Murtaza:] - Babannan mı? (HD, S. 254)

In der ersten Aufregung und Überraschung über das unerwartete Wiedersehen mit İdris verwendet Murtaza also typisch dialektale Formen wie das Präsens auf '*-yon*'[14] statt '*-yorsun*' oder die Postposition '*-nan*'[15] statt '*ile*'. Danach aber scheint er sich zu besinnen, daß er ja schon längere Zeit in Istanbul wohnt, und beginnt, Hochsprache zu sprechen. In der weiteren Folge ihres Gespräches lassen sich İdris' und Murtazas Sprache jetzt deutlich gegeneinanderstellen. Während İdris weiter seine stark dialektal geprägte Sprache verwendet, braucht Murtaza mit einer Ausnahme - der Form '*çalışıyoruk*' als Zwischenform zwischen dem dialektalen '*çalışıyok*' und dem hochsprachlichen '*çalışıyoruz*' - die hochsprachlichen Verbfor-

14 Vgl. Kowalski, T., Osmanisch-Türkische Dialekte, in: EI[1], Bd. 4, Leiden 1924, Stichwort "Türken", 65, S. 1007.

15 Ebd., 80, S. 1010.

men und paßt sich auch in der Aussprache fast ganz der Hochsprache an (z.B. *'güzel'*, *'hikâye'*, *'anlatmak'*, *'demek'* statt Idris' *'gözel'*, *'hekâye'*, *'ağnadmak'*, *'dimek'*). Er selbst ist sich der Veränderung seiner Sprache bewußt und drückt dies İdris gegenüber auch explizit aus:

> Schau doch, wir haben sogar unsere Sprache geändert und bemühen uns, sie der Sprache von Istanbul anzugleichen... (HD, S. 255)

In HD und BT wird die Funktion der Sprache, die Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe zu unterstreichen, auf ähnliche Weise thematisiert. Die Verwendung von Hochsprache oder Dialekt gibt in beiden Romanen darüber Auskunft, ob der Sprecher Städter oder Dörfler, gebildet oder ungebildet, von hohem oder niedrigem Sozialstatus ist, so daß das Gegensatzpaar Hochsprache vs. Dialekt zum genauen Abbild des Gegensatzes Stadt vs. Land und der damit in Zusammenhang stehenden Gegensätze gebildet vs. ungebildet, hohes Sozialprestige vs. niedriges Sozialprestige wird.

Die Fremdartigkeit und Unvertrautheit der Stadt löst, wie wir schon gesehen haben, bei den ländlichen Saisonarbeitern in BT und HD Mißtrauen und Abwehr aus. Dies gilt jedoch nicht für alle Bereiche und alle Betroffenen. Denn dort, wo sich diese Fremdartigkeit in den städtischen Frauen verkörpert, übt sie auf einen Teil der ländlichen Helden gerade einen ganz besonderen Reiz aus. Während Halo Dayı an der Stadt einzig und allein die Möglichkeit interessiert, das Geld für die beiden Ochsen zu verdienen, hat für İdris "Istanbul auch nur eine Bedeutung, nämlich 'Frauen'"[16]. All das, was seinen Vater an den Istanbulerinnen stört oder gar moralisch entrüstet, ihre Kleidung, ihre toupierten Haare und ihre geschminkten Augen und Lippen, ist genau das, was ihn besonders anzieht. So kommt es zwischen Vater und Sohn zu einer allmählichen Entfremdung, die schliesslich darin gipfelt, daß İdris den Vater verläßt, um eine Städterin zu heiraten, und ihm sogar die ganzen Ersparnisse stiehlt.

Dasselbe Motiv der verführerischen städtischen Frau findet sich auch in BT. Sie wird hier von Fatma verkörpert, in die sich Pehlivan Ali verliebt. Fatma ist zwar eigentlich keine Städterin, weil sie selbst erst vor kurzem von ihrem Mann Ömer Zorlu aus ihrem Dorf entführt worden ist. Trotzdem übernimmt sie weitgehend die Rolle der Städterin, da sie nicht mehr unter der sozialen Kontrolle des Dorfes steht und in den Augen der Männer deshalb die Gegenfigur zur ehrbaren, tugendhaften und arbeit-

16 HD, S. 136.

samen Dorffrau darstellt.[17] Wie die Städterinnen in HD ruft Fatma bei den Männern sehr widersprüchliche Reaktionen hervor. Während İflahsızın Yusuf und die meisten anderen Arbeiter auf der Baustelle sie ablehnen, da sie eben nicht ihren Vorstellungen von einer anständigen Frau entspricht, fühlt sich Pehlivan Ali gerade wegen ihrer Andersartigkeit von ihr angezogen. Genau wie zwischen Halo Dayı und İdris ergeben sich aus diesen grundsätzlichen Haltungen Spannungen zwischen İflahsızın Yusuf und Pehlivan Ali, die sich doch eigentlich auf ihrem Weg in die Stadt vorgenommen haben, "*anca beraber kanca beraber*" (durch dick und dünn) zusammenzuhalten. Statt auf İflahsızın Yusufs Mahnungen, sein Geld für eine baldige Rückkehr ins Dorf zu sparen, zu hören, bezahlt Pehlivan Ali Fatmas Einkäufe, geht İflahsızın Yusuf aus dem Weg und brennt schließlich mit Fatma durch. So führt sowohl in BT als auch in HD die Faszination, die von den städtischen, fremdartigen Frauen auf einzelne der zugewanderten Dörfler ausgeht, zum selben Resultat: Die Solidarität zweier Männer - Vater und Sohn in HD, Freunde in BT - die zusammen in die Stadt gekommen sind und sich ursprünglich als "Schutz- und Trutzbündnis" gegen die Gefahren der fremden Umgebung verstanden haben, wird unter dem Einfluß von Frauen, die Teil dieser fremden Umgebung sind, langsam aufgeweicht. Während sich der eine von beiden den fremden Einflüssen entzieht und am ursprünglichen Plan, möglichst viel Geld zu sparen und möglichst rasch ins Dorf zurückzukehren, festhält, "verrät" der andere diesen Plan, indem er das Fremde nicht konsequent genug ablehnt und sein Geld für eine Städterin ausgibt. Letzte Konsequenz ihrer allmählichen Entfremdung ist in beiden Fällen die Trennung der beiden Hauptfiguren.

All die aufgezeigten Gemeinsamkeiten im Grundschema der Handlung, in vielen stofflichen Details und einzelnen Motiven ändern nichts daran, daß wir es bei BT und HD mit sehr unterschiedlichen Romanen zu tun haben. Besonders deutlich zeigt dies ein Blick auf ihre jeweilige Konfigurationsstruktur[18], d.h. die Gesamtheit der im Text auftretenden

17 Über die genaue Herkunft von İdris' Frau wird in HD nichts ausgesagt. Da sie aber die Schwester von Murtazas Frau ist, welche dieser in Istanbul kennengelernt und geheiratet hat, muß sie aus einer Familie stammen, die zumindest schon seit einiger Zeit in der Stadt lebt.

18 Ich verwende diesen Begriff in Anlehnung an Manfred Pfister, der - mit Blick auf das Drama - unter "Konfiguration" "die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist", versteht und in der "Konfigurationsstruktur" die Beteiligung der Figuren an den einzelnen Szenen eines Dramas schematisch darstellt. Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1982[3], S. 235f.

literarischen Figuren und ihre Verteilung auf die einzelnen Textpartien. Im Falle von BT fällt dabei der Figurenreichtum auf sowie die Tatsache, daß es sehr schwierig ist, klare Grenzen zwischen Haupt- und Nebenfiguren zu ziehen. Neben Köse Hasan, İflahsızın Yusuf und Pehlivan Ali, die man als Hauptfiguren bezeichnen könnte, da sie in der Anfangspartie des Textes über längere Zeit im Mittelpunkt des Geschehens stehen und da der ganze Roman um einen bestimmten und entscheidenden Abschnitt ihres Lebens - von der Abwanderung in die Stadt bis zum Tod oder zur Rückkehr ins Dorf - herum angelegt ist, treten mit Fatma, Hidayetin Oğlu, Kürt Zeynel u.a. Figuren auf, die phasenweise ebenso großen Anteil am erzählten Geschehen wie die "Hauptfiguren" haben. Ja, in der zweiten Hälfte des Romans häufen sich Textpartien, in denen nur noch über die Handlungen oder Gedanken solcher "Nebenfiguren" berichtet wird. In Bezug auf Fatma, Hidayetin Oğlu oder Kürt Zeynel läßt sich deshalb nur noch insofern von "Nebenfiguren" sprechen, als sie im Gegensatz zu den drei Freunden aus dem Dorf nicht an einem entscheidenden Punkt ihres Lebens, sondern zum Zeitpunkt ihres Zusammentreffens mit den drei im Text auftauchen und aus diesem auch wieder verschwinden, ohne daß der erzählte Ausschnitt aus ihrem Leben ein geschlossenes Ende gefunden hätte.

Neben dem Figurenreichtum fällt an BT auch die recht komplizierte, in mehrere Handlungsstränge mit jeweils anderem Schauplatz und anderem "Personal" gegliederte Erzählstruktur auf, die sich dadurch ergibt, daß sich die drei Freunde, deren Abwanderung in die Stadt den Ausgangspunkt der Erzählung bildet, nach einiger Zeit trennen. Bei der Verknüpfung der verschiedenen Handlungsstränge spielt die Figur des Hidayetin Oğlu eine wichtige Rolle. Er taucht in allen Handlungssträngen auf und schafft ständig Querverbindungen zwischen den Schicksalen der drei Hauptfiguren: Zuerst kümmert er sich um den von İflahsızın Yusuf und Pehlivan Ali verlassenen kranken Köse Hasan, taucht danach arbeitssuchend bei İflahsızın Yusuf auf der Baustelle auf, wo er von Köse Hasans Tod berichtet, und arbeitet später mit Pehlivan Ali zusammen auf dem Dreschplatz. Er ist auch derjenige, der Pehlivan Ali davon erzählt, daß İflahsızın Yusuf inzwischen *usta* geworden sei, und der schließlich İflahsızın Yusuf vor dessen Abreise nach Hause die Nachricht vom Tod Pehlivan Alis hinterbringt.

Im Gegensatz zum äußerst figurenreichen und kompliziert aufgebauten BT ist HD so konsequent auf die beiden Figuren Halo Dayı und İdris hin angelegt, daß sich, von einigen wenigen und kurzen Ausnahmen abgesehen, im ganzen Roman kein Erzählabschnitt findet, in dem nicht minde-

stens eine der beiden Hauptfiguren in das erzählte Geschehen involviert ist. Ebenfalls ganz im Gegensatz zu BT erfolgt die Trennung dieser Hauptfiguren erst gegen Ende des Romans und ist nie ganz vollständig, da İdris nach einiger Zeit den Kontakt zu seinem Vater wieder aufnimmt. Neben diesen dominierenden Figuren von Vater und Sohn, die obendrein in einem großen Teil der erzählten Episoden sogar gleichzeitig auftreten, rücken alle anderen Figuren sehr stark in den Hintergrund.

Ähnlich wie der Vergleich der beiden Konfigurationsstrukturen läßt auch ein Vergleich der verschiedenen Handlungsschauplätze und ihrer Abfolge im Text große Unterschiede zwischen BT und HD erkennen. Wenn wir bei BT die Anfangs- und die Schlußpartie des Textes, die Reise nach Adana und die Rückkehr ins Dorf, außer acht lassen, fällt auf, daß sich der Roman in bezug auf die Schauplätze der Handlung in vier große, aufeinanderfolgende und klar voneinander abgegrenzte Blöcke einteilen läßt: Diese vier Teile spielen nacheinander 1) in der Baumwollfabrik und der Unterkunft der dort beschäftigten Arbeiter, 2) auf dem Bauplatz, 3) auf dem Gutshof mit seinen umliegenden Feldern und schließlich 4) auf dem Dreschplatz oder dem thematisch damit verbundenen "Arbeitermarkt". Damit durchläuft die Handlung - den sich trennenden Wegen der drei Hauptfiguren folgend - hintereinander vier ganz verschiedene Lebens- und Arbeitsbereiche, von denen jeder jeweils auch von einer ganzen Reihe neu auftauchender Romanfiguren bevölkert wird.

Zwischen den Geschehnissen, die sich in diesen vier verschiedenen Milieus abspielen, lassen sich thematische Parallelen erkennen. Zwar verändern sich mit jedem Schauplatzwechsel die Umgebung und der größte Teil der handelnden Figuren, zwei Grundthemen aber werden - wenn auch variiert - immer wieder aufgenommen und durch diese Wiederholung akzentuiert und hervorgehoben. Das eine dieser Themen ist die Ausbeutung der Arbeiter. Es zieht sich in Form von miserablen Arbeits- und Lebensbedingungen und von profitgierigen Vorgesetzten, die - wie die Vorarbeiter in der Fabrik und auf dem Bauplatz, der Sekretär Bilâl auf dem Gutshof und Cemo Aga auf dem Dreschplatz - die Abhängigkeit der Arbeiter zu ihrem Vorteil ausnützen, wie ein roter Faden durch den ganzen Roman. Auf der anderen Seite fällt im Verhalten der solcherart ausgebeuteten Arbeiter - und dies ist das zweite Grundthema, das sich durch alle vier Teile hindurchzieht - ein Mangel an gegenseitiger Solidarität und ein Fixiertsein auf den eigenen, individuellen Vorteil auf. So lassen İflahsızın Yusuf und Pehlivan Ali - in der Sorge um ihr eigenes tägliches Brot - den todkranken Köse Hasan allein in ihrer alten Unterkunft zurück, und auf all den Arbeitsplätzen, an denen sie später hinkommen,

herrscht unter den Arbeitern ein Klima von gegenseitiger Intrige und Denunziation, in dem niemand dem anderen trauen kann.

Anders als bei BT läßt sich bei HD der zentrale, in der Stadt spielende Teil nicht in mehrere große Blöcke einteilen. Statt dessen bewegen sich die Figuren im Verlauf der Erzählung ständig zwischen den einzelnen Schauplätzen - Arbeitsplatz, Unterkunft, Unterkunft von Kollegen, Straßen der Stadt - hin und her, so daß wir es mit einer raschen Abfolge von Schauplatzwechseln zu tun haben, hinter der sich keine klare Gliederung erkennen läßt.

Dazu kommt ein weiterer Unterschied zwischen BT und HD: Von dem Moment an, wo die drei Freunde ihre erste Anstellung in der Stadt gefunden haben, spielt sich die Handlung von BT fst nur noch im Bereich der Arbeitswelt ab. In der Baumwollfabrik besteht zwar noch eine Trennung zwischen Arbeitsplatz und Unterkunft, schon auf der Baustelle aber wohnen die Bauarbeiter mitsamt Vorarbeiter in Baracken direkt neben ihrem Arbeitsplatz. Unauflöslich wird die Verquickung zwischen den beiden Bereichen schließlich auf dem Gutsbetrieb und dem Dreschplatz, wo den Arbeitern überhaupt kein Privatleben mehr bleibt, da sie sich nach ihrer übermäßig langen Arbeitszeit direkt auf dem Feld, unter offenem Himmel zum Schlafen hinlegen. Auch die Reise zum Arbeitermarkt in Adana, auf dem die Verträge der Landarbeiter um eine Woche verlängert werden, bringt trotz Verlagerung des räumlichen Hintergrundes keine Veränderung des Milieus und keinen Ausbruch aus den Zwängen der Arbeitswelt, da dieselben Figuren, die beim Dreschen tagein tagaus zusammenarbeiten und -leben, auch hier unter sich bleiben und ihre Konflikte weiter austragen. Im Vergleich dazu machen die Episoden, in denen wir Halo Dayı und İdris an ihrem Arbeitsplatz antreffen, zusammengenommen einen recht geringen Teil des gesamten Romantextes von HD aus. Ein mindestens ebenso großer Teil spielt außerhalb des Arbeitsbereiches, etwa in den Unterkünften von Kollegen und natürlich von Halo Dayı und İdris selber. Obwohl die beiden teilweise auch direkt an ihrem Arbeitsplatz - in einer Baracke neben einer Baustelle - wohnen, lassen sich in ihrem Fall Arbeits- und Privatbereich trotzdem viel eher auseinanderhalten als bei BT, da sie nicht mit all ihren Kollegen, sondern allein auf der Baustelle leben und somit nach Feierabend nicht in dieselben Beziehungen wie tagsüber eingespannt bleiben. All die Dinge, die Halo Dayı und İdris in diesem ihrem Privatbereich tun - Feuer machen, kochen, essen, reden, vor sich hin träumen - sind äußerst unspektakulär und werden in ihrer ganzen Alltäglichkeit so breit und detailliert geschildert, wie es bei BT, wo die erzählten Geschehnisse fast durchwegs Illustrationen der mise-

rablen Arbeits- und Lebensbedingungen sind, undenkbar wäre. Außerdem spielt HD, ganz anders als BT, zu einem beträchtlichen Teil in der Welt außerhalb des engen Arbeits- und Wohnbereiches, auf den Straßen, in den Parks und Kaffees der Stadt Istanbul. Denn im Gegensatz zu den drei Freunden aus BT, die während ihrer Zeit in der Fremde kaum je mit der Welt außerhalb ihrer verschiedenen Arbeitsplätze konfrontiert werden, unternehmen Halo Dayı und vor allem İdris häufig Streifzüge durch ihre neue Umgebung und lernen dabei eine fremde, faszinierende Welt kennen.

Die beiden Konfigurationsstrukturen und die Art und Abfolge der einzelnen Handlungsschauplätze zeigen meiner Meinung nach deutlich die unterschiedliche Intention von BT und HD. Daß es bei BT nicht um Einzelschicksale, sondern um gesellschaftliche Zustände geht, wird schon an der großen Zahl von Romanfiguren augenfällig. Die Tatsache, daß in BT von den übrigen Figuren eindeutig abgehobene Hauptfiguren fehlen, ist meiner Meinung nach eine Illustration dafür, daß die eigentliche "Hauptfigur" des Romans nicht eine der handelnden Figuren ist, sondern die Gesellschaft, in der diese agieren, ein Phänomen, das nach Robert Anciaux typisch ist für die Werke der sozialen Realisten: "Il résulte de ceci [d.h. aus der ideologischen und thematischen Ausrichtung der sozialen Realisten] que le 'personnage' central n'est plus ici le héros problématique du roman traditionnel, mais la société, chaque individu n'étant mis en scène que pour dévoiler les mécanismes sociaux qui conditionnent et justifient son action."[19] Aber Orhan Kemal läßt in seinem Roman nicht nur sehr viele Figuren mit ähnlichen Problemen auftreten, er erweitert auch den räumlichen Rahmen des Geschehens, indem er seine Figuren verschiedentlich die Arbeitsplätze wechseln läßt und sie so mit den Realitäten in insgesamt vier verschiedenen Arbeitsbereichen konfrontiert. Durch diesen Kunstgriff ist es ihm möglich, nicht nur einen einzigen, begrenzten Ausschnitt aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit - so wie er sie sieht - darzustellen, sondern den Leserinnen und Lesern ein ganzes Gesellschaftspanorama vor Augen zu führen und ihnen zu zeigen, daß - wohin man auch blicken mag - überall dieselben schlimmen Zustände herrschen. Er benutzt seine Geschichte einer Landflucht auch nicht dazu, um den kulturellen Gegensatz zwischen Stadt und Land in den Vordergrund zu rücken - was sich auch daran zeigt, daß sich zwei der vier beschriebenen Arbeitsplätze außerhalb der Stadt befinden. Viel eher macht er sie zum

19 Anciaux, S. 123.

Anlaß, die Landflüchtigen der Reihe nach in die Lage von Fabrik-, Bau- und Landarbeitern zu versetzen und anhand ihres Schicksals ein Bild zu zeichnen von der ökonomischen Ausbeutung der landflüchtigen Arbeiter und ihrem noch sehr wenig entwickelten politischen Bewußtseinsstand, der sie daran hindert, die Mechanismen der Ausbeutung zu durchschauen oder durch solidarisches Handeln gar zu durchbrechen.

Natürlich agieren auch die beiden Hauptfiguren von HD vor einem gesellschaftlichen Hintergrund, welcher aber "Hintergrund" bleibt und nicht - wie bei BT - zum eigentlichen Thema wird. Im Vordergrund stehen hier die beiden Hauptfiguren, ihre gegenseitige Beziehung und ihre ganz individuellen Reaktionen auf ihre neue Umwelt. Dabei werden die beiden nicht vornehmlich mit den Problemen der Arbeitswelt, sondern mit dem kulturellen Gegensatz zwischen Stadt und Land konfrontiert. Die Auswirkungen dieser Konfrontation zeigt der Autor nicht anhand spektakulärer Ereignisse. Viel wichtiger als eine dramatische äußere Handlung sind ihm innere Entwicklungen, Gefühle und Träume - in HD wird denn auch viel häufiger als in BT durch erlebte Rede, inneren Monolog und andere Techniken der Bewußtseinswiedergabe Einblick in die Gedanken der Figuren gegeben[20] - sowie unwichtig scheinende Alltagssituationen, die aber wichtige Hinweise auf die Persönlichkeiten der Hauptfiguren und die allmähliche Veränderung ihrer gegenseitigen Beziehung liefern. Dabei liegt ein zentrales Aufbauprinzip des Textes darin, daß die Charaktere von Halo Dayı und İdris von allem Anfang an in scharfem Kontrast zueinander angelegt sind. Neben dem aktiven, energischen und kämpferischen Halo Dayı erscheint İdris als viel weniger starke Persönlichkeit. Er repräsentiert auch eine grundsätzlich andere Möglichkeit, auf die Versetzung in eine neue, ungewohnte Umgebung psychisch zu reagieren. Halo Dayıs fester Verwurzelung in seiner Heimat und seinem Beharren auf den alten Werten wird İdris' Faszination durch alles, was fremd und neuartig ist, und sein Versuch, selber ein Städter zu werden, gegenübergestellt. Der Prozeß seiner Ablösung von der alten, ländlichen Identität und der versuchten Anpassung an die neue, städtische Umwelt kulminiert schließlich in seiner Heirat mit einer Städterin und seiner abrupten Trennung vom gutmeinenden, aber verständnislosen Vater.

Bei der Schilderung der beiden gegensätzlichen Persönlichkeiten von Halo Dayı und İdris zielt Muzaffer İzgü ganz offensichtlich nicht auf eine abgründig-tiefschürfende psychologische Analyse, die den lockeren, heite-

20 Zur Bewußtseinsdarstellung in der erzählenden Literatur s. Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982², S. 171 ff.

ren Rahmen des Romans sprengen würde, sondern viel eher auf komische Effekte ab. Obwohl er die beiden mit viel Verständnis und Sympathie zeichnet, bleibt die Tatsache bestehen, daß der Autor sich - in unausgesprochener Komplizenschaft mit den Leserinnen und Lesern - über die Naivität von Halo Dayı und İdris lustig macht. Trotz einiger satirischer Seitenhiebe auf die gesellschaftlichen Zustände geht HD auch nie in Richtung einer anklagenden, scharfen Sozialkritik, sondern zeigt ein eher optimistisches, versöhnliches Bild der sozialen Verhältnisse und der Lebensqualität der Menschen. In HD fehlen die in BT allgegenwärtigen großen Katastrophen wie Unfälle, Mord und Tod. Zwar wird auch Halo Dayı krank, aber er findet Kollegen, die sich um ihn kümmern, und erholt sich im Gegensatz zu Köse Hasan in BT wieder. Auch den Verlust seines Geldes kann er noch einmal wettmachen, so daß er schließlich doch noch in den Besitz der ersehnten Ochsen kommt. Sogar der Konflikt zwischen Vater und Sohn findet ein versöhnliches Ende, weil Halo Dayı İdris den Diebstahl seiner Ersparnisse nicht lange nachträgt und weil dieser gegen Ende des Romans den Kontakt zu seinem Vater, der jetzt sogar seine Frau akzeptiert, wieder aufnimmt.

Wie unterschiedlich die beiden Autoren Orhan Kemal und Muzaffer İzgü die soziale und wirtschaftliche Situation der landflüchtigen Arbeiter beurteilen, zeigt sich schon bei den angegebenen Gründen für die Landflucht: Während Orhan Kemal in BT bittere Not und den Kampf ums Überleben anführt - İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali und Köse Hasan haben kein eigenes Land, und ihre Kinder leiden an Unterernährung -, ist es in HD keine direkte wirtschaftliche Notwendigkeit, sondern nur die fixe Idee eines verschrobenen alten Mannes, welche die beiden Hauptfiguren auf der Suche nach besseren Verdienstmöglichkeiten in die Stadt treibt. Sehr unterschiedlich beurteilen die beiden Autoren auch die Chancen der Arbeiter, sich gegen Unterdrückung und Ausbeutung, die in beiden Romanen - wenn auch in HD sehr viel harmloser - geschildert werden, zur Wehr zu setzen. In BT ist das soziale Klima dermassen von Angst und Terror geprägt, daß die eingeschüchterten Arbeiter nicht wagen, sich für ihre Rechte einzusetzen. Wenn sie - wie Pehlivan Ali und İflahsızın Yusuf in der Baumwollfabrik und Kürt Zeynel auf dem Dreschplatz - trotzdem gegen die Ungerechtigkeit ihrer Vorgesetzten protestieren, verlieren sie sofort ihre Arbeit und müssen ihre Ohnmacht einsehen. In HD tritt zwar auch ein Vorarbeiter auf, der seine Machtposition auszunützen und die Arbeiter um ihre Rechte zu bringen versucht, doch kann sich Halo Dayı energisch und voller Selbstvertrauen gegen ihn behaupten, ohne nachträglich eine Entlassung oder andere Sanktionen in Kauf neh-

men zu müssen. In BT hingegen liegt die einzige etwas optimistische Komponente in der Figur des İflahsızın Yusuf, der als einziger der drei Freunde nicht stirbt, *usta* wird und am Schluß mit etwas verdientem Geld in sein Dorf zurückkehrt. Elend, Not und soziale Ungerechtigkeit sind der bestehenden Gesellschaftsform aber inhärent, so daß ihnen unzählige Menschen gleichsam schicksalhaft ausgeliefert sind und als einzelne nicht aus dem verhängnisvollen Mechanismus der Ausbeutung und Unterdrükkung ausbrechen können. Dies bedeutet aber - und darin sehe ich die von BT intendierte politische Aussage -, daß eine Möglichkeit, die Verhältnisse zu verbessern, einzig und allein darin liegen kann, die gesellschaftlichen Strukturen von Grund auf zu verändern. Mit dieser düsteren, negativen Grundstimmung aber steht BT - trotz vordergründiger Ähnlichkeiten - in Gegensatz zum heiteren, optimistischen HD, einem Roman, der eine Welt zeigt, in der es sich trotz vieler Mißstände mit etwas Courage, gesundem Menschenverstand und gegenseitigem Verständnis durchaus leben läßt.

Wenn wir davon ausgehen, daß die fiktive Welt, in der HD und BT spielen, nicht ein beliebiges Produkt der Phantasie des jeweiligen Autors ist, sondern daß sich die Fiktion an der türkischen Wirklichkeit orientiert, stellt sich die Frage, wieso die Gesellschaftsbilder, die sich aus den beiden Romanen erschliessen lassen, so stark differieren. Die Tatsache, daß HD mehr als zwanzig Jahre nach BT verfaßt worden ist, bietet dafür keine ausreichende Erklärung. Denn die Landfluchtproblematik hat sich in dieser Zeitspanne nicht etwa entschärft, sondern hat im Gegenteil an Brisanz zugenommen, so daß von daher HD's optimistischere Darstellung der sozialen Realität nicht motiviert scheint. Daß Orhan Kemal und Muzaffer İzgü trotz ähnlicher Themenstellung zwei grundsätzlich verschiedene literarische Produkte geschaffen haben, hängt meines Erachtens denn auch nicht so sehr mit einer unterschiedlichen sozialen Realität als mit dem Wesen der Literatur selber zusammen. Denn das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion wird bei der Produktion von Literatur durch eine ganze Reihe von Faktoren beeinflußt. Da ist zunächst einmal der erkenntnistheoretisch begründete Umstand, daß das Erfassen von Wirklichkeit durch ein wahrnehmendes Subjekt durch seine Interpretation der Welt bereits vorstrukturiert ist und deshalb nie "objektiv" sein kann. In der literarischen Bearbeitung wird das subjektive Erfahrungsmaterial eines Autors dann nach bestimmten künstlerischen Gesetzen durchkomponiert und erfährt so eine zusätzliche Umformung. Wie ein Schriftsteller seine Rolle sieht, ob seine künstlerische Intention die sozialkritische Darstellung, die satirische Überspitzung oder die romantische Idealisie-

rung ist, ob er seine Leserinnen und Leser unterhalten oder aufrütteln will, seine Weltanschauung und seine politische Haltung, sein Talent, aber auch die Gesetze einzelner Genres, literarische Konventionen und Moden, die Qualitätskriterien des literarischen Kanons und die Gesetze des Marktes, dies alles fließt in die Wirklichkeitsdarstellung literarischer Werke mit ein[21]. Unter diesem Aspekt gesehen brauchen die großen Unterschiede zwischen dem ernsten und politisch anklagenden BT und dem heiteren, unterhaltenden HD denn auch nicht zu irritieren, sondern können uns an die eigentlich banale, aber doch gerne vergessene Tatsache erinnern, daß Literatur - auch solche, die sich als gesellschaftliches Dokument versteht - nie ein getreues Abbild gesellschaftlicher Realität ist, sondern ein durch das Bewußtsein und das künstlerische Verfahren des Autors vermitteltes und gefiltertes Bild dieser Realität liefert.

21 Zum Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur vgl. Wellek, René; Warren, Austin, *Theorie der Literatur*, Frankfurt a.M. 1972, S. 23 ff. und 105 ff.; Geppert, Hans Vilmar, Roman und Wirklichkeit, in: Ludwig, Hans-Werner (Hrsg.), *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen 1982, S. 208 ff.