

**Von Generation zu Generation:
Germanistik**

Festschrift für Kasım Eđit
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von

Saniye UYSAL ÜNALAN / Nilgin TANIŞ POLAT / Mehmet Tahir ÖNCÜ

Ege Üniversitesi Basımevi

Von Generation zu Generation: Germanistik
Festschrift für Kasım Eđit
zum 65. Geburtstag

Yayını Hazırlayanlar / Herausgegeben von
Saniye UYSAL ÜNALAN / Nilgin TANIŞ POLAT / Mehmet Tahir ÖNCÜ

Baskı
Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova, İzmir
Tel: 0232 388 10 22
e-mail: bsmmd@mail.ege.edu.tr

Baskı Tarihi
Şubat 2013

ISBN: 978-975-483-991-3

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679

© Bu kitabın tüm yayın hakları yazarlara aittir. Kitabın tamamı ya da hiçbir bölümü yazarların önceden yazılı izni olmadan elektronik, optik, mekanik ya da diğer yollarla kaydedilemez, basılamaz, çoğaltılamaz. Ancak kaynak olarak gösterilebilir.



Prof. Dr. Kasım Eđit

INHALTSVERZEICHNIS

Zum Geleit

Saniye Uysal Ünalın, Nilgin Tanıř Polat und Mehmet Tahir Öncü 9

Publikationsverzeichnis von Prof. Dr. Kasım Eğit 11

Persönliche Begegnungen

77' den Bugüne Uzanan Germanistik Yolculuđumuz

Sevilay Yadıgâr Eğit 17

İnsan, Yařamda Daha Ne İster Ki...

Mengü Noyan Çengel 25

Wissenschaftliche Begegnungen

Yabancı Kostüm İçinde Öz Kùltür: Thomas Mann, Deđişen Kafalar

Nazire Akbulut 29

Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident. Else Lasker-Schùlers
„Die Nächte der Tino von Bagdad“

Yücel Aksan 43

Die Erzählkunst und Erzähltechnik Theodor Storms in der Novelle
“Aquis Submersus” – ein wissenschaftliches Seminarprojekt

Dilek Altunkaya Nergis 67

Genç Türk Gazetecinin “Berlin’ in Yalnız Kadınları” Anılarında Tarihsel
Eleřtiri ve Sanatlararasılık

Binnaz Baytekin 77

Höflichkeit als ein Schnittstellenphänomen im Rahmen der öffentlichen
und wissenschaftlichen Diskussion- Rezension zu dem Buch *Sprachliche
Höflichkeit zwischen Etikette und kommunikativer Kompetenz* von
Ehrhardt & Neuland & Yamashita

Hatice Deniz Canođlu 87

Vom Nutzen der Dramapädagogik für den Fremdsprachenunterricht

Nihan Demiryay 93

Türk Kadının Konumunun Dile Yansımasına Genel Bir Bakıř

Seyyare Duman 99

Akademik Çeviri Eğitimi ve Şiir Çevirisi Sâkine Eruz	107
Zur Relevanz der rhetorischen Figuren in der deutschen und türkischen Literatur Özlem Gencer Çıtak	121
Theodor Fontanes Roman Effi Briest in türkischer Übersetzung. Eine übersetzungskritische Betrachtung zu den Anmerkungen der Übersetzer in Fußnoten Zehra Gülmüş	133
Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar: Izmir, die Ägäis und Kleinasien in der deutschen Literatur Michael Hofmann	155
Ortak ve Suni Dil Üzerine İbrahim İlkhan	167
Der Film ‚Otobüs‘ von Tunç Okan unter dem Aspekt der Kulturbegegnung Mahmut Karakuş	173
Dürrenmatt’ın Tiyatrodan Beklentisi Nilüfer Kuruyazıcı	183
Erzähltexte als Schnittstelle fachlicher Entwicklungen Eva Neuland	189
Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK) Mehmet Tahir Öncü	197
Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand Martin Walsers Novelle Mein Jenseits. Martina Özkan	213
19. Yüzyıl Alman Popüler Resim Sanatında Türkiye ve Türklerin Algılanması Ali Osman Öztürk	227
Die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen in den literarischen Texten – Störfaktoren oder Dialogpartner? Kadriye Öztürk	237

Der Roman als Schau-Platz von Leben und Lebenswahrnehmung. Orhan Pamuks Poetik-Vorlesungen Nergis Pamukoğlu-Daş	249
Almanca Öğretmeni Yetiştirme Süreci Üzerine Düşünceler Tülin Polat - Nilüfer Tapan	255
Eine Kurzrezension zu den Werken „Ferdinand von Saar. Thematik und Erzählstrukturen seiner Novellen“ und „Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks“ von Prof. Dr. Kasım Eğit Gökçen Sarıçoban	261
Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3 Deutsch beim Konnektorengebrauch türkischer DaF-Lerner Karin Schmidt	267
Zur Übersetzung literarischer Titel. Titelübersetzungen aus sprachwissenschaftlicher Perspektive Nilgin Tanış Polat	289
Geschlechterspezifische Bedeutungsräume von Mythen in Döblins „Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende“ und Nossacks „Nekyia. Bericht eines Überlebenden“ Saniye Uysal Ünalın	299
Thomas Mann “Tonio Kröger” Çeviri (Prof. Dr. Kasım Eğit’e) Funda Ülken	317
Bergmetaphorik und Gesellschaftskritik in Wilhelm Raabes Roman „Stopfkuchen“ Selçuk Ünlü	325
Die apokalyptische Darstellung der Gesellschaft in George Saikos Roman „Auf dem Floß“ Halit Üründü	335
Alanların Örtüşen Yönleri: Çeviribilim ile Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Faruk Yücel	347

Zum Geleit

Mit dieser Festschrift möchten wir einen Wissenschaftler ehren, der am 27. Februar 2013 seinen 65. Geburtstag begeht und der die türkische Germanistik in ganz besonderem Maße geprägt und bereichert hat: Herrn Prof. Dr. Kasım Eğit.

Mit außerordentlichem Engagement hat Herr Prof. Kasım Eğit nicht nur an seinem Lehrstuhl in der Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur an der Ege Universität zu der Entwicklung des Fachbereiches beigetragen, sondern er hat ebenfalls durch zahlreiche internationale Symposien, die er organisierte und in denen er intensiv mitwirkte, vielen türkischen GermanistInnen außerhalb des Lehrstuhls grundlegende Impulse verliehen. Sowohl für türkische Germanisten als auch für Germanisten aus aller Welt waren diese Symposien eine ideale Grundlage für einen wissenschaftlich-akademischen Erfahrungsaustausch.

Zahlreiche Übersetzungen zu deutschsprachigen Autoren legen ein Zeugnis von seiner sprachlichen Gewandtheit wie auch übersetzerischen Kompetenz ab und werden nicht zuletzt von seinem literaturwissenschaftlich geprägten Blick begünstigt. Nicht umsonst wurde er von verschiedenen renommierten Übersetzungszentren gefördert, so dass seine produktive Tätigkeit geehrt wurde. Bemüht war Herr Prof. Dr. Eğit stets um die Vermittlung seiner langjährigen Erfahrung im Bereich des literarischen Übersetzens und seines Fachwissens, besonders in seinen Lehrveranstaltungen. Viele Studierende, die seine Seminare besucht haben, konnten von seinen Erkenntnissen profitieren. Auch wir hatten das Glück an seinen Lehrveranstaltungen teilnehmen zu können, die uns im Laufe unserer akademischen Laufbahn immer als Leitfaden dienen werden.

Von besonderer Wichtigkeit ist überdies die Gründung und Entwicklung der Abteilung für Übersetzen und Dolmetschen unter der Initiative von Prof. Dr. Eğit. Auch dort erhalten die Studierenden die Möglichkeit, seinen lehrreichen Seminaren zu folgen.

Was Herrn Prof. Dr. Eğit in besonderem Maße auszeichnet, ist seine langjährige Erfahrung in Führungspositionen. Dies bezieht sich nicht nur auf die Abteilungsleitung an seinem Lehrstuhl, sondern auch auf die 6-jährige Amtszeit als Dekan an der philosophischen Fakultät und die 16-jährige Dienstzeit als Institutsleiter der Fremdsprachenabteilung, in der er sein Durchsetzungs- und Überzeugungsvermögen unter Beweis gestellt

hat. Viele Mitarbeiter wissen die angenehme Arbeitsatmosphäre zu schätzen, für die er stets gesorgt hat.

Besonders erwähnenswert ist sein zu würdigender Einsatz für die Interessen des wissenschaftlichen Nachwuchses wie auch für die strukturelle sowie akademische Gestaltung und Vermittlung der türkischen Germanistik, die er im Laufe seiner sich über Jahrzehnte erstreckenden Berufsbahn als Germanistikprofessor von Generation zu Generation begleitet und geprägt hat. Hier liegt denn auch der entscheidende Anlass für die Betitelung dieser Festschrift: „Von Generation zu Generation: Germanistik“.

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass unserem Vorschlag, Herrn Prof. Dr. Kasım Eğin durch eine Festschrift zu ehren, viele GermanistInnen, die ihn persönlich und beruflich gekannt haben, gefolgt sind. So entstand dieser umfassende Band, den wir Herrn Prof. Dr. Kasım Eğin widmen. Dieser Band wäre nicht möglich gewesen ohne die tatkräftige Unterstützung einer Reihe von Personen und Institutionen. Unser Dank gilt zunächst allen BeiträgerInnen, die so zahlreich unseren Festschrift-Aufruf wahrgenommen haben. Ein ganz besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Herrn Mengü Noyan Çengel, der im Wesentlichen zum Zustandekommen dieser Veröffentlichung beigetragen hat.

Zusammen mit allen an dieser Festschrift beteiligten AutorInnen wünschen wir Herrn Prof. Dr. Kasım Eğin herzlichen Glückwunsch zu seinem 65. Geburtstag und eine weiterhin so erfolgreiche Schaffenskraft für die Zukunft.

Izmir, im Februar 2013

Saniye Uysal Ünalın, Nilgin Tanıř Polat und Mehmet Tahir Öncü

Publikationsverzeichnis von Prof. Dr. Kasım Eğit

Monographien

Ferdinand von Saar. Thematik und Erzählstrukturen seiner Novellen. Canon Literaturwissenschaftliche Schriften 7. Agora Verlag, Berlin 1981.

Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks. Ege Üniversitesi Basımevi, Izmir 1987.

Übersetzungen

Friedrich Dürrenmatt. *Duruşma Gecesi*, 128 S., Can Yayınları, Istanbul 1994.

Stefan Zweig. *İnsanlık Tarihinde Yıldızın Parladığı Anlar*, 247 S., Can Yayınları, Istanbul 1995/1997/1999/2004/2006.

Stefan Zweig. *Değişim Rüzgarı*, 272 S., Can Yayınları, Istanbul 1998/1999.

Heinrich Böll. *Frankfurt Dersleri*, 104 S., Can Yayınları, Istanbul 1998.

Heinrich Böll. *Melek Sustu* (zusammen mit Yadigâr Eğit), 202 S., Can Yayınları, Istanbul 2004.

Thomas Mann. *Buddenbrooklar* (zusammen mit Yadigâr Eğit), 666 S., Can Yayınları, Istanbul 2006.

Theodor Fontane. *Effi Briest*, 320 S., Merkez Kitapçılık ve Yayıncılık, Istanbul 2007.

Thomas Mann. *Değişen Kafalar.* (zusammen mit Yadigâr Eğit) Can Yayınları, Istanbul 2011.

Thomas Mann. *Felix Krull.* (zusammen mit Yadigâr Eğit) Can Yayınları, Istanbul. (im Druck)

Aufsätze

„Kriminalroman als epische Gattung“, *aegean journal of language and literature.* Izmir 1983, 1, S. 95-107.

„Die deutsche Romantheorie nach 1848“, *aegean journal of language and literature.* Izmir 1984, 2, S. 14-20.

„Das Groteske und seine Gestaltung in der zeitgenössischen deutschen Prosa“, *Izmirer Colloquien.* Bildiri, Bd. 1, Izmir 1986, S. 20-28.

„Naturerfahrung Dürrenmatts in seiner Erzählprosa“, *Izmirer Colloquien.* Bildiri, Bd. 2. 2. Izmir 1987, S. 49-55.

„Erziehungsproblematik, dargestellt in ‚Die Troglodytin‘ von Ferdinand von Saar und ‚Das Gemeindegeld von Marie von Ebner-Eschenbach‘“, *aegean journal of language and literature*. Izmir 1990, 7, S. 99-105.

„Raumgestaltung und Raumerfahrung bei Hermann Burger“, *aegean journal of language and literature*. Izmir 1991, 8, S. 223-250.

„Wolfgang Buck als Gegenspieler Hesslings in Heinrich Manns Roman ‚Der Untertan‘“, *aegean journal of language and literature*. Izmir 1991, 8, S. 85-93.

„Der Realismus in der Literatur, *aegean journal of language and literature*“. Izmir 1992, 9, S. 63-77.

„Die Erzählkunst Heinrich von Kleists. Am Beispiel der Novelle ‚Das Erdbeben in Chili‘“, 4. Germanistik Sempozyumu. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 20.-22.05.1993, S. 111-116.

„Ein Beitrag zur Kultur- und Zeitgeschichte Österreichs: Die Novellen Ferdinand von Saars“, Tagungsbeiträge des Symposiums des Österreichischen Kulturinstituts Istanbul und der Universität Istanbul. Istanbul 1995, S. 85-102.

„Die türkischen Übersetzungen der ‚Sternstunden der Menschheit‘ von Stefan Zweig“. Vortrag: VII. Germanistik Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2002.

„Alman Filolojilerinin Bugünü ve Yarını“. Istanbul Üniversitesi Batı Filolojilerinin 75. Yılı. 10.-11.04.2008, 198-205.

Konferenzbeiträge

„Das Grotteske und seine Gestaltung in der zeitgenössischen deutschen Prosa“, *Izmirer Colloquien*. Vortrag, Bd. 1, Izmir 1986, S. 20-28.

„Naturerfahrung Dürrenmatts in seiner Erzählprosa“, *Izmirer Colloquien*. Vortrag, Bd. 2. 2. Izmir 1987, S. 49-55.

„Die Erzählkunst Heinrich von Kleists. Am Beispiel der Novelle ‚Das Erdbeben in Chili‘“, 4. Germanistik Sempozyumu. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 20.-22.05.1993, S. 111-116.

„Ein Beitrag zur Kultur- und Zeitgeschichte Österreichs: Die Novellen Ferdinand von Saars“, Tagungsbeiträge des Symposiums des Österreichischen Kulturinstituts Istanbul und der Universität Istanbul. Istanbul 1995, S. 85-102.

„Die türkischen Übersetzungen der ‚Sternstunden der Menschheit‘ von Stefan Zweig“. Vortrag: VII. Germanistik Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara 2001, S. 161-173.

„Interkulturelle Aspekte bei der Übersetzung der Romane ‚Buddenbrooks‘ (Thomas Mann) und ‚Effi Briest‘ (Theodor Fontane) ins Türkische“ (mit Ya-

digâr Eğit). Sonderdruck aus dem Werk Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse Hrsg. Şeyda Ozil / Michael Hofmann / Yasemin Dayıođlu-Yücel, V&R unipress, 2011, S. 279-290.

„Literarisches Übersetzen Deutsch-Türkisch als Sprach und Kulturtransfer“. Die Türkei, der deutsche Sprachraum und Europa“. 17.-19. Mai 2012, Hildesheim. (im Druck)

Herausgeberschaft

Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (Ege Forschungen zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft) (bis 2006)

Betreute Magisterarbeiten

Bulut, Can: „Theodor Storm, Erzählsituationen in seinen früheren Novellen“, Ege Üniversitesi, 1988.

Alku, Nurten : „Marie von Ebner - Eschenbach, Die Darstellung des sozialen Motivs in den Erzähltexten ‚Er Lässt die Hand küssen‘ , ‚Wieder die Alte‘ und ‚Das Gemeindegeld‘ , Ege Üniversitesi, 1989.

Olgun, Ahmet: „Velenbedingte Fehler beim Lernen der deutschen Sprache“, Ege Üniversitesi, 1990.

Bayındır, Funda: „Das Grotische und seine Gestaltung in Thomas Manns *Buddenbrooks*“, Ege Üniversitesi, 1997.

Aras, Uđur: „Identitätsproblematik in Max Frischs Roman *Stiller*“, Ege Üniversitesi, 1997.

Pekmezciler, Hülya: „George Saikos Auffassung des magischen Realismus in seinem Roman *Auf dem Floss*“, Ege Üniversitesi, 1997.

Atlı, Şükran: „Wilhelm Raabes Darstellung der Gesellschaft in seinem ersten Roman ‚Die Chronik der Sperlingsgasse‘“, Ege Üniversitesi, 1999.

Üründü, Halit: „Traum Und Wirklichkeit in Gottfried Kellers Roman ‚Der Grüne Heinrich‘“, Ege Üniversitesi, 2001.

Uysal, Saniye: „Orientalismus und Fin de siècle. Eine kulturwissenschaftliche Analyse des Romans ‚Der Zauberberg‘ von Thomas Mann“, Ege Üniversitesi, 2004.

Atacan, Filiz: „Die Darstellung des Todesmotivs in Theodor Storms Spätwerken“, Ege Üniversitesi, 2006.

Uysal, Taner: „Die Rückbesinnung auf Geschichte im Deutschen Gegenwartroman am Beispiel ‚Die Vermessung der Welt‘ von Daniel Kehlmann“, Ege Üniversitesi, 2011.

Kul, Aylin Nadine: „Theodor Fontane: Gesellschaftliche Konventionen in seinem Roman ‚Effi Briest‘“, Ege Üniversitesi, 2011.

Betreute Dissertationen

Bulut, Can: „Wilhelm von Scholz, Darstellungstechnik und Figurencharakteristik seiner Erzählprosa“, Ege Üniversitesi, 1992.

Olçay, Sibel: „Stefan Zweig. Die Problematik und Erzähltechniken seiner Novellen“, Ege Üniversitesi, 1993.

Alku, Nurten: „Wesenszüge des Kunstmärchens ‚Zwischen den Weltkriegen‘. Eine vergleichende deutsch - türkische Studie“, Ege Üniversitesi, 1994.

Özkan, Martina: „Ricarda Huch: Politisches Verhalten und ihre Schriften“, Ege Üniversitesi, 2004.

Üründü, Halit: „Zwischen Sehnsucht und Überdruß: Der Untergang des Habsburgischen Reiches im österreichischen Roman nach dem Ersten Weltkrieg!“, Ege Üniversitesi, 2008.

Uysal Ünal, Saniye: „Literarische Repräsentationen des Mythos. Aspekte und Tendenzen der Mythenrezeption in Romanen der Moderne und Gegenwart“, Ege Üniversitesi, 2010.

Başer, Ayşegül: „Literarische Übersetzung als Problem der interkulturellen Kommunikation: Am Beispiel von Aziz Nesins satirisch-politischen Prosatexten“, Ege Üniversitesi, (laufende Dissertation).

Administrative und akademische Positionen

Mitglied im Fakultätsvorstand und Fakultätaufsichtsrat, 1982-1985

Leiter der Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur, 2000-2004

Leiter der Fremdsprachenabteilung, 1993- 2009

Leiter der Fachrichtung Deutsche Sprache und Literatur, seit 1994

Dekan der Philosophischen Fakultät, 2003-2009

Leiter der Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur, seit 2010

Persönliche Begegnungen

77'den Bugüne Uzanan Germanistik Yolculuğumuz

Sevilay Yadigâr EĞİT¹

Eski öğrencilerimiz, yeni öğretim üyelerimiz Nilgin Tanış Polat, Mehmet Tahir Öncü ve yakın gelecekteki öğretim üyemiz Saniye Uysal Ünalın Kasım Hoca² için bir armağan kitabı hazırladıklarını ve benim de bir katkıda bulunup bulunamayacağımı sorduklarında hem çok şaşırmış hem de çok mutlu olmuştum. Çünkü bunu benden gizli olarak planlamışlardı. Aslında bu görev Bölümün ikinci büyüğü olarak bana düşerdi, ancak eş durumumdan böyle bir şeye benim öncülük etmemin doğru olmayacağını bir zamanlar bir sohbet esnasında dile getirmiştim sanırım. Genç arkadaşlarımız, bu sözlerimi dikkate alarak ve benden de gizleyerek kollarını sıvamışlar. Ben de bu olayı çok geç ve tesadüfen Nilüfer Kuru yazıcı Hoca'mızın, bildiğimi sanarak telefonda bana bir şeyler sormasıyla öğrenmiş oldum.

Genç arkadaşlarımızın Kasım Hoca hakkında benim bir şeyler yazmamı önermeleri, bana çok ilginç, ama bir o kadar da gerçekleşmesi zor bir olay gibi geldi. Yazmaya karar vermeden önce epey bir düşündüm; evet, Kasım Hoca'yı en iyi tanıyan meslektaşım benim ve de Bölümün kendisinden sonra gelen bir büyüğüyüm. Bizim Kasım Hoca'yla olan meslek yaşamımızda, hatta daha ben öğrenciyken başlayan Germanistik yolculuğumuzda acı tatlı pek çok şey yaşandı. Ancak bunları benim objektif bir şekilde özele girmeden anlatabilmem o kadar zor bir iş ki, bunu başaramama korkusuna kapıldım. Sonunda benden istenilen yazıyı ne olursa olsun benim kaleme almam gerektiğini düşünerek, bu öneriyi kabul ettim. Elimden geldiğince Kasım Hoca'yla birlikte geçirdiğim 30 yıllık meslek yaşantımda kendisiyle paylaştıklarımı ara sıra da olsa birazcık özele girerek aktarmaya çalışacağım.

Kasım Bey'le yollarımız 1974'te Almanya'nın Bochum kentinde bulunan Ruhr Üniversitesi'nde kesişti. Kendisi orada Germanistik Bölümünde Doktora öğrenimine başlamıştı, ben de aynı üniversitenin Kimya Fakültesinde Lisans öğrenimi görmekteydim. 1976 yılında kendisiyle nişanlandıktan bir ay sonra Kasım Bey, 5 ay süren kısa dönem askerlik görevini yerine getirmeye karar verdi. Çünkü bu onun son şansydı; daha sonra kısa süre askerlik görevini yapmak mümkün olmayacaktı.

Doktora Danışmanı Prof. Dr. Paul Gerhard Klussmann, Kasım Bey'in nişanlanmış olmasından ve askerlik görevini yerine getirmek için Türkiye'ye gitme-

¹ Prof.Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

² Burada şimdiden Kasım Hoca diye bahsediyorum. Çünkü gerçekten de oradaki Türk öğrencileri kendisine Kasım Hoca diye hitap ediyorlardı, çünkü kendisi Atatürk Üniversitesi'nde iki yıl Almanca Okutmanı olarak görev yapmıştı.

sinden çok endişe duymuştu. Çünkü yazmakta olduğu teze ara vermesinin hiç de iyi olmayacağını düşünmüştü. Kasım Bey, Hoca'sını ikna etmeyi başardı. Burada biraz beni de kullandı. Ben Klussmann Hoca'ya, kendisinin askerlik biter bitmez hemen geri gelip tezine kaldığı yerden başlayacağı, kendisine hiç köstek olmayacağım, aksine çok destek olacağım sözünü verdim. Klussmann Hoca, herhalde beni çok sosyal birisi olarak gördüğünden, Kasım Bey'in çalışmalarını sekteye uğratabileceğini düşünmüştü. Sonraları baktı ki, ben akli başında genç bir bayanım ve o da artık bana güvenmeye başlamıştı.

Prof. Dr. Klussmann gibi çok değerli bir hocanın danışmanlığında doktora yapabilmek herkese kısmet olmaz. Hoca, Kasım Bey'i doktora kabul etmeden önce bir sömestr boyunca kendisine sürekli kalın kalın kitaplar vererek "Bunları oku haftaya gel konuşalım!" diyormuş. O dönemde ben Kasım Eğit diye birinin varlığından haberdardım, ancak kendisini hiç görmemiştim. Zaten kendisi de o dönemde kimseyle görüşemiyor, kitapları okuyup Hocası'na görüşmeye gidebilmek için hiç evden çıkamıyormuş. Hatta o dönem bayağı bir hasta olmuş ve iğne ipliğe dönmüş. Ben kendisiyle tanıştığımda, Klussmann Hoca onu artık doktora öğrencisi olarak kabul etmişti ve o da belirlenen tez konusuyla ilgili kaynak taramasına başlamıştı. Bunun yanı sıra doktora programı çerçevesinde almak zorunda olduğu ikinci ve üçüncü yan dal kapsamında gireceği yeterlilik sınavına hazırlık olarak Azerbaycan Türkçesi, Orta Çağ Almancası, Yeni Çağ Alman Edebiyatı seminerlerine de aktif olarak katılmaktaydı. Ben de kendisiyle birlikte Azerbaycan Türkçesi öğreniyordum ve beraber çeviri yapıyorduk. Aslında beraber edebi çeviri yapmaya başlamamızın temeli demek ki daha o zamanlar atılmıştı.

Askerlik dönüşü Kasım Hoca, Klussmann Hoca'nın yazdığı çok etkileyici bir raporla, tam evliliğimiz öncesi, bir Alman vakfından ikinci bir burs alabilme fırsatını yakaladı. Klussmann Hoca evlenmek üzere olduğumuzu biliyordu ve bana tavsiyelerde bulundu: "Sakin paraları savurmayın, tez bitince kitap olarak basmak için para biriktirmeniz lazım." demişti. Herhalde beni öyle süslü püslü görünce, "bu kız biraz müsrif" diye düşünüp uyarma gereği duymuştu.

Ocak 1977'ye kadar Germanistik alanında master ve doktora yapan öğrencilerle çok vakit geçirdim. Ama kendim daha önce de söz ettiğim gibi Germanistik öğrencisi değildim. Evli ve hamile bir bayan olarak Kimya öğrenimime devam etmekte hem fiziki açıdan hem sağlık açısından zorlanmaya başlamıştım. Zaten baştan da niyetim Kimya okumak değildi. Kasım Hoca'nın beni ikna etmesiyle birlikte fakülte değiştirip Edebiyat Fakültesi bünyesinde Germanistik okumaya karar vermiştim. İşte benim Germanistik serüvenim böyle başlamıştı. Kısa bir süre sonra doğru bir seçim yaptığımı anladım. Zira ev işlerinde ve çocuk bakımında yardımcı olacak biri olmadan Kimya öğrenimine devam etmem olanak-

sızdı. Zaten iki yıl sonra Türkiye'ye dönmemiz de söz konusuydu ve o dönemlerde Kimya Fakültesine yatay geçiş yapma olanakları da belirsizdi.

1978'in Ocak ayında Kasım Hoca doktorasını çok başarılı bir şekilde tamamladı ve tezi Almanya'da tanınmış önemli bir yayın evinde basıldı. Profesör Klussmann bu başarıdan dolayı çok mutlu oldu, emekleri boşa çıkmamıştı. Kendisi bir tarafa, eşi bile iki üç kez Kasım Bey'in evine gelip mikrofilm şeklinde olan İngilizce kaynakları Almancaya çevirmişti. Gerçekten de ben Klussmann Hoca gibi hem çok bilgili, hem çok yönlendirici ve çok yardımcı, ama aynı zamanda da çok disiplinli birisine hiç rastlamadım. Kendisi doksan yaşına ulaştı, ama hala üretken. Ara sıra bizi tanıyan kişilerle karşılaştığında, onlara Kasım Bey'den övgüyle söz edip bize selamlarını gönderiyor.

Doktorasını yapmış biri olarak 1979 Ocak ayında Kasım Bey Ege Üniversitesi'nde, o zamanki adıyla Sosyal Bilimler Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümünde göreve başladı. O zaman Türkiye'ye yalnız dönmüştü, ben de o arada Almanya'da Germanistik Bölümünde 7. yarıyla gelmiştim. Kasım Bey, İzmir'de 6 ay süren arayıştan sonra nihayet kiralık bir ev bulduğunda, ben de oğlumla birlikte İzmir'e gelebildim ve aynı Bölüme lisans öğrencisi olarak girdim. Kasım Bey burada bir dersime de "Hocam" olarak girdi, derslerde sanki beni hiç tanıymıyormuş gibi davranıyordu ve öğrenciler bizi hiç yan yana görmediler. Kasım Hoca, Fakülteye yeni gelmiş, genç, hoş görünlü bir Hoca olarak tabii ki kız öğrencilerin dikkatini çekmişti, zaten o zaman Fakülte de yeni kurulmuştu ve çok fazla öğrenci yoktu, diğer bölümlerin öğrencileri ve Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencileri birbirleriyle kaynaşmışlardı. Bir gün ders sonunda sınıftan dışarı çıkmış, koridorda sigara içiyordum. Yanıma bir kız öğrenci geldi ve "Yeni misiniz?" diye sordu. Ben de "Evet" dedim, kız sağ parmağındaki yüzüğü işaret ederek "Nişanlı mısınız?" diye sordu, ben de "Yok hayır" diye yanıt verdim. O esnada Kasım Bey de sınıfta bazı öğrencilerle görüşmesini bitirmiş, başka bir derse gidiyordu ve kız onu görünce bana, "Bak Kasım da yeni geldi, senin dersine de giriyor mu" diye sordu. Ben de "Evet, biraz tanıyorum, kendisi biraz eşim oluyor da!" diye yanıt verdim. Kızcağız çok utandı ve bir daha yanıma hiç gelmedi.

Kasım Bey Bölüme başlamadan evvel otobüsle üniversiteye giderken, yanında oturan bir kız öğrencinin önünde Almanca ders kitabı görmüş ve merakla "Acaba Almanca Bölümü öğrencisi misiniz?" diye sormuş, o da "Evet" deyince, Kasım Bey, onların Bölümüne Hoca olarak geleceğinden söz etmiş. Sözünü ettiğim kız öğrenci benim de sınıf arkadaşım oldu sonra. Bu arkadaş okulda herkese, Bölüme Kasım Bey adında genç ve yakışıklı yeni bir hocanın geldiğini aktarmış, aynı zamanda da bekâr olduğunu varsaymış, tabii bir ay sonra ben çıkıp gelince, "Tüh be, evliymiş ve hatta çocuğu da varmış!" dediğini anlatmıştı bana ve hep birlikte gülmüştük.

1981 yılında “Yardımcı Doçentlik” diye bir kadro oluşturuldu. Yardımcı Doçent olabilmek için doktoralı asistanlar Almanca, İngilizce veya Fransızcadan dil sınavına girip çift yönlü çeviri yaparak 70 almak zorundaydılar. Toplu halde Rektörlük binasında sınava girmişlerdi. Pek çok kişi sınavı geçememişti, hatta içlerinden biri yanında kaç tane sözlük getirmişti, ama nafile! Neyse ben Kasım Bey’i iyi çalıştırdım, o da çok azimli olduğu için sınavı geçti ve Yardımcı Doçent olarak atandı. Bu arada ben de mezun olmuş ve Yabancı Diller Bölümünde okutmanlığa başlamıştım, ama bu görev beni pek tatmin etmedi, o zamanlar hazırlık sınıfı da yoktu, olsaydı belki orada kendimi daha iyi hissederdim. Ben bu sıkıntıları yaşarken DAAD bursuna başvurduğum ve kazandım. Bakanlıkta bana, bursu kazandığım takdirde, eşimin 10 ay Almanya’da kalmama için izin verip vermeyeceğini sormuşlardı, ben de kendilerine sınava eşimin desteğiyle geldiğimi ve hatta çocuğumu da beraberimde götüreceğimi söylemiştim. Gerçekten de Kasım Bey, bir eş olarak benim geleceğim için böyle bir fedakârlıkta bulundu. Çünkü ben yüksek lisans ve doktora yapmak istiyordum ve o dönemde İzmir’de yüksek lisans programı açılmamıştı. Evde iki akademisyen olunca mutlaka birinin çok yoğun çalışma dönemleri oluyordu, dolayısıyla hep birisi diğerine belli konularda yardımcı olmak zorunda kalıyordu. Kasım Hoca’nın bu konudaki istikrarlı tutumunu çok takdir ediyorum. Yoğun tez dönemlerimde üstümden yemek pişirme yükünü alarak bana büyük destek olmuştu. Tabii menü çok zengin değildi, değişmeli olarak bir biber dolması bir kabak dolması şeklindeydi. Hatta oğlumuz, “Baba artık şu menüyü değiştirsen iyi olacak!” diyordu. Ama Kasım Bey gülümseyip geçiyor, aynı menüye devam ediyordu, ancak benim Doçentlik dönemimde menüyü zenginleştirdi. Üç sene önce Straelen’deki çeviri merkezinde kaldığımız dönemde, 12 yıl ara verdikten sonra yeniden yemek pişirme denemesi ne yazık ki fiyaskoyla sonuçlandı ve yemekler çöpe gitti.

Çok planlı, programlı çalışan Kasım Bey’e bazı konularda yetişmek mümkün değildir: Çok hızlı yemek yer, hiçbir yerde çok fazla kalmaz. İşlerini hiç savaştırmadan halleder ve hiçbir zaman programından ödün vermez. Rahatsız edilmek istemez. Bu yüzden de ara ara konsantrasyonunu bozduğumdan, amiyane tabirle hep fırça yemişimdir. Fırça deyince, bu Bölüme başladığım günden beri sürekli fırça yiyen asistan, yardımcı doçent, doçent, profesör hep ben olmuşumdur. Zira göreve başladığım ilk gün bana, “Fakültenin kapısından içeri girdiğimiz andan itibaren benim eşim değilsin.” demişti. Ben de bu uyarısını çok makul karşıladığım için hep bu doğrultuda hareket etmeye çalıştım, ama yinede o, bu uyarısını tekrarlamaktan hiç vazgeçmedi. Ama işte burada eş olmanın dezavantajını yaşadım hep. Kasım Bey Bölüm elemanlarının çok önemli hataları olmadığı takdirde hiçbirine öyle kızıp fırça çekmez. Bunca yılda çok kızdığı birisi olduğunda, zaten ben arada tampon görevini kendiliğimden üstlendiğim

için hiç sorun yaşanmadı. Ancak gerçekten de o meşhur sabrı taşı mı, gözüne pek görünmemek lazım.

Kasım Hoca'nın en önemli özelliklerinden biri de idarecilikteki yeteneğidir. Bu işi hem çok severek hem de layığıyla yapar. Kasım Hoca, hangi idareci görevini üstlenmiş olursa olsun (16 yıl Yabancı Diller Bölüm Başkanlığı, 6 yıl Edebiyat Fakültesi Dekanlığı, uzun yıllar Alman Dili ve Edebiyatı Bölüm ve Anabilim Dalı Başkanlığı) elemanlarını hiçbir konuda mağdur etmemiştir, onların isteklerine her zaman çok makul olarak yaklaşmış, çözüm yolları araştırarak sorunlarını çözmüştür. Tüm elemanlarının kadro sorunlarını, daha onların bile aklına gelmeden çözüp kadrolarını temin etmiştir. Sorunları çözmede başarıya ulaşmasının bir nedeni de ekip çalışmasına büyük önem vermesidir.

Yabancı Diller Bölümünü 16 yıl boyunca her açıdan ihya etmiştir. Burada da ekip çalışmasına çok önem vermiştir. Aynı şey Fakültemiz için de geçerlidir. Ayrıca öğretim üyesi ve elemanlarının yanı sıra çalışan memur ve diğer personeli de hep düşünüp onların da rahat çalışabileceği ortamları yaratmıştır. Tüm dönemlerde hem Fakültemizde hem de Yabancı Diller Bölümünde herhangi bir şey ya da bir şeyin onarılması istendi mi hep "Kaynak aktarılmıyor!" diye olumsuz yanıt gelirdi, hatta bu nedenle neredeyse 3 sene Fakültemizde asansörsüz kalmıştık. Kasım Bey Dekan olunca ilk icraatı 2 tane yeni asansör taktirmek olmuştu. Kendisi 6 sene içinde o kadar çok şey yaptı ki, hepsini burada saymam olanaksız! Ancak en önemlisi, yanan kaloriferlere kavuşmamızdı. Sonuçta Kasım Bey, daha önce gerçekleştirilmeyen tüm bu icraatları kendi cebinden finanse etmedi, bir şekilde hep bir kaynak bulmayı başardı. "İstemesini bilirse insan ve de iyi takip ederse, istediğini alabiliyor." derdi.

Kasım Hoca'nın çok takdir ettiğim özelliklerinden biri de şudur: Hiç kimsenin işini savaştırmaz, bu bir Doçentlik veya Yardımcı Doçentlik raporu, Profesörlük raporu ya da öğrenciye verilecek bir referans mektubu olsun hepsini zamanında halleder. Ayrıca Dekanlık yaptığı süre boyunca da Fakültede düzenlenen tüm sempozyum ve kongreleri desteklemiş ve açılış konuşmalarını yapmak üzere katılmaya da özen göstermiştir.

Ben de Bölüm Başkanı olduğumda, kendisinden ne kadar çok şey öğrenmiş olduğumu fark etmiş ve öğrendiklerim sayesinde de görevimi yaparken hiç zorlanmamıştım. Çok iyi bir gözlemci ve çok dikkatli bir yapıya sahip biri olarak yıllar içinde birçok konuda kural, kaide vb. ne varsa hepsini bir şekilde kaydetmişim ve bunlar benim 6 sene boyunca Bölüm Başkanı olarak başarılı olmamı sağladı. Bunun için Kasım Hoca'ya çok teşekkür ederim. Akademik yaşama adım attığım ilk günlerde, beni hep, "Ağzından bir söz çıkmadan önce biraz tart, sonra konuş!" diye uyarmıştır. Doğam gereği daha heyecanlı ve konuşkan biri olduğumdan bazen bu uyarılar yerinde olmuştu. Zaman içerisinde bu uyarıları uygulamaya koydum, Kasım Hoca'nın telkinleriyle Fakültedeki diğer çalışanla-

ra daha farklı gözle bakmayı da başardım, birine kızarken, o kişiyi artıları ve eksileri çerçevesinde değerlendirmeyi öğrendim. En önemlisi bazı olaylar karşısında ani ve çok duygusal tepkiler verebilen biriyken, tepki göstermeden önce olayın üstünden en azından bir gece geçmesini bekleyip, sonra tepki vermeyi de Kasım Hoca'dan öğrendim doğrusu; kendisine bunun için de çok teşekkür ediyorum.

Akademik geçmişimde Kasım Bey'de çok takdir ettiğim bir diğer özellik de, bilimsel çalışmaları son derece objektif bir şekilde değerlendirmesidir, kendisi son derece profesyoneldir, birini sevmiyor diye çalışmasını sübjektif değerlendirmez ya da kendisine selam vermeyen birisiyle aynı ortamda görüşmesi gerekirse, bunu çok rahatça yapar. Bu profesyonelliği Türkiye'de akademik çevrelerde gösterebilen çok az sayıda insan var.

Kasım Hoca, benim Germanistik alanına kaymamı önermesiyle, kendisini bir bakıma hep benim velim gibi gördü, benim başardığım her aşamadan çok mutlu oldu, beni hep cesaretlendirdi. İki çocuğumuzun eğitimleri sürecinde ve mesleki yaşamlarındaki başarılarında ne kadar heyecan ve mutluluk duyduysa, benim lisans ve yüksek lisans ve daha sonraki aşamalarımda da aynı heyecan ve mutluluğu hissetti.

Akademik yaşamımızda, Kasım Hoca'yla ortak çalışmalarımız daha çok edebi çeviri alanında gerçekleşti. Bu maceramız, 1987 yılında Bölümümüzün "Flug nach Zürich" adıyla yayınladığı bir antoloji için Hugo Loetscher'in "Der Immune" adlı romanından "İsviçre'nin Keşfi" başlıklı öyküyü çevirmemizle başladı. Bu ilk çevirimizde, birlikte çalışırken çok keyif almıştık ve böylece bu kısa öyküyü başka öykü ve romanlar izledi. Ben bunları kendi başıma yapmazdım, zaten yalnız başıma da yapmadım. Kasım Hoca bu konuda beni hep motive etti. Evet, çocukluğumdan beri tercümanlık deneyimlerim olmuştu elbette, ama edebi çeviri aklımın ucundan bile geçmemişti. Bugün Almanya'da gittiğimiz çeviri merkezlerinde, yapmış olduğumuz çevirilerimiz ve özellikle de Thomas Mann'dan yaptığımız çeviriler nedeniyle çok takdir ediliyorsak, bunda büyük pay Kasım Hoca'ya aittir. Bunun için kendisine çok teşekkür ediyorum.

Kasım Hoca başarılı bir akademisyen olarak Bölümümüzde çok sayıda genç öğretim elemanının yetiştirilmesine büyük katkılar sağlamış ve onları her şekilde desteklemiştir. Kimsenin önünü tıkamamıştır, kendilerini sürekli çalışmalarını hızlandırmaları açısından teşvik etmiştir, makale yazmalarını, sempozyumlara katılmalarını öğütlemiştir. Gençlerin sınav ve tez aşamalarında son derece anlayışlı davranıp onlara, herhangi bir sınava hazırlanabilmeleri veya çalışmalarını sonlandırabilmeleri için evlerinde çalışmalarına olanak tanımıştır. Bölümümüz ve ders programlarıyla ilgili düşüncelerimize her zaman kulak vermiş, uygun olanları hemen uygulamaya koymaya çaba göstermiştir. Kasım Hoca'nın tüm anlayışlı, toleranslı ve samimi davranışları karşısında, öğrencilerimiz, Bö-

lümümüzde, Fakültemizde ve Yabancı Dillerde görev yapan tüm öğretim üyeleri, öğretim elemanları, memurlar ve hizmetliler, kendisiyle karşılaştıklarında her zaman daha özenli ve daha saygılı bir tutum sergileme gayretinde olmuşlardır. Bu tutumun, Kasım Hoca'nın ciddi ve saygın duruşuna bağlı olarak, kendiliğinden oluşan bir davranış biçimi olduğunu söylemem hiç de yanlış olmaz. Zaten ben de kendisiyle o henüz daha doktora öğrencisiyken, ilk kez karşılaştığımda, sanki karşımda olgun bir profesör duruyordu.

Kasım Hoca'nın 65. Doğumünü çerçevesinde, büyük bir incelik ve vefa örneği sergileyerek yayıma hazırladıkları bu armağan kitabında, onun akademik yaşamını anlatma fırsatını bana tanıdıkları için eski öğrencilerimiz ve şimdiki meslektaşlarımız olan sevgili Nilgin Tanış Polat'a, Mehmet Tahir Öncü'ye ve yine yakın gelecekte öğretim üyesi kervanına katılacak olan Saniye Uysal-Ünalın'a teşekkür ederim.

Ben de burada kendisine, benim akademik yaşama adım atma ve edebi çevirmen kimliği kazanma sebebim ve de bana çok iyi bir eş, çocuklarıma çok iyi bir baba olması nedeniyle sonsuz teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Kasım Hoca'yla paylaştığımız 36 yıllık evlilik ve 30 yıllık akademik yaşamımızda birbirimizi neredeyse hiç üzmeden, karşılıklı saygıda kusur etmeden ve de yetiştirdiğimiz genç meslektaşlarımızın yaydıkları enerjiyle bugünlere gelebildiğimiz için büyük bir mutluluk duyduğumu belirterek, Kasım Hoca'nın yeni yaşını içtenlikle kutluyor, kendisine bizlerle birlikte huzurlu, sağlıklı, başarılı ve mutlu bir yaşam diliyorum.

İNSAN, YAŞAMDA DAHA NE İSTER Kİ...

Mengü Noyan Çengel¹

Uygar bir insan, iyi bir eş, sevecen bir baba, usta bir edebiyatçı, seçkin uluslararası çevrelerde tanınan ve aranan bir akademisyen, herkesin altından kalkamayacağı denli karmaşık ve zor yazarların eserleriyle uğraşan bir çevirmen, yetkin bir yönetici ve genç öğretim üyelerine ve adaylarına rehberlik eden bir hoca. Hocaların hocası...

İnsan, yaşamda daha ne ister ki...

Stefan Zweig, Thomas Mann, Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt gibi Avusturya, Alman ve İsviçre edebiyatının son derece önemli yazarlarını Türk toplumuna – gerçek anlamda – tanıtan özenli bir çevirmen olan Kasım Hocamın kimi zaman bir tümce üzerinde günlerce düşündüğünü bilirim. Hele Dürrenmatt'ın “Duruşma Gecesi”, Kasım Hocamın çevirisiyle Türk okurlarına tadına doyumaz bir okuma zevki sunmuştur.

Benim için Kasım Hocamın en önemli yönü, 16 yıl büyük bir gururla yaptığım yardımcılığı sırasında örnek aldığım yöneticiliğidir. Çalışanlarının hakkını her yerde sonuna kadar savunan adil bir yönetici olmasının yanı sıra artık üniversite yaşamının bir parçası olan öğrenci olaylarını ılımlı ama bir o kadar da kararlı bir biçimde daha başlamadan bitiren yaklaşımının tüm genç yöneticiler tarafından görülmesini isterdim.

Sevgili Hocam, 20 yıldır bana gösterdiğiniz güven, anlayış, hoşgörü ve dostluk için sonsuz teşekkürler.

Bu dostluğu, hayatımın sonuna kadar büyük bir onurla ve özenle saklayacağım.

¹ Öğr.Gör., Ege Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu

Wissenschaftliche Begegnungen

Yabancı Kostüm İçinde Öz Kültür: Thomas Mann, *Değişen Kafalar*

Nazire Akbulut¹

Thomas Mann, 1940 yılında yayınlanan *Değişen Kafalar*² adlı romanında bir Hint efsanesini batılı bir yorumla yazınsallaştırmıştır. 2011’de de eser Kasım ve Yedigâr Eğit tarafından Türkçeye çevrilerek okurla buluşturulmuştur. Türkiye’deki okur, çeviri kitap ile buluştuğunda; Alman toplumunun bir üyesi olarak Mann’ın kendi kültürel birikimi doğrultusunda, Hint kültürünü, insanı ve efsanesi ile birlikte algılamış ve yorumlamış olduğunu düşünecektir. Oysa gerek mekân, gerek dinî ritüelleri ve dul kalmak istemeyen kadının sonu gibi kimi kültürel öğelere rağmen hikâye aslında Hint sarı’sine büründürülmüş Schopenhauer öğretisi ve Yunan mitolojisidir. Thomas Mann’ın *Değişen Kafalar* adlı romanı yazınlararasılığı ve buna kaynaklık eden çevirileri somutlaştırmaktadır.

1. ‘Üç Egzotik Doruk Noktalı’ Roman

Az kişi üzerinden anlatılan *Değişen Kafalar*, yazar veya yayınevi tanımlaması ile motif olarak Hint efsanesine dayanan bir romandır. Eser, Şridaman ve Nanda adlı iki farklı kasttan gelen ve yaşları birbirine yakın iki genç adamın Sita adlı genç kıza aşklarını anlatan tek olay örgülü ancak çok katmanlı bir anlam içermektedir. Ticaret ile uğraşan Şridaman entelektüel yönü ile Nanda ise fiziki yönü ile gelişmiştir. Birlikte yaptıkları bir yolculuk sırasında nehrin yakınındaki ağaçların gölgesinde dinlenirken yaptıkları bir gözlem, yaşamlarını belirler. Nehrin kutsal sularında tüm giysilerinden sıyrılarak yıkanma ritüelini gerçekleştiren Sita, iki çift gözün kendisini ilgi ve arzu ile izlediğinden habersizdir. Süreç içinde Şridaman ve Sita evlenirler. Ancak Sita, güçlü vücuda sahip Nanda’ya karşı ilgisiz olmadığını saklayamadığı için üç genç arasındaki ilişkiler eski samimiyetini koruyamaz. Altı aylık evlilikten sonra ailesini görmeye gitmek isteyen hamile Sita’ya bu yolculukta, gelenekler gereği kocası eşlik eder. Yolculuğa çıktıkları arabayı güçlü kolları ile Nanda sürmektedir. Yol üstünde Devi Durga’nın ve karanlıkların anası Kali’nin kutsal mekânları olarak kabul edilen yerde Şridaman onlardan dua etmek için ayrılır ve tapınakta intihar eder. Arkadaşının neden dönmediğini görmek için giden Nanda da tapınakta aynı şekilde

¹ Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü

² Mann, Thomas, *Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende*. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1940 (Orijinal eser); Çalışmaya temel alınan baskı, Kasım ve Yedigâr Eğit tarafından 2011’de Can Yayınlarından Türkçeye çevrilen *Değişen Kafalar* adlı eserdir.

hayatına son verince Sita neler olduğunu anlamak için tapınağa gider. İki gencin, kafalarını bedenlerinden kılıçla ayırarak intihar ettiklerini görür. Kendini ağaca asarak intihar etmek isteyen Sita'ya Durga engel olur. Her şeyi bilen ulu tanrıça Durga tüm yaşananları bir de Sita'dan dinler ve iki kader arkadaşını hayata döndürmek için Sita'ya bir şans tanır. Ancak Sita, yaşanan olayın heyecanı ile **kafaları farklı vücutlarla birleştirir**. Ortaya çıkan sorunu, Kamadama, bir başka adıyla Guha³ adında çilekeşin çözmesine karar verilir. Ormanda çile dolduran Guha'nın soruna getirdiği felsefi çözümün temelinde kültürel değerler yatmaktadır. Çilekeş Guha'nın kararına dört yıl uyan Sita, sonunda kararı bozar ve oğlunu alarak, inzivaya çekilen Şridaman vücutlu Nanda kafalı 'eşine' gider. **Üç 'aşığın' kaderini belirleyen son**, miyop ve şaşı oğulları Samadhi/Andhaka'nın geleceğine hizmet eder.

2. Çeviriler Üzerinden Yazınlararasılık

2.1. Hint 'Kostümünü' Oluşturan Ögeler

Th. Mann, doğuyu yazınsallaştırma açısından Karl May'a benzer bir tutumla Avrupa'da oturup⁴ çeviriler aracılığı ile edindiği bilgi ışığında Asya'nın anlayışını kültürel bir öge olan mitlerle yazınsallaştırmıştır. Yazar ve sanatçıların her fırsatta kaynağından cömertçe beslendikleri bu us dışı mitlerden aslında 16. yüzyıldan itibaren daha az yararlanıldı. Fakat romantik akımla birlikte "[i]nsanı ve evreni anlamak için usçuluk ve katı kurallar yeterli" (İşler 2004: 12) görülmemeye başlandı. Th. Mann dâhil pek çok yazar için mitler yeniden tercih konusu oldu.⁵

Thomas Mann'ın bu eserini inceleyen Thomas Regehly, yazarın günce ve mektuplarından yola çıkarak Hint kültürü üzerine bir ön çalışma yaptığını ortaya koymuştur: Th. Mann, Hindolog Heinrich Zimmer'in 1938'de yayınlanan *Die indische Weltmutter* (Hintli Kibele/Hintli Tanrılar Anası) adlı incelemesi ile

³ Guha/Guhan: Özellikle Güney Hindistan'da sevilen ve Tanrının bir yansıması olan Subrahmanya'nın bir adıdır. 'Kalbin derinliklerinde veya kalbin aydınlık mağarasında yaşayan biri', anlamına gelmektedir. bkz.: <http://wiki.yoga-vidya.de/Guhan>

⁴ Pakistanlı kültür araştırmacısı, durumun politik açıdan farklı olmadığını 2002'de yayınladığı çalışmasında ortaya koymuştur. İngiltere parlamentosu Hindistan hakkındaki politik kararlarını, kıtanın özelliklerini bilmeden ısmarlama yazılan raporlar doğrultusunda almıştır (bkz. Ziauddin Sardar *Der fremde Orient. Geschichte eines Vorurteils*, kaynak Durzak 2009b: 57-58). Graf von Nayhauss da, edebiyat için seyyahların gördüklerini nasıl çarpıttıklarına yer verir (bkz. 2009: 69-87).

⁵ Manfred Durzak, Hintli bir araştırmacının 1975'de yazdığı doktora çalışmasına atıfta bulunarak, Alman yazarların Hindistan'ı, düşüncelerinin yansıdığı yer olarak 19. ve 20. yüzyılda çok tercih ettiklerini ifade ediyor (2009b: 57). von Nayhauss ise 20.yüzyıl yazar ve ilahiyatçılarından Mircea Eliades'in şahsında Hindistan hayranlığını günce ve bilimsel çalışmalarından alıntılarla okurla paylaşır (2009: 69-87).

1936'da yayınlanan *Maya. Der indische Mythos* (Maya. Hint Mitolojisi) ve pek çok başka çalışmayı etüt etmiş, yayınlanan yazınsal çevirileri okumuş ve *Bir İblisin Yirmibeş Öyküsü*⁶ adlı eserin altıncı öyküsünde yer alan kısa bir anekdot-tan kendince⁷ esinlenmiştir (Regehly 2008: 93; 94; 101). Th. Mann'ı Karl May'dan ayıran pek çok ayrıntı vardır. En önemlisi de eksen karakterler aracılığı ile doğu ve batı kültürlerini karşılaştırmak ve doğuyu daha mağdur göstermek değildir. Eserin görünen katmanında, bir kültürü kendi içinde kendi felsefesi ile derinlemesine yorumlamayı denediği gözlenmektedir.

1930'lu yıllarda Hindoloji alanında yapılan bu araştırmalar, ülkeye ve kültürüne ilgi duyan diğer Alman aydınlarına da böylece kültürler arası bilgi akışı sağlamıştır. Bilimsel çalışmalarla zenginleşen yazarlar da yazın yoluyla kültüre dair alımladıklarını geniş okur kitlelerine bir başka boyutta ulaştırmışlardır. Bu açıdan bakıldığında Regehly'nin 'dünya yazını' saptaması abartıya kaçmamaktadır.

Thomas Mann'ın *Değişen Kafalar* adlı eserinde Hint kültürüne dair bilinen ve yeni aktarılan öğelerin neler olduğuna bakmak gerekir. Başta, eserin adı olmasa da, eserin açıklamalı alt başlığı okuru bir 'Hint efsanesi' okumaya koşullandırmaktadır. Bu yönlendirme, eserin kapağında renkli çizilmiş yarı çıplak kadınla pekiştirilmektedir.

Dilsel boyutta ülkeleri en iyi temsil eden noktaların başında kişi, yer ve diğer adlandırmalar ile onların kültürel değerlerle ilişkileri gelmektedir.

[B]u iki genç [Şridaman ve Nanda, NA] adamlar yaşam ve ölüm, dünya ve ebediyet demek olan Şiva gibi tek bir varlık olmayıp tam tersine bu dünyada yaşayan iki ayrı varlıktılar. [...] Bıyıklı ve zarif ağızlı Şridaman, kalın dudaklı Nanda'nın Krişna'yı andıran doğallığından hoşlanıyordu [...]. Aslında birinin diğerine gösterdiği ilgide birazcık alay da vardı. [...] Ancak bu tür içten eğlenmeler çoğu kez bir kıyaslama ve tedirginlikten ileri geliyordu, bu da benlik ve sahiplenme duygusuna gösterilecek bir saygı demektir. Bu saygı, benlik ve sahiplenme duygusuyla ortaya çıkan Maya'nın isteklerine hiçbir şekilde zarar vermezdi. (Mann 2011: 12-13)

⁶ *Vetalapantschavinsati – Die fünfundzwanzig Erzählungen eines Dämons*. Eingeleitet durch *Der König mit dem Leichnam* von Heinrich Zimmer, Darmstadt 1966. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe München 1924 (- Meisterwerke orientalischer Literaturen. Neunter Band). Deutsch von Heinrich Uhle (bak. Regehly 2008: 92, 4 nolu dipnot) [*Bir İblisin Yirmibeş Öyküsü*, Heinrich Zimmer'in *Kral ve Ceset* adlı Gizergahı ile başlıyor, Darmstadt 1966. 1924 Münih baskısının değiştirilmeden reprografik baskısıdır (Şark Yazınının Usta Eserleri. Dokuzuncu Cilt). Almancaya Çeviren Heinrich Uhle, NA]

⁷ Ertuğrul İşler, *Andre Gide'i Mitlerle Okumak* adlı incelemesinde paylaştığım bir görüşü dile getirmiştir: “[Mit, NA] ne kadar sanatçı ve yazar tarafından kullanıldıysa o kadar şekil almıştır” (İşler 2004: 9).

Hıristiyan Thomas Mann, Budist insanları anlatırken -İslamiyet'in aksine- inanışlarının onlara sağladığı ortak yaklaşımın olanaklarından yararlanmaktadır: insan, kendi özelliklerini tanrı/tanrılara yakıştırmakta ve bu benzerliği betimlemelerinde kullanmaktadır. Mann'ın hedef kitlesi tabii ki öncelikle Alman dilindeki okurdur. Bu nedenle olsa gerek yazar, Hint dilinden bazı kavramların Almanca karşılığı olmadığından (Cella, tala, linga, Mann 2011: 16; Lingam/Linga, Yoni, age: 37), bazı kavramların orijinalini otantik (vaniya, age: 11; dau-ji, age: 31, 34), bazılarını da egzotik bulduğundan kullanmıştır (Etad vai tad, age: 10). Eserde aktif yer alan eksen karakterler Şridaman, Nanda ve Sita, oğlu Samadhi/Andhaka ile çilekeş Kamadamana/Guha kadar, masalımsı bir tarzda rapor edilen hikâyede, gençlerin ismen anılan Garga ve Bhavabhuti adlı babaları da yukarıda oluşturulan Hindistan çerçevesini tamamlamaktadır. İsim olarak, kişilerin üyesi oldukları Brahman kast'ı ve 'İneklerin Mutluluğu', 'Kambur Boğalar Yurdu' gibi egzotik yerleşim adları Hint efsanesi kanısını desteklemektedir. İçerikleri her bir Alman veya Türk okurda bir Hintlinin kafasında oluşturduğu imge boyutu ile oluşmasa da Vedalar ile Maya, Şiva, Krişna, Devi, Durga ve karanlıklar anası Kali gibi tanrı/tanrıça isimleri, Hindistan'daki çok tanrılı inanç hakkında yaklaşık bir imaj sağlamaktadır.

Dilin biçimsel veya göstergesel boyutu kadar anlamsal/gösterilen boyutu da, yazarın üzerinde çalıştığı kültürü hangi çerçevede algıladığının göstergesidir. Dil, ait olduğu kültürün dünya görüşünü ve felsefesini tümce yapısı, sözcük zenginliği, bireyci veya toplumcu yaklaşımı, barışla arasındaki mesafe ve inançlarının sosyal yaşamı belirleme boyutu ile ortaya koymaktadır. Yazar Thomas Mann, Hint felsefesine dair okuduklarını özümlediğini, Nanda ve Şridaman adlı iki arkadaşın arasında geçen uzun konuşmalarda kısmen hiciv kullanarak somutlaştırmıştır.

"Bu kuşlar aşk uğruna böyle ötüşüp duruyorlar, şu arılar, şu yusufluklar ve kanatlı böcekler açlık yüzünden bir oraya bir buraya uçuşuyorlar, kısacası otların arasındaki binlerce canlı yaşam kavgası veriyor. [...] Gerçek varlık bilgisi budur işte." "Bunun böyle olduğunu biliyorum," dedi Şridaman, "eğer gözlerim kamaşmıyorsa bu sadece bir an için ve kendi özgür isteğimle oluyor. Çünkü yalnızca aklın hakikati ve bilgisi değil, aynı zamanda olguların yazısını, birinci ve gerçek anlamının dışında, bir de ikinci ve daha üstün anlamına göre okumasını bilen ve onu, temiz ve düşünsel olanı anlama konusunda araç olarak kullanan insan yüreğinin birbirleriyle kıyaslanması gerçeği de vardır. İçinde mutluluğun ve barışın bulunmadığı bir Maya figürünün desteği olmaksızın, huzur ortamından nasıl yararlanacaksın ve bu huzurun verdiği mutluluğu düşünde nasıl yaşayacaksın? Hakikati görebilmeleri için insanlara gerçeklikten yararlanma yetisi verilmiştir [...]" (Mann 2011: 21)

Yüzeysel anlamda doğa üzerine yürütülen bu sohbet, somut ve kısa tümcelerden çok -yukarıdaki alıntıda da görüldüğü kadarı ile- açıklama ve betimlemelerden yararlanılarak, dingin ve barışçıl uzak doğu insanının dünya görüşü-kültür-dil bağlantısını örneklemektedir. Buddha öğretisinin *Dört Yüce Gerçeği*'nin bilindiğini ve kurtuluşun da *Sekiz Aşamalı Asil Yol*'un⁸ hayata uygulamasından geçtiği görüşünü de içermektedir.

Dildeki bu felsefi ifadenin doruk noktasını, çileye yattığını düşünen Kamadamana'nın ağzından, kafaları değişen iki erkekten hangisinin Sita'nın kocası olduğunu açıklarken dinlemekteyiz.

“Durum bu kadar açıkken, sizin bir yargıca başvurma ihtiyacı duyacak kadar düzen ve hak konusunda bilgisiz olmanıza şaşıyorum doğrusu. Şu karşımda duran tuzak yemi, hiç kuşku yok ki, omuzlarında arkadaşının kafasını taşıyanın karısıdır. Çünkü nikahta geline sağ el uzatılır, el ise gövdeye aittir, gövde de dostun gövdesi.” [...]

Kamadamana ses tonunu yükselterek, “Ama bu sözlerimin yalnızca ilk tümcesidir,” diye devam etti. “Bunun arkasından ilk tümceyi daha da değerli kılan, daha çok ses getiren ve gerçekle taçlandırılan son tümce geliyor. Bekleyin lütfen!” [...]

[“]Koca, erkeğin kafasını taşıyandır.

Bu karardan kuşku duymamak gerekir,

Çünkü kadın nasıl ki mutlulukların en büyüğü ve ezgilerin kaynağıysa, Kaşa da bütün uzuvların en önemlisidir.” (Mann 2011: 96)

Görüldüğü gibi ülke ve kültür yalnızca biçimsel yönüyle değil, varlığın ve eylemin felsefi yorumu, dil ve mantık kullanımıyla da yansımaktadır. Mitlere olduğundan fazla anlam yükleyen Ertuğrul İşler, şu tezinde haklıdır: “Modern insan ise mitin işlevini modellerle açıklamak ve böylelikle dünyaya ve insanın varlığına bir anlam vermek istemesine karşın iyilik ya da ahlak güvencesi vermek kaygısı taşımaz” (2004: 15).

Yazarın, geçmişi ve geleceği bilen bilge bir anlatıcı aracılığı ile yaşanmış bitmiş bir olayı olimpik bakış açısı ile rapor etmesine, masalımsı bir üslupla anlatımını sürdürmesine, anlatım tarzında sık sık alaya başvurmasına ve doğa üstü motiflerden yararlanmasına rağmen okur, yukarıda ifade edilen nedenlerle de olacak Hint kültürü penceresinden bakarak yine de roman öyküsünde güncellik ve gerçeklik payı aramaktadır. Oysa Th. Mann'ın kendisi mektuplarında, “eğlence amacıyla yazılan bu tür eserleri ciddiye almamak gerektiğini” ifade etse de yazarın bu düşüncesine katılmak olanaksız (bkz. Regehly 2008: 93, Çev. NA). Yazar, bununla kalmayıp yazma aşamasında eseri arkadaşlarına zaman zaman

⁸ Gautama Buddha, aydınlanmaya ulaştıktan sonra verdiği ilk vaazda *Dört Yüce Gerçek*'i öğretmiştir. Acıların sona erdirilmesinin yolu *Sekiz Aşamalı Asil Yol*'dan geçer.

okuduğunda, anlatılanları komik bularak “gözlerinden yaş gelinceye kadar güldüklerini“ paylaşmaktadır (age: 95, Çev. NA). Büyük bir olasılıkla, ‘gülerek’ verilen tepkinin kaynağı, anlamayı yüzeysel yapı ile sınırlı tutmaları kadar Thomas Mann’ın kullandığı ironik dildir.

Diğer kültürleri ‘anlamayı’ sağlaması beklenen böyle yazınlararası eserler, derin yapının anlaşılmasında hâlinde, küçümsemeyecek derecede toplumsal klişeleri de güçlendirmektedir. Kimi zaman bu tür kalıp düşüncelerin oluşmasına, bilinçli veya bilinçsizce bilim insanları da katkı sunmaktadırlar. Hindolog Heinrich Zimmer Almanca konuşan okura Hint kaynaklarından çevirdiği anekdotun sonu için tuhaf bir yorum getirir: “Batılı dinleyici için, Tanrıça huzurundaki kanlı kurban ortamı ve ölüme tüyler ürpertecek derecede istekli olma gibi Hintli halk öyküleri heyecan verici ve acayıptir. Bunlar, bizim için ne kadar çarpıcı ise Hinduizm için o denli sıradandır” (age: 93, Çev. NA).

Bir Hindolog olarak yapılan çeviriyi Alman değer yargılarına göre ‘acayıp’ sıfatı ile betimlemek, toplumsal önyargıları körüklemeye ve klişeler oluşturmaya zemin hazırlar. Bir bölge için geçerli inanç ve yaşayış biçimini tüm bölgelere genelleştirmenin çok isabetli olmadığını, hem Almanya eyaletlerindeki hem de kendi ülkemizdeki bölgesel kültür farklılıklarından yola çıkarak örnekleyebiliriz. Bir Germanist olarak iki kez gittiğim Hindistan’da eyaletler arası coğrafi ve kültürel farkları çiplak gözle dahi gözlemledim.

2.2. Thomas Mann’ın Schopenhauer Öğretisi ve Budizm Hayranlığı

Thomas Mann’ın *Değişen Kafalar* adlı eserini yukarıda listelenen göstergelere indirgememek gerek. Eseri, “dinlenmek için” yazdığını ifade eden Mann, her ne kadar “[s]ade bir şey ortaya çıktı” (Mann’ın Mektupları, bk. age: 93) diye betimlese de çok katmanlı yapısında Schopenhauer öğretisini ve dolayısıyla Hint-Budizmini barındırmaktadır. Yazarın, “insanların en zekisi” olarak betimlediği Arthur Schopenhauer’e hayranlığı bilinmektedir. Thomas Regehly de eserde hangi göstergenin nasıl bir gösterilen olarak yorumlanması gerektiğini, Schopenhauer öğretilerine hâkim biri olarak açıklamıştır.

Karamsar ve belli ölçüde de kaderci bir dünya anlayışına sahip Schopenhauer, dünyanın isteklerimizden ve tasarılarımızdan oluştuğunu düşünür. Schopenhauer, *İstenç ve Tasarım Olan Dünya* eserine de adını verdiği gibi, “[h]er istek, bir gereksinimdir, bir yoksunluktur, bir acıdan doğar; giderildiği zaman insan yatıştır. [...] [ancak, NA] gerekli olan şeylerin ardı arkası kesilmez”, der (bkz. Schopenhauer 2007, Sanat Teorisi). İnsan isteklerinin mahkûmudur. Schopenhauer, ‘Hiç özgür bireysel istek yoktur, aksine sadece bunun arkasındaki metafizik istek kendini özgürleştirebilir’ (Studienkreis-Web, Çev. NA) tezinden yola çıkar ve “Kör iradenin sonucu olan acıdan kurtulmanın iki yolu vardır. 1. Elini eteğini çekip bu dünyadan kendini izole etmek, 2. Sanat yoluyla iradenin üzeri-

mizdeki basıncını ortadan kaldırmak” der (İşler 2004: 23). O halde, isteklerin boyunduruğundan sadece azizler ve sanatçılar kendini kurtarabilir. *Değişen Kafalar* adlı efsanede Nanda'nın sorunun üstesinden gelmemesinin nedeni, tam bir inziva hayatı sürdürmemesidir:

[...] Nanda, inziva yerini dinsel inançlarını en katı biçimde uygulayan kutsal adamların ciddiye almayacakları kadar insanın içini ferahlatan bir yerde seçmişti, üstelik yıkanmanın ve susmanın dışında, öyle kayda değer bir münzevi yaşamı da yoktu, ormandaki yemişlerle ve yağmur mevsiminde yetişen yabancı pirinçle besleniyor, hatta zaman zaman avladığı kuşları kızartıp yiyerek, yazgısına küsmüş ve düş kırıklığına uğramış bir adamın sessiz yaşamını sürdürüyordu. (Mann 2011: 113)

Her kurtuluş, yaşamın acılarıyla dolu olduğu öğretisi ile sonuçlanmaktadır. Bu öğreti de yaşam deneyimini zorunlu kılar, çünkü sadece acının verdiği deneyim, acıdan kurtuluş gereksinimi de doğurur. Kurtuluş ise merhametin etkisine dayanır (Studienkreis-Web). İradelerine hâkim Azizler Hıristiyanlıkta mevcuttur, ancak şark bu konuda öndedir (Regehly 2008: 96-97). İstek ve arzuların en önemlisi aşktır. Schopenhauer'in aşk tanımı, Can Güngen'e göre “cinsel dürtü”ye (2011) indirgenebilir. Aşk tensel boyutu ile ele alan filozofun karamsarlığı aşkın yorumuna da yansır ve âşıkların sonunun “birlikte can verirler” tezinde dile gelir (Schopenhauer 2007). Schopenhauer'in felsefesi hem batı mistizmiyle hem de Hint inanışlarıyla benzerlikler içermektedir⁹. Schopenhauer felsefesi ışığında Th. Mann'ın eseri *Değişen Kafalar*'ı tekrar okuduğumuzda Şridaman'ın Sita'ya tutkulu aşkı kadar Sita'nın, aşkı somutlaştırdığı erkek tipi ve Nanda'nın platonik tutkusu, insanların aşka dair oluşturdıkları istek ve tasarımlara örnekler oluşturmaktadır: ideal kafa ideal vücutta olmaz. Sita açısından bakıldığında, sevdiği iki erkeğin intiharı, onlardan birine sahip iken diğerine özlemi ve kurtuluşu birlikte kül olmada/can vermede aramaları, gerek Schopenhauer gerek Budizm felsefesi ile örtüşmektedir.

[S]iz evrenin kucağına döndükten sonra, onun yanında kalacak olursam, hayatı boyunca zavallı bir dul çocuğu olarak onursuzca yaşayacak ve sefalet içinde sürünüp gidecektir. Ancak ölü kocasının vücuduna eşlik edip onunla birlikte odun yığınının ateşine girdiği için, yakıldığı yerde anısına taş levhalar ve taş sütunlar dikilen soylu Tanrıça Sati'nin iffetli örneğine uyarak onu sizinle birlikte terk edersem, onurlu bir yaşamı olacak ve insanlar ona iyi davranacaktır. (Mann 2011: 120)

⁹ Schopenhauer'in Budizmle ortak ve ayrılan öğretisi görüşleri için bkz. *Dört Yüce Gerçek ve Sekiz Aşamalı Asil Yol*.

Üçlü sacayağını oluşturan iki erkek bir kadının çektikleri acı, aşk, cinsellik ve acılardan kurtulmak için verdikleri ölüm kararı, diğer pekiştirici örneklerdir. Kamadama ve Nanda'nın inzivaya çekilmeleri ve aslında çilekeş yaşama rağmen arzularından ve acılarından kurtulamamaları, bu felsefenin tezlerindedir. Thomas Mann'ın *Değişen Kafalar* adlı romanı, baştan sona kadar Schopenhauer öğretisi ile örtüşmektedir. Makalenin sınırlarını zorlamamak için yukarıda dile getirilen birkaç örnekle romanın Budizm inancı ile bağlantısına bir kez daha işaret etmekte yarar vardır:

- 1. gerçek, Dukkha: acı, hayatın ve varoluşun bir parçasıdır.
- 2. gerçek, Samudaya: acıların kaynağı, arzu ve isteklerdir.
- 3. gerçek, Nirodha: istek ve arzular bırakılırsa, acılar sona erdirilebilir.
- 4. gerçek, Magga: acıların sona erdirilmesinin yolu *Sekiz Aşamalı Asil Yol*'dan geçer. Doğru kavrama, doğru düşünce, doğru söz, doğru eylem, namuslu kazanç, doğru çaba, uyanıklık, ve doğru konsantrasyon. (wikipedia)

Bu öğretilerde insanın, yaşama karşı veya kadere karşı mağdur olacağı baştan belli. Çünkü insan istek ve kafasında oluşturduğu tasarıları ile yaşama bağlanmaktadır. Onlardan vazgeçmesi, yaşamdan vazgeçmektir. Ayrıca bu öğretilerde yer alan 'doğru' ifadesi, bireyin ait olduğu toplumsal kurallar doğrultusundaki 'doğru' ise, bu doğrular, aynı zaman diliminde coğrafik farklılıklar gösterdiği gibi zaman içinde değişmeye de uğramaktadır. Kime göre 'doğru' ve neye göre 'doğru'?

2.3. Özkültüre Bilinçli veya Bilinçaltı Yönelim

Yazar Thomas Mann bilinçli bir şekilde Arthur Schopenhauer öğretisini Hint efsanesine uygularken bilinçaltında da Yunan mitolojisinin etkisinde kaldığını saptamaktayız. Mann'ın, "başlangıca, arketipe, yaratılışa doğru ulaşmaya çalışırken" (İşler 2004: 28) "mitolojik öğelere bulaşmasını" (age: 21) kültürlerarasılık ve yazınlararasılıkla¹⁰ açıklayabiliriz. Bu nedendir ki baba tanrı Diyanus Pitar, Yunanlıların Zeus Pater'i, rüzgâr tanrı Vata İskandinavların Votan'nın özelliklerini göstermekte (bkz. Astroset Felsefe).

İnsan toplulukları, doğayı ister bağımsız ister birbirinden etkilenerken yorumlayıp mitler oluşturmuş olsunlar sonuçta soyut olguları somutlaştırma çabası gözlenmektedir. Tüm mitolojiler için genelleştirilebilecek bir tezi Nevzat Kaya, Yunan mitolojisi için ifade etmektedir: *Olimpos bağlantılı mitolojinin işlevi,*

¹⁰ Durzak, bir diğer adı 'Durga' olan 'tanrıça Kali'nin Yunan mitolojisinde 'Medea' ile eşleştirildiğini ifade eder (bkz. Durzak 2009a: 45).

akıl dışı (*Irrationalismus*) olanı, akıl ile açıklamaktır (*Akılcılık/rasyonalizm*) (Kaya 2000: 10-11). Kaya, Yunan mitolojisini temel aldığı çalışmasında¹¹ aslında ‘grotesk’ unsuru betimlemeye ve somutlaştırmaya çalışmaktadır. Grotesk’in temel unsurunun ise *deformasyon*, *yırtmak*, *parçalamak* olduğunu örneklerle kanıtlamaktadır. Kaya, temelinde duygusallık olan mitolojiyi, ‘ataerkil-akıl-tanrı’ üçlemesi olarak anlamaktadır. Bu anlayış doğrultusunda *güçlü ve zayıf yönleri ile insani görünüm ve özelliklerine sahip*¹² olan tanrılar (age: 18), her mitolojide olduğu gibi çok tanrılı Hint kültüründe de –her ne kadar hepsi tek tanrı Brahman’a dayandırılıyor olsa da (bkz. Astroset Felsefe)- insan hayatına sürekli müdahale etmektedirler. Tanrılara yakıştırılan estetik özellikler/güzellikler ve onlara ait olduğu düşünülen güçler, onlara hayranlık duyup tapınmayı sağlayan bir unsur ise, *tanrıların korkunç ve ürpertici tasvirleri, çirkin ve acımasızlıkları*¹³ da dinin, ilkel çağlarda olduğu gibi günümüzde de *sindirme işlevini yerine getiren* bir başka unsurdur (Kaya 2000: 19). Mitlerde tanrıların olumsuz bir şekilde “gerçek bir tanrı adaletsiz, ahlaksız, kışkanç, kinçi, cahil kısacası olumsuz özelliklere sahip olamaz”, betimlenmesine karşı çıkılmasına rağmen mitler her yüzyılda ve her kültürde kabul görmüştür.

19. yüzyılda Alman felsefeci Schelling, insanoğlunun iki zıt karakterini, Apollonik-Dionysos ikilemi ile ifade etmiştir. İki kutbu betimleyen tanrılardan *Apollo*, *biçim ve düzeni*, *Dionysos* ise *biçimin çözülmesini ve biçim değişikliğini* (age: 30-31), konulan sınırları aşma anlamını taşımaktadır. Bedenin üstünü dolayısıyla ‘zekâyı/akılı’, Zeus’un oğlu güneş ve ışık tanrısı Apollon ile Zeus’un kafasından çıkan kızı Athena simgelerken; bedenin altını dolayısıyla ‘duygusallığı/doğurganlığı/cinselliği’ Dionysos simgelemektedir. Zeus, üremesine neden olduğu Dionysos’un istemeden de olsa neredeyse ölümüne neden olacakken onu kurtarıp baldırında büyüterek doğurmuştur. Anne rahminde *ölümle* burun buruna gelen Dionysos onu türeten Zeus’un bacağına yeni bir rahim

¹¹ Nevzat Kaya’nın 2000’de yayınladığı ve yazın-antropolojik yöntemi kullandığı *Grotesklerin Tanrısı* adlı çalışmasınının 7-52 sayfaları Thomas Mann’ın *Değişen Kafalar* eserini Yunan mitolojisi boyutu ile yorumlamama temel oluşturmuştur. Kaya’nın bu bilimsel çalışması Almaca yazıldığı için, alıntıları kimi zaman anlam boyutu ile kimi zaman da doğrudan ifade ile Türkçeleştirip italik yazı özelliği ile görselleştirmeye çalıştım (NA).

¹² Ertuğrul İşler de mitlerde tanrıların işlev ve özelliklerine yer vermektedir: “Mitik kahramanlar ve tanrılar dünyayı yaratmazlar ancak dünyayı düzenleme, düzeni sağlama ve verimliliği sürdürme görevini üstlenirler. Evlenebilirler, çocukları olabilir, cinsel ilişkiye girebilirler” (2004: 21).

¹³ Manfred Durzak “Die Göttin Kali in Grass’ Indien-Buch *Zunge zeigen*” adlı bildirisinde, G. Grass’ın romanı ‘tipik’ Avrupa mantığı doğrultusunda yazıldığı için eleştirildiğini ifade eder. Kendisinin de eleştirel baktığı Grass’ın eserinde, tanrıça Kali’nin acımasızlığını, tanrılar içindeki konumunu, Yunan mitolojisindeki paralellliğini ve yakın tarihte Hitler ve Stanlin ile benzerliğini hep Avrupa merkezli yorumladığının altını çizer (2009a: 43-55).

bulup *yeniden oluşur*. Ölüm ve yeniden oluşum, reenkarnasyon şeklinde aynı bedende gerçekleşmezken Dionysos bu iki olguyu bünyesinde birleştirmiştir. Duyguyu, ölüm-yaşam ikilemini, belin alt kısmını ve dolayısıyla cinselliği simgeleyen Dionysos imgesini, ona eşlik edenler arasında bereket tanrısı oğlu Priapos, kendi boyu büyüklüğünde tasvir edilen penisi ile pekiştirmektedir. Dionysos'a eşlik eden yarı at yarı insan, yarı keçi yarı insan varlıklar, at/keçi ve insan olarak parçalara ayrılıp tekrar birleşerek (Kentaurlar) kendini sürekli yenileyen (penisin/üremenin) doğanın hizmetindedirler (age: 37).

Anaerkillik ise doğa ile uyumlu bir yaşamdır (age: 22). *Doğa ile uyumlu bir yaşamı simgeleyen ve kadınların yanında yer alan Dionysos mit'inin kendi erkekliği ile sorun yaşamaması, sembolik anlamda hadım edilmişlikten başka anlama gelmez* (age: 23). “İlk kültürlerin insanları kadınlık, doğurganlık, yaratılış karşısında hayretler içinde kadını yüceltirlermiş. Schubart bu zaman dilimini *Dionysos çağı* olarak betimler. Bu bakış açısı ‘nemli ortamı’ yaşam zemini olarak algılar (Schubart 1989: 29; Kaya 2000: 26).

Thomas Mann'ın *Değişen Kafalar* adlı romanının satır aralarını doğru okuyabilmek için Nevzat Kaya'nın araştırmasında kimi bilgiler seçilerek yukarıda özetlendi. Bu bilgiler ışığında Mann'ın eserini son açıklamadan yola çıkarak değerlendirdiğimizde Sita, Nanda ve Şridaman adlı iki genç erkeğe bir nehir kenarında, yani sulak ve kutsal bir yerde görünmesi, bedenini tüm çıplaklığı ile sergilemesi, cinselliği, doğurganlığı (rahmi) ve nehirde yüzmesi ile Dionysos'un hizmetinde olduğunun çok boyutlu göstergesidir.

Cinselliği veya cinsel arzularını çekincesiz dile getiren Sita'ya âşık iki erkeğin intihar ettikleri tapınağın tanrıçaları Durga ve Kali, insani kimi özelliklerin yanı sıra çok kollu görüntüleri, doğa üstü ‘tanrıçalar’ kimliği ile Yunan mitolojisindeki birçok göstergeyi oluşturmaktadır: Gücü ve öfkesi ile korkutup itaat ettirirken güzellikleri ile hayran bırakmaktadırlar. İki cinsin kimi özelliklerini taşıyarak Dionysos'u çağırılmaktadırlar. İnsanların hayatlarına yön vermektedirler.

Tanrıların ‘kader’lerini belirlediği Şridaman ve Nanda'nın kafaları farklı bedenlerde taçlanınca, ‘koca kimdir?’ sorusuna verilen yanıt Yunan mitolojisi ile örtüşmektedir. İki erkeğin yaşadığı soruna Kamadamana'nın getirdiği “Koca, erkeğin kafasını taşıyandır.” yorumu (Mann 2011: 96), yalnızca ataerkil Apollonik (akıl/mantık) boyutunu değil, zamanda daha da geriye giderek gök tanrının (yukarıdakinin) toprak anaya (aşağıdakine) üstünlüğünü de simgeler. Burada ortaya çıkan karar, Avrupalının ‘mantığını’ Doğu'nun/Şark'ın ‘duygusallığına’ üstün göstermektir. Th. Mann eserinde Kamadamana'ya ilk söylediği kararda bedeninin kültürel göstergelerine atıfta bulunur: “[...] hiç kuşku yok ki, omuzlarında arkadaşının kafasını taşıyanın karısıdır. Çünkü nikâhta geline sağ el uzatılır, el ise gövdeye aittir, gövde de dostun gövdesi.” Ancak Th. Mann bu

kararını revize etmektedir. Oysa iki genç adamın başından geçenler, aynı vücutta ölüm ve yeniden var olmayı yaşamaları, Dionysos alegorisini/benzetmesini çağrıştırmaktadır. Sita ise ‘koca’ sıfatını taşıyan ‘kafanın’ sahibinden kısa sürede bıkip ‘bedene’ sahip olandan yana tercihini ortaya koymaktadır. Birlikte kül olmaları ise bu ikilemin suniliğini, onların birbirini bütünlediğini ifade eder.

3. Türkçeye Kazandırılan Çeviriye Yönelik Saptamalar

İstanbul ve İzmir’in ekonomik ve sosyal elitlerinin uzun yıllar Fransa’ya ve Fransız yazınına ilgisinden sonra, Vural-Kaya’nın belirttiğine göre, 1829 yılında Namık Kemal’in Alman yazarları işaret etmesini takip eden süreçte bazı Almanca eserler Türkçeye çevrilir, ancak çeviriye büyük bir ivme 1940’lı yıllarda devlet desteği ile kazandırılır. Çevrilen 604 eserin 90’ı Alman yazın örneklerinden olup (Vural-Kaya 2005: 21) bunun da 10 eseri Thomas Mann’a aittir (Sağlam 2002: 292).

2011’de ise Kasım Eğit ve Yedigâr Eğit, Thomas Mann’ın *Değişen Kafalar* adlı eserini Can Yayınları için çevirerek yabancı ve özellikle de öz kültüre katkı sunmuşlardır. Eğit, genel olarak yapılan çevirileri, yerel ve evrensel boyuttaki katkıları açısından değerlendirirken; çevirmenlerin sayıca azlığına ve çeviri alanındaki bilimsel çalışmaların eksikliğinde yaşanan sorunlara da dikkat çekmektedir (Eğit 2002: 8). Ayrıca çevirmenin özelliklerinin altını çizmiştir: ”Çeviri için bir yabancı dili iyi bilmek kuşkusuz en önemli koşullardan birisidir, ancak çevirmenin yabancı dil hâkimiyetinin yanı sıra çevirdiği yapıtın yazarını, o ülkeyi ve o ülkenin edebiyatını ve kültürünü de tanıması ve daha da önemlisi kendi anadilini çok iyi bilmesi ve kullanması gerekir” (age: 7). Çevirmenin işlevini de içine alacak şekilde Th. Mann’ın *Değişen Kafalar* eseri bağlamında bir kez daha özetlemek gerekirse:

Thomas Mann, kurguladığı ana temayı başka kültürlerin zemininde yazınsallaştırmak üzere birden çok disiplini barındıracak bilgi ile harmanlayarak çok katmanlı kaleme aldığında, çevirmen, eleştirmen ve okuru da benzer süreçlerden geçmeye zorunlu kılar. Gerek donanımsız okur, gerek çevirmen ve eleştirmenin de içinde yer aldığı donanımlı okur, eseri anlayabilmek için süreci tersten yaşarlar. Eseri Almandan Türkçeye kazandıran Kasım ve Yedigâr Eğit, elinizdeki çalışmayı yapan araştırmacı ve okur grubu önce romanı okur sonra, konunun dayandığı felsefeyi ve mitolojiyi araştırırlar, yani hangi katmanlardan oluştuğunu saptamaya çalışırlar. Ancak genel bağlamda okurun, özel anlamda “[e]leştirmenin aramak zorunda olduğu şey yapıttaki insan değil yeniden anlamak zorunda olduğu yapıtın insanıdır” (Dirigé par Christian Bourgeois 42). “Burada yazarın kendisinden çok, kullandığı dil ve yarattığı biçemin işlevi oldukça fazladır. [...] Mitik öğelerin simgelerle daha da gizemleştirildiği bir okuma serüvenidir bu” (İşler 2004: 52).

Yazar Th. Mann ve yayınevi orijinalde herhangi bir kavramı tanımlama gereği duymazken çeviri kitapta “Çevirmenin Notu (Ç.N.)” veya “Yayıncının Notu (Y.N)” az sayıda da olsa yer almaktadır. Bu dipnotların farklı nedenleri olabilir. Ancak akla ilk gelen nedenlerden ikisi öne çıkmaktadır: Türkiye’deki okur kitlesinin araştırma olanağı veya merakı olmadığından, okuru başka kültürleri tanımaya özendirmek için, dipnot açıklamaları ile anlamayı kolaylaştırmaktır. Yayınevi ve çevirmenler Kasım ve Yedigâr Eğit, Avrupalı bir yazarın mantık süzgecinden geçen Doğu kaynaklı bir motifi, iki kültüre köprü görevi yapan bir ülkenin okurlarına ulaştırarak “kültürel ve dilsel engellerin üstesinden gelinmesi ile kültürlerarası iletişime katkı sunmaktadırlar” (Vural-Kaya 2005: 25). Regehly’in, yazar açısından ifade ettiği işlevleri ise kanımca çevirmenler de yerine getirmektedirler: *Dünya yazınına katkı sunmakta, mitleri insani kılmakta, bir nevi ironik köktencilik eleştirisi yapmakta ve Samuel Huntington’un ‘Kültürlerin Çarpışması’ teorisine karşın ‘anlayış gösterme alanı’ yaratmaktadır* (Regehly 2008: 91).

4. Sonuç

Thomas Mann, dinlenmek ve ‘ağır’ olmayan bir roman yazmak üzere 1940 yılında *Değişen Kafalar* adlı eseri yazmıştır. Roman bilimsel açıdan, yazarın özgeçmişi de dikkate alınarak incelendiğinde, fantastik bir olayı tanımlamayıp, Hint kaynaklardan Almancaya çevrilen bir anekdottan yararlandığı saptanmaktadır. Bu birincil eser, motif açısından sorgulandığında Hint kumaşına büründürülmüş bir Schopenhauer öğretisi ortaya çıkmaktadır. Eser, göstergebilim açısından büyüteç altına alındığında yabancı kostüm içinde öz kültür karşımıza çıkmaktadır. Budizm olarak görünen pek çok ‘gösteren’in altında Yunan mitolojisi ‘gösterilen’i parlamaktadır. Bunun nedenini, her yeni inanın bir önceki inançların simge ve ritüellerini yeniden yorumlayarak sürdürmesine bağlamak kadar; dinlerin birbirini etkilemesinde de aramak gerek.

Thomas Mann’ın *Değişen Kafalar* adlı romanı, yazınlararasılığın somut örneğidir. Yazınlararasılığı sağlayan temel etmen çevirilerdir. Almancaya çevrilen Budizm (Hint dillerinden) ve Yunan mitolojisi (Yunanca ve Latince) gibi somut çeviri eserleri kadar, Schopenhauer öğretisinin yazar Th. Mann yorumu da bir çeviridir. Yapılan bu soyut veya somut anlamda yorumlayarak çevirme zincirine, birincil eser yazarından sonra çevirmenler, onların çalışmalarını değerlendiren yazınbilimciler ve okurlar da katılmaktadır. Yazar farklı kültürlerin yazınından beslenip içselleştirdiklerini kristalize ederek okura sunar. Çevirmen orijinalde sadık çeviri yapabilmek için, önce bu şifrelenmiş bilgileri deşifre eder sonra yazarın üslup ve “gizli şeyleri gören ya da barındıran bir anlatı”yı (İşler 2004: 40) hedef dile aktarır. Okur kitlesi her şifreyi çözmek zorunda hissetmeyebilir kendini. Ancak yazın eleştirmeni bunu asli görevi olarak kabul

etmelidir. “Yazınsal metnin içindeki anahtarın nerede olduğunu bulmak [zorundadır, NA]. Anahtar bulunursa, Pandoranın kapağının açılması örneğinde olduğu gibi okuryazar ve yapıtla ilgili birçok gizli bilgiye ulaşma ve öğrenme olanağı yakalayabilir” (age: 51). Eleştirmenin çabasına rağmen örneğin kimi öğelerin anlamı Türkiyeli okur için gizemini koruyacaktır: ‘Salıncakta Güneş tanrısı için sallanmak’ (Mann 2011: 28), kast üyelerinin yaşam biçimleri (age: 11) veya “Her ikisi de günleri geldiğinde kutsal kemerlerini kuşanmış ve dünyaya iki defa gelenler topluluğuna kabul edilmişlerdir”, “cazibesıyla gözüme Prensi Citraratha gibi görünüyordu” (age: 71) ifadelerinde olduğu gibi (age: 10).

Kaynakça

Astroset Felsefe. „Hint Felsefesi“: <http://www.astroset.com/yasam/filosofia/f2.htm> [20.12.2012]

Burkert, Walter (1977): *Griechische Religion der klassischen und archaischen Epoche*. Stuttgart.

Durzak, Manfred (2009a): “Die Göttin Kali in Grass’ Indien-Buch *Zunge zeigen*”. *Der Gott der anderen. Interkulturelle Transformationen religiöser Traditionen*. Hrsg. v. Ernest W. B. Hess-Lüttich gemeinsam mit Arupon Natarajan. Frankfurt a. M.: Peter Lang. 43-55

Durzak, Manfred (2009b): “Produktive Indienrezeption. Martin Mosebachs Roman *Das Beben*”. Hess-Lüttich, Ernest W. B./ Natarajan, M. Arupon (haz.): *Der Gott der anderen. Interkulturelle Transformationen religiöser Traditionen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang. 57-68

Eğit, Kasım (2002): „Sempozyum Açılış Konuşması“. *Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. Edebi Çeviri ve Kültür Transferi*. Özel Sayı 4. 7-8

Graf von Nayhauss, Hans-Christoph (2009): “Mircea Eliades Indisches Tagebuch. Auf der Suche nach der indischen Seele”. Hess-Lüttich, Ernest W. B./ Natarajan, M. Arupon (haz.): *Der Gott der anderen. Interkulturelle Transformationen religiöser Traditionen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang. 69-87

Güngen, Can (2011): Felsefe ve Psikiyatri Arşivi. “Aşkın Metafizigi-Arthur Schopenhauer”. <http://www.cangungen.com/2011/02/25/askin-metafizigi-arthur-schopenhauer/http://www.sanatteorisi.com/Makaleler.asp?Sayfa=Oku&id=103> [20.12.2012]

İşler, Eruğrul (2004): *Andre Gide’i Mitlerle Okumak*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Kaya, Nevzat (2000): *Der Gott des Grotesken. Eine literaturanthropologische Studie*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 98.

Mann, Thomas (2011): *Değişen Kafalar. Bir Hint Efsanesi*. Roman. Almanca aslından çevirenler Kasım Eğit-Yadigâr Eğit. İstanbul: Can.

Mann'ın Mektupları: Brief vom 19.04.1941. Wysling, Hans (haz.): *Dichter über ihre Dichtungen*. Band 14, I-III: Thomas Mann. Frankfurt a.M. 1975-1981, Bd. I: 587.

Regehly, Thomas (2008): „Schopenhauer, Buddha und Kamadama oder die Realisierung des Mythischen in Thomas Manns Novelle *Die vertauschten Köpfe*“. Koßler, Matthias (haz.): *Schopenhauer und die Philosophien Asiens*. Beiträge zur Indologie 42. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 91-105

Sağlam, Musa Yaşar (2002): „Zur Rezeption der deutschen Literatur in der Türkei“. *Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. Edebi Çeviri ve Kültür Transferi*. Özel Sayı 4: 289-296

Schopenhauer, Arthur (2007): *Aşkın Metafiziği/Schopenhauer'in Felsefesi*. Aşka ve Kadınlara Dair. Çev. Ahmet Aydoğan: Say Yayınları.

Studienkreis. “Schopenhauer und Buddhismus”. Schopenhauer: Erlösung. Zur Erlösungslehre in Schopenhauers Philosophie - Gnade oder Notwendigkeit. <http://www.arthur-schopenhauer-studienkreis.de/Erloesung/erloesung.html> [20.12.2012]

Vural-Kaya, Sergül (2005): *Übersetzungsvergleich für das Sprachenpaar Deutsch-Türkisch*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.

Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident. Else Lasker-Schülers „Die Nächte der Tino von Bagdad“

Yücel Aksan¹

Else Lasker-Schüler, *Tino* und *Jussuf*, viele Namen, die sie sich selber gab, führen zu einer einzigartigen, starken Frau, die ihr Leben in Literatur umgesetzt hat. Zu einer Frau, die einer der führenden expressionistischen Persönlichkeiten wurde, ihr Leben literarisierend vermarktete und doch im wahrsten Sinne des Wortes nie mit sich und der Umwelt zufrieden werden konnte und auch werden wollte.

Else Lasker-Schüler löst sich sehr früh von der bürgerlichen Welt. Diese Loslösung ist nicht allein als ein Akt feministisch inspirierte Überlegung zu deuten, sie ist vielmehr revolutionär in dem Sinne, da sie sich als eine Frau gibt, die von der Kunst leben will. Daher ist der Weg, den sie geht, ein Weg der Konfrontation. Sie wählt statt Einfügung oder Kompromiss die extreme Abweichung, indem sie sich über die herrschende Meinung des „Geschlechterverhältnisses und das Angebot weiblicher Identifikations- und Rollenmodelle souverän hinwegsetzt“ (Grossmann 2001: 68). Die Dichterin lässt sich von der Gesellschaft nicht unterdrücken, zieht sich nicht zurück, sondern wendet ihre Kraft in Stärke, in ein Anderssein als eine Lebensanschauung um. Durch ihre Distanzierung von ihrem bürgerlichen Milieu, von klassischen Rollenzuweisungen, Formen und Modellen kann sie den Forderungen der Gesellschaft entweichen, muss aber dadurch auf Geborgenheit und Sicherheit, die sie in anderen Bereichen sucht, verzichten.

An ihren zweiten Ehemann Herward Walden, den sie auch in literarischen Arbeiten unterstützt und fördert, schreibt sie: „Ich bin nie mit anderen Menschen zu messen gewesen“ (Martini 1970: 5). Spricht aus diesen Worten ein uneingeschränktes Selbstbewusstsein, ein Ego, das sich mitteilt und von anderen anerkannt werden möchte? Oder ist es ein Selbstbewusstsein, das sich durch solche Aussprachen stärken und seine Präsenz preisgeben möchte? Der Selbsterhaltungstrieb hilft der Dichterin in allen schweren Phasen ihres Lebens, und auch in dieser Zeit der Loslösung erhebt sie sich über Andere, Allgemeines, Bürgerliches, ihr Anderssein erhebt sie selbst zum Auserwähltsein; sie sondert sich in die Höhe hinauf. Ihr Künstlertum ist für sie Berufung, ein Status nahe der Prophetie, deshalb auch nicht geläufig und überall findbar.

¹ Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

In diesem Sinne skizziert Fritz Martini das Künstlertum der Dichterin in folgenden Worten:

Je älter Else Lasker- Schüler wurde, umso mehr hat sie ihr Dichten als eine Sprachwerdung, als eine Wirklichwerdung überpersönlicher Mächte der Weltversöhnung und Gottversöhnung begriffen. Eine lyrische Dichtung, die mit dem Bekennen aller subjektiven Triebe und Träume begann, weitete sich mehr und mehr zur Erfahrung und Vision überpersönlicher Mächte. Ihr Gedicht wurde zur Beschwörung des Einheitsgrundes von Mensch, Welt und Gott - jenes Seelengrundes, in dem sich eine Reinheit der Menschheit wiederherstellt und Gott vernommen werden kann. (Ebd.: 5)

Die ihr von der Gesellschaft zugewiesene Randposition als Dichterin, Jüdin und Frau wendet sie ins Positive. Die Dichterin münzt die Ohnmacht des Opfers um in die Macht der Elite. Als Ausgegrenzte erhöht sie sich zur Auserwählten und entwirft die literarische Figur des Prinzen in ihren verschiedenen Gestaltungen von Prinzessin *Tino* über den *Prinzen von Theben*. Sie erhebt sich zum Adel und ihre Erhebung zum Prophetentum benutzt sie als Strategie für ihre Selbstpräsentation im Schriftstellerleben. Sie stellt sich als göttlich inspirierte, nahe der Prophetie stehende dar, schafft somit eine Identität, die angeblich von „höherer Warte beglaubigt ist. Sie findet Kraft im Judentum. Die Erfahrung von Fremdheit wird zum konstruktiven Movens des Schreibens- im entrückten Zustand des schöpferischen Vorgangs“ (Grossmann 2001: 25).

Da die überlieferten Frauenimaginationen von Männern geprägt sind und deshalb von deren Interessen gestaltete Projektionen sind, werden den Frauen die Fähigkeiten zum Schöpferischen grundsätzlich verweigert. Um sich diesen geläufigen Anschauungen widersetzen zu können, schlüpft die Dichterin in einen unterschiedlichen *Geschlechtscharakter*, den androgynen Selbstentwurf eines knabenhaften Dritten. Für Uta Grossmann ist die Loslösung, die die Dichterin erlebt, als ein Prozess zu sehen, die sich als

eine Identität, die sich aus der Erfindung eines ursprünglich-wilden Judentums, der Unterwanderung herrschender Frauenbilder und dem Entwurf eines inspirierten Künstlertums zusammensetzt. Die Überwindung bürgerlicher Konventionen und Rollenzuschreibungen ermöglicht ihr mehr Freiheit und Unabhängigkeit als den meisten jüdischen Frauen dieser Epoche. Lasker- Schülers Lebensweise und insbesondere ihr Prosawerk sind ihrer Zeit weit voraus. Dieser Abstand, aber auch der radikale Individualismus der Künstlerin bewirken Unverständnis und Ablehnung. (Grossmann 2001: 25)

Else Lasker-Schüler verbindet Figuren aus der hebräischen Bibel und anderen jüdischen Quellen, bereichert sie mit orientalischen, exotischen und märchen-

haften Elementen zu einer unverwechselbaren literarischen Grundlage, aus der sie literarisch schöpfen kann. Uta Grossmann beschreibt die Dichterin vor allem als Künstlerin, aber das „Judentum gilt ihr als Ausdruck der Gefährdung und Auszeichnung ihrer Existenz. Es macht sie zur Fremden, dient Angreifern zur Rechtfertigung und ihr zur Stärkung der Identität eines kämpferischen, stolzen, mutigen Menschen“ (Ebd.: 41).

In der Zeit nach der Scheidung von ihrem ersten Ehemann Berthold Lasker und der Zeit der *Neuen Gemeinschaft*² erlebt sie eine neue Freiheit, die ihr einen neuen künstlerischen Schub versetzt. Sie beschreibt ihren Zustand in einem Brief an Richard Dehmel: „Nun bin ich wieder frei, habe mein Leben der Kunst gar gegeben und da bitte ich Sie, mich nicht ganz zu übersehen“ (Bauschinger 2006: 103).

Ihre neu gewonnene Freiheit regt die Dichterin künstlerisch so sehr an, dass eine der produktivsten Phasen ihres Lebens beginnt. Sie setzt sich mit einem „höchst individuellen Lebensentwurf gegen Zerrbilder, die ‚den Juden‘ und ‚das Weib‘ festlegen. Sie nutzt Fremdheit als Experimentierfeld außerhalb gesellschaftlicher Konventionen und Rollenvorstellungen“ (Grossmann 2001: 10). Auf der einen Seite wird sie von ihren Lesern als eine Dichterin von „exotischer Fremdartigkeit einer autonomen Künstlerpersönlichkeit“ (Ebd.: 10) in die Höhe gehoben und auf der anderen Seite von ihren Gegnern als geistesranke Kaffeehausberühmtheit verhöhnt.

Während der Zeit der *Neuen Gemeinschaft* lernt Else Lasker-Schüler wahrscheinlich auch den 22-jährigen Georg Levin kennen, den sie einfach in Herwarth Walden umbenennt und dessen bürgerlicher Name im Nachhinein in Vergessenheit gerät. 1901 erzählt sie von ihm zum ersten Mal ihrer Schwester Anna.

Herwarth Walden spielt im Kreis der *Neuen Gemeinschaft* Klavier und erregt die Aufmerksamkeit der Dichterin durch seine Vertonungen von Gedichten und seine Begeisterung für Literatur. Durch ihre Gemeinsamkeiten entsteht im Jahre 1903 eine Ehe, die von der „Kunst für die Kunst“ (Kupper 1963: 10) gestiftet wird.

In schwierigen Zeiten schöpft Else Lasker-Schüler aus eigener Kraft Vertrauen für ihre weitere Existenz, anders ausgedrückt, sie lernt das Vertrauen auf ihre eigene Person. Margarete Kupper beschreibt in ihrer Dissertation *Die Weltanschauung Else Lasker-Schülers in ihren poetischen Selbstzeugnissen* (1963),

² Die *Neue Gemeinschaft* war eine zwischen 1900 und 1903 unter anderen von den Brüdern Julius Hart, Heinrich Hart und von Gustav Landauer im Berliner Stadtteil Schlachtensee betriebene anarchistisch-kommunistische Kommune, an der vor allem politisch aktive Lebensreformer, Anarchisten und Künstler teilnahmen.

dass bei Else Lasker- Schöler das Gefühl der Überlegenheit gegenüber den Bürgern als eine unbewusste Naivität anzusehen ist, dass dabei die präsenste Reflektion gegenüber dem Bürgertum immer eine Distanz aufweist, durch der die Dichterin sich selber aufwertet. Um Selbstschutz ausüben zu können, transformiert sie sich in dichterische Genialität:

Bin entzückt von meiner bunten Persönlichkeit, von meiner Urschrecklichkeit, von meiner Gefährlichkeit, aber meine goldene Stirn, meine goldenen Lider, die mein blaues Dichten überwachen. Mein Mund ist rot wie die Dickichtbeere, in meiner Wange schmückt sich der Himmel zum blauen Tanz, aber meine Nase weht nach Osten, eine Kriegsfahne, und mein Kinn ist ein Speer, ein vergifteter Speer. So singe ich mein hohes Lied ... ich bin meine einzige unsterbliche Liebe. (Ebd.: 23f.)

Als Else Lasker- Schöler endlich 1932 zusammen mit Richard Billinger den Kleist-Preis erhält, kann sie sich nicht sehr freuen. In der Presse erscheinen verschiedene Kommentare und die rechtsgerichtete Presse kritisiert mit ihr manche Autoren als „wesensfremde Erscheinungen“, (darunter sind Dichter wie Zuckmayer und Horvath), die gefördert würden, wohingegen junge national gesinnte Dichter nicht. Auch die Schlagzeile des *Völkischen Beobachters*³, die „Tochter eines Beduinenscheichs erhält den Kleist-Preis“, beeinträchtigt die Freude der Dichterin. Dem Antisemitismus sehr früh ausgesetzt, ist sie sich nach diesen Schlagzeilen bewusst, dass ihre Tage in Deutschland gezählt sind. Zuerst zieht sie in Erwägung nach Prag zu ziehen, wobei auch die Schweiz für sie als ein Zufluchtsland gilt. Die Flucht aus Berlin bedeutet einen tiefgreifenden Einschnitt, Else Lasker- Schöler verbrachte vierzig Jahre ihres Lebens dort, blieb der Stadt aber trotzdem eine seelische Fremde, denn „[s]ie gehörte nie wirklich zu dem Kreis der Expressionisten, denen sie zu alt war. Auch aus dem Bürgertum, aus dem sie kam, war sie ausgeschlossen aufgrund ihrer phantasiervollen Erscheinung und ihres Lebensstils“ (Schulz- Jander 1991: 9). Von einer Identifikation mit irgendeiner Gemeinschaft, sei es religiöser oder politischer Art, sieht sie ab.

Ihr Reichtum und Besitz ist ihr literarisches Schaffen, in diesem Reich besitzt sie die alleinige Macht und Vorrang, hat das Recht, so Margarete Kupper, zu einer „Verwandlung der objektiven, realen Wirklichkeit in eine subjektive, poetische Wirklichkeit“ (Kupper 1963: 20), d.h. in ein Märchenreich. Nachdem sie ihr imaginäres Reich kreierte hat, erhofft sie den Respekt, der ihr zumeist versagt bleibt und drückt dies auch öffentlich an Herwarth Walden und Kurt Hiller aus:

³ Die Zeitung „Völkischer Beobachter“ war seit Dezember 1920 das publizistische Parteiorgan der NSDAP. Die Zeitung erschien zunächst zweimal wöchentlich, ab dem 8. Februar 1923 täglich. Sie wurde nach den Anfangsjahren reichsweit vertrieben.

„Ich bin Hoheit. Merkt Euch das, betont es Jedem, der Euch in den Weg läuft“ (Grossmann 2001: 207). Diese Selbsternennung zur Hoheit, zum Regenten ist im eigentlichen Sinne keine Flucht aus dem realen Leben, aber sie versucht die Erlebnisse des Lebens in diesem imaginären Reich zu absorbieren und tolerieren, d.h. sie verortet sich auf einer höheren Ebene, damit sie im realen Leben Kraft schöpfend weiterwirken kann. Indem sie sich selber neu erfindet, rettet sie sich und ihr Schreiben. Das neu erfundene *Ich* (Prinz von Theben, Tino von Bagdad) löst sich von jeder Verantwortung und geht ganz in ihren Zeilen auf. Weibliches assoziierende Merkmale und Verhaltensweisen sind ihr zuwider, besonders zeigt sie dies bei Frauen, die von der Gesellschaft zugewiesene Rollenklischees annehmen. In einem Brief an Karl Kraus spricht sie ihre Enttäuschung über „die Lockenweiber mit hochatmenden Busen“ (Ebd.: 64) an und sondert sich in einer weiteren Stelle von der Urmutter Eva ab:

[I]ch kenne keine Sünde, ich habe auch mit Eva und der Schlange nichts zu tun, ich bin die direkte Abkömmin von irgend einer Quelle des Paradieses, ich fließe, fließe immer weiter, manchmal werde ich ein Meer [...]. (Ebd.: 64)

Da sie weder völlig weiblich noch männlich wirken kann, versucht sie ihre Art zu etablieren, in der sie, so laut Valentina Di Rosa, die Pose der sexuellen Ambivalenz aus dem Mythos des androgynen Knaben der *holden Unzucht* der Antike anwendet (Di Rosa 2006: 238). Ihre Literatur nimmt einen Raum ein, in der sie ihre exzentrische Art ausleben kann und mit Zynismus, Hochmut und Spiel die Grenzen der Tradition und Klischees sprengt. In ihrer androgynen Art kann sie eine Balance zwischen Realität und Imagination, zwischen Mann und Frau, zwischen Leben und Literatur finden (Ebd.: 238).

Vivian Liska sieht in *Tino*, eine Wandlung, einen Akt der Neugeburt, die sie aus den ihr auferlegten Konventionen befreit und die sie in ihrer Dichtung als Mittel und Botschaft skizziert. Die Dichterin habe als Reaktion auf die künstlerische und konventionelle Gesellschaft, die sie umgibt, die *Nächte Tino von Bagdad* geschrieben, um so eine „Erlösungsphantasie als verhüllte Provokation“ (Liska 1998: 36) darzustellen. Nach Liska trägt die Dichterin:

[...] die Gestalt einer erotischen und messianischen Liebesbotschaft, vermittelt den agonistischen Absolutheitsanspruch einer avantgardistischen Kunstauffassung und suggeriert die anti-patriarchalischen Voraussetzungen einer weiblich konzipierten Utopie des ‚Neuen Menschen‘. (Ebd.: 37)

Die europäische Rezeption des Orients ist, ausgehend aus Edward Saids Orientalismus-Analyse, ein ideologisches Konstrukt, dessen Quelle im politischen und ökonomischen Bereich von Orient und Okzident zu suchen ist. Nach Ed-

ward Saids *Orientalismus* Theorie⁴ schöpft das Abendland durch den Vergleich und die Projektion des Orientbildes neue Kraft und Inspiration, wobei die Darstellung des Orients nur Geltung findet, indem das Abendland sich mit seinem eurozentrischen Blick aufwertet und den Orient degradiert. Nach Petra Heinrichs folgte

die Stilisierung des Orients als Gegenbild zur westlichen Welt[...].einer Projektion, durch die der Westen sich eines positiven Bildes seiner selbst versichern konnte. Da der Orient aus westlicher Sicht nicht im Stande gewesen sei, sich selbst zu repräsentieren, habe der Westen selbst ermächtigt die Rolle übernommen, den Orient zu repräsentieren und zwar durch die Zuschreibung vereinheitlichter Negativ- Attribute. (Heinrichs 2011: 57).

Bei der Reproduktion des Orient geht es bei Else Lasker- Schüler nicht allein um die Beschreibung eines konkreten fremden Ortes, es geht ihr darum, den Ort des Geschehens in eine weite Entfernung zu transferieren, um damit vielfältige literarische Möglichkeiten zu erlangen; so erfindet sie einen Orient, der westliche Vorstellungen und Phantasien aktiviert.

Dazu exemplifiziert Uta Grossmann:

Die orientalischen Märchen sind präsent als Assoziationsraum mit luxuriösen Palästen, in denen verschleierte Haremsdamen und mächtige Sultane ein Leben in Reichtum und Verschwendung führen. Die Entfaltung opulenter Sprachbilder und rhythmisierender Elemente verstärkt die „orientalische“ Atmosphäre; stellenweise nähert sich die Prosa der Lyrik. Die Fremde als Schauplatz schafft überdies Distanz zu einer unbehaglichen Gegenwart. (Grossmann 2001: 217)

Ihre Sachkenntnis orientalischer Orte und Gepflogenheiten ist immer wieder in ihren Werken dokumentiert, die die Faszination an Arabien und Ägypten früherer Zeiten zeigt. Mit der größten Wahrscheinlichkeit sammelte sie Anregungen dieser Art aus dem Werk des Orientalisten und Dichters Friedrich Rückert und in den damaligen zeitgenössischen Museumssammlungen und Ausstellungen. Mit der Errichtung eines Orients aus realistischen und phantastischen Versatzstücken schafft sich Else Lasker- Schüler einen ‚*imaginären Raum*‘ in dem sie zunächst verschiedene weibliche Ich- Identifikationen durchspielen kann. Susanne Reiß- Suckow weitet die Bedeutung weiter aus, indem sie die Ziele der Dichterin konkreter umschreibt und im Vergleich mit den französischen Symbolisten, deren Exotismus oftmals als „ästhetizistische Flucht in orientalische Träumereien zu werten ist“ (Reiß-Suckow 1997: 325), als einem Lebensraum

⁴ Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt/M- Berlin- Wien 1981.

für Else Lasker- Schüler darstellt. Die Welt der Imagination, der Dichtung und der literarischen Schöpfung ist ihr eigentlicher Besitz und Reichtum. In einem Brief an Karl Kraus gibt sie ihren innersten Gefühlen Ausdruck:

*Ich dichte jetzt schon zwei Tage und zwei Nächte, ich bin doch eigentlich ein Mensch der lauter Paläste hat. Ich kann eingehn in mein Dichttum, wie groß ist mein Dichttum, tausend Morgen und Nächte groß - und ich kann es nicht verlieren und gerade, daß man nur mit Blut bezahlen kann seine Steuer, das ist Besitz.*⁵

Else Lasker- Schüler nutzt die reichhaltige Palette der orientalischen Stereotype, z. B. Sinnlichkeit, Grausamkeit, Geschlechterkampf, Verrat, Luxus, Armut, Kunst, Macht um einen Ort zu entwerfen, in dem weder Historie, Geographie und Nation genau bestimmbar sind, außer das sie nicht europäisch sind.

Bagdad ist ihre *Stadt*, aber auch, ein Ort, der aus ihrem Selbst Gestaltung findet und daher auch nicht definierbar und feststellbar sein, sondern allgemein wirken soll. Die Unbestimmtheit der Geographie dieser Stadt führt, so Nina Bernam, zu einer „Mystifizierung und Fiktionalisierung des asiatischen und nordafrikanischen Raumes“ (Berman 1997: 295). Else Lasker- Schüler schreibt nicht nur, sie koloriert auch ihre Werke und errichtet sich eine „buntwuchernde morgenländisch- orientalisierende Traum- und Gegenwelt“ (Ebd.).

Der Übergang von der Wirklichkeit zur Illusion, vom Realen ins Surreale, vom Märchen zum Wahnsinn zeichnen sich in den Werken der Dichterin ab. Sie bringt das Ungewöhnliche und Fremde ihrer Imagination in ein ganz neues Licht- eine neu geschaffene Welt der freien, schöpferischen Phantasie des Dichters. Leopold Auer sieht in den Texten Lasker- Schülers eine „schwärmerische Hingabe an das Poetische selbst, in der sich ihre geistige Verwurzelung in der späten Romantik erweist“ (Auer 1970: 113f.). Aber sie konnotiert den Orient in einen sakralen Raum, in der eine Vermischung der Religionen beabsichtigt ist. Religion dient ihr als stimmungserzeugende sakrale Erhöhung ohne eine bestimmte konkrete Religion zu meinen.

Diese Welt der Imagination kann auch als ein Versuch, so Gellner, „einer gewaltsamen Rückkehr in das verlorengegangene Paradies der Kindheit mit seinen Wundern und Rätseln bedeuten, eine Zuflucht vor allen Enttäuschungen“ (Gellner 2004: 114) gesehen werden. Dieses Paradies ihrer Imagination ist der von ihr kreierte Raum, in dem Grenzen und Konventionen religiöser Art aufgehoben sind.

Lasker- Schülers Orient entwickelt sich zum „Ort der Verwerfung“ (Heinrichs 2011: 253), in der der europäische Blick das Andere/ Fremde als Projektionsfläche des Eigenen erlebt. Äußere Kulissen dieser Projektionsflächen sind der

⁵ Brief an Karl Kraus vom 8.2. 1910.

Harem, die Wüste und der Palast. Diese Orte sind prominente Orte, so Heinrichs, westlicher Orientalisierungsbestrebungen, die sowohl rekonstruiert als auch dekonstruiert werden.

*Die Nächte der Tino von Bagdad*⁶ ist nach dem *Peter -Hille -Buch* (1906) das zweite Prosabuch Else Lasker- Schülers und erscheint 1907 in Berlin.⁷ Else Lasker- Schüler verarbeitet in diesem Text phantastische Eindrücke, Gefühle, Stimmungen und Begebenheiten der realen Welt, die sie in ihre Gestaltungsebene transferiert und gestaltet. Hierfür entwickelt sie eine literarische Ebene, in der sie brisante Themen, wie Sexualität, Tod und Religion an einen anderen fremden Ort, d.h. hier den Orient transferiert und dadurch freiere Kreativität erlangt.

Dies ist auch einer der Gründe der Dichterin die Topographie des Geschehens in den Orient zu verorten. Die Dichterin wendet in der Art und Weise ihres Schreibens einen neuen Stil an, der mit geläufigen literaturwissenschaftlichen Analysetechniken betrachtet viele Fragen offen lässt. Daher ist auch der frühere Zugang zu der Prosa Else Lasker- Schülers schwierig und eher bescheiden gewesen. Erst in der gegenwärtigen Forschungslage ist sie in den Vordergrund gerückt und die Publikationen zu ihrer Prosa sind zahlenmäßig gestiegen.

Es gibt keine in sich einheitlich zusammenhängend entwickelte Handlung zwischen diesen Geschichten, sondern sie bestehen aus einzelnen Kapiteln, die sich selten aufeinander beziehen und meist einzelne Episoden an unterschiedlichen Orten darstellen. Diese Texte spiegeln, so Sigrid Bauschinger, „die Faszination der westlichen Welt von allem Orientalischen um die Jahrhundertwende wider“ (Bauschinger 2006: 120).

Im Mittelpunkt der ersten Geschichte, die mit *Ich tanze in der Moschee* betitelt ist, steht eigentlich keine Figur, keine Persönlichkeit oder keine erkennbare Identität, sondern ein ritueller Tanz. Im Text inszeniert dieser Tanz eine Transzendenz in einem Rhythmus, der den Körper zu einem sich in Rausch verfallenes Subjekt verwandeln lässt:

⁶ Else Lasker-Schüler: *Die Nächte der Tino von Bagdad*. In: ders: *Der Prinz von Theben u. a. Prosa*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Frankfurt am Main 1996. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden in diesem Kapitelabschnitt mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text angegeben und abgekürzt als: TvB.

⁷ Eine zweite Auflage erscheint 1919 als ein Teil der Gesamtausgabe in zehn Bänden. In der ersten gedruckten Fassung sind neben den kurzen Texten auch Gedichte vorhanden, die in der Ausgabe von Friedhelm Helm ausgespart wurden. Es ist das erste Werk, das durchgehend in einen orientalischen Raum verortet wird und das als der Anfang Else Lasker- Schülers mittlerer Schaffensperiode gilt, daher stellt es einen wichtigen Einschnitt in ihrer dichterischen Entwicklung dar.

Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident

[...] und über die Stirne zieht der Tanz eine schmale Flamme und sie erblasst und rötet sich wieder von der Unterlippe bis zum Kinn. Und die vielen bunten Perlen klingen um meinen Hals ...o, machmede macheii ... hier steht noch der Schein meines Fusses, meine Schultern zucken leise - machmede macheii, immer wiegen meine Lenden meinen Leib, wie einen dunkelgoldenen Stern. Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib, ein Stern ist mein Leib ... Machmede macheii, meine Lippen schmerzen nicht mehr ... rauschesüss tröpfelt mein Blut und meine Schultern beben Düfte und immer träumender hebt sich mein Finger - geheimnisvoll, wie der Stengel der Allahblume ... Machmede, macheii, fachtelt mein Antlitz hin und her - streckt sich viperschnell und in den Steinring meines Ohres verfängt sich mein Tanz. Machmede macheii, machmede mach- Mede... (TvB: 61)

Fast spielerisch kombiniert Else Lasker-Schüler Erscheinungen oder Assoziationen aus den verschiedensten Bereichen miteinander und zeigt in diesem Text die Verbindung von Widersprüchlichem zu einem kunstvoll gestalteten Ganzen. Hier tanzt eine weibliche, altägyptische Mumie in einer Moschee einen derwischähnlichen Tanz, ein Ereignis das in der Realität so nicht stattfinden könnte. Denn wer sich mit dem Orden der Sufisten, den Derwischorden⁸, beschäftigt, wird sehen, dass dieser Tanz ein Einklang von Rhythmus und Gottesfindung und eher ein von Männer bestimmter Orden⁹ ist und eine alte Mumie zu diesem Ritual gegensätzlich wirkt.

Ein immer wiederkehrendes Leitmotiv in arabischer Klangfärbung ist die Wortwiederholung *machmede macheii*, die durch das Wenden der Lenden *immer wiegen meine Lenden meinen Leib, wie einen dunkelgoldenen Stern* als eine in eine Ekstase steigende Handlung dargestellt ist. *Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib* verwandelt sie zu einem Stern. Der Leib ist von einem Schwindel erfasst, wird danach von einer Flamme entzündet. Als eine „sternenjährige Mumie“ erwacht das Ich aus einem „tausendjährigen Schlaf“ (TvB: 61). In der „Zeit der Fluren“ (TvB: 61), in der sich der Leib findet, begibt sich, so laut Di Rosa auf eine „Seelenwanderung“ (Di Rosa 2006: 146) den in Mythen.

Das Ich, welches sich zwischen Sphären des Rausches und der Nüchternheit, zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein schwebt (vgl. Di Rosa 2006: 147) und aufhält, bezieht sich auf die seelische Haltung, die als Information über die Mumie ausgesagt wird. Der Name *von Bagdad*, ein Zusatz, kann direkt als eine Herkunftsbestimmung und zugleich auch als Adelstitel verstanden werden. Ti-

⁸ Derwische sind asketische Mönche, die Bezeichnung leitet sich vom persischen Wort dar („Tor“, „Tür“) ab, als ein Sinnbild in der sufischen Symbolik bedeutet es auch die Schwelle zwischen dem Erkennen der diesseitigen irdischen und der jenseitigen göttlichen Welt.

⁹ Obwohl in der gegenwärtigen Zeit auch Frauen als Derwische auftreten.

no, die Protagonistin des Buchs und fiktive Personalisierung Lasker- Schülers, erhebt sich Tino, so auch Else Lasker- Schüler zur *Dichterin Arabiens*: deshalb sind die *Nächte* als ein poetischer Selbstentwurf und als weibliche Erlösungsvision der Dichterin zu lesen.

Im *Ich tanze in der Moschee* gibt die Dichterin eine lokale und zeitliche Bestimmung an. „Du mußt mich drei Tage nach der Regenzeit besuchen, dann ist der Nil zurückgetreten, und große Blumen leuchten in meinen Gärten, und auch ich steige aus der Erde aus und atme.“ (TvB: 61) Erst dann ist Tino fähig zu atmen, also zu leben. Tino bezeichnet sich selbst als eine lebendige Tote, sie ist eine *sternjähriqe Mumie*. Sie ist prophetisch, die lokale Verfremdung in den Orient reicht der Dichterin nicht aus. Die körperliche Präsenz in Tanz und Gestik wird begleitet von einer sprachlichen Verfremdung „oh, machmède machei“ (TvB: 61). In ihrem Tanz, in der sie ihre Lenden wiegt, erhebt sich Tino zum „Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib“ (TvB: 61). Durch das Tanzen und die wiederholte Formel „machmède machei“ begibt sich die Ich- Erzählerin in einen Trancezustand und wird „geheimnissvoll, wie der Stengel der Allahblume“ (TvB: 61). Die Erzählerin verortet ihre Zeit, ihren Körper und ihre Gefühle in eine zeitlose und raumlose Sphäre. Dieser Ort und der Zustand der Trance geben der Dichterin die Möglichkeit zu leben und zu atmen, ihr mumienhaftes Dasein wird überwunden und sie wird gottesnah, also ein Teil der Allahblume.¹⁰ In der zweiten Geschichte *Das blaue Gemach* tritt Tino mit einer großen Traurigkeit in den Vordergrund. Obwohl die dunkelhäutigen Sklavinnen es der Erzählerin so recht wie möglich machen wollen, in dem sie wie Marmorsäulen stehen und Freudenfeste veranstaltet werden, sind die Augen der Erzählerin halb geschlossen und das Herz im „Fieber [...] eines tausendjährigen Herzens“ (TvB: 62). Sie richtet ihre Worte an Senna Hoy, (eigentlich Johannes Salzmann, einen Freund) und zieht Parallelen zur Realität, sie verortet nicht allein ihre eigene Person, sondern auch ihre Freunde in den fiktiven Orient. Der Übergang von Fiktion zu aktuellem personalem Bezug ist abrupt. Das blaue Gemach, von dem in der Geschichte die Rede ist, ist verlassen und einsam, *blaue Küsse* (vgl. TvB: 63) bringen den Tod. Sie beschwört Senna Pascha das Geheimnis, das sie so traurig stimmt, nicht zu verraten. Wie eine leitmotivische Pointe ist die Farbe Blau als Verbindung mit der blauen Blume, die sich als ein zentrales Symbol der Romantik etabliert hat, festzustellen. Die blaue Blume steht für Sehnsucht, Liebe, metaphysisches Streben nach der Unendlichkeit, sowie für die Sehnsucht nach fremden fernen Orten und ist das Symbol der Wanderschaft. Bei Else

¹⁰ Es ist interessant, dass die Dichterin auch in der religiösen Terminologie Übergänge macht. Islamische und jüdische Bezeichnungen gehen ineinander über. Auch in diesem Bereich überwindet sie die Trennungen.

Lasker- Schüler entwickelt *das Blaue* sich zur Metapher für das Auserwähltsein, Anderssein und das Dichttum.

In der dritten Erzählung *Plumm Pascha* setzt die Dichterin eine Parallele zur ihrem realen Leben, in dem sie eine Figur in den Mittelpunkt setzt (Pull), die für ihren Sohn Paul steht. Tino erzählt, wie Pull von Plumm Pascha gehuldigt, geehrt und durch die Verlobung mit seinen Zwillingstöchtern zum Adel erhoben wird. Sie zeichnet Pull als einen Auserwählten, der mit weißen Elefanten stolz spielt, vom Khediven¹¹ Ägyptens anerkannt wird, so dass er sogar vom Fürst im Palast auf den Schultern getragen wird und dieser mit ihm spielt: „Aber die jungen Prinzen im Harem fürchten sich vor Pulls Tyrannei; er schlägt sie, wenn sie nicht seines Willens sind, und die lieblichen Prinzessinnen weinen“ (TvB: 64). Die plötzliche Schwermut, die Plumm Pascha ergreift, führt die Ich- Erzählerin in eine Ehe, in der sie die neunundsiebzigste Frau des Paschas werden wird. Nicht allein sich und ihre Ängste transferiert Else Lasker, auch ihre Wünsche, Zukunftsängste und Visionen im Hinblick auf ihren Sohn findet Gestaltung.

In *Plumm Pascha* resigniert Tino hinsichtlich des Durchsetzens eigener Interessen. Die Verortung des Geschehens in den Harem (oder auch in den Hamam), kann auch als eine Verortung der Verortung interpretiert werden, denn beide Orte, der Harem und der Hamam, sind aus der männlich -literarischen Imagination als Orte der, so Petra Heinrichs, die als „„Orient im Orient‘ und dadurch zum verdoppelten Inbegriff eines Raumes im anderen Raum avancierten“ (Heinrichs 2011: 85), also Räume des Geheimnisses, in die nur Frauen und Auserwählte Eintritt finden. In diesen Räumen, die eigentlich der Männerwelt verschlossen sind, kann Else Lasker ihrer Phantasie Ausdruck geben.

In *Ached Bey* gibt Tino mehr Auskunft über ihren Ort, über die Umgebung und verwandtschaftliche Beziehung. Ached, der Kalif ist ihr Onkel. Seine Präsenz ist überall in Bagdad und sogar „bis in die Sterne“ zu spüren. Diese Präsenz und sein weitgreifender Einfluss sind symbolisiert dargestellt durch seine *große Hand*. Die Hand des Onkels ist ein Zeichen der Macht, welches über Leben und Tod, über Mut und Demut, über Genuss und Vergewaltigung entscheidet. Am Anfang ist Tino vom Kalifen, der einer vergangenen Liebe zu einer Jüdin nachtrauert, angezogen. In der darauffolgenden Szene ist verdeckt eine erotische, rauschhafte Beziehung angedeutet: „Wir rauchen aus samtumspannten Pfeifen und trinken blaue Getränke aus Diamantkrügen, und ich beuge mich über die Hieroglyphen seiner grosser Hand“ (TvB: 66). Die Hieroglyphen deutet Liska als „verschlüsselte Liebeszeichen“ (Liska 1998: 98).

Im Augenblick einer Hinrichtung, als der Oheim die enthaupteten Häupter der

¹¹ Khedive war von 1867 bis 1914 der Titel des Vizekönigs von Ägypten.

Aufbegehrenden erblickt, flattert seine *große Hand* in den Schoss Tinos. Eine inzestuöse Handlung ist symbolisch ausgesprochen, daraufhin werden blutende, abgetrennte Köpfe, Blut, welches in der Umgebung fließt und die große Hand, gegen die sich Tino nicht wehren kann, gleichzeitig dargestellt. Das Trauma der Vergewaltigung kann in der Welt nur durch das Blut, das überall in der Umgebung fließt, ausgelöscht werden. Die Wut, die angestaute Angst, ist mit diesen Bildern offen dargestellt. Daraufhin stirbt der Onkel auf unerklärliche Weise. Diese *große Hand*, die viele Besonderheiten trägt, ist nicht imstande den Onkel zu schützen. „Mein Oheim, der Kalif, liegt im Palast tot auf seiner großen Hand“ (TvB: 66). Der Tod des Kalifen ist düster und dunkel, womit auch vielleicht der Wunsch Tinos zum Ausdruck gebracht wird: wer ihr Schlimmes antut, wird mit dem Tode bestraft. Inzwischen tanzen und beten Derwische, wobei dunkle Sterne um ihre Seelen kreisen. Die angestaute Wut entlädt sich nur in den Flüchen und Steinigungen des Grabes, ausgeführt von Knaben und Mädchen. Tino schweigt, ihre Lippen sind tot, jedoch steigen aus ihren Augen Feuersäulen, ihre Wut entlädt sie durch ihren Tanz, der über Bagdad, die Wüste und über den Palast rauscht.

Als Aufruhr gegen die patriarchalische Macht, setzt Tino die Kraft ihres Körpers ein und überschreitet mit ihrem Tanz die gestellten Grenzen, Horizonte und Zeiten, geht hinauf ins Kosmische und will Befreiung. Die Darstellung einer autoritären Instanz personifiziert in der Figur des Oheims ist offenkundig. Aus diesem Text ist das Aufbegehren gegen männliche Willkür und sozialen Stand zu erschließen. Hinter dem mächtigen Oheim, dessen Macht mit der *großen Hand* dargestellt ist, kann so Vivian Liska „die Figur des Ehemanns Lasker und jene des Onkels mütterlicherseits, Leopold Sonnemann, stehen, der Laskerschülers Lebenswandel im Kreis der Bohème missbilligte“ (Liska 1998: 97).

Im *Der Tempel Jehovah* zieht Tino ihre goldenen Schuhe aus und tritt unverhüllt und entblößt auf den Gipfel des Berges. Um sich zu verewigen, baut sie einen Tempel von ewigem Himmelslicht. Und wieder tanzt Tino als Mumie einen Tanz als Ausdruck des Übergangs zwischen Diesseits und Jenseits. Der Wunsch Tinos unsterblich zu sein und sich zu verewigen ist durch den Bau eines Tempels dargestellt, umgedeutet ist das ganze literarische Lebenswerk der Dichterin in dem Bau des Tempels symbolisiert. Die Dichterin schreibt und baut somit einen Tempel aus Sprache.

Minn, Sohn des Sultans in der Geschichte *Minn, der Sohn des Sultans von Marokko*, ist mit seiner Kleidung das Gegenbild seines Vaters. Der Sultan trägt ein Kleid aus weißer Seide, das mit einem taubeneigroßen Smaragd zusammengehalten wird. Minn jedoch ist barfuss und in Kamelfell gekleidet. Er besitzt die Gabe über verbotene Wege zu wandeln, die nur den Frauen gestattet sind. Tino wünscht sich mit Minn zu tanzen; sie will seine Kraft, die verhüllt ist, erfahren.

Seine und ihre Nacktheit lassen den Sultan grausame Maßnahmen ergreifen, da ihre unverhüllten Körper nicht gesehen werden dürfen. Den schwarzen Dienern werden die Zungen durchbohrt und die edlen Hofleute geblendet. Von der Schönheit des Minn sind auch die anderen Frauen ergriffen, er lässt sich von anderen Frauen verführen und vergisst Tino und das Versprechen mit ihr zu tanzen. Minn liegt zerbissen unter geknickten Ästen, er ist tot. Wer der Täter ist, ist nicht bekannt, aber auf eine wundersame Weise ist Rache ausgeübt. Diejenigen die Tino Enttäuschungen zufügen und Wut in ihr erwecken, bestraft Tino, indem sie der Existenz ihres Gegenübers mit dem Tode ein Ende setzt. Wesentlich ist, dass Minn durch den Liebestanz mit Tino zu Anerkennung und Ruhm gelangt, was ihm zuvor versagt war. Nach der Begegnung mit Tino wird er von anderen Frauen umworben, lässt sich von ihnen verführen. Er begeht durch diese Handlung einen Verrat und verliert seine Auserwähltheit.

Der direkte Einstieg mit „Innahu gad marâh balleija alkahane fi sijab...“ (TvB: 71) in die Geschichte *Der Fakir von Theben* bekräftigt die Sprache der Ferne, anders ausgedrückt mit dem fremdsprachlichen Klang dieser Zeilen ist eine assoziativ imaginierte Fremde dargestellt. Tino will teilhaben an dem heiligen Leben der Priester und nur der Fakir ist dagegen, denn er mag keine Frauen, er vertilgt sie. Mit diesen Zeilen ist abermals die frauenfeindliche Situation angedeutet, der sich die Dichterin ausgeliefert fühlt. Die Vertilgung, d.h. die Ignoranz gegenüber Frauen ist wieder ausgesprochen. Das Verschlingen von Frauen, bezeugt auch das Gefühl des Verlorenenseins und die in der Gesellschaft nicht vorhandene Akzeptanz von Männern gegenüber Frauen. Der Priester ist wieder ein Auserwählter, der mehrmals begraben wieder aufersteht und seine Kraft aus der Erde schöpft. Nur durch ihren Ring aus Caelumstein, den Tino besitzt, kann sie sich in seinen Augen genehm¹² machen und für sich gewinnen. Der Ring kann auch als ihr Dichten verstanden werden, das sie vor dem Schicksal der anderen Frauen trennt und sie schützt.

Tino bleibt verschont, weil sie diesen sonderbaren Ring besitzt, der eine Faszination auf den Fakir ausübt. Auf der einen Seite teilhaben zu können an seinem Auserwähltsein und auf der anderen Seite Angst vor seinen Fähigkeiten flößt Tino Grauen ein. Er berührt Frauen mit seiner fleischlosen Hand und sie bluten daraufhin 40 Tage lang, so dass die ganze Stadt voller Blut ist. Tino ist die einzige, die sich dem Fakir nähern kann, so fleht sie ihn an, er möge die Frauen verschonen. Er verlangt dafür den Ring, Tino weigert sich, worauf alle Frauen bluten, die ganze Stadt ist blutüberströmt. Tino fleht verzweifelt auch sie zu berühren, damit sie teilnimmt an dem Schicksal der anderen Frauen, aber die

¹² Hier ist eine Parallele zu der Ringparabel zu Lessings „Nathan der Weise“ zu sehen, einem Ring der die Fähigkeit besitzt vor Mensch und Gott angenehm zu machen.

moderriechende fleischlose Hand erstirbt. Der Fakir wendet sich verächtlich von ihr ab, Tino glaubt sich wertlos. Die Erzählung endet wie sie angefangen hatte, mit Worten des Fremdseins: „Muktagirân! Silika Unu geivuh... Gadivatin biwila jai hi!!!“ (TvB: 72). Es ist nicht verständlich, ob es sich um ein Segensspruch oder ein Fluch handelt, die Handlung endet ohne ein verständliches Ende. Auch hier versucht die Dichterin das Auserwähltsein Tinos zu betonen und zu bekräftigen, nie ist sie mit anderen Frauen zu messen oder gar zu vergleichen. Sie ist einzig in ihrer Art und Natur. Denn sie gehört weder zu den Frauen der Stadt noch zu dem Fakir, sie kann nur durch ihre ausgewählte Stellung dem Schicksal der anderen Frauen entgehen.

In der Geschichte *Der Khedive* wird Tino unter falschem Namen als die Nichte ihres Vaters in den Palast des Khediven von Kairo eingeführt. Hier tritt Tino als die Dichterin Arabiens in den Vordergrund. Ihr Vater startet einen Feldzug, als sie ihm von den Torwächtern des Khediven erzählt, die sie verspotten. Von den Frauen im Palast wird ein Todesbad für Tino bereitet, daraufhin wird ihr Tod bekanntgegeben:

Und als die funkelnde Goldhand am Morgen das blühende Kairo segnete, hatten sie ihren Namen vergessen, und alle die wußten ihn nicht zu nennen, welche gezogen waren mit ihr und ihrem Vater nach Ägypten. Aber die jungen Knospengärten unter ihrem Fenster füllten sich, wenn sie ihnen zur Märchenstunde von Farben singender Erde erzählte. (TvB: 73)

In der Metapher der sich füllenden *jungen Knospengärten* ist vorausgedeutet, dass Tino im Zeichen der Wiedergeburt und damit der Unsterblichkeit des Dichters steht. In diesem Kapitel realisiert die Dichterin diese Anschauung mit selbstverständlicher Folgerichtigkeit: Tino lebt weiter.

Tino lebt ab, regeneriert sich und jeder ihr unangenehmen Konfrontation weicht sie mit dem Tode und dem Sterben aus, das für sie keine Endgültigkeit darstellt. Nach ihrem Auferstehen verliebt sich der ägyptische Fürst¹³ in sie und ernennt sie zu seiner Lieblingsfrau. Diesmal ist der Schauplatz abermals in die Fremde nach Ägypten verlegt, in der Tino unter Heimweh leidet.¹⁴ Die Fremdheit Tinos zeigt sich in einer doppelt gesteigerten Art; erstens stammt sie aus einem anderen Land, und zweitens sie ist nicht die Frau, für die sie gehalten wird. Tinos Fremdheit hindert sie daran heimisch zu werden, weil sie nicht sie selbst sein darf. Von ihrem Vater wird sie der Gesellschaft als seine Nichte vorgestellt. Dass sie ihren Namen, somit ihr Persönlichstes, vergisst und ihre Identität nicht wahren kann, führt sie schliesslich abermals zum Tod.

¹³ Khedive war von 1867 bis 1914 der Titel des Vizekönigs von Ägypten.

¹⁴ Ägypten ist das Land, in dem in biblischer Zeit die Hebräer unter fremder Herrschaft lebten.

Nach ihrem Auferstehen, eigentlich kann es nicht als eine Auferstehung angesehen werden, denn die Geschichte geht so weiter als habe der Tod nie stattgefunden, sitzt dann Tino bei einem Fest neben dem Khediven, wo er sie als seine Gemahlin vorstellt. Auf diesem Fest, bei dem die ganze Bevölkerung im Rausch versinkt, stirbt Tino nochmals. Der Khedive bleibt einsam zurück, so dass sein Anblick den ihn Sehenden an Schmerzen sterben lässt. In dieser Geschichte sind karnevalistische Elemente mit traumhaften Märchengeschichten verbunden dargestellt. Es ist interessant, dass die Dichterin in diesem Text die Unterscheidung zwischen *Tino* und *Tino*, der *Dichterin Arabiens* macht. Diese Unterscheidung kann als eine autobiographische Anspielung Else Lasker-Schülers angesehen werden, da Else Lasker-Schüler sich auch im realen Leben von anderen Frauen durch ihr prophetisches Dichtertum abgegrenzt hat. Die Anerkennung, die der Dichterin Tino als Frau verwehrt wird, erlangt sie nach der Loslösung von ihrer weiblichen Identität. Diese Lösung vollzieht sich zuerst durch Gewalt und dann durch Trauer, ermöglicht aber letztendlich ihre *Auferstehung*. Tino erhebt sich selbst zum Mythos und so lebt auch die Dichterin Lasker-Schüler selbst in ihrem Mythos weiter.

In der Geschichte *Der Khedive* stellt Else Lasker die Überwindung ihrer Weiblichkeit, die dadurch entstandene Ausgeschlossenheit und Wunsch nach dichterischer Anerkennung deutlich dar:

*Und als der Khedive seine Herzallerliebste zum Tanze holen wollte,
lag sie am Rücken des schweren Elefanten gelehnt- Tino ist tot!
Und der Goldfinger der Sonne zeigte auf ihren eingeschnittenen
Namen in die Haut des Riesentiers. (TvB: 74f.)*

Sie hinterlässt das Zeichen ihres Namens für die Ewigkeit, eingemeißelt in die Haut des Elefanten. Eine mahnende Denkschrift, so Uta Grossmann, die „den Namen rettet, dessen Trägerin an seiner Verleugnung gestorben ist. Die Episode kann auch als Plädoyer gegen die Assimilation der Juden im deutschen Reich gelesen werden“ (Grossmann 2001: 224). Der Wunsch Else Laskers nach ihrem Tode zu Ruhm und Anerkennung zu gelangen, die ihr zeit ihres Lebens versagt blieben, ist offenkundig. Sie stellt dies durch Tinos Tod dar, ihr Name verewigt auf der Haut des Elefanten, also durch die Trennung ihrer Benennung von Raum und Zeit, erlangt sie ihre Identität als Frau wieder und die Anerkennung, die ihr den zuvor verwehrt Einlass in den Palast gewährt.

Obwohl der neunte Text als *Mein Liebesbrief* betitelt ist, handelt es sich nicht um einen Brief im gewöhnlichen Sinne. Der Adressat ist der Leser und dargestellt ist eher ein Bild als eine Handlung. Blaue Sterne, goldener Himmel und wieder ist der Ort des Geschehens der Harem. Abdul, der Geliebte, lässt das Herz Tinos *blau* werden. Erst durch seine Liebe kann dies geschehen.

Verliebtsein hat Else Lasker-Schüler als eine besondere Auszeichnung gesehen. Das *Verliebtsein* ist nach ihr ein Prozess der Aktivität und der Produktivität; während Lieben oder der Zustand der Liebe eher eine Passivität und ein Schlusspunkt bedeuten, daher für Else Lasker-Schüler nicht erwünschenswert sind. Bis ins hohe Alter konnte die Dichterin sich verlieben und so für ihre dichterische Fähigkeit Kraft schöpfen. Dies betont sie in ihrem Liebesbrief: „Abdul, ich bin verliebt in dich, und das ist viel rauschender, als wenn ich dich lieben würde. Wie der Frühling ist es, verliebt zu sein...“ (TvB: 75). Die unermüdliche Kraft in ihrem Innern lässt Stürme entstehen, die sie nicht bändigen kann. Die Metapher des Schleiers steht für die Verhüllung und Mystisierung der Person, denn, nach Tino muss die Liebe, d.h. die Stunde des Glücks, stumm sein: eine heimliche, vielleicht auch verbotene Liebe zu Abdul wird veranschaulicht. Tino fungiert als ein Sprachrohr des großen Propheten, spricht aus, dass sie abermals die Auserwählte ist. Sie sieht, was andere nicht sehen und weiß, was andere nicht wissen können. Ihre Auszeichnung gibt sie sich selbst, malt sich einen Stern auf ihre Stirn, und hofft auf ihre Liebe. Erst am Ende des Textes wird offenkundig, dass der Brief eigentlich an Abdul gerichtet ist, und ein Beweis der Liebe, des Geheimnisses und des Bekenntnisses ist.

Der Magier kann als eine Fortsetzung des vorherigen Liebesbriefes angesehen werden, da auch hier Abdul genannt wird. Abdul Antonius ist der Sohn des jüdischen Feldherrn Bor Ab Baloch. Abduls Vater ist von besonderer Auszeichnung, fähig mit Blicken die Tore der feindlichen Städte zu zerstören, aber auch er erliegt. Nur der Sohn eines Auserwählten, Königskind und edel, ist der Liebe Tinos würdig. Abduls Wesen in Verbindung mit der Prinzessin ist es wert, dass alle „Sonnen singen vor ihrer Seele, Psalme, die nach seinem ehernen Blute stehn und duften nach dem Lächeln seiner Wange“ (TvB: 76). Der Name Abdul Antonius ist wieder als eine Verbindung zwischen beiden Welten zu sehen, *Abdul* ein orientalischer Name in Einklang mit *Antonius* einem westlichen Namen. Im Namen des Geliebten ist die Trennung beider Welten aufgehoben.

Der Grossmogul von Philipopel ist eine der längsten Geschichten in dieser Sammlung. Es wird die besondere Art des Grossmoguls dargestellt, der in seinem Garten im Reichspalast in der Sultanstadt sitzt. Seine Art zu sitzen ist komisch und grotesk, denn der Grossmogul besitzt die Angewohnheit seine Zungenspitze beim Nachdenken auf der Unterlippe ruhen zu lassen. So ist es nicht zu vermeiden, dass ein Insekt kommt und ihm in die Lippe sticht. Die angeschwollene Lippe führt ihn zu dem Glauben nicht mehr reden zu können. Die lokale Verortung dieser Erzählung ist hier nach Konstantinopel verlegt. Die Anschauung, in der Konstantinopel/ Istanbul als ein Teil des Orients zu sehen ist, ist in der Verbindung mit der Reiseliteratur, die am Anfang des 19. Jahrhun-

derts unternommen wurde¹⁵ zu erkennen und Else Lasker- Schüler macht auch hier keine Trennung.

Interessant ist bei der Wahl des Ortes, dass eine Vorausdeutung politischen Inhalts auf den Ersten Weltkrieg zu sehen ist und die Interessen der westlichen Welt in Bezug auf den Balkan gezeigt werden: „Könige mit spitzen Krummschnäbeln drohen schon lange den Balkan aufzufressen und allein die Geschicklichkeit des Grossmoguls verschanzte die Beute“ (TvB: 78).

In dieser Episode kommt Tino zunächst als Heilerin an den Hof des Grossmoguls, fällt dann aber in Ungnade und wird in einem öffentlichen Ritual gedemütigt. Valentina di Rosa (2006: 167) interpretiert diese Szene als eine „unmittelbar an das Trauma vom Verlust des Paradieses“ Verbindung herstellende Darstellung, was besonders in der Anspielung auf Tinos Nacktheit deutlich wird.

Durch den Ratschlag ihrer klugen Tante Diwatgatme, die die dreißigste Frau des Oheims ist, soll Tino durch ihre Gabe zu dichten einen Spruch finden, der den Grossmogul heilt. Auch hier deutet Else Lasker ihr Auserwähltsein an und die Heilkraft der Worte, die sie ausspricht, ist von großer Bedeutung. Tino hofft auf die Erlaubnis zur Heirat mit ihrem Vetter Hassan. Sie hat die Aufgabe wegen des Verstummens des Oheims seine politischen Entscheidungen zu verkünden. Sie macht jedoch Fehler und geht so weit, Entscheidungen zu verkünden, die nicht des Grossmoguls sind. So wird sie bestraft:

*Man reißt mir das Gewand vom Körper, den Schleier vom Antlitz,
schneidet meine langen Locken ab, und der Sultan hat den Zorn
über mich gesprochen - vertrieben werde ich aus dem Garten des
Reichspalastes . (TvB: 82)*

Durch ihr verändertes Auftreten erkennt ihr Vetter Hassan sie nicht wieder. Tino wird zum Eselstreiber und deutet ihr Schicksal in der faltigen Haut ihres Esels. Ausgestattet mit wundersamer Begabung, ist sie jedoch nicht fähig ihr Leben zum Guten zu lenken. Ihre Fähigkeit mit zaubernden Lippen wundertätige, trostreiche und beruhigende Worte zu sprechen, helfen ihr nicht. Ihre Auszeichnung wird ihr zum Verhängnis. Ihrer Strafe gemäß wird ihr das Gewand vom Körper geraubt, der Schleier entrissen und ihre Locken werden abgeschnitten, sie wird ihrer weiblichen Attribute beraubt, so dass sie für ihren vielgeliebten Hassan nicht erkennbar ist. In ihrer vermännlichten Art und Weise nimmt sie die Identität eines Eseltreibers, nicht einer Eselstreiberin, an. Ihre Berufung zu dichten und die Macht ihrer Phantasie Ausdruck geben zu können, scheitert auch in ihrer Imagination, dem literarischen Raum ihrer Dichtung. Denn auch hier kann sie sich gegen die männlich bestimmte Realität nicht wehren, Tino resigniert.

¹⁵ Siehe dazu Heinrichs (2011).

In den Tino und Apollydes- Erzählungen wird in verschiedenen Variationen der Kern der Liebesgeschichte zwischen Tino und Apollydes und anderen jungen Männern dargestellt. Gemeinsam ist hier, dass Tino in eine geheime Liebe verstrickt ist und eine Vater- Figur diese missbilligt und bestraft. In den fünf aufeinanderfolgenden Stücken über Tino und Apollydes ist spezifisch diese Liebe dargestellt. Hinweise auf diese Liebesbeziehung in verschiedenen Variationen sind im ganzen Buch zu finden, hier aber bildet diese Liebe den Mittelpunkt. Den Anfang dieser Geschichten stellt ein Brief an Apollydes dar. Tino gibt bekannt, dass sie lange Zeit die Erde nicht unverschleiert gesehen habe, das Erbe Evas verwünscht und sich der Liebe des schönen Griechenknaben bewusst sei. In der zweiten Episode ist eine heimliche Liebesnacht dargestellt. In erotischen Phantasie-Empfindungen ist der erdichtete Höhepunkt in einer Transzendenz dargestellt, die dieses Erleben in eine außer irdische Sphäre rückt. Beide sind nicht allein durch ihre Liebe, sondern auch durch ihre körperliche Gemeinsamkeit aneinander gebunden. Nicht allein Liebe, sondern auch die glutvolle Erotik und Phantasiespiele bringen beide Liebenden näher:

Nachts liegen wir auf weißen Teppichen und träumen von grausamen Farben- oder Lustgestalten kommen und spielen mit unseren zarten, kühlen Körpern wie mit toten Kindern. Unsere Locken aber sind verbrannt von der Glut des kleinen Blutstropfens, und unsere Lippen stehen geöffnet und schmerzen. Das Laub in den Gärten summt, und an den Rändern der Teiche sitzen seltsame Tiere, Eingeweide, bläuliche, graufahle, und nicken immer mit ihren Zungen; wir stehen auf dem gläsernen Turm des Schlosses und warten auf die Morgenwinde und wanken nur noch, die Seide unserer Gewänder zittert- wir möchten unsere Hände berühren, unsere Lippen küssen, und unsere Augen sind gespannt wie Gewitterräther. (TvB: 83f.)

Nach der sündhaften, erfüllten Liebesnacht ist abermals die Folge Verbannung und Strafe durch einen mächtigen Herrscher.

In dem Text *Apollydes und Tino kommen in eine morsche Stadt* ist wieder der Tanz der mumienartigen Mädchen im Vordergrund, sprachlich erzeugen arabisch klingende Wörter eine Ferne. In *Tino und Apollydes* ist das Liebesbekenntnis beider zu sehen.

In der letzten Episode der Liebesgeschichte *Im Garten Amri Mbrillre* wird dieser Liebesbeziehung ein Ende gesetzt. Die Beziehung wird entblößt und die Strafe wird an der Säule des Palastes vollzogen und es fehlt jede Spur von Apollydes, sogar die Stadt, in der sie sich aufhielten, ist nicht mehr auffindbar. Tino scheitert in dieser Liebesbeziehung, es fehlt nicht an Erotik, an gegenseitigen Gefühlen, aber die äußeren Gegebenheiten, die männliche Präsenz und Autorität, hindern jedes Ausleben dieser Beziehung. So endet diese Liebesge-

schichte mit Enttäuschung und Trauer.

In dem Text *Der Sohn der Lilame* geht es um Tinos Vetter Mehmed, einen Sohn des Großverziers von Konstantinopel. Er hat blaue Haare und wird deshalb verspottet. Um sich wegen des Gespöchts seines Volkes zu rächen, veranstaltet Mehmed Hinrichtungen, ergötzt sich an der Angst der Todeskandidaten, schickt aber letztendlich alle ohne die Hinrichtung zu vollziehen in ihre Wohnungen zurück. Durch diese Taten erzwingt er sich Respekt und sein Volk scheut sich schließlich offen zu lachen. Seine blauen Haare zeichnen ihn mit Wunderkraft aus. Eines Tages versucht er sich die Haare mit Kalk zu weißen, doch Tino hindert ihn daran. Sein Anderssein zu akzeptieren und anzunehmen ist ihr Rat. Doch Mehmed will sein Potential nicht nutzen, sondern wird größenwahnsinnig. Er sieht sich als „ein Weiser und größer als alle seine Nebenmenschen, als Mond und Sterne“ (TvB: 88). Als er eines Tages von einem Riesenelefanten aus Ostindien in der Zeitung liest, begibt er sich mit seinem Gefolge in die „Kaiserstadt der Deutschen“ (TvB: 88) also nach Berlin, wo er sich zum Gespött der Bevölkerung macht. Tino jedoch leidet unter der Entwürdigung des einfältigen Mehmeds, der sich in seinem Größenwahn als „ein Zwilling Allahs“ sieht (TvB: 88).

In der vorletzten Geschichte *Der Dichter von Irsahab* gibt Else Lasker-Schüler die Familiengeschichte¹⁶ Grammatons, einem Dichter, wieder. Methusalem, sein Vater, ein von Kindersegnen begnadeter biblischer Mensch¹⁷, sagt seinem jüngsten Sohn seinen Tod voraus. Wieder tritt die Farbe Blau, hier in der Augenfarbe des Grammatons, als ein Zeichen des Auserwähltseins in den Vordergrund. Die Reinkarnation des Vaters Methusalems, Henoah, vollzieht sich in der Figur eines Raben, weil er den Gott des Nachbarvolkes beleidigt hat. Grammaton tritt in den Vordergrund, weil er ein Dichter ist. Da er sich in den Ländereien und den Handelsgeschäften nicht auskennt, wird er von seinem väterlichen Erbe ausgeschlossen. Nur der Urvater, in der Gestalt des Raben, lässt ihm keine Ruhe. Als er dem Wunsch folgt, in das Haus seines Vaters zu gelangen, wird er von seinen Brüdern verdrängt und er fängt an, sie zu hassen. Dieser Hass überträgt sich von einer Generation auf die nächste, in der sich die einander Verwandten aus Blutrache töten. Wenn einer stirbt, tritt der andere an dessen Stelle und da Grammaton mit der ganzen Stadt verwandt ist, versucht er auch alle vom Geschlecht Methusalems auszurotten.

Zuerst scheint die Geschichte Grammatons, sein Dichttum und seine Probleme mit seinen Brüdern darzustellen; dass man ihm die Anerkennung verwehrt, löst

¹⁶ Hier sei auf das Dramenstück Else Lasker-Schülers *Arthur Aronymus und seine Väter* hingewiesen.

¹⁷ Methusalem wird als der erste und älteste Mensch in der Bibelgeschichte angegeben.

in ihm Hass und Vernichtungsinstikte aus. Auf der anderen Seite werden jedoch auch die Machtkämpfe in der patriarchalisch geordneten Gesellschaft kritisiert. In diesem Text ist das Motiv der Sterne, die sich einer Person beugen, als eine Vorausdeutung auf die Joseph -Legende zu erkennen.¹⁸

Im *Der Dichter von Irsahab* bedeutet Dichtersein für Grammaton in träumerischer Ferne zu leben, aber auch unglücklich zu sein. Durch das Unbehagen Else Lasker- Schülers in ihrer Weiblichkeit und die Schwere ihres Dichttums sieht sie resignierend ein, dass sie in diesem patriarchalisch geprägten System nicht glücklich werden kann.

In der letzten Episode von *Nächte der Tino von Bagdad*, können die *sechs Feierkleider* auch als Traumerzählungen verstanden werden (vgl. Reiß-Suckow 1997: 223):

Sechs Feierkleider, aus Traumseide gesponnen, rauschen in meinem Nachtgemach auf goldenen Bügeln in Glasschränken. Ich bin die Prinzessin von Bagdad und wandle in der Großmondzeit durch helle Rosengärten um heimliche Brunnen. Der aufgeblühte Mondstern duftet zwischen Wolkenschwarz - ich lege mich schlummer in seinem Schoß... (TvB: 92)

Genau wie die Feierkleider der Prinzessin sind die Geschichten wie aus Bildern geschaffen, die die Dichterin dargestellt hat. In der Anfangsgeschichte ist Tino aus einem Mumien Schlaf erwacht und versetzt sich mit Tanz in Trance, in der letzten Geschichte bettet sie sich in den Schoß des Mondes schlafen. So wird der Kreis der Handlung angefangen mit der ersten Geschichte geschlossen.

Die 19 Geschichten in den *Nächten* sind in sich abgeschlossene Erzählungen, in denen von wenigen Ausnahmen abgesehen aus der Ich- Perspektive eine weibliche Figur spricht. Die Rollen der Ich- Erzählerin und die Schauplätze von Geschichte zu Geschichte sind unterschiedlich: sie ist Mumie, ägyptische Adlige, dann Prinzessin von Bagdad, aber der Name der Protagonistin ist immer Tino. Palast, Garten, Tanz oder Blut sind wiederkehrende Motive und Motivkreise. Dabei kann festgestellt werden, dass durch die wiederkehrenden Motive, Schauplätze und Inhalte eine formale Einheit entsteht. Diese Darstellung definiert Bauschinger als „Gegenstück zur wirklichen Welt als verklärtes, orientalisches Traumreich“ (Liska 1998: 33).

Zum Schluss kann gesagt werden, dass die Dichterin Else Lasker- Schüler in den *Nächten* durch die Persona Tino eine Absage an die männlich dominierte und patriarchalisch orientierte Gesellschaft verkündet. Diese Absage bringt Vivian Liska mit folgenden Worten zum Ausdruck:

¹⁸ Sterne, die sich beugen, werden als Attribute der Josephs-Figur interpretiert.

Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident

Nicht nur ist die Dichterin darin nicht mehr anbetende Jüngerin eines älteren, männlichen Mentors, sondern sie vermittelt durch die Persona Tino hindurch auch eine Konzeption ihrer dichterischen Selbstberufung, aus der eine Rebellion gegen die Macht der Vaterinstanzen spricht. (Liska 1998: 16)

Der Tanz, ein Mittel um den Körper in die Trance zu versetzen, ist eines der wichtigsten Elemente, derer sich die Dichterin bedient, um das ganze Universum zu erfassen. Die lokale Verortung in den Orient, nach Bagdad, Marokko, das ägyptische Theben, Kairo, Konstantinopel und Berlin ermöglichen der Dichterin ein Reichtum an dekorativem Repertoire: Himmel, Sterne, Gold, Edelsteine, üppige Vegetation, Wüste, exotische Wesen, Schriften, Zeichen und Sprache geben ihr eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für die Rhetorik ihres Liebesdiskurses. Sie gestaltet einen Raum, den sie mit orientalischen Themen, Motiven und Attributen ausschmückt und als einen Raum darstellt, in der sie ihre Ängste, Wünsche, Emotionen ausleben kann oder der auch als der Ort ihrer Utopie gesehen werden kann, so De Rosa, in der „die Märchenwunder eines wiedergefundenen Paradieses“ (Di Rosa 2006: 158) gedeutet werden können.

Die Erwähnung der *Nächte* im Titel verweist schon von Anfang an auf die dunklen Seiten, das Träumerische und das Orientalische. Die Nacht ermöglicht der Dichterin diesen Traum auszuleben und nochmals erlebend auszudeuten, denn sie verarbeitet in ihrer „spontanen Seelenwanderung“ (Reiß- Suckow 1997: 267) ihr poetisches Konzept.

Mit ihrer literarischen Verortung in den Orient bearbeitet sie eigene Probleme und verschiedene Rollenzuweisungen. Einzig in der ersten Geschichte ist eine Frauenfigur dargestellt, die eine ungehemmte und geglückte Verwirklichung erlebt: eine Art weiblicher Derwisch, die tanzend Zeit und Raum, Leben und Tod überwindet und als *tanzende Mumie* ihren Körper öffnet und erlebt. In den weiteren Geschichten werden die Frauen nur durch ihre Bezüge zu männlichen Verwandten definiert.

Tino ist die Prinzessin der *Nächte*, die als Selbstprojektion Else Lasker- Schülers zu sehen ist. In einem Akt der Neugeburt oder auch Neugestaltung befreit sie sich aus den ihr auferlegten konventionellen Festschreibungen und versteht ihre Dichtung als literarischen Raum. Wie bereits oben gesagt, besitzt Lasker- Schülers fiktives *alter ego* diverse Gestalten, mal ist sie Prinzessin, Dichterin oder uralte Mumie, tanzender Derwisch und verstoßener Einsiedler. Diese imaginativen Rollen tragen vor allem weibliche, aber auch zum Teil männliche Züge.

Der in der Gestalt Tinos implizierte Weiblichkeitsentwurf zeigt Möglichkeiten auf, sich im Akt des „Schreibens aus dem bürgerlichen Harem und von dessen Besitzern, den herrschaftlichen Patriarchen, zu befreien“ (Reiß- Suckow 1997:

164). Aus diesen Schlussfolgerungen ist zu sehen, dass der Text *Nächte* als komplexes und aktuelles Werk zu interpretieren ist. Vivian Liska bemerkt dazu:

Die Nächte Tino von Bagdad sind eine zusammenhängende, autobiographisch inspirierte und implizit auch dementsprechend strukturierte Darstellung der Selbstbehauptung einer weiblichen Dichterin. Sie enthalten eine verhüllte Erlösungsbotschaft im Zeichen einer unbürgerlichen Liebe, einer unorthodoxen Religionsauffassung und einer ikonoklastischen Kunst als kulturelle, gesellschaftliche und andeutungsweise auch politische Herausforderung des Bürgertums. (Liska 1998: 161)

Hinter dem Entstehungsprozess der *Nächte* ist gleichzeitig die Vergegenwärtigung, der Prozess und das Resultat der Überwindung einer auf Unterdrückung und Enttäuschung beruhenden „Sprachlosigkeit“ (Ebd.: 161) zu erkennen, dieser unterdrückten Sprachlosigkeit hat Else Lasker-Schüler Ausdrucksmöglichkeit gegeben. Es gelingt der Dichterin Fragen des Verhältnisses von Ich und Gesellschaft und eigenen Wünschen zu formulieren, die sie mit phantasievollen Geschichten aus einem selbsterrichteten Orient, der in vielen gesellschaftlichen Strukturen dem zeitgenössischen Kaiserreich sehr ähnlich ist, beschreibt. Weibliche Erfüllung findet Tino von Bagdad nur, wenn sie als tanzende Mumie in der Moschee oder vor dem Tempel Jehovas als Traum-Prinzessin wirken kann. Grundsätzlich jedoch ist die Frau auf sich selbst gestellt und kann sich auf keinen Mann verlassen (z.B. in *Ached Bey, Großmogul von Philippopel*).

Die religiöse Thematik spielt eine weitere wichtige Rolle: jüdische Orthodoxie, islamischer Fanatismus und christliche Feindlichkeit werden kritisiert, eine alle Konfessionen und Religionen übergreifende Versöhnung wird ins Spiel gebracht. Else Lasker-Schüler stellt sich und ihre Vorfahren als Muslime dar, dem Christentum ist sie eher kontrovers entgegen gestellt und rückt ihr wildes Judentum immer wieder in den Vordergrund.

Else Lasker-Schüler schafft sich im Orient einen literarischen Raum, um ihre Empfindungen und Erfahrungen expressiv aussprechen zu können, dieses Aussprechen erfordert ein natürliches *Darüber- Hinausgehen* der Grenzen, aber auch des eigenen Schaffens.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Lasker-Schüler, Else (1998): *Die Nächte der Tino von Bagdad*. In: Kemp, Friedhelm (Hrsg.): *Der Prinz von Theben u. a. Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sekundärliteratur:

Auer, Leopold (1970): „Mein blaues Klavier. Zum 25. Todestag Else Lasker-Schülers“. In: *Literatur und Kritik*. H: 42. 113-117

Bauschinger, Sigrid (2006): *Else Lasker- Schüler. Eine Biographie*. Göttingen: Suhrkamp Verlag.

Berman, Nina (1997): *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart: Metzler.

Di Rosa, Valentina (2006): „Begraben sind die Bibeljahre längst“. *Diaspora und Identitätssuche im poetischen Entwurf Else Lasker- Schülers*. Aus dem Italienischen übersetzt von Susanne Koopmann. Paderborn: Mentis.

Gellner, Christoph (2004): *Schriftsteller lesen die Bibel. Die Heilige Schrift in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Primus Verlag.

Grossmann, Uta (2001): *Fremdheit im Leben und in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Oldenburg: Igel Verlag.

Heinrichs, Petra (2011): *Grenzüberschreitungen: Die Türkei im Spiegel deutschsprachiger Literatur. Ver- rückte Topographien von Geschlecht und Nation*. Bielefeld: Aisthesis.

Kupper, Margarete (1963): *Die Weltanschauung Else Lasker- Schülers in ihren poetischen Selbstzeugnissen*. Teildruck der Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Berlin.

Liska, Vivian (1998): *Die Dichterin und das schelmisch Erhabene. Else Lasker-Schülers Die Nächte Tino von Bagdads*. Tübingen-Basel: Francke.

Martini, Fritz (1970): „Else Lasker- Schüler. Dichtung und Glaube“. In: Hans Steffen (Hrsg.): *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 5-24

Reiß –Suckow, Christine (1997): *„Wer wird mir Schöpfer sein!“*. *Die Entwicklung Else Lasker –Schülers als Künstlerin*. Konstanz: Hartung- Gorre.

Said, Edward W. (1981): *Orientalismus*. Frankfurt/M-Berlin-Wien: Ullstein.

Schulz- Jander, Eva- Maria (1991): *Else Lasker- Schüler: „Die goldenen Flügel des Exils“*. *Wissenschaft ist Frauensache*. Heft 10. Kassel: IAG Frauenforschung der Gesamthochschule Kassel.

Die Erzählkunst und Erzähltechnik Theodor Storms in der Novelle “Aquis Submersus” – ein wissenschaftliches Seminarprojekt

Dilek Altinkaya Nergis¹

Wer einst in den Vorlesungen des Jubilars saß, dem klingen neben den Namen Ferdinand von Saar und Thomas Mann, sicher auch noch Theodor Storm und Eberhardt Lämmert aus seiner facettenreich gesteckten wissenschaftlichen Forschung und Lehre im Ohr. Während meines wissenschaftlichen Studiums der Germanistik an der Ege Universität - am Ort seines langjährigen Wirkens - habe auch ich bis zu meiner Disputation die Gelegenheit gefunden, in den Seminaren von Prof. Dr. Kasım Eği akademisch geschult und unterstützt zu werden. Wie all meine Studienkollegen versuchte auch ich stets in angenehmer Pflicht, seinen Anforderungen und vermittelten ersten Impulsen gerecht zu werden. Nun möchte ich an dieser Stelle, im Rahmen dieser Festschrift in Reminiszenz an unser letztes gemeinsames Seminar “Literatur und Literaturwissenschaft” mit dem Schwerpunkt Theodor Storms Erzählkunst und Erzähltechnik, einen anschaulichen Einblick in unseren damaligen Arbeitsprozess gewähren. Schließlich berührt genau diese Thematik eines der Wissenschaftsgebiete seiner Oeuvre und seines wissenschaftlichen Anliegens, mit denen sich Prof. Dr. Kasım Eği vornehmlich in seinen Vorlesungen auseinanderzusetzen pflegte. Dementsprechend beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit der Erzählkunst und -technik Storms in seiner Novelle “Aquis Submersus”², die mittels und im Lichte der “Bauformen des Erzählens” (1993) von Eberhard Lämmert analysiert werden soll.

Theodor Storm gehört dem politischen Realismus an und gilt in der deutschen Literaturgeschichte unumstritten als der bekannteste Novellendichter. Seine Novellistik kann -wie sie in den meisten Literaturgeschichten kategorisiert wird - in eine lyrische, eine mehr epische und zu letzt in eine dramatische eingeteilt werden. Aber seine Prosa, die ein starkes erzählerisches Tempo aufweist, geht nicht aus der Tradition hervor, sondern wie Storm selbst in einem Brief an Erich Schmidt vom 1. März 1882 hervorhebt, geht sie vielmehr aus der lyrischen Stimmung hervor: “Meine Novellistik ist aus meiner Lyrik entstanden” (Laage 1976: 57).

Ein besonders geeignetes Werk für die exemplarische Darstellung der stormischen Novellistik und Erzählkunst in seinen Ich-Erzählungen stellt die 78-seitige

¹ Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü

² Demnächst werden alle Zitate aus diesem Werk mit der Abkürzung (AS: Seitenzahl) angegeben.

historische und gattungsgetreu geschlossene Novelle "Aquis Submersus" aus dem Jahre 1876 dar, die seiner "mittleren Schaffensperiode angehört, und damit zwischen seiner Früh- und Spätphase" (Kunze 1978: 283) angesiedelt ist. Sie weist eine prägnante Struktur und einen strengen Aufbau auf, der in insgesamt vier Teile mit zwei Hauptteilen untergliedert ist und eine Rahmenstruktur enthält.³ Dies zeigt sich auch darin, daß Storm die eigentliche Novellenhandlung in eine Rahmenerzählung einbettet, die eine weitere Rahmenkonstruktion umschließt. Bevor jedoch auf die erzähltechnischen Besonderheiten eingegangen werden soll, ist es an dieser Stelle unumgänglich, zunächst einen kurzen Überblick über die Novelle folgen zu lassen, die die erzähltechnische Analyse unterstützen wird:

In dieser Novelle wird eine Liebestragödie aus dem 17. Jahrhundert erzählt, deren Motiv – ähnlich wie in Storms Frühnovellen – das des Standesunterschiedes thematisiert, auf der das ganze Werk zentriert und aufgebaut ist. Und dabei wird, um es mit Kleins Worten auszudrücken, "ein psychologisch interessanter Fall erörtert, und vor unseren Augen rollt das Schicksal eines Menschen ab" (Klein 1956: 139). Aber den eigentlichen Ausgangspunkt dieser Novelle bilden zwei zufällige Entdeckungen: Der anonyme Rahmenerzähler, unsere erster Ich-Erzähler sieht in seiner Schülerzeit das Bildnis eines finsternen Priesters, der einen toten Knaben mit einer Wasserlilie im Arm hält, so daß die auf dem Rahmen gemalten Buchstaben C.P.A.S. von ihm als "*Culpa Patris aquis submersus - Durch Schuld des Vaters ertrunken*" (AS: 7) gedeutet werden. Dies ist der Auslöser der eigentlichen Geschichte, nämlich die geweckte Neugier des Erzählers auf die Entstehung des Bildes mit dem toten Knaben in der Kirche. Aber erst viele Jahre später entdeckt er schließlich in einem Bürgerhaus das zweite Bild, das einen schönen Mann mit dem gleichen toten Knaben im Arm zeigt. Ausserdem findet er an dieser Stelle "ein Bündel vergilbter Blätter" (AS: 17), die zugehörigen Chroniken. Erst jetzt löst sich allmählich das rätselhafte Geheimnis um den toten Knaben. Hier endet die Rahmenerzählung und es beginnt die Binnenhandlung. Somit gibt es verständlicherweise auch zwei unterschiedliche Ich-Erzähler: Den Erzähler, der den Text gliedert und den Erzähler, Johannes, der die eigentliche Geschichte erzählt, wobei jedoch der Chronist Johannes (der Binnenerzähler) vom anderen Erzähler (dem Rahmenerzähler) abhängt; denn würde der Erzähler nicht weiter nachforschen und berichten, käme Johannes Geschichte erst gar nicht zu Tage und die eigentliche Geschichte würde

³ Wie sicher Storm seine Text aufgebaut, strukturiert und erarbeitet hat, wird in den "Storm-Handschriften aus dem Nachlass von Ernst Storm" deutlich. In: Patrimonia-Heft 151, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder u.a., Berlin 1999).

wegfallen. So kann die Novelle im Großen und Ganzen in zwei Hauptteile eingeteilt werden, welche jeweils eines der beiden Hefte des Malers beinhalten.

Von da an leitet Storm zum chronikartigen Bericht des Malers Johannes über. Traditionellerweise hört hier der Erzähler der Rahmenhandlung einem andern Erzähler, dem Binnenerzähler (Johannes, dem Chronikverfasser), zu. Die besondere Nähe zum Erzähler wird durch die Ich-Erzählform, die sich durch die gesamte Novelle zieht, ausgelöst. In den Chroniken wird nun der Protagonist, ein Maler namens Johannes und seine Liebesbeziehung zu Katherina, der adligen Tochter seines Gönners Gerhardus, dargestellt. Diese Liebesbeziehung führt schließlich zur Zwangsehe Katharinas mit einem von ihr ungeliebten Dorfpastor und anschließend zum Tod des aus der mit Johannes geführten Liebesbeziehung hervorgegangenen Kindes.

Typisch für Storm ist hier das Schicksal der beiden Liebenden, deren endgültige Vereinigung das Schicksal nicht wollte. Der eine Augenblick der Liebe, den es zuließ, als die beiden sich in einem zärtlichen Einverständnis befunden haben, muß furchtbar und lebenslang gebüßt werden. Der tiefe Zusammenhang von Liebe und Tod zieht sich durch das ganze Werk Storms, wie es auch von Kunz formuliert wird, "Je inniger das Leben in seiner höchsten Steigerung empfunden wird, desto schwermütiger ist der unerbitterlich begrenzende Tod" (Kunz 1978: 283). Die Gesellschaft stellt sich ebenfalls deutlich gegen das Liebespaar und wird durch prägnante Personen, wie den Junker Wulf oder den Pastoren dargestellt, wobei der Pastor die strenge Kirche und auch, zusammen mit Junker Wulf, die Gesellschaft des höheren Standes und höheren Macht, Johannes hingegen den niederen Stand porträtieren. Nach Kohlschmidt kommt hier besonders gut das aggressiv-polemische Verhältnis Storms zum Adel und der Geistlichkeit zum Ausdruck (vgl. Kohlschmidt 1982: 453). Ähnlicher Ansicht ist auch von Wiese, wenn er behauptet:

In der Novelle [spiegelt sich] innerhalb eines begrenzten künstlerischen Raums die verbürgerlichte Welt des 19. Jahrhunderts, aber ebenso die verbürgerlichte Auflehnung und der Protest gegen die Verbürgerlichung. (von Wiese 1963: 70)

Besondere Wichtigkeit erhält die bereits angesprochene Inschrift auf dem Knabenbildnis durch die starke emotionale Reaktion des damaligen Pastors, der beide Buchstaben als "Casu Periculoso" (durch gefährlichen Zufall) interpretiert, und die richtige Deutung des Rahmenerzählers "Culpa Patris" (durch die Schuld des Vaters) ablehnt:

So wollen wir trotz seines düsteren Ansehens meinen seligen Amtsbruder doch nicht beschuldigen. Auch würde er dergleichen wohl schwerlich von sich haben schreiben lassen. (AS: 8)

Wie deutlich wird, wird der Leser hier von Storm über die Bezugsperson irre geführt. Obwohl die Deutung der Worte richtig ist, beziehen sie sich nicht auf den Priester, sondern auf den leiblichen Vater, auf den Maler Johannes, durch dessen Erscheinen erst das Unglück herbeigeführt wurde.

Nun aber zur erzähltechnischen Analyse der Novelle. Im Dienste der Rahmen-erzählung, die Storm besonders mit dem "Schimmelreiter" zur Meisterschaft geführt hat, steht die Manuskription, die sogenannte Chroniknovelle. Die Absicht dieser realistischen Details liegt gerade darin, die fiktive Erzählsituation zu unterstreichen, ihr Glaubwürdigkeit zu verleihen und den Leser außerdem an der Erzählung zu interessieren (vgl. Lämmert: 24-56). Ein Mittel zu diesem Zweck ist gerade die komplizierte Erzählform der Rahmenerzählung. Durch die in dieser Novelle angewandte "Ringtechnik" - Anfang und Ende treffen in dem Bild des ertrunkenen Knaben zusammen - gelingt es Storm mühelos die Vergangenheit nachzuholen und sie in die Gegenwart einzubringen. Dabei klingt die Wortwahl dieser Novelle leicht altertümelnd, wodurch die fiktive Chronik dokumentarisch, den zeitlichen Abstand zur Gegenwart zu charakterisieren scheint.

Der Rahmen in der behandelten Novelle "Aquis Submersus" ist von offener Gestalt, da der Erzähler der Rahmenhandlung nicht mit dem Erzähler der Binnenhandlung, also mit Johannes selbst identisch ist und es sich um zwei unterschiedliche Erzähler handelt. Und der Erzähler der Rahmenhandlung gerät dabei nur zufällig an den Lebensbericht von Johannes. Er findet die Chroniken in einem Haus mit folgender Inschrift, die übrigens auch am Anfang des zweiten Chronikheftes zu finden ist:

Gelieck as Rock un Stoff verswindet. Also sind ock de Menschen-kind (Gleich so wie Rauch und Staub verschwindet. Also sind die Menschenkinder) (AS: 7)

Diese Verse sollen an die Nichtigkeit des irdischen Lebens erinnern. Sie könnten Bilsel zufolge sogar fast als Motto über dem gesamten Geschehen stehen, da sich "der Einfluß von Schoppenhauers pessimistischer Philosophie auf Storm" (Bilsel 1981: 14) in diesen Zeilen deutlich widerspiegelt.

Nach Auffindung der Chroniken beginnt die Enträtselung der Geschehnisse, die den Rahmenerzähler bereits seit seiner Jugend angezogen haben. Johannes schildert in seiner Schrift die Geschehnisse in zwei grossen Binnenabschnitten. In acht Seiten zu Beginn im Rahmen, in elf Zeilen in der Mitte beim Übergang zum zweiten Heft und in 14 Zeilen am Schluss, wird die Verbindung des Erzählers mit dem Stoff wiedergegeben. Mit der Rahmenhandlung hat Storm offensichtlich die Verknüpfung des Lesers mit dem Stoff beabsichtigt. Nach der Verknüpfung des Rahmenteils mit der Binnenerzählung beginnt der Chronist Jo-

hannes seine Ich-Erzählung, die der Rahmenerzähler nach Beendigung des ersten Hefts unterbricht, um dem Leser die eigentlich noch ungelösten Fragen ins Gedächtnis zurückzurufen:

Hier schließt das erste Heft der Handschrift. - Hoffen wir, dass der Schreiber ein fröhliches Tauffest gefeiert und inmitten seiner Freundschaft an frischer Gegenwart sein Herz erquickt habe [...] Meine Augen ruhten auf dem alten Bild mir gegenüber: Ich konnte nicht zweifeln, der schöne ernste Mann war Herr Gerhardus. Wer aber war jener tote Knabe, dem ihm Johannes hier so sanft in seine Arme gebettet hatte? – Sinnend nahm ich das zweite Heft, dessen Schriftzüge um ein wenig unsicherer erschienen. (AS: 9)

Nach diesen Bemerkungen zieht sich der Rahmenerzähler wieder still zurück und taucht erst wieder am Ende der Erzählung auf. Nach von Wiese schafft der stormsche "Erinnerungsrahmen" keine objektive Distanz zum Dargestellten, sondern eine subjektive Nähe, die es dem Erzähler ermöglicht von einer ganz persönlichen Erzählperspektive aus zu berichten (vgl. Wiese 1963: 70). Es ist eine rätselhafte vom Gefühl getragene Beziehung zwischen einst und jetzt, in der er in melancholischen Erinnerungen schweigt. Hier kommt besonders gut die außergewöhnlichst vom Zeitverhältnis des Erinnerns bestimmte Novellistik Storms zum Ausdruck. Der Rückbezug zum Geschehen selbst geschieht wie geschildert, in sinnvoller Symbolik, als Deutung des alten Bildes und seiner Inschrift C.P.A.S. ohne große Abschweifungen. Es ist eben das Bild, das der Erzähler, das Ich aus der Gegenwart, in der Kirche vorfand und nicht zu deuten wußte. Das "Culpa Patris" steht nun durch die aufgefundene Beichte des Malers klar. Ganz in diesem Sinne weist Struve zufolge die Rahmenfunktion drei Funktionen auf: a) Identifikation von Leser und Rahmenfunktion, b) Heranführung des Lesers an den Stoff, c) Einstimmung des Lesers auf den Stoff (Struve 1974: 25).

Über die Protagonisten der Novelle ist zu sagen, daß sich in ihrer Haltung Resignation ausdrückt und sie sich als verzagt und wehrlos erweisen. Besonders Katharina steht am Ende nicht zu ihrer Liebe, sondern beugt sich dem Zwang der Umstände. Sie passt sich immer mehr an ihre Umwelt an, was vor allem besonders deutlich wird, als sie beim Wiedersehen mit Johannes abweisend auf ihn reagiert und sich ihrem unglücklichem Schicksal fügt.

Allerdings bleibt in gleicher Weise das Künstlertum von Johannes ungenutzt, denn es wird festgestellt, dass ihn heute niemand mehr kennt. Wo immer man also ansetzt, bleibt "der Bann einer sinnfremden Schicksalsmacht ungebrochen" (Kunz 1978: 141 f). Der Pastor hingegen symbolisiert die Kirche und Gesellschaft, die damals mehr auf den Anstand achtete, als auf Gefühle und das Menschliche. Weiterhin verkörpert er jedoch die schmerzhaft gerechte, da

er Johannes zum Malen seines toten Kindes verurteilt. Auch wenn dies zunächst unmenschlich wirkt, will er dem Konkurrenten, weil er weiß, dass er den Sohn genauso liebt, wie er selbst, die letzten Stunden des Vaterseins gewähren. Hierin gewinnt das Bild die Bedeutung der Verewigung des geliebten Sohnes und der Mahnung an andere. Es sollte hier jedoch erwähnt werden, daß in der realistischen Literatur eigentlich weniger die sozialen Probleme thematisiert waren, sondern eher allgemeine menschliche Fragen, wie das Verhältnis des Einzelnen und der Gesellschaft einen wichtigen Brennpunkt bildete. Im Realismus wird stets das Individuum durch die Gesellschaft eingeschränkt und geprägt - es gibt im Menschenbildnis des Realismus somit keine freie Entfaltung der individuellen Persönlichkeit, was als Determinismus (vgl. Lauer 1980: 243) bezeichnet wird, den wir in "Aquis Submersus" eindeutig wiederfinden können.

Ein anderes wichtiges Gestaltungsmittel in dieser Novelle ist die Korrelation der Natur mit dem Geschehen, für den Außenstehenden [...] völlig verschmolzen sind" (Ehlert 1984: 260). Und eine besondere Bedeutung und Wichtigkeit kommt in der ganzen Novelle der Technik der Vorausdeutungen zu. Fast alle sind von "zukunftsweisender Art und nehmen bereits die Endsituation vorweg" (vgl. Lämmert 1993: 150-152). Auch dieser Stilzug ist ein Mittel, welches das Hoffnungslose des Ganzen noch spürbarer und offenkundiger macht (vgl. Kunz 1978: 142-143). Auch wenn es an dieser Stelle nicht im Rahmen der Möglichkeit steht, alle Vorausdeutungen anzuführen, sollen doch im folgenden einige der wichtigsten vorgestellt werden.

Schon der Titel deutet an und weckt nach Lämmert "Erwartungen" (Lämmert 1993: 143), welchen Lauf das Geschehen nehmen wird und bereits in der Rahmenhandlung befinden sich offene Vorausdeutungen, die das Interesse des Lesers wecken sollen:

Ein phantastisches Verlangen ergriff mich, von dem Leben und Sterben des Kindes eine nähere, wenn auch noch so karge Kunde zu erhalten. (AS: 9)

Außerdem gibt es Vorausdeutungen mit gleichnishafthem Charakter, die oft aneinandergereiht sind, und Leit motive bilden. Ein Beispiel wäre das Bild der Ahnfrau, in deren Zügen die Härte und Bosartigkeit des Junkers Wulf vorweggenommen ist. Zugleich ist es aber auch das Bild der Ahnfrau, die in der Vergangenheit durch ihre Unbarmherzigkeit das gleiche Verhängnis beschworen hat, wie es in der Gegenwart über Katharina hereinbricht: "Viele Jahre zuvor hatte sie ihr Kind verflucht und in den Tod getrieben, weil es einen Mann unter ihrem Stand liebte" (AS: 28).

Die wichtigste und bedeutendste Vorausdeutung, auf die insbesondere hingewiesen werden sollte, ist bereits im Titel der Novelle "Aquis Submersus" ent-

halten: Das Motiv des Meeres und des Wassers, das niemals als Element des Lebens, sondern nur als Element des Todes zu verstehen ist, wie es auch Kunz bedeutet (vgl. Kunz 1978: 144). Vorallem die Wassergrube in der Priesterkuppel; die für den kleinen Johannes zum Grab wird, wird als gefährlich und unheimlich beschrieben, womit das tragische Ende der Novelle an- bzw. vorausgedeutet wird. Aber auch in der Abschiedsszene, als Johannes Abschied von seinem toten Kind nimmt, spürt er die unheimliche Nähe des leitmotivischen Meeres:

Noch einmal wandte ich mich um und schaute nach dem Dorf zurück [...] dort lag mein totes Kind - Katharina - alles, alles! - Meine alte Wunde brannte mir in meiner Brust: und seltsam, was ich niemals hier vernommen, ich wurde plötzlich mir bewußt, daß ich vom fernen Strand die Brandung tosen hörte. Kein Mensch begegnete mir, keines Vogels Ruf vernahm ich, aber aus dem dumpfen Brausen des Meeres tönte es mir immer fort, gleich einem finstern Wiegenlied: "Aquis Submersus". (AS: 56)

So wird auch in diesem Moment das Wasser zum Symbol des Todes und des Verhängnisses. Zu erwähnen ist allerdings weiterhin, daß die Bildnisse des toten Knaben in der Kirche ebenfalls als Vorausdeutungen auf die Charaktere und die Handlung der Binnenerzählung betrachtet werden können. Auf dem Bild des Knaben wird auf zwei Elemente verwiesen: Auf die Schönheit und auf das Leben einerseits, und auf das Grauen des Todes andererseits: beides vereinigt sich im Gesicht des Knaben: "Aus dem zarten Anlitz sprach neben dem Grauen des Todes wie hilf flehend, noch eine letzte holde Spur des Lebens" (AS: 6). Ganz in diesem Sinne der Personensymbolik wird das Kind stets als zart, weich, winzig und blass beschrieben. Worte, die etwas Hilfloses und Unschuldiges beschreiben, genau das, was der Knabe auch darstellt. Er ist ein Symbol der Liebe zwischen Johannes und Katharina, und da diese Liebe aussichtslos ist, muss auch der Knabe sterben. Hertling zufolge vertritt Storm hier die Schuldauflösung, daß:

das Christentum und die erstarrten sozialen Verhältnisse verantwortlich für die Vernichtung jeglicher Freiheitsbestrebungen sind, die diese Verhältnisse aber immer wieder herausfordern. Es sind diese fürchterlichen Determeniertheiten, die den allmählich in sein Schicksal resignierenden Protagonisten immer wieder zur Tat herausfordern. Als gläubiger Christ aber kann er nicht umhin, sich als den Schuldigen zu sehen, in der Meinung, nur er allein trage die Schuld für den Tod des eigenen Kindes und habe dafür zu büßen. (Hertling 1995: 76)

Denn vom Standpunkt der evangelischen Theologie des 17. Jahrhunderts aus bedeutet der Tod eines Kindes Rettung von den Möglichkeiten zur Sünde in

dieser bösen Welt, da ein getauftes Kind zur ewigen Seligkeit mit Gott, dem wahren Vater, verlangt, wie es von Cunningham folgendermaßen dargestellt wird:

Außerdem bedeutet der Tod eines kleinen Kindes eine Reinigung, denn dadurch entschwindet die sichtbare Schuld der außereheleichen Liebesnacht [...] - diese theologisch-historische Tatsache macht den Tod des unschuldigen Kindes umso tragischer, denn hinter dem Endlichen verbirgt sich für Storm keine Unendlichkeit. (Cunningham 1978: 44)

Das II. Chronikheft, das vom Rahmenerzähler mit “unsicheren Schriftzügen” kommentiert wird, endet mit einem kurzen Schlußwort des Rahmenerzählers, das auf die Erinnerungssituation des einleitenden Rahmenteils zurückführt:

Hier endet die Handschrift. Dessen Herr Johannes sich einst in Vollgefühl seiner Kraft vermessen, daß er's wohl auch einmal in seiner Kunst den Größeren gleichzutun verhoffe, das sollten Worte bleiben, in die leere Luft gesprochen. Sein Name gehört nicht zu jenen, die genannt werden: kaum dürfte er in einem Künstlerlexikon zu finden sein: ja selbst in seiner engeren Heimat weiß niemand von einem Maler seines Namens. Des großen Lazurasbildes tut zwar noch die Chronik unserer Stadt Erwähnung, das Bild selbst aber ist Anfang dieses Jahrhunderts nach dem Abbruch unserer alten Kirche gleich den anderen Kunstschatzen derselben verschledert und verschwunden. (AS: 56)

Nach erneuter Betonung der Vergänglichkeit menschlichen Lebens und Wirkens kreist der Erzähler das Problem abermals ein: Ausgehend von der Menge aller Künstler verfolgt er die Wirkung Johannes über die engere Heimat des Malers in die alte Kirche und zu seinem Lazurusbild, mit welchem nun beide in den Prozeß des Vergehens hineingestellt werden. Das abschließende Zitat der Überschrift “Aquis Submersus” zieht somit das Resümee des Werks in seiner ganzen, dem Leser vorstellbaren Breite. Der Leser identifiziert sich insofern mit dem Erzähler, daß er dessen Neugier und Erwartungsdrang auf des Rätsels Lösung übernimmt.

Es wurde deutlich, daß all diese angeführten Erzählformen und erzähltechnischen Details im allgemeinen zur Objektivierung der Novelle dienen, sie versuchen also Distanz zu schaffen. Sie versuchen im Leser die Vorstellung zu wecken, daß ihm das Geschehen von einer ihm gegenüberstehenden Person erzählt, und ein weltliches Geschehen vorgetragen wird. Allerdings ist mit dieser Objektivierung in den stormschen Novellen häufig eine Subjektivierung verbunden. Dadurch, daß Storm den Leser im Detail sehen läßt, wer in welcher allgegenwärtigen Umgebung erzählt, und welche Zeit und Stimmung die Geschichte hat, wird der Leser in den Kreis der Zuhörer miteinbezogen und an

dem was erzählt wird innerlich beteiligt. Eine weitere Subjektivierung ergibt sich dadurch, daß Rahmen- und Binnenerzählung in der Ich-Form geschrieben sind. Es wurde weiterhin ersichtlich, daß diese Novelle auch die Kritik am Ständewesen in Bezug auf die Zeitgeschichte verdeutlichen soll. Die Novelle hat jedoch mehrere Kernaussagen: Die erste ist natürlich, dass Storm wie bereits angesprochen die zeitgemäßen ständischen Unterschiede kritisiert, aber m.E. gibt es desweiteren noch eine universalere Aussage. Und diese wäre, daß nichts rückgängig gemacht werden kann. Die Vergangenheit unseres gegenwärtigen Tuns scheint die Zukunft zu bestimmen. Leichtsinn, dem man sich einfach hingibt, kann demnestsprechend fatale Folgen mit sich bringen. Diese wehmütigen Erinnerungen in der Novelle "Aquis Submersus" scheinen keinen Ausblick in neue Perspektiven zu schenken, so wie es im Realismus häufig der Fall war (vgl. Ehlert 1984: 260).

Literaturverzeichnis

Cunningham, William (1978): *Zur Wassersymbolik in "Aquis Submersus"*. STSG (Schriften der Theodor Storm Stiftung) Bd. 27. Heide: Boyens Verlag. 40-49

Bilsel, Nilüfer (1981): Die Funktion des Rahmens in der Novelle "Aquis Submersus" von Theodor Storm. Izmir (unveröffentlichtes Magisterarbeit-Manuskript an der Ege Universität, geleitet von Prof. Dr. Kasim Eğit).

Ehlert, Klaus (1984): „Realismus und Gründerzeit“. In: Beutin, Wolfgang u.a. (Hrsg): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2. überarb. u. verb. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler.

Hertling, Gunter (1995): *Theodor Storms "Meisterschuss" Aquis submersus. Der Künstler zwischen Determiniertheit und Selbstvollendung*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Klein, Johannes (1956): *Geschichte der Deutschen Novelle Von Goethe bis zur Gegenwart*. 3. verbess. und erw. Aufl. Wiesbaden: Steiner.

Kohlschmidt, Werner (1982): *Geschichte der Deutschen Literatur. Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. 2. Aufl. Band IV. Stuttgart: Reclam.

Kunz, Josef (1978): *Die Deutsche Novelle im 19 Jahrhundert*. 2. überarb. Aufl. Grundlagen der Germanistik: 10. Berlin: Erich Schmidt.

Lämmert, Eberhard (1993): *Bauformen des Erzählens*. 8. unveränd. Auf. Stuttgart: J. B. Metzler.

Lauer, Reinhard (1980): *Europäischer Realismus*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Storm, Theodor (1979): *Aquis Submersus*. Stuttgart: Reclam.

Storm, Theodor (1976): *Brief an Erich Schmidt v. 1. März 1882*; In: Karl Ernst Laage (Hrsg.): *Theodor Storm - Erich Schmidt. Briefwechsel*. Bd. II. In Verb. m. der Theodor- Storm-Gesellschaft. Berlin: Propyläen. S. 57.

Struve, Reinhard (1974): *Funktionen des Rahmens in Theodor Fontanes Novelle "Aquis Submersus"*. In: STSG (Schriften der Theodor Storm Stiftung) Bd. 23, Heide: Boyens Verlag. 18 – 32

Wiese, Benno von (1963): *Novelle*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Genç Türk Gazetecinin “Berlin’in Yalnız Kadınları” Anılarında Tarihsel Eleştiri ve Sanatlararasılık

Binnaz Baytekin¹

A. Giriş

1950’li yıllarda Türkiye’de basın yayın yaşamında “Almanya ve Berlin” konulu yazılardan bazıları “Almanya Mucizesi” ve “Dünyada benzeri olmayan Şehir: Berlin” adı altında Milliyet Gazetesi Muhabiri Abdi İpekçi’ye ait yazı dizileridir.

Literatürk’te, Yazarımız Orhan Karaveli’yi yaşayan tarih olarak niteleyen Beyhan Yıldırım, 1930’da Ankara’da doğan Karaveli’nin babasının Atatürk’ü Ankara’da karşılayan seymenlerden olduğunu ve İstiklal Marşı’mızın yazarı Mehmet Akif Ersoy’un 1921 yılında Orhan Karaveli’nin dedesi Tevfik Çiftdoğan’ın evinde konakladığını ve Büyük Şair’in ulusal marşımızın dizelerini ilk defa Orhan Karaveli’nin annesi Raife Hanım’a okuduğunu vurgular (bkz. Yıldırım 2011).

Yazın ve yaşam öyküsü bağlamında konuya yaklaştığımızda, “Bir sanat yapıtının en açık nedeni yaratıcısıdır, bu nedenle yapıtın, yazarın yaşamı ve kişiliği açısından açıklanması en eski ve en yerleşmiş yazın inceleme yöntemlerinden biridir” (Wellek/ Warren 1982: 96). “Berlin’in Yalnız Kadınları” isimli anı kitabının yazarı Orhan Karaveli, 1954 yılı Ekim ayında, Milliyet Gazetesi’nin başına getirilen Abdi İpekçi tarafından, o tarihlerde neredeyse hiçbir Türk’ün yaşamadığı Almanya’ya, bu yıkılmış ülkeyi gözlemlemesi için Berlin muhabiri olarak gönderilir. Galatasaray Lisesi, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi ve Londra Politeknik Okulu’ndaki öğreniminden sonra, Yeni İstanbul, Milliyet, Vatan ve Cumhuriyet gazetelerinde ve çeşitli dergilerde yazılar yazan yazarın “Sakallı Celal”, “Tevfik Fikret ve Halûk Gerçeği”, “Tanıdığım Nazım Hikmet”, “Ziya Gökalp’i Doğru Tanımak”, “Bir Ankara Ailesinin Öyküsü”, “Ali Kemal Belki de Bir Günah Bekçisi- Ali Kemal ve Görgü Tanığı” gibi eserleri Doğan Kitap tarafından yayımlanmıştır. Türk Basınına 50 yılı aşkın hizmetleri nedeniyle 2004’te Burhan Felek Basın Hizmet Ödülü’ne değer görülen yazar, 25 yaşında iken 1955 yılında Berlin muhabiri olarak Almanya’ya gönderilmiştir. Gençlik yıllarının 3 yıllık bir dönemini (1955-1958) Berlin’de geçiren Karaveli, erkeksiz kalmış Berlin’de yüzüne bakılır, Almanca dahil birkaç dil konuşan, siyah saçları, özenli giyimi ile dikkat çeken genç bir Türk gazetecidir.

¹ Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tarihsel açıdan bakıldığında, Almanya İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1945 yılı Mayıs ayı başlarında teslim antlaşmasıyla yenilgiyi kabul etmiştir. 20 milyon insanını yitiren, kentleri, ulaşımını yerle bir edilen, endüstrisi çöken Almanya'da evlatsız aileler, babasız çocuklar, erkeklerini yitirmiş kadınlar, işsiz kalan fabrikalar, ağır yaralı topluma katılan on binlerce "tecavüz çocukları", annelerinin bile benimseyemediği çocuklar, tarihi gerçekliği ve savaş sonrası her alandaki yıkıntıyı yansıtmaktadır. Yazar Karaveli, 50'li yıllarda Berlin'de tanıklık ettiği olayları, insanların ruh hallerini, Hitler'i ve genç bir gazeteci olarak kentin yalnız kadınları ile yaşadıklarını kurbağa perspektifi, tarihsel eleştiri ve sanatlar-arasılık bağlamında okurla paylaşmaktadır.

"Gazeteci, muhabir, dönemin tanığıdır" gerçeğinden hareketle; anılarını, tarihsel gerçeği, Türk- Alman ilişkilerini, geniş bir zaman yelpazesine ait fotoğraflarla, belge ve kanıtlarla, röportajlarla okura sunan yazar, edebiyatın güzellik, kurmaca ve yorumlanma zenginliği ilkeleri ile birlikte sanatlararasılığa önem vermiştir.

B. Tarihsel Eleştiri

Okurun geçmiş yıllarda yaşanmış olayları anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için olayın yaşandığı dönemin koşulları, inançları, dünya görüşü, sanat anlayışı ve kültürel yaşamı hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Okurun, o dönemi ve yazarın amaçlarını anlayabilmesi önem taşır. "Tarihsel eleştiri biyografiye de geniş yer verir" (bkz Moran 1988: 67). Tarihsel eleştiride farklı görüşler olup bunlardan biri, eserin çağındaki amacına ulaşması ve o çağın okurunun eserden beklediklerini yerine getirmesinde başarılı olmasıdır. Her çağın güzellik anlayışının başka olacağı, kendi alıştığımız ölçütlere göre yorumlamamız gerektiği de unutulmamalıdır. Tarihsel eleştiride diğer önemli bir husus da, eser hakkında bilgiye ağırlık verilmesidir. "Eser yazarın, dolayısıyla, toplumun bir ürünüdür" gerekçesi de egemendir.

Marksist incelemeye göre edebî eser, yazarın ait olduğu sınıfa ve yaşadığı üretim ilişkilerine dayanmaktadır (bkz. Moran 1988: 73-82; Baytekin 2006: 144). Yazdığı belgesel anı eserine topluma ve döneme dönük bir eleştiri yöntemi uygulayan, sorunlar üzerine ben anlatı ile yaklaşan yazar Orhan Karaveli de muhabirliğin gerektirdiği ve yaşadığı, yakın tanık olduğu üretimi kaleme almıştır. Anı ve belgesel eserde marksist eleştirideki koşullar ve toplumdaki sınıf çatışmaları kesinlikle söz konusu değildir. Ancak savaş sonrası yıkıntıların sosyal, psikolojik, ekonomik, fizyolojik, bireysel, cinsel vb. tüm yıkıntıları belgesel eserde yansıtılmıştır. Bu nedenle eser, tarihsel dönemi yansıtan toplumcu ve insancıl bir eserdir. Yenilikçi edebiyatın psikopatolojik durumlarla uğraştığını, köklerinin doğacılıkta olduğunu, günlük hayatın monotonluğundan ve acı gerçeklerden bıkan yazarların normalin dışına kaçtıklarını vurgulayan Lukacs,

sanatı sosyal gerçekliğin yansıtılması olarak tanımlar ve bunu edebiyatın kendine özgü yollarla, somutlaştırarak yaptığını vurgular (bkz. Moran 1988: 78-79). Belgesel anı kitabı “Berlin’in Yalnız Kadınları”na tarihsel açıdan baktığımızda, 1955- 1958 yılları arasında, gençlik yıllarının önemli bir bölümünü Berlin’de geçiren ve erkeksiz kalmış Berlin’de konuştuğu akıcı yabancı dille, özenli giymiyle ve davranışlarıyla dikkat çeken genç Türk gazeteci, İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’ında, Almanya’nın Doğu kesiminde ve özellikle Berlin’de yaşanan acımasız ve kanlı sokak savaşlarından, seri intiharlardan, az bilinen ve toplumda binleri bulan dramatik “tecavüz çocuklarından” bahseder. Hitler’in intiharına, Goebbels ailesinin trajik sonuna, Hitler’in “Lebensraum” diye büyüme hedefleyen, ama sonunda, Almanya’nın küçülüp bölünmesine ve Berlin’in bir adacık gibi Sovyet işgal bölgesinin ortasında kalmasına değinen Karaveli, Berlin’in bölünüp, batısının soğuk savaş yıllarında uzun süre “ambargo” uygulanarak aç, susuz ve ağır kış koşullarında yakıtsız bırakılmasına değinir. Türk işçilerinin 1961 Anlaşması ile Almanya’ya gelmeye başladığını, Osmanlı hanedanında yüksek rütbeyle görev yapan “mektupçu” Azmi Efendi’nin 1701 yılında 15 kişilik bir resmî heyetle Berlin’e geldiğini, 1763 yılında, Berlin’i anlatan ve ilk belge olarak kayıtlara geçen “Sefaretname”nin yayımlandığını tarihsel Türk- Alman ilişkileri bağlamında sunar. Karaveli, Gültekin Emre’nin kitabı aracılığı ile, “Berlin Anıları”nı yazan Mehmet Akif, Halide Edip Adıvar, Ahmet Mithat Efendi, Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Nadir Nadi, Haldun Taner, Salah Birsal, Behçet Necatigil gibi yakın geçmiş şair ve yazarlarından bahseder (bkz. Karaveli 2011: 18-19).

Hitler faşizmi ve üstünlük paranoyasının 1920’lerden itibaren doğuşu, hızla yükselişi, her yere, herkese egemen oluşu, yakılan Reichstag binasının acınası görüntüsü, her kuruma “Führer” damgasının vurulması, silahlı kuvvetlerin adının değiştirilmesi, başkomutanlığa, devlet başkanlığına ve başbakanlığa Onbaşı Adolf Hitler’in getirilmesi, Alman milletinin büyük bir çoğunlukla olup bitene sessiz ve tepkisiz kalması ve Hitlerin karizması karşısında yenik düşmeleri ve onu gördüklerinde mutluluktan çılgına döndükleri, tarihi gerçekler bağlamında ve afirmatif yansıtılır.

Bismarck’a kadar birbirinden kopuk prenslikler hâlinde yaşayan ve bir devlet kuramayan Almanlar’ın kolektif bilinçaltını anlamının, biraz da Adolf Hitler’i anlamaktan geçeceği yorumunu yapan yazar, edebiyat, bilim, sanat, ekonomi, sanayi, müzik, mimari ve askerlikte büyük hamleler gerçekleştiren Goethe’ler Beethoven’ler, Immanuel Kant’lar ve daha nicelerini yetiştirmiş olan Alman toplumunun ezici çoğunluğuyla, körü körüne ve ölümüne nasıl olup da böyle, Hitler’in peşinden gittiklerini sorgular (bkz. age. 2011: 23). Entelektüel bir çevreden gelmeyen, eğitimi yetersiz ama ağız iyi laf yapan Adolf Hitler’in toplumu bütün iyi ve kötü özellikleriyle çok iyi anlamış olması, Alman halkının ari ve

üstün bir ırktan geldiğine inandırılması, çalışkan, düzenli, yaratıcı, sistemli ve itaatkar oldukları üzerinde durulurken, hayatın her kesiminde Yahudilerin yüksek bir başarı düzeyi tutturdıkları ve zenginleştikleri, Almanların, Freud, Karl Marx, Einstein ve benzeri ünlülerin Yahudi olmalarından rahatsız oldukları dile getirilir (bkz. age.: 26).

İçe dönük kişiliği, Alman olmayan herkese, özellikle Yahudilere beslediği derin nefretle “Nazi Partisi” olan Nasyonal Sosyal Alman İşçi Partisi’ne katılan 30 yaşındaki Hitler, Saldırı Güçleri ile Alman sosyalist ve komünistlerine göz açtırmaz, onların toplantılarını basıp dağıtır ve 1921’de partinin başına geçer. 1923’de bir darbeye tutuklanan Hitler, ceza evinde iki ciltlik “Kavgam” (*Mein Kampf*) kitabını yazar. “Başarının sırrı kitapta değil, hitaptadır” diyen Hitler’e göre,

“insanlığın temel birimi “halk”, en büyük halk ise üstün ve ari “Alman halkıydı”. Kendilerine “Lebensraum”, yani yaşam alanı sağlamak için doğuya, Slavlarda “meskün” topraklara uzanmak Almanların hakkı ve göreviydi...Nasyonal sosyalizmin en büyük düşmanı enternasyonalizmi savunan marksizm, halkın karşısındaki en büyük tehlike ise Yahudilerdi” (Karaveli 2011: 27). “Mein Kampf” (*Kavgam*) kitabından da örnekler veren Karaveli, Gestapo’su, SA’ları, ve SS’leriyle toplumu tam bir denetim altına alan ve sınırlı tepkileri acımasızca cezalandıran Nazi yönetiminin Yahudiler üzerinde artırdığı baskılardan, basılan Yahudi okullarından, tutuklanan öğretmenlerden, işyeri saldırılarından, Berlin’de 160.000 Yahudiden kısa sürede 28.000 ‘nin yurt dışına kaçmasından, kırılan camların parıltısı nedeniyle 9-10 Kasım 1938 tarihindeki “Kristal Gece”den bahseden yazar, Almanya’da yayınlanan bütün Alman gazetelerinin 11 Kasım’dan başlayarak Atatürk’e, onun başarılarına, Modern Türkiye’nin dünyadaki önemine vurgu yaptıklarını dile getirir. “Türkler’in verdiği Özgürlük Savaşı Führer’e, yürüdüğü yolda ışık tutan bir örnek oluşturmuştur” (Karaveli 2011: 38). “Birinci Dünya Savaşı’nda silah arkadaşlığımız olması nedeniyle Türkiye’de belirgin bir Almanya ve Hitler karşıtlığından söz edilemezdi o tarihlerde” (age.: 41).

Tarihsel açıdan Hitler ve kadınlara değinen yazar, Hitler’in huzuruna çağırdığı, tiyatro sanatçısı, yönetmen ve yazar Şirin Devrim’in annesi, tek türk kökenli ressam Fahrünnisa Zeyd’den (1901-1991) bahseder. Türk kökenli Irak Prensesi Fahrünnisa Zeyd’den sonra Hitler’le Berlin’de görüşen diğer bir Türk ise vaktiyle 19 Mayıs’ta Samsun’a çıkan Millî Mücadele Heyeti’ne katılan 18 kişiden biri olan ve 1939-1942 yıllarında Berlin’de Türkiye büyükelçisi olan Hüsrev Gerede’dir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler’in Türkiye’ye de saldıracağından endişe duyulmasını ve Türk milletinin buna karşı koyacağını somut diplomatik açıklamalarla dile getiren Karaveli, İsmet Paşa’nın Hitler’e, “...sürekli güvence veren tutumunu değiştirirsen Türk ordusu ülkenin kutsal bağımsızlığını

ve toprak bütünlüğünü korumak için gerekeni yapar...” diye mektup yazdığını dile getirir (bkz. age.: 67-75).

Almanya’ya henüz Türk işçilerinin gelmediği dönemlerde, Almanlar’ın, Türklerle Gelibolu’da, Arabistan’da, Galiciya’da *Waffenbruder* (Silah Arkadaşı) olduklarını biliyorlardı. “1955’lerde Batı Berlin’in 2.2 milyonluk nüfusunun % 70’den fazlasını kadınlar oluşturuyordu. Doğu Berlin’in 1.3 milyonluk nüfusunda kadınların oranının daha yüksek olduğu söyleniyordu” (age.: 85-86).

27 yaşındaki yazar, Berlin anılarında, arkeolog ve üniversitede hoca olan ve SA’lar ve SS’ler tarafından evinden götürülen bir babanın kızı olan Hildegard ile tanışılır. Berlinli yalnız kadınlar bir türlü yalnız bırakmaz yazarı. Alman bayan arkadaşı ile Pergamon Müzesi’ni ve Zeus Sunağı’nı ziyaret eden yazar, bu sunağın, 1870’li yıllarda Bergama yakınlarında demiryolu döşenmesinde çalışan uyanık bir Alman mühendis (Carl Humann) tarafından kısmen toprak altındayken keşfedildiğine ve bilinçsiz Osmanlı hükümetinin izniyle tek tek sökülerek, Babil’in Aslanlı Yolu’yla birlikte Berlin’e taşındığına değinir (bkz. age.: 94). Yazar yine, bombardıman sonucu yerle bir olmuş bir bölümü kısmen yıkılmış, elektrik, su, havagazı ve ulaşımdan yoksun hayalet kentte acılar yaşamış, açlıkla tanışmış *Trümmerfrauen*’dan (Yıkılmış Kadınlardan) ve bir güle, mutlu bir beraberliğe binlerce kez teşekkür eden ve mutlu olan genç bayanlardan bahseder. Genç kadınlar da erkek arkadaşlarını, eşlerini cephelerde kaybetmiş, kendileri de aç, susuz kalmış, enkaz içlerinde bir konserve kutusu veya yakıp ısınacak tahta parçaları aramışlardı. Genç kadınlar Türk gencine, savaşa katılan erkeklerinin iktidarsız olduklarını, bunları açıklayamadıklarını, bu nedenle kadınların başkaları ile birlikte olmalarına göz yumduklarını dile getirirler.

O dönemdeki ve son yıllardaki Türk- Alman ilişkilerine ve dostluklarına değinen yazar, Alman edebiyatından okuduğu romanları, tanıştığı ünlü yazarları, seyrettiği ünlü tiyatro eserlerini detaylı verirken, Alman arkadaşlarının anlatımı aracılığı ile genç Alman bayanların, savaş çocukları olduğu, genç bedenlerinin ve ruhlarının taşıyamayacağı acılar yaşadıkları, günlerce aç, susuz kaldıkları, 1945 yılı Mayıs’ının ilk günlerinde çamaşırlarının ve kızlıklarının işgal askerlerinin çizmeleri altında parçalandığı gerçeğini dile getirir (bkz. age.: 144). Kin, nefret, intikam soluyan işgal askerlerine karşı Almanlar da Moskova varoşlarına kadar ilerlemiş, Sovyet nüfusu savaş boyunca 20 milyon eksilmişti (bkz. age.: 145). Almanya’da “tecavüz çocukları” (nefret çocuklarından) binlercesinin mevcut olduğu, bunların çocuk yuvalarına teslim edildiği, annelerinin bu konuda konuşmak istememeleri, tecavüz korkusuyla intiharlar yaşandığı, savaştaki 20 milyon kaybın ezici çoğunluğunun erkekler olduğu, kadın görmekten bıkan erkeklerde eşcinselliğin arttığı, Almanlar tarafından dile getirilir (bkz. age.: 145-164).

Berlin'in acımasızca harabeye çevrildiği, neredeyse bütün kabare, konser ve tiyatro binalarının, lokantaların, balo- dans salonlarının, eğlence mekânlarının kentin haritasından silinip gittiği, ekspresyonist anlatım tarzı ile anlatılır. Almanların faşing, karnaval gibi kültürel eğlencelerine, şehir efsanelerine tarihsel yönden açıklık getiren yazar, kültürel değerlerin felsefesinden söz eder. 1950'li yıllarda Türkiye'de hükümetin, kendisini eleştiren gazetelerden şikâyetçi olduğu, muhalif gazeteci ve karikatüristlerin hapis cezasıyla sindirilmeye çalışıldığıının Alman basınında geniş yer tuttuğu anlatılır. Aynı tarihlerde Etibank, Sümerbank tarafından Almanca öğrenmeleri için Goethe Enstitüleri'ne gönderilen burslu öğrenciler, savaştan bahsetmekten hoşlanmayan Almanlar, Alman milletini batırmış Hitler, tarihsel eleştiri bağlamında sunulur.

Berlin gazetelerinin Türkiye'deki 6-7 Eylül olaylarını ele aldığı günlerde, yazarın ülkesini ve hükümetini savunduğu (bkz. age.: 174), dünya maçlarında, Almanların, Atatürk'e besledikleri hayranlık ve Türkler'in özü, sözü bir, mert, ciddi, dürüst ve sevecen insanlar olması nedeniyle Türkiye'yi destekledikleri dikkat çeker (bkz. age.: 176).

Donuk ve sessiz Doğu Berlin karşısında, Federal Hükümetin Batı Berlin'i pırıl pırıl parlatarak albenisini arttırdığı dile getirilirken Audrey Hepburn'e çok benzeyen genç Alman kızın Türk gencine sığınması, ondan yardım, ilgi ve ilişki beklemesi, toplama kamplarında açlık ve hastalıktan ölenlerin ve gaz odalarında öldürülenlerin sayısının binleri, on binleri bulduğu, bunların yakılarak yok edilmesi için fırınların (Krematoryumların) yapıldığı, Birkenau'da 1942'de her gün 12.000 cesetin yakıldığı, bu rakamın 1944 Ağustos ayında 24.000'e ulaştığı, savaş sonrası bu fırınların hepsinin yıkıldığı tarihsel gerçeklik bağlamında sunulur (bkz. age.: 185). Yine geri dönüş tekniği ile Hitler'e yapılan suikast girişimi, Hitler'in kurtulması, bu nedenle binlerce asker ve sivilin kamplara gönderilmesi, kurşuna dizilmesi Türk gazetecinin edindiği bilgiler çerçevesinde tarihsel bağlamda ele alınır (bkz. age.: 193-198).

C. Sanatlararasılık

“Intermedialität” veya “interart (s) studies” diye adlandırılan (bkz. Baytekin 2006: 81-82) sanatlararasılık, metinler arası ilişki olduğu gibi, bir metnin başka geleneksel sanatlarla bağlantısı anlamına gelir. Edebiyat metninin hangi sanatlarla ilişki kurabildiği, sanatlararası egemenlik, atıfların niceliği, ortak özellikler taşıması, meydana gelişi, gelişmesi, birincil veya ikincil olarak uyarlanması, sanatlararası ilişkinin kalitesinde önemli farklılıklar göstermesi açısından “sanatlararasılık” tipolojik özellikler arz eder. İşlevsel yelpazesi çok geniş olan “sanatlararasılık”, edebiyatta da belirli sanatın veya sanatların deneysel derinliği, metafiksiyonel estetik dönüşüm alanları, estetik illizyonlarla kendini göstermektedir. Örneğin; edebiyat metninin güzel sanatlar, sinema, film, fotoğraf-

rafçılık, tarihi, güncel belgelerle, müzikle, müzikli oyun ve opera ile, filme uyarlanması ile, hareketli resimlerle, resmin edebiyatta anlatımı ile, sanatsal etki-leşim, taklitlerle, modern film tekniklerinin, biçemlerin vb. bağlantıların kullanımı ile kendini gösterir.

Orhan Karaveli de, "Berlin'in Yalnız Kadınları" adlı belgesel anı kitabını, savaş yılları, savaş sonrası yılları, anlatıcının kendi yaşantı ve ilişkileri, Türk- Alman ilişkileri doğrultusunda, farklı işlevlerle dolu fotoğraf, belge ve reklamlarla zenginleştirmiştir. Bunları işlevsel açıdan belli gruplarda verecek olursak;

- I. - Hugo Zietz'in Dresden'deki 700 kişinin çalıştığı Yenidze (Yenice) Şark Tütünleri fabrikasında üretilen "Salem Aleikum" markalı sigara reklamı
 - 1910'lar Almanya'sında Almanların çok iyi anlaştıkları Enver Paşa nedeniyle gazetelerde ve iki katlı otobüslerde "Enver Bey" sigaraları reklamları
 - Hitler öncesi ve sonrasında, savaş sırasında Berlin'de açılan yüzlerce dans salonu reklamları
 - 50'li yılların dünyaca ünlü film ve yıldızlarının reklamları
 - Çılgın faşing ve festival reklamları, fotoğraflar
 - Berlin'in ünlü café ve mağazaları, mankenleri
- II. Yazarın bizzat kendini anlattığı fotoğraflar, belgeler;
 - Berlin Gazeteciler Cemiyeti'nin verdiği basın kartı
 - Eksi 20'lerde Berlin'de
 - Bayan arkadaşlarıyla fotoğraflar
 - 50'li yıllarda Berlin'de yaşayan Türkler ve "Türk Mezarlığı"
 - Almanya Federal Cumhuriyeti Berlin Yetkilileri tarafından Avrupa Konseyi toplantılarına katılma daveti
 - 50'lerde Doğu Berlin seyahatleri
 - Berlin Emniyet Müdürlüğü tarafından düzenlenen "uluslar arası ehliyet"
 - Ünlü Alman gazeteci ve yazarlarla fotoğraflar
 - Berlin'de ilk dönerciyi açma önerileri
 - Alman ilk Cumhurbaşkanı Prof. Dr.Theodor Heuss'un yazarı daveti
 - 50'li yıllarda Berlin'de yaklaşık 40 Türk'ün yaşadığı
 - Yazarın BZ gazetesinde yayınlanan balo fotoğrafı (17 Şubat 1958)
 - Yazarın Berlin konusunda Milliyet gazetesinde yazdığı yazıları

III. Savaş yıllarını, Hitler Dönemi'ni, Savaş sonrası Almanya'sını anlatan fotoğraflar;

- Savaş esiriyken serbest bırakılmış, postalları acınası askerler
- Kaybettiği bacakları nedeniyle iki bastonla yürüyen askerler
- Berlin SA Liderleri, onlara hizmet eden güzel bayanlar
- 1925'te henüz sayıları az olan ve sonradan hızla artan Nazi Militanları, SA'lar
- Hitler hayranlığı ve "ölüme götüren sevgi, coşku"
- Adolf Hitler'i ustalıklı hicveden Charlie Chaplin
- Hitler'in doğum gününün Alman Hava Kuvvetleri akrobasi pilotları tarafından "gamalı haç" şeklinde kutlanması
- Hitler'in en ünlü komutanları, güvendikleri, kurmayları
- Toplama Kampına gönderilen Alman Sosyal Demokrat Parti milletvekilleri (bkz. age.: 34)
- Alman ve Yahudi yazarların kitaplarının yakılması. 10 Mayıs 1933 (age.: 35)
- Hitler'in sevgilisi Eva Braun
- 1936 Olimpiyat Oyunları
- II. Dünya Savaşı, Çekoslovakya ve Fransa'nın düşüşü
- Berlin'de Sovyet askerleri
- Zaferde ölüme giden binlerce Alman askeri, çocuk yaştaki Alman askerleri
- Bombalanan Berlin
- Batı Cephesinde Amerikalılara esir düşen çocuk Alman askerleri
- Moskova'da yenilen Alman askerlerinin geçidi (age.: 77)
- Sovyetlere esir düşmüş Alman askerleri
- Beni İsrail'in Mısırdan çıkışı (Exodus), Almanya'daki Yahudilerin Naziler tarafından "toplama kamplarına" ve gaz odalarına gönderilmesi (Holocaust) (age.: 79)
- Su kuyruklarında bekleyen, enkaz altından yakacak arayan Berlinliler ve yıkıntılar içindeki Berlin (age.: 80-81)
- Savaş sonrası ortada kalan yaşlı kadınlar, çocuklar, Berlin'i terk etmek isteyen gençler
- Heykeli dikilen *Trümmerfrauen* (Yıkıntı Kadınları)
- Savaşın korkunç yüzü, yanmış, bombalanmış binalar, savaş gazileri, her yönden yıkıma uğramış kadın ve erkekler
- Savaş öncesi Berlin'de görkemli yaşam, göz kamaştırıcı binalar, mağazalar
- Olmayan hastanelere nakledilmeyi bekleyen yüzlerce yaralı asker

Genç Türk Gazetecinin “Berlin’in Yalnız Kadınları”

- Vaktiyle üstün ırkı düşünen ve savaşta yıkıntı içinde kalan Berlinli erkekler, yıkıntılardan kömür toplayan kadınlar
- Hitler’e düzenlenen suikast girişimi ile ilgili fotoğraflar (age.: 192-193)

IV. Edebiyat metnine Türk- Alman İlişkileri açısından baktığımızda aşağıdaki fotoğraf ve belgeler anı metnini desteklemektedir.

- Birinci Dünya Savaşı sırasında (Mayıs 1917) öğrenim ve staj için Almanya’ya gönderilen ve AEG’nin Berlin’deki transformatör fabrikasında çalışan Türkler
- Yine I. Dünya Savaşı sırasında Almanya’ya Prusya örnek okullarına gönderilen 330 öğrenci, ayrıca 14 - 16 yaşları arasında tarım, ormancılık ve süt endüstrisi alanında öğrenim görececek 500 öğrencinin Almanya’ya gönderilmesi
- Almanya’daki sigara fabrikaları
- Alman basınında “Kemal Atatürk” ve ölümü üzerine verilen demeçler, yazılar
- Türkiye’nin Almanya Berlin Büyükelçisi Hüsrev Gerece
- II. Dünya Savaşı sırasındaki diplomatik mektuplar (1941-1942) (bkz. age.: 64-73)
- Antik Bergama’nın (Pergamon) görkemli sunağı
- Bu gün yüzbinlerce Türk’ün “ikinci vatan” bildiği günümüz Berlin’inde simit sarayları, restoran, pastane ve alışveriş marketleri, dernekleşen dönerciler, yazar kulüpleri, Türk-Alman Dostluk Dernekleri, 50’lerde organik ürünler satan Reformhauslar ve Berlin’deki Türkler

Sanatlararasılık bağlamında “Berlin’in Yalnız Kadınları” anı metnini bütünleyen fotoğraf ve belgeler tarihsel gerçekliği belgelemektedir. (bkz. turkkitap.de www.turkkitap.de [18.07.2012]). Edebiyat Eleştirmeni Doğan Hızlan, savaş, doğal afet ve terörün en çok mağdur ettiği kişilerin önce kadınlar ve çocuklar olduğunu vurgular (bkz. Hızlan 2011). Hızlan’ a göre “Berlin’in Yalnız Kadınlarında” da en hüznü olanlar, geride kalanlar, ölenlerin anası, eşi, kız kardeşi, çocuğu olan kadınlardır. Karaveli, bir gazetecinin savaş sonrası Berlin’de yaşadıklarını anlatırken aynı zamanda kadınların yalnızlığını, umutsuzluğunu, umursamazlığını, toplumun psikolojik durumunu kadınların aracılığı ile dile getirmiştir. Yine Hürriyet yazarı Yalçın Bayer’e göre, II. Dünya Savaşı’nda en az 50 milyon insanın öldüğü, bunlardan 20 milyonunun Alman olduğu ve ölen-

lerin çoğunun erkek olduđu, demokratik seçimle başa geçen Hitler Almanya'sında insanların, savaş ve bombardımanlar altında büyük bedeller ödediđi tarihsel gerçeklik ve eleştiri bağlamında verilir (bkz. Bayer 2011).

Kaynakça

Bayer, Yalçın (2011): "Berlin'in Yalnız Kadınları". www.hurriyet.com.tr/yazarlar [18.07.2012]

Baytekin, Binnaz (2006): *Kuramsal ve Uygulamalı Karşılaştırmalı Edebiyatbilim*. Sakarya: Sakarya Yayınevi.

Hızlan, Dođan (2011): "Önce Kadınlar ve Çocuklar". <http://www.literatuerk.blogspot.com/2011/12/yaşayan tarih> [18.07.2012]

Karaveli, Orhan (2011): *Berlin'in Yalnız Kadınları*. İstanbul: Dođan.

Moran, Berna (1988): *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi Kültür Dizisi.

Wellek, René /Warren, Austin (1982): *Yazın Kuramı*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

www.turkkitap.de [18.07.2012]

Yıldırım, Beyhan (2011): "Yaşayan Tarih Orhan Karaveli: " Literatuerk.blogspot.com/2011/12 [18.07.2012]

Höflichkeit als ein Schnittstellenphänomen
im Rahmen der öffentlichen und wissenschaftlichen Diskussion
Rezension zu dem Buch *Sprachliche Höflichkeit zwischen Etikette und kommunikativer Kompetenz* von Ehrhardt & Neuland & Yamashita

Hatice Deniz Canoğlu¹

Höflichkeit stellt einen relativ komplexen und kontrovers diskutierten Problem-
bereich der deutschen Sprache dar. Nicht nur im gesellschaftlichen Sozialraum,
sondern auch im wissenschaftlichen Diskurs wird die Höflichkeit als ein viel-
schichtiges Phänomen begriffen. Ein kurzer Blick in die Geschichte der Höf-
lichkeitsforschung macht deutlich, dass das Themenfeld auf eine breite und
lange Forschungstradition zurückgeht und bis heute unter ganz verschiedenen
fachlichen Blickwinkeln intensiv erforscht wird. Insbesondere im Rahmen der
Sprachwissenschaft erweist sich die Höflichkeit als ein heterogenes For-
schungsgebiet mit unscharfen Grenzen. In den letzten Jahren entwickelt sich ein
neues Interesse an den Erscheinungsformen der sprachlichen Höflichkeit in
interkulturellen Kontexten. In der Vielzahl dieser Arbeiten konzentrieren sich
die Wissenschaftler auf die medialen und kulturtypischen Konzeptionen der
Höflichkeit.

Die IVG-Tagung in Warschau 2010 stellt einen wichtigen Wendepunkt für die
Höflichkeitsforschung dar. In der Sektion *Sprachliche Höflichkeit zwischen
Etikette und kommunikativer Kompetenz* widmeten sich die Wissenschaftler
unter Rückgriff auf Methoden und Ansätze aus unterschiedlichen Bereichen der
Sprachwissenschaft erneut dem hybriden Phänomen der Höflichkeit. Der hier
vorgestellte Sammelband² erfasst die Beiträge dieser effektiven Sektionsarbeit.
Trotz dauerhafter Beschäftigung mit dem Thema wurde während der Tagung
ein wichtiges Desiderat sichtbar: In der Forschung existiert kein theoretischer
und methodischer Ansatz, der sich mit öffentlichen und wissenschaftlichen
Wahrnehmungsweisen der sprachlichen Höflichkeit auseinandersetzt. Vor die-
sem Hintergrund leistet das vorliegende Buch einen Beitrag zur Schließung
dieser Lücke, indem die sprachliche Höflichkeit als ein Phänomen an der
Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Wissenschaft aufgefasst wird. Ziel des
Sammelbandes ist es, diese im Rahmen der Tagungsdiskussionen entstandene

¹ Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

² Ehrhardt, Claus; Yamashita, Hitoshi; Neuland, Eva (Hrsg.) (2011): *Sprachliche Höflichkeit zwischen Etikette und kommunikativer Kompetenz*. Frankfurt a.M.: Lang. Zitate aus diesem Buch werden im Weiteren mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text angegeben.

neue Perspektive kritisch zu bewerten. Die Herausgeber, Claus Ehrhardt, Eva Neuland und Hitoshi Yamashita, präsentieren in dieser Veröffentlichung 20 Beiträge aus verschiedenen Disziplinen, die bisher nur eingeschränkt erforschte Aspekte der sprachlichen Höflichkeit behandeln und neue Erkenntnisse über das Forschungsobjekt liefern. Der Band enthält eine bunte Vielfalt der Beiträge, deren inhaltliches Spektrum von theoretischen Überlegungen zu empirischen wie didaktischen Studien bis hin zu interkulturellen Vergleichen reicht. Somit ermöglicht das Buch einen Einblick in eine reiche Forschungslandschaft.

Ein durchaus wichtiges Ergebnis der in diesem Sammelband präsentierten Beiträge besteht nach Ehrhardt & Neuland & Yamashita darin, dass die sprachliche Höflichkeit als ein Schnittstellenphänomen zwischen gesellschaftlicher Etikette und kommunikativer Kompetenz aufgefasst wird (vgl. 9f). Bei der Anwendung von Höflichkeitsformen bewegt man sich auf einem schmalen Pfad zwischen gesellschaftlichen Konventionen und kommunikativem Wissen. Ausgehend von dieser Beobachtung intendiert der vorliegende Sammelband, *gutes Benehmen* und *Manieren* im Spannungsfeld zwischen öffentlicher Diskussion und wissenschaftlicher Forschung näher zu betrachten. Die Beiträge der Autoren und Autorinnen bewegen sich auch in diesen Spannungsfeldern und untersuchen die Rahmenbedingungen, die das höfliche Verhalten positiv oder negativ beeinflussen. Wie in fast allen Beiträgen hervorgehoben wird, ist die Höflichkeit ein kulturspezifisches, gesellschaftliches und anthropologisches Phänomen, das meistens in der sprachlichen Interaktion vollzogen wird. Besonders berücksichtigt werden dabei zwei wesentliche Faktoren, die auf das höfliche Verhalten wirken, nämlich die Kultur einer Gesellschaft und die kommunikativen Fähigkeiten der Gesprächsteilnehmer. Denn höfliches Verhalten, Sprechen und Handeln lassen sich nicht unabhängig vom kulturellen Hintergrund erklären. Aus diesem Grund verstehen die in diesem Band vorgelegten Beiträge die sprachliche Höflichkeit als einen Gegenstand, so Ehrhardt & Neuland & Yamashita, „der im Spannungsfeld zwischen öffentlicher Sprachreflexion und –kritik auf der einen und linguistischem (pragmatischem, soziolinguistischem, gesprächslinguistischem usw.) Forschungsinteresse auf der anderen Seite angesiedelt werden muss“ (9f).

Der umfangreiche Band gliedert sich in vier ineinander verflochtene Themenbereiche, die unterschiedliche Aspekte und Schlüsselpunkte der sprachlichen Höflichkeit untersuchen: *Linguistische Betrachtungen*, *Empirische Studien*, *Kontrastive Analysen*, *Didaktische Perspektiven*.

Der Sammelband beginnt mit einer umfassenden Einleitung der HerausgeberInnen, die zugleich den Kernpunkt des Buches bildet. Bereits mit dem Titel *Sprachliche Höflichkeit zwischen Etikette und kommunikativer Kompetenz* wird das Leitargument des Buches pointiert zum Ausdruck gebracht. Nach einem

*Höflichkeit als ein Schnittstellenphänomen im Rahmen
der öffentlichen und wissenschaftlichen Diskussion*

einleitenden Überblick über den aktuellen Untersuchungsgegenstand stellen Ehrhardt & Neuland & Yamashita wichtige Anhaltspunkte der Sektionsarbeit vor. Daran anschließend werden im Rahmen der Sektionsdiskussionen gewonnene Erkenntnisse präsentiert und ihre Bedeutung für weitere Forschungen diskutiert. Weiterhin werden in diesem Teil für den Argumentationsgang wichtige Erkenntnisinteressen und Fragestellungen plausibel dargestellt. Die Einleitung endet mit einem zusammenfassenden Ausblick der HerausgeberInnen.

Im ersten, theoretisch fundierten Teil, *Linguistische Betrachtungen*, liegt der Schwerpunkt auf den in der Einleitung bereits vorgestellten und eingehend diskutierten Problemstellungen der sprachlichen Höflichkeit. Die fünf Beiträge von Claus Ehrhardt, Frank Liedtke, Manabu Watanabe, Elizaveta Kotorova und Urszula Topszewska versuchen die sprachliche Höflichkeit aus einer systemlinguistischen Perspektive zu beleuchten und untersuchen zu diesem Zweck ihre sprachsystembedingten Eigenschaften. Ehrhardt plädiert in seinem Aufsatz für zwei verschiedene Höflichkeitsbegriffe, nämlich die „linguistische“ und „alltagssprachliche“ Höflichkeit (28), die er im Kontext des deutschen Internetforums einander gegenüberstellt. Er zeigt am Beispiel der Beiträge aus Forumdiskussionen, wie Höflichkeit linguistisch analysiert und alltagssprachlich konzeptualisiert werden kann. Um den Zusammenhang zwischen *Höflichkeit, Medialität und Expressivität* – so lautet auch der Titel der Arbeit – aufzuzeigen, untersucht der anschließende Beitrag von Liedtke die expressive und „bildhafte“ (61) Verwendung von Dissens als Kommunikationsform in Online-Diskussionsforen. Watanabe beschäftigt sich in seinem Beitrag mit den Realisierungsformen und Funktionen der linguistischen Stereotype als eine höfliche Kommunikationsstrategie. Er bezeichnet dabei linguistische Stereotype als kulturspezifische Stilisierungsmittel, die durch den Gesprächsteilnehmer zur Signalisierung der kommunikativen Nähe und Distanz verwendet werden. Die Untersuchung von Kotorova weist auf ein anderes kulturspezifisches Phänomen in der Höflichkeitsforschung hin, nämlich auf die Verwendung und Rolle der indirekten Sprechakte als Ausdrucksmittel beim höflichen Sprechen. Von besonderem Interesse sind für Topszewska die Überlegungen zum Gebrauch von Höflichkeitskonventionen im deutschen Sprachraum und ihre Analyse am Beispiel von Modalverben.

Das zweite Themenfeld des Bandes, *Empirische Studien*, widmet sich ausschließlich der exemplarischen Darstellung der Höflichkeitsformen in mündlichen und schriftlichen Kontexten. Zu diesem Zweck nehmen die in diesem Teil vorgestellten Beiträge die praktischen Anwendungsmöglichkeiten des höflichen Verhaltens in den Blick und versuchen die Ergebnisse der durchgeführten Untersuchungen empirisch zu beurteilen. Eingeleitet wird der Themenbereich mit einem Beitrag von Silvia Bonacchi, in dem die Autorin deutsche, polnische und

italienische Verweigerungen aus einer kulturlinguistischen Perspektive miteinander vergleicht. Höflichkeit wird im Rahmen dieser Untersuchung als ein durch den Einfluss der „soziokulturellen Parameter“ und „individualpsychologischen Faktoren“ (126) entstandenes sprachliches und kulturelles Ausdrucksverhalten aufgegriffen. In dieser Hinsicht kommt dem Akt des Nein-Sagens der „(inter)kulturellen kommunikativen Kompetenz“ (127) des Sprechers eine besondere Bedeutung zu. Eva Neuland befasst sich in ihrem Aufsatz mit der Verwendung von Komplimenten als eine „positive Höflichkeitsstrategie“ (143). In dieser Untersuchung werden nicht nur linguistische, sondern auch didaktische Aspekte der Höflichkeitsformen erläutert und durch einen interkulturellen Vergleich von Deutschlernern unterschiedlicher Herkunft empirisch belegt. Im Zentrum des soziolinguistisch-orientierten Beitrags von Hitoshi Yamashita stehen Verkaufsgespräche im Deutschen und Japanischen, deren Höflichkeitsgrad in Bezug auf ihre Länge kontrastiv analysiert und ausgewertet wird. Helga Kotthoff untersucht in ihrem Aufsatz die Würdigungsstile in Stipendienanträgen. Sie macht vor allem darauf aufmerksam, dass die Würdigung die positive Dimension der Höflichkeit repräsentiert, und dass dabei sprachliche, kommunikative sowie professionelle Kompetenzen des Bewerbers oder der Bewerberin eine Rolle spielen. Joachim Gerdes fokussiert seine Studie auf den jugendsprachspezifischen Gebrauch des Lobens und Kritisierens, wobei er dem Begriff „konzeptionelle Unhöflichkeit“ (187) eine zentrale Rolle einräumt. Tatiana Yudinas abschließender Beitrag basiert auf der Analyse der den wissenschaftlichen Untersuchungen vorangestellten Danksagungen, die in den letzten 20 Jahren in Deutschland herausgegeben wurden. Durch die empirische Analyse wird deutlich, dass in der wissenschaftlichen Kommunikation neben den „formelhafte“ Ausdrücken oft „individuelle“ Höflichkeitsformeln eingesetzt werden (197).

Den Gegenstand des dritten Themenbereichs, *Kontrastive Analysen*, bildet die Diskussion über die kulturbedingten Unterschiede der Höflichkeitstendenzen in verschiedenen Ländern. In diesem Bezugsrahmen wird versucht, der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Sprache und Kultur nachzugehen und die Strukturen der Höflichkeit in kontrastiver Sicht zu analysieren. Mit ihrem einleitenden Beitrag gibt Josefa Contreras Fernández einen vergleichenden Einblick in die Schweigepausen im Spanischen und Deutschen. Die Analyse der deutschen und spanischen Gesprächssequenzen zeigt, dass „Pausen im Gespräch Spannungen abschwächen und somit als Höflichkeitsstrategie fungieren können“ (207f). Seok-Hee Songs Aufsatz untersucht die sprachlichen sowie kulturellen Unterschiede in der Beziehungsgestaltung der deutschen und koreanischen Sprachräume. Dabei rückt die Autorin das höfliche Verhalten des Sprechers gegenüber dem Hörer in den Mittelpunkt ihrer Analyse und stellt fest, dass die

*Höflichkeit als ein Schnittstellenphänomen im Rahmen
der öffentlichen und wissenschaftlichen Diskussion*

„kulturell-kommunikative Kompetenz“ (224) der Gesprächsteilnehmer die verbale Höflichkeit direkt beeinflusst. Ingeborg Zint-Dyhr und Peter Colliander diskutieren in ihrem Aufsatz einige zentrale Fragen, die für die kontrastive Darstellung der graduellen Höflichkeit in dänischen und deutschen Sprachhandlungen wichtig sind. Anhand dieser Studie wird anschaulich gemacht, wie eng die sprachlichen Ausdrucksformen einer Gesellschaft und ihre kulturellen Wertvorstellungen miteinander verbunden sind. In seinem Beitrag konzentriert sich Ibrahim Ilkhan auf den Begriff „Höflichkeitsmentalität“ (243) und auf dessen Realisierung in der deutschen und türkischen Sprache. Somit versucht er darzulegen, dass die kontext- und zielkulturabhängige Verwendung von Höflichkeitsformeln und Anredeformen einen wichtigen Beitrag zum Fremdsprachlernen leisten können. Sayed Hammams Untersuchung zielt darauf ab, verbale und nonverbale Höflichkeitsformen hinsichtlich ihrer Realisierungen in der Wirtschaftskommunikation zwischen Arabern und Deutschen zu analysieren und diese miteinander zu vergleichen. Karolin Moser schließt den dritten Teil mit ihrem pragmalinguistisch orientierten Beitrag über das alltagssprachliche Phänomen Turn-taking ab. Sie untersucht kulturkontrastiv den Prozess des Sprecherwechsels im Argentinien-spanischen mit dem Deutschen.

In dem letzten Teil des Bandes bündelt die Überschrift *Didaktische Perspektiven* theoretische und methodische Ansätze zur Konzeptualisierung der Höflichkeit in der Unterrichtskommunikation. Im Fokus der von Ulrike Reeg, Magdalena Pieklarz und Marek Laskowski vorgestellten Untersuchungen stehen didaktische Überlegungen, die sich mit den Realisierungsformen sprachlicher Höflichkeit im Unterrichtskontext beschäftigen. In ihrem einleitenden Aufsatz untersucht Reeg anhand von Fallbeispielen aus narrativen Texten, ob kulturell bedingte Schwierigkeiten bei dem Gebrauch von Höflichkeitsstilen durch die Unterrichtspraxis aufgehoben werden können. Die Analyse zeigt, dass die zielgerichtete Textbearbeitung im Rahmen des Fremdsprachenunterrichts einen großen Beitrag zur Förderung von sprachlichen und interkulturellen Handlungskompetenzen der Lernenden leistet. Pieklarz befasst sich in ihrer gesprächsanalytisch motivierten Untersuchung mit dem Stellenwert der sprachlichen Höflichkeit für philologische Sprachausbildung und mit ihrer Funktion bei der Entwicklung von philologischen Sprachkompetenzen. In dem letzten Beitrag des Sammelbandes steht höfliches Sprechen mit Modalpartikeln im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses. Laskowski bietet hierbei einen Überblick über die höflichkeitsrelevante Verwendung von Modalpartikeln im Sprachunterricht und zeigt somit ihre enge Beziehung zur sprachlichen Höflichkeit.

In den vorgestellten Aufsätzen des Sammelbandes haben die Autoren und Autorinnen den Versuch unternommen, einen problemintensiven Bereich der

Sprachwissenschaft mit umfassenden Forschungsberichten zu beleuchten. Zu diesem Zweck wird im Buch der kommunikative Aspekt der sprachlichen Höflichkeit in den Vordergrund gestellt und in all seinen kulturellen wie wissenschaftlichen Ausprägungen untersucht. In ihren Beiträgen kombinieren die Autoren und Autorinnen Theorie, Forschung und Analyse miteinander und geben einen guten Überblick über verschiedene Anwendungsbereiche der sprachlichen Höflichkeitsdiskurse. Auf Grund der ausführlichen und präzisen Darstellung des Themas kann das Buch auch als hervorragendes Nachschlagewerk für Studenten und Dozenten dienen. In dem vorliegenden Sammelband wird die sprachliche Höflichkeit als ein Schnittstellenphänomen zwischen alltäglicher Lebenspraxis und linguistischer Forschung aufgegriffen und in diesen Spannungsfeldern näher betrachtet. Vor diesem Hintergrund setzt der Sammelband neue Akzente in der Höflichkeitsforschung und bietet mit seinen innovativen Erkenntnissen Anlass für weiterführende Arbeiten in diesem Bereich. Mit der Publikation des vorliegenden Sammelbandes wird in der Forschung eine wichtige Zwischenbilanz gezogen: Höflichkeit hat einen ambivalenten Charakter und beruht auf einem Wechselspiel von (inter-) kultureller Performanz und sprachlicher Kompetenz.

Vom Nutzen der Dramapädagogik für den Fremdsprachenunterricht

Nihan Demiryay¹

Mit den sich wandelnden Anforderungen an den Fremdsprachenunterricht, die jeweilige Fremdsprache so zu unterrichten, dass sie schriftlich wie mündlich auch außerhalb schulischer Aufgabenstellungen verwendet werden kann, wandeln sich auch dementsprechend die Methoden. Diese variierenden Methoden nehmen häufig auf, was zuvor vielleicht von den vorausgegangenen Methoden vernachlässigt wurde und gehen auf aktuelle Bedürfnisse der Gesellschaft ein. Zudem berücksichtigen diese Methoden neueste Ergebnissen der unterschiedlichen Bezugswissenschaften. Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache ist von dieser Entwicklung der Methoden des Fremdsprachenunterrichts nicht auszunehmen. Ausgehend von diesen Festlegungen soll im Folgenden die Methode der Dramapädagogik und deren Bedeutung für den Erwerb der Fremdsprache kurz besprochen werden.

Die Dramapädagogik ist ein interessanter neuer Ansatz, in der die Lernenden den Fremdsprachenunterricht handlungsorientiert mitgestalten können. Die Lerner werden mit allen Sinnen aktiv in den Unterricht miteinbezogen und lernen durch reale Sprechansätze, die zu erlernende Fremdsprache in natürlichen Situationen anzuwenden (Even 2003: 607). Gleichzeitig wird den Lernenden ein Raum angeboten, das Gelernte handlungsorientiert auszuprobieren und sich zu trauen, die Fremdsprache auch zu sprechen. Der dramenpädagogische Ansatz versucht möglichst viel von dem, was schon an Erfahrungen, Wissen, Einstellungen, Werten in den Lernenden liegt, hervorzuheben und zu entwickeln (ebd.: 612). Der Schwerpunkt der dramapädagogischen Methoden im Unterricht liegt im Prozess und nicht an vorzeigbaren Ergebnissen. Diese Art des Unterrichts unterstützt gleichermaßen das Lernen im affektiven, sozialen und kognitiven Bereich und initiiert selbstständiges Lernen durch theatralische, darstellerische, soziale und kommunikative Elemente (ebd.: 615).

Dramapädagogik ist demnach eine Unterrichtsmethode, die Methoden aus Theater, Literatur, Kunst, Psychologie und Therapie zu pädagogischen und sozialpädagogischen Zwecken einsetzt. Es handelt sich um eine ganzheitliche, kreative und ästhetische Lehr- und Lernmethode, die Spielen und Darstellen im Unterricht mit einschließt. Die Lehrperson gibt Impulse, um kommunikative und darstellerische Aktionen sowie kreative Prozesse bei den Lernenden auszu-

¹ Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi

lösen und zu fördern. Die Lernenden bewegen sich im Drama spielerisch von ihrer Alltagsrealität in eine dramatische und ästhetische Realität.

Aus heutiger wissenschaftlicher Sicht kann die Dramapädagogik zusammenfassend nach Moraitis (2011: 1) wie folgt charakterisiert werden:

- Die Dramapädagogik bedient sich theaterpädagogischer Methoden, um fiktive dramatische, also handelnde Situationen hervorzurufen. Im Prozess des Lernens entsteht eine Als-ob-Realität.
- Die dramapädagogische Arbeitsweise wird durch eine offene Struktur charakterisiert. Eine Handlungssituation entsteht unter der Vorgabe eines Themas mit Hilfe eines Bildes oder Textes. Diese offene Struktur gibt der Improvisation Raum.
- Es handelt sich um einen prozessorientierten Ansatz, bei dem eine abschließende Aufführung nicht zwingend ist. Der dynamische Lernprozess selbst ist das Ziel.
- Ziel ist die ganzheitliche Entwicklung der Lerner. Dabei werden der persönliche Wissens- und Erfahrungshintergrund in die spielerische Kreativität und Spontaneität einbezogen.
- Dramapädagogik bedient sich kooperativer Formen des Lernens.
- Es findet experimentierendes, sprachliches und körperliches Handeln in fiktiven dramatischen Situationen statt.
- Die Lernprozesse sollen von den Teilnehmenden selbst nachvollzogen werden können. Auf diese Weise werden metakognitive Denkprozesse angeregt.
- In den Phasen der Reflexion sollen Lernende sich ihrer erreichten Lernziele bewusst werden.

Die Dramapädagogik spricht die natürlichen Anlagen des Menschen an und ermöglicht hierdurch einen tiefgreifenden ganzheitlichen Lernprozess (Tselikas 1999: 19). Dramapädagogik ist ein Ansatz, die auf unterschiedlichsten Niveaustufen und in verschiedensten Unterrichtskontexten einen authentischen und

Vom Nutzen der Dramapädagogik für den Fremdsprachenunterricht

handlungsorientierten Zugang zu Deutsch als Fremdsprache fördern und dabei Kopf, Herz und Körper berücksichtigen kann. Die Fremdsprachenlehrer können dabei Aktivitäten durchführen, in denen sie Dramapädagogik für kurze Zwischenübungen oder aber für längere Unterrichtseinheiten, einsetzen können.

Die Anwendung des dramapädagogischen Ansatzes im Fremdsprachenunterricht bewirkt demnach:

- Entfaltung des kreativen Denkens und Handelns.
- Einfühlungsvermögen und Sensibilität für soziales Miteinander
- Erforschung von gesellschaftlichen Werten
- Verständnis für kulturelle Unterschiede
- Entwicklung physischer und geistiger Fertigkeiten
- Erweiterung der kognitiven Bereiche (Wissen)

Im Folgenden wird das Konzept der Autorin Tselikas exemplarisch vorgestellt. Es ist hervorzuheben, dass bei der Entwicklung ihrer Konzepte alle Aspekte des Sprachenlernens Berücksichtigung finden (Moraitis 2011: 3). Zu ihnen zählen:

- Aussprache/ Sprechen
- Konversation
- Hörverstehen
- Leseverstehen
- Schreiben
- Wortschatz
- Grammatik

Für den Aufbau eines dramapädagogischen Konzeptes stützt sich Tselikas auf drei Phasen, nämlich auf die Aufwärmphase, auf die Phase der Hauptarbeit und auf die Abschlussphase, wobei sich diese Phasen auf zwei Ebenen, der Gruppenebene und der Sachebene, verteilen (1999: 44). Zusammenfassend bedeutet

dies, dass die Lerner im dramapädagogischen Prozess zunächst aus der Alltagsrealität aussteigen, sich in die dramatische Realität begeben und dann wieder in die Alltagsrealität übergehen (Tselikas 2002: 59). Der Lernprozess beginnt bereits mit der Aufwärmphase und wird in der Phase der dramatischen Realität intensiviert. Zu den ausgewählten Dramatechniken gehören beispielsweise das chorische Sprechen sowie die Bewegung im Raum zum Repertoire. Grammatische Phänomene, neue Wörter oder auch die Syntax werden über visuelle, auditive und kinästhetische Kanäle geleitet.

Im Folgenden soll Tselikas Unterrichtskonzept für die Schreibfertigkeit im Fremdsprachenunterricht anhand von konkreten Fallbeispielen kurz erläutert werden.

Kreative Schreibaufgaben

Geschichten können kreiert werden nach dem Prinzip:

Wer?

Wo?

Was?

Die Geschichte kann dann mit Mitwirkung der ganzen Lernergruppe folgendermaßen geschrieben werden: In Kleingruppen schreibt eine Person die Antwort auf die erste Frage: *Wer?* Sie bedeckt ihre Antwort und gibt das Blatt der nächsten Person weiter. Die nächste Person schreibt ihre Antwort auf die zweite Frage *Wo?*, ohne jedoch die Antwort auf die erste Frage gesehen zu haben. Wieder wird diese Antwort bedeckt und das Blatt wird weitergereicht an die nächste Person. So werden die Fragen auf die gleiche Weise durchgegangen bis alle Fragen beantwortet sind. Die Resultate können absurd und manchmal sehr lustig sein. Wenn man es an einem Beispiel konkretisiert, kann beispielsweise Folgendes dastehen:

Ein Eisverkäufer

Auf dem Mond

Schreibt Liebesbriefe

Er sagt, hilf mir, ich kann nicht mehr

Es brannte ein großes Feuer

Ein großer Hai fraß das Kind

Diese bestehenden Sätze können dann weiter verarbeitet werden, indem die Geschichte dann gemeinsam weitergesponnen wird. Die ausgearbeitete Geschichte kann dann inszeniert und vorgespielt werden.

‘*Wer?, Wo?, Was?*’ Übungen helfen, sich Handlungen (*Was?*) und Interaktionen (*Wer?*) vorzustellen, die in bestimmten Kontexten (*Wo?*) stattfinden (Tselikas 1999: 84f.).

Schlussbetrachtung

Dramapädagogische Konzepte dienen nicht nur zur Auflockerung der Lernatmosphäre. Die spielerische Atmosphäre ermöglicht die Effektivierung des Lernens sowie des Lehrens im Fremdsprachenunterricht. Da die Konzeption einer dramapädagogischen Phase im Fach den strikten Vorgaben einer Unterrichtsplanung unterliegt, bietet sich für die Lehrkraft die günstige Gelegenheit, diesen Ansatz in den Unterrichtsverlauf einzubinden.

Literaturverzeichnis

Even, Susanne (2003): „Kognitives und affektives Lernen im dramagrammatischen Unterricht: Lernstile, Lernstrategien und Lernanschauungen“. *Materialien Deutsch als Fremdsprache* 70. 603–620

Tselikas, Elektra (1999): *Dramapädagogik im Sprachunterricht*. Zürich: Orell Füssli.

Tselikas, Elektra (2002): „Dramapädagogischer Literaturunterricht als ein Prozess von interkulturellen Identifikationen und Grenzverschiebungen“. In: Krumm, Hans-Jürgen/ Portmann-Tselikas, Paul (Hrsg.): *Theorie und Praxis. Österreichische Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache. Schwerpunkt: Deutsch zwischen den Kulturen*. Innsbruck-Wien: Studienverlag. 57-74

Moraitis, Anastasia (2011). „Dramapädagogik – Dramagrammatik Dramatische Arbeit in allen Fächern“. http://www.unidue.de/imperia/md/content/prodaz/prodaz_dramapaed_ueberblick20110505.pdf [19.12.2012].

Türk Kadının Konumunun Dile Yansımasına Genel Bir Bakış

Seyyare Duman¹

1.Giriş

Türk kadınının konumunu Türkiye'nin sosyokültürel ve ekonomik yapısı ile aldığı eğitim belirlemektedir. Kadının konumuyla kullandığı dil arasında sıkı bir bağ vardır. Nedeni dilin kendisinin de sosyal bir olgu olmasıdır. Bu olgu kadın ve erkek tarafından farklı biçimde kullanılmaktadır. Amerika ve Avrupa'da kadın ve erkeklerin dil kullanım farklarını ortaya koyan çalışmalar mevcuttur. Ancak bu çalışmanın amacı kadın ve erkeklerin dil kullanım biçimlerindeki ayrılıkları ortaya koymak değildir. Sadece bu tür araştırmaların olduğunu iletmeğdir. Çalışmamın amacı Türk kadınının dil kullanımında nelerin etkili olduğunu ve bu etkiler doğrultusunda dili nasıl kullandığını ve dilde nasıl ifade edildiğini ortaya koymaktır. Çalışma "Schweigen. Zum kommunikativen Handeln türkischer Frauen in Familie und Gruppe" (Susmak. Türk Kadınlarının Aile ve Toplulukta İletişimsel Davranışları) (1999) ve "Frauenspezifische Elemente im Bereich der appellativen Sprachfunktion" (Çağrısız Dil İşlevleri Alanında Kadınlara Özgü Öğeler) (2000) adlı çalışmalarına dayanmaktadır. Bu çalışmalarda ki kuramlar Toplum Dilbilim ve İşlevsel Edim Bilimden kazanılmış olup bu kuramlar doğrultusunda yorumlar yapılacaktır. Ayrıca Türk toplumunda yaşayan bir birey olarak güncel ve kurumsal bilgilerime dayanarak açıklamalar yapılacaktır.

2. Dil Kullanımındaki Etkenler

Kadının dil kullanımındaki etkenleri ortaya koymak ve bunlar üzerinde durmak, kadının kullandığı dilin boyutlarını belirtmek demektir. Dil kullanımındaki etkenleri şöyle sıralayabiliriz:

- 1) Toplumun yapısı,
- 2) Aile yapısı,
- 3) Dilin yapısı.

2.1 Toplumun Yapısı

Toplumun yapısı ve toplumda yaşayan bireylerin toplum tarafından nasıl algılandığı ve hangi kategoriye konduğu, bireylerin dil içi ve dil dışı davranışlarına yansımaktır. Başka bir anlatımla, toplum bireyin dil kullanımını yalnız etkile-

¹ Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı

memekte, aynı zamanda onu yönlendirmekte ve hatta onun kullandığı dile sınır koymaktadır. Bu bağlamda bireyin kullandığı dil, onun toplum tarafından belirlenen konumu ile orantılı olmaktadır.

Biz ataerkil toplum sistemi içinde yaşamaktayız. Sistemin birey olarak kadına ve erkeğe bakış açısı farklıdır ve bu farklılıklar dil kullanımında da kendini göstermektedir. Sistemin getirdiği yargılar, yaklaşımlar ve kurallar belirlemektedir dil kullanımını. Başka bir deyişle sistem kadın ve erkeklere farklı roller çizerken ortaya bir eşitsizlik çıkmakta ve sözü edilen eşitsizlik kadının dil kullanımında büyük ölçüde kendini göstermektedir.

Sistem gereği kadının konumunu da erkekler belirlemektedir. Bu konum ona hâlâ geleneksel roller içerisinde kalmasını emretmektedir. Kadın geleneksel yapıyı bozan roller dışına çıktığında, kendisine hemen yaptırımlar uygulanmaktadır. Bu yaptırımlar kadının hareketlerini kısıtlamakta ve onun dar bir çerçeve içerisinde kalmasına yol açmaktadır. Kendisine hemen erkek egemen bir toplum düzeni içerisinde yaşadığı ve bu düzenin kurallarına uyması gerektiği hatırlatılmaktadır. Toplumun bu erkek egemen yapısı, tüm kurumları etkilemektedir. Bir kurum olan ailede de ataerkil toplum düzeninin devam edeceği şüphe göstermez bir gerçektir.

2. 2 Aile Yapısı

Aile adı verilen kurum Türk toplumunda önem verilen kurumlardan biri olup bu kurumda, toplumun belirlediği Türk normlarının işlevselliği söz konusudur. Günümüzde artık, büyük aile yapısı yerini çekirdek aile yapısına bırakmıştır. Büyük ailelerin sayısı eskiye oranla daha azdır ve daha çok kırsal kesimde yer almaktadır. Aile içerisinde, büyük aile yapısından gelen bir alışkanlıkla, erkekler hâlâ “son sözü söyleyen “ ve önemli kararları alan” kişi olma özelliğini kaybetmeme çabası içindeler. Yani geleneksel yapıdan gelen alışkanlıklarını devam ettirmelerinin amacı, kendilerine toplum tarafından verilen haklardan vazgeçmek istememeleridir. Günümüzde hâlâ ev işi ve çocuk eğitiminden kadınlar sorumlu tutulmaktadır. Bu eğitim biçimi kadının öğrenim düzeyine göre ve ailenin yapısına bağlı olarak değişiklikler göstermektedir. Geleneksel olarak eğitilen bir kadın, öğrenim düzeyi yüksek değilse, kendi çocuğunu da kendisi gibi eğitmeye çalışmaktadır. Öğrenim düzeyi yüksek olan bir kadın ise çocuklarını daha farklı eğitmekte, onlara daha özgür davranıp, rahat hareket etmelerini, aile içerisinde daha fazla söz sahibi olmalarını sağlamaya çalışmaktadır. Böylece kadın önemli kararların ailedeki tüm bireylerin katılımı ile olmasına ön ayak olmaktadır. Bu durum ayrıca “anaların babaların sözünden çıkılmaz” ya da “kızlar çok konuşmaz” gibi yargıları da çürütmektedir. Ancak bu o kadar kolay olmayan bir uğraştır. Nedeni de kadının çocuklarını serbest

olarak eğitmesi, geleneksel Türk aile yapısına, toplumda mevcut olan sistemin beklentilerine ters düşmesidir.

Bir kurum olarak aile ve onun kullandığı dilin dil sistemine getirdiği katkılardan da söz etmek gerekmektedir. Kadının aile içerisinde sağlamaya çalıştığı eşitlikle aile içerisinde yer alan hiyerarşi de bir ölçüde kırılmaya başlamış oluyor. Böylece ailede yer alan günlük konuşmalarda birey yalnız söz sahibi olmamakta aynı zamanda daha özgür bir ortamda güncel olayları ya da kendi yaşadıklarını aktarabilmektedir. Dolayısıyla her birey kendi güncel bilgisi ya da hem kendi ailesindeki, hem de herhangi bir kurumda çalışıyorsa kurumdaki bilgi ve deneyimleri doğrultusunda konuşmayı sürdürebilecektir.

Güncel bilgisini, güncel olayları aktarmak için kullanan aile bireyleri sadece sohbet etmek için bu bilgisini kullanılırken ailede hangi konularda konuşulması gerektiğini ve hangi konularda konuşulmasından ailenin hoşlanmadığını ancak o ailede yaşayan bireylerin bildiği kurum bilgisi şekillendirmektedir. Bu bağlamda her aile kendi istediği konularda konuşup istemediği konulara değinmediğine göre, her ailede, ailenin belirlediği konu sınırlamalarından söz edilebilir. Ya da konuşulan konular ailelere göre farklılıklar göstermektedir. Daha açık bir ifadeyle diyebiliriz ki, aileler kendi yapılarına ve aile bireylerinin isteklerine göre farklı konularda dili kullanmakta ve bu bağlamda da her ailenin farklı dil kullanma dağarcığı ya da söz varlığı olacağından söz edebiliriz.

Ailede kullanılan dilde yer alan ve kadının konumunu belirleyen ifadeleri sıralamak istersek, kadın bir aile içinde: kız, kadın, dul, gelin, anne, kaynana gibi sıfatlara bürünmektedir. Bu ifadelerden kız-kadın-dul gibi ifadelerin Trömel-Plötz'ün (1982: 94) belirttiği gibi, kadının evli olup olmadığını belirtmek için birer işaret olarak düşünmemek gerektiği ve bu sıfatların aynı zamanda kadının aile adı verilen kurumdaki konumunu ortaya koymak için de kullanıldığı kanısındayım.

Bu ifadelerin günlük konuşma diline nasıl yansıdığını ortaya koymak için, yukarıda verilen sıralamaya göre dile getirilmesi gerekmektedir. Söze “kız” olarak kullanılan ifadeden başlayalım. Konumu bir erkek çocuğundan farklı da olsa, ona daha çok çevresinde prestij kazandıracak bir ifade olarak kullanılmaktadır. Gerekçesi de “bir kız olarak“ toplumun ona yakıştırdığı rolü üstlendiğini göstermek ve bunun onun tarafından benimsendiğini ortaya koymak olabilir. Bu bağlamda “bir kız”, “kız oğlan kız”, “çalışkan kız”, “namuslu kızdır”. Kendisine verilen rolü üstlenmediğinde ise “terbiyesiz kızdır”, “namussuz kızdır” ya da “edepsiz kızdır”.

Sıra “kadına” geldiğinde ona aile içerisinde toplumsal beklentilere dayanan konumuna göre şu sıfatlar yakıştırılabilir: “İyi kadın”, “namuslu kadın”, “aile kadını” ya da “kötü kadın”, “sokak kadınıdır”. “Kadın” yerine kullanılan, “karı” ise günlük dilde hem olumlu, hem olumsuz olarak ifade edilir. Bu farklı

kullanım duruma göre ya da konuşmacının niyetine göre olacaktır ve dinleyici kendi güncel ve yöresel bilgisine göre bu ifadeleri olumlu ya da olumsuz olarak algılayacaktır. Olumlu olması hâlinde güncel olarak, “bizim karı”, “akıllı karı”, “yaman karı”dır. Olumsuz olması hâlinde ise “cadı karı”, “pis karı” ya da “dedikoducu karı”dır.

“Evli kadın” hemen her zaman toplumda olumlu bir resim çizerken, aynı şeyi dul olan bir kadın için söylemeyiz. Toplum önyargılı yaklaşımı ile “Dul kadın”a o kadar çok sınırlamalar getirmektedir ki onun “dullara yas yakışmadığını” ortaya koyması, sadece bir cesaret meselesi değil, bir karşı koyuştur. Toplumsal önyargıyı kadının hak edip etmediği, başka bir çalışma konusu olarak ele alınabilir. Burada konumuz dile onun nasıl yansıdığı olduğuna göre bu yansıma üzerinde biraz durmak gerekmektedir. Dul bir kadın evli olmadığı için hep onun evli bir kadından daha özgür davranacağı varsayımından yola çıkılmakta: Toplumun beklentileri dışında hareket etmese de onu davranışlarında sınırlamak ve bu korku içerisinde toplumun beklediği kadın kimliğine bürünebilmesini sağlamak için sözüne güvenilmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Hareketlerdeki sınırlama dile yansıtacağından bir dul kadın konuşurken çok dikkatli olacak ve sözünün bir dul karı sözü olmadığını ortaya koymaya çalışırken de karşısında dinleyici konumunda olan kişilerin ona güvenip onu dinlemeleri için herhangi bir kadından çok daha fazla çaba harcayacaktır.

Kadın için kullanılan dul kadın ve karı ifadelerin sonra “gelin” olarak kadının konumunu ele alırsak, bu konumun büyük aile yapısı ile çekirdek aile yapısı arasında çok farklılık göstereceği ortadadır. Büyük ailede kadının konumu en altta iken çekirdek ailede durum değişiktir. O burada evinin hanımıdır. Bu iki farklı konum, dile de yansıyacaktır. Gelin olarak, büyük ailelerdeki hiyerarşik yapı nedeniyle ona pek fazla söz düşürmezken çekirdek aile içerisindeki kadının söz hakkı diğeri ile kıyaslanamayacak kadar çoktur. Söz kullanma hakkı ne olursa olsun, bir kadın, gelin olarak “iyi gelin” olabilir, “kötü gelin” olabilir, “güzel, çirkin gelin” olabilir.

“Anne” olan kadın genelde çok iyi bir konumdadır. Onun konumunu yaşadığı ailedeki bireylerin kurum bilgisi belirlemektedir. Daha açık ifadeyle denilebilir ki aile bir kurum olduğuna göre, her kurumda yer alan bireylerde olduğu gibi aile adlı kurumda da konumları diğerlerine kıyasla daha iyi olan ve bu konumu kullanıldığı dile yansıtan bireyler vardır. Anne de işte o bireylerden biridir. Türk aile yapısı içerisinde kadının bu üst düzey konumunu daha çok çocukları sağlamaktadır. Ayrıca ailedeki işbirliğinin belki de uzlaştırıcı ve çocuklarının yanında olan kişi olmasının da bunda etkisi olmaktadır. Bu konumu evin erkeği de yadsımamaktadır. Böylece kurum içindeki işlevleri onun bu konumunu desteklemektedir. Bu konumu kurum bilgisinin yanı sıra din bilgisi de desteklemektedir. Din bilgisine dayanarak, kadın ana olarak başta yapılmakta

ve cennet onun ayakları altında gösterilmekte ve onun aile içerisinde yaşadıkları kültüre dayalı bilgileri de kurum ve din bilgisini öylesine desteklemektedir ki Türk toplumu ona karşı kullanılan en ufak bir kötü ifadeyi ya da davranışı hoş karşılamamaktadır. Sözünu ettiğimiz kültür bilgisi yalnız aile fertlerini değil aynı zamanda Türk toplumunda yaşayan her bireyi etkilemekte ve aile dışından olan bireyin başka bir bireyin annesine dil uzatmasını önlemektedir. Yanlış anlaşılmasını için vurgulanması gereken şey, kültür bilgisinin yalnız anne konumunda olan kadına değil, aynı zamanda eş ya da kız kardeş konumunda olan aile içindeki diğer kadınlara da dil uzatılmasını önlediği ve eğer aile dışından bir kişi böyle bir şey yapmaya kalkarsa - bu kişinin kadın ya da erkek olması hiç önemli değil - çok kötü tepkiler alacağını ve aile içinden olan kişinin de aynı şekilde aile dışından olan kişinin ailesine dil uzatacağı ve aile içinden olan kişinin aile dışından olan kişiye karşı ailesini ya da ailenin bir bireyini koruma hakkının doğacağını bilir. Durum böyle olunca aile içindeki bir kişi ya da kişiler, aile dışındaki kişiye ya da kişilere karşı ailesini koruma altına almış oluyor ve bu gücü de toplumdan alıyor. Bu koruma mekanizması şüphesiz dile de yansımakta ve konumu aile içerisinde çok iyi olan anne için fedakâr, iyi ya da çalışkan vasıfları kullanılmaktadır.

Eğer bir kadın anne değil de “kaynana” konumunda ise onun konumu anneden farklı olacaktır. Bu konum büyük aile içinde oldukça iyi olsa da çekirdek aile içindeki kadar iyi olmadığı bilinmektedir. Akla gelen soru neden anne ve aynı zamanda kaynana olan bir kadının anne olarak daha olumlu bir resim verirken kaynana olduğu zaman aynı resmi vermediğidir. Bu sorunun cevabı tek bir tümce ile ifade edilemez. Çünkü nedeni de tek değil bu olumsuz resmin. Akla gelen nedenleri şöyle sıralayabiliriz:

- a) Gelin konumunda olan bir kadın, kaynana konumunda olan bir başka kadına annesi konumunda olan kadına gösterdiği davranışı göstermemektedir.
- b) Gelin konumunda olan bir kadın, annesi konumunda olan bir kadınla paylaşması gereken her şeyi paylaşırken, kaynana konumunda olan bir kadınla aynı şeyleri paylaşmaktan kaçınmaktadır.
- c) ”Kaynana öcü, oğlu cici” gibi önyargılı yaklaşımlar gelin konumunda olan kadını olumsuz etkilemektedir.
- d) Kaynana konumunda olan bir kadın, oğlu konumunda olan bir erkeğe gösterdiği yakınlığı gelin konumunda olan ve dışardan aileye katılmış bir kadına göstermemektedir.
- f) Gelin konumunda olan kadın, kurum bilgisi, güncel bilgisi ve bireysel deneyimlerine dayanan bilgisi doğrultusunda hareket ederek, annesi konumundaki kadın ile kaynanası konumundaki kadına karşı göstere-

ceği davranışta farklılıklar göstermekte ve bunu sadece davranışları ile değil dilsel olarak da ifade etmektedir.

Yukarıda sayılan nedenler çoğaltılabilir. Burada sadece dile yansıtacağı söz konusu olabilecek şeyler sıralanmıştır. Kaynana olan bir kadının aile içerisinde gördüğü kabul anneden farklı olduğundan ve de gelin-kaynana ilişkisinden dolayı da çoğu kez ona olumsuz ifadeler yakıştırılmaktadır: “Cadı kaynana”, “kötü kaynana” ve “cici anne” gibi.

Kadının ailedeki konumu ve bu konumun dile yansımalarının daha iyi anlaşılması için, aile içerisindeki konumun ailedeki dil kullanımını nasıl etkilediğine de bakmak gerekmektedir. Her kurum gibi aile adı verilen kurumda da konuşmacı konumundaki kişi ailedeki konumuna göre dili kullanmaktadır. Daha iyi anlatmak için denebilir ki aile içerisinde konumları farklı olan anne ile kızın dil kullanma hak ve sınırları da farklı olacaktır. Eğer anne konuşmacı ise onun ortaya atacağı konuyu, karşısında dinleyici durumunda olan diğer aile bireyleri ilgi ve istekle dinlemekte, deneyimlerine dayanan bilgisinden yararlanmak amacı ile ona daha fazla konuşma hakkı tanıyabilmektedirler. Konuşmacı anne değil de kızı ise onun karşısında dinleyici konumunda olan aile bireyleri, anneye tanıdıkları konuşma özgürlük ve hakkını her zaman kızına tanımayabilir. Nedeni de onun deneyimsiz olmasıdır. Bu kanıdan yola çıkılarak konuşması yönlendirilebilir ya da sözü kesilerek konuşma hakkı sınırlandırılabilir.

Eğer konuşma anne ile kızı arasında ise durum fazla bir değişiklik göstermeyecektir. Kız konumundaki konuşmacı, kurum bilgisi doğrultusunda, annesine daha çok konuşma hakkı tanıyacaktırlar şüphesiz. Bu bağlamda her kurumda olduğu gibi, aile adını verdiğimiz kurumda da diğer kurumlar ile kıyaslandığında daha çok söz sahibi olan, konuşmaları yönlendiren kişilerin yanı sıra daha az konuşan karşındakini dinlemek durumunda kalan ve söz hakkı daha sınırlı olan kişiler olacağı bir gerçektir.

Şimdiye kadar kadının aile içerisindeki konumu ve bu konumun dile yansımaları üzerinde durduk. Ancak dil bağlamında bir kurum olan ailede kullanılan söylem biçiminden bahsetmedik. Ehlich/Rehbein (1980: 340) vurguladıkları gibi ailede daha çok sohbete dayalı söylem yer alır. Aile adını verdiğimiz kurum, diğer kurumlarla kıyaslanacak olursa bu kurum ailede yaşayan bireylere diğer kurumlardaki bireylerden daha fazla dil kullanma özgürlüğü tanımaktadır. Ayrıca her ailede kullanılan aileye özgün dil kullanımlarına da rastlanmaktadır. Daha açık bir ifade ile denilebilir ki dili kullanma aile yapısı ile doğru orantılıdır. Bu, şu demektir: Eğer aile, geleneksel Türk aile yapısına uygunsa, o ailede kullanılan dil daha az geleneksel yapıya sahip bir aileyle kıyaslandığında daha sınırlı olmaktadır. Dil kullanımındaki bir başka boyut da aile bireylerinin aile içerisindeki yapıyı iyi bilip ona göre dili kullanmaları ile, güncel bilgileri ile, aile bireyleri-

nin aile dışında çalıştıkları kurumları ve kurumdaki konumları ile ilgilidir. Bununla birlikte ailede kullanılan dilin, genel dilin yapısı ile de ilgili olduğu unutulmamalıdır.

2.3 Dilin Yapısı

Dilin yapısı, toplumun yapısı ile bağlantılıdır. Cinsiyet ayrımına dayanan bir toplum yapısına sahip olduğumuz için, kullandığımız dilin de cinsiyet ayrımına dayanması doğaldır. Durum böyle olunca, dilimiz -dil kullanımımız da cinsiyet ayrımcıdır (Trömel-Plötz 1984: 53). Bu dil sistemi, erkeklere öncelik tanırken, kadını ikinci sınıf olarak görmekte ve ona sadece bazı roller çizmektedir (Guentherod/ Hellinger/ Pusch/ Trömel-Plötz 1980: 15). Belirlenen roller kadının dil kullanımını da etkilemekte ve bu bağlamda kadının kullandığı dil, erkeklerin kullandığı dilden farklı olmaktadır. Kadının dil kullanımındaki bir başka etken de ön yargılar ve basmakalıp yargılardır. Sözünü ettiğimiz ön yargı ve basmakalıp yargılar, dilde çok kullanılan atasözleri ve deyimlerde yer almaktadır.

Gerek ön yargılar gerekse basmakalıp tanımlamalar ya da atasözleri öyle bir bağlamda kullanılmaktadır ki konuşmacı hem kendisinin hem de dinleyicinin bildiği bir olumsuzluğu dinleyiciye kabul ettirmeye çalışmaktadır. Dinleyiciyi buna zorlamakta veya karşısındaki dinleyiciyi - bir kadınsa - onu susturmayı ve/ ya da onu aşağılamayı ya da kendisinin haklı olduğunu kanıtlamayı sağlamaktadır. Böyle bir durum, yalnız karşısındaki dinleyicinin konuşma hakkını gasp etmek anlamına gelmeyip aynı zamanda dinleyici üzerinde baskı kurmak - konuşmayı kendi istediği yöne çekmek - ve konuşma hakkının dinleyiciye geçmeyip, konuşmacıda kalması anlamına da gelmektedir. Ayrıca karşılıklı olarak değişen dinleyici konuşmacı rollerinde söz hakkının daha çok konuşmacıda kalmasıdır. Böylece konuşmacı dinleyiciyi pasifize etmekte, dinleyiciye kendi aktarmak istediğini gönlünce ve rahatça aktarabilmekte ve konuyu kendi istediği yöne çekmektedir. Yapılan araştırmalara göre işin ilginç yanı kadınların çok fazla deyim kullanmasıdır. Durum böyle olunca çok fazla deyim kullanan kadın, kendisi hakkında Türk dilinde yer alan deyimleri de kullanmaktadır.

Kadınlar yalnız deyimleri değil kendileri hakkında söylenen atasözlerini de kullanmaktadırlar. Dilde mevcut deyim ve atasözlerini kullanan kadın, kendisi hakkında söylenen yargıya katılıyor demektir. Böyle bir durumda konuşan kadın, karşısındaki dinleyiciye - kadın ya da erkek olması fark etmez - yalnız bu yargıya katıldığını göstermemekte, aynı zamanda, dinleyicinin toplumsal ya da yöresel bilgisini harekete geçirmekte ve dinleyicinin bu yargıya katılmasını sağlamaktadır. Böylelikle yargılar, hiçbir değişime uğramadan - çok eskilere dayansa da günümüz koşullarında hepsi geçerli olmasa da - kuşaktan kuşağa hiç değişime uğramadan geçebilmekte ve sürekli olarak da kullanılmaktadır.

Kadın yalnız deyim ve atasözlerini kullanmamakta aynı zamanda kendisi hakkında üretilmiş olan ön yargıları da kullanmakta ya da kullanılmasına izin vermektedir. Zaten bunları kabul etmek istemese bile sonuçta bu ön yargılar var ve kullanılıyor.

Kadın, dili toplumun beklentilerine göre kullanırsa kibar olacak birçok yerde susacak ve erkeklerle birlikte olduğu bir toplulukta onlar kadar konuşma hakkı olmayacaktır. Ters durumda ise “geveze”, “dedikoducu” olacaktır. Bu bağlamda dil kullanımındaki özgürlüğü yine kısıtlanmış olacaktır. Bir konuşmacı olan kadın, kadın grubunda daha özgür dil kullanacak; ancak bu özgürlük bilgi, ilgi alanı ve hiyerarşi ile sınırlı kalacaktır.

3. Sonuç

Bu makalede Türk kadınlarının konumlarının dile yansıdığı ve bu yansımaya göre onlar hakkında ifadeler kullanıldığı ve bir kadının konumunun onun kullandığı dili etkilediği üzerinde durulmuştur.

Ayrıca toplumun yapısının dile yansıdığı ve bu yansımanın kadının dil kullanımını etkilemekle kalmayıp sınırladığı da vurgulanmıştır. Kurum olarak aile alınmış ve bu kurumda kullanılan dilin gerek toplum beklentileri, gerekse aile yapısı tarafından belirlendiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada verilmek istenen mesaj: Dil kullanımında toplumun yapısının, aile yapısının ve dilin yapısının belirleyici faktörler olduğu vurgulanmıştır. Çalışmanın - kadın ve kadının konumunun kullandığı dile yansıdığı bağlamında olduğu düşünülürse - bundan sonraki çalışmalara esin kaynağı olacağı ümidi vardır.

Kaynakça

Duman, Seyyare (1999): *Schweigen. Zum kommunikativen Handeln türkische Frauen in Familie und Gruppe*. Münster: Waxmann.

Duman, Seyyare (2000): *Frauenspezifische Elemente im Bereich der appellativen Sprachfunktion*. Eskişehir: Birlik Ofset.

Ehlich, Konrad/ Rehbein, Jochen (1980): “Sprache in Institutionen”. In: Althaus, Hans P. / Henne, Helmut/ Wiegand, Herbert E. (Hrsg.): *Lexikon der germanistischen Linguistik*. Tübingen: Niemeyer. 338-345

Guentherod, Ingrid / Hellinger, Marlis/ Pusch, Luise F./ Trömel – Plötz, Senta (1980): “Richtlinien zur Vermeidung sexistischen Sprachgebrauchs”. In: *Linguistische Berichte* 69/80. 15-21

Trömel- Plötz, Senta (1984): *Gewalt durch Sprache*. Frankfurt: Suhrkamp.

Trömel-Plötz, Senta. (1982): *Frauensprache: Sprache der Veränderung*. Frankfurt: Fischer.

Akademik Çeviri Eğitimi ve Şiir Çevirisi

Sâkine Eruz¹

Sevgili hocamız Prof. Dr. Kasım Eğit'in armağan kitabında şiir çevirisine yer vermemin bir nedeni de, bu bilim insanının edebiyat alanına birbirinden değerli yazın çevirileri armağan etmiş olmasıdır. Prof. Dr. Kasım Eğit'e ithaf edilen bu makaleyi kaleme almamdaki önemli başka bir neden ise, akademik çeviri eğitiminde şiir metinleriyle yapılan işlevsel karşılaştırmalı çalışmaların öğrencilere farkındalık ve kültürel zenginlik kazandırmasına olan inancımdır.

Sevgili Hocamız Prof. Dr. Kasım Eğit'e çok güzel yeni başlangıçlar ve birbirinden güzel çeviriler diliyorum... Tüm sevdikleriyle birlikte yolu da yüreği gibi apaçık olsun ve hep sevgiyle dolsun...

Türkiye'de Akademik Çeviri Eğitimi

Batı'da özerk akademik çeviri eğitimine yetmişli yıllarda geçilmiştir. Türkiye'de de lisans programları düzeyinde akademik çeviri eğitimin geçmişi seksenli yılların ortalarına değin uzanır. İlk İngilizce Mütercim Tercümanlık Bölümleri açılmıştır. Bu dii Fransızca ve Almanca dilleri izlemiştir. Mamafih Türkiye'de çeviribilimsel etkinlikler yetmişli yılların sonralarına, 1979 yılına uzanır. İlk uluslararası çeviribilimsel sempozyum İstanbul Üniversitesi bünyesinde düzenlenmiştir (bkz. Eruz 2003: 257-260). Türkiye'de doksanlı yıllarda akademik eğitim veren altı çeviribilim bölümünü bir araya getiren ve eğitimin tartışıldığı ilk toplantı ise 1996 yılında İstanbul Üniversitesi Çeviri Bölümü tarafından yapılmıştır (krş. Kurultay/ Birkandan 1997: 135-158). Günümüzde hâlen ellinin üstünde bölümde Almanca, Arapça, Bulgarca, Farsça, İngilizce, Çince, Fransızca ve Rusça çeviri eğitimi verilmektedir (Şan 2011: 153-156). Türkiye'de uygulanan akademik çeviri eğitimi yapısal açıdan Batı'daki eğitimden farklıdır. Batı'da ve öncelikle Almanya ve Avusturya'da fakülte düzeyinde yapılanmış çeviribilim bölümlerinde çeviribilimin kuram ve yöntem dersleri öğretim üyeleri tarafından bütün öğrencilere genelde ana dilde verilir ve öğrenciler bu eğitime koşut B ve C dilinde uygulamalara yönelik dersler alırlar. Tür-

¹ Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Çeviribilim Bölümü, Almanca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı

kiye’de ise farklı B dillerinde programlar açılır² ve anabilim dalları kendi derslerini özerk yapılandırır.³ Mamafih Bolonya⁴ süreciyle birlikte Batı’da da programlar daha yalınlaştırılmış ve BA⁵ ve MA⁶ programları yerleşmeye başlamıştır, yine de Batı’da çeviribilim alanında uygulamalar yukarıda belirtilen çeviribilim fakültesi sistemi kapsamında daha bütünsel yürütülür.

Türkiye’de müfredat programları incelendiğinde, bu programlar zaman zaman farklı bir görüntü sergilemeler de çeviri programları akademik çeviri eğitimi gereklerini yerine getirmek zorunda olduğundan, ders adlarının da genel hatlarıyla örtüştüğü gözlemlenmektedir.⁷

Bu makalede İstanbul Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi Almanca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalları Lisans Programları, İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans ve İstanbul Üniversitesi ve Sakarya Üniversitesi Doktora Programları derslerinde yapılan şiir çevirisine yönelik çalışmaların öğrencinin çeviri edincine katkısı irdelenecektir. Konunun genişliği açısından çalışmalar lisans programında yapılan uygulamalarla sınırlandırılacaktır.

Çeviribilimsel Yaklaşımlar

Holz Mänttari’nin “eylem odaklı çeviri kuramı” (1984) ve Hans Vermeer’in “Skopos” (2007) kuramı çeviri etkinliğini işlevsel bir şekilde açıklar ve çevirmenin aldığı kararları saydamlaştırır. Her iki çeviribilimci de aynı zamanda

² Bir kaç seneden bu yana yaygınlaşan uygulamalarda öncelikle Üniversite giriş sınavlarında İngilizce dilinde yoğunluk olması da göz önünde bulundurularak, farklı B dillerinde eğitim veren bölümlere de İngilizce dilinden öğrenci alınmakta ve bu öğrenciler bir yıllık bir hazırlık okuduktan sonra lisans programının B dilinde çeviri eğitimi almaya başlamaktadırlar (krş. Sakarya Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, 9 Eylül Üniversitesi vb. üniversitelerin internet siteleri).

³ İstanbul Üniversitesi’nde daha farklı bir uygulama izlenmektedir. Teknik olanaklar elverdiğince her dönem çeviribilimin temelini ya da art alanını oluşturan bir ders Türkçe olarak tüm anabilim dalı öğrencilerine ortak verilir (krş. Eruz 2008: 277-282).

⁴ Bolonya süreci için krş. <http://bologna.yok.gov.tr/?page=cat&c=0&i=68&>

⁵ Bachelor of Arts: 6- 8 yarıyıllık bir eğitimden sonra alınan mesleğe hazırlayıcı nitelikteki ilk akademik unvan. Türkiye’de ellili yıllara değin lise bitirme sınavı ile (bakelorya) üniversiteye girmeye hak kazanılmaktaydı. Daha sonraki yıllarda lise bitirme sınavına ek üniversite giriş sınavı yapılmaya başlandı. 1980’den sonra Orta Okul ve Lise Bitirme Sınavları kaldırılmıştır. Yine ellili yıllara değin Bakelorya kavramı Türk Üniversitelerinde de kullanılmıştır. Latince kökenli kavram defne yapraklarıyla taçlandırılmış anlamına gelmektedir (<http://de.wikipedia.org/wiki/Bachelor> 10.09.2012). BA derecesi Bolonya süreciyle Avrupa’da da önem kazanan ve eski sistemlerin yerini alan bir üniversite öğrenimi derecesidir.

⁶ MA (Master of Arts, Magister Artium) ise BA’dan sonra yapılan ve genelde 2 ya da 3 yarıyıl süren üniversite eğitimi olup Türkiye’de yüksek lisansa eşit bir eğitimidir.

⁷ Krş. Çeviribilim Bölümleri ders programlarının yayımlandığı internet siteleri. 2012’de elim bir tren peronu kazasında yitirdiğimiz Ebru Gültekin Ilıcalı (1971-2012) 2005 yılında bu konuyu da kapsayan “Çeviri Eğitimi – Çeviribilimde Paradigma Değişimi Sonrası Devlet ve Vakıf Üniversitelerinde Uygulamalar” başlıklı bir yüksek lisans tezi yazmıştır.

uygulamadan gelmektedir, tam da bu nedenle kuramı uygulamayla iç içe ele alırlar. Oysa çeviribilimsel kuramlara aşına olmayan çevrelerde bu yaklaşımlar yanlış yorumlara neden olabilmekte ve keyfi çeviri ile karıştırılabilmektedir.⁸ Mamafih böyle bir durum bilimsel olmadığı gibi, hiçbir zaman da söz konusu değildir. Holz Mänttäri'ye göre iş bölümüne dayalı bir toplumda yaşadığımızı göre, çeviri işini de yönlendiren çok sayıda etken vardır. Örneğin yazınsal alanda yapılan bir çeviride, bu etkenlerden biri yaynevinin politikası, erek kitlenin kültürel donanımı ve erek kültürde var olan farklı öğeler de olabilir; mamafih çevirmen yine de çeviriye yönelik son kararı veren merciidir. Bu kararı verirken çeviri işinin tanımı ve çevirmenin etik tutumu da önemlidir. Çevirmen kaynak metnin üslubuna sadık kalmayı en uygun karar olarak görüyorsa, kaynak metindeki upuzun tümceleri eğer erek kültürün dili bunu izin veriyorsa bölmez, ancak gerek görüyorsa da işlevsellik ve metnin anlaşılır kılınması adına bölebilir. Öyle ya da böyle çevirmen her attığı adımı bilinçli atmak ve hesabını vermek zorundadır. İşte çeviri amaçlı şiir çözümleme aşamalarında ve şiir çevirme sürecinde de öğrencinin bu tür bir davranış içinde bulunması gerekmektedir, bu bağlamda şiir bir araçtır, amaç öğrenciye çeviri edincine giden yolu göstermek ve onu dile ve ardında yatan kültüre karşı duyarlı kılarak bilinçlendirmektir.

İstanbul Üniversitesi Örneğinde Çeviribilim Bölümü Müfredat Programı

İstanbul Üniversitesi Çeviri Bölümü'nün müfredat programı 1993 yılında Turgay Kurultay tarafından Almanya, Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi, Germersheim Çeviri ve Kültür Bilimleri Fakültesi'nin müfredat programı da örnek alınarak Türkiye koşullarına uygulanarak oluşturulmuştur. Programda doğrudan şiir çevirisi diye bir ders bulunmamaktadır. Ancak deneyimlerin çeviri amaçlı metin çözümlemesi ve uygulamalı çeviri derslerinde şiir çevirisinin öğrenciye kültürler arası farkındalık kazandırma sürecinde işlevsel bir araç olduğunu göstermiştir.

Mamafih 2007 yılında Erasmus programı kapsamında Germersheim'a gittiğim süre içinde Andreas Kelletat'ın⁹ dersinde şiir çevirisiyle kültür duyarlılığını nasıl işlediğini, farklı kültürlerden öğrencilerin Almanca bir şiiri kendi dillerine çevirdiklerinde yaptıkları tartışmalara tanık oldum. Kuşkusuz o tarihe kadar da

⁸ Erek odaklı çeviri kuramlarını işlevsel anlamlandırmak için derinlemesine okumalar yapmak, Alman ekolünde Herder ve Schleiermacher'e değin geri gitmek, İngilizce yazılan kaynaklardan da Holmes ve Toury'i içselleştirmiş olmak gerekmektedir. İşlevsel çeviri kuramları sosyokültürel farklı yaklaşımları çeviri etkinliğinin özgülüne uygun olarak yeniden yapılandırılan ve uyarlayan kuramlardır. Bu bağlamda alımlama estetiği ve sosyokültürel farklı kuramlardan da yararlanılır, ancak odağa çeviri etkinliği ve bu etkinliği kuşatan toplumsal gerçekler alınır.

⁹ Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi, Germersheim Çeviribilim Bölümü, Kültürler arası Germanistik Bölümü Başkanı

şiiiri kullanıyordum derslerimde araç olarak, ancak şiiirin kültürel öğeleri bu denli öz ve somut bir şekilde yansıttığını ve öğrencilerin kendilerini ifade etmeye yarayan çok iyi bir araç olduğu, konuk olarak girdiğim o derste somutlaştı ve adeta elle tutulur bir hale geldi.

Şiiirin öğrencinin ufkuna ve dolayısıyla kültür edincini kuşatan çeviri edicine katkısına geçmeden önce, çeviribilim bölümlerindeki programlarının hangi derslerinde şiiirin çeviri odaklı işlenebileceğine bakalım.¹⁰ Bu bağlamda yukarıda da belirttiğim gibi İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nün müfredat programını temel almış bulunuyorum, öte yandan bu derslerin büyük bir kısmı farklı adlarla da olsa akademik çeviri eğitimini yapılandırdıkları için verilen örnekler bütün öteki çeviribilim bölümlerindeki uygun derslerde de işlenebilir.

Müfredat Programının Üst Amacı

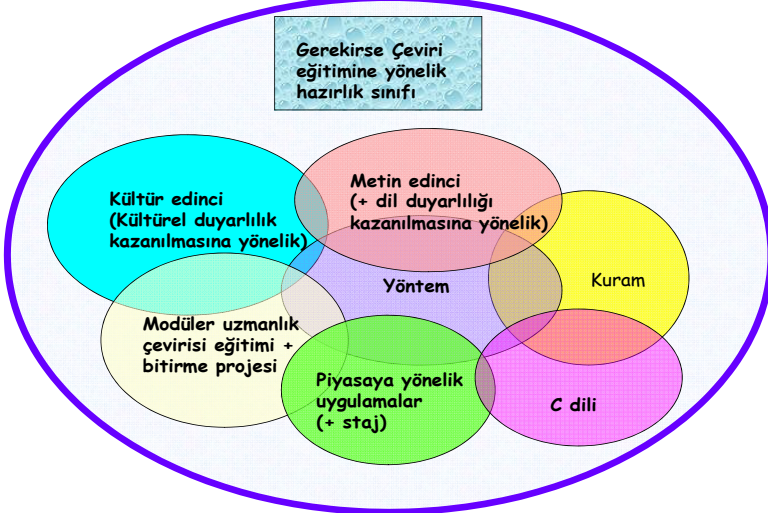
Çeviribilim Programlarının¹¹ genel ve birincil amacı öğrenciye kaynak ve erek metne yönelik çeviri edinci, başka bir deyişle en az iki farklı dilin konuşulduğu kültürlerle karşı farkındalık ve mesafeli bir bakış açısı kazandırmaktır. Çeviri edinci çeviri etkinliğini merkeze alarak çok sayıda edinci kuşatan bir edinçler yumağıdır. Bu bağlamda aşağıda şekillerde gösterilen ders öbeklerinin tümü aslında çeviri edincinin kazanılmasına hizmet eder. Bu çalışmada İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nün farklı anabilim dallarında uygulanan çeviribilim müfredat programı örnek olarak alınmıştır.

Kuşkusuz bütün bu dersler öğrencilerin donanımı doğrultusunda orantılandırılabilir.

¹⁰ Kuşkusuz bin, iki bin, üç bin öğrencinin aynı fakültede 10'un üzerinde farklı dilde çeviribilim eğitimi aldığı Almanya ve Avusturya örneğinde olduğu gibi öğrenciye çok sayıda seçimlik ders sunulma olanağı vardır. Bunlardan biri de şiiir çevirisi olabilir. Bunun bir yararı da çok farklı kültürlerden öğrencilerin B kültüründen kendi kültürlerine yönelik karşılaştırma yapmaları ve dersi bu açıdan zenginleştirmeleridir. Bu bağlamda farklı kültürlerdeki farklılıklar da derse yansıtılmış olur. Mamafih Türkiye'deki çeviribilim bölümlerinin gerek kadro sıkıntısı ve altyapı yetersizliği ve farklı kültürlerden öğrencilerle ders yapılmadığı için böyle bir olanağı genelde yoktur, kaldı ki öğrencileri seçimlik dersleri farklı bölümlerden almaya yönlendirmek de bazen olumsuz sonuçlara neden olabilmektedir, örneğin edebiyat bölümündeki öğretim üyesi çeviribilimsel kuramlara aşina olmadığı için öğrenciyi yanlış yönlendirebilmektedir.

¹¹ Adlandırımada da Türkçe dilinin ilginç tarihsel gelişimi açısından sorunlar yaşanır. Son yıllarda bölümlerin adı Çeviribilim olmasına karşın, anabilim dallarında Mütercim Tercümanlık kavramı kullanılmaktadır. Öte yandan bölüm ve anabilim dalı uygulamaları da fakülteden fakülteye değişebilmektedir.

A ve B dillerinde derslerin akademik çeviri eğitiminin gerekleri yerine getirilecek şekilde öğrenci odaklı planlanması



Bu bağlamda örneğin İngilizce dil puanıyla Almanca bölümüne giren öğrencilerde metin edinci ve kültür edinci daha çok Almanca metinlere ve Alman kültürüne ağırlık verilerek yapılabilir ve uygulamaya yönelik çalışmalarda daha çok Alman kültüründen örnekler verilebilir.

Şiir Çevirisi ↔ Araç → Dil İçi ve Diller Arası Çeviri

Metnin başında da belirtildiği gibi şiir incelenmesi ve şiir çevirisi amaç değil araçtır. Bu araç ilkin öğrencinin farklı zaman diliminde ve farklı sosyokültürel ortamlarda oluşturulmuş şiirdeki öğeleri alımlamak için dil içi çeviriye gereksinim bulunduğunu keşfetmesini sağlar. Öte yandan kaynak ve erek dillerde yapılan şiir incelemelerinde öğrenci kültürlerarası farklılıklara karşı duyarlılık kazanır. Şiirde seçilen ve görülen sözcükler aslında bir buz dağının gözle görünen yüzeyidir ve ardında şairin kullandığı üsluba göre sonsuz derinlikte bir kültür barındırmaktadır.

Bu çalışmalar için seçilen şiiri seçme ölçütleri önemlidir, çünkü eğitmenin derse getirdiği her malzemenin, derse ve öğrencilerin çeviri edinçlerinin gelişmesine hizmet eder özelliklere sahip olması gerekmektedir. Şiirdeki yüzeysel ve derin yapının öğrencileri zorlamaması ön koşuldur. Başka bir deyişle kavramların içeriğini zihinlerinde yaklaşık oluşturamazlarsa buz dağının görünmeyen kısmına hiçbir şekilde ulaşamazlar.

İki ya da dört ders saatini kapsayacak şekilde düzenlenen çalışmalar farklı derslerde yapılabilir. Bu dersler “Çeviri Amaçlı Metin Çözümlemesi”, “Çeviriye Giriş”, “Yazın Çevirisi” olabileceği gibi, hukuk gibi uzmanlık alanları ya çevirisi ya da uygulamaları dersleri de olabilir. Derste yapılan şiir çevirisi öteki derslerdeki öğelerle ilintilendirilir ve ilerleyen derslerde de daha önce kültürel sorunlara dikkat çekmek için yapılmış olan şiir çevirisindeki örneklere dönülebilir. Başka bir deyişle, bütün uygun derslerde o dersin amacına hizmet etmek koşuluyla özel olarak seçilen şiirler çeviri amaçlı çözümlenebilir ve ileri aşamalarda erek dile aktarılarak ya da yapılmış olan çevirileriyle karşılaştırılarak irdelenebilir.

Seçilen Şiirle Uygulamalı Bir Çalışma

Seçim ölçütlerinin işlevsel olması gerekmektedir. Bu süreçte öğrencinin profili ve bu çalışma hangi yarıyıda hangi derste yapılıyorsa o dersin çerçevesi de dikkate alınmak zorundadır. Mamafih bu tür çalışmalara uygun olan şiirler öğrencilerin donanımlarına koşut olarak farklı amaçlarla ve farklı uygulamalar temel alınarak lisans, yüksek lisans ve doktora programlarında da işlenebilir.

Aşağıda örneklenen şiir birinci ve ikinci yarıyıda yapılan Çeviri Amaçlı Metin Çözümlemesi ve beşinci yarıyıda uygulanan ‘Hukuk Çevirisi’ derslerinde ve doktora programında farklı şekillerde işlenmiştir. Şiir, Metin Üstündağ’ın “Bir Delinin Mal Beyanı” adlı şiiridir. İşleme süresi ve şekli her dersin amacı ve öğrencinin donanımına göre farklıdır. Burada tanıtılan çalışma ikinci yarıyıda yapılan ‘Çeviri Amaçlı Metin Çözümlemesi’nde yapılmıştır.

Çeviri Amaçlı Metin Çözümlemesi (Çeviriye Giriş) Dersi

Dersin Amaçları:

- Öğrenciyi çeviri ile tanıştırmak,
- Kültürlere (A ve B kültürü) karşı farkındalık kazandırmak,
- Kültürün ve çevirinin ne olmadığını farkına varmasını sağlamak,
- Kaynak metne erek kültür dünyasının gözlükleriyle bakarak metindeki kültürel öğelerin bu bağlamda çözümlemesini sağlamak
- Dil ve kültür duyarlılığı ve dil ve kültüre mesafeli bakmayı öğretmek
- Metin türü bilincini geliştirmek
- Yazınsal metin – şiir - türünün öteki metin türlerinden farkını irdellemek

Şiir ile ilgili çalışmalar yapılırken bütün çalışmalar her aşamada dersin amaçlarına hizmet etmek zorundadır. Öğrenci aslında orta ve lise eğitiminden şiire aşınadır, mamafih şiiri öteki metin türlerinden ayıran özelliklere yönelik bilinçlenmesi ve uygulamalardan yola çıkarak bunu içselleştirmesi gerekmektedir.

Burada amaç öğrenciye şiiri öğretmek değildir kuşkusuz, kültürel duyarlılık kazandırmak ve yan anlam gibi farklı öğelerin farklı metinlerde de kullanıldığında bunun ayırımına varmasını sağlamaktır. Örneğin şiirdeki öğeler reklam metinlerinde de kullanılır, ama yazınsal metin, ve kullanmalık metin türüne dahil olan reklam metninin amacı tümüyle farklıdır. Şiirsel öğeleri kullanmak kullanmalık bir metni yazınsal bir metin şekline büründürmez.

Şiirle yapılacak çalışmada ölçütler

Yarıyıl	Seçilen Şiir	Ön Çalışma	Çalışmalar	Çeviri
Lisans programı dersi	Öğrencilerin donanımına göre onların gerek yüzeysel dil yapısını gerekse anlamsal derin yapıyı içselleştirebileceği bir şiir metni	Ev ödevi olarak verilebilir, ya da grup ödevi olarak derste uygulamalı yapılabilir	Kaynak metin incelemesi; Diliçi çeviri, Kaynak kültür erek kültür karşılaştırması; Şiirin çevirisi ile kaynak metni karşılaştırma	Öncelikle lisans programlarında çeviri salt deneme amaçlı kültürel duyarlılığı geliştirmeye yönelik yapılır

Ön Çalışma

Dersin işlenme şekline göre, öğrencilere metinle ilgili bir ön çalışma da verilebilir. Örneğin şiir lisans programında doğrudan derste işlenirken çalışmalar yüksek lisans ve doktora düzeyinde öğrencilere araştırma ödevi olarak da verildikten sonra derste birlikte tartışılabilir.

Lisansta yapılacak ön çalışma süreci metin türlerine yönelik şekillendirilebilir. Hangi metin türleri vardır, bu metin türlerinin özellikleri nedir? Kullanmalık metin ve yazınsal metin arasındaki farklar nelerdir? Alt türleri nelerdir? Kullanmalık metni yazın metninden ayıran olmazsa olmaz özellikler hangileridir?, gibi soruların bu dersten önce örneklerle irdelenmiş olması, öğrencilerin bu çalışmayı daha çabuk içselleştirmelerini sağlayacaktır. Burada örneklenecek çalışma için Metin Üstündağ'ın aşağıdaki şiiri seçilmiştir.

Bir Delinin Mal Beyanı (Metin Üstündağ)

- 1-Avşa adasında üç daire, dört üçgen, beş dikdörtgen
- 2-Gökyüzünde bir bulut
- 3-Bitlis'te beş minare
- 4-Biri yazlık, biri kışlık iki platonik sevgili
- 5-Büro mobilyası ve çelik kapı üreten bir fabrikanın öğle üzeri yaslanıp

- sigara içilen beyaz duvarı
6-Isıklı da çalınabilen dört anonim türkü
7-Palandökende bir palan, iki döken
8-Kastamonu'da üç kasto
9-Üç fay hattı
10-Bir çarşamba, iki perşembe, üç cuma
11-Dünyada mekan
12-Ahirette iman
13-Denizde kum
14-Uzayda yerçekimsizlik
15-Bi çuval gazoz kapağı
16-Bi kiprit kutusu sigara izmariti
17-On sekiz saç biti
18-Biri İngilizce 6 adet küfür
19-Yirmi tane boş naylon poşet
20-Sevenlerin kalbinde kurulmuş bir taht
21-Bi sürü saç sakal, kıl, tüy, yün
22-Üç ayrı parkta üç ayrı belediyeye ait üç ayrı banka reklamı bank
23-Bi ayakkabı çekeceği
24-İki büyük taş kütleli
25-Bir adet ağaç gölgesi
26-Üç kuş kanadı sesi
27-Bi sürü kedi köpek
28-Bi marmara denizi
29-Camına yaslanıp seyredilen iki piliç çevirmeci
30-Her akşam karıştırılan dört çöp bidonu
31-Çalıp çalıp kaçılan beş melodili apartman zili
32-Nakit 15 kuruş
33-Anne babadan kalma yarısı yaşanmış bi ömür

Öğrenciler genelde bu şiiri tanımaktadır; şiir bazı internet sitelerinde Can Yücel'e ait olarak gözükmektedir. Bu da internet ortamında doğru bilgi bulmak için farklı yöntemlerin izlenmesi ve çapraz sağlama yapılmasının önemine dikkat çekmek için iyi bir olanaktır. Bu bağlamda Can Yücel adı da gündeme gelir. Can Yücel çeviribilim için gerek şair, gerekse çevirmen olarak çok önemlidir. Uyguladığı çeviri yaklaşımlarıyla, Yücel işlevsel çeviri kararları almış ve eserleri yerelleştirerek çevirmekten çekinmemiştir. Kaldı ki babası Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel Türkiye'de edebiyatın çeviri yoluyla serpilmesine katkıda bulunan önemli bilim ve devlet insanlarından biridir ve kendisinin de çevirileri vardır. Bütün bu bilgiler bu şiir bağlamında ve

çerçevesinde gelişen bilgilerdir ve öğrenciler kendilerinin de yaptığı ve keşfettiği bu çalışmalardan her metnin çözümlenmesinde dış bağlamın ne kadar önemli olduğunu görürler. Bu tür çalışmalar yüksek lisans ve doktora gruplarıyla daha ayrıntılandırılabilir.

Ancak bizim konumuz lisans programlarının birinci ya da ikinci yarıyılında öğrencilere uygulanan çeviri amaçlı metin çözümlenmesi dersinde yukarıda belirtilen amaçlar çerçevesinde yapılan şiir çalışmasıdır.

Yazınsal metin ve başlığın işlevi gibi konularının öğrencilerle irdelenmesinin yararı vardır. Yazınsal metinlerde farklı metin türlerinden ödünclemeler yapılır örneğin “*mal beyanı*” aslında bir hukuk kavramıdır ve hukuki bir işlemde mal beyanında bulunulur. Mamafih şair burada bilinçli olarak bu kavramı seçmiştir. Başlıkların özelliklerinden yola çıkınca başlığın çevirisinin aslında en sona bırakılması daha işlevsel olacaktır. Öğrencilerle yapılan tartışmalarla başlık ve başlığın önemi irdelenir. Aynı durum gazetelerde atılan manşetler için de geçerlidir, içeriğini bilmeden manşeti erek dile ve erek kültüre aktarmak neredeyse olanaksızdır. Ayrıca „deli“ kavramı için Almancada çok farklı kavramlar vardır, öğrenci hangi kavramın bu kavramı ve şiir kahramanının ruh durumunu yansıtaacağını, ancak şiiri alımladıktan sonra saptayabileceğinin ayrımındadır çoğu zaman.

Öğrenciden önce dil içi çeviri ile şiirin kahramanının duygularını anlatması istenir. Bu anlatım öğrencinin buz dağının görünen kısmından görünmeyen kısmına geçmesini sağlar ve aynı zamanda şiiri işlevsel anlamlandırıp anlamlandırmadığının sağlamasıdır. Dahası çeviri olgusunun farklı olgular olduğunun ayrımına varacaktır, bunlardan biri aynı kültür içinde her bireyin sürekli yaptığı dil içi çeviri, ötekisi ise iki farklı kültür arasında yapılan diller arası çeviridir.

Aşağıda derste yapılan çalışmadan küçük bir örnek verilecektir.

1-Avşa adasında üç daire, dört üçgen, beş dikdörtgen

Burada bir söz oyunu yapmıştır şair, ama bu şekiller sek sek oyunundaki şekillere de benziyordur. Çocukluğunu acaba Avşa’da mı geçirmiştir?

2-Gökyüzünde bir bulut

Masmavi gökyüzüne baktığında gördüğü ve bu manzaradan hoşlandığı bir bulut.

3-Bitlis'te beş minare

Bu kısımda şiir sonsuz bir anlam derinliğine bürünür. Konunun arka planını bilen için ansızın Ruslar’ın Bitlis’i işgal etmeleri, insanların dağa kaçmaları ve

Bitlis'te ayakta kalan tek yapının beş adet minare olması gözünün önünde canlanır. Öyle ya da böyle bu hüzünlü türküyü bilenler ise "Bitlis'te Beş Minare"yi bir türkü olarak anımsarlar. "New York'ta Beş Minare"¹² filmi aklına gelir bazı öğrencilerin. Ve Türk kültürüne aşına olanlar için sayısız başka çağrışımlar oluşur. Bu çağrışımları öğrenciler birbirlerine anlatırlar. Hatta birisi bu türküyü seslendirir. Bu konuda yeterince bilgi gelmiyorsa eğitmen bir sonraki derse değin bu türkünün arka planını araştırmalarını söyler. Burada amaç, çeviri edinicine giden araştırma yöntemlerinden de öğrencilerin uygulamalı olarak yararlanmalarını sağlamaktır.

Pekiye, kahraman neden böyle diyordu, belki de bu türküyü seviyordu, belki de hüzünlüdür. Bu aşamada bu belli değildir, ama öyle ya da böyle bu düz anlamda ifade edilen herhangi bir *beş minare* değildir.

4-Biri yazlık, biri kışlık iki platonik sevgili

Türkiye'de belli bir kesimin kültürüne özgü bir durumdur, yazlık ve kışlık... Belki de kahraman yazın tatil yöresinde bir kıza aşık oluyor, kışın da komşunun kızını sevdiğini bir türlü söyleyemiyordur. Platonik aşk da Türk kültürüne özgü bir durumdur genelde. Özlem vardır bu duyguların içinde, kavuşamama hüznü ve utanma duygusu gizlidir. Belki de içi içini yemiştir kahramanın, neden bir türlü aşkını dile getiremiyorum diye.

5-Büro mobilyası ve çelik kapı üreten bir fabrikanın öğle üzeri yaslanıp sigara içilen beyaz duvarı

Kahraman işçi olarak çalışmıştır büyük bir ihtimalle ve bu satırlarla öğle paydosundan sonra belki de o gün içinde yaşadığını düşündüğü tek o keyifli anı aktarmaktadır. O anda sigarasından çektiği her nefesle bir dinginlik duygusu kaplamaktadır belki de bedenini.

6-Isıklı da çalınabilen dört anonim türkü

Kahramanımız ısıklı da türküler söyler, türküler çoğu türkülerde olduğu gibi anonimdir. Yazarı belli değildir, bestekârı da öyle, sözlü kültürün ürünleridir. Bu halk ezgileri türküler hüzünlü müdür, neşeli midir pek belli etmez kahraman

7-Palandökende bir palan, iki döken

8-Kastamonu'da üç kasto

Yazar neşeli olmalı ki, söz oyunlarına başvurmuştur. Neden Palandöken ile Kastamonu'yu seçtiği ise bilinmez.

¹² Metinlerin olmazsa olmaz ögesi metinler arasılık ve medyalar arasılık için krş. Eruz (2011: 89-93).

9-Üç fay hattı

Yazarımız Türkiye’de yaşamaktadır, daha doğrusu deprem olan bir bölgeden gelmektedir. Depremle deneyimleri olmuştur.

Şiirin dersteki tartışması ve dil içi çevirisi bu şekilde sürer gider. Bütün bu maddeler yazarın yaşadıklarını dile getirir, bir tür yaşamının dökümü ve kendi ifadesiyle onun mal beyanıdır. Şekilsel açıdan sıralamaları seçme amacı da metnin bir tür hukuk metni olduğuna işaret etmek istemesi olsa gerektir. Şair şekil ile anlamı örtüştürmeye özen göstermiştir.

Bu tartışma farklı şekillerde yapılabilir:

Eve ödev olarak verilir, sonra derste işlenir.

Eve grup ödevi olarak verilir, öğrenciler derste sunarlar ve tartışırlar.

Derste grup çalışmaları yapılır, gruplar sonuçları daha sonra sunarlar.

Yukarıda şiirin 9 satırı verilmiştir. Ancak yöntem aynı yöntemdir. Her satırda yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru dil içi çeviri yöntemi izlenir, öğrencilerin araştırma yöntemlerine başvurmaları sağlanır ve neyi neden bilmediklerini ve neyi neden araştırmaları gerektiğine yönelik duyarlılık kazanmaları amaçlanır. İkinci aşamada metni erek dile aktarırken nelere dikkat etmeleri gerektiği üzerinde durulur.

Önce nasıl bir çeviri stratejisi izleyeceklerdir? Bu bağlamda çeviri tanımı çok önemlidir.

Şiiri kimin için çeviriyorlar, önce bunu bilmeleri gerekir. Örneğin öğrenci şiiri bir arkadaşı için çeviriyorsa, yazılı metin sözlü metin şekline dönüşür. Şiiri bir antoloji için çeviriyorsa erek dilde de şiirin formunu korumak zorunda kalabilir.

Çeviri sürecinde öğrencinin zihninde aşağıdaki soruların duruluk kazanması gerekir:

- Çeviri tanımı doğrultusunda bir çeviri yapılacaktır.
- Çeviri tanımına göre şiirin Almanca bir Türk şairleri antolojisinde yer alacağını var sayarsak, çevirmenin hangi çeviri kararlarını alması daha işlevseldir?
- Çevirmenin aşağıdaki yaklaşımlardan yola çıkarak işlevsel bir çeviri kararı alabilir:
 - a. Yazınsal bir metin çeviriyorum.
 - b. Yazınsal metnin alt türü olan şiiri çeviriyorum.
 - c. Bu metni Alman okurlarına tanıtmayı amaçlıyorum.
 - d. Bu bağlamda bu metni yazın metni yapan öğeleri de korumak zorundayım.

e. Şairin uslubuna dikkat etmem gerekiyor.

Bu bağlamda buz dağının görünmeyen kısmına ulaşmak için metnin çözümlenmesinde aşağıdaki gibi bir yol izleyebilir.

1-*Avşa adasında üç daire, dört üçgen, beş dikdörtgen*

Birinci satırda kullanılan “daire” kavramına Türkçede birden fazla anlam yüklemek olanaklıdır. Şair burada bir söz oyunu da yapmış olabilir. “Acaba bunu Almancada vermek olanaklı mıdır? Erek dile nasıl aktarırsam işlevsel bir çeviri yapmış olurum?”

2-*Gökyüzünde bir bulut*

Şairin yalın uslubu bu satıra da yansımış bulunuyor. Yüzeysel yapının ardında aslında şairin duyguları yatıyor. Erek kültür okuru da çeviriden aynı duyguları duyumsayabilir.

3-*Bitlis’te beş minare*

Üçüncü satırda ise sonsuz bir öykü, bir türkü ve hüznün var... Bunu düz bir şekilde çevirirsem Alman okur metni nasıl alımlar? En azından erek kültür okurunun zihninde soru işareti bırakan bir çeviri yapmak zorunda değil miyim? Örneğin erek dilde minarelerin önüne “hüzünlü” ya da Batı’da daha yaygın olan “yaslı” kavramını ekleyemez miyim? Acaba bu kavram kahramanın iç dünyasını erek kitleye anlatmam için yararlı olmaz mı?

Sonuçta çevirmen adayının bir şiire bütün bu soruları sorarak yaklaşması gerekmektedir. Kuşkusuz birinci sınıfta öğrenciden şiir çevirmesi beklenemez, ancak öğrenci erek kültürden yola çıkarak bütün bu soruları sormak ve yanıtlar araması gerektiğinin ayırmasına varmak zorundadır. Şiirin erek dilde yapılmış bir çevirisi varsa, o çeviri de koştur metin olarak derste irdelenebilir ve öğrencilerle çevirmenin aldığı kararlar tartışılır.

Çevirmenin kültürel ve farkındalık edincini geliştiren metin türlerinin başında gelir şiirler, ancak yukarıda da belirtildiği gibi metinlerin öğrenci profiline uygun seçilmesi ve soruların da öğrencinin donanımına uygun sorulması gerekmektedir. Amaç öğrencide farkındalık yaratmak ve onun, kültür olgusunun aslında doğuştan var olan bir olgu olmadığını ve iletişimi sağlayabilmesi için sürekli kaynak ve erek kültürleri kendi bütünlükleri içinde karşılaştırması ve sorgulaması gerektiğinin bilincinde olması gerektiğini göstermektir.

Işın Bengi Öner ve Ülker İnce 2009’da edebiyat çevirisine yönelik yayımladıkları “Kızılılık Karpuz Olur mu Hiç? İlâhi Çevirmen!” başlıklı kitabın içe-

riğinde çeviri edincini oluşturmak amacıyla şiir çevirisiyle yapılan uygulamalara da yer vermişlerdir. Kitapta öğrencilerle yapılan çalışmaların iki temel amacının olduğu belirtiliyor; çevirmen adaylarında edebiyat metninin ve çevirisinin ne olduğuna ilişkin bilinç yaratmak ve öğrencilerin edebiyat çevirisinin somut gerçeklerini kavramalarına yardımcı olmak. Bunların dışında, “bir de bütün bunları adayların kendilerinin keşfetmelerini mümkün kılabilecek uygulamalarla yapmak”. (İnce & Öner 2009: 12).¹³

Şiir çevirisiyle yapılan çalışmaların yukarıda da belirtildiği gibi farklı amaçları bulunmaktadır. Mamafih belki de en önemlisi, Bengi Öner ve İnce'nin de belirttiği gibi kültür yoğunluklu bu metinlerle yapılan çalışmaların, çevirmen adaylarının kendi kültürlerinden yola çıkarak kendilerini ve öteki kültürü keşfetmelerine olanak sağlamasıdır, ki bu da salt edebiyat metninin ayrıcalığı olmayıp farklı oranlarda kültürle harmanlanmış tüm metin türleri için geçerlidir. Höniğ ve Kussmaul'un 1982'de yazdıkları ilk akademik çeviri eğitimi kitaplarından biri olan ve günümüzde de akademik çeviri eğitimi veren kurumlarda okutulan eserlerinde (1982: 11), çevirmenin zihninde, metindeki sorunlu yerlerde yanıp sönmeye başlaması gereken bir ikâz lambası bulunmasının gerekliliğinden söz ederler. İşte bu ikâz lambası olmadan çevirmen nerede, hangi araştırmayı yapması gerektiğinin ayırımına varamaz, ki bu lamba öncelikle kültürler arası ve kültürler içi farklılıklarda devreye girmelidir. İşte tam da burada uygun şiir metinleriyle yapılan çalışmalar, çevirmen adayının zihninde soru işaretlerinin oluşmasına ve onun işlevsel çözümler üreterek işlevsel bir çeviri yapmasına olanak sağlayacaktır.

Kaynakça

Bengi-Öner, Işın/ İnce, Ülker (2009): *Kızılıcak Karpuz Olur mu Hiç? İlahi Çevirmen!* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eruz, Sâkine (2003): *Çeviriden Çeviribilime*. İstanbul: Multilingual.

Eruz, Sâkine (2008): *Akademik Çeviri Eğitimi*. İstanbul: Multilingual.

Eruz, Sâkine (2011): „Bitlis'te Beş Minare ya da Çevirinin ABC'si Metinlerarasılık Olgusu“. *Çevirmenin Notu* 15/211. 89-92

¹³ Şiir çevirisi doktora grubuyla işlenirken bu kitap da kaynak olarak verilmiş ve öğrenciler kitap-taki örneklerle kendi yaptıkları çevirileri karşılaştırmıştır. İstanbul Üniversitesi, Çeviribilim Bölümü Doktora Programı öğrencisi İnönü Korkmaz adı geçen kitaba yönelik bir tanıtım yazısı hazırlamıştır.

Eruz, Sâkine/ Şan, Filiz (2011): „Çeviriye Bilimsel Bakış ve Türkiye’deki Gelişmelerin Gelişimi. Turgay Kurultay’a Bir Armağan, Çeviribilmeden Kesitler“. İstanbul: Multilingual. 151-165

Gültekin-İlcalı, Ebru (2005): *Çeviri Eğitimi – Çeviribilimde Paradigma Değişimi Sonrası Devlet ve Vakıf Üniversitelerinde Uygulamalar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln, Theorie und Methode*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Kurultay, Turgay/ Birkandan, İlknur (1997): *Türkiye’de Çeviri Eğitimi, Nereden Nereye. Forum 1*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Korkmaz, İnönü (2012): Kitap tanıtım yazısı; Bengi-Öner, Işın/ İnce, Ülker (2009) Kızılıcak Karpuz Olur mu Hiç? İlahi Çevirmen! İstanbul: Sel Yayıncılık.

Kussmaul, Paul/ Höning, Hans (1982): *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübinger Beiträge zur Linguistik 205. Tübingen: Narr.

Vermeer, Hans J. (2007): *Çeviride Skopos Kuramı*. Çeviren: Ayşe Handan Konar. Yay. Haz.: Ayşe Nihal Akbulut. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Yararlanılan internet siteleri:

<http://bologna.yok.gov.tr/?page=cat&c=0&i=68&> [25.08.2012]

<http://de.wikipedia.org/wiki/Bachelor> [25.08.2012]

Üstündağ, Metin “Bir Delinin Mal Beyanı”. <http://www.uludagsozluk.com/k/bir-delinin-mal-beyan%C4%B1/> [25.12.2012]

Zur Relevanz der rhetorischen Figuren in der deutschen und türkischen Literatur

Özlem Gencer Çıtak¹

Einleitung

Der schriftliche oder mündliche Ausdruck von Gedanken, Gefühlen und Erkenntnissen ist immer mehr als eine banale Aneinanderreihung von Worten. In den zielorientierten Kommunikationssituationen bedarf es auch anderer Techniken, Regeln oder Mittel, um beim Leser oder Zuhörer eine bestimmte Wirkung zu bewirken. In diesem Sinne stellt die Rhetorik mit ihren *Regeln und Mitteln zur wohlgeordneten, wohlklingenden sprachlichen Ausformung der Gedanken und Erkenntnisse* seit der Antike sprachliche Werkzeuge zur Verfügung (Wilpert 2001: 687).

Die Rhetorik, die im Türkischen als „Belagat/Belagat Sanatı“ (Hitabet Sanatı) bezeichnet wird, ist *ein mehr oder minder ausgebautes System gedanklicher und sprachlicher Formen, die dem Zweck der vom Redenden in der Situation beabsichtigten Wirkung dienen können* (Lausberg 1990: 13). In vielen verschiedenen Bereichen wie Wirtschaft, Politik, Verwaltung, Theologie und Werbung wird in großem Maße von der Rhetorik profitiert. Der Anwendungsbereich der Rhetorik ist jedoch nicht nur auf das Reden begrenzt; die Rhetorik liefert ein detailliertes Modell zur Herstellung von Texten und kann deshalb auch als Texttheorie verstanden werden (Braungart 1997: 290). In diesem Zusammenhang wird die Rhetorik *als Instrument der Textbeschreibung und –analyse* bezeichnet (Braungart 1997: 290). Laut Gero von Wilpert (2001: 687) übt die Rhetorik durch die künstlichen Schmuckformen einen starken Einfluss auf die schriftlichen Texte, insbesondere auf die Literatur, aus, da die Dichter oder Schriftsteller ihre Werke mit der ästhetischen Kraft der Sprache erstellen. In den Texten wird die Rhetorik durch die sprachlichen Formen und Figuren präsentiert, die im Deutschen als „*Rhetorische Figuren*“ und im Türkischen „*Edebi Sanatlar*“ bezeichnet werden.

Die folgende Untersuchung hat das Ziel, die deutschen rhetorischen Figuren mit den türkischen zu vergleichen und Ähnlichkeiten sowie Unterschiede zwischen den rhetorischen Figuren anhand von den Beispielsätzen in beiden Sprachen aufzudecken und zu analysieren.

¹ Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

Rhetorische Figuren

Die Figuren der Rhetorik, die die Aufmerksamkeit auf die Aussage lenken und einem ästhetischen Bedürfnis (Schmuck und Eleganz der Rede) dienen, sind die standardisierten Abweichungen von der natürlichen Sprache (Schweikle 1984: 367). All diese Abweichungen ergeben sich durch typische Änderungskategorien und beziehen sich auf alle sprachlichen Ebenen vom Laut bis zur argumentativen Textsequenz (Bussmann 2002: 569). Mayer untersucht die rhetorischen Figuren hinsichtlich der literarischen Ästhetik und definiert sie als eine „blumige Sprache“ (2007: 202). Seiner Auffassung nach besteht ihre Funktion darin, *‘durch die Blume zu sprechen’ oder wortreich und ornamental verzierend um einen Sachverhalt herumzuranken, statt diesen in direkter und klarer Weise zu benennen* (ebd.). Çetin und İleri definieren die rhetorischen Figuren (Edebi Sanatlar) folgendermaßen:

Edebi sanatlar, dilin gerçek ve sembolik her türlü anlamını karşılamak, az sözle çok şey ifade etmek, anlam ve çağrışım ilgileri kurmak, harf ve sözcüklerin şekil olarak görüntülerinden ve ses değerlerinden yararlanmak amacıyla üretilmiş söz söyleme sanatlarıdır. (1999: 203)

Ausgehend von den oben angeführten Definitionen lässt sich sagen, dass die rhetorischen Figuren eine grammatisch korrekte, wohlklingende und bildreiche Sprache bilden. Diese Sprache trägt dazu bei, *die Aussage durch Kontrastbildung zu präzisieren, vereinfacht, verschönert (Euphemismus), bildhafter (Metapher), übertrieben (Pleonasmus, Hyperbel), mitverstehend (Synekdoche), umschreibend (Metonymie), negativ formulierend (Litotes), verstellend (Ironie), scheinbar widersprüchlich (Oxymoron, Paradoxon) oder unbestimmt sowie mehrdeutig darzustellen* (Müller 2003: 3). In diesem Sinne erfüllen die rhetorischen Figuren sprachlich-stilistische sowie literarische aber zugleich kommunikative Funktionen. Von ihren Bezeichnungen und Funktionen her stimmen diese Figuren im Türkischen und Deutschen maßgeblich miteinander überein und werden in beiden Sprachen eher in der Poetik bevorzugt.

Seit der Antike existieren mehrere, sich einander teilweise ausschließende Klassifikationen von rhetorischen Figuren im Deutschen, die heute zu einer Vielzahl von Einteilungen geführt haben.² Die am weitesten verbreitete

²Siehe für die ausführliche Behandlung der rhetorischen Figuren: Lausberg, Heinrich (1990): *Elemente der literarischen Rhetorik: eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, 10. Aufl., Ismaning: Hueber; Kayser, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft.*, Bern: Francke Verlag.

Klassifikation ist die grundlegende Zweiteilung in „Wortfiguren“ und „Gedankenfiguren“. Nach der Auffassung von Gero von Wilpert (2001: 689) beziehen sich die „**Wortfiguren**“ entweder als bildhaft-metaphorische Tropen auf die Wortbedeutung oder als grammatische Figuren auf grammatische Unregelmäßigkeiten, oder als Klangfiguren auf den Lauteffekt, oder als Stil- oder Satzfiguren auf die Stellung der Wörter im Satz. Er definiert die „**Sinn- oder Gedankenfiguren**“ als Figuren, die Inhalt, Formung und Gliederung der Gedanken ohne direkte Bezugnahme auf den Wortlaut betreffen und bei der Abänderung der Wortstellung unbeeinflusst bleiben (ebd.).

Im Gegensatz zum Deutschen werden die rhetorischen Figuren im Türkischen in 3 Gruppen unterteilt, nämlich „Söz Sanatları“ (Wortfiguren), „Anlam Sanatları“ (Sinn-/Gedankenfiguren) und “Mecazlar“ (Tropen) (Dilçin 2005: 405). “Söz Sanatları” (Wortfiguren) betreffen die formalen Gesichtspunkte wie Gleichklang oder Klangähnlichkeit der gekoppelten Wörter, also die äußere Gestalt des Wortes, ohne die Bedeutung zu berücksichtigen (Dilçin 2005: 467). Die zweite Gruppe ist “Anlam Sanatları” (Sinn- /Gedankenfiguren). Bei diesen Figuren geht es um den direkten Wortsinn, also um die denotative Bedeutung des Wortes. Die dritte Gruppe, bezeichnet als „Mecazlar” (Tropen), bezieht sich auf die konnotativen und übertragenen Bedeutungen des Wortes. Während zwischen der wörtlichen Bedeutung und der Nebenbedeutung eines Wortes ein Ähnlichkeitsbezug existiert, lässt sich bei diesen Figuren kein Ähnlichkeitsbezug zwischen der konnotativen Bedeutung und der wörtlichen/denotativen Bedeutung des Wortes festlegen (Ayyıldız-Birgören 2005: 350).

Im Deutschen werden meistens die Tropen (Mecazlar) unter der Kategorie „Wortfiguren“ behandelt. Die Tropen sind die Wörter und Wendungen, die nicht im eigentlichen Sinne, sondern in einem übertragenen, bildlichen Sinne gebraucht werden (Schweikler 1984: 451). Bei der Verwendung der Tropen geht es um den Zweck der Veranschaulichung und das heißt, der semantische Unterschied zwischen Gesagtem und Gemeintem, zwischen Bezeichnung und Bedeutung steht im Vordergrund.

Den Kategorien der rhetorischen Figuren im Deutschen entsprechen im Türkischen die folgenden Kategorien:

Die Kategorien der rhetorischen Figuren im Deutschen	Die Kategorien der rhetorischen Figuren im Türkischen
Wortfiguren: Grammatische Figuren/Satzfiguren, Klangfiguren (Anapher, Alliteration Polyptoton, Paronomasie, Ellipse, Parallelismus)	Söz Sanatları (Cinas, İştikak, Akis, Aliterasyon, Akrostiş, Lebdeğmez, Seci)
Sinn- / Gedankenfiguren (Vergleich, Antithese)	Anlam Sanatları (İham, Tevriye, Tezat, Hüsn-i Talil, Tecahül-i Arif, Tenasüb)
Tropen (Metapher, Metonymie, Synekdoche, Hyperbel, Ironie, Litotes usw.)	Mecazlar (Teşbih, İstiare, Mecaz-ı Mürsel, Kinaye, Tariz, Teşhis, İntak)

Der Vergleich der Kategorisierungen der rhetorischen Figuren in beiden Sprachen zeigt, dass im Deutschen die Kategorien „Wortfiguren“, „Grammatische Figuren / Satzfiguren“ und „Klangfiguren“ im Türkischen von der Kategorie „Söz Sanatları“ getragen werden. Den Kategorien „Sinn-/Gedankenfiguren“ im Deutschen entspricht im Türkischen die Kategorie „Anlam Sanatları“. Die dritte Kategorie im Deutschen, also die „Tropen“, wird im Türkischen von der Kategorie „Mecazlar“ abgedeckt.

Im Folgenden sollen die gewählten rhetorischen Figuren im Deutschen mit den türkischen verglichen werden. Da die Behandlung aller rhetorischen Figuren den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten würde, sollen lediglich die folgenden Figuren analysiert werden: **Polyptoton, Paronomasie, Ironie und Metapher.**

Polyptoton ≙ İştikak

Bei der vergleichenden Analyse der rhetorischen Figuren wird mit dem Vergleich von Polyptoton angefangen. Polyptoton ist eine Wortfigur und kommt durch die flexivische Abwandlung des Wortkörpers zustande (Lausberg 1990: 91). Im Türkischen entspricht das Polyptoton der Figur „İştikak“. Polyptoton ≙ İştikak ist die Wiederholung desselben Wortes innerhalb desselben Satzes in verschiedenen Flexionsformen (Wilpert 2001: 623 / Ayyıldız-Birgören 2005: 389). In der wörtlichen Ebene wird Polyptoton ≙ İştikak folgendermassen verwirklicht:

Beste von Besten

der **Freund** – einem **Freunde** – **Freundschaft**
izleyen-izleyici-izleyiciler (der Zuschauende - der Zuschauer - die
Zuschauer)
Çiçek – Çicekler - Çiçekçi (die Blume - die Blumen - Blumen-
händler)

Diesen rhetorischen Figur begegnet man in allen Dichtungen, wie die folgenden Beispiele belegen:

*Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der **Winter**, der eben geht.
Denn unter **Wintern** ist einer so endlos **Winter**,
dass, **überwinternd**, dein Herz überhaupt übersteht.*
(Rilke: „Die Sonette an Orpheus“. In: Schünemann 2005: 24)

*Dünyada **sevilmış** ve **seven** nafile bekler
Bilmez ki giden **sevgililer** dönmeyecekler.*
(Beyatlı: „Sessiz Gemi“. In: Dilçin 2005: 414)

Im deutschen Beispiel wird das Wort „**Winter**“ in verschiedenen Flexionsstufen gebraucht: **Winter-Wintern-überwintern**. Im türkischen Beispiel wird diese Figur durch die Beugungsformen von „**Sevmek**“ (lieben) realisiert: **sevilmış-seven-sevgililer** (der Geliebter-der Liebender-die Geliebten)
Polyphtonon \triangle İştikak wird mit einer anderen Wortfigur „*Paronomasie* \triangle *Cinas*“, gleichbedeutend erfasst.

Paronomasie \triangle Cinas

Eine andere rhetorische Figur lautet Paronomasie (Wortveränderung - annominatio). Die Paronomasie wird an klangähnliche oder gleich lautende, etymologisch und semantisch unterschiedliche Wörter gekoppelt (Wilpert 2001: 498). Sie entsteht durch die Änderung eines Teiles des Wortkörpers; und bereits eine geringfügige Änderung des Wortkörpers bewirkt eine überraschende Änderung der Wortbedeutung (Lausberg 1990: 90). Dementsprechend besteht in der Paronomasie kein semantischer Zusammenhang, wie im Folgenden illustriert wird:

Der Preis ist heiss. / Eile mit Weile

In den Beispielen sind die Wörter „Preis“ und „heiss“, „Eile“ und „Weile“ klangähnlich, aber sie haben verschiedene Bedeutungen.

*“Kümmert sich mehr um den **Krug** als den **Krieg**,
Wezt lieber den **Schnabel** als den **Sabel**”*
(Schiller: „Wallensteins Lager“. In: Stenzel 1986: 39)

In dem Ausschnitt aus dem Schiller‘ Schauspiel werden bestimmte Teile der Wörter „**Krug**“-„**Krieg**“ und „**Schnabel-Sabel**“ (Säbel) geändert und somit unterschiedliche Bedeutungen gewonnen.

Im Türkischen stimmt die Paronomasie mit der rhetorischen Figur „**Cinas**“ überein. „**Cinas**“ bezieht sich auf die Wörter, die semantisch und etymologisch nicht zusammengehören, sich jedoch im Klang ähneln oder im Klang gleich sind (Ayyıldız-Birgören 2005: 386/ Dilçin 2005: 467ff), wie zum Beispiel:

Güvenme varlığa, düşersin darlığa. / Acele giden, ecele gider.

In den obigen zwei Beispielsätzen ähneln sich die Wörter „**varlığa**“ (das Vermögen) und „**darlığa**“ (die Not), „**Acele**“ (die Eile) und „**eccele**“ (der Tod) trotz ihrer unterschiedlichen Bedeutungen im Klang.

„**Cinas**“ und Paronomasie decken sich in großem Masse, aber **Cinas** vollzieht sich vorwiegend folgendermaßen durch die klanggleichen Wörter:

Eyleme vaktini zayi, deme kış yaz, oku yaz. (Sünbülzâde Vehbî:
„Tuhfe-i Vehbî“. In: Ayyıldız-Birgören 2005: 386)

In diesem Beispiel liegt die Figur „**Cinas**“ in den Wörtern „**yaz**“ (**der Sommer**) und „**yaz**“ („**Schreib**“-als Imperativform von „Schreiben“).

Nach der oben durchgeführten Analyse der ausgewählten Wortfiguren soll in dem folgenden Teil der Arbeit auf die Gedankenfiguren eingegangen werden.

Ironie \triangle Tariz

Ironie ist eine der oft verwendeten rhetorischen Figuren und kommt in vielen Bereichen mit unterschiedlichen Bezeichnungen vor. Die Gedankenfigur „Ironie“ bezeichnet die Aussagen, die als das Gegenteil oder die Negation des tatsächlich Gemeinten formuliert werden (Lausberg 1990: 141). Sie ist feiner Spott, nette Kritik, bei der das Gegenteil des Gesagten gemeint ist und wird meistens verwendet, um Kritik an Situationen, Begebenheiten oder Zusammenhängen zu üben, die man so nicht direkt ansprechen will. Ironie kommt im Deutschen folgendermaßen zum Ausdruck:

***Du bist mir ein feiner Freund!** (Lapp 1997: 40)
(Du bist mir kein schöner Freund!)
Das ist mir eine schöne Bescherung! (ebd.)
(Das ist ein großes Unglück)*

In diesen Beispielsätzen sieht das Gesagte vom Inhaltsaspekt her richtig aus, aber gemeint wird bewusst das Gegenteil des Gesagten.

Die Decodierung und Auflösung der Ironie seitens der Leser oder Hörer vollzieht sich durch die Signale, die als eine Übertreibung oder einen Kontrast zum Kontext erkennbar sind. Die türkische Entsprechung der Ironie lautet „**Tariz**“ (Dilçin 2005: 417 / Ayyıldız-Birgören 2005: 360) und kommt wie in den folgenden Beispielsätzen zum Einsatz:

*Günde yüz adamın vur kır dişini
Bir yaralı sarmak için yeltenme*
(Huzuri: „Ters Ögüt Destanı“. In: Dilçin 2005: 418)
(Schlag die Zähne kaputt von den hundert Männern an einem Tag
Versuch nicht eine Wunde zu heilen)

In diesen Beispielsätzen werden Ratschläge gegeben, aber ihre Gegensätze gemeint: es wird somit zur Steigerung der Effektivität der Ratschläge beigetragen.

Metapher ≙ İstiare

In der kunstvollen und poetischen Sprache ist der Gebrauch von Wörtern und Wortgruppen zur Wirkungssteigerung üblich. In diesem Zusammenhang betrachtet, wird die Metapher als eine der wichtigsten Tropen bzw. der rhetorischen Figuren im Deutschen, aber auch im Türkischen angesehen.

Die Metapher ≙ İstiare ist ein bildlicher Ausdruck für einen Gegenstand, eine Eigenschaft oder ein Geschehen und wird oft zur Verlebendigung und Veranschaulichung von abstrakten Begriffen verwendet (Wilpert 2001: 513). Wilpert beschreibt die Metapher in Anlehnung an Quintilian wie folgt:

Metapher (...) entsteht nach Quintilian aus einem abgekürzten Vergleich, indem ein Wort/Wortgruppe (bestimmten Substantiv, Adjektiv, Verb) aus dem eigentlichen Bedeutungszusammenhang auf einen anderen, im entscheidenden Punkt durch Ähnlichkeit oder Analogie vergleichbaren, doch ursprünglich fremden Vorstellungsbereich übertragen wird, doch ohne formaler Ausführung des Vergleichs im Nebeneinander der Werte (so-wie)unmittelbar und komplex anstelle desselben tritt: es steht nicht in ursprünglicher Bedeutung, sondern in Richtungsänderung übertragen.“
(ebd.)

Der obigen Aussage entsprechend sind die wesentlichen Besonderheiten der Metapher also Uneigentlichkeit, Ähnlichkeit, Richtungsänderung der Bedeutung und abgekürzter Vergleich (ohne die Vergleichswörter „wie, als ob“; im Türkischen: „gibi, sanki“)

Die Metapher wird innerhalb der Gruppe von Tropen behandelt, aber unterscheidet sich von anderen Tropen darin, dass die Beziehung zwischen dem „wörtlich Gesagten“ und dem „übertragen Gemeinten“ eine spezielle Beziehung der Ähnlichkeit ist.

Im Deutschen werden verschiedene Arten der Metapher verwendet, wie z.B. Genitivmetapher, Adjektivmetapher, Verbmeterapher und Satzmetapher.

Die Genitivmetapher besteht nach Sowinski aus den folgenden Kombinationen (1973: 258):

- Das Substantiv im Nominativ: **Himmelszelt** (=Himmel ist wie ein Zelt)
- Das Substantiv im Genitiv: **Zelt des Himmels** (=Himmel ist wie ein Zelt)

Eine andere Art der Metapher, **Adjektivmetapher**, wird durch die Kombination von metaphorischem Adjektiv und originalem oder metaphorischem Substantiv gebildet, wie in den Beispielen:

ein süßer Ton (Sowinski 1973: 258)

(das Adjektiv „süß“ gehört einem anderen Bezeichnungsbereich an.)

ein dunkler Klang (ebd.)

(das Adjektiv „dunkel“ gehört einem anderen Bezeichnungsbereich an.)

Die dritte Art der Metapher ist die **Verbmeterapher**, die sich auf die übertragene Bedeutung der Begriffe bezieht (z.B. *den Sinn begreifen, den Worten entnehmen, die Lage erfassen*) (ebd.). Aber eigentliche Funktion erfüllt die Verbmeterapher in **Form einer Satzmetapher**, wie im folgenden Satz illustriert wird:

Sein Herz drohte zu brechen. (Herz= Leben, Gefühl, Inneres, drohen=es war zu erwarten, brechen = aufhören zu schlagen, aussetzen) (ebd.)

Die Metapher, die den Wörtern neue Bedeutungen beimisst, rückt in der Literatur in den Vordergrund, indem sie den Dichtern neue Ausdrucksmöglichkeiten bietet, wie in dem Beispiel:

*Eifersüchtig schwillt der Mond,
sieht er unserem Kusse zu.*

(Daumer: „Eifersüchtig schwillt der Mond“. In: Mácha 2010: 54)

In diesem Gedicht ist **der Mond eifersüchtig** wie ein Mensch, aber auch trotz der Personifizierung des Mondes wird „der Mensch“ nicht verbalisiert. Im Türkischen treten alle diese Arten der Metapher \triangle İstiare in der Alltagssprache sowie in den literarischen Texten auf. Diese Arten werden in folgenden Beispielen aufgezeigt:

Die Genitivmetapher : Köprünün ayağı (Fuss der Brücke)
Yaşamın ilkbaharı (Frühling des Lebens)

Adjektivmetapher : Acı günler (die bitteren Tage)
Kör testere (die blinde Säge)

Verbmetapher : yol açmak (den Weg öffnen=hervorrufen)
kafası kızmak (seinen Kopf erhitzen = sich ärgern)

Satzmetapher : Yüreğime ateş düştü. (Ich bin tief betrübt.)

Die rhetorische Figur Metapher \triangle İstiare besteht aus den zwei wesentlichen Komponenten, die miteinander verglichen werden, nämlich aus den Komponenten „**Benzeyen**“ (**Bildempfänger**) und „**Kendisine Benzetilen**“ (**Bildspender**) (Wilpert 2001: 219 / Dilçin 2005: 412). In der Figur İstiare \triangle Metapher wird entweder nur die Komponente „Benzeyen“ (Bildempfänger) oder die Komponente „Kendisine Benzetilen“ (Bildspender) in dem Vergleich zum Ausdruck gebracht (Dilçin 2005: 412). Je nach dem Gebrauch dieser Komponenten unterteilt sich İstiare \triangle Metapher in drei Gruppen: **Açık İstiare** (Offene Metapher) und **Kapalı İstiare** (Geschlossene Metapher) und **Yaygın İstiare** (Ausgebreitete Metapher).

In der ersten Gruppe „**Açık İstiare**“ (Offene Metapher) wird nur durch die Komponente „kendisine Benzetilen“ (Bildspender) gebildet (Ayyıldız-Birgören 2005: 356). Diese Art der Metapher wird in dem folgenden Satz dargestellt:

*Yüce dağ başında siyah tül vardır. (Bölükbaşı: “Uçun Kuşlar“. In: Akyüz 1986: 489)
(Es gibt einen schwarzen Tüll auf dem herrlichen Gipfel des Berges.)*

In diesem Gedicht steht die Metapher in dem Ausdruck “siyah tül / einen schwarzen Tüll), weil die Wolke einem schwarzen Tüll gleicht. Der Bildspender, die Wolke, wird im Satz nicht genannt.

Die zweite Gruppe, **Kapalı İstiare** (Geschlossene Metapher) bezieht sich nur auf die Komponente “Benzeyen” (Bildempfänger) unter den verglichenen Begriffen (Ayyıldız-Birgören 2005: 357). Kapalı istiare (geschlossene Metapher) begegnen wir auf folgender Weise:

Yüce dağların başında
Salkım salkım olan bulut.
(Yunus Emre: „Taştın Yine Deli Gönül“. In: Aksan 1993: 23)
(Auf dem herrlichen Gipfel des Berges
Die Wolke, die (wie) ein Bündel steht)

In diesem Beispiel ist der Bildempfänger der Ausdruck „Bulut / die Wolke. Die Aussage “**Salkım salkım**” (**Bündel**) ist Bildspender und bezieht sich auf den Bedeutungszusammenhang der “Trauben” (wie ein Bündel Trauben), die als Bildspender im Text nicht genannt werden. Der Leser entschlüsselt diese Bedeutung aus dem Textzusammenhang.

Yaygın İstiare (Ausgebreitete Metapher) bildet die dritte Art der Metapher im Türkischen. In dieser Art der Metapher werden mehrere Ähnlichkeiten durch nur eine Komponente der Metapher ausgedrückt (Ayyıldız-Birgören 2005: 357). Das unten angeführte Gedicht ist ein gutes Beispiel dafür:

Sessiz Gemi
Artık demir almak vakti gelmişse zamandan
Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan
(Beyatlı: „Sessiz Gemi“. In: Dilçin 2005: 414)

Lautloses Schiff
Wenn es nun soweit ist, den Anker der Zeit zu lichten,
so verlässt ein in das Unbekannte aufbrechendes Schiff den Hafen.

In diesem Gedicht sind der Bildempfänger “lautloses Schiff” und der Bildspender „die Seele des Menschen“, die im Text nicht artikuliert wird. Anschließend verweisen viele Aussagen im Gedicht auf das semantische Feld des Schiffs sowie der Schiffsreise.

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wurden einige deutsche und türkische rhetorische Figuren in kontrastiver Sicht anhand von Beispielen behandelt. Im theoretischen Teil der Arbeit wurden die Rhetorik - Belagat Sanatı und die rhetorischen Figuren - Edebi Sanatlar aufgeführt, anschließend wurden die Kategorien der rhetorischen Figuren und die Figuren „Polyptoton ▲ İştikak“, „Paronomasie ▲ Cinas“,

„Ironie ▲ Tariz“ und „Metapher ▲ İstiare“ in beiden Sprachen mit-einander verglichen und analysiert.

In der Kategorisierung der rhetorischen Figuren in beiden Sprachen tauchten manche Unterschiede auf. Der erste Unterschied betrifft die „Wortfiguren“, „Satzfiguren“ und „Klangfiguren“, weil diese drei Gruppen im Türkischen in der Kategorie „Söz Sanatları“ zusammengefasst werden. Andere Kategorien „Sinn-/Gedankenfiguren ▲ Anlam Sanatları“ und „Tropen ▲ Mecazlar“ stimmen weitgehend überein, wobei die andere Kategorie „Tropen ▲ Mecazlar“ meistens auch unter die Kategorie „Sinn-/Gedankenfiguren ▲ Anlam Sanatları“ eingeordnet werden könnte.

Trotz der Unterschiede in den Kategorisierungen und Bezeichnungen erfüllen die rhetorischen Figuren in beiden Sprachen gleiche Funktionen. In beiden Sprachen ist die Zahl der rhetorischen Figuren recht hoch. Da die kontrastive Analyse aller dieser Figuren den Rahmen dieser Arbeit überschreitet, sollten diesem interessanten Thema umfangreichere Untersuchungen gewidmet werden.

Literaturverzeichnis

- Aksan, Doğan (1993): *Şiir Dili ve Türk Şiiri Dili*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Akyüz, Kenan (1986): *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi: 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ayyıldız, Mustafa/ Birgören, Hamdi (2005): *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Asmuth, Bernhard (1997): „Metapher“. In: Brunner, Horst/ Moritz, Rainer (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt. 219-222
- Braungart, Georg (1997): „Rhetorik“. In: Brunner, Horst/ Moritz, Rainer (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt. 290-293
- Çetin, Nurullah/ İleri, Canan (1999): *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, İlköğretim Öğretmenliği Lisans Tamamlama Programı, Ünite 6-11, Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Dilçin, Cem (2005): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. TDK Yayınları 517. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Kayser, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern: Francke Verlag.
- Lapp, Edgar (1997): *Linguistik der Ironie*. 2., durchges. Aufl.. Tübingen: Narr Verlag.
- Lausberg, Heinrich (1990): *Elemente der literarischen Rhetorik: Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. 10. Aufl.. Ismaning: Hueber.
- Mácha, Jakub (2010): *Analytische Theorien der Metapher. Untersuchungen zum Konzept der metaphorischen Bedeutung*. Berlin: LIT Verlag.
- Mayer, Heike (2007): *Rhetorische Kompetenz. Grundlagen und Anwendung*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Schünemann, Peter (Hrsg.) (2005): *Bleib bei mir, mein Herz, im Schattenland. Gedichte über Liebe und Tod*. München: Verlag C.H.Beck oHG.
- Schweikle, Günther/ Schweikle, Irmgard (Hrsg.) (1984): *Metzler-Literatur-Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Sowinski, Bernhard (1973): *Deutsche Stilistik*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Stenzel, Gerhard (Hrsg.) (1986): *Friedrich Schiller. Werke in vier Bänden. Band III*, Salzburg: Verlag Das Bergland-Buch.
- Wilpert, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. Bd. 231. 8. verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* in türkischer Übersetzung. Eine übersetzungskritische Betrachtung zu den Anmerkungen der Übersetzer in Fußnoten

Zehra Gülmüş¹

1. Einleitung

Anmerkungen der Übersetzer in Form von Fußnoten sind in literarischen Übersetzungen ein deutlich erkennbarer Hinweis dafür, dass vorliegende Übersetzung ausgangskulturorientiert zu sein für sich beansprucht. So kann der Übersetzer z.B. ein in der Zielsprache und -kultur nicht bekanntes Lexem aus dem Ausgangstext einführen, indem er dieses in der Übersetzung als solches - meist in Kursivschrift oder in Anführungsstriche gesetzt - bestehen lässt, also direkt übernimmt (*Direktentlehnung*) und in einer Erläuterung hierzu dann dessen Inhalt und Bedeutung gibt. Diese für die „Eins-zu-Null-Entsprechung“ (Koller 2001: 228) eingefügte Erläuterung kann, was bei einem schöngeistigen Werk im Vergleich zur Fußnotenankündigung weithin als glücklichere Lösung gilt, in Form einer vor- oder nachgestellten kurzen Umschreibung des Lexems erfolgen. In Fällen, in denen dies nicht mit einer kurzen Erklärung im Textfluss erfolgen kann oder der Text für diese Möglichkeit keinen Freiraum lässt, kann notgedrungen die Erläuterung in einer Anmerkung in Form einer Fußnote erfolgen, und zwar am Seiten- oder Textende. Zweifelsohne gehören Fußnoten nicht zum Ideal einer literarischen Übersetzung:

Gerade bei literarischen Texten zeigt sich, daß der „Sprung in die Metasprache“, das heißt der Weg der Kommentierung, sehr oft weder ein hilfreicher noch ein gangbarer Ausweg aus der Übersetzungsnot ist, wenn der literarisch-ästhetische Charakter des Textes in der Übersetzung bewahrt werden soll. (Koller 2001: 268)

Dennoch gibt es nicht wenige solcher Literaturübersetzungen. Ein Beispiel besonderer Art stellt die von Nijad Akipek erstellte und im Jahre 1949 veröffentlichte türkische Erstübersetzung von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* (1894) dar. Besonders auffallend bei dieser Erstübersetzung sind die mehr als 220 Anmerkungen des Übersetzers in Form von Fußnoten. Dass ein Übersetzer in einem Roman Fußnoten in diesem Umfang einfügt, stellt einen Sonderfall dar und soll darum übersetzungskritisch analysiert werden. Auch in der fast 60 Jah-

¹ Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim-Tercümanlık Bölümü

re später von Kasım Eğit erstellten Neuübersetzung² des Romans im Jahre 2007 finden sich ebenso noch einige Anmerkungen in Form von Fußnoten, jedoch in der Anzahl außerordentlich weniger. Auf welche Anmerkungen auch Eğit nicht verzichten will bzw. kann, soll im Anschluss weiter unten analysiert werden.

Übersetzungswissenschaftlich betrachtet stellt sich zunächst die Frage nach der „Motivation“ bzw. dem „Antrieb“ der Übersetzer, bei einer literarischen Übersetzung sich eines - nach weitläufiger Ansicht - die Ästhetik eines belletristischen Werkes eher störenden Übersetzungsverfahrens zu bedienen. Erhellend wirkt hier die retrospektive Freilegung des zugrunde gelegten Translationszweckes. Schließlich entscheidet, so Vermeers funktionalistische Translationstheorie, allein der „Skopos (Translationsziel/-zweck)“ nach was für einem „festgelegten Prinzip“ übersetzt wird (Vermeer 1992: 102; vgl. auch Vermeer 1994: 42), im hiesigen Fall, wurde. Interessant für vorliegende Fragestellung sind auch die Betrachtungen von Christiane Nord. Im Gegensatz zu Vermeer stellt bei Nord - neben der „Funktionsgerechtigkeit“ (d.i. der Anspruch des Ziellesers in der Translation die Verstehensvoraussetzungen des Ausgangstextlesers vorfinden zu können) - auch die „Loyalität“ des Translators dem Ausgangstext-Sender gegenüber eine wesentliche Komponente dar:

Der Translator ist demnach bilateral gebunden: an den Ausgangstext und an die Ziel(text)situation, und er trägt Verantwortung sowohl gegenüber dem AT-Sender (oder dem Initiator, sofern dieser Senderfunktion übernimmt) als auch gegenüber dem Zieltextempfänger. Diese Verantwortung bezeichne ich als „Loyalität“ - „Loyalität“ ist eine ethische Qualität [...]. (Nord 2003: 32)

Die Senderintention zu ermitteln, so Nord weiter, spielt vor allem bei literarischen Texten und deren Übersetzung eine wichtige Rolle (2003: 56 f.). Denn hier gilt in der Regel die in der europäischen Kultur tradierte „Konvention der wirkungsäquivalenten Übersetzung“ (Nord 2003: 208). Diesem Anspruch gerecht zu werden ist jedoch schwer, weil es doch immer wieder Übersetzungsmomente gibt, in denen auch der sprachlich und kulturell bestausgestattete Übersetzer die Grenzen der ihm zur Verfügung stehenden Lösungsmöglichkeiten verspürt. Aus diesem Grund gehört in der Übersetzungswissenschaft das Einfügen von Anmerkungen in Form von Fußnoten nach wie vor zu den nicht besonders beliebten und gutgeheißenen, aber geduldeten klassischen translatio-

² Zwei weitere und vor der Neuübersetzung Eğits erschienene *Effi Briest*-Übersetzungen werden zur Analyse nicht herangezogen, da es sich hierbei um intralinguale Übersetzungen, handelt. Beide Ausgaben folgen der Erstübersetzung Nijad Akipkes. Die Erste erschien im Jahre 1999, die Zweite in drei Bänden 2001 (Fontane 1999: 2001).

logischen Kompensationsstrategien (z.B. Koller 2001: 184, 267-272; Schreiber 1999: 151-154; Markstein 1999: 289 f.; Stolze 2008: 69 ff.).

2. Hintergrundinformation zu den Übersetzungen

Die erste türkische Übersetzung von Theodor Fontanes Roman *Effi Briest*, einem der wichtigsten Werke des deutschen „poetischen Realismus“, erschien in der vom türkischen Erziehungsministerium veröffentlichten Serie „Übersetzungen aus der Weltliteratur. Deutsche Klassiker, Nr. 62“ (*Dünya Edebiyatından Tercümeleler. Alman Klasikleri: 62*) im Jahre 1949. Jene Serie basierte auf einem im Rahmen des auf dem „1. Türkischen Publikationskongress (1939)“ (*Birinci Türk Neşriyat Kongresi 1939*) beschlossenen Übersetzungsprogramm. Sonach sollten Übersetzungen aus abendländischen philosophischen und literarischen Weltklassikern zweckdienlich wirken, nämlich das kulturpolitisch-ideologische Ideal der im Jahr 1923 gegründeten Republik Türkei, moderne westeuropäische Wertvorstellungen in der gesamten Bevölkerung ausbreiten, verfestigen. Übersetzungen sollten den Leser darum an die Ausgangskultur heranführen (= *Skopos 1*). Die Übersetzungsliteratur sollte darüber hinaus und zugleich aber auch, die von der im Jahre 1932 gegründeten *Türkischen Sprachkommission* eingeleitete Sprachreform weiter ausbauen. Hiernach sollten vor allem Lehnwörter arabischen und persischen Ursprungs vermieden, möglichst nur türkische Wörter, gegebenenfalls seitens des Übersetzers neu kreierte, benutzt werden. Im Jahre 1940 wurde eigens für dieses kulturpolitische Projekt ein staatliches, vom türkischen Erziehungsminister Hasan-Âli Yücel geleitetes „Übersetzungsbüro“ (*Tercüme Bürosu*) gegründet. Übersetzer und Schriftsteller wurden aufgerufen, literarische Weltklassiker zu übersetzen und in der vom Übersetzungsbüro herausgegebenen Zeitschrift *Tercüme* (dt. „Übersetzung“) zu veröffentlichen (Tuncel 1961; Gürçağlar 2003). In einem der ersten Ausgabe der Übersetzungszeitschrift *Tercüme* vorangestellten Vorwort betonte Yücel vornehmlich den kulturpolitischen Auftrag des Übersetzungsprogramms, zur Stärkung des humanistischen Geistes beitragen zu wollen (Yücel 1940). Ein sehr wichtiges Kriterium bei der Auswahl der eingereichten Übersetzungen war die vom Übersetzer benutzte Sprache. Von den Übersetzungen wurde erwartet, dass sie in einem leicht verständlichen und einfachen Türkisch an die Ausgangskultur heranführen. Dabei durfte diese ausgangskulturorientierte türkische Übersetzung sprachlich ganz und gar nicht befremdlich klingen, sondern sollte in einem sprachstilistisch einwandfreien „schönen“ Türkisch verfasst sein (Aksoy 2003: 274; Ataç 1941: 108-111; Gürçağlar 2003: 54-55). Die Übersetzung sollte also ausgangskultur- (= *Skopos 1*), zugleich aber auch zielsprachlich- und zielkulturorientiert (= *Skopos 2*) sein.

Auch der im Jahre 1949 erschienene erste türkische Übersetzung von *Effi Briest* ist ein rund 17-zeiliges Vorwort vorangestellt. In diesem mit dem Jahr 1941 datierten Vorwort hebt der seinerzeitige türkische Staatpräsident İsmet İnönü den oben genannten kulturpolitischen Auftrag der Übersetzungsreihe hervor. Diesem folgt, wie in allen Werken der Übersetzungsreihe (Karantay 1991: 70), ein zweites Vorwort, das des Übersetzers. Auf rund dreieinhalb Seiten folgen zunächst Angaben zu Biographie und Gesamtwerk Fontanes, sodann schildert Akipek die Grundthematik des Romans. Er betont ausdrücklich Fontanes „meisterhafte“ Sprach- und Erzählkunst und schließt mit den Worten ab, dass *Effi Briest* in der Reihe der deutschen Literatur und auch Weltliteratur stets einen festen Platz finden und gern gelesen wird (Fontane 1949: I-IV). Angaben zur Biographie des Übersetzers Akipek erfolgen nicht. Nachforschungen zeigen, dass Akipek auch weitere Werke deutscher Literatur übersetzt hat, etwa Theodor Storms *Geschichten aus der Tonne* (tr. Übers.: *Fıçıdan Hikayeler*) (Storm 1947), Wilhelm Hauffs Märchen *Die Karavane* (tr. Übers.: *Kervan*) (Hauff 1964) und Adalbert Stifters Erzählung *Brigitta* (tr. Übers.: *Brigitta*) (Stifter 1956), welche alle ebenso wie die Übersetzung von *Effi Briest* in der vom Erziehungsministerium herausgegebenen Reihe „Deutsche Klassiker“ erschienen sind.

Auch die Neuübersetzung von Kasım Eğin erschien in einer Reihe der „Klassiker“ (tr. *Klasikler*). Allein der Aufnahme in dieser Reihe nach zu schließen, besteht der Übersetzungsauftrag (*Skopos*) des auserwählten Werkes darin, ein deutschsprachiges klassisches Werk an den türkischen Leser heranzuführen. Damit kann von Folgendem ausgegangen werden: Der zielsprachige Leser, der sich für eine in der Reihe „Klassiker“ erschienene Übersetzung interessiert, erwartet nicht, wie Vermeer nahegelegt, eine vom Übersetzer „für seine intendierten Rezipienten in gegebener Situation angefertigte individuelle Übersetzung“ (1994: 42), sondern, wie von Nord erklärt (vgl. oben), eine - neben der Funktionsgerechtigkeit - auch die Intention des Autors respektierende Übersetzung, also eine an die Ausgangssprache und -kultur orientierte. Genannte *Effi Briest*-Neuübersetzung bietet, wenngleich kürzer als die Erstübersetzung (etwa eine halbe Seite) unter der Überschrift *Theodor Fontane* Angaben zu Biographie und Werk des Autors. Diese Hinweise zum Autor bekräftigen die obige Annahme. Auf derselben Seite folgen sodann unter der Überschrift *Kasım Eğin* Angaben zum Übersetzer. Aufgeführt auf insgesamt 11 Zeilen ist der biographisch-akademische Lebenslauf Eğins. Der Leser erfährt somit, dass Eğin eine germanistische Akademikerkarriere hat und zugleich Übersetzer von zahlreichen literarischen Übersetzungen ist. Aufgeführt werden folgende Werke: *Duruşma Gecesi* (*Die Panne*) von Friedrich Dürrenmatt, *Yıldızın Parlادیğı Anlar* (*Sternstunden der Menschheit*) und *Değişim Rüzgarı* (*Rausch der Verwandlung*)

von Stefan Zweig, *Frankfurt Dersleri (Frankfurter Vorlesungen)* und *Melek Sustu (Der Engel schwieg)* von Heinrich Böll sowie *Buddenbrooklar, Bir Ailenin Çöküşü (Buddenbrooks)* von Thomas Mann. Allgemeine Angaben zur Thematik des *Effi Briest*-Romans sind auf dem Buchrücken aufgeführt, eingeleitet mit einem Zitat Thomas Manns zur herausragenden Stellung des Romans in der Literaturgeschichte. Damit bekundet der Verlag, dass die Übersetzung einem Experten für die deutsche Literatur anvertraut wurde. Das Vertrauen des Lesers dürfte damit gewonnen sein.

3. Vorgehensweise

In der untenstehenden Analyse werden zunächst nur die Anmerkungen aus dem 1. Kapitel der Erstübersetzung vom Akipek besprochen. Eine weitere eingehende einzelne Betrachtung ist angesichts der sehr hohen Anzahl der Anmerkungen im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich. Darauf kann verzichtet werden, da die in den nächsten Kapiteln der Übersetzung folgenden Erläuterungen den oben aufgeführten ähnlich sind. In der weiteren Besprechung von Eğıts Neuübersetzung werden jedoch alle Anmerkungen in den Fußnoten besprochen, da diese sich in einem überschaulichen Rahmen handeln. Eğıts insgesamt 12 Anmerkungen werden einzeln aufgeführt und sogleich mit dem Lösungsvorschlag Akipeks verglichen. Sofern entsprechende Anmerkungen Akipeks nicht bereits zuvor angesprochen sind, werden diese ergänzend hinzugenommen, womit zugleich die Besprechung von Akipeks Übersetzung weiter ausgeführt wird.

Vorangestellt sei folgende Anmerkung zu den Erläuterungen Akipeks und Eğıts: Akipeks Erläuterungen in den Fußnoten enden nicht mit einem Hinweis darauf, dass es sich hierbei um Anmerkungen des Übersetzers handelt. Dies ist nicht zwingend notwendig, da bei literarischen Texten Fußnoten nicht üblich sind und darum der Urheber dieser Zeilen sich nicht nur aus dem Inhalt der Anmerkungen, sondern bereits auf dem ersten Blick des Textes „äußerlich“ leicht erschließen lässt. Dennoch folgt gewöhnlich eine diesbezügliche Anmerkung, bei Übersetzungen ins Türkische meist in Form der Abkürzung „çev. notu“, „ç.n.“ oder dergleichen als Abkürzung für „çevirmenin notu“ (dt.: „Anmerkung des Übersetzers/der Übersetzerin“). Eğıts Anmerkungen enden alle mit dem Hinweis „ç.n.“, jedoch - im Gegensatz zu denen Akipeks - (mit Ausnahme der Fußnoten 3 und 7) nicht mit einem Punkt als abschließendes Satzzeichen.

Damit auch Leser ohne Türkischkenntnisse der nachstehenden Untersuchung folgen können, werden die Anmerkungen der Übersetzer (von mir, ZG) ins Deutsche übersetzt in eckigen Klammern nachgestellt. Eğıts jeweils abschließende Anmerkung mit „ç.n.“ wird der Einfachheit halber nicht mitübersetzt. Es werden weiterhin die dazugehörigen Romanausschnitte aus der Übersetzung

jeweils aufgeführt, um aufzuzeigen, an welcher Stelle genau die Anmerkung eingefügt wurde. Diese Zitate werden nicht einzeln „rückübersetzt“, da diese Übersetzungen nicht spezifischer Gegenstand dieses Aufsatzes sind und die Analyse leicht ausufern lassen können. Außerdem wird der mit einer jeweiligen Anmerkung versehene Ausgangstext ohnehin vorangestellt, so dass der Betrachtung inhaltlich gefolgt werden kann.

4. Analyse zur Übersetzung von Nijad Akipek (1949)

Nachstehend werden nun die Anmerkungen aus dem 1. Kapitel der Übersetzung Akipeks betrachtet.³ Die ersten zwei Anmerkungen Akipeks beziehen sich auf „Kurfürst Georg Wilhelm“. Akipek erklärt zunächst den Titel „Kurfürst“ allgemein. In der zweiten Fußnote folgen dann die Angaben zum Regierungsbezirk und zu den Lebensdaten des Kurfürsten Georg Wilhelm:

In Front des schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie von Briest bewohnten Herrenhauses zu Hohen-Cremmen [...]. (Fontane 1994: 9)

Hohen-Cremmen'de daha Kurfürst¹ Georg Wilhelm² zamanından beri von Briest ailesinin oturduğu şatonun önünde [...]. (Fontane 1949: 3)

¹ *Almanyada 1806 yılına kadar kralı seçme hakkını haiz olan prenslere verilen unvandır.” [Titel der in Deutschland bis 1806 jenen Prinzen zugestanden wird, die den König wählen dürfen.] (Fontane 1949: 3)*

² *Georg Wilhelm: Brandenburg Kurfürstüdür. 3 kasım 1595 te doğmuş, 1 aralık 1640 yılında ölmüştür. [Georg Wilhelm: Kurfürst von Brandenburg. Geboren am 3. November 1595, gestorben am 1. Dezember 1640.] (Fontane 1949: 3)*

Nächster Textausschnitt ist kennzeichnend für Akipeks Vorliebe, nicht nur „Realia/Realien“, also „Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur – im weitesten Sinne“ (Markstein 1999: 288), kurz: „kulturspezifische Ausdrücke“ (Gerzymisch-Arbogast 1994: 27), sondern auch Namen aus der deutschen politischen, künstlerischen oder literarischen Welt sowie Orts- oder Gebietsnamen näher vorzustellen:

Zwei der jungen Mädchen [...] waren Töchter des auf Hansa, Skandinavien und Fritz Reuter eingeschworenen Kantors Jahнке, der denn auch, unter Anlehnung an seinen mecklenburgischen Landsmann und Lieblingsdichter [...]. (Fontane 1994: 13)

³ In diesem Aufsatz werden aus Gründen der typografischen Einheitlichkeit auch bei türkischen Zitaten deutsche Anführungszeichen verwendet.

Theodor Fontanes Roman Effi Briest in türkischer Übersetzung

Genç kızlardan [...] ikisi İskandinavya'ya, Hansa'ya¹ ve Fritz Reuter'e² büyük bir hayranlıkla bağlı olan eğitmen Jahnke'nin kızlarıydı. Jahnke, Mecklenburg'lu³ hemşerisi ve en çok sevdiği şair Fritz Reuter'in tesiri altında [...]. (Fontane 1949: 7)

¹ *Alman şehirlerinin ticaretini korumak, haklarını müdafaa etmek için Ortaçağ'da kuzey Almanyada bazı şehirler tarafından kurulan ticari ce siyasi bir birlik. [Eine zum Schutz des Handels und zur Verteidigung der Rechte deutscher Städte im Mittelalter im Norden Deutschlands gegründete Vereinigung.] (Fontane 1949: 7)*

² *Fritz Reuter (1810-1874): Alman şairi ve romancısı. Stavenhagen'de doğmuş, eserlerini kuzey Almanya diyalektiğiyle yazmıştır. [Fritz Reuter (1810-1874): Deutscher Dichter und Romancier, geboren in Stavenhagen. Er schrieb seine Werke im norddeutschen Dialekt.] (Fontane 1949: 7)*

³ *Mecklenburg: Kuzey Almanyada bir eyalet. Merkezi. Schwerin. [Mecklenburg: Provinz im Norden Deutschlands. Hauptstadt: Schwerin.] (Fontane 1949: 7)*

Weiterhin fügt Akipek Erläuterungen zu christlich-biblischen Bezügen an:

[...]: „Sieht sie nicht aus, als erwarte sie jeden Augenblick den Engel Gabriel?“ (Fontane 1994: 13)

[...]: „Her an hazreti Cebrail'i⁴ bekliyormuş gibi durmuyor mu?“ (Fontane 1949: 7)

⁴ *En büyük meleklerden olan Cebrail, Meryem Ana'ya İsa'nın doğacağını müjdelemiştir. [Gabriel, einer der größten Engel ist, überbrachte Mutter Maria die Botschaft über die Geburt Jesu.] (Fontane 1949: 7)*

Akipkes nächste Anmerkung bezieht sich zur Feier des „Polterabends“. Allerdings wird diese *Realie* nicht direkt übernommen, sondern mit „Hennaabend“ übersetzt, einer Feier, welche in der Türkei ebenso meist am Abend vor der Hochzeit gefeiert wird, wenn auch in anderer Form, wie auch Akipek in seiner Erläuterung anmerkt.

„[...] was gilt die Wette, wir sind hier noch in diesem Jahre zu Polterabend und Hochzeit“. (Fontane 1994: 14)

„[...] bu sene bir kına gecesinde¹ ve düğünde bulunacağımızı söylesem benimle nesine bahse girersiniz?“ [...]. (Fontane 1949: 9-10)

¹ *Kına gecesi: Almanca Polterabend kelimesinin yerine kullanılmıştır. Polterabend düğün gününden evvelki akşamdır. O akşam davetliler şenlikler yapar, eski Alman âdetine göre tabak, çanak kırarlar. Kına gecesi, Polterabend'in karşılığı olmamakla beraber dilimizde bunun için münasip başka bir kelime buluna-*

Zehra Gülmüş

mamıştır. [Hennaabend: Anstelle von Polterabend benutzt. Polterabend ist der Abend vor der Hochzeit. An diesem Abend feiern die Gäste und zerbrechen nach einem alten deutschen Brauch Geschirr. Hennaabend ist wohl nicht die Entsprechung für Polterabend. Jedoch gibt es dafür in unserer Sprache keine Entsprechung.] (Fontane 1949: 10)

Dass Akipek den Begriff „Polterabend“ nicht ausgangssprachlich lassend übernimmt (Vgl. oben: *Direktentlehnung*), dürfte mit dem *Skopos-2* der Übersetzung zusammenhängen, will heißen dem Auftrag, in einem leicht verständlichen Türkisch zu schreiben.

Sodann folgt wiederum eine Erläuterung zu einem biblischen Gehalt, dem „vierten Gebot“.

„Aber Effi, wie kannst du nur so was sagen“, sagte Hulda. „Das ist ja gegen das vierte Gebot.“ (Fontane 1994: 15)

Hulda: „Fakat, Effi, nasıl böyle bir şey söyleyebiliyorsun? Bu on emirden dördüncüsüne¹ aykırı dedi.“ (Fontane 1949: 11)

¹ *Sina dağında Tanrı'nın Musa peygambere verdiği on emirden dördüncüsü şudur: Babanızı ve ananızı sayınız. [Von den Zehn Geboten, die Gott Mose auf dem Berg Sinai gab, lautet das vierte Gebot wie folgt: Ehre deinen Vater und deine Mutter.] (Fontane 1949: 11)*

Akipek weist nicht nur auf die Zehn Gebote allgemein hin, sondern führt auch den Text des vierten Gebots wörtlich auf.

Typisch für Akipeks Übersetzung ist auch die unten stehende Anmerkung:

„[...] Als er noch keine Zwanzig war, stand er drüben bei den Rathenowern und verkehrte viel auf den Gütern hier herum [...].“ (Fontane 1994: 16)

„[...] Daha yirmisinde yokken Rathenow'lularla¹ beraber oturuyor ve buradaki topraklarda çok dolaşıyormuş [...].“ (Fontane 1949: 12)

¹ *Rathenow: Brandenburg eyaletinde, Berlin'in batısında ve Elbe nehrinin kolu havel kıyısında bir şehir. Nüfusu: 33.500. [Rathenow: In der Provinz Brandenburg, im Westen Berlins und eine am Elbearm und an der Havel liegende Stadt. Einwohnerzahl: 33.500] (Fontane 1949: 12)*

Insgesamt 101-Mal nennt und beschreibt Akipek in Anmerkungen das Gebiet, in dem der besagte Ort liegt. Sehr oft wird auch in diesen geographisch-landeskundlichen Erläuterungen die Einwohnerzahl genannt. Woher Akipek

diese Daten zu den Einwohnerzahlen bezogen hat und ob diese Angaben sich auf den Zeitpunkt des Romangeschehens oder auf den Zeitpunkt des Übersetzens beziehen, lässt sich nicht feststellen. Gleichwohl geben Akipeks aufgeführte Einwohnerzahlen dem türkischen Leser eine Vorstellung darüber, ob es sich hierbei eher um eine Groß- oder doch mehr Kleinstadt handelt. Allein die Tatsache, dass eine Recherche diesen Umfangs rein technisch betrachtet vor mehr als 60 Jahren selbst vor Ort in Deutschland mit einem überaus hochaufwendigem Arbeitsaufwand verbunden gewesen ist, gebührt dem Übersetzer große Achtung. Übersetzungskritisch betrachtet sind obige Beispiele allerdings eher ein Beleg für den Übereifer des Übersetzers, *Skopos-1* nachzukommen. Wohl aus diesem Grund handelt es sich auch, was die Anzahl, den Inhalt und die Ausführlichkeit der Anmerkungen betrifft, um einen außerordentlichen Fall in der Reihe der „Übersetzungen deutscher Klassiker“.

Beispielhaft für diese Erläuterungen zur Landeskunde sind auch die dem obigem Beispiel gleich nachfolgenden zwei Anmerkungen:

„[...] ; nur als der Siebziger Krieg kam, trat er wieder ein, aber bei den Perlebergern statt bei seinem alten Regiment [...] .“ (Fontane 1994: 16-17)

„[...] ; ancak 1870 harbi patlayınca tekrar askerliğe dönmüş; fakat eski alayında değil de Perleberg'de¹ vazife görmüş [...] .“ (Fontane 1949: 13)

¹ Perleberg: Brandenburg eyaletinde, Berlin'in kuzeybatısında küçük bir şehir. Nüfusu: 13.300 kişi. [Perleberg: In der Provinz Brandenburg, im Nordwesten Berlins. Einwohnerzahl: 13.300 Personen.] (Fontane 1949: 13)

„[...] ; es liegt eine hübsche Strecke von hier fort in Pommern, in Hinterpommern sogar, [...] .“ (Fontane 1994: 17)

„[...] Buradan oldukça uzakta, Pomeranya'da², hattâ arka Pomeranya'da. [...] .“ (Fontane 1949: 13)

² Pomeranya: baltık denizi kıyısında bir Prusya eyaleti. Merkezi: Stettin. Nüfusu: 1.900.000 kişi. [Pommern: Eine preußische Provinz an der Ostsee. Hauptstadt: Stettin. Einwohnerzahl: 1.900.000 Personen.] (Fontane 1949: 13)

Nächstem Beispiel nach zu urteilen, nimmt Akipek sich gern die Freiheit auch Mal Fontanes Wortwahl abzuändern und entsprechende Stelle mit einer ziellerorientierten Erläuterung zu versehen, etwa im Gespräch zwischen Effi und ihren Freundinnen über die Bestrafung von untreuen Ehefrauen.

„[...] so vom Boot aus sollen früher auch arme unglückliche Frauen versenkt worden sein, natürlich wegen Untreue.“

„Nein, nicht hier“, lachte Effi, „hier kommt so was nicht vor. Aber in Konstantinopel [...]“ (Fontane 1994: 18)

„[...] eskiden zavallı bahtsız kadınlar da böyle kayıktan suya atılırlarmış tabii ihanet yüzünden...“

Effi: „Hayır, burada değil‘ diyerek güldü. Burada böyle olmaz. Fakat eskiden İstanbul‘da‘ olurmuş. [...]“ (Fontane 1949: 15)

¹ Herhalde Bizanslılar zamanında olacak. [Vermutlich zu Zeiten der Byzantiner] (Fontane 1949: 15)

Hierzu muss man Folgendes zum Namen „Konstantinopel“ bzw. „İstanbul“ wissen. Die in ihrer Geschichte vielfach umbenannte heutige Stadt „İstanbul“ hieß auch zu Zeiten des Osmanischen Reiches und in den jungen Jahren der im Jahre 1923 gegründeten Republik Türkei offiziell „Konstantinopel“. Indes wurde die Hauptstadt des Osmanischen Reiches im alltäglichen türkischen Sprachgebrauch bereits seit mehreren Jahrhunderten zuvor als „İstanbul“ bezeichnet. Insofern hatte die im Jahre 1930 erfolgte offizielle Umbenennung der Stadt in „İstanbul“ im türkischen Sprachgebrauch wohl eher einen formalen, aber ebenso sehr symbolischen Charakter. Die Umbenennung der Stadt von „Konstantinopel“ in „İstanbul“ hat nämlich einen assoziativ politisch-ideologischen Wert. Damit wird mit der byzantisch-griechischen Geschichte der Stadt endgültig abgeschlossen. Hieraus dürfte sich auch Akipeks Eingriff in den Text erklären. Er entscheidet sich für den zum Zeitpunkt der Romanentstehung nichtoffiziellen Namen der Stadt, um so beim türkischen Leser das Welt- und Geschichtsbild der Türkischen Republik zu stärken. Er übersetzt den Satz „Aber in Konstantinopel [...]“, wie oben aufgeführt, mit „Aber früher in İstanbul“ (Übers. v. mir, ZG). Akipeks Zusatz „früher“ ist insofern sinnentstellend, als damit der Inhalt im Ausgangstext verändert wird: Die Strafe wegen Ehebruchs wird auf einen in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt verlegt. Doch scheint Akipek mit dieser Lösung noch nicht ganz glücklich zu sein. Denn er fügt in einer Erläuterung hierzu den Satz „Vermutlich zu Zeiten der Byzantiner“ ein. Damit soll betont werden, dass dieser Zeitraum nicht den des Osmanischen Reiches umfasst, sondern es sich um eine Zeit davor handeln muss. Einen solchen Hinweis dafür gibt es jedoch im Ausgangstext nicht. Schafarschiks Erläuterung zur entsprechenden Stelle in Reclams *Erläuterungen und Dokumente* steht gar ganz im Gegensatz zu Akipeks Deutung. Sonach heißt:

in Konstantinopel [...] soviel wie >bei den Mohammedanern<. Bei Ehebruch schrieb der Koran jedoch nur vor: „Wenn eure Frauen sich durch Unzucht vergehen [...], dann kerkert sie in euerem Hause ein, bis der Tod sie befreit“ (4. Sure). (Schafarschik 2002: 7; Geänderte Herv. v. mir, ZG)

Interessant ist darum an dieser Stelle Eđits diesbezügliche Übersetzung. Eđit übersetzt den Stadtnamen originalgetreu mit „Konstantinopol“ (Eđit 2007: 13). Auch er stellt eine Ergänzung davor: „eskiden Konstantinopol'de [früher in Konstantinopol]“ und sagt ebenso wie Akipek „früher“, wohl um nicht den Eindruck zu erwecken, es handle sich um die gegenwärtige Zeit des Romans. Die weitere Deutung überlässt Eđit im Gegensatz zu Akipek dem Leser.

5. Analyse zur Übersetzung von Kasım Eđit (2007)

Es folgt nun die Beispielanalyse zur Neuübersetzung von Kasım Eđit. Da hier insgesamt „nur“ 12 Anmerkungen vorliegen, werden diese, wie oben erwähnt, allesamt aufgeführt und mit dem Lösungsvorschlag des Erstübersetzers verglichen. Eđits erste Erläuterung folgt bereits auf den Eingangsseiten des Romans.

Zwei der jungen Mädchen [...] waren Töchter des auf Hansa, Skandinavien und Fritz Reuter eingeschworenen Kantors Jahnke [...]. (Fontane 1994: 13)

Genç kızlardan [...] ikisi Hansa'ya¹, İskandinavya ve Fritz Reuter'e yürekten bağlı olan kilise koroso yöneticisi ve orgcusu Jahnke'nin [...] kızlarıydı [...]. (Fontane 2007: 7)

¹ *13. yüzyılda Almanya'nın kuzeyinde bazı şehirlerin kurduğu ticaret birliği (ç.n.)* [Eine von einigen Städten im Norden Deutschlands im 13. Jahrhundert gegründete Handelseinigung] (Fontane 2007: 7)

Da es für die Bezeichnung „Hansa“ im Türkischen keine lexikalische Entsprechung gibt, übernimmt Eđit wie Akipek die Bezeichnung „Hansa“ und erläutert diese, ebenso wie Akipek, in der Fußnote. (Vgl. oben) Grund dafür könnte die Befürchtung sein, dass die im obigen Satz aufgeführte Anreihung von drei Namen beim türkischen Leser leicht den Eindruck erweckt, es handle sich bei „Hansa“ um eine Lokalangabe. Anders als Akipek fügt Eđit zu dem Namen „Fritz Reuter“ keine Anmerkung hinzu. Denn hier kann davon ausgegangen werden, dass der türkische Leser „Fritz Reuter“ zumindest klar als Vor- und Nachnamen auffasst.

Eđits zweite Anmerkung bezieht sich auf ein sehr bekanntes Werk bzw. eine literarische Figur der deutschen Literatur, nämlich das „Käthchen von Heilbronn“:

Hulda [sollte] das Käthchen von Heilbronn [...] darstellen. (Fontane 1994: 33)

[...] Hulda da [...] Heilbronn'lu Käthchen'i² canlandıracaktı. (Fontane 2007: 26)

² 19. yüzyılın büyük Alman tiyatro yazarı Heinrich von Kleist'in bir oyunu (ç.n.) [Ein Stück vom großen Theaterschriftsteller des 19. Jahrhunderts Heinrich von Kleist] (Fontane 2007: 26)

Hier, wie auch weiter unten an weiterer Stelle aufgezeigt wird, zeigt sich die Vorliebe des germanistischen Literaturwissenschaftlers und Übersetzers Eğit, den türkischen Leser an die deutsche Literatur heranzuführen. Zwar wird noch auf der gleichen Seite des Romans *Effi Briest* der Schriftsteller des Dramas *Käthchen von Heilbronn* Heinrich von Kleist in Form von „Kleist“ auch wörtlich genannt (Fontane 2007: 26), jedoch sagt dieser Name in der Türkei einem mit der deutschen Literatur eher wenig vertrauten Leser nicht viel, da Kleist in der Türkei außerhalb germanistischer Kreise relativ unbekannt ist. Zum „Käthchen von Heilbronn“ fügte Akipek keine direkte Anmerkung (Fontane 1949: 32) an, dafür eine solche sieben Zeilen weiter zum Namen „Kleist“ (Fontane 1949: 33). In dieser Anmerkung erhält der türkische Leser auf rund elf Zeilen nicht nur Informationen zur Biographie und zum Werk des Schriftstellers, sondern auch eine Art von erklärenden Hinweisen zum Romanverständnis:

¹ [...] Niemeyer, kendi yazdığı mısralarla Kleist'tan aldığı bazı mısraları da ilave ederek bir parça vücuda getirmiş olacak. [Niemeyer wird ein Stück erstellen, indem er zu seinen von ihm verfassten Versen solche von Kleist übernimmt und einfügt.] (Fontane 1949: 33)

Mit diesem letzten Anmerkungsatz will Akipek offenbar dem türkischen Leser nachdrücklich erklären, in welcher Form die im Roman im Rahmen des Stückes genannte „Mischung von Kleist und Niemeyer“ (Fontane 1994: 33) gemeint ist. Die nächste Anmerkung Eğits folgt im siebten Kapitel des Romans, im Gespräch zwischen Instetten und Effi, in dem es um die gesellschaftliche Stellung von „Konsuln“ geht:

„[...] , das sind bloß Konsuln.“

„[...] . Konsuln, das sind doch die mit dem Rutenbündel, draus, glaub' ich, ein Beil heraussah.“

„Nicht ganz, Effi. Die heißen Likatoren.“ (Fontane 1994: 70)

„[...] . Bunların dışındakiler ise sadece konsüllerdir.“

„[...] . Konsüller, hani şu ellerinde değnek demetini taşıyan insanlar değil mi? Sanıyorum değnek demetinin içinden bir de balta görünüyordu.“

„[...] Pek öyle değil, Effi. Onlara liktör³ deniliyor.“ (Fontane 2007: 59)

³ Liktör: Eski Roma'da yüksek memurlarının önünde giden, elinde değneklerle sarılmış bir balta taşıyan subay, baltacı. (ç.n.) [Lik-

tor: Im alten Rom Offizier, der ein in ein Rutenbündel eingewickeltes Beil in der Hand tragend den höheren Staatsdienern voranschreitet, Beilträger] (Fontane 2007: 59)

Auch in der Übersetzung Akipeks wird die Bezeichnung „Liktoren“ in einer Fußnote ähnlich erklärt (Fontane 1949: 6). Im Unterschied zu Eđit fügt jedoch Akipek zuvor auch noch eine Anmerkung zu „Konsuln“ ein, in der er erklärt, dass er den Titel „Konsul“ an dieser Stelle mit der dafür im Türkischen zur Verfügung stehenden lexikalischen Entsprechung, also dem türkischen lexikalischen Äquivalent „*konsolos*“ hätte übersetzen müssen, er jedoch davon bewusst abgesehen hat, damit Effis im Anschluss an diese Zeilen folgende Missverständnis um den Titel „Konsuln“ auch im Türkischen nachvollziehbar bleibt.

¹ *Konsül: Burada „konsolos“ kelimesinin yerini tutmaktadır. Dilimizde konsül ve konsolos kelimeleri ayrı mânalar ifade ettiği halde Almandaca gerek eski Roma konsüllerine, gerekse şimdiki konsoloslara „konsolos“ denilmektedir. İnstetten'in bahsettiđi konsolosları Effi eski konsüllerle karıştırdığı için Türkçede de konsolos yerine konsül kelimesinin kullanılması zaruri görülmüştür. [Konsul: Hier anstelle des Wortes „konsolos“. Anderes als in unserer Sprache, in der die Wörter **konsül** und **konsolos** verschiedene Bedeutungen haben, werden im Deutschen sowohl die Konsule der römischen Regierung als auch die jetzigen Konsule als „Konsul“ (tr.: **konsolos**) bezeichnet. Da Effi die von İnstetten erwähnten Konsule (tr. **konsolos**) mit den alten „Konsulen“ (tr. **konsüller**) verwechselt, ist es im Türkischen nowendig geworden, das Wort **konsül** anstelle von **konsolos** zu benutzen; [Herv. und Ergänzt. in der Übers. v. mir, ZG.] (Fontane 1949: 81)*

Die Mehrdeutigkeit des Wortes „Konsul“ im Deutschen, welche im Roman Anlass eines Missverständnisses wird, stellt den Übersetzer vor ein Übersetzungsproblem. Denn es handelt sich um ein „Wortspiel“, genau gesagt um ein Homonym. So bezeichnet das aus dem Lateinischen ins Deutsche übergegangene Wort „Konsul“ den „urspr. Titel der beiden höchsten Beamten, die in der römischen Republik an die Stelle des Königs traten.“ (Schafarschik 2002: 20) Jedoch meint İnstetten hier „die sogenannten Handels- oder Wahlkonsuln, meist Kaufleute, die die Interessen fremder Staaten in Handelsangelegenheiten in ihrem eigenen Heimatland vertreten und oft in Hafenstädten ansässig sind.“ (Schafarschik 2002: 20) Die Übersetzungsschwierigkeit ergibt sich, weil das Wortspiel in dieser Form im Türkischen keine Entsprechung findet. Denn im Türkischen gibt es für das deutsche Wort „Konsul“, wie von Akipek in der Erläuterung dargestellt, zwei verschiedene Wörter dafür, einmal „*konsolos*“ (aus dem Französischen abgeleitet) im Sinne „eines im Ausland beauftragten Vertreters, der die Interessen im jeweiligen Staat lebenden Heimatstaatsbürger sowie

die wirtschaftlichen und politischen Interessen des im entsandten Staates vertritt“ und einmal „konsül“ (aus dem Griechischen abgeleitet) als Bezeichnung „für jeden der jedes Jahr gewählten zwei Staatsoberhäupter in der römischen Republik“. (TDK, letzter Zugriff: 17.07.2012; Übers. v. mir, ZG)

Da Wortspiele, bestehend aus Homonymen selbst bei sprachlich nah verwandten Sprachen nur in ganz wenigen Ausnahmefällen in der Zielsprache „funktionieren“, bleibt dem literarischen Übersetzer, der das sprach-stilistische Element in der Ausgangssprache transparent machen möchte, in der Regel nichts anders übrig, als das Einfügen einer Anmerkung. (Delabastita 1999: 286 f.) Hierbei stellt sich allerdings die Frage, ob der zielsprachliche Leser an solch einem sprachlich-übersetzungstechnischem Detailwissen überhaupt interessiert ist. Dieser Überlegung dürfte auch Eğit gefolgt sein, zumal das besagte Wortspiel für die Erschließung des Romans insofern weniger bedeutend ist, als Effis geringe Kenntnis bezüglich der einzelnen Titel sich ohnehin in ihrer oben zitierten Verwechslung von römischen „Konsulen“ und „Liktoren“ zeigt. Angemerkt sei, dass Akipek die der römischen Geschichte zugehörige *Realie* „Liktör“ wörtlich übernimmt, Eğit dagegen sich für eine Lehnübersetzung entscheidet und den Buchstaben „o“ in ein „Umlaut-o“ wandelt. Da diese Bezeichnung im Türkischen weitläufig nicht bekannt ist und auch im Wörterbuch des Instituts für die Türkische Sprache (TDK) nicht aufgeführt ist, fügt er wie Akipek in Ergänzung zu Effis Satz „[...] das sind doch die mit dem Rutenbündel, draus, glaub‘ ich, ein Beil herausah.“ (Fontane 1994: 70) eine erläuternde Anmerkung an.

Die nächste Anmerkung Eğits bezieht sich auf den „Reichstag“ (Fontane 1994: 83). Um diese *Realie* deutscher politischer Geschichte nicht schlicht mit der verallgemeinernden Entsprechung „Parlament“ ins Türkische zu übersetzen, übernimmt Eğit wie in der Erstübersetzung die Bezeichnung direkt und fügt ebenso wie dieser eine Erläuterung an.

„[...] wenn ich in den Reichstag will? [...]“ (Fontane 1994: 83)

„[...] Reichstag'a² geçmek istediğim zaman [...]“ [sic!: abschließendes Anführungszeichen fehlt, ZG] (Fontane 1949: 99)

„² Reichstag: Almanların sayıavların meclisi.“ [Das Parlament der Deutschen] (Fontane 1949: 99)

„[...] ben Reichstag'a⁴ gitmek istersem [...]“ (Fontane 2007: 71)

⁴ 1871'den 1945'e kadar Alman imparatorluk meclisi (ç.n.) [Parlament des Deutschen Reiches von 1871 bis 1945] (Fontane 2007: 71)

Eğits Erläuterungen sind nicht nur sprachlich zeitgemäß erneuert, sondern auch inhaltlich um genaue zeitgeschichtliche Angaben bereichert. Allerdings hätte

das Parlament des Deutschen Reiches „Alman imparatorluk meclisi“ als Eigenname auch im Türkischen großgeschrieben werden müssen. Ob es sich hierbei um einen Flüchtigkeits- oder Tippfehler des Übersetzers oder um einen nachträglich seitens des Verlages verursachten Fehler handelt, kann an dieser Stelle nicht festgestellt werden. Bekannt ist aber, dass in der Türkei in der Praxis nicht selten Verlagsredakteure in die Übersetzung eingreifen, ohne dies mit dem Übersetzer zuvor abzusprechen bzw. seine diesbezügliche Einwilligung einzuholen.

Eğits fünfte Anmerkung bezieht sich auf einen weiteren Hinweis zur deutschen Literatur:

„[...] Wenn ich Sie recht verstehe, so haben Sie vor [...] sich vor der Zeit auf den König von Thule hin auszuwählen.“ (Fontane 1994: 169)

„[...] Sizi doğru anlıyorsam [...] siz zamanı gelmeden Thule kralının⁵ rolünü oynamak isiyorsunuz.“ (Fontane 2007: 151)

⁵ Burada, ünlü şair Goethe'nin König von Thule (Thule Kralı) adlı baladına gönderme yapılıyor (ç.n.) [Hier folgt ein Verweis auf die Ballade König von Thule (tr: Thule Kralı) des berühmten Dichters Goethe] (Fontane 2007: 151; Ergänzung „tr.“ von mir, ZG)

Eğit weist lediglich daraufhin, dass es sich bei „König von Thule“ um eine Ballade Goethes handelt, ohne wie Akipek in der Erläuterung den Inhalt der Ballade wiederzugeben. (Fontane 1949: 214-215)

Ähnliches gilt für Eğits nächste Anmerkung zu Instettens Kompliment bezüglich Effis „sieben Schönheiten“ (Fontane 1994: 173)

⁶ Kadın bedeninde ayırt edilmiş olan yedi güzellik bölgesi (ç.n.) [Dem Frauenkörper zugeschriebene sieben Schönheitsgebiete] (Fontane 2007: 155)

Auch diese Anmerkung ist bei Eğit auf einen kurzen Hinweis beschränkt. In der Erstübersetzung des Romans hingegen beschreibt Akipek unter dem Stichwort „Yedi güzellik“ [„Sieben Schönheiten“] auf 9 Zeilen den biblischen Hintergrund zu den „Sieben Schönheiten“ und führt diese Luthers Übersetzung folgend ins Türkische übersetzt als Zitat auf noch anschließenden 14 Zeilen einzeln auf. (Fontane 1949: 221)

Die nächste Anmerkung Eğits bezieht sich auf „Kassandra“, eine bedeutende Figur der griechischen Mythologie:

Sidonie [...] würde sich auch heute bis zum Kassandrablick in die Zukunft [...]. (Fontane 1994: 183)

[...] Sidonie, geleceğe belki bugün de Cassandra'nın⁷ gözüyle bakar [...]. (Fontane 2007: 164)

⁷ Yunan mitolojisinin bir kahramanı. Truva'nın son kralı Priamos'un kızı. Gelecekle ilgili kötü olayları önceden haber vermesine karşın, sözlerine inanılmayan kişi (ç.n.) [Eine Heldin aus der griechischen Mythologie. Tochter des letzten Königs Priamos von Troja. Obgleich sie Unheile voraussagt, wird ihr kein Glauben geschenkt. (Fontane 2007: 164)

Auch diese Erläuterung ist deutlich kürzer als die des Erstübersetzers. Akipeks Ausführungen belaufen sich auf fast 14 Zeilen, einschließlich einer Lesehilfe. So betont Akipek im Schlusssatz der Anmerkung die allgemein assoziative Bedeutung des Namens Cassandra, um den Leser zu belehren, was mit „Kassandrablick“ an besagter Stelle im Roman gemeint ist:

¹ [...] İşte bu sebeple istikbal hakkındaki sözlerine inandırarak kimseyi bulamıyan kötümser insanları tavsif için Cassandra adı kullanılır. [Aus diesem Grund wird der Name Cassandra zur Beschreibung von pessimistischen Menschen benutzt, deren Voraussagen niemand Glauben schenkt.] (Fontane 1949: 235)

Bei der nächsten Anmerkung der Neuübersetzung kommt ein weiteres Mal die literaturwissenschaftliche Seite des Übersetzers Eğit stark hervor. Während Akipek auf eine weiter ausführende bibliographische Erläuterung zu der Anspielung auf die „Geschichte von den ‚drei Ringen‘“ verzichtet, führt Eğit den Namen Lessing und dessen angedeutetes Werk konkret auf:

[...] fuhr Gütenklee mit gehobener Stimme fort, „viele Ringe gibt es, und es gibt sogar eine Geschichte, die wir alle kennen, die die Geschichte von den >drei Ringen< heißt, eine Judengeschichte, die wie der ganze liberale Krimskrams, nichts wie Verwirrung und Unheil gestiftet hat und noch stiftet. [...]“ (Fontane 1994: 184)

Gütenklee sesini yükselterek [...] devam etti: „Ring'in pek çok anlamı var, bu kelimeyle ilgili bir de öykü var. Üç yüziğün öyküsü⁸ diye bilinen şu Yahudi öyküsü. Her liberal çığırtkanlık gibi karışıklık ve felaket getirmekten başka bir işe yaramamış olan ve ileride de yaramayacak olan bu Yahudi öyküsü. [...]!“ (Fontane 2007: 165)

⁸ Burada ünlü yazar ve şair Lessing'in „Bilge Nathan“ adlı eserinde konu edilen Yüzük Parabolü ‚Ringparabel‘e gönderme yapılıyor (ç.n.) [Hier wird auf die in der „Ringparabel“ behandelte Parabel vom Ring im Werk „Nathan der Weise“ des berühmten Schriftstellers und Dichters Lessing hingewiesen.] (Fontane 2007: 165)

Warum die im Ausgangstext durch Umklammerung von Anführungszeichen als literarisches Werk akzentuierte Stellung der „drei Ringe“ in der Übersetzung Eğits entfallen ist, kann an dieser Stelle nur gemutmaßt werden. Möglicherwei-

se wollte der Übersetzer damit vermeiden, dass „Üç yüzüğün öyküsü“ [die „Geschichte von den >drei Ringen<“] fälschlicherweise als der Titel des angesprochenen Werkes ausgelegt wird.

Eğit's Anmerkung Nr. 9 bezieht sich auf eine Szene „in einer Wirtschaft für kleine Bürger“, in der Bier getrunken und „Solo“ gespielt wird. (Fontane 1994: 204) Eğit erläutert, dass es sich bei der *Realie* „Solo“ um „eine Kartenspielart“ [„Bir çeşit kâğıt oyunu (ç.n.)“] handelt (Fontane 2007: 183). Auch in der Erstübersetzung wurde diese *Realie* der seinerzeitigen Sprache gemäß ähnlich formuliert erläutert (Fontane 1949: 261).

In der nächsten Erläuterung klärt Eğit den Leser darüber auf, dass das „schwarze Huhn“ auf dem Schoß von Kruses Frau ein „Hexentier in Märchen“ ist:

Sie hat immer bloß solche Geschichten in ihrem Kopp und dazu das schwarze Huhn. (Fontane 1994: 210)

Kafasına hep böyle tuhaf şeyler var, tabii bir de karatavuğu¹⁰.
(Fontane 2007: 188)

¹⁰ *Karatavuk: Masallardaki cadıların hayvanı (ç.n.) [Schwarzes Huhn: Hexentier in Märchen.]* (Fontane 2007: 188)

Hier zeigt sich der Übersetzer wiederum von seiner Vorliebe für die Literaturwissenschaft. So verweist er mit dieser Anmerkung auf das Motiv des Spukhaften im Roman hin.

Eğit's vorletzte Anmerkung folgt zu einem Wortspiel im Roman, gebildet mit den Wörtern „widerfahren“ und „wiederfahren“:

„Der erste Kutscher war >Leid<. Denn schon im Buche Hiob heißt es: >Leid soll mir nicht widerfahren<, oder auch >wieder fahren< in zwei Wörtern und mit einem e.“ (Fontane 1994: 232)

„İlk arabacı >istraptı<. Kutsal Kitap'ın Eyüp Peygamber bölümlünde şöyle geçer: >Bir daha istrap çekmeyeceğim.<¹¹“ (Fontane 2007: 209)

¹¹ *Yazar burada „widerfahren“ (üstüne sürmek) ve „wieder fahren“ (yeniden sürmek) sözcükleriyle kelime oyunu yapıyor ki, Almanca sözcüklerle yapılan bu kelime oyununu Türkçe'ye aktarmak mümkün değildir (ç.n.) [Der Autor macht hier mit den Wörtern „widerfahren“ (Wortbedeutung in Türkisch; Anm. v. mir, ZG) und „wieder fahren“ (Wortbedeutung in Türkisch; Anm. v. mir, ZG) ein Wortspiel. Dieses mit deutschen Wörtern gebildete Wortspiel kann nicht ins Türkische übersetzt werden]* (Fontane 2007: 209)

An dieser Stelle macht Eğit von der Möglichkeit der Erläuterung Gebrauch, wohl um damit wenigstens in Form einer Anmerkung auf die gestalterisch-künstlerische Fertigkeit Fontanes hinzuweisen. Auch in der Erstübersetzung

Akipeks gibt es eine Erläuterung hierzu. Allerdings versucht Akipek im Gegensatz zu Eğit nicht, das Wortspiel im Ausgangstext begrifflich zu machen, sondern bekundet aus sprachlichen Gründen nur eine „einfache“ Übersetzung bieten zu können:

„İlk arabacı ıstıraptı. Çünkü mukaddes kitabın daha Eyüp¹ bahsinde şöyle yazar: İstırap beni bir daha ezmiyecek².” (Fontane 1949: 296)

Die im Zitat angeführte Fußnote Nr. 1 bezieht sich auf „Hiob“, türkisch „Eyüp“. Akipek schildert auf 13 Zeilen die Leidensgeschichte der biblischen Figur Hiob. (Fontane 1949: 296) In Fußnote Nr. 2 des obigen Zitates folgt dann nachstehende Anmerkung des Übersetzers.

² Burada Almanca kelimelerle yapılan kelime oyununu Türkçede ifadeye imkân olmadığından, bu kısım basitleştirilmiştir. [Da an dieser Stelle das mit deutschen Wörtern gebildete Wortspiel nicht wiedergegeben werden kann, ist dieser Teil vereinfacht.] (Fontane 1949: 296)

Akipeks Anmerkung klingt wie ein Rechenschaftsbericht. Sie erweckt den Eindruck, der Übersetzer fürchte, wegen seiner „unvollkommenen“ Übersetzung beschuldigt zu werden. Sie ist aber auch zugleich Ausdruck seines Übersetzungsverständnisses, will heißen seines Anspruches, dem Werk mit der Übersetzung sowohl inhaltlich als auch sprachlich-ästhetisch restlos gerecht werden zu müssen.

Die letzte Anmerkung Nr. 12 Eğits folgt zur *Realie* „Geheimrat“.

„[...] Und wie heißt denn der alte Geheimrat? Ich nehme an, daß es ein Geheimrat ist.”

„Geheimrat Rummschüttel.”

Effi lachte herzlich. „Rummschüttel! Und als Arzt für jemanden, der sich nicht rühren kann.” (Fontane 1994: 237)

„[...] Neydi şu yaşlı doktorun adı? Sanırım bir başmüşavirdi.”¹²

„Başmüşavir Rummschüttel.”

Effi kahkahayla güldü. „Demek Rummschüttel! Hareket etmekte güçlük çeken romatizma hastaları için tam da uygun bir doktor.” (Fontane 2007: 214)

¹² Geheimrat (baş müşavir): O yılların Almanya'sında bazı ileri gelenlere verilen bir unvan (ç.n.) [Geheimrat (Hauptberater): In jenen Jahren Deutschlands manch herausragenden Personen erteilter Titel] (Fontane 2007: 214)

Diese Anmerkung Eğıts dürfte allerdings für den Leser etwas schwer verständlich sein, da in der Übersetzung der deutsche Titel „Geheimrat“ als solcher nicht vorkommt, sondern mit einem im Türkischen sinngemäß ähnlichem Titel, mit „başmüşavir“ übersetzt wird. Ähnlich ist die Übersetzung Akipeks. Er übersetzt ebenso den Titel, und zwar mit „hususî müşavir“ [dt.: „gesonderter Berater“], einem heute veralteten Titel, der zum Zeitpunkt der Entstehung der Übersetzung der Stellung eines „Geheimrates“ nahe kommt (Fontane 1949: 302-303). Allerdings stellt er im Gegensatz zu Eğıt den deutschen Titel „Geheimrat“ in Klammern hinten an, was bei literarischen Übersetzungen nicht sehr geläufig ist und fügt dann die diesbezügliche Erläuterung in der Fußnote an. Akipek erklärt nicht nur den allgemein gesellschaftlichen Stellenwert des Titels zum Zeitpunkt des Romangeschehens, sondern führt auch die Herkunft und entstehungsgeschichtliche Entwicklung des Wortes auf. (Fontane 1949: 303)

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass Akipek bei obiger Stelle auch die Bedeutung des Namens „Rummschüttel“ in einer Fußnotenankündigung anfügt:

Rummschüttel: Rummschüttel'in adı, sarsmak, sallamak demek olan „schütteln“ kelimesinden geldiği için Effi bu adı taşıyan bir doktorun romatizmalı bir hastayı tedavi etmesini alayla karşılıyor. [Rummschüttel: Da der Name Rummschüttel vom Wort „schütteln“, tr.= hin und her schaukeln, rütteln, abgeleitet ist, spottet Effi darüber, dass ein Arzt mit diesem Namen einen Rheumakranken behandelt.] (Fontane 1949: 303)

Zweifelsohne wird der obige Zitat gleich nachgestellter Satz im Roman „Effi lachte herzlich. ‚Rummschüttel! Und als Arzt für jemanden, der sich nicht rühren kann.‘“ (Fontane 1994: 237) mit dieser Anmerkung verständlicher. Dass diese Übersetzungslösung eine bessere ist, kann nicht gesagt werden. Denn mit dieser Erläuterung nimmt Akipek nicht nur Effis Worte vorweg, sondern erklärt auch dem Leser ausdrücklich, dass Effi spottet. Dabei kann auch der türkische Leser, der die Bedeutung von „Rummschüttel“ nicht kennt, aus Effis Lachen erschließen, dass es sich bei dem Namen „Rummschüttel“ um einen Namen handeln muss, welcher Vorstellungen evoziert, die angesichts der physischen Lage der Patientengruppe des behandelnden Arztes eher unerwarteter Art sind.

6. Fazit

Beide Übersetzungen sind in einer Klassiker-Reihe erschienen. Sie preisen sich somit als ausgangskulturorientierte Übersetzungen an. Bekräftigt wird dies durch die jeweils vorangestellten Vorworte, in der Zweitübersetzung auch durch den Text des Buchrückens. Optisch erkennbar wird dies auch durch die Anmerkungen der Übersetzer in Fußnoten. Beide Übersetzer machen Wege von diesem klassischen Übersetzungsverfahren Gebrauch, um auf diesem Wege den Leser auf

die Ausgangskultur und -sprache sowie die sprach-stilistischen Besonderheiten des Autors Fontane hinzuweisen. Der Übersetzungsauftrag der Erstübersetzung ist ein besonderer bzw. schwieriger, weil hier gleich zwei *Skopoi* zugrunde liegen, nämlich a.) die Erstellung einer ausgangskulturorientierten Übersetzung und b.) die Verwendung einer nicht verfremdenden Sprache hierbei. Hieraus dürfte sich auch die Motivation Akipeks erklären, mittels Anmerkungen beiden *Skopoi* gerecht zu werden. Wie die obige Beispielanalyse zeigt, hat Akipek hierbei allerdings das Maß an dem, was in einer literarischen Übersetzung erduldet werden kann, überschritten, so z.B. allein deshalb, weil die mehr als 220 Anmerkungen den Leser vom literarischen Text ablenken und den Eindruck erwecken, es handle sich nicht um ein schöngeistiges, sondern wissenschaftliches Werk. So gesehen war eine ausgangstextorientierte Neuübersetzung, wie sie von Eğiit vorgelegt worden ist, überfällig. Bei den hier noch vorkommenden wenigen Anmerkungen handelt es sich, wie die obigen Ausführungen zeigen, meist um solche, für welche es bei hiesigem *Skopos* übersetzungsstrategisch keine oder zumindest keine besseren Lösungsmöglichkeiten gibt. Ein paar weniger Anmerkungen hätten es sicherlich noch werden können, wenn der Übersetzer nicht auch Literaturwissenschaftler gewesen wäre, der – wie oben dargestellt – aus Liebe für sein Fachgebiet gern jede Gelegenheit wahrnimmt, um seine türkischen Leser auch auf andere deutsche Autoren und literarische Werke aufmerksam zu machen. Doch auch diese scheinbare Entgleisung des Übersetzers kommt durchaus dem *Skopos* der Neuübersetzung, den türkischen Leser an deutsche Klassiker heranzuführen, entgegen.

Literaturverzeichnis

Ataç, Nurullah (1941): „Tercüme Dair”. In: Rifat, Mehmet (2003) (Hrsg.): *Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 108-111

Birinci Türk Neşriyat Kongresi. Raporlar, Teklifler, Müzakere Zabıtları (1939). Ankara: Maarif Vekillığı.

Delabastita, Dirk (1999): „Wortspiele”. Aus dem Engl. übers. v. Paul Kußmaul. In: Snell-Hornby, Mary u.a. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. 2. verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg. 285-288

Fontane, Theodor (1949): *Effi Briest*. Çev. Nijad Akipek. Dünya Edebiyatından Tercümelere. Alman Klasikler: 62. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Fontane, Theodor (1994): *Effi Briest*. Frankfurt a.M. u. Leipzig: Insel Taschenbuch.

- Fontane, Theodor (1999): *Effi Briest*. Çev./Übers. Nijat (sic) Akipek. Günümüz diline sadeleştiren / Übers. in gegenwärtige Sprache v. Mehmet Aydın. Dünya Edebiyatı Dizisi: 24. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Fontane, Theodor (2001): *Effi Briest I-III*. Dünya Klasikleri Dizisi: 151. Al-mancadan çev. /Aus dem Deutschen übers. v. Nijad Akipek. Hg. v. Egemen Berköz. İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Fontane, Theodor (2007): *Effi Briest*. Çev. / Übers. Kasım Eğit. İstanbul: Mer-kez Kitaplar.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (1994): *Übersetzungswissenschaftliches Propä-deutikum*. Tübingen u. Basel: Francke Verlag.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2003): „Tercüme Bürosu Nasıl Doğdu. Birinci Türk Neşriyat Kongresi ve Çeviri Planlaması”. In: Rifat, Mehmet (Hrsg.) (2003): *Çeviri Seçkisi 1: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 48-58
- Hauff, Wilhelm (1964): *Kervan*. Al-mancadan çev. / Übers. aus dem Deutschen Nijad Akipek. Alman Klasikler: 33, 2. Aufl. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Karantay, Suat (1991): „Tercüme Bürosu: Normlar ve İşlevler”. In: Rifat, Mehmet (Hrsg.) (2003): *Çeviri Seçkisi 1: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 65-73
- Koller, Werner (2001): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 6., durch-ges. u. aktual. Aufl. Wiebelsheim: Quelle und Meyer.
- Markstein, Elisabeth. (1999): „Realia”. In: Snell-Hornby, Mary u.a. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. 2. verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg. 288-291
- Nord, Christiane. (2003): *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundla-gen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Text-analyse*. Tübingen: Julius Groos.
- Rifat, Mehmet (2003) (Hrsg.): *Çeviri Seçkisi 1: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Schafarschik, Walter (2002): *Theodor Fontane. Effi Briest. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- Schreiber, Michael (1999): „Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren”. In: Snell-Hornby, Mary u.a. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. 2. verb. Aufl. Tü-bingen: Stauffenburg. 151-154
- Snell-Hornby, Mary u.a. (Hrsg.) (1999): *Handbuch Translation*. 2. verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg.

Stifter, Adalbert (1956): *Brigitta*. Çev. / Übers. v. Nijad Akipek. Alman Klasikler: 94. Ankara: Maarif Basımevi.

Stolze, Radegundis (2008): *Übersetzungstheorien: eine Einführung*. 5. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen: Narr.

Storm, Theodor (1947): *Fıçıdan Hikayeler*. Çev. / Übers. v. Nijad Akipek. Dünya Edebiyatından Tercüme. Alman Klasikler: 50. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.

TDK (Türk Dil Kurumu) [Institut für die türkische Sprache]. www.tdk.gov.tr [20.12.2012]

Tuncel, Bedrettin (1961): „Hasan-Âli Yücel ve Tercüme”. In: Rifat, Mehmet (Hrsg.) (2003): *Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 43-47

Vermeer, Hans J. (1992): *Skopos und Translationsauftrag*. Hrsg. von Margret Amman u. Hans J. Vermeer, 3. Aufl., Heidelberg: Abteil. Allg. Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft des Inst. f. Übersetzen und Dolmetschen der Univ. Heidelberg.

Vermeer, Hans J. (1994): „Übersetzen als kultureller Transfer”. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. 2. durchges. Aufl., Tübingen und Basel: Francke. 30-53

Yücel, Hasan-Âli. (1940): „Önsöz”. In: *Tercüme*, 1 (1): 1-2

Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar: Izmir, die Ägäis und Kleinasien in der deutschen Literatur

Michael Hofmann¹

Die folgenden Ausführungen beleuchten anhand ausgewählter Beispiele die Art und Weise, wie Smyrna/Izmir, die Ägäis und „Kleinasien“ in der deutschen Literatur dargestellt werden. Sie stehen damit zunächst im Kontext der Imagologie, die sie aber im Sinne einer kritischen interkulturellen Literaturwissenschaft erweitern. Denn es geht hier nicht (nur) darum, „Bilder“ des ägäischen Raums und seiner Metropole nachzuzeichnen, sondern der Frage nachzugehen, wie die Diskurse über den fremden Ort und die fremde Region mit Fragen und Problemen des Eigenen, des Deutschen, zusammenhängen, das heißt, welche *Funktion* die Bilder des Fremden im Hinblick auf das Eigene haben. Die Stichproben, die ich vornehme, bezieht sich nach einem kurzen Blick auf Wielands *Agathon* (erste Fassung 1766/67), den wichtigsten Roman der deutschen Aufklärung, zunächst vornehmlich auf Hölderlins *Hyperion* (1797/99). Weder Wieland noch Hölderlin konnten in ihrer Zeit von Erasmus-Programmen profitieren – und so haben sie das Objekt ihrer Beschreibung niemals in Augenschein nehmen können. Insofern ist klar, dass vor allem das Bild Wieland auf Stereotypen beruht, die aber ihrerseits von einem nicht unerheblichen Interesse sind. Wie wir zeigen werden, ist Hölderlin mehr als Wieland auf eine solide Dokumentation bedacht, und er schöpft aus zeitgenössischen Reiseberichten, zumal er ja nicht wie Wieland das antike Smyrna, sondern das Smyrna/Izmir seiner Epoche darstellt. Als reizvollen Kontrast zu den Klassikern der deutschen Literatur wenden wir uns dann Feridun Zaimoglu zu, dem „Star“ und *enfant terrible* der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur, der in seinem Roman *Liebesmale scharlachrot* (2000) seinen Protagonisten Serdar von Kiel an die türkische Ägäisküste versetzt. Dabei ist sowohl beim Protagonisten als auch beim Autor die Konstellation Eigenes-Fremdes in Bezug auf die Ägäis und die Region komplex, denn für beide ist die Türkei und damit auch „Kleinasien“ fremd und eigen zugleich: Sie sind nämlich in Deutschland aufgewachsen und eher mit den deutschen Verhältnissen vertraut und kommen einerseits durchaus als Fremde in das Land ihrer Vorfahren, dem sie dennoch in spezifischer Weise verbunden sind.

¹ Prof. Dr., Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft

Thesenartig zugespitzt, ergibt sich bei unserer Stichprobe folgender Befund: Während Wieland relativ abstrakt das antike Smyrna als Synthese aus griechischem Geist und orientalischer Sinneslust konzipiert, steht bei Hölderlin die als paradiesisch empfundene Landschaft des Landesinneren im Vordergrund, während die Metropole Smyrna trotz einiger Sympathie letztlich in rousseauistischem Geist als Ort der Oberflächlichkeit und der Entfremdung dargestellt wird. Bei Zaimoglu dagegen ist die Landschaft, vor allem die ägäische Küste, eher als Urlaubskulisse vorhanden; im Blickpunkt steht für ihn eher die Mentalität der Menschen, die seiner Darstellung nach deutlich von derjenigen der Deutschen unterschieden ist und die in dem Porträt Renas, der türkischen Geliebten Serdars, ihren Höhepunkt findet. Anklänge an Hölderlins Rousseauismus finden sich dabei durchaus, wenn die türkische junge Frau den deutschen Freundinnen des jugendlichen „Helden“ mit deutlicher negativer Bewertung entgegengestellt werden. Dass die türkische Gesellschaft und selbst die liebliche Landschaft der Ägäis dem in Deutschland geborenen Protagonisten letztlich fremd bleiben, zeigt sich in seiner Entscheidung, nach Deutschland zurückzugehen und die geliebte Rena zu einem definitiven Umzug nach Deutschland einzuladen. Smyrna und die Ägäis mit ihrem Hinterland bilden in allen untersuchten Texten Gegenmodelle zur deutschen Wirklichkeit, die sich zum Teil eher auf die Landschaft, zum Teil eher auf die Mentalität der Menschen beziehen. Insgesamt haben die Bilder von Smyrna/Izmir damit teil an einem deutschen Mittelmeer- und Süden-Mythos, der auch Goethes Italienische Reise kennzeichnet. Während die klassischen deutschen Autoren eher das Griechische an der bewunderten Stadt und ihrer Region hervorheben und das Asiatische (bei Hölderlin: das Türkische) eher verdrängen, spielt bei Zaimoglu gerade das Türkische und explizit, wenn auch nicht ohne Ironie, das „Orientalische“ eine wesentliche Rolle.

Vorspiel: Wielands *Agathon* – Smyrna als Synthese griechischen Geschmacks und morgenländischer Üppigkeit

In Wielands *Geschichte des Agathon*, die als einer der ersten modernen, weil psychologisch motivierten deutsche Romane und als Vorläufer des Bildungsromans angesehen wird, gelangt der schwärmerische, dabei kluge und bildhübsche junge Protagonist als Sklave nach Smyrna, wo ihn der Sophist Hippias kauft, aber fast wie einen jungen Freund behandelt. Der philosophische Privatier und Frührentner Hippias bemüht sich im Folgenden darum, den jugendlichen Schwärmer von seinem sinnenfeindlichen Platonismus abzubringen und ihn von seiner materialistischen und hedonistischen praktischen Philosophie zu überzeugen. Und als es ihm nicht gelingt, den jungen Mann durch Gespräche zu überzeugen, schickt er ihn zu der ebenso schönen wie geistreichen und gebildeten Hetäre Danae. Hier legt Agathon nach einer langen Zeit des Widerstandes

tatsächlich seine moralischen Bedenken ab und er wird zu dem erotischen Partner der schönen Danae, wobei die sich freilich gegen die Absichten des Hippias in den schönen Jüngling verliebt und ihre sinnlichen Leidenschaften veredelt. Wieland ging es in seinem Roman um eine Art Experiment: Er wollte gewissermaßen an einem praktischen Beispiel prüfen, ob die platonische Philosophie in der Lebenspraxis plausibel sein konnte oder ob der Kontakt mit einer schönen und klugen und dabei körperlich reizvollen Frau dazu führt, dass man seine idealistischen Vorbehalte gegen Sinnlichkeit und erotische Freuden aufgibt. Der von feiner Ironie und weltmännischer Skepsis charakterisierte Roman ist nicht als realistisch einzustufen – und zwar weder in einem umgangssprachlichen Sinne noch in der Art des 19. Jahrhunderts. Und so sind die Schauplätze des Romans in gewissem Sinne nur Staffage für die philosophischen und psychologischen Erkundungen, die der Autor mit seinen erzählerischen Planspielen unternimmt. Und doch ist die Wahl Smyrnas als Schauplatz für die Bemühungen des Hippias um Agathon und für die hohe Kunst des Hetärentums nicht zufällig. Dies zeigt sich, als der Erzähler den Ort des folgenden Geschehens vorstellt:

*Er [Hippias] hatte sich zu diesem Ende [zu den „Ergözüngen eines begüterten Müssiggangs“] Smyrna zu seinem Wohn-Ort aus-
ersehen, weil die Annehmlichkeiten des Ionischen Clima, die
schöne Lage dieser Stadt, der Überfluß, der ihr durch die Hand-
lung aus allen Teilen des Erdbodens zuströmte, und die Verbin-
dung des griechischen Geschmacks mit der wollüstigen Ueppig-
keit der Morgenländer ihm diesen Aufenthalt vor allen andern, die
er kannte, vorzüglich machte. (Wieland 1961: 29)*

Wielands Quellen haben ihn also über die geographische Lage, das Klima und die Lage der Stadt Smyrna unterrichtet – und er fügt eine allgemeine Charakteristik zu, die diesen Ort als Synthese aus griechischem Geschmack und orientalischer „Üppigkeit“ darstellen. Einerseits kann damit festgehalten werden, dass der deutsche Aufklärer hier ganz im Bann des europäischen Orientalismus im Sinne Edward Saids (1995) argumentiert. Andererseits ist es wichtig festzustellen, dass die Einübung in die gefällige Sinnlichkeit und Erotik nicht im europäischen griechischen Stammland stattfindet, sondern in Kleinasien. Der Vorzug Smyrnas liegt demnach darin, dass hier aufgrund der natürlichen Bedingungen (Klima, Landschaft – mit Bezügen zur aufklärerischen Theorie des Klimas bei Montesquieu) und der ökonomischen Verhältnisse (Handel), aber eben auch aufgrund der mit diesen Momenten zusammenhängenden Mentalität seiner Bewohner eine Offenheit für sinnliche Freuden zu vermuten ist. Dabei ist wesentlich, dass Wieland von der Anlage seines Romans und von seiner Haltung her, die er seit den 1780er Jahren einnimmt, den kultivierten Epikureismus (der mit Elementen der französischen materialistischen Philosophie versetzt ist), den er

mit Smyrna verbindet, eindeutig positiv bewertet. Dieses Smyrna ist ein Gegenmodell zur deutschen Provinz, die Wieland nicht zuletzt in seiner *Geschichte der Abderiten* (1778) indirekt satirisch charakterisiert hat. Die deutsche Provinz erscheint dem Schwaben Wieland nämlich weder geistreich noch der Sinnlichkeit gegenüber aufgeschlossen – und so ist sein Smyrna als ein Ort der frühen sophistischen Aufklärung anzusehen, die in der Romanhandlung in gewissem Sinne sittlich veredelt wird, aber in ihrer positiven Bewertung an die antike Weltstadt Smyrna gebunden bleibt.

Hölderlins *Hyperion* – die ägäische Landschaft als Paradies mit antiken Bezügen

Friedrich Hölderlins Briefroman *Hyperion* ist einer der bedeutendsten Texte der deutschen „Kunstperiode“ (Heinrich Heine) und er verbindet eine schwärmerische Begeisterung für das antike Griechenland mit einem Naturpantheismus und einem Interesse für die zeitgenössischen Bestrebungen der Griechen, sich gegen die Vorherrschaft der Osmanen zu behaupten. Auch in Hölderlins Roman wird Smyrna zum Schauplatz und im Gegensatz zu Wieland hat sich der jüngere Autor um eine konkrete Dokumentation bemüht, um trotz des Fehlens eigener Anschauung ein plausibles Bild des damaligen Smyrna/Izmir und der Landschaft Kleinasiens geben zu können. Natürlich bleiben die Stadt und vor allem die sie umgebende Landschaft stilisiert und ihre Beschreibung erscheint als ein Vehikel der dichterischen und poetischen Ideen des Autors; dennoch kann man besser als bei Wieland konkrete Orte und Gegenden im Text wiedererkennen. Als Quelle für seine Beschreibungen hat Hölderlin im Wesentlichen folgenden relativ aktuellen Text verwendet: Richard Chandler: „Travels in Asia Minor and Greece; or an Account of a Tour, Made at the Expense of the Society of Dilettanti“, Oxford 1775/76. Konkret wurde dabei die schnell erschienene deutsche Übersetzung: „Reisen in Kleinasien, unternommen auf Kosten der Gesellschaft der Dilettanti und beschrieben von Richard Chandler“, Leipzig 1776 verwendet. Bei einer Stichprobe der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags fällt auf, dass Hölderlin gegenüber der Vorlage die deutlich vorhandenen Spuren islamischen Lebens und islamischer Kultur unterdrückt hat, sodass sich eine *Europäisierung* der kleinasiatischen Landschaft und Region andeutet. Dies zeigt sich, als im Text mit folgenden Worten ein „Khan“, also eine Karawanserei, erwähnt wird: „Wir kamen nahe der Stadt an einem wohlgebauten Khan vorbei“ (H² 34). Demgegenüber weist eine Parallelstelle in Chandlers deutscher Übersetzung

² Hölderlins *Hyperion* wird zitiert mit der Sigle „H“ nach Friedrich Hölderlin: *Hyperion/Empedokles/Aufsätze/Übersetzungen*. Hrsg. v. Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt am Main 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 27).

Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar

deutlichere Spuren islamischer Kultur auf, wenn die Gebäudeart „Khan“ so beschrieben wird:

Einige von diesen sind sehr weitläufige und schöne Gebäude. Die Kahne haben gemeinlich einen viereckigen Hof, und zuweilen einen Brunnen in der Mitte. Das obere Stockwerk besteht aus einer offenen Galerie mit einer Reihe Zimmer, und öfters einer kleinen Moskee, zum Gebrauch andächtiger Mohammedaner. Unten sind die Kamele mit ihren Lasten, und die Maulthiere, oder Pferde. Ein Bedienter stäubt, wenn man ankömmt, ein leeres Gemach aus, breitet eine Matte, worin das ganze Geräth besteht, über den Boden hin, und läßt einen in Besitz des Gemachs. Die Thore werden gegen Sonnenuntergang geschlossen, und der Aufseher erwartet beym Abschiede ein kleines Geschenk. (zitiert nach H 996)

Der Briefschreiber und Ich-Erzähler Hyperion betrachtet in dem Roman seine Jugend und seine intellektuelle und emotionale Entwicklung. Dabei bereist er Smyrna nach dem Ende seiner Jugendzeit und nachdem er seinen geliebten Lehrer Adamas verlassen musste. Es findet sich zunächst eine eher flüchtige Beschreibung, dabei aber eine ausgesprochen positive Beurteilung der Stadt Smyrna; ins Zentrum von Hyperions Aufmerksamkeit gelangt aber sofort die kleinasiatische Landschaft, die wegen ihrer Bezüge zur Antike von besonderem Interesse ist:

[...] die lebendige Tätigkeit, womit ich nun in Smyrna meine Bildung besorgte, und der eilende Fortschritt besänftigte mein Herz nicht wenig. Auch manchen seligen Feierabends erinnere ich mich aus dieser Zeit. Wie oft ging ich unter den immer grünen Bäumen am Gestade des Meles, an der Geburtsstätte meines Homer, und sammelt' Opferblumen und warf sie in den heiligen Strom! Zur nahen Grotte trat ich dann in meinen friedlichen Träumen, da hätte der Alte, sagen sie, sein Iliade gesungen. Ich fand ihn. Jeder Laut verstummte vor seiner Gegenwart. [...] Auch denk' ich gern meiner Wanderung durch die Gegenden von Smyrna. Es ist ein herrlich Land, und ich habe tausendmal mir Flügel gewünscht, um des Jahres Einmal nach Kleinasien zu fliegen. (H 28)

Konkret beschreibt Hyperion die Ebene von Sardes und das Gebirge des Tmolus:

Aus der Ebene von Sardes kam ich durch die Felswände des Tmolus herauf. Ich hatt' am Fuß des Berges übernachtet in einer freundlichen Hütte, unter Myrten, unter den Dülften des Ladanstrauchs, wo in der goldenen Flut des Pactolus die Schwäne mir zur Seite spielten, wo ein alter Tempel der Cybele aus den Ulmen hervor, wie ein schüchternen Geist, in's helle Mondlicht blickte. Fünf liebliche Säulen trauerten über dem Schutt, und ein königlich Portal lag niedergestürzt zu ihren Füßen. (H 28)

Wir erkennen in dieser Beschreibung das für schematische Literaturgeschichten geradezu paradoxe Phänomen eines romantischen Klassizismus, für das es in der englischen Literatur ebenfalls zahlreiche Beispiele gibt. Nicht Vollendung wie in Goethes Italien-Erlebnis steht im Mittelpunkt des Bezugs zu Antike und südlicher Landschaft, sondern die Sehnsucht nach einem rousseauistisch verstandenen Naturzustand und eine Faszination für die Ruinen, die für die Vergänglichkeit des Schönen und die unerfüllte Sehnsucht nach einer ganzheitlichen Erfahrung dieses Schönen stehen. Es ist vor allem die Natur, die in einem pantheistisch getönten Lobpreis geradezu besungen wird. Hier ist eine Erfahrung göttlichen Lebens möglich, die den Einzelnen mit dem Ganzen der Natur verbindet:

Um Mittag war ich auf der Höhe des Gebirgs. Ich stand, sah fröhlich vor mich hin, genoß der reineren Lüfte des Himmels. Es waren selige Stunden. Wie ein Meer, lag das Land, wovon ich heraufkam, vor mir da, jugendlich, voll lebendiger Freude; es war ein himmlisch unendlich Farbenspiel, womit der Frühling meine Herz begrüßte, und wie die Sonne des Himmels sich wiederfand im tausendfachen Wirbel des Lichts, das ihr die Erde zurückgab, so erkannte mein Geist sich in der Fülle des Lebens, die ihn umfing, von allen Seiten ihn überfiel. (H 28)

Die Umgebung von Smyrna wird zu einem Bilde des Paradieses:

Da lag es offen vor mir, das ganze paradiesische Land, das der Cayster durchströmt, durch so manchen reizenden Umweg, als könnt' er nicht lange genug verweilen in all' dem Reichtum und der Lieblichkeit, die ihn umgibt. Wie die Zephyre, irrte mein Geist von Schönheit zu Schönheit selig umher, vom fremden friedlichen Dörfchen, das tief unten am Berge lag, bis hinein, wo die Gebirgskette des Messogis dämmert. (H 29)

Als Hyperion aus der freien Landschaft zurückkehrt, in der er seinen Jugendfreund Alabanda kennen gelernt hat, wird ihm Smyrna in rousseauistischem Geist zu einem Modell einer überfeinerten Zivilisation, die sich von den wahren Bedürfnissen des Menschen entfernt hat. Wenn der Aufklärer Wieland mit dem Sophisten Hippias und der Hetäre Danae gerade die zivilisatorische Verfeinerung und die Kultivierung der Sinnlichkeit im zivilisatorisch verfeinerten Smyrna positiv bewertete, vollzieht sich bei Hölderlin im Geiste der pantheistischen Naturbegeisterung eine Distanzierung vom Städtisch-Kultivierten, in dem er eher einen Abfall von den Errungenschaften des Natürlichen erkennt. Aber trotz dieser Reserve kann er den Städtern ein freilich überlegenes Wohlwollen entgegenbringen, das die Schwächen der Zivilisation zu tolerieren vermag:

Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar

Ich kam nach Smyrna zurück, wie ein Trunkener zum Gastmahl. Mein Herz war des Wohlgefälligen zu voll, um nicht von seinem Überflusse der Sterblichkeit zu leihen. Ich hatte zu glücklich in mich die Schönheit der Natur erbeutet, um nicht die Lücken des Menschenlebens damit auszufüllen. Mein dürftig Smyrna kleidete sich in den Farben meiner Begeisterung, und stand, wie eine Braut, da. Die geselligen Städter zogen mich an. Der Widersinn in ihren Sitten vergnügte mich, wie eine Kinderposse, und weil ich von Natur hinaus war über all' die eingeführten Formen und Bräuche, spielt' ich mit allen, und legte sie an und zog sie aus, wie Fastnachtskleider. (H 29)

Der letzte Blick auf Smyrna ist versöhnt und voller Trauer über den Abschied; er zeigt im Blick vom Schiff auf die Stadt und ihre Bucht aber nicht nur deren Schönheit, sondern auch die Zeichen der muslimischen Kultur:

Mit einer wunderbaren Ruhe [...] lag ich so da auf meinem Schiffe, und sah die Bäume und Moskeen dieser Stadt an, meine grünen Gänge an dem Ufer, meinen Fußsteig zur Akropolis hinauf, das sah ich an, und ließ es weiter gehn und immer weiter; wie ich aber nun auf's hohe Meer hinauskam, und alles nach und nach hinabsank, wie ein Sarg in's Grab, da mit einmal war es auch, als wäre mein Herz gebrochen – o Himmel! schrie ich, und alles Leben in mir erwacht' und rang, die fliegende Gegenwart zu halten, aber sie war dahin, dahin! (H 46f.)

Kleinasien erscheint als ein europäisiertes Paradies der Antike, von dem man in Hyperions Gegenwart in romantischer Sehnsucht noch Spuren wahrnimmt und in dem die Natur und die Ruinen den paradiesischen Geist des alten Griechenlands bewahren:

Dort hinaus auf den Tmolus war ich gegangen in einsamer Unschuld; dort hinab, wo Ephesus einst stand in seiner glücklichen Jugend und Teos und Milet, dort hinauf in's heilig trauernde Troas war ich mit Alabanda gewandert, [...], immer glücklich, wenn ich seinem Rosse den Zaum hielt, oder wenn ich, über mich selbst erhoben, in herrlichen Entschlüssen, in kühnen Gedanken, im Feuer der Rede seiner Seele begegnete! (H 47)

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass Hölderlin Smyrna vor allem als einen Ort preist, der in die paradiesische Landschaft Kleinasiens eingebunden ist und den man gewissermaßen zu einem (schönen) Ausgangspunkt für Wanderungen und Exkursionen nutzen kann, mit denen man Erfahrungen einer paradiesischen Natur und einer idealtypischen Landschaft machen und Erinnerungen an die antike Kultur zelebrieren kann. Das damalige Izmir wird damit klar europäisiert; die osmanische Gegenwart der Zeit Hölderlins ist bis auf wenige Spuren verdrängt und der europäisch inspirierte Rousseauismus wird auf

die kleinasiatischen Verhältnisse übertragen: In gewissem Sinne ist Izmir/Smyrna das Paris dieser Region und die Landschaft gleicht in einigen Zügen ihrer Gebirge den ursprünglichen europäischen Alpen, die für Rousseau das Bild der Natur und Unschuld abgaben. Allerdings ist zu betonen, dass es sich auch in Hölderlins Bewusstsein um eine mediterrane Landschaft handelt, die durch das milde Klima und die Präsenz des Meeres gekennzeichnet ist.

Feridun Zaimoglu: Liebesmale, scharlachrot – Freuden und Gefahren des „Orients“

In seinem Briefroman (!) lässt Feridun Zaimoglu seinen Helden Serdar, einen jungen Deutsch-Türken mit gewissen intellektuellen und literarischen Ambitionen, vor dem Drängen seiner deutschen Freundinnen an die „Westküste des türkischen Festlandssockels“ fliehen. Er berichtet seinem Freund Hakan, einem eher am „Rande der Gesellschaft“ lebenden jungen Tunichtgut, von seiner Ankunft in der Heimat seiner Eltern:

Hochverehrter Kumpel, mein lieber Hakan, Sammler der heiligen Vorhüte Christi, ich bin gesund und verspüre allerlei Munterkeiten, und ich bin heil und ohne Gram, ohne eine Gramm Verlust jener Transzendenz, die mein hoch körperliches Wesen in meiner kalten Heimat ausstrahlte, an der Westküste des türkischen Festlandssockels angekommen. Und nicht eine Zähre wischte ich vom trän'gen Auge, nicht einen Freudenstich versetzte mir meine Ankunft hier, nicht eine Sekunde beschleunigte mein Juwelenherz seinen Rhythmus, als ich hier eintraf. Du weißt, ich musste fliehen aus Kiel, weil mir die Frauen im Nacken saßen. Du hast ja mitbekommen, wie Anke sich in mich verkralten wollte, und wie Dina mich nicht mehr gehen ließ. Ich hab das nicht mehr ausgehalten und ich bin [...] zu meinen Eltern an die Ägäis geflogen, um mir mal darüber klar zu werden, was ich nun eigentlich will. (L³ 9)

Die Ausgangssituation ist also einerseits vergleichbar, andererseits sehr unterschiedlich: Hölderlins Hyperion ist ein Grieche, der in Smyrna und der kleinasiatischen Landschaft Perspektiven der inneren Entwicklung sucht. Er findet zeitweilig Erfüllung bei der geliebten Diotima, die er aber schließlich verliert. Als er nach Deutschland kommt, kritisiert er die Deutschen wegen ihrer inneren Gebrochenheit und ihrer Unfähigkeit zu jeglichem poetischen Gedankengang. Serdar wiederum reist in die ihm unbekannte Heimat seiner Eltern, um vor den Schwierigkeiten zu fliehen, in der er sich in Deutschland verwickelt sieht. Deutlich ist freilich die ironische Gebrochenheit der Bekundungen von Zaimoglus Protagonisten – und diese ironische Gebrochenheit ist auch zu berücksichtigen,

³ Aus Zaimoglus Text wird mit der Sigle „L“ zitiert nach Feridun Zaimoglu (2000): Liebesmale, scharlachrot. Köln: Kiwi.

wenn die Verlautbarungen Serdars über die Menschen und Verhältnisse der Ägäis zu analysieren sind. Zeitgemäß erscheint die Küstenlandschaft zunächst und auch durchgängig als einer Art Urlaubskulisse, die Serdar zu fast ethnologischen Beobachtungen über die Einheimischen nutzt, die ihm trotz seiner Herkunft unvertraut und seltsam erscheinen:

Ich meine, ich habe meinen Willen bekommen, jetzt im Augenblick sitze ich auf einer luftigen Veranda mit Blick auf das Meer, ein, zwei Telegraphenmasten blockieren etwas die Aussicht, dabei schlürfe ich einen Orientmokka, und keine Anke weit und breit, die über mich verfügte, mich mit beschauerten Vorschlägen drangsalierte. [...] Die Reflexe des gekräuselten seichten Wassers auf dem Meeresboden, das Geflüster der beiden arg pubertierenden Nymphen von nebenan, der Theatergringoflaum im Gesicht der hyperagilen Jungs, die lieb gewonnene Knabenspiele von heut auf morgen fallen lassen, weil sie sich nicht mit der eingebildeten Maneskraft vertragen. (L 34f.)

Die Erfahrungen, die Serdar nun in Kleinasien, in der Landschaft Agathons und Hyperions, macht, sind nur oberflächlich auf die Küstenlandschaft und gar nicht auf die Metropole Izmir bezogen. Was sich in den einleitenden Bemerkungen andeutet, wird im Laufe des Briefromans immer deutlicher: Es geht Serdar und mit ihm seinem Autor um die Mentalität der Menschen, denen er begegnet. Und hier ist die Beobachtung aufschlussreich, dass Zaimoglu das Land seiner Herkunft *orientalisiert*, indem er die Menschen in ihrem Denken und Handeln von den Deutschen abgrenzt. Dabei zeigt sich eine grundlegende Ambivalenz, weil Serdar einerseits ja gerade aus Deutschland geflohen ist, da er mit den deutschen Freundinnen und der deutschen Gesellschaft insgesamt Probleme hatte, andererseits aber durchaus aus der Perspektive eines Deutschen die türkische Gesellschaft beobachtet. Dabei ergeben sich eigentümliche Perspektiven, die zwischen Klischee und ernst gemeinter Beobachtung schwanken, aber insgesamt die Gesellschaft der ägäischen Landschaft in einem Kontrast zu wesentlichen Aspekten deutscher Mentalität charakterisiert. Denn während nach Serdars Meinung die deutsche Gesellschaft und vor allem die Frauen von einer übertriebenen Reflexion gekennzeichnet sind (in *Kanak Sprak* hatte einer seiner Sprecher von der „grübelmikrobe“ gesprochen, welche die Deutschen befallen hätte), finden sich entgegengesetzte Tendenzen in der Türkei, die nun eine durchaus widerstrebende Bewertung erfahren. Denn einerseits bekommt Serdar auch in der Türkei Schwierigkeiten, und zwar deshalb, weil er, als er sich in die schöne Rena verliebt, von einem einheimischen „Platzhirsch“ zusammengeslagen wird und so die Logik eines archaisch erscheinenden Verständnisses zwischengeschlechtlicher Beziehungen buchstäblich am eigenen Leibe erfährt. Andererseits erlebt er die Liebe zu Rena als ein speziell orientalisches Phäno-

men, das sich diametral von den intellektuellen Beziehungen seiner deutschen Erlebnisse unterscheidet und in ihm verborgene „orientalische“ Momente zu erwecken scheint:

[...] wenn ich nach allen Regeln der Liebeskunst verschossen bin, gehen Schauer über meinen Brustpelz, jedes einzelne Haar richtet sich auf und wird zum hoch sensiblen Tentakel. [...] es tut sich etwas in mir, die alte Gemütlichkeit ist dahin, und das alte Asien, das der Wüste und Wollüste, der Virtuosen im „aschk“-Metier, der Messermeuchler und Haschischordensherren regt sich nun in meinem Leib [...] die wahre und wirkliche Zauber Macht hat mich durchdrungen, nicht ihrer Talmiversion, nicht ihre Volksausgabe mitsamt den Schundaussagen, sondern die saubere orientalische Wertarbeit. Rena ist mein Licht aus dem Osten, sie hat sich mir versprochen unter der Palme und angesichts des mondgeleckten Wassers. Die Sippe vergeht, die Sippe vergeht, das Maß der Liebe aber ist immer voll. (L 253)

In der Herbeizitierung „orientalischer“ kultureller Momente und in dem Verweis auf die „orientalische“ Landschaft werden die Türkei und die Ägäis bei aller ironischen Brechung als „Orient“ rezipiert: in der Schönheit und Lieblichkeit Renas, aber auch in dem Sippenbewusstsein und der patriarchalischen Praxis Babas, des einheimischen „Aufpassers“, der Rena vor dem „Deutschländer“ zu schützen sucht. Serdar will sich keineswegs in diese orientalische Welt integrieren; er hat vielmehr die Absicht, Rena nach Deutschland zu holen und damit eine hybride orientalisches-okzidentale Existenz in Deutschland zu führen. Serdar erscheint als ein ägäisch inspirierter Hyperion, der sich trotz der „grübelmikroben“ und der intellektuellen Übertreibungen mit Deutschland identifiziert und die ägäische Schönheit als seine Diotima nach Deutschland holen will. Wenn Wieland Smyrna als den Ort beschrieben hat, an dem sich Orient und Okzident in einer freilich europäisch konstruierten reizvollen Synthese verbinden, so überwindet Zaimoglus Serdar seine „deutsche“ Lebenskrise an der ägäischen Küste und erklärt seine Absicht, das ägäische Mädchen mit nach Deutschland zu nehmen, um in seiner eigentlichen Heimat von den Anregungen der kleinasiatischen Kultur zu profitieren, ohne den Gefahren von deren „archaischen“ Seiten ausgesetzt zu sein. Dieses auf Zaimoglu bezogene Resümee erscheint vielleicht insofern problematisch, als es die ironischen Überspitzungen in den Briefen Serdars zu sehr für bare Münze nimmt. Ein Blick auf die späteren Texte Zaimoglus zeigt aber sehr wohl, dass es ihm um eine Wiederentdeckung deutscher Romantik im Bezug zu türkisch-„orientalischen“ Traditionen geht. Smyrna/Izmir und der ägäische Raum erscheinen also als ein privilegierter Sehnsuchtsort der deutschen Literatur zwischen städtischer Kultiviertheit, paradiesischer Umgebung und antiker Bezogenheit. Es wird zum Gegenstand der

Sehnsucht, der kritischen Reflexion und der Verbindung mit problematischen und positiv konnotierten Aspekten der deutschen Literatur. Im Erasmus-Programm können deutsche Lehrende und Studierende heute das Wunschbild von Izmir und seiner Landschaften mit den realen Bildern vergleichen, wobei dieser Vergleich wahrlich nicht zum Nachteil der Realität ausfällt. Und die Kooperation zwischen türkischen und deutschen Germanistinnen und Germanisten kann deutsche Wunschbilder, Orientalismen und europäische Vereinnahmungen kritisch sehen und gleichzeitig den ägäischen Raum und seine Kultur als Komplement zum kalten, nüchternen und in der Praxis durchaus unromantischen Deutschland konstruieren.

Literaturverzeichnis

Hölderlin, Friedrich (2008): *Hyperion/Empedokles/Aufsätze/Übersetzungen*. Hrsg. v. Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 27.

Said, Edward (1995): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient. With a New Afterword*. London: Penguin Books.

Wieland, Christoph Martin (1961): *Geschichte des Agathon*. Unveränderter Abdruck der Editio princeps (1767). Bearbeitet von Klaus Schaefer. Berlin: Akademie Verlag.

Zaimoglu, Feridun (2000): *Liebesmale, scharlachrot*. Hamburg: Rotbuch Verlag.

Ortak ve Suni Dil Üzerine

İbrahim İlkhan¹

Giriş

Ortak ve Suni dilin ayrıştığı nokta bir toplum içerisinde bireylerin sağlıklı iletişim kuramamaları sonucu birbirlerini anlamadıkları ve iletişimin abartılı bir durumda değerlendirilmesidir. Bireyler arasında sağlıklı iletişimin sağlanması, aralarında ihtilafın giderilmesi gibi konular dilbilimcilerin başlıca araştırma alanlarını oluşturmaktadır. Diğer bir ifade ile yapay dil ile ortak bir dilin amaçlanması, geliştirilmesi lö.y.y. dan itibaren günümüze değin sürdürülmüştür. Ne var ki konuyu sadece art zamanlı olarak değerlendirmek yerine, aynı toplum içerisinde eş zamanlı olarak nasıl irdelenebilir? Zira ortak dilin “evrensel” bir dil olduğu varsayımından hareketle aynı toplum içerisinde, iletişimin genellikle “yapay” bir dille gerçekleştiği savını da öne sürebiliriz. Bir toplum içerisinde ortak dile ulaşmanın yolu analiz-sentez yolu ile kavrama kültürünün doğru orantılı olmasıdır.

I. Art Zamanlı Yapay Dil Düşüncesinin Oluşumu

Birçok dilin konuşulduğu bu evrende iletişimin sağlanması ancak yapay bir dilin payandası ile veya yabancı bir dilin paylaşımı ile mümkün kılınabilir. Bu düşünce doğrultusunda lö.y.y. da Muhyî-i Gülşeni tarafından “Bâleybelen” dili ortaya atılmıştır. Bâleybelen kelime olarak “dilsizlere dil veren” anlamını ihtiva etmekte, bu dilin söz varlığını Türkçe, Arapça ve Farsça kelimeler oluşturmaktadır. Kökleri Şiraz'a dayanan Muhyî-i Gülşeni Kahire'deki Gülşeni topluluğunun bir üyesidir. 1528'de Edirne'de doğmuş, 1605'de Mısır'da vefat etmiştir.

Ömrünün ortalarına doğru, Arap harflerine dayalı Osmanlı Türkçesi alfabesi ile yazılan ve Sufi öğretisine ait terimleri aktarma gibi bir amaç taşıyan Bâleybelen dili Arapça dil bilgisi kuralları üzerine kuruludur, lö.y.y. sonlarında Bâleybelen dil bilgisi kuralları çerçevesinde yaklaşık 10.000 kelimededen ibaret bir sözlük meydana getirilmiştir.

Bâleybelen dilinin keşfi 1800 yıllarının başlarında gerçekleşmiştir. Fransız yazar Rousseau Halep gezisi sırasında kendisine yabancı gelen bir dille yazılmış bir eserle karşılaşır. Eserin içeriğini çözemediği gibi, eser hakkında bilgisi olan birini de bulamaz. Daha sonra eserin ilk sayfasının kopyasını Osmanlı tarihçisi ve Alman Ateşesi Hammer'e gönderir. Hammer'in de çözümleyemediği bu eser şark dilleri dilbilimcisi Silvestre de Sacy'e ulaştırılır. Sacy, 8 yıl sonra eserin bir

¹ Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

başka nüshasına imparatorluk kütüphanesindeki doğu yazmaları koleksiyonunda rastlar. Sacy'nin görüşüne göre Bâleybelen yeryüzünde silinmiş bir kavme ait Kabalizmi temsil eden bir dildir. Aynı dönemlerde doğu dilleri uzmanı Alessandro Bausani, eserin yazıldığı dili “ilk yapay dil” olarak tanımlar. Türkiye'de ilk olarak 1966 yılında Mithat Seroğlu “Hayat Tarihi” adlı dergide yayımlanan “İlk Milletler arası Dili bir Türk icat etmişti” yazısında Bâleybelen diline değinir. Daha sonra İstanbul Üniversitesinde Mustafa Koç 2006 yılında “Bâleybelen İlk yapma Dil” isimli 751 sayfalık kitabını yayımlar (<http://www.isa-sari.com/baleybelen-dunyanin.ilk-yapay-dili/> [12.12.2012]). Farklı dillere mensup insanların iletişim gereksinimlerini karşılamak üzere birçok yapay dil oluşturulmuştur. Bu makalede tüm suni dillerin değerlendirilmesi amaçlanmamıştır. Bâleybelen dilini takip eden başlıca diğer diller ise kısaca şöyledir:

a. Volapük: 1879 yılında Alman Papaz Johann Martin Schleyer tarafından oluşturulan bu dilin sözcükleri ve kökleri daha çok Fransızcaya ve İngilizceye dayanmakta, dil bilgisi kuralları ise oldukça karmaşıktır (Dil Bilgisi kuralları için bkz. Schleyer 1982: 3-48). Kitabın önsözünden sonra, dünya alfabesi “Weltalphabet” olarak adlandırılan bu bölümde, Almanlar, İngilizler-Kuzey Amerikalılar, Fransızlar, İtalyanlar, Ruslar, İspanyollar-Güney Amerikalılar, Macarlar için kendi dillerinde mevcut olan alfabeleri nisbi değişiklikler ve uyarlamalarla yeniden kaleme alınmıştır (bkz. a.g.e. V-XI). Kitapta dilbilgisi kurallarından sonra sözlük kısmı yer almaktadır (a.g.e.: 49-132). Bu dil ile ilgili olarak gramerin dört haftada, önemli sözcüklerin altı ayda ve yedi ay içerisinde de tüm dünya ile iletişimin sağlanabileceği iddia edilmektedir, (a.g.e.: 138) Volapük dili ile ilgili birçok dernek kurulur. Bu derneklerin birçoğu Almanya'da bulunmaktadır. Yapay dillerle ilgili 1895 yılında “Zi vol lölik” dergisinde Volapük ve Esperanto dilleri karşılaştırılır. Esperanto dilinde çok fazla “Zischlaute” (titreşimsiz sürtüşmeli) ve diftongların olduğu, kelimelerin doğal dillerden alındığını ve sadece fonetik kurallarına uygun olarak yazıldığı iddia edilmiştir. 1893-1895 yıllarında Rosenberg Dünya dil projesi “Lingu Now” adlı bir proje başlatır. Bu projede gramerden ziyade sözcük bilgisi üzerine yoğunlaşılır. İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca, İtalyanca, Rusça ve Latince ile birlikte yedi dil temel olarak alınır. Aynı zamanda uluslararası olmayan Esperanto dilinden de kelimeler yer alır. Bu reform hareketi Volapük akademisine iletilir ve Schleyer'in koyduğu kurallar yavaş yavaş kaldırılır (bkz. Mannewitz 2005: 50-52). Esperanto: 1887 yılında Dr. Ludwig Lazarus Zamenhof tarafından geliştirilen bu dil aracılığı ile Lehçe, Rusça, Yidiş gibi farklı dilleri konuşan insanların anlaşmaları amaçlanmıştır. Değişmez 16 kurala dayalı, kelimelerin köklerini Avrupa dillerinden alan, kelime hazinesi bakımın-

dan Romen dilleri grubuna dâhil edilebilen, fonetik açıdan Slav dillerine yakın ve Hint-Avrupa Dil ailesinin karakteristik özelliklerini taşıyan bu dilde cümledeki öğelerin yerleri değiştirildiğinde cümlenin anlamı değişmemektedir. Bir yapay dil olarak Esperanto hiçbir dile bire bir bağlı değildir. Ancak öğrenilmesinin kolaylaştırılması amacıyla söz dağarcığına Latince, Fransızca, Almanca, İngilizce gibi dillerden çok bilinen bazı sözcükler katılmıştır. Esperanto diline hâkim olan insanların İdo'yu, İdo dilini bilen insanların da Esperanto'yu zorlanmadan anladıkları tahmin edilmektedir. İdo dilinde 26 Latin alfabesi mevcut olup, Esperanto dilinde “q,w,x,y” Latin harfleri yoktur. Esperanto dilinde ise “ğ, h, c, s, û” gibi farklılık gösteren alfabe mevcuttur. Bu dilin grameri oldukça basitleştirilmiş olup, gramerinin bir saat gibi kısa bir sürede öğrenileceği iddia edilmektedir. Kelime türetimi için kurallar konmuş, öğrenilmesi gereken kelimeler oldukça kısaltılmıştır. Ön ve son ekler kullanılarak kelime türetimi yapılmış, sözlükte yer alan bir kelimeyi bulmak için kelimenin yapısını bilmek gerekmektedir (bkz. Zamenhof, L. Comité' 1875: 10-13).

b. İdiom Neutral (Tarafsız Dil): Uluslararası Evrensel Dil Akademisi (Akademi Internasional de Lingu Universal) tarafından 1902 yılında oluşturulmuştur. 1895 yılından itibaren İdiom-Neutral üzerinde çalışan Rosenberger, bu dilde “ı” harfini çoğul eki için kullanır. 1895-1897 yılları arasında İdiom Neutral dilinin temelini teşkil edecek 3000 kelimedenden oluşan bir sözlük ortaya koyar. İdiom Neutral “Linguist” dergisinde ilk basılan metin Rosenberger'in 9 Ekim 1896 yılında Rus doktoru Sklifosovskij'e yazdığı mektuptur (Mannewitz 2005: 53).

c. İdo: 1907 yılında “Union pour la Lingua Internaciona ido” tarafından icat edilmiştir. Bu dil sesbilgisi bakımından Esperanto ile benzerlik gösterir.

d. Dünya dilleri (Sprachen der Welt) adı altında yapılan çalışmalardan önemli bir eser ise, dil ailelerinin lehçeleri ile birlikte tasnifi ve bu dillerle ilgili yapılan araştırmaların bibliyografyası bu kitapta yer almaktadır. İngilizce, Fransızca, İtalyanca ve Rusça isimler (Names, Languages and Dialekts) ve diyalektleri ile birlikte bu kitabın sözlük bölümünü oluşturmaktadır (Klose 2001: 103-556).

2. Eş Zamanlı Ortak Dil

Ortak dil, bir toplum içerisinde veya milletler arasında iletişim aracı olarak bilinen, benimsenen, üst dil olarak kullanılan resmi yazı ve edebiyat dilidir. Küreselleşen dünyada bugün için suni dil yerine geçebilecek genel-geçer İngilizce kullanılmaktadır. İngilizcenin günümüzde hâkim olması Anglo- Amerikan sömürü sistemi ile ilgili olup ekonomik ve askeri açıdan bu ülkelerin güçlü

olmalarıyla da alakalıdır. David Crystal bu gerçeği kısaca şöyle ifade etmiştir: “A language becomes powerful when a nation becomes powerful” (1997: 18).

Ne var ki İngilizcenin hâkimiyeti farklı kültürel dokuların yozlaşmasına neden olması sebebiyle bilim camiasında ortak dil olarak İngilizce ihtiyatla değerlendirilmektedir; diğer taraftan yapay dillerin bugün için bir çözüm getirmediği de aşikârdır. Ortak dilin hâkimiyetinin - F.de Saussure'ün görüşüne göre dili bir işaretler sistemi olarak ele alırsak - sadece trafik işaretlerinde, ölçü, tartı ve hız birimleri sisteminde, matematikte, kısmen de beden dilinde görüldüğünü söyleyebiliriz. Günümüzde Galile'nin “Evrenin dili matematiktir” sözü geçerliliğini sürdürmektedir.

Ortak dili ulusal ve uluslararası diye iki kısımda değerlendirebiliriz. Ulusal sınırlar içerisinde aynı dil aracılığı ile düşüncenin paylaşımı, diğeri ise uluslararası camiada kodların farklı, düşüncenin ortak veya anlaşılabilir olmasıdır. Örneğin nezaket kurallarının çıkış noktaları bütün kültürlerde genel olarak aynı eksen etrafında bazı benzerlik ve ayrılıklarla toplanmaktadır.

Ulusal sınırlar içerisinde dil kodlarının aynı olması, iletişimin sağlanacağı/sağlandığı anlamına gelmez. Suni dile benzer özellikler gösterebilir. Sadece kodların aynı, düşüncelerin ise yapay/hoyrat olduğunu saptayabiliriz. Bir kaç örnek vererek konuyu somutlaştırabiliriz: Üniversite Hocalarından biri her gün öğrencilerinden serzenişte bulunarak: “Öğrenciler okuduklarını anlamıyorlar”. Hocamıza cevaben: “Öğrenciler anladıklarını okuyorlar”.

Bu örnekten anlaşılacağı üzere öğrencilerin okuduklarını tümüyle anlamamaları zaten imkânsızdır. Anladıklarını okumaları ise akli olarak kabul edilebilir bir durumdur.

Diğer bir örnekte: Rektörlük seçimlerinde bir Rektör adayının öğretim üyelerine gönderdiği tebrik, dilin ortak, düşüncenin ise son derece yapay olduğunu göstermektedir:

“23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramınızı en içten duygularıyla kutlar, bayramın tüm ulusumuza hayırlı olmasını dilerim” (R.C. Rektör Adayı). Ortak dil, iletişimin sağlıklı gelişmesi için dil ile düşüncenin bir noktada birleşmesi sonucu meydana gelmektedir. Bizim toplumumuzda sıkça işittiğimiz “Ben X kişiyi vallahi hiç anlamıyorum” veya “Onu bir türlü

anlayamıyorum/anlamıyorum” sözü, bize dil ve düşünce bazında iletişimin sağlanmadığını göstermektedir. Hz. Mevlana'nın “Ortak dile sahip olduğumuz için değil, aynı duyguya sahip olduğumuz için anlaşıyoruz” veciz sözü, bize ortak dilin oluşumu, gelişimi ile ilgili bilgi vermektedir. Bu görüşün Descarets'in bakış açısı ile özdeşliğini saptayabiliriz. Descartes'e göre düşünce ve dil insanda, maddî ve biyolojik evrimin bir ürünü değildir; insanın bir akıllı ruh ile yaratılmış olmasının tezahürleridir. Ona göre insanların çoğu, şeylerden ziyade kelimelere dikkat eder, bunun neticesinde, anlamadıkları terimleri, onları bir zamanlar anlamış olduklarına ya da anlamlarını bilen insanlardan edinmiş olduklarına inanarak tasdik eder (krş. Altınörs 2010: 389-401).

Sonuç

Yapay diller kurala bağlı bir kaç dilden devşirme kelimelerle kurulu olduğu için sadece bir toplumun belirli kitlesi tarafından kabul görmüştür. Toplumun tümü tarafından genel-geçerli bir dil sayılmadığı için yapay dil ile iletişimin sadece belirli sınırlar ve belirli bir grup içerisinde sağlandığı saptanmıştır. İddia edildiği gibi tüm dünya için geçerliliği yoktur. Diğer taraftan suni bir dilin suni bir kültürü de olacaktır. Böyle bir kültürel dokunun toplumlar tarafından benimsenmesinin düşünülmesi doğru değildir. Bu nedenledir ki sağlıklı bir iletişimin kurulması öncelikle anadilin derin yapı içerisinde öğrenilmesi ve anadile bağlı olarak da “Lingua cultura” olarak İngilizcenin veya başka bir dilin edini mi esas prensip olarak kabul edilebilir. İngilizcenin ise, dünyadaki hükümdarlığı, farklı toplumların milliyetçilik duyguları ve alt kültürleri yozlaştırması nedeni ile bilim camiasında “Lingua franca” olarak benimsendiğine tanık oluyoruz. Ülkemizde ve dünyanın değişik yerlerinde bilimsel yazıların İngilizce olarak talep edilmesi, İngilizcenin “Lingua cultura” olarak değişimine neden olabilir. Ne var ki İngilizcenin anadil olarak konuşulmadığı bir ülkede yine bir ortak dil olarak mütalaa edilemez.

Sosyolojik açıdan sağlıklı bir iletişimin sağlanması için birincil amaç olarak ortak dilin tesisinin benimsenmesi önem arz etmektedir. Bu bağlamda ortak dilin bir toplum içerisinde kök salması için, gerçeklerin dil aracılığı ile konuşmacının lehine değişmemesi adına sunileştirilmemesi gerekir kanaatini taşı maktayım. Eğitim ve “Eğit” sözcüklerinin anlamsal boyutlarının bu noktada özdeşleştiğini görüyoruz.

Kaynakça

Altınörs, Atakan (2010): Düşünce ve dil arasındaki ilişkiye Descartes'in yaklaşımı. *Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 28. 389-401

Cyrstal, David (1997): *English as a Global Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Klose, Albrecht (2001): *Sprachen der Welt. Ein weltweiter Index der Sprachfamilien, Einzelsprachen und Dialekte, mit Angabe der Synonyme und fremdsprachigen Äquivalente*. München: Saur.

Koç, Mustafa (2006): *Baleybelen Muhyi-i Gülşeni: ilk yapma dil*. İstanbul: Klasik Yayınları.

Mannewitz, Cornelia (2005): „Volapük und die Folgen unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung in Rusland“. *Internationale Plansprachen-Entwicklung und Vergleich. Beiträge der 14. Jahrestagung der Gesellschaft für Interlinguistik e.V* 5-7 November 2004. Berlin. 44-56

Schleyer, Johann M. (1982): *Volapük. Die Weltsprache. Entwurf einer Universalsprache für alle Gebildete der ganzen Erde*. Hildesheim/ Zürich/ New York: Georg Olms Verlag.

Zamenhof, Lazarus Ludwig (1887): *Internationale Sprache*, Warschau. Gebethner et Wolf. Comité' (Hrsg.): *Einführung der Weltsprache*. Wien: Commissionsverlag der Ed. Hügelschen Buchhandlung.

Internet:

<http://www.isa-sari.com/baleybelen-dunyanin.ilk-yapay-dili/> [12.12.2012]

Der Film ‚Otobüs‘ von Tunç Okan unter dem Aspekt der Kulturbegegnung

Mahmut Karakuş¹

In Bezug auf die Diskussion von der Verfasstheit der Identität spielt die Auffassung von der Kultur eine relevante Rolle. Denn Kulturen existieren nicht isoliert voneinander, stehen seit je in einem wechselseitigen Verhältnis, auch wenn die Form des betreffenden Verhältnisses von der Zeit und dem Ort abhängig sein mag. Wie kann die kulturelle Begegnung infolge der Arbeitsmigration seit den Anfängen der sechziger Jahre charakterisiert werden, um die es im Folgenden gehen wird? In Bezug auf die Begegnung der Kulturen hat Bitterli ein differenziertes Konzept vorgelegt. So geht z.B. Bitterli von vier Formen der kulturellen Begegnung aus, die er unter den Begriffen *Kulturberührung*, *Kulturkontakt*, *Kulturzusammenstoß* und *Akkulturation* und *Kulturverflechtung* zusammenfasst, von denen jede einem geschichtlichen Entwicklungsstadium der kulturellen Begegnung zugeordnet wird (Bitterli 1991: 81ff.). Bitterli versteht unter *Kulturberührung* „das in seiner Dauer begrenzte erstmalige oder mit großen Umbrüchen erfolgende Zusammentreffen einer kleinen Gruppe von Reisenden mit Vertretern einer geschlossenen archaischen Bevölkerungsgruppe“ (Bitterli 1991: 81). In Bezug auf die Begegnung zwischen den Arbeitsmigranten und der Mehrheitsgesellschaft kann dieses Konzept der kulturellen Begegnung nicht in Frage kommen, da es sich hier weder um eine provisorische Reise noch um eine Begegnung mit einer archaischen Gruppe handelt. In Bezug auf den *Kulturkontakt* geht Bitterli davon aus, dass „die rückwärtigen Verbindungen zum Mutterland sich sichern und ausbauen ließen und andererseits aus der ersten Berührung ein dauerhaftes Verhältnis wechselseitiger Beziehungen zur Eingeborenenbevölkerung ergab [...]“ (Bitterli 1991: 95). Man kann zwar im Zusammenhang der Arbeitsmigration nicht von einer 'Eingeborenenbevölkerung' im Sinne von Bitterli sprechen. Allerdings spricht nichts dagegen, dass zumindest hypothetisch sich ein 'dauerhaftes Verhältnis wechselseitiger Beziehungen' postulieren lässt. Ferner sei nach Bitterli die Form der kulturellen Begegnung, die er *Kulturzusammenstoß* nennt, durch eine gewisse Aggressivität unterschiedlichen Ausmaßes charakterisiert (Bitterli 1991: 130). Von einer solchen Form der kulturellen Begegnung kann in Bezug auf die Begegnung mit der Mehrheitsgesellschaft nicht die Rede sein. Denn die Arbeitsmigranten können bei ihrem Orts-

¹ Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

wechsel vom Herkunftsland in das Aufnahmeland nicht die Vorstellung einer Okkupation der Aufnahmegesellschaft im Sinne haben, da ihre Motivation der Migration eine völlig andere ist. Die letzte Form der Kulturbegegnung, die Bitterli *Akkulturation und Kulturverflechtung* nennt, setze „ein länger dauerndes Zusammenleben und Zusammenwirken von Bevölkerungsgruppen verschiedener Kultur im selben geographischen Raum voraus“ (Bitterli 1991: 161). Die von Bitterli unter dem Begriff der *Akkulturation und Kulturverflechtung* subsumierte Form der kulturellen Begegnung könnte, erneut hypothetisch verstanden, das Zusammenleben der Migranten mit der Mehrheitsgesellschaft am treffendsten zum Ausdruck bringen. Es handelt sich in Bezug auf die Migranten zwar nicht um die überseeische kulturelle Begegnung, so doch um eine Begegnung, die Menschen aus unterschiedlichen Kulturkreisen zusammenführt. In dieser geschichtlichen Entwicklungsphase der kulturellen Begegnung wird nämlich der Arbeitsmigration von der Türkei in die westlichen Industrieländer eine besondere Bedeutung beigemessen.

Die genannte kulturelle Begegnung der Arbeitsmigranten mit der Majorität im Aufnahmeland findet auch in verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen ihren Niederschlag. Die Literatur hat z.B. sowohl in Deutschland als auch in der Türkei schon früh angefangen, sich mit den Folgen der Arbeitsmigration auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang spielt die sogenannte ‚interkulturelle Literatur‘ eine besondere Rolle, mit der sich sowohl die Muttersprachengermanistik als auch die Auslandsgermanistik seit geraumer Zeit intensiv auseinandersetzen. Allerdings ist die künstlerische Auseinandersetzung mit der kulturellen Begegnung infolge der Arbeitsmigration nicht nur auf die Literatur beschränkt, sondern andere künstlerische Ausdrucksformen widmen sich, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität, dem betreffenden Phänomen. Hier nimmt der Film eine relevante Stellung ein, der sowohl produktionsästhetisch als auch rezeptionsästhetisch nicht nur im Aufnahmeland, nämlich in Deutschland, sondern auch im Entsendeland, also in der Türkei eine entscheidende Rolle spielt. Denn der Film als siebente Kunstform wird seit dem Ende der fünfziger Jahre als Institution sowohl in Bezug auf die Produktion als auch in Bezug auf die Rezeption mit der Literatur verglichen und in diesem Zusammenhang von der Literarisierung des Films gesprochen: „Analog zur Literatur wird dadurch der Regisseur zum *Autor* und *Künstler* (*„artiste“*), der Film zum Mittel des Ausdrucks (*„moyen d'expression“*) von Gefühlen und *Ideen* (*„pensée“*) sowie zum Träger von Sinn und Bedeutung und der Zuschauer zum *Interpreten*“ (Mecke 1999: 104). Genauso wie die Literatur widmet sich auch der Film sowohl in Deutschland als auch in der Türkei intensiv dem Phänomen der Arbeitsmigration. Hinzu kommt – parallel zur Literatur –, dass in Deutschland eine Sparte des Films der Regisseure mit türkischem Hintergrund entstanden ist, den man heute

'deutsch-türkischen Film' bzw. 'interkulturellen Film' nennt, zu dessen repräsentativen Vertretern der international vielfach ausgezeichnete Regisseur Fatih Akin mit seinen zahlreichen Filmen zählt. Er steht allerdings nicht als einziger Filmemacher mit türkischem Hintergrund allein, sondern es sind weitere Regisseure bzw. Regisseurinnen vorhanden, die zum Teil international anerkannt sind.

Es sind zahlreiche Studien vorhanden, in denen die kulturelle Begegnung, die infolge der Arbeitsmigration nach Deutschland entstanden ist, unter diversen Aspekten behandelt wird. Im vorliegenden Beitrag wird es darum gehen darzulegen, wie sich in einem der ersten Filme, die die Arbeitsmigration bzw. die kulturelle Begegnung zu ihrem Gegenstand haben, nämlich im Film ‚Otobüs‘ (1974) von Tunç Okan die kulturelle Begegnung realisiert, inwiefern von einer *Kulturberührung*, einem *Kulturkontakt*, *Kulturzusammenstoß* und einer *Akkulturation* bzw. *Kulturverflechtung* im Sinne von Bitterli die Rede sein kann und mit welchen kinematographischen bzw. nichtkinematographischen Mitteln die betreffende Begegnung zur Darstellung gebracht wird. Was die Vorgehensweise bei der Auseinandersetzung mit dem erwähnten Film betrifft, so kann festgehalten werden, dass

zwei grundsätzliche Richtungen der Filmanalyse [...] sich festhalten [lassen], die sich als analytische Verfahren in der Auseinandersetzung mit medialen Produkten nicht nur auf Film und Fernsehen beziehen, sondern generell die Auseinandersetzung mit Kommunikationsprodukten bestimmen: die empirisch-sozialwissenschaftlichen Methoden und die hermeneutischen Interpretationsverfahren. (Hickethier 2007: 29)

Da das empirisch-sozialwissenschaftliche Analyseverfahren vor allem quantitativ ausgerichtet ist und auf die Häufigkeit des Vorkommens bestimmter Merkmale abzielt (Hickethier 2007: 29), soll hier das hermeneutische Verfahren vorgezogen werden, mit dem die hinter dem „Schein des allgemein Verständlichen die Strukturen der Gestaltung hervorgehoben und die zusätzlich noch vorhandenen Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufgedeckt werden“ (Hickethier 2007: 30).

Tunç Okan hatte zwar Zahnmedizin studiert, begann aber seine Filmkarriere zunächst als Schauspieler im Film ‚*Veda Busesi*‘, in dem er mit Türkan Şoray auftrat (Evren 2006: 288). 1967 ging er als Student zunächst nach Deutschland, dann in die Schweiz. Seine Karriere als Regisseur beginnt mit dem Film ‚*Otobüs*‘ (1974). Dann hat er weitere zwei Filme gedreht, nämlich ‚*Cumartesi Cumartesi*‘ (1984) und ‚*Mercedes Mon Amour*‘ (1987-93), der auf den Roman ‚*Fikrimin İnce Gülü*‘ von Adalet Ağaoğlu zurückgeht (Evren 2006: 288).

Tunç Okans Film ‚*Otobüs*‘ ist einer der ersten Filme, die sich mit dem Phänomen der Arbeitsmigration auseinandersetzen. Allerdings handelt es sich hier nicht um einen klassischen Migrationsfilm, in dem das Leben der Migranten in der sogenannten ‚Fremde‘ dargestellt wird, sondern der Film ‚*Otobüs*‘ stellt die Reise und die zwei Tage der neun Businsassen in einer fremden Stadt dar. Hier soll, wie oben erwähnt, der Frage nachgegangen werden, wie und mit welchen Mitteln nun die Begegnung der Menschen aus unterschiedlichen Kulturen kinematographisch präsentiert wird, welche Folgen die Begegnung bzw. die Konfrontation der Menschen aus unterschiedlichen Kulturen zur Folge hat. Bevor allerdings ausführlich auf die erwähnten Fragen eingegangen werden soll, sei hier kurz das Sujet bzw. der Plot rekapituliert, das bzw. der „zur Bezeichnung aller visuellen und auditiven Elemente [dient], die der Film- oder Fernsehtext präsentiert [...]“ (Mikos 2008: 134). Der Film beginnt im Vorspann mit einer Prolepse, nämlich mit einem Gruppenfoto der neun Arbeitsmigranten vor dem alten Bus. Das Figurenensemble besteht, abgesehen von dem Fahrer, aus neun Arbeitsmigranten. Unter den Darstellern befinden sich neben dem Regisseur Tunç Okan auch der renommierte Darsteller Tuncel Kurtiz und der Autor Aras Ören. Die Musik, vor allem in den Szenen, in denen die Arbeitsmigranten zu sehen sind, stammt von Livaneli. Es handelt sich hier um eine Musik, in der ausschließlich die traurige Saz-Stimme dominiert. Abgesehen von zwei Analepsen und einer Prolepse wird die Geschichte linear erzählt. Es werden zwei Tage der neun Reisenden dargestellt, die illegal von einer Schmugglerbande nach Stockholm gebracht werden. Der Ort ist der Weg nach Stockholm und der Platz in Stockholm bzw. der Bus selbst. Abgesehen von der Hinfahrt nach Stockholm kann von einer äußeren Handlung kaum die Rede sein. Nach dem Vorspann sieht man an einem trüben Tag den Bus auf einer einsamen Straße in der Ferne auf den Zuschauer zukommen (0: 02: 30). In der nächsten Einstellung sieht man den Bus im Stockholmer Straßenverkehr. Dass man sich in Stockholm befindet, markiert ein Schriftinsert (0: 09: 20). Dann wird der Bus vom Fahrer auf einem großen Platz in Stockholm geparkt, der eigentlich eine Fußgängerzone ist (0: 12: 00). Der Fahrer sammelt zunächst die Reisegebühr ein, dann das übrige Geld der Reisenden mit dem Vorwand, es bei der Polizei anmelden zu müssen und verschwindet samt Geld und der Pässe, fliegt nach Frankfurt zu seinem Chef, nachdem er die Pässe in die Mülltonne geworfen hat. Nun beginnt das Warten auf den Fahrer namens Ahmet Tekin, bis einer der Reisenden auf die Idee kommt, dass sie betrogen worden sind (0: 25: 23). Man sieht den Fahrer in Frankfurt und wird Zeuge davon, wie er das Geld seinem Chef übergibt. Die Migranten versuchen, soweit es möglich ist, die Polizei zu meiden. Die Einheimischen werden immer mehr der Anwesenheit des Busses mitten in der Fußgängerzone gewahr. Man sieht in einer anderen Sequenz den

Fahrer an einem Tisch trinken, der dann zu den Prostituierten geht, wo er bestohlen wird. Die Migranten landen dann schließlich in der Polizeiwache (1: 08: 43). Vermutlich werden die illegalen Reisenden, nun zwei weniger, in die Türkei abgeschoben.

Bisher war von der denotativen Ebene der Fabel die Rede, in der man „Bestandteile des Signifikanten (des Bezeichnenden) und des Signifikaten (des Bezeichneten)“ (Hickethier 2007: 111) erkennen kann. Wenn man nicht auf der Ebene des Denotativen verweilt und die Bilder „in einen größeren Rahmen“ (Hickethier 2007: 111), in einen Kontext stellt, lassen sich weitere Bedeutungsdimensionen des Filmes erschließen. Dabei spielen das Kameraverhalten, das für die Konstitution der Erzählsituation relevant ist, und die Montage eine entscheidende Rolle. Im Film, im Unterschied zur Literatur, dominieren vor allem die personale und auktoriale Erzählsituationen (Hurst 1996: 93). Im vorliegenden Film herrscht allerdings die auktoriale Erzählsituation, die mit einer „extraheterodiegetische[n] VEI [visuelle Erzählinstanz] mit Nullfokalisierung“ (Kuhn 2011: 101) einhergeht, weil hier zum einen kaum nichtkinematographische Erzählmittel wie die Erzählerstimme eingesetzt werden und zum anderen nicht von einer Hauptgestalt die Rede ist, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt werden könnte. Daher ist die Perspektive nicht in einer Figur verankert. Hier spielen vor allem die kinematographischen Mittel eine entscheidende Rolle. Wenn man z. B. in der ersten Szene das Kameraverhalten betrachtet, suggeriert der erste Blick in Richtung des Busses eine bestimmte Atmosphäre, eine bestimmte Stimmungslage. Denn die Weitaufnahme von einem etwas erhöhten Standpunkt in einer düsteren Landschaft mit nebligem Wetter evoziert das Gefühl der Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit der betreffenden Figuren. Der Zuschauer bekommt den Eindruck, dass die betreffenden Figuren in das Ungeheure reisen (0: 02: 30). Durch den Wechsel in das Innere des Busses mit einer Großaufnahme erkennt man diese Besorgnis, die Nachdenklichkeit und die Hoffnungslosigkeit an den Gesichtern der Reisenden. Die äußere Atmosphäre entspricht nämlich der inneren Befindlichkeit der Figuren. Diese kinematographischen Mittel zur Bedeutungskonstitution werden im Verlaufe des Filmes - jedoch nicht als einziges Mittel - immer wieder eingesetzt. Auch der Gang auf dem zugefrorenen See, den die Reisenden nach dem Passieren der schwedischen Grenze während einer Pause unternehmen, unterstreicht die Brüchigkeit des Unternehmens. Denn sie laufen unsicher auf dem Eis, das unter ihren Füßen knistert und bröckelt, als ob es unter ihren Füßen zusammenbrechen würde. Die einzige Figur, die in guter Stimmung zu sein scheint, ist zwar der Fahrer, der jedoch nicht zu der betreffenden Gruppe gezählt werden kann, eigentlich über reichliche Erfahrungen über die Reise zwischen der Türkei und Schweden zu verfügen scheint. Ein Zeichen dafür ist auch, dass nur sein Name

erwähnt wird, er also als einziger als Individuum erscheint; er heißt nämlich Ahmet Tekin (0: 33: 40). Hinzu kommt, dass die anderen Reisenden kein Wort von sich geben, also lange Zeit nicht reden. Er sagt nämlich zu den Reisenden: „Ihr seid gerettet, hier ist die Zivilisation, hier das Geld.“ (0: 03: 42) Auch diese Worte unterstreichen, dass er sich nicht zu der reisenden Gruppe zählt. Der Satz des Fahrers evoziert in einer der betreffenden Figuren eine Erinnerung an seine Vergangenheit, nämlich an die Arbeit auf einem Baumwollfeld, die der Zuschauer in Form einer Analepse wahrnimmt (0: 06: 40). Nachdem der Bus in der Stadt Stockholm angekommen ist, wird man gleich der Differenzen der kulturell geprägten Praktiken gewahr. Der Fahrer geht mit den Verkehrsregeln relativ locker um, während die Einheimischen auf unterschiedliche Weise ihren Protest zum Ausdruck bringen. Schon äußerlich fällt der Bus auf, weil er völlig verkommen, schrottreif ist, während die Autos in der Stadt relativ neu und sauber zu sein scheinen (0: 09: 20). Nachdem der Fahrer den Bus auf einem Platz mitten in der Stadt geparkt hat, verlässt er ihn und die Menschen, die er nach Stockholm gebracht hat, wobei der Zuschauer erkennt, dass er eigentlich nur ein Glied in der Kette der Menschenschmuggler ist. Nun beginnt das Warten der Reisenden im Bus auf dem Platz in Stockholm. Der Bus wird gelegentlich in einer Totale aus der Vogelperspektive gezeigt, so dass einerseits der Handlungsraum zum Vorschein kommt, auf der anderen Seite die Ohnmacht und Hilfslosigkeit der Businsassen deutlich wird. Im Laufe der Zeit wird zwar der Bus zu ihrem Zuhause, sie können den Bus kaum verlassen, weil sie vor dem Unbekannten große Angst haben. Allerdings ist dieses Zuhause alles andere als häuslich. Im Hintergrund hört man die traurige Musik vom Saz, die die Situation unterstreicht und die Stimmung der Businsassen wiedergibt. Eine der entscheidenden Begegnungen zwischen den Businsassen und den Einheimischen findet statt, als zwei der Migranten den Bus verlassen, um eine Toilette aufzusuchen. Dort werden sie Zeugen eines sexuellen Aktes zwischen zwei Menschen, wodurch sie schockiert werden. Einen weiteren Kulturschock erleben die Businsassen, als sie gemeinsam entlang der Schaufenster laufen und halbnackte Schaufensterpuppen betrachten (0: 26: 36). Während einer Verfolgungsjagd verläuft sich einer der Businsassen und landet unter einer Brücke. Wenn man das Kameraverhalten während der Verfolgungsjagd beobachtet, so kann konstatiert werden, dass die Kamera mit der Weitaufnahme und der Vogelperspektive den Fliehenden in seiner Ohnmacht und Hilfslosigkeit zeigt. Dieses Kameraverhalten ist symptomatisch für die Situationen, in denen die Businsassen auf irgendeine Weise Zuflucht und Hilfe suchen. Im Parallelschnitt wird zum einen der Mann unter der Brücke, dann die übrigen Businsassen im Bus gezeigt. Der Fliehende kann allerdings keine Hilfe finden, sondern fällt ins Wasser und ertrinkt, als er unter einer Brücke einschläft. Ein Passant bringt seine Reaktion auf

den Sturz des Mannes ins Wasser mit den Worten: „Dreckskerl (‘Pis herif)’“ zum Ausdruck (0: 38: 03). Diese Reaktion signalisiert, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen im Lande durch Kälte und Teilnahmslosigkeit gekennzeichnet sind, was auch in Bezug auf die Anwesenheit des Busses in der Fußgängerzone erwähnt werden kann. Die Straßenkehrer versuchen den Platz, auf dem auch der Bus parkt, zu putzen. Der Bus interessiert sie jedoch nur insofern, als er für sie ein Hindernis in Bezug auf ihre Aufgabenverrichtung darstellt (0: 41: 00). Damit könnte möglicherweise die Kommunikationslosigkeit und Isoliertheit der Menschen im Lande signalisiert werden, die sich auch auf die Businsassen auswirken. Eine weitere Sequenz, in der durch die Kontrastierung in Form von Parallelmontage die gravierenden Unterschiede zwischen den Migranten und den Einheimischen zur Darstellung gebracht werden, bildet der Gesang einer Dame auf dem Platz, auf dem auch der Bus parkt. Das geistliche Lied, das von einer Dame gesungen und von den Zuhörern begleitet wird, handelt von der Hilfsbereitschaft Gottes und vom Dank der Menschen für all seine Gaben, während man im nächsten Bild die Businsassen beobachtet, die im Bus am Mangel von Lebensmitteln leiden und sich kurz vor dem Verhungern befinden (0: 41: 57). Die erwähnte Kontrastierung der differentiellen Bilder in der Parallelmontage stellt im ganzen Film eine entscheidende Montagetechnik zur Konkretisierung der gesellschaftlichen Widersprüche dar, die sich hier vor allem auf die Migranten und die Einheimischen beziehen. Ähnlich werden gleich nach der Gesangsszene erneut durch eine Parallelmontage die Fülle der Verbrauchsgüter im Supermarkt einerseits und das Leiden der Businsassen am Hunger andererseits einander gegenübergestellt (0: 45: 38). Sie verlassen nachts den Bus und suchen in den Mülltonnen nach etwas Essbarem. Dabei wird die Ohnmacht und Hilfslosigkeit der Businsassen kinematographisch immer wieder durch die Weitaufnahme und Vogelperspektive zur Darstellung gebracht. Den Höhepunkt des Kulturschocks bildet jedoch eine Sequenz, in der einer der Businsassen von einem Einheimischen zu einem Erotiklokal geführt wird. Es stellt sich heraus, dass der Mann, der ihn in das Lokal mitgenommen hat, ein Homosexueller ist, und im Lokal erotische Praktiken ausgeübt werden. An dieser Stelle wird durch eine Parallelmontage eine Kontrastscene in Form einer Analepse gezeigt, die die betreffende Figur erneut in einem Baumwollfeld zeigt. In dieser Kontrastierung sieht der Zuschauer die extreme Andersheit der Referenzbereiche der beiden Seiten (0: 56: 26). Der mitgenommene Fremde kann das, was er da sieht und erlebt, auf Grund seiner kulturellen Formation nicht verkraften und gerät außer sich, worauf er hinausgeworfen und dort von drei Leuten zu Tode geschlagen wird. Was im Lokal vor sich geht, übersteigt nicht nur seine Vorstellungskraft, sondern auch seine Toleranzgrenze, so dass er im Lokal nur noch als Störfaktor erscheint. Er kann das Erlebte nicht mit seinen kulturellen Codes in

Einklang bringen, ihm bleibt nur noch eine instinktive Reaktion darauf übrig, die jedoch nicht im Referenzbereich der einheimischen Kultur liegt. Diese Unvereinbarkeit der beiden Referenzbereiche kostet ihm das Leben. So unterstreicht auch Evren, dass im Film die Unterschiede in den Lebensweisen der Menschen aus einem Entwicklungsland einerseits und aus einem Industrieland andererseits und die daraus resultierenden Konflikte dargestellt werden (2006: 288). Auch im Zitat von Tunç, das von Scognamillo ausgehend von einem Interview Zeynep Orals mit Tunç, wiedergegeben wird, kommt eine ähnliche Argumentation zum Ausdruck: „,Mein Ziel war, die Menschen aus einem Industrieland mit seiner Technik und seinem Konsumverhalten mit den Menschen aus einem Entwicklungsland zusammenzubringen.““ (2010: 344) Ähnlich argumentiert Dorsay und fügt hinzu, dass es Okan vor allem darum geht, den Zusammenprall von zwei gesellschaftlichen Systemen zu zeigen, die sich in einem anachronistischen Verhältnis zueinander verhalten (1989: 242).

In Bezug auf die Begegnung der Menschen aus unterschiedlichen Kulturen kann weder von *Kulturberührung*, von *Kulturkontakt*, *Kulturzusammenstoß* noch von *Akkulturation und Kulturverflechtung* im Sinne von Bitterli die Rede sein, da aufgrund der mangelnden Extensität und Intensität eine tatsächliche Berührung zwischen zwei Kulturen nicht erfolgen kann. Daher kann hier nur eine Seite, nämlich die Businsassen ein schockierendes Erlebnis der kulturellen Andersheit erfahren, das für manche von ihnen tödliche Folgen haben wird. Für die Aufnahmegesellschaft kann diese Begegnung nicht einmal als kulturell eingestuft werden, da sie wahrscheinlich nicht unterscheiden kann, welche Kultur durch die betreffenden Reisenden vertreten wird. Die betreffende Begegnung könnte seitens der Vertreter der Mehrheitsgesellschaft höchstwahrscheinlich als eine Exotik wahrgenommen werden, was durch das Betrachten des Busses seitens der Einheimischen und durch ihre Äußerungen darüber unterstrichen wird. Das schockierende Erlebnis der Businsassen wird kinematographisch durch unterschiedliche Verfahrensweisen zur Darstellung gebracht. Das wichtigste Prinzip hier ist die Kontrastierung, die vor allem durch die Parallelmontage der gegensätzlichen Bilder entsteht. So werden Szenen und Situationen miteinander in Beziehung gebracht, die einen Gegensatz darstellen. Ferner nimmt die Perspektive, die hier vor allem als Vogelperspektive erscheint, die Hilfslosigkeit und Ohnmacht suggeriert, eine relevante Stellung ein. Das Kameraverhalten spielt durch die Nah- und Weitaufnahme auch eine entscheidende Rolle, weil einerseits durch die Weitaufnahmen wiederum die Ohnmacht der Figuren, durch die Nahaufnahmen ihre Gefühlsausdrücke signalisiert werden. Musik und Farbsymbolik unterstützen schließlich die durch die Kamera evozierten Stimmungen. Abschließend kann festgehalten werden, dass durch die einzige Prolepse am Ende des Film, in der der Bus zum Schrott zusammengepresst wird,

sich auch die Hoffnungen der sieben Businsassen verflüchtigen, indem sie zum Polizeirevier transportiert, von dort möglicherweise ausgewiesen werden.

Literaturverzeichnis

Bitterli, Urs (1991): *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*. München: Beck.

Dorsay, Atilla (1989): „Otobüs“. In: ders.: *Sinemanın Umut Yılları. 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. Istanbul: İnkılâp Kitabevi. 240-242

Evren, Burçak (2006): *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: Altın Portakal Kültür ve Sanat Yayınları.

Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler.

Hurst, Matthias (1996): *Erzählsituationen in Literatur und Film*. Tübingen: Max Niemeyer.

Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin / New York: Walter de Gruyter.

Mecke, Jochen (1999): „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Film“. In: Mecke, Jochen/ Roloff, Volker (Hrsg.): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 97-123

Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Otobüs (Schweden 1974, Regie und Drehbuch: Tunç Okan).

Scognamillo, Giovanni (2010): *Türk Sinema Tarihi*. Istanbul: Kabalcı.

Dürrenmatt'ın Tiyatrodan Beklentisi

Nilüfer Kuruyazıcı¹

Dürrenmatt konusu Kasım Hoca ile ortak ilgi ve çalışma alanımız olduğu için böyle bir konu seçimine gittim. Gerçi o Dürrenmatt'ın roman ve anlatıları üzerine çalışmıştı,² ama kendisini tanımam da bu doğrultuda oldu. Daha doğrusu jüri üyesi olarak katıldığım değerlendirmelerde tanıdım Kasım Hoca'yı. Daha sonra da yalnız bir meslektaş dayanışması olmaktan öte bir dostluğa dönüştü bu ilişki. Bu yazıda, Dürrenmatt'la ilgili, daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmış ama kitaplaşmadığı için de unutulup gitmeye mahkûm olan Türkçe yazılarını güncelleyerek bütünlemeye çalıştım.

Dürrenmatt adı çağdaş tiyatro alanında Brecht'le birlikte anılır. İki yazarın dünya görüşleri ve günümüzde tiyatronun ya da genelde sanatın işlevine bakışları farklılıklar gösterse de ortak yanları da yok değildir. Bunların en önemlisi, her ikisinin de içinde yaşadığımız dünyanın tiyatro sahnesinde nasıl gösterileceğine ilişkin özgün düşünceler geliştirmiş olmalarıdır. Her iki tiyatro yazarı da kendilerine özgü bir tiyatro yaratmakla kalmayıp tiyatro üzerine düşünmüş ve kendi tiyatrolarından hareket ederek tiyatro kuramlarını oluşturmuşlardır. Brecht, tiyatrosunun kuramını *Das Epische Theater*³ adı altında toplamış, Dürrenmatt ise 1955 de yayımladığı *Theaterprobleme* adlı kuramsal denemesinde tiyatrosunun özelliklerini anlatmıştır.

Brecht Dürrenmatt'ın 1955de sorduğu, “Günümüz dünyası tiyatro aracılığıyla yansıtılabilir mi?” (Dürrenmatt 1967: 8) sorusuna, “Tabii yansıtılabilir, ama ancak onun değişebilir olduğunu kabul eder ve değişkenliği içinde gösterebilirsek” yanıtını verir. Çünkü günümüz insanı olaylara, ancak onlar karşısında bir şeyler yapabiliyorsa ilgi duyar. Bilimin dünyayı böylesine değiştirecek kadar güçlü olduğu bir çağda tiyatro da insanı bir kurbanmış, bilinmeyen güçlerin eline düşmüş 'oyuncak bir top'muş gibi gösteremez artık. Brecht'in bu düşüncesi Dürrenmatt'ın *Theaterprobleme* adlı denemesinde dile getirdiği görüşlerine bir yanıt gibidir. Ama Brecht'in aksine Dürrenmatt için, günümüzde olayların gi-

¹ Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

² *Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks.*

³ Bu konuda bkz. Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik* içinde, “Kleines Organon für das Theater”, 128-174.

dişini deęiştirecek nitelikte bireylere, tek tek güçlü kahramanlara yer yoktur. Onun için de,

Günümüz dünyası örneęin Schiller'in dramaturjisiyle yansıtılamaz (...) çünkü bugün artık Schiller'in dünyasının kahramanlarına (belki Napoleon bu anlamda son kahramandı) yer yoktur bizim dünyamızda. Bugün artık trajedi kahramanları deęil dünyaya hakim olan 'kasaplar' ve eylemleri gerçekleştiren 'kıyma makineleri' söz konusudur. Hitler ya da Stalin'den Wallenstein'lar türetilemez. (...) Sanat ancak gözle görülebilenleri yansıtır; bugün ise devletlerin güçlerinin sınırlarını belirlemek olanaksızdır, her şey anonim bir nitelik kazanmıştır (...) Trajedi kahramanlarının adları yoktur, gerçek sorumlular elle tutulur nitelikte deęildir. Sanat da ancak olayların sonuçlarını, ezilenleri gösterebilmektedir, yoksa asıl gücü elinde bulunduranları deęil. (Dürrenmatt 1967: 44)

Bir başka denemesinde Dürrenmatt, çağımızda insanın bilinmeyen güçlerin etkisi altında kuklaya dönüştüğünü ileri sürmüştür. Bu görüşünün tam tersini savunan Brecht'i, belirli bir dünya görüşüne baęlı kalmakla ve sanatı bu dünya görüşünü kanıtlama yolunda kullanmakla suçlar. Brecht'in tersine kendi çıkış noktasının hiçbir zaman bir öğreti, bir kuram ya da belirli bir dünya görüşü olmadığını söyler. İşte her iki yazarın ayrıldığı temel nokta da budur:

Tiyatro benim için kuramların ve dünya görüşlerinin yansıtılacağı bir alan deęildir. Benim için tiyatro, deneye deneye olanaklarını tanımaya çalıştığım bir araçtır. Tabii ki oyunlarımda bir inancı ya da dünya görüşü olan insanlar da vardır; salt kafasız yaratıkları canlandırmayı da çekici bulmam. (Dürrenmatt 1967: 8)

Fizikçiler'in sonuna ek olarak koyduğu "*Fizikçilerle ilgili 21 nokta*"nın başında, "Ben bir tezden deęil, öyküden yola çıkarım. Bir öyküden yola çıkıldı mı öykü sonuna dek düşünölmelidir" der. Anlattığı öykünün sonunda onun olaylara bir çözüm, bir yanıt getirmesini beklemek, kendinin de dediğı gibi yanlış olur: "Oyunlarımın kümesinde boş yere bir açıklama yumurtası aramaya kalkışılırsa yanlış anlamalar olur, çünkü böyle bir yumurtayı yumurtlamaktan ısrarla kaçınıyorum ben" (Dürrenmatt 1967: 29). Ama Dürrenmatt'ın sorunlara çözüm getirmek istememesi, gerçeklerden kaçtığı anlamına da gelmez. Sorunları yaratan, insanın bilincidir ona göre; insanın kendisi ise çatışmalarla dolu bir dünyada yaşar günümüzde. Bu nedenle bir soruna çözüm bulunması, onun temelinde yatan çatışmanın çözölməsi demek deęildir. Yapıtlarında, çatışmalardan yola çıkan bir yazar olarak kendi amacının da sorunlara çözüm aramak, yanıt getirmek olmadığını ileri sürer Dürrenmatt; anlattığı öykülerle o sorunların temelinde yatan çatışmalara, uyuşmazlıklara ancak 'işaret edebileceğini' söyler. Bu nedenle de oyunlarında bir çözüm aramaya girişmez, anlattığı öyküye bir

Dürrenmatt'ın Tiyatrodan Beklentisi

son bulmaya çalışır yalnızca. Bu da anlatılan öykünün sonuna dek götürülmesiyle olacaktır:

Oyun yazarı (dünyamızın temelindeki) çatışmadan yola çıktı mı, bir çözüm değil, yalnız bir son düşünmek zorundadır, anlattığı olay bir 'sorun'un canlandırılması değil, bir çatışmanın yansıtılmasıdır. Bu çatışmanın getirdiği çeşitli sorunlar gerçeği gösterilebilir, ama çözümlenmeleri zorunlu değildir. Oyun yazarının görevi bir sorunu çözmek değil, bir öyküyü sonuna dek düşündürmektir.

Dürrenmatt'ın, oyun yazarının görevi konusundaki düşüncelerini biraz daha ileri götürerek, ona göre sanatın bugün dünyayı değiştirebilecek gücü var mıdır diye de sorabiliriz. Brecht'le Dürrenmatt arasındaki görüş ayrılıklarının ortaya çıktığı bu noktada, ikisinin de zaman zaman birbirlerine yaptıkları göndermeler aydınlatıcı niteliktedir. "Brecht'in yapıtları dünyamıza verilmiş bir yanıt ve biz o yanıtla hesaplaşmak zorundayız" diyen Dürrenmatt, Brecht'in ölümünden sonra 1959'da Mannheim'da yaptığı "Schiller Ödülü Konuşmasında bu konudaki çekimserliğini dile getirir ve "Yaşadığımız çağa verecek herhangi bir yanıtımız var mı, yoksa yalnızca varmış gibi mi yapıyoruz acaba?" diye sormaktan kendini alamaz.

Her iki yazarı birleştiren ortak bir soru vardır: Kuramını Aristoteles'in oluşturduğu tiyatro biçimi artık günümüze yanıt veremediğine göre bugünün tiyatrosu nasıl olmalıdır? Dürrenmatt için bugün tiyatro artık,

eski dönemlerin sanat eserlerinin sergilendiği bir müzeye dönüşmüştür. Aynı zamanda da çeşitli biçimlerin denendiği bir deneme alanıdır bugün tiyatro. Genelgeçer bir biçim olmadığı için de artık 'biçimler'den söz edilebilir, bu da tiyatroyu bir deneme alanına dönüştürmüştür. (Dürrenmatt 1967: 20-21)

Sanatın görevini dünyayı değiştirmek olarak saptayan Brecht için buna olanak sağlayacak tek biçim, kendi geliştirdiği epik tiyatrodur. Bu biçim, izleyicinin sahnedeki olaylar karşısında üretken, yani eleştirel bir tutum almasını, gördüklerini sürekli sorgulamasını öngörür. Dürrenmatt ise kendi tiyatrosunun ancak komedi olabileceğini savunur. Artık tek tek bireylerin suçlu sayılamayacağı; tüm insanlığın geçmişte işlenen suçlardan da sorumlu olduğu günümüz dünyası trajedi ile verilemeyeceğinden, bugünün tiyatrosu için tek geçerli biçim komedidir ona göre (Dürrenmatt 1967: 45). Trajik olan da ancak komedinin içinde gösterilebilir. Yani komedi Dürrenmatt'ta gülünçlüklerin ortaya konması değil, bir biçim sorunudur. Oluşumunu tamamlamamış, değişim içindeki bir dünyayı yansıtabilen tek biçimdir komedi. Trajedilerin yazılabilmesi ise ancak kuralları önceden belirlenmiş bir dünyanın var olmasına bağlıdır. Gösterdiği gelişimden kimin sorumlu olduğunun bilinmediği, olayların gücünün tek tek kişileri, onların sorumluluklarını çoktan aştığı bir dünya, artık 'grotesk' bir biçim almıştır:

Nasıl Hieronymus Bosch'un apokaliptik resimleri grotesk ise, günümüz dünyası da artık grotesk olarak tanımlanmalıdır. Çünkü grotesk, belirli biçimi olmayan bir şeyin biçimidir ya da kendine özgü çehresi bulunmayan bir dünyanın çehresidir; yani karşıtlıklardan doğmuştur. (Dürrenmatt 1967: 48)

Grotesk, genel olarak bir durumun ya da bir olayın, alışık olunan biçimde gerçekleşmesi beklenirken düş kırıklığı yaratacak bir biçimde gelişmesi olarak değerlendirilebilir. Güldürme amacını içerse de bütünüyle tanımlanması zor, oldukça karmaşık bir ögedir. Buradaki gülme olgusu, alışık olduğumuzun ya da beklediğimizin tersi bir durumla karşılaştığımızda aldığımız hazdan kaynaklanır. Diğer yandan, bizi düş kırıklığına uğratan bu anlatım biçimi ürkütücüdür de. Ciddi bir konuşmanın içinde açık saçık bir sözcüğün kullanılması, hayvanla insan karışımı bir yaratığın ya da fiziksel bakımdan yıpranmış insanların karşımıza çıkması gibi. Gerçeklerle ve mantıkla bağdaşmayan bu çarpıtılmış dünyanın karşısında tedirgin oluruz. Grotesk öğeleri tiyatrosunda bir anlatım biçimi olarak kullanan Dürrenmatt' ta izleyici kendi beklentisine uygun olmayan, kendi değer yargılarına ters düşen bir dünya ile yüz yüze gelir. Değer yargılarının yitirildiği, kimin deli kimin akıllı ya da kimin suçlu kimin suçsuz olduğu belli olmayan bir dünyadır bu. Kısacası günümüzün dünyası ve onu belirleyen çarpıklıklardır bunlar. Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* adlı oyununun sonunda da böyle bir gelişmeyle karşılaşırız: aslında deli rolü oynayarak kendilerini tımarhaneye kapattıran iki fizikçi akıllıdır, asıl deli ise tımarhanenin sahibi Doktor Zahnd'dir. Hem de tehlikeli bir delidir. Dürrenmatt'ın oyunun sonuna eklediği "*Fizikçiler*'le ilgili 21 Nokta"da belirttiği gibi, olay olabilecek en kötü sona ulaşmıştır. Üçüncü noktada, anlattığı "öykünün ancak akla gelebilecek en kötü olasılık gerçekleştiği zaman sonuna değin düşünülmüş olacağını" savunan Dürrenmatt *Fizikçiler*'de daha kötü bir olasılığa yer bırakmamıştır. Olayların gelişmesi işte burada düğümlenir, Dürrenmatt son sözünü söylemiştir: "Dünya kaçık bir deli doktorun eline düştü."

Dürrenmatt'a göre sanatın amacı işte bu çarpıklıkları, uyumsuzlukları göz önüne sermek olmalıdır, onlara çözüm aramak, karşıtlıkları birleştirmeye çalışmak değil. Önemli olan da gerçeklikle yüz yüze gelmemiz, gerçekliğin çarpıklığını tüm ayrıntılarıyla algılamamızdır. Dürrenmatt gerçi sorunlara çözüm getirmez dedik, ama okura ve seyircisine en azından nelere çözüm aranması gerektiğini etkili bir biçimde gösterir.

Kaynakça

- Brecht, Bertolt (1962): *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Dürrenmatt, Friedrich (neue Auflage 1967): *Theaterprobleme*. Zürich: Arche Verlag.
- Eğit, Kasım (2009): *Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks* (2.baskı). Bornova/İzmir.
- Kuruyazıcı, Nilüfer (1988): “Dürrenmatt: Fizikçiler”, *Metis Çeviri*, 5. 56-62
- Kuruyazıcı, Nilüfer (1988) *20.Yüzyıl Alman Tiyatrosunda Bilim Adamının Sorumluluğu Sorunu*. İstanbul: (basılmamış Profesörlük Takdim Tezi)
- Kuruyazıcı, Nilüfer (1991): “Friedrich Dürrenmatt'ın Sanat Anlayışı”. *Gösteri, Sanat Edebiyat Dergisi* 123. *Dürrenmatt Eki*. 12-16
- Kuruyazıcı, Nilüfer (1992) “Dürrenmatt'ın Üç Oyunu ve Değişik Bir Adalet Anlayışı”. *Gündoğan Edebiyat, Kış 1*.

Erzähltexte als Schnittstelle fachlicher Entwicklungen

Eva Neuland¹

Wer jemals Kurt Tucholskys wunderbare Geschichte: „Ein Ehepaar erzählt einen Witz“ genossen hat, der weiß, welche Risiken mit dem Erzählen von Witzen verbunden sein können: Das Ehepaar, das den Gast mit seinem „reizenden“ Witz unterhalten will, „und zwar so, dass Herr Panter einen Genuss von der Geschichte hat!“, wechselt beim Versuch, den Witz gemeinsam zu erzählen, von der erzählten Zeit („...ein Wanderer verirrt sich im Gebirge“) in die Erzählzeit („Ein Mann, Walter, streu nicht den Tabak auf den Teppich, da!“), es verliert vor lauter gegenseitigen Korrekturen („Meine Frau kann keine Witze erzählen. Lass mich mal.“, „Nein, so war das nicht. Walter, du erzählst es ganz falsch!“) den roten Faden der Geschichte mit gegenseitigen Schuldzuschreibungen („Du verdirbst aber wirklich jeden Witz, Walter!“ „Das ist großartig! Ich verderbe jeden Witz? *Du* verdirbst jeden Witz.“) und endet im Streit („...ich habe...“ – „... Du bist...“) mit: „Wumm: Türgeknall rechts. Wumm: Türgeknall links“ und lässt den Gast ratlos zurück: „Jetzt sitze ich da mit dem halben Witz. Was hat der Mann zu der jungen Bauersfrau gesagt?“

Einen Witz oder eben auch eine Geschichte gut zu erzählen ist ein risikoreiches Unterfangen und verlangt nach bestimmten Kompetenzen.

Literaturwissenschaftliche wie auch sprach- und übersetzungswissenschaftliche Beiträge haben sich mit dem Erzählen beschäftigt, und das Fazit scheint berechtigt, Erzähltexte als Schnittstelle fachlicher Entwicklungen anzusehen. Sie erweisen sich als besonders günstige Anschlussstelle für Fragestellungen, die intradisziplinäre Grenzziehungen überschreiten. Dies soll in der folgenden kleinen Skizze aus linguistischer Sicht genauer entfaltet werden.

Erzähltexte als Gegenstand der Sprach- und Literaturwissenschaft

Allerdings weist die linguistische Erzählforschung eine weit kürzere Geschichte als die literaturwissenschaftliche Tradition auf. Beziehen sie sich aber beide auf dasselbe Gegenstandsfeld?

Literaturwissenschaftliche und linguistische Erzählforschung – getrennte Welten?

Vereinfacht gesagt ist der Prototyp literaturwissenschaftlicher Analysen in der Regel die schriftliche Erzählung als literarisches Gestaltungsprodukt, Gegens-

¹ Prof. Dr., Bergische Universität, Germanistik/Didaktik der deutschen Sprache und Literatur

tand sprachlich wissenschaftlicher Analysen ist hingegen das mündliche Erzählen als ein sozialer Interaktionsprozess. In der Literaturwissenschaft wird in der Regel von der Prämisse der besonderen Qualitäten des Erzählens in der Literatur ausgegangen. Die besondere Gestalt und Komplexität der literarischen Erzählung leitet sich einem aktuellen narratologischen Standardwerk (Martínez/Scheffel, 7. Aufl. 2007) zufolge aus dem Grundphänomen der Fiktionalität, der Transzendenz von historischem Raum und historischer Zeit ab. Als wesentliches Differenzmerkmal erscheint die Unterscheidung von Fakten und Fiktionen, von *faktuellem* Erzählen im Alltag und von *fiktionalem* Erzählen in der Literatur. Während literarische Erzählungen fiktive, mögliche Welten eröffnen, so die vereinfachende Dichotomie, bilden Alltagserzählungen reale Geschehnisse quasi-authentisch ab. Einer solchen Annahme getrennter Welten sei jedoch widersprochen.

Erzählen zwischen Fiktion und Wirklichkeit

Die Frage nach der Genese und den Erscheinungsweisen und Übergangsformen von Literarizität und Fiktionalität im Spannungsfeld der vielfältigen Erscheinungsformen des Erzählens in Literatur und Gesprächsalltag sei hier neu gestellt. Auch in Alltagserzählungen, insbesondere vom Typ eigen- oder fremderlebter Erfahrungen, sind – so meine These – vielfältige Formen von Gestaltungsqualität, Funktionalität und eben auch Fiktionalität erkennbar (Neuland 2009: 187). In der linguistischen Erzählforschung wird zwischen dem *Geschehen* als temporale Ereignisfolge und der *Geschichte* aus der subjektiven Perspektive des Erzählers und schließlich dem *Erzählen* der Geschichte als sprachliche Realisierungsform unterschieden. Die Geschichte wirkt durch das wichtige Kriterium der Ungewöhnlichkeit oder Erzählwürdigkeit, und die sprachliche Realisierung in der Erzählung gestaltet diese *Erzählwürdigkeit* mit einer Vielfalt sprachlicher Mittel.

So seien die beiden folgenden Kriterien hervorgehoben:

- In Alltagserzählungen zeigt sich die Ungewöhnlichkeit gerade im Gewöhnlichen.
- Der Anspruch auf Authentizität wird dabei durch vielschichtige Fiktionalisierungen transzendiert.

Erzählen in Schrift und Rede

Gestaltungsqualitäten weisen damit nicht nur schriftliche Erzählungen, sondern auch mündliche Erzählungen auf.

Schriftliche Erzählungen als literarische Gestaltungsprodukte

Das Medium der Schriftlichkeit eröffnet allerdings die Möglichkeit eines langen Planungs- und Überarbeitungsprozesses, um die Wirkung der sprachlichen Gestaltung zu prüfen, und zwar unter den Aspekten der Intentionsangemessenheit als auch der ästhetischen Wirkung. In der Regel aber bleibt eine schriftliche Erzählung monologisches Produkt eines Autors.

Mündliches Erzählen als soziale Interaktionsprozesse

Das Medium der Mündlichkeit, zumal der spontanen Mündlichkeit, eröffnet dagegen nur wenig Planungsspielraum für den Erzähler und Handlungsspielraum für Zuhörer und Miterzähler, wie die Tucholsky-Geschichte zeigt. Die Bedeutsamkeit des *aktiven* Zuhörens hat in der Kommunikations- und Gesprächsforschung der jüngsten Zeit viel Aufmerksamkeit gefunden. Ebenso wurde den Möglichkeiten der Realisierung von Erzählungen in Gesprächen viel Aufmerksamkeit gewidmet. Schon zu Beginn der ethnomethodologischen Gesprächsforschung bemerkte Sacks (1972) aus seinen Beobachtungen zu Erzählversuchen von Kindern, dass diese mit Geschichts-Einleitungen, z. B. vor dem Zubettgehen, ein „Ticket“ für das Erzählen von Geschichten zu erwerben versuchen. Zu solchen Ankündigungen (z. B. „Weißt du, was mir heute passiert ist?“) gehört oft noch ein besonderes „Genussversprechen“ (z. B. „Mir ist heute was ganz Komisches/Empörendes/Erfreuliches... geschehen.“).

Ist das Recht zur Erzählung der Geschichte einmal erwirkt, hat der Erzähler auch die Pflicht, die Erzählung zu realisieren und die narrative Diskurseinheit wieder abzuschließen und damit zum Gespräch zurückzuleiten (vgl. dazu Quasthoff 2000).

Erzählen als Bericht und Bewertung

Das Strukturmodell von Labov/Waletzky (1973/1967)

In den frühen soziolinguistischen Erzählforschungen von Labov/Waletzky (1973/1967) wird das Erzählen als eine verbale Technik der Erfahrungsrekapitulation aufgefasst, gemäß der temporalen Abfolge der entsprechenden Erfahrung. Zu einer solchen *referenziellen* Funktion tritt jedoch unter dem Aspekt der Erzählwürdigkeit eine weitere bewertende Funktion, ausgelöst durch den sozialen Kontext, in dem sich die Erzählung ereignet. Die *evaluative* Funktion erscheint mithin als besonderes Merkmal von Erzählungen, vor allem Erzählungen eigenerlebter Erfahrungen. In der Normalform solcher Erzählungen, die aus der Abfolge funktionaler Teilphasen der Orientierung, Komplikation, Auflösung und der „Coda“ besteht, wird die Evaluation zwischen den Phasen der Komplikation und der Auflösung sprachlich realisiert. Evaluative Elemente können aber auch die gesamte Erzählung begleiten.

In meinen Analysen alltäglicher Erzählungen habe ich die letzte der funktionalen Phasen von Labov/Waletzky, nämlich die „Coda“ durch ein breiteres Konzept der Erfahrungsauswertung ergänzt. Vor allem beim Erzählen eigenerlebter Erfahrungen zeigen sich oft am Ende Reflexionsphasen, in denen eine retrospektive Erfahrungsverarbeitung des historischen Ereignisses und oft auch eine prospektive Aktualisierung solcher Erfahrungswerte für künftige Lebenssituationen erfolgt (z. B. „das passiert mir nicht nochmal, das sehe ich ja nicht ein, das war mir vielleicht eine Lehre.“).

Kommunikationsorientierte Erzähltextanalyse – eine textlinguistische Wende (nach Gülich 1976)

In der frühen Textlinguistik haben sich Sprach- wie Literaturwissenschaftler auch mit Erzähltexten beschäftigt. Bekannt wurde vor allem die kommunikationsorientierte Erzähltextanalyse von Gülich/Raible (1975) und Gülich (1976), in denen es um schriftliche wie um mündliche Erzähltexte ging. Gülich/Raible erstellten insbesondere eine erzähltextspezifische Hierarchie von sog. *Gliederungsmerkmalen*: meta-kommunikative Sätze, Substitution auf Meta-Ebene, Episoden- und Iterationsmerkmale, Veränderung in der Konstellation der Handlungsträger, Renominalisierung, Textadverbien und -konjunktionen.

Diese Merkmale können die strukturelle Analyse von Labov/Waletzky auf der sprachlichen Mikroebene differenzieren; sie lassen sich gerade am Wechsel der funktionalen Teilphasen besonders gut erkennen. So kommen metakommunikative Sätze und Substitutionen auf der Metaebene besonders in der Einleitung von Erzählungen vor, Episoden- und Iterationsmerkmale in der Orientierungsphase und Veränderungen in der Konstellation der Handlungsträger in der Komplikationsphase.

Von der Erzählung als Produkt zum Erzählen als Prozess

Ein wesentlicher neuer Aspekt in der linguistischen Erzählforschung wird durch das handlungstheoretische Modell von Quasthoff (1980) eingeführt, in dem die Aufmerksamkeit in besonderer Weise von der Erzählung als Produkt zum Erzählen als Interaktionsprozess gelenkt wird.

Das handlungstheoretische Modell von Quasthoff (1980)

Der Produktionsprozess einer Erzählung modelliert sich demzufolge als eine Abfolge einzelner Handlungspläne des Erzählers. Der Handlungsbegriff wird aber auch zur Analyse der Erzählungen selbst und zu einer näheren Bestimmung der Erzählwürdigkeit einer Geschichte verwendet: Diese ergibt sich aus dem Widerspruch zwischen Handlungsplan und Realisierung. Für die Erzählung eigenerlebter Erfahrung wird eine Typologie von *Planbrüchen* entwickelt; und

zwar der Handlungsplan des Agenten (APB), der Wahrnehmungsplan des Beobachters (BPB) und der Erwartungsplan des „generalized other“ (OPB). Dabei wird der Handlungsplan des Agenten besonders überzeugend charakterisiert (z. B. „ich wollte eine unterhaltsame Geschichte erzählen, wurde aber immer wieder von meiner Frau unterbrochen, bis mir der Kragen platzte.“). Wahrnehmungen und Erwartungen liegen hingegen kaum intentionale Pläne zugrunde; vielmehr scheint es dabei um Normalformerwartungen zu gehen, die durch das ungewöhnliche Geschehen durchbrochen werden.

Funktionalität und Dysfunktionalität des Erzählens

Von Quasthoff stammt auch die folgende Unterscheidung verschiedener Funktionen des mündlichen Erzählens: Primär sprecher-orientiert sind demnach die Funktionen der psychischen/kommunikativen Entlastung und der Selbstdarstellung, primär Hörer-orientiert die Funktionen der Belustigung und Unterhaltung sowie der Information und schließlich primär kontext-orientiert die Funktionen des Belegs und der Erklärung. Dabei sollte betont werden, dass das Erzählen durchaus multifunktional sein kann und sich überdies Funktionen im dynamischen Prozess des Erzählens verändern können. Auch dies demonstrierte die einleitend erwähnte Erzählung von Tucholsky, in der das Ehepaar zunächst nur eine „reizende“, der Belustigung dienende Geschichte erzählen wollte.

Wenn in der linguistischen Erzählforschung von Funktionalitäten des Erzählens die Rede ist, so wird zugleich die Existenz von Dysfunktionalitäten vorausgesetzt. Dysfunktionales Erzählen wird dabei als *Rahmenbruch* und als Verstoß in einem bestimmten Situationskontext verstanden. Dysfunktional erscheint demnach die im Band von Quasthoff (1980) dokumentierte Erzählung einer alten Dame, die als Klientin in einem Gespräch im Sozialamt, das der Feststellung ihrer Hilfsbedürftigkeit dient, über ihre herrliche Jugend unter Kaiser Wilhelm erzählt. Die Beurteilung als dysfunktional ist allerdings vom Standpunkt einer zweckorientierten Kommunikation aus getroffen, der das Blickfeld der linguistischen Gesprächsforschung um soziale und kulturelle Aspekte verengt. Diese erschließen hingegen die subjektive Bedeutsamkeit solch „Kaiser Wilhelm“-Geschichten für die Erzähler als Ausgleich einer positiven Selbstdarstellung in als fremdbestimmt erlebten Situationskontexten.

Erzählen im kulturwissenschaftlichen Kontext

Die von mir an anderer Stelle analysierten Alltagserzählungen „von Helden, Opfern und anderen Typen...“ (2009) weisen als besonderes Merkmal die Reflexion von Freud und Leid der eigenerlebten Erfahrungen in den Schlussphasen der Erzählungen auf. Eine solche problemreflektierende Verarbeitung subjektiver lebensgeschichtlicher Erfahrung geht noch über die Kategorie der

Selbstdarstellung hinaus, indem durch das Erzählen eine Vergewisserung der subjektiven als intersubjektive, soziale Erfahrung folgt. Über die rückblickende Erfahrungsrekapitulation hinaus ist damit eine prospektive Evaluation für die Bewältigung künftiger Problemkonstellationen verbunden. Einer solchen kulturellen Bedeutsamkeit des mündlichen Erzählens wird in kulturwissenschaftlichen Zugängen zum Erzählen als kommunikative Gattung des Gesprächsalltags besondere Aufmerksamkeit gewidmet, wie sie von Bergmann/Luckmann (1995) vorgeschlagen wurde.

Abschließend sei festgehalten, dass in den Reflexionsphasen des Erzählens eigenerlebter Erfahrung in besonderer Weise auch die *Stilisierung* als Fiktionalitätsindikator zum Ausdruck kommt. Stempel (1980) hatte dafür den Begriff der *Alltagsfiktionen* vorgeschlagen. Selbstdarstellungen und damit *Identitätskonstruktionen* sind ohne Fiktionalisierungen nicht denkbar; sie werden als interaktive Konstrukte in der Regel nicht nach dem Prinzip der Wahrhaftigkeit, sondern nach dem der Glaubwürdigkeit von den Gesprächspartnern akzeptiert – es sei denn, die Beteiligten stehen in einem kompetitiven oder gar antagonistischen Verhältnis, wie das einleitende Beispiel demonstriert hat.

Literaturverzeichnis

Bergmann, Jörg/ Luckmann, Thomas (1995): „Reconstructive Genres of Everyday Communication“. In: Quasthoff, Uta (Hrsg.): *Aspects of oral communication*. Berlin: De Gruyter. 289-304

Gülich, Elisabeth (1976): „Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse (Am Beispiel mündlicher und schriftlicher Erzähltexte)“. In: Haubrichs, Wolfgang (Hrsg.): *Erzählforschung*. Bd.1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 224-256

Labov, William/Waletzky, Joshua (1973): „Erzählanalyse: mündliche Versionen persönlicher Erfahrung“. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer-Athenäum. 78-126

Martínez, Matías/ Scheffel, Michael (2007 (1999)): *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München: C.H.Beck.

Neuland, Eva (2009): „Erzählen im Alltag: Von Helden, Opfern und anderen Typen“. In: Dannerer, Monika u.a. (Hrsg.): *Gesprochen – Geschrieben – Gedichtet. Variationen und Transformation von Sprache*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 175-188

Erzähltexte als Schnittstelle fachlicher Entwicklungen

Neuland, Eva (1983): „'Ja, laß doch erzählen!' Konversationelles Erzählen im Alltag". In: *Wirkendes Wort* 33. 361-384

Quasthoff, Uta (1980): *Erzählen in Gesprächen. Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*. Tübingen: Gunter Narr.

Quasthoff, Uta (2000): „Erzählen als interaktive Gesprächsstruktur". In: Brinker, Klaus u.a. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik*. Berlin/ New York: deGruyter. 1293-1309

Sacks, Harvey (1972): „On the Analyzability of Stories by Children". In: Gumperz, John J./ Hymes, Dell (Hrsg.): *Directions in Sociolinguistics*. New York: Holt. 325-345

Stempel, Wolf-Dieter (1980): „Alltagsfiktion". In: Ehlich, Konrad (Hrsg.): *Erzählen im Alltag*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 385-403

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)¹

Mehmet Tahir Öncü²

Mit diesem Beitrag soll ein Jubilar geehrt werden, dessen Arbeiten ein breites Spektrum abdecken. Hierzu gehören seine beachtlichen Arbeiten im Bereich der germanistischen Literaturwissenschaft, der kontrastiven Literaturwissenschaft und nicht zuletzt seine zahlreichen literarischen Übersetzungen aus dem Deutschen ins Türkische. Angefangen bei *Die Panne* (Duruşma Gecesi) von Friedrich Dürrenmatt, *Sternstunden der Menschheit*, (İnsanlık Tarihinde Yıldızın Parladığı Anlar) und *Rausch der Verwandlung* von Stefan Zweig (Değişim Rüzgarı) über die *Frankfurter Vorlesungen* (Frankfurt Dersleri) und *Der Engel schwieg* (Melek Sustu) von Heinrich Böll übersetzte er viele deutschsprachige Autoren ins Türkische. Zu seinen bedeutenden Übersetzungen zählen dabei Thomas Manns *Buddenbrooks* (Buddenbrooklar), *Die vertauschten Köpfe* (Değişen Kafalar) und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (Felix Krull). Ein weiteres deutschsprachiger Werk, den er dem türkischen Leser vertraut gemacht hat, ist *Effi Briest* von Theodor Fontane.

Wie bekannt, besitzt neben der literarischen Übersetzung auch die fachsprachliche Übertragung einen wichtigen Platz in der übersetzungswissenschaftlichen Forschung. In Rahmen des Themas Übersetzung und Bearbeitung soll in diesem Beitrag festgestellt werden, welche satzstrukturelle Abwandlungen das neue Strafgesetzbuch der Türkei (YTCK) vollzogen hat.

Fachtexte weisen auf der syntaktischen Ebene Besonderheiten auf, die sie von gemeinsprachlichen Texten unterscheiden. Sie besitzen keine geschlossene, *eigene* Syntax. Bei ihnen findet man nur eine bestimmte spezifische Verteilung gemeinsprachlicher Syntax, d.h. eine in der Bevorzugung bestimmter Satzkonstruktion und Satztypen. Ihre Eigenheit kommt in den unterschiedlichen Stilen oder Textsorten zum Vorschein, die von verschiedenen Gruppen zu verschiedenen Zwecken erzeugt werden und jeweils an verschiedene Adressaten gerichtet sind (Arntz 1982: 30).

Der Sachverhalt, dass Rechtstexte als Fachtexte betrachtet werden können, lässt nicht ausser zweifeln, dass sie sich von Rechtskultur zu Rechtskultur unter-

¹ Dieser Beitrag basiert auf meiner Dissertation: Öncü, Mehmet Tahir (2011): Die Rechtsübersetzung im Spannungsfeld von Rechtsvergleich und Rechtssprachvergleich: Zur deutschen und türkischen Strafgesetzgebung. Berlin: Frank & Timme.

² Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü

schiedlich aufbauen können. Betrachtet man die deutsche und türkische Rechtskultur etwas näher, so fällt auf, dass sie, wie erwähnt, auf unterschiedlichen Grundlagen aufbauen. Die deutsche Rechtskultur gehört zu der kontinentaleuropäischen Rechtskultur und ist besonders durch die römische Rechtspraxis und römische Rechtsregeln geprägt (Pommer 2006: 76). Die Begriffe der kontinentaleuropäischen Rechtsordnungen beziehen sich auf die Begriffe der römischen Rechtssprache und beruhen auf lateinischen Sprachwurzeln (ebd.: 77). Im Gegensatz zur starken Bindung der deutschen Rechtskultur und Rechtssprache an das römische Recht und an das Lateinische hat das Türkische und die türkische Rechtssprache eine unterschiedliche Vergangenheit.

Das Osmanische Reich zerfiel nach dem Ersten Weltkrieg. Auf seinen Ruinen entstand die moderne Türkei. Das Sprachgebiet der heutigen türkischen Sprache ist natürlich mit dem Territorium der türkischen Republik nicht abgegrenzt; Türkisch wird auch in vielen Nachbarstaaten gesprochen, deren Gebiete früher unter osmanischer Herrschaft standen (ebd.).

Während der Herrschaft der Osmanen entstand in den von ihnen verwalteten Gebieten ein riesiges literarisches und amtliches Schrifttum unter dem Einfluss der islamischen Kultur beziehungsweise der arabischen und persischen Kultur. Die osmanischen Türken haben in ihren fast fünfzigjährigen Bemühungen mit arabisch- persischem Sprachmaterial eine hochentwickelte Wissenschaftssprache geschaffen. Die Entwicklung der türkischen Rechtskultur, genauer gesagt der türkischen Rechtssprache, wurde selbstverständlich durch das Arabisch-Persische geprägt. Aus diesem Grund ist es einleuchtend, wenn das Türkische neben dem Arabischen und Persischen zu den so genannten Islamsprachen gezählt wird. Diese sind Sprachen, die vor allem im abstrakten und wissenschaftlichen Bereich eine gleiche Begriffswelt, eine große Zahl von arabischen Lehnwörtern und komplexe Bezeichnungen mit innerer Ähnlichkeit aufweisen (Röhborn 2002: 14). Die Islamsprachen stehen seit dem Mittelalter, in starkem Maße seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unter dem Einfluss der abendländischen Sprachen und erleben einen Angleichungsprozess (ebd.). Ein paradoxes Phänomen in diesem Prozess ist die partielle Angleichung der europäischen Begriffswelt an das Türkische. In den türkischen Bezeichnungen für die europäischen Begriffe werden auch Elemente des islamischen Sprachkreises rezipiert, so dass dieser Prozess auch als eine Erweiterung des islamischen bzw. türkischen Sprachkreises betrachtet werden kann. Dennoch ist es in der Sphäre des historischen Gesamtwortschatzes der osmanisch-türkischen Rechtssprache weiterhin möglich auf Begriffe der arabischen und persischen Sprache zu stoßen (ebd.).

Die ersten Denkmäler des anatolisch- türkischen Schrifttums zeigen deutlich einen Sprachstand, in dem zwar ein erheblicher fremder Einfluss des Arabisch-

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)

Persischen zu beobachten ist, aber die türkische Komponente das Wesentliche ist. Wenn man die Struktur und den Wortschatz dieser Sprache sorgfältig untersucht, kann man in ihr die historische Vorstufe des heutigen Türkentürkischen erkennen, mit anderen Worten, man kann die zwei Idiome historisch miteinander verbinden. Durch die Flut der arabisch-persischen Wörter, Ausdrücke, Wendungen und Fügungen ist aber in der Tat ein neues Idiom entstanden, dessen repräsentative Produkte den unteren Gesellschaftsschichten völlig unverständlich blieben. Sie befriedigten nur die Bedürfnisse einiger privilegierter Kreise der osmanischen Gesellschaft, deren Erziehung und Ausbildung eng mit der islamischen Kultur verbunden waren und auf der Grundlage des Arabischen und Persischen erfolgten. Wer sich einmal mit derartigen osmanisch-türkischen Werken, deren Sprache in der deutschen wissenschaftlichen Literatur zutreffend mit dem Terminus Hochosmanisch bezeichnet wird, beschäftigt, kann leicht beobachten, dass diese Sprache mit dem türkischen Hintergrund sehr wenig zu tun hat. In diesem Sprachgebrauch ist das türkische Antlitz der zugrunde liegenden Sprache, abgesehen von der syntaktischen Grundstruktur, beinahe völlig verdeckt (Hazai 1978: 24f). Dies machte in unserem Jahrhundert eine radikale Sprachreform notwendig, durch die praktisch eine neue Literatur- und Amtssprache entstanden ist. Es ist sicher zutreffend, wenn Bedia Akarsu das Ziel der türkischen Sprachplanung in den 30er Jahren als Ganzes mit den folgenden Worten charakterisiert (Akarsu 1975: 5):

Türkçeyi çağdaş sanat, bilim ve tekniğin, kısacası çağdaş uygarlığın bütün gereklerini karşılayacak bir dil durumuna getirmek“.

[Das Türkische soll in die Lage versetzt werden, allen Anforderungen der gegenwärtigen Kunst, Wissenschaft und Technik, kurzum der zeitgenössischen Zivilisation, zu entsprechen]

In den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts wurde, so Röhrborn, eine Sprachreform des Türkischen durchgeführt, die unter dem Stichwort: *Authentifizierung* stand (2002: 21). Und tatsächlich liegt in dieser Phase der Schwerpunkt der sprachplanerischen Aktivitäten auf der Ersetzung des nicht-türkischen Wortgutes in der zeitgenössischen Sprache durch genuin türkisches Wortmaterial. Man versuchte, so Korkmaz, genuin türkische Substitute für das Wortgut der spätosmanischen bzw. zeitgenössischen Umgangssprache zu finden, welches teilweise damals wie auch die Zeitgenossen bemerkten schon veraltet war (1992: 320). Die arabischen und persischen Wörter des Türkischen sollten vor allem durch archaische und dialektale türkische Wörter ersetzt werden. Dabei ging es meist um *Lehnschöpfung* (Korkmaz 1992: 315). Korkmaz zufolge geht diese Idee auf Sadri Maksudi zurück (ebd.). Sadri Maksudi war sicher nicht der erste,

der solche Vorschläge gemacht hat, aber er konnte offenbar Atatürk für diese Idee begeistern. In seinem 1930 erschienenen Buch *Türk dili için* schlägt Mak-sudi vor, das Sprachmaterial der alten türkischen Sprachdenkmäler in derselben Weise für die neu zu schaffende türkische Sprache zu verwenden, wie man in den europäischen Sprachen das Latein verwendet hat (1930: 323). Im Jahre 1933 erschienen solche Wortlisten aus alten türkischen Sprachdenkmälern auch in der Zeitschrift des Türk Dil Kurumu (Türkischer Sprachverein), und das Material des großen Wörterbuchs *Tarama Dergisi*, das 1934 herauskam, besteht vor allem aus älteren osmanischen, osttürkischen und alttürkischen Wörtern mit Vorschlägen, für welche zeitgenössischen osmanischen Wörter sie jeweils verwendet werden könnten (Zülfikar 1991: 171.). Aus diesem Material, aber auch aus dem zeitgenössischen anatolischen Sprachmaterial, wurde dann das erste offizielle Wörterbuch für das neue Türkisch, das für den öffentlichen Gebrauch bestimmt war, zusammengestellt, der so genannte *Cep Kılavuzu*.

Durch die Übernahme des Islam gelangten viele arabische Elemente, insbesondere im Bereich der Rechtssprechung und der Ethik, ins Türkische. Die Einflüsse der persischen Sprache machen sich besonders im Bereich der Poesie bemerkbar. Durch die Beziehungen des Osmanischen Reiches und Studienaufenthalte von Kindern der Oberschicht wurden viele französische Wörter im Bereich des Militärs, der Verwaltung, der Technik und des Gesellschaftslebens ins Türkische übernommen. Im Rahmen seiner tief greifenden Reformen leitete Mustafa Kemal Atatürk auch die Retürkisierung bzw. Modernisierung der türkischen Sprache ein. Er setzte im Jahre 1932 eine staatliche Sprachkommission unter dem Namen „Türk Dil Kurumu“ (Türkisches Sprachinstitut) ein.

Die Sprachpolitik die zu Beginn der türkischen Republik verfolgt wurde, führte leider nicht zum Erfolg. Dies liegt nach Röhrborn vor allem daran, dass man von vornherein eine Europäisierung der Sprache wünschte (2002: 22). Die europäischen Sprachen waren die Sprachen mit dem hohen Prestige, nicht aber das Alttürkische³, das damals in der Türkei sehr wenig bekannt war. Die kurze Zeit, in der die Neologismen aus dem Alttürkischen und die Archaismen das Feld beherrschten, muss in der Tat als *Irrweg* gesehen werden, wie Zeynep Korkmaz meint (1992: 317). Dass es von Anfang um eine Europäisierung ging, zeigt auch die Reform des Alphabets, aber es erschien vielleicht in der ersten Zeit nicht opportun, das allzu offen in den Vordergrund zu rücken.

Wenn man die wissenschaftliche Sprache des Rechts zweier europäischer Spra-

³ Die *alttürkische Sprache* (auch *Orchon* oder *Runen-Türkisch*) ist die früheste schriftlich bezeugte Turksprache. Sie wurde von den Göktürken ungefähr vom 7. bis 13. Jahrhundert n. Chr. gesprochen. Alttürkisch ist nahe mit dem ebenfalls ausgestorbenen Tschagataischen verwandt. Aus: <http://de.wikipedia.org/wiki/Alt%C3%BCrkisch>

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)

chen wie des Deutschen und Französischen vergleicht, so findet man also meist eine inhaltliche oder strukturelle, häufig sogar eine phonetische Ähnlichkeit der Termini. Dies wird als selbstverständlich empfunden. Wie verschieden wissenschaftliche Konzepte ausgedrückt werden können, zeigt erst der Vergleich von ähnlichen Konzepten in unterschiedlichen Kulturkreisen. Da das Osmanische Reich einem nicht-europäischen Kulturkreis angehört, zeigt die osmanische Rechtssprache zwar inhaltliche und formale Abweichungen. Trotzdem sind europäische Spuren in der Rechtssprache des Osmanischen zu beobachten. Die osmanisch-europäische Konvergenz mag, nach Röhrborn, teilweise auf eine frühe Beeinflussung des Arabischen und Persischen durch das Griechische und Lateinische zurückgehen (2002: 27). Aber die weitaus überwiegende Mehrzahl der osmanischen Begriffe in der Rechtssprache dürfte seit der Tanzimat-Zeit⁴ geprägt sein. Es sind meist Imitationen von französischen Vorbildern unter Verwendung von arabischem Sprachmaterial (ebd.). Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden das Arabische und das Persische auch von Protagonisten einer türkischen Gemeinsprache als Quelle für die wissenschaftliche Terminologie des Türkischen empfohlen. Das Arabische war natürlich für die einfachen türkischen Bürger nicht transparent, wohl aber für die gebildeten Türken (ebd.).

In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg wurde im Auftrag des osmanischen Ministeriums für Wissenschaft eine *Kommission für wissenschaftliche Terminologie* (Istılâhat-ı ilmiyye encümesi) gegründet (Korkmaz 1992: 302). Doch der Sprachpurismus, kommt, so Röhrborn, erst voll zur Geltung, als Anfang der 30er Jahre die staatlich gelenkte Sprachplanung beginnt (2002: 28). Es liegt also eine verzögerte Auswirkung des europäisch-islamischen Sprachkontakts vor: Wenn ein europäischer Terminus *technicus* bereits ein osmanisches Äquivalent hatte, wurde in der Regel dieser osmanische Terminus zum Modell für die türkeitürkische Neubildung. Die türkische Rechtssprache enthält trotz aller Sprachreinigungsbestrebungen nach wie vor sehr viele arabische und persische Fremd- und Lehnwörter, die derart eingebürgert sind, dass sie von den Türken gar nicht mehr als solche empfunden werden. So kann man sagen, dass die Rechtssprache des Türkischen im Allgemeinen sich nicht um Allgemeinverständlichkeit bemüht, vielmehr schuf sie ideale Rechtsbegriffe, die eine Distanzierung zwischen dem *Recht* und dem Volk zur Folge hatten. Die türkische Sprache gehört zur ural-altaischen Sprachgruppe. Die Besonderheit der Sprache macht die Agglutinierung aus. Das bedeutet, dass viele syntaktische Formen durch das Anhängen von Endungen an Wortstämme angezeigt werden. Mindestens eine, meistens mehrere Endungen werden an den Verb- oder Wortstamm nach den Regeln der

⁴ Es ist die Bezeichnung der Periode, die mit der Verordnung der „Tanzimat Fermanı“ beginnt.

Vokalharmonie angehängt.

Allerdings können Rechtstexte abhängig von ihrer Erlasszeit auf der syntaktischen Ebene Unterschiede aufzeigen. Das alte türkische Strafgesetzbuch wurde 1926 zu Beginn der Gründungszeit der Türkischen Republik unter dem grossen Einfluss des Arabisch-Persischen erlassen. Das neue türkische Strafgesetzbuch wurde 79 Jahre später 2005 im Rahmen des Europäisierungprozess der Türkei erlassen. Das neue Strafgesetzbuch wurde kurz nach dem Gipfeltreffen der Europäischen Union (1999) in Helsinki, wo die Türkei als Kandidat für die Aufnahme in die Europäische Union anerkannt wurde und nach der Unterzeichnung des Vertrags über eine Verfassung für Europa. Es ist dementsprechend einleuchtend, dass das neue türkische Strafgesetzbuch vor dem Hintergrund der zunehmenden Bemühungen um den Beitritt der Türkei zur Europäischen Union sehr wichtig erscheint. Ausgehend von den Einflussfaktoren der beiden Strafgesetzbücher ist es zu verstehen, dass es sich auf der sprachlichen, insbesondere auf der syntaktischen Ebene, ein enormer Wandel vollzogen hat.

Ich möchte diese These an einem Beispiel aus dem YTCK veranschaulichen. Es handelt sich um den Artikel 68 des YTCK, dass seine Entsprechungsparagraphen im Artikel 79 des StGB und in den Artikeln 112, 113 und 118 des ECK findet.

YTCK- Madde 68- Ceza zamaşımı

(1) Bu maddede yazılı cezalar aşağıdaki sürelerin geçmesiyle infaz edilmez:

- a) Ağırlaştırılmış müebbet hapis cezalarında kırk yıl.
- b) Müebbet hapis cezalarında otuz yıl.
- c) Yirmi yıl ve daha fazla süreli hapis cezalarında yirmidört yıl.
- d) Beş yıldan fazla hapis cezalarında yirmi yıl.
- e) Beş yıla kadar hapis ve adli para cezalarında on yıl.

(2) Fiili işlediği sırada oniki yaşını doldurmuş olup da onbeş yaşını doldurmamış olanlar hakkında, bu sürelerin yarısının; onbeş yaşını doldurmuş olup da onsekiz yaşını doldurmamış olan kişiler hakkında ise, üçte ikisinin geçmesiyle ceza infaz edilmez.

(3) Bu Kanunun İkinci Kitabının Dördüncü Kısımında yazılı yurt dışında işlenmiş suçlar dolayısıyla verilmiş ağırlaştırılmış müebbet hapis veya müebbet hapis veya on yıldan fazla hapis cezalarında zamaşımı uygulanmaz.

(4) Türleri başka başka cezaları içeren hükümler, en ağır ceza için konulan sürenin geçmesiyle infaz edilmez.

(5) Ceza zamaşımı, hükmün kesinleştiği veya infazın herhangi bir suretle kesintiye uğradığı günden itibaren işlemeye başlar ve kalan ceza miktarı esas alınarak süre hesaplanır.

(StGB: 79; ETCK: 112,113 und 118)

StGB § 79 Verjährungsfrist

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)

(1) Eine rechtskräftig verhängte Strafe oder Maßnahme (§ 11 Abs. 1 Nr. 8) darf nach

Ablauf der Verjährungsfrist nicht mehr vollstreckt werden.

(2) Die Vollstreckung von lebenslangen Freiheitsstrafen verjährt nicht.

(3) Die Verjährungsfrist beträgt

1. fünfundzwanzig Jahre bei Freiheitsstrafe von mehr als zehn Jahren,

2. zwanzig Jahre bei Freiheitsstrafe von mehr als fünf Jahren bis zu zehn Jahren,

3. zehn Jahre bei Freiheitsstrafe von mehr als einem Jahr bis zu fünf Jahren,

4. fünf Jahre bei Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr und bei Geldstrafe von mehr als dreißig Tagessätzen,

5. drei Jahre bei Geldstrafe bis zu dreißig Tagessätzen.

(4) Die Vollstreckung der Sicherungsverwahrung verjährt nicht. Bei den übrigen

Maßnahmen beträgt die Verjährungsfrist zehn Jahre. Ist jedoch die Führungsaufsicht oder die erste Unterbringung in einer Entziehungsanstalt angeordnet, so beträgt die Frist fünf Jahre.

(5) Ist auf Freiheitsstrafe und Geldstrafe zugleich oder ist neben einer Strafe auf eine freiheitsentziehende Maßregel, auf Verfall, Einziehung oder Unbrauchbarmachung erkannt, so verjährt die Vollstreckung der einen Strafe oder Maßnahme nicht früher als die der anderen. Jedoch hindert eine zugleich angeordnete Sicherungsverwahrung die Verjährung der Vollstreckung von Strafen oder anderen Maßnahmen nicht.

(6) Die Verjährung beginnt mit der Rechtskraft der Entscheidung.

ETCK- Madde 112 - Bu maddede yazılı cezalar aşağıdaki müddetlerin mürurile ortadan kalkar:

1 - İdam ve müebbet ağır hapis cezaları otuz sene,

2 - Yirmi sene ve daha fazla müddetle ağır hapis cezası yirmi dört sene,

3 - Beş seneden ziyade ağır hapis veyahut hapis veya müebbet sürgün cezası yirmi sene,

4 - Beş seneye kadar ağır hapis veyahut hapis veya muvakkat sürgün veya muvakkaten hidematı âmmeden memnuiyet cezaları ile ağır cezayı nakdi hükümleri on sene,

5 - Bir aydan ziyade hafif hapis veyahut bir meslek ve sanatın tatili icrası yahut otuz liradan ziyade hafif cezayı nakdi hükümleri dört sene,

6 - Bundan evvelki bentte beyan olunan miktardan aşağı ceza hükümleri on sekiz ay, geçmesiyle ortadan kalkar.

Nev'ileri başka başka cezaları havi hükümler, en ağır ceza için konulan müddetin geçmesiyle ortadan kalkar.

Cezanın müruru zaman ile ortadan kalkmasından sonra emniyeti umumiye nezareti altında bulunmak cezasının da hükmü kalmaz.

ETCK- Madde 113 - Hükümlerde müruru zaman hükmün kat ileştiği veya infazın her hangi bir suretle inkıtaa uğradığı günden itibaren işlemeğe başlar.

ETCK- Madde 118 - Bu kanunun ikinci kitabının birinci babında yazılı ölüm veya müebbet yahut muvakkat ağır hapis cezalarını müstelzim cürümlerin yurd dışında işlenmesi halinde ceza müruru zamanı yoktur.

Übersetzung des YTCK- Artikel 68- Vollstreckungsverjährung

(1) Die in diesem Artikel genannten Strafen werden nach Ablauf der im Folgenden genannten Zeit nicht vollstreckt:

- a) Bei erschwerter lebenslanger Gefängnisstrafe nach 40 Jahren
- b) Bei lebenslanger Gefängnisstrafe nach 30 Jahren
- c) Bei zeitiger Gefängnisstrafe von 20 Jahren und mehr nach 24 Jahren
- d) Bei Gefängnisstrafe von über fünf Jahren nach 20 Jahren
- e) Bei Gefängnisstrafe bis einschließlich fünf Jahren und Geldstrafe nach zehn Jahren

(2) Bei Personen, die zur Tatzeit das 12. Lebensjahr vollendet, jedoch das 15. Lebensjahr noch nicht vollendet haben, wird die Strafe nach Ablauf der Hälfte dieser Fristen nicht vollstreckt, bei Personen, die das 15. Lebensjahr vollendet, jedoch das 18. Lebensjahr nicht vollendet haben, wird die Strafe nach Ablauf von zwei Dritteln dieser Fristen nicht vollstreckt.

(3) Bei erschwertem lebenslangem Gefängnis, lebenslangem Gefängnis und Gefängnisstrafen über 10 Jahren, die wegen im Ausland begangener Straftaten aus dem Vierten Teil des Zweiten Buchs dieses Gesetzes verhängt wurden, gibt es keine Verjährung

(4) Urteile, die verschiedenartige Strafen enthalten, werden nicht mehr vollstreckt, wenn die Frist, die für die schwerste Strafe vorgesehen ist, abgelaufen ist.

(5) Die Vollstreckungsverjährung beginnt mit dem Tag der Rechtskraft des Urteils oder dem Tag, an dem die Vollstreckung auf irgendeine Weise unterbrochen worden ist. Die übrigbleibende Strafe wird als Grundlage für die Berechnung der Frist genommen.

Übersetzung des ETCK- Artikel 112, 113 und 118

Artikel 112- Die in diesem Artikel festgesetzten Strafen erlöschen durch Verjährung nach Ablauf folgender Fristen:

1. in 30 Jahren bei Todesstrafe und bei lebenslanger Zuchthausstrafe;
2. in 24 Jahren bei Zuchthausstrafe von 20 und mehr Jahren;
3. in 20 Jahren bei Zuchthaus oder Gefängnis über fünf Jahren;
4. in zehn Jahren bei Zuchthaus oder Gefängnis bis zu fünf Jahren und zeitiger Unfähigkeit zur Bekleidung öffentlicher Ämter sowie bei schweren Geldstrafen;
5. in vier Jahren bei Haft über einem Monat, bei Verbot der Aus-

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)

übung eines Berufs oder Gewerbes oder bei leichten Geldstrafen über 707.400 TL,**
5. in 18 Monaten bei geringeren Strafen als in den vorhergehenden Ziffern angegeben
Urteile, die auf verschiedenartige Strafen lauten, verjähren nach der Frist, die für die schwerste Strafe festgesetzt ist.

Artikel 113- Bei Urteilen beginnt die Verjährungsfrist mit dem Tag, an dem das Urteil rechtskräftig oder an dem die Vollstreckung aus irgendeinem Grund unterbrochen wird.

Artikel 118- Werden die Verbrechen, die im Ersten Kapitel des Zweiten Buchs dieses Gesetzes mit Todesstrafe, mit lebenslangem oder zeitigem Zuchthaus bedroht sind, im Ausland begangen, so tritt keine Vollstreckungsverjährung ein.

Der Artikel 68 hat im StGB den Artikel 79 als Entsprechung, dagegen lassen sich im ETCK drei Entsprechungsgesetze die Artikel 112, 113 und 118 feststellen. Der neue Gesetzestext besteht aus fünf Absätzen und hat insgesamt 146 Lexeme. Die Anzahl der Lexeme des Artikels 68 des YTCK zeigt, dass es zu einer Kürzung gekommen ist, zugunsten der Übersicht des neuen Gesetzestextes. Anhand der lexikalischen Auflistung und deren Aufteilung ist zu erkennen, dass die in dem Gesetzestext enthaltenen lexikalischen Anteile aus drei Sprachen bestehen: Arabisch, Türkisch und Persisch. Nach der lexikalischen Aufteilung beträgt die Gesamtzahl der arabischen Lexeme 52, diese Anzahl entspricht dem prozentualen Anteil von insgesamt 35,62%, wobei der Gesamtanteil der arabischen Lexeme der drei Artikel des ETCK 92 ist und somit 52,57% des Wortschatzes ausmacht. Die Anzahl der türkischen Lexeme beträgt allerdings 88, das wiederum insgesamt 60,27% entspricht. In den drei Artikeln des ETCK liegt die Anzahl der türkischen Wörter bei 70, das 40% des gesamten Wortguts der drei Paragraphen entspricht. Ferner ist zu beobachten, dass die Anzahl der persischen Lexeme vermindert worden ist. Im ETCK waren 4 Lexeme, die 2,29% des Begriffsguts bildete; im YTCK nur noch ein Lexem vorhanden, das 0,68% des gesamten Wortschatzes darstellt. Es lässt sich also feststellen, dass der prozentuale Anteil der vorhandenen Lexeme des YTCK hauptsächlich aus dem türkischen Wortschatz stammt und sich mit 60,27% wesentlich erweitert hat und höher liegt als der Anteil, aus dem Arabischen mit 35,62%.

Der Artikel 68 des YTCK besteht aus fünf Absätzen, wobei in dem ersten Absatz des YTCK eine Ähnlichkeit mit den 1. Absatz des Artikels 112 des ETCK und dem 3. Absatz des Artikels 79 des StGB zu sehen ist. Aus der Gegenüberstellung der drei Artikel resultiert, dass es sich bei der Verfassung des ersten

Absatzes des Artikels 68 des YTCK um eine Kombination von ETCK und dem StGB handelt.

Im einleitenden Teil des ersten Absatzes des Artikels 68 des YTCK ist eine grosse Ähnlichkeit mit dem einleitenden Teil des Artikels 112 des ETCK bis auf das finite Verb: statt *ortadan kalkar* wird im YTCK *infaz edilemez* verwendet, welches eine Übersetzung der Bezeichnung *nicht vollstreckt werden* darstellt. Es muss an dieser Stelle vermerkt werden, dass die Strafarten im YTCK im Vergleich zu den Strafarten des ETCK sich geändert haben. Aus diesem Grund könnte der Leser auf dem ersten Blick keine Ähnlichkeit erkennen. Der Vergleich der einzelnen Lexeme in ersten Absätzen der Artikeln 68 (YTCK) und 112 (ETCK) zeigt eine deutliche Neigung zum ETCK. Die arabischen Lexeme *müebbet*, *hapıs* und *ceza* sind wortwörtlich im YTCK vorzufinden. Als eine weitere Lehnübersetzung aus dem arabischen begegnet man dem Lexem *ziyade*, die im YTCK mit dem türkischen Ausdruck *fazla* wiedergegeben ist. Aus dem Artikel 79 des StGB wird das Lexem *Tagessatz* dagegen durch die Einheiten der *traduction littérale* mit *adli para cezası* wiedergegeben.

Der neu eingeführte zweite Absatz des Artikels 68 des YTCK zeigt keinerlei Enstprechungen in den Paragraphen des StGB und ETCK.

Beim dritten Absatz des Artikels 68 des YTCK ist nur eine inhaltliche Entsprechung zum Artikel 118 des YTCK zu beobachten. Die Gegenüberstellung des 3. Absatzes des Artikels 68 mit dem Artikel 118 des ETCK verdeutlicht diese Behauptung, denn die Lexeme *babında*, *yahut*, *müruru*, *cürüm* und *müstelzim* des ETCK sind im YTCK nicht mehr vorhanden. Die arabische Bezeichnung *babında* wurde durch das arabische, allerdings durch die gängige Bezeichnung *kısım* wiedergegeben. Der persische Ausdruck *yahut* wurde durch das arabisch-persische Lexem *veya* im YTCK wiedergegeben. Wie im Bsp. C1 bereits erwähnt, wurde für die arabische Bezeichnung *cürüm* die türkische Entsprechung *suç* bevorzugt. Der Ausdruck *müstelzim* (ar.)- *gerekiren* (tr.) wurde im YTCK nicht berücksichtigt. Aufgrund der grossen Entsprechung auf der lexikalischen Ebene zwischen den beiden Absätzen, kann man den dritten Absatz des Artikels 68 des YTCK als eine *legislative Übersetzung* des Artikels 118 des ETCK betrachten.

Der vierte Absatz des Artikels 68 des YTCK kann als eine legislative Übersetzung des vorletzten Satzes des Artikels 112 des ETCK angesehen werden. Der Vergleich beider Absätze legt dar, dass von arabischen Wörtern im Artikel 118 des ETCK in den Artikel 68 des YTCK übertragen worden sind. Das arabische Wort *nev* wurde im YTCK mit dem türkischen Ausdruck *tür* wiedergegeben. Auch die veraltete Bezeichnung *havi* wird mit der Lehnübersetzung *içeren* übertragen. Desweiteren kann man sehen, dass die arabische Bezeichnung *müddet* im YTCK vom Lexem *süre* vertreten wird. Das finite Verb des Absatzes

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)

infaz olunur kann allerdings als eine Lehnübersetzung des Ausdrucks *vollstreckt* betrachtet werden.

Obwohl eine große Entsprechung zwischen dem letzten Absatz des Artikel 68 des YTCK und des Artikels 113 des ETCK beobachtet werden kann, kann man nicht von einer *legislativen Übersetzung* reden. Gleich zu Beginn des 5. Absatzes des Artikels 68 des YTCK ist die Bezeichnung *ceza zamanasını*, das, wie oben erwähnt, eine Lehnübersetzung aus dem StGB ist, zu vermerken. Ferner stellt der letzte Teil des 5. Absatzes *ve kalan ceza miktarı esas alınarak süre hesaplanır* einen neu hinzugefügten Teilsatz dar. Der Ausdruck *kat'ileştiği* im Artikel 113 des ETCK wird im YTCK anhand der Lehnübersetzung durch das türkische Lexem *kesinleştiği* wiedergegeben. Auch der arabische Ausdruck *inkita* wird im YTCK durch das türkische Lexem *kesinti* wiedergegeben.

Die formale Analyse des obigen Beispiels zeigt, dass sich die Wortanzahl in Artikel 68 des YTCK und dem entsprechenden Artikel 79 des StGB sowie Artikel 112, 113 und 118 des ETCK etwas unterscheidet. Artikel 68 des YTCK enthält fünf Absätze, fünf Sätze und 146 Wörter, wobei der Artikel 79 des StGB aus sechs Absätzen, neun Sätzen und 183 Wörtern; und der Artikel 112, 113 und 118 des ETCK insgesamt aus fünf Sätzen und 175 Wörtern besteht.

Die Gegenüberstellung des Artikels 68 des YTCK mit dem ihm entsprechenden Artikel 79 des StGB sowie Artikel 112, 113 und 118 des ETCK ergibt, dass bei allen Artikeln um die so genannte *Verjährungsfrist* von Straftaten geht. Artikel 68 des YTCK hat insgesamt fünf Absätze, von denen allerdings nur der zweite keine Entsprechung in den gegenüberliegenden Artikel findet; die Absätze eins, drei, vier und fünf haben sowohl im Artikel 79 des StGB als auch im Artikel 112, 113 und 118 des ETCK ihre Entsprechungen.

Der erste Absatz des Artikels 68 des YTCK hat sowohl im ersten Absatz des Artikels 79 des StGB als auch im ersten Satz des Artikels 112 des ETCK eine Entsprechung. Die detaillierte Darstellung weist zwar darauf hin, dass es hier um die Besonderheiten des übersetzungswissenschaftlichen Kriteriums der *équivalence* geht, dennoch ist auf den ersten Blick zu erkennen, dass die Verteilung der einzelnen Verjährungsfristen für die verhängten Straftaten sehr unterschiedlich sind, was die Kennzeichen der *équivalence* verdeutlicht, denn in diesem Fall wird die Ausgangssprachliche Situation durch eine vergleichbare Zielsprachliche Situation ersetzt.

Wie bereits oben erwähnt hat der zweite Absatz des Artikels 68 des YTCK weder in Artikel 79 des StGB noch in den Artikeln 112, 113 und 118 eine Entsprechung. Da keine vergleichbaren Gesetzestexte vorliegen, kann dieser Absatz aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht nicht interpretiert werden. Man kann allerdings behaupten, dass der vorliegende Absatz ein sprachlich und stilistisch verständlich gestalteter Text ist.

Beim dritten Absatz des Artikels 68 des YTCK ist eine deutliche Entsprechung im Artikel 118 des ETCK festzustellen. Die ausführliche Analyse zeigt zwar, dass es sich hier um die Besonderheiten des übersetzungswissenschaftlichen Kriteriums der *équivalence* handelt, doch sieht man auf den ersten Blick, dass sehr unterschiedliche Veränderungen vorgenommen wurden, was die Kennzeichen der *équivalence* verdeutlicht, denn in diesem Fall wird die Ausgangssprachliche Situation durch eine vergleichbare Zielsprachliche Situation ersetzt.

YTCK Madde 68- (3) Bu Kanunun İkinci Kitabının Dördüncü Kısımında yazılı yurt dışında işlenmiş suçlar dolayısıyla verilmiş ağırlaştırılmış müebbet hapis veya müebbet hapis veya on yıldan fazla hapis cezalarında zamanaşımı uygulanmaz.

ETCK- Madde 118 - Bu kanunun ikinci kitabının birinci babında yazılı ölüm veya müebbet yahut muvakkat ağır hapis cezalarını müstelzim cürümlerin yurd dışında işlenmesi halinde ceza müruru zamanı yoktur.

Da in der Türkei die Todesstrafe abgeschafft worden ist, hat man die Bezeichnung *ölüm cezası* auch in diesem Absatz getilgt. Dementsprechend hat man auch im Satz einen anderen Blickwinkel eingenommen. Diese Perspektivenverschiebung ist ein typisches Merkmal des übersetzungswissenschaftlichen Kriteriums der *modulation*.

Im vierten Absatz des Artikels 68 des YTCK sind die Besonderheiten der *équivalence* des Satzes aus dem Artikel 112 zu erkennen:

YTCK Madde 68- (4) Türleri başka başka cezaları içeren hükümler, en ağır ceza için konulan sürenin geçmesiyle infaz edilmez.

ETCK- Madde 112-Nev'ileri başka başka cezaları havi hükümler, en ağır ceza için konulan müddetin geçmesiyle ortadan kalkar.

Man hat in diesem Absatz sozusagen die Ausgangssprachliche Situation durch eine ähnliche Zielsprachliche Situation ersetzt.

Im fünften Absatz des Artikels 68 hat man eine entsprechende Sachlage. Bei der Formulierung des fünften Absatzes sind die Eigenheiten der *équivalence* des sechsten Absatzes des Artikels 79 des StGB und des Artikels 113 des ETCK zu beobachten:

YTCK- Madde 68 - (5) Ceza zamanaşımı, hükmün kesinleştiği veya infazın herhangi bir suretle kesintiye uğradığı günden itibaren işlemeye başlar ve kalan ceza miktarı esas alınarak süre hesaplanır.

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)

StGB- Artikel 79 (6) Die Verjährung beginnt mit der Rechtskraft der Entscheidung.

ETCK- Madde 113 - Hükümlerde müruru zaman hükmün kat'ileştiği veya infazın her hangi bir suretle inkıtaa uğradığı günden itibaren işlemeğe başlar.

Man kann also sehen, dass man bei der Abfassung des fünften Absatzes eine Komprimierung der beiden Texte (Artikel 79 des StGB und Artikel 113 des ETCK) vorgenommen hat und sozusagen die Ausgangssprachliche Situation durch eine ähnliche Zielsprachige Situation ersetzt.

Schlussbemerkung

Sowohl in der deutschen als auch in der türkischen fachsprachlichen Syntax des Rechts ist die Vorliebe für *Vereinfachung der Satzstruktur*⁵ sehr deutlich zu sehen. Zudem ist in der türkischen fachsprachlichen Syntax auf die Bevorzugung von Passiv- und Partizipialkonstruktionen hinzuweisen, um Zeit, Ursache, Mittel, Bedingungen, Ziel und Folge auszudrücken. Die häufige Verwendung von Attributierungsmöglichkeiten, wie z.B. durch den Gebrauch des Relativsatzes im Deutschen und den Gebrauch der Partizipialkonstruktion im Türkischen, in der sich das Bedürfnis nach Präzisierung und Differenzierung des Ausdrucks fachlicher Sachverhalte äußert (vgl. Mentrup 1979: 280), ist ein Charakteristikum der deutschen und türkischen wissenschaftlichen Syntax. Im Gebrauch der Attribute herrscht eine partielle Übereinstimmung mit der deutschen Sprache. Die Attribute im Türkischen werden ihrem Bezugswort, das sie näher bestimmen, vorangestellt. Die attributive Voranstellung, die im Deutschen nur in wenigen Fällen, wie z.B. beim Gebrauch des Adjektivs, existiert, ist typisch für das Türkische. Mit Hilfe von Partizipial-Konstruktionen können im Türkischen auch ganze Wortgruppen ihrem Bezugswort vorangestellt werden, wo im Deutschen in der Regel ein Relativsatz erforderlich ist. Der Gebrauch von Relativkonstruktionen beider Sprachen macht die sprachstrukturellen Unterschiede zwischen ihnen sehr deutlich (Ozil 1994: 55).

Das gegenwärtige Türkei-türkische enthält gewisse Ausdrücke, die nach den Regeln der arabischen und persischen Grammatik gebildet wird. Wenn auch solche in der früheren Zeit überaus häufige Bildungen heute zum größten Teil aus der Standardsprache entfernt worden sind, so begegnet man ihnen immer

⁵ Siehe dazu Buri-Güttermann, Johanna (1972): Der Satzbau in der Sprache der osmanischen Urkunden aus der Zeit von Mehmet Fatih-Kanuni Süleyman. Wien. Notring und Banguoğlu, Tahsin (2007): Türkçenin Grameri. Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları.

noch in der Rechtssprache. Dessenungeachtet ist das neue türkische Strafgesetzbuch dem vorangehenden türkischen Strafgesetzbuch, das 1926 in Kraft trat, treu geblieben und die syntaktischen Eigenheiten des alten Gesetzesbuchs teilweise übernommen bzw. beibehalten.

Literaturverzeichnis

Akarsu, Bedia (1975): *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara Üniversitesi Basımevi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arntz, Reiner/Picht, Heribert (1982): *Einführung in die übersetzungsbezogene Terminologiearbeit*. Hildesheim/ Zürich/ New York: ARPA.

Banguoğlu, Tahsin (2007): *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Buri-Güttermann, Johanna (1972): *Der Satzbau in der Sprache der osmanischen Urkunden aus der Zeit von Mehmet Fatih-Kanuni Süleyman*. Wien: Notring

Hazai, György (1978): *Kurze Einführung in das Studium der türkischen Sprache*. Budapest: Akademiai Kiado.

Korkmaz, Zeynep (1992): *Atatürk ve Türk dili belgeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Maksudi, Sadri (1930): *Türk Dili İçin*. Ankara: Türk Ocakları Yayınları.

Mentrup, Wolfgang (Hrsg.) (1979): *Fachsprache und Gemeinsprache*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.

Öncü, Mehmet Tahir (2011): *Die Rechtsübersetzung im Spannungsfeld von Rechtsvergleich und Rechtssprachvergleich: Zur deutschen und türkischen Strafgesetzgebung*. Berlin: Frank& Timme.

Ozil, Şeyda (1994): „Die Relativsätze ohne Bezugsnomen im Türkischen“. In: İleri, Esin/ Fittschen, Maren (Hrsg.): *Türkisch als Fremdsprache und sprachwissenschaftlichen Gesichtspunkten. Materialien und Referate der internationalen Fachtagung 11.-14. Juni 1992 in Hamburg*. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. 55-62

Pommer, Siglinde (2006): *Rechtsübersetzung und Rechtsvergleichung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Modifikation der fachsprachlichen Satzstruktur am Beispiel des neuen türkischen Strafgesetzbuchs (YTCK)

Röhsborn, Klaus (2002): *Interlinguale Angleichung der Lexik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Zülfikar, Hamza (1991): *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand Martin Walsers Novelle *Mein Jenseits*.

Martina Özkan¹

Martin Walser, dessen Novelle *Mein Jenseits* (2010) hier Gegenstand der Untersuchung sein soll, hat die wechselhafte Geschichte der Gesellschaft der Bundesrepublik mit kritischer Anteilnahme viele Jahrzehnte seit ihrer Entstehung bis ins 21. Jh. beobachtet, so dass er zuletzt selber durch sein schriftstellerisches und öffentliches Auftreten und Mitwirken als ein Teil der deutschen Geschichte betrachtet werden kann. Dabei polarisieren mehr noch als seine Bücher seine öffentlichen Auftritte und Partei- sowie Stellungnahmen, die sich im Laufe seines langen Engagements von einer progressiv-sozialistischen Einstellung der ersten Lebenshälfte in einen eher konservativen Bereich im Alter verschoben haben.

In *Mein Jenseits*, der dritten Novelle innerhalb Walsers umfangreicher literarischer Produktion, werden uns von Walsers früheren Büchern bekannte Themen aus einer neuen, einem „Spätwerk“ entsprechenden Perspektive dargeboten, wie im Laufe dieser Analyse gezeigt werden soll. In diesem Zusammenhang soll besonders die zentrale Rolle, die hier einem Bild für das Textganze zukommt, beleuchtet werden.

In Walsers zahlreichen Romanen und auch Novellen begegnen uns zumeist ähnliche inhaltliche Strukturen, derart, dass die psychische Befindlichkeit eines gutbürgerlichen Protagonisten (seltener weiblichen Geschlechts) in den Verstrickungen der an ihn gestellten und von ihm verinnerlichten Forderungen der gesellschaftlichen Situation beleuchtet wird. Die Anstrengungen um das Überleben im Wettbewerb des Arbeits- und Liebeslebens, d.h. im Wettbewerb um Status, führen die Protagonisten oft in schizophrene Situationen zwischen einer nach außen hin errichteten Scheinidentität und dem eigentlichen Inneren, das dieser Identität nicht entspricht. Dieser Zustand kann vom Helden nur mit ununterbrochenen Bemühungen aufrechterhalten werden, so dass seine Existenz mit einer stets virulenten Furcht vor ihrem Zusammenbruch erfüllt ist.

Walsers erste Novelle und zugleich einer seiner populärsten und auch literarisch anerkanntesten Texte, *Ein fliehendes Pferd* (1978), zeigt genau diesen Teufelskreis aus verinnerlichtem, psychischem Druck, der das Leben des Protagonisten ebenso wie das des Antagonisten zu einem nicht endenden Weg am Rande des Abgrundes werden lässt.

¹ Yb. Uzm. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

In der straffen Handlungsführung, die der Gattung Novelle zu eigen ist, tritt dieser Mechanismus noch deutlicher hervor, ohne Ablenkungen durch Nebenhandlungen und verstärkt durch die Verwendung eines Dingsymbols (hier: das fliehende Pferd) und durch Eintreten der „unerhörten Handlung“ (hier: der Segelausflug).

Die dritte Novelle Walsers² *Mein Jenseits* knüpft in vielerlei Hinsicht an die existentiellen Probleme des Protagonisten in *Ein fliehendes Pferd* an, mit dem Unterschied, dass der Held nun in seinem Lebensweg weit fortgeschritten, das Ende seines öffentlichen Arbeitslebens erreicht hat und an der Schwelle zu Alter und Tod steht.

Die Novelle *Mein Jenseits* wurde zunächst als selbstständiger Text veröffentlicht, erschien aber ein Jahr später, 2011, als ein Teil des größer angelegten Romans *Muttersohn*, als der sie von Anfang an konzipiert war.

Erzähler und Hauptfigur der Novelle ist Prof. Dr. Dr. August Feinlein, Chefarzt des psychiatrischen Krankenhauses in Scherblingen, der sein Alter folgendermaßen angibt:

Ich bin dreiundsechzig. Seit längerem. Ich werde nie älter sein als dreiundsechzig. Ich sage jetzt nicht, seit wie vielen Jahren ich jetzt schon dreiundsechzig bin. Ich sage nur, dass ich mit dreiundsechzig aufgehört habe zu zählen. Das war möglich. Mein Umgang mit Zahlen hat es möglich gemacht. Ich glaube nicht an Zahlen. Ich weiß, was man alles machen kann mit Zahlen, aber ich weiß auch, was man mit Zahlen nicht machen kann. Und doch macht. Ich habe aufgehört, das mitzumachen. (Walser 2010: 16f)

Feinleins Protest gegen das Zählen bzw. den modernen Umgang mit Zahlen ist keine simple Verweigerung dem Älterwerden gegenüber, sondern erstreckt sich auf die gesamte Lebenspraxis der modernen Gesellschaft, deren paradigmatischer Vertreter hier der jüngere Konkurrent Feinleins und sein designierter Nachfolger Dr. Bruderhofer ist. Feinleins Perspektive auf das Leben entspricht seinem fortgeschrittenen Alter: ein Blick in zwei Richtungen, genau auf der Schwelle vom produktiven Arbeitsleben zum Ruhestand und schließlich Übergang in den Tod. Der Wechsel von Prioritäten und der Abschied von früheren Machtpositionen, die nun auf Dr. Bruderhofer übergehen, fallen Feinlein nicht leicht. Das nicht mehr „Zählen“ im ernsthaften Leben der Erwerbstätigen, das Abgeschoben werden in die Ecke des belächelten, alten Sonderlings, in einer Gesellschaft in der nur Jugend zählt und die Erfahrungen und Weisheit des Alters nicht mehr als Werte gelten, bringen Feinlein dazu, sich in einem aktiven Akt dieser unmenschlichen, alles Unproduktive ausgrenzenden Gesellschaft

² Walsers zweite Novelle: *Dorle und Wolf* (1987).

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

entgegenzustellen und für sich einen Gegenbereich zu schaffen, in den er sich retten kann. Der Titel der Novelle *Mein Jenseits* umschreibt diesen Gegenbereich und deutet bereits an, dass es sich um eine Art subjektiven Glauben handelt, für deren Legitimation historische Vorläufer in der Mystik und der Romantik herangezogen werden können. Die Legitimierung der wissenschaftlich-aufgeklärten Gesellschaft als eine objektive Weltsicht wird andererseits stark relativiert und als ebenso dem Bereich des Glaubens zugehörig eingestuft, wenn Feinlein bemerkt: „Ich glaube nicht an Zahlen“ (Walser 2010: 17).

August Feinlein fungiert im Roman wie in der Novelle als Autor des Textes *Mein Jenseits*, der, wie sich im Verlauf der Geschichte offenbart, von ihm verfasst wird, um seine Sichtweise der Dinge zu behaupten. Als Motto wählt er einige Sätze des Mystikers Jakob Böhme, die sowohl der Subjektivität des dargelegten Standpunktes als auch dem begründeten Verdacht des Unverstandensbleibens in einer grundsätzlich anders ausgerichteten Gesellschaft Ausdruck verleihen

Wer es verstehen kann, der verstehe es.

Wer aber nicht, der lasse es ungelästert und ungetadelt.

Dem habe ich nichts geschrieben.

Ich habe für mich geschrieben. Jakob Boehme (Walser 2010: 7)

Feinleins Erzählung der Geschehnisse, aus denen am Ende das von ihm ausgeführte „unerhörte Ereignis“ resultiert, beginnt mit einer Flugreise, die der alternde Mann nach Rom unternimmt. Es handelt sich hier um eine Art persönlicher Wallfahrt zu einem subjektiv bedeutungsgeladenen religiösen Ort und Objekt. Die Darstellung der Reise wird von Walser intertextuell mit Verbindungen zu einer anderen Reise einer dem Tode sich nähernden literarischen Figur durchsetzt: die Betonung der Überquerung der Alpen bei der Flugreise Feinleins: „Wir überflogen die Alpen, über Eis und Schnee, so nah, so anziehend, so ewig“ (Walser 2010: 23) rückt das Überschreiten einer abgrenzenden natürlichen Region in das Zentrum der Aufmerksamkeit, den Übergang des Protagonisten vom Alltagsleben in eine andere geographische, aber zugleich auch metaphysische Dimension- ähnlich wie bei Gustav von Aschenbach, der Hauptfigur in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (vgl. Mann 1912), die über das Wasser nach Venedig einfährt. Beide, Aschenbach wie Feinlein, treten eine Reise nach Italien an, der erstere jedoch in das morbide, durch seinen langsamen Zerfall den Tod symbolisierende Venedig, der zweite in das „ewige Rom“. Wird Aschenbach zu seiner Reise durch eine plötzlich auftauchende, ihn aus der Ferne fixierende, hermesähnliche Gestalt inspiriert und innerlich getrieben, so widerfährt Feinlein Ähnliches im Flugzeug, denn eine männliche Person mit Strohhut und Dreitagebart „fast wie ein Schleier“ (Walser 2010: 22) blickt ihn

unentwegt an: „Sein Blick ist reglos. Ausdruckslos. Leblos. So schauen einen Statuen an. Ein Vorgeschmack auf Rom.“ (Walser 2010: 23). Ähnlich dem Unterschied zwischen den Städten Venedig und Rom ergibt sich eine Differenz zwischen der Hermesgestalt bei Thomas Mann und der Figur bei Walser. Letztere erinnert nur noch durch den Hut und natürlich die Reisesituation an den antiken Hermes, jedoch mit einem ihr eigenen, weiteren Attribut – einer Geige – weit mehr an die christliche Vorstellung von der Allegorie des Todes. Da Feinleins Reise nach Rom jedoch noch nicht die letzte Reise in den Tod, sondern eine Reise zu religiöser Anbetung, zu Ästhetik und subjektivem Glauben bedeutet, verschwindet die mysteriöse Gestalt später und kann somit als eine Art Hinweis auf das Betreten einer metaphysischen Sphäre bzw. der Suche nach einer solchen verstanden werden.

Feinleins eigentliches Reiseziel ist die Basilika San Agostino: „Zu meinem Namenspatron wollte ich, durfte ich, musste ich.“ (Walser 2010: 29). Seine persönliche Wallfahrt gilt dem Altarbild im linken Seitenschiff, Caravaggios berühmter „Madonna dei Pellegrini“. Das Bild, dessen Verwendung im Text hier Gegenstand der weiteren Ausführungen sein soll, wird von Feinlein ausführlich beschrieben (vgl. Walser 2010: 30-33) und erlangt zentrale Bedeutung im Rahmen des Textganzen.

Die Reise nach Rom und die Selbstvergewisserung im Betrachten des Bildes bestärken Feinlein in seiner Weltsicht und führen schließlich zu seiner provozierenden und überraschenden Tat am Ende der Novelle. Nach seiner Rückkehr geht Feinlein weiterhin seiner Arbeit nach, in seinen Kompetenzen und Privilegien jedoch immer weiter zurückgedrängt von Dr. Bruderhofer, der nicht nur, wie zu erwarten, in Kürze Feinleins Position vollends übernehmen wird, sondern der sich auch dessen große Liebe Eva Maria zu eigen gemacht und geheiratet hat. Damit begegnen wir auch hier wieder dem - in diesem Fall augenscheinlich verlorenen - Kampf um die beiden sich bei Walsers Helden ergänzenden existentiellen Faktoren: Erfolg in Liebe und Arbeit. Der vielsagende Name von Feinleins lebenslang angebeteten, aber nie erreichten Geliebten, „Eva Maria“, erhöht sie zu einer ähnlichen Zwischengestalt zwischen Frau und Göttin, wie dies Caravaggio andererseits- und wie seine Zeitgenossen empfanden – erniedrigend mit seinem Bild durch eine naturalistische Darstellung der Madonna als junge Römerin, oder, wie oft behauptet, als römische Prostituierte bewirkt. Diese besondere Darstellung der Maria von Seiten Caravaggios, die man hier „Maria Eva“ nennen könnte, rief seinerzeit einen Skandal hervor und ist einer der wichtigen Punkte des Interesses Walsers, die das Bild zum tragenden Teil der gesamten Textaussage werden lassen.

Den Ausweg oder die Strategie Feinleins aus dem offensichtlichen Scheitern besteht in einer Wendung zum Glauben, so dass auch die Liebe zu Eva Maria

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

von Feinlein in dieser Phase seines Lebens in eine metaphysische transformiert wird und anstelle des physischen Begehrens sich die Liebe nun zu einem geistig - religiösen Wert transformiert.

Feinleins Hang zur Reliquienverehrung, ein Verhalten, dass seine Wurzeln bei seinen Vorfahren hat, wird in der zweiten Hälfte der Novelle forciert. Es wird berichtet, dass bereits der letzte Abt der Scherblinger Stiftskirche, der Reichsprälat Eusebius, ein Vorfahr Feinleins, ein Buch über Reliquienverehrung verfasst habe. Besonders das Ereignis der Rettung der berühmten, der Stiftskirche zugehörigen Heiligenblutreliquie durch Eusebius' Vorgänger Benedikt Mangold vor den „wütenden Bauernhorden“ findet besondere Beachtung in Eusebius' Buch.

Feinleins „unerhörte Handlung“ besteht schließlich im Diebstahl des oben genannten Reliquiars, einem mit Edelsteinen reich verziertem Kreuz mit Millionenwert, das er aus dem gut verschlossenen Schrank in der Kirche entwendet und bei sich zu Hause verwahrt. Feinlein, dem es nicht um materielle, sondern ideelle Werte geht, fühlt sich in dieser Situation zum ersten Mal als Sieger.

Die Monstranz wird schnell gefunden, kennt man doch den kleinen Kreis der Schlüsselhaber des besagten Schrankes. Auch ist es nicht Feinleins Absicht, die Tat zu verschleiern, sondern im Gegenteil provozierend zu wirken und auf die Bedeutungslosigkeit der Echtheit der Reliquie in seiner Zeit aufmerksam zu machen. Feinlein wird daraufhin für geisteskrank erklärt und in sein eigenes Krankenhaus eingewiesen, damit die Tat sich, angeblich aus Gründen der Peinlichkeit, nicht in der Öffentlichkeit verbreitet.

In welcher Weise wird nun hier ein Bild in die sprachlich - literarische Aussage eingefügt und als tragende Bedeutungsebene sogar notwendig? Was ist die Besonderheit von Bildern speziell und dieses Bildes von Caravaggio im Besonderen?

Seit besonders im 20. Jh. in immer rasanterer Geschwindigkeit die Möglichkeiten des Abbildens und der Herstellung und Reproduktion von Bildern durch technischen Fortschritt immer perfekter und umfangreicher geworden sind, seitdem sich der Stellenwert des Bildes in der kulturellen und gesellschaftlichen Kommunikation nach oben katapultiert hat, beginnt auch die Wissenschaft sich intensiv mit der Frage, was die Besonderheit eines Bildes ausmache, zu beschäftigen.

Angeregt zunächst von der Wissenschaft, die sich traditionell mit Bildern beschäftigt und von daher zumindest partiell eine theoretische Basis bereits aufzuweisen hat, der Kunstgeschichte, und aufgegriffen von der Philosophie, wird in den letzten Jahrzehnten von verschiedenen wissenschaftlichen Seiten an Theorien gearbeitet, die letztendlich zu einem neuen Wissenschaftszweig, der „Bildwissenschaft“ führen sollen. Initiator, Vordenker und Begründer des Beg-

riffes „iconic turn“, der den Wechsel von der Dominanz des Sprachlichen zum Ikonischen bezeichnet, ist der Kunsthistoriker Gottfried Boehm. Innerhalb der Philosophie ist besonders Klaus Sachs-Hombach zu nennen, der seine Bemühungen um eine einheitliche Theorie von einer semiotischen Perspektive aus betreibt.

So stehen uns mittlerweile zur Beantwortung der Frage nach der spezifischen Besonderheit von Bildern mehr und ergiebiger theoretische Zugänge zur Verfügung als noch vor einigen Jahren. Nichtsdestotrotz muss mit Boehm auf die noch ungenügend gefestigte Situation hingewiesen werden:

Das Ikonische zu denken führt auf schwankenden Boden, auch dann, wenn eine gewachsene öffentliche Aufmerksamkeit, ein sich ausbreitendes Forschungsinteresse und das Aufkommen des Tiels Bildwissenschaft Stabilität und sichere Wege verheißen. (Boehm 2007: 9)

Boehm verweist in diesem Zusammenhang auf die lange Zeit vorherrschende, durch Platons Bilderfeindlichkeit begründete Zurückstellung des Bildes durch die Sprache als einziges Medium des Logos, die jedoch durch „die Wiederentdeckung des Ikonischen in der philosophischen bzw. wissenschaftlichen Erkenntnisbegründung“ (Boehm 2007: 44) besonders von Husserl und Freud revidiert wurde:

Damit deutet sich eine epochale Verschiebung an: der Logos dominiert nicht länger die Bildpotenz sondern er räumt seine Abhängigkeit von ihr ein. Das Bild findet Zugang zum inneren Kreis der Theorie, dem die Erkenntnisbegründung obliegt. (Boehm 2007: 45)

Diese Überlegung und Rehabilitierung des Ikonischen als eine Erkenntnisquelle gleichen Ranges mit der Sprache bzw. sogar ihr vorausgehend sind von nicht unerheblicher Bedeutung für die Aussage der hier untersuchten Novelle, die Sprachkritik in genau diesem Sinne betreibt. Die Dominanz des wissenschaftlich-aufklärerischen Denkens, des sprachlichen Logos, mit ihrer Inkarnation in der Figur des Antagonisten Dr. Bruderhofer wird mit der Figur Feinleins relativiert als ein Irrglaube, dem Feinleins intuitiver, schweigender Glaube am Ende überlegen erscheint, - ein Glaube, den er bei Caravaggios Bild der Madonna dei Pellegrini dargestellt findet. So verrät die Reaktion Bruderhofers auf Feinleins Weltsicht ein Gefühl der Bedrohung, was Feinlein durch einen ihm solidarischen Arzt zugetragen wird:

Dr. Häuptle behauptet, Dr. Bruderhofers unablässige Schmähsucht dies bezüglich verrate, dass sich Dr. Bruderhofer durch mich einer andauernden Reizung ausgesetzt sehe. Ein unaufhörliches Ärgernis sei diese meine Reliquienforschung. Es störe sein

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

*Weltgefühl, seine Berufsehre, dass er arbeiten müsse unter einem
Chef, an dem die europäische Aufklärung spurlos vorüber gegangen
sei. (Walser 2010: 99)*

Im Gegensatz zu Dr. Bruderhofer ist sich Feinlein des reinen Glaubensstatus seiner Weltsicht bewusst, er beansprucht kein Erkenntnismonopol wie ersterer, sondern seine Stärke resultiert aus dem Wissen um die Unmöglichkeit letzter Erkenntnis. Feinleins Glaube ist ein subjektiver, entsprungen aus der höchsten Not des „Nicht-in-Frage-Kommens“ für Eva Maria: „Glauben lernt man nur, wenn einem nichts anderes übrigbleibt. Aber dann schon.“ (Walser 2010: 66) Seelenverwandtschaft hinsichtlich seiner existentiellen Not, die Rettung nur im Glauben findet, erfährt Feinlein in Caravaggios Bild. Hier wird ohne Worte ausgedrückt, was er im Tiefsten empfindet und als seine Wahrheit erkennt. Das Bild zeigt nicht nur eine sehr säkularisierte Madonna mit dem Jesuskind, sondern der Bildvordergrund wird erfüllt von einem knienden, barfüßigen Bauernpaar in Rückenansicht, in dessen Anbetungsgestus der Bildbetrachter sich mit einbezogen fühlt. Dieser Anbetungsgestus sowie der Kontrast zwischen der Anstrengung beim Anbeten beim Pilgerpaar und der „anstrengungslosen Teilnahme“ (Walser 2010: 31) bei der vor Schönheit strahlenden Madonna ergibt den Faszinationspunkt des Bildes für Feinlein, der ihn beim Betrachten bannt. Der im Bild beobachtete Kontrast, die beiden sich gegenseitig bedingenden Seiten - ideale Schönheit und mühevollen Anbetung - werden durch die visuelle Qualität, die nur dem Bild zu eigen sein kann, im Augenblick des Betrachtens erfahren.

Feinlein erscheint das Simultane des Bildes wie eine ihm gestellte Aufgabe:

*Das alles zusammenzubringen, war immer die vom Bild gestellte
Aufgabe, wenn ich die Basilika verließ, also so langsam wie mög-
lich die basilikabreite Treppe hinunterging. Armes Paar, tolle
Dame. Stimmt nicht. Arm ist das Paar nicht. Die strahlen eine
Gebetskraft aus, die sie der Dame Madonna ebenbürtig macht.
(Walser 2010: 32)*

Laut Boehm ist eine entscheidende, das Bild von Sprache unterscheidende Qualität der Zeigegestus des Bildes. Dem Bild, das aus einem materiellen Teil (dem Bildgrund aus Holz, Leinwand o.ä. sowie Farben) und einem immateriellen Sinn (dem Dargestellten, aber eigentlich Abwesenden) besteht, wohne durch diese Verbindung, die zugleich eine Differenz bedeute, der Akt des Zeigens inne. Dieser Akt des Zeigens sei jedoch etwas grundsätzlich anders Geartetes als das Sagen:

*Denn die sinnliche Materialität des Bildgrundes, dessen wesentli-
ches Merkmal darin besteht, ein Kontinuum, einen tragenden Ort
zu schaffen, der jedmöglichem Inhalt als Bedingung vorausgeht,*

ist einer sprachlichen Präzisierung nicht, dem Zeigen aber sehr wohl zugänglich. (Boehm 2007: 29)

Diese grundlegende Beziehung von Deixis und Bildlichkeit, die Boehm beschreibt, beruht auf der Materialität des Bildes, ohne die das Bild nicht existierte und die ihm die Basis seiner Simultaneität, oder - wie von Boehm oben ausgedrückt – seines Kontinuums liefert. So können Einzelheiten simultan erfahren werden, eine Erkenntnisart, die nur über den Zeigegestus der Bilder funktioniert. Diese Simultaneität des Bildes ist es, die Feinlein erfährt und mit ihr zugleich erlebt er die Faszination, die von dieser Art des Zeigens ausgeht. Wenn Boehm von der „Macht des Zeigens“ spricht, die sich niemals auf das „Sagen“ reduzieren lasse (Boehm 2007: 15), drückt er damit dasselbe Faktum aus, das bereits seit Menschenbeginn Bildern zugesprochen wird.

Boehm bemerkt hierzu: „Man weiß, dass Bilder eine eigene Kraft und einen eigenen Sinn haben. Dieses Wissen ist uralte und wurde von vielen Menschen bis in die Prähistorie zurück geteilt.“ (Boehm 2007: 34)

Der Philosoph Gadamer beispielsweise bezeichnete diese Besonderheit von Bildern als „rätselhafte Präsenz“ (Gadamer 2007: 91) und Boehm wiederum weist daraufhin, dass besonders die Maler der Renaissance in Europa sich mit diesem Phänomen befassten, das sie „unter anderem auch unter dem Begriff der Grazie, das heißt der Anmut, des Charmes, der Aura“ (Boehm 2007: 32) fassten. Man kann feststellen, dass die „rätselhafte Präsenz“ auch dann noch vorhanden ist, wenn der Immanentismus³ einer repräsentationalistischen Bildauffassung weicht. Für Sachs-Hombach „markiert die platonische Bildtheorie (...) den Übergang“ (Sachs-Hombach 2006: 31) zwischen diesen beiden Auffassungen, die er folgendermaßen erläutert: „Nach der kultisch-magischen Auffassung ist der Bildreferent im Bild zugegen, nach der repräsentationalistischen verweist das Bild auf ihn.“ (ebd.).

Feinlein ist kein Anhänger des Immanentismus, zu modern und intellektuell weiß er um die Unsicherheit und die Befindlichkeit des Glaubens als Nicht-Wissen. Der Glaube an die wahre Existenz eines Absoluten ist der modernen Zeit abhandengekommen, zurück für Feinlein bleibt nur die Möglichkeit des Glaubens an den Glauben selber. Und so ist es allein die machtvolle Realität des Verweisens im Bild, die ihm die Stärke gibt, die er auch an den dargestellten Pilgern zu erkennen glaubt und die er durch die Mühe ihres Anbetens erhöht sieht auf eine sie Maria annähernde Ebene. So kann Feinlein Rom verlassen mit der Feststellung: „Rom hatte mich gestärkt. Objektiv gestärkt.“ (Walser 2010: 41)

³ Immanentismus meint die reale Anwesenheit des Göttlichen im Kunst-/Kultgegenstand.

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

Diese Stärkung ist für Feinlein nur im unmittelbaren visuellen Kontakt mit dem Bild Caravaggios zu empfangen. Die Mühe der Reise Feinleins entspricht der Mühe der Pilger. Sie würde bei der Betrachtung einer Abbildung des Bildes etwa in Form einer überall leicht zugänglichen Kopie in Buch oder Computer entfallen, womit auch das Erlebnis der Begegnung mit dem Bild erheblich reduziert wäre. Mindestens genauso entscheidend jedoch ist das materielle Erfahren des Originals, in der sich erst das Reale der Präsenz des Bildes mitteilt, ein Erlebnis, das Boehm folgendermaßen in Worte fasst:

Was sich im Bildnis zeigt, ist die schiere, opake und niemals zu verstehende Präsenz ihrer Endlichkeit im Spiegel unserer Wahrnehmung – keine Personifikation, keine Allegorie, sondern das Ereignis des Zeigens selbst. (Boehm 2007: 32)

Das Erlebnis der Präsenz des Bildes ist stärker als jede wissenschaftliche Erklärung von Realität, denn es ist die Erfahrung des Realen selber, das dem Sprachlichen vorausgeht, von Husserl als das die „Sätze begründende Prae -Nominale in der Lebenswelt“ bezeichnet und das Freud als Voraussetzung für das Denken und Urteilen sieht, welches letztere er nur als „Sekundärprozess“ einstuft. (vgl.Boehm 2007: 45)

Boehm beschreibt die Herstellung von Sinn aus den Mitteln des Bildes, d.h. die allein Bildern genuine Logik wie folgt: „[...] diese Logik ist nicht prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen. Sie wird wahrnehmend realisiert.“ (Boehm 2007: 34)

Aus dieser Eigenschaft des Bildes zieht Feinlein die objektive Stärke für seinen subjektiven Glauben, den Glauben an die Existenz der Liebe zwischen Eva Maria und ihm, dem Glauben an sein „Jenseits“, den Glauben an seinen Glauben. Dieser Glaube existiert fern jeder Sprachlichkeit und nur das Ikonische kann als sein Zeuge herangezogen werden.

So kann Feinlein im Betrachten des Bildes, das als Thema nicht eine Darstellung der Madonna anstrebt, sondern – in Anbetracht einer absolut säkularisierten Madonna - den Akt des Glaubens selber als eigentlichen Inhalt zeigt, sich in derselben erhöhten und gestärkten Position sehen wie die dargestellten Pilger. Auch Feinlein hat erkannt, dass dieser Glaube mit Wörtern nicht darstellbar ist. Er gibt dies mit Einsichten seines verehrten Vorfahren Eusebius wieder:

Ohne das geglaubte sei die Welt immer noch wüst und leer. Sobald er einen Glaubenssatz ausprobiere, fühle er sich widerlegt. Sein Fehler: Wörter zu suchen für ein Glaubensgefühl. Solange er nicht von seinem Glauben rede, fühle er sich erfüllt. Unwillkürlich. Die Wörter seien inzwischen in Schulen gegangen, in denen das Glaubenkönnen abgeschafft worden ist. (Walser 2010: 58)

Das Bild Caravaggios nimmt demnach in doppelter Hinsicht eine zentrale Rolle für die Textaussage ein. Zum einen durch das Bild- und-nicht-Sprache-Sein an und für sich, d.h. durch „seine Macht,..., unsere Zugänge zur Welt vorzuentwerfen und damit zu entscheiden, wie wir sie sehen“ (Boehm 2007: 14). Eine Macht, die eruiert aus dem Nicht-Propositionalen des Bildes, so dass es mittels des Zeigens einen Logos per se besitzt. Zum anderen ist das Bild für den Text konstituierend in der Weltsicht, die dieses spezielle Gemälde, die Madonna dei Pellegrini, entwirft. So wird in der Bildtheorie immer wieder auf die Erkenntnispotenz von Bildern hingewiesen, die dem Betrachter über ihren Zeigegegestus vermittelt wird. Wolfarth etwa betont die Fähigkeit von Bildern, einen bestimmten Weltentwurf zu präsentieren: „Jedes geglückte Bild ist ein kleines Weltbild, ein Sinnbild der Welt.“ und uns die Augen zu öffnen für neue Sichtweisen: „Und das heißt nicht: Das Gebilde zeigt uns etwas anderes in der Welt oder eine andere Welt, sondern es zeigt uns diese Welt als eine andere.“ (Wolfarth 2007: 182)

Das Bild Caravaggios vermittelt Feinlein genau die Weltsicht, die er braucht und die in seiner Umgebung nur wenige Vertraute mit ihm teilen, die ebenso für verrückt und geistesgestört gelten wie Feinlein am Schluss nach Durchführung seiner Tat. Er erkennt im Bild den Gestus des Glaubens um des Glaubens selber wegen, dessen Inhalte im Prinzip austauschbar sind, wie die Heiligenblutreliquie, die er stiehlt. Er kann sich durch das Sakrileg Caravaggios, die heilige Jungfrau als gemeine Frau darzustellen, in den barfüßigen Pilgern wiedererkennen als einer, der ebenso eine Frau anbetet und aus der schieren Anstrengung dieses Anbetens, aus der tiefsten Notsituation im Leben mittels seines Glaubens Stärke bezieht. In dieser ausweglos erscheinenden Situation, in der Feinlein – ähnlich wie Goethes Faust - zu Hilfe nimmt, was ihm irgend zur Verfügung steht, findet er die Rettung im Glauben:

Du nimmst zu Hilfe, was es gibt. Psychologie, Logik, Astrologie, Philosophie, Religion. Je mehr du redest, desto weniger kommt, was du redest, in Frage. Deine Niederlagen sind die Siege des Unerklärlichen, von denen es nichts weiß. (Walser 2010: 66)

Auch Wolfarth verweist auf den Charakter der Bilder bzw. der Kunst allgemein, außerhalb des alltäglichen Lebenswettbewerbs zu stehen, eine andere Dimension zu eröffnen: „Die stillen Räume der Kunst betritt man erst, wenn das Bedürfnis zu reden gestillt ist.“ (Wolfarth 2007: 172) Und auch der Philosoph Hans Jonas stellt fest, dass dem Betrachter im Bild ein Augenblick des Herausgehobenseins aus dem Sog des Alltags begegnet: „Das im Bild Dargestellte ist in ihm herausgehoben aus dem Kausalverkehr der Dinge.“ (Jonas 2007: 111).

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

Jonas zeigt, dass das Bild nicht mehr der Zeitlichkeit unterliegt, denn es ist „inaktiv und in Ruhe“ (ebd.).

Dieses Erlebnis der Ruhe aktiviert und liefert andererseits Impulse zur Handlung in der Alltagswelt. Der im Bilderleben gestärkte Feinlein fliegt wieder über die Alpen zurück zu seiner Arbeit in der Klinik und in sein Alltagsleben, in dem sich nun in der Zuspitzung der Konkurrenzsituation mit Dr. Bruderhofer die Notwendigkeit seiner Tat immer dringender ergibt. Feinlein vollzieht den aus dem Bild empfangenen Handlungsimpuls, er stiehlt die Reliquie in der Überzeugung, diese ebenso zu retten, wie sie der damalige Reichsprälat Benedikt Mangold vor den „Bauernhorden“ in Sicherheit brachte. Feinlein rettet die Reliquie vor der „herablassenden Verlogenheit“ (Walser 2010: 97) der weltlichen und geistlichen Gebildeten. Er begibt sich quasi wiederum auf Pilgerschaft, er berichtet: „Ich war barfuß. Das war überdeutlich in meinem Gefühl: das kannst du nur barfuß vollbringen.“ (Walser 2010: 100) Dass bei dem direkt auf den Diebstahl folgenden Christi Himmelfahrtsfest dem Volk eine falsche Monstranz als die echte gezeigt wird, ist die Bestätigung seiner Überzeugung, dass nicht der Inhalt, sondern nur der Glaube an sich relevant sei. Feinlein zeigt zugleich, dass die Kirche sich dieser Tatsache zwar bewusst ist, sie aber geflissentlich verberge. Seine Tat besitzt einen Zeigegestus ähnlich dem Bild, doch da das von Feinlein Gezeigte das Weltbild des Gros seiner Umwelt empfindlich stört, ja sogar dessen Basis zerstört, wird Feinlein, der Kritiker, nicht einmal ernst genommen und angeklagt, sondern als nicht zurechnungsfähig für geisteskrank erklärt und weggesperrt. Feinleins Glauben ist für ihn untrennbar verbunden mit Liebe und Schönheit. Liebe ist abhängig vom Glauben an die Liebe, der Glaube wiederum wird genährt von der Schönheit. Dazu äußert sich Walser in einem Interview mit der *ZEIT*:

Der August Feinlein in meinem Roman sagt: ‚Wenn das Jenseits nicht schön ist, kannst du es vergessen‘. Doch wodurch wird das Jenseits schön? Durch Schubert, durch Caravaggio. ... Und ich habe es [das Wort Glauben, d. A.] am liebsten verbunden mit dem Bedürfnis, dass etwas schön sei. Das halte ich für ein Glaubensbekenntnis. (Mangold 2011: 66)

Das hier vertretene Glaubensbekenntnis ist weder eine Parteinahme für den Katholizismus noch für irgendeine andere Religion. Es predigt aber genauso wenig einem diffusen Irrationalismus das Wort. Boehm betont bei seinen Bemühungen, das Nicht-Sprachliche am Bild als einen eigenen Logos zu zeigen, dass weder einer „romantischen Ursprünglichkeit“ (Boehm 2007: 15) das Wort geredet werden soll, noch einer „Sprachlosigkeit im Alphabetismus einer vermeintlichen Unschuld der Bilder“ (Boehm 2007: 35). In ähnlicher Weise ist es denn auch nicht der Weg von Walsers Protagonist Feinlein in seiner Not sich

dem Irrationalismus zu verschreiben oder etwa einen Teufelspakt einzugehen wie Goethes Faust oder auch Thomas Manns Adrian Leverkühn. Erschüttert werden soll nur die Selbstgewissheit der sich auf Zahlen stützenden Naturwissenschaft und ihrer „blinden“ Anhänger, die für alles im Leben die richtige Erklärung zu besitzen für sich in Anspruch nehmen.

Sprachkritik, keine Sprachfeindlichkeit ist das Ziel dieses Stücks Literatur, das eben auch mit Sprache arbeitet. Das Bild Caravaggios bietet hierfür den zentralen Angelpunkt. Es zeigt, dass es Unerklärliches gibt, dem auf die Spur zu kommen, die heutige Wissenschaft nicht ausreicht und auch die zukünftige wohl nicht ausreichen wird. Wie bei Kafka in seiner Mythenumdeutung zu Prometheus, bleibt auch bei Walsers Novelle am Ende das Unerklärliche als einzige feststehende Tatsache bestehen. Und so wie Kafka das Entstehen des Mythos als Versuch der Erklärung des Unerklärlichen zeigt, ist auch für Walser das Unerklärliche der Urgrund alles Sprechens:

Die Anziehungskraft des Unerklärlichen ist die Macht des Unerklärlichen. Es gibt kein Entkommen. Das Unerklärliche ist immer schon, wo du bist. Es diktiert dir, dass du an nichts mehr denken kannst, als an das Unerklärliche. Kein Mensch kann dem Unerklärlichen gegenüber stumm bleiben. Er spricht es an. Er sagt ihm ins nicht vorhandene Gesicht, was es sei. Er macht es zum Erklärlichen. Das Unerklärliche schweigt vernichtend. Dem, der an das Unerklärliche hinredet, weil er das Unerklärliche als solches nicht verträgt, ist während seines Dahinredens klar, dass nichts von dem, was er redet, Erklärung heißen kann. (Walser 2010: 117)

Walser ist mit seiner Novelle auch angekommen bei der Selbstreflexion des Kultur- und Literaturschaffenden, der sich selbst nach Ursprung und Sinn seines Tuns befragt. Ähnlich wie bei Camus' Sisyphos wird hier die Sinnlosigkeit der Mühe des täglichen Lebens erkannt und ebenso wie bei diesem ergibt sich Rettung und Stärke, indem in der Sinnlosigkeit selber Sinn gefunden wird, mit einem bewussten „Trotzdem“ weitergelebt wird. Wie Sisyphos lässt Walser Feinlein letztendlich zum Helden werden, der an seinen subjektiven Glauben glaubt, obwohl ihm die Götter genauso abhandengekommen sind wie diesem und obwohl er weiß, dass die Glaubensgewissheit immer nur kurz währt:

Es ist schön etwas zu glauben. Auch wenn's nie für lange gelingt. Manchmal nur eine Sekunde, und weniger als eine Sekunde. Aber eine Sekunde Glauben ist mit tausend Stunden Zweifel und Verzweiflung nicht zu hoch bezahlt. Glauben lernt man nur, wenn einem nichts anderes übrig bleibt. Aber dann schon. (Walser 2010: 113)

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

Literaturverzeichnis

- Boehm, Gottfried (Hrsg.) (2006): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink.
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin: University Press.
- Gadamer, Hans-Georg (2006): „Bildkunst und Wortkunst“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink. 90 -104
- Jonas, Hans (2006): „Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink. 105-124
- Mangold, Ijoma (2011): „Liebe ist auch eine Glaubenssache“. In: *DIE ZEIT*, Nr.41, 6.Oktober 2011.
- Mann, Thomas (1992 [1912]): *Der Tod in Venedig.* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Sachs-Hombach, Klaus (2006): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft.* Köln: Halem.
- Walser, Martin (1978): *Ein fliehendes Pferd.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Walser, Martin (2010): *Mein Jenseits.* Berlin: University Press.
- Walser, Martin (2011): *Muttersohn.* Hamburg: Rowohlt.
- Wohlfart, Günther (2006): „Das Schweigen des Bildes“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink. 163-183

19. Yüzyıl Alman Popüler Resim Sanatında Türkiye ve Türklerin Algılanması

Ali Osman Öztürk¹

Giriş

Neuruppin, Berlin'in kuzeybatısında, realist yazar Theodor Fontane ve mimar Karl Friedrich Schinkel adlarını çağrıştıran küçük bir şehirdir; fakat bu küçük şehir özellikle adıyla anılan popüler resimleriyle ünlüdür. Şablonlara göre elle renklendirilen tek sayfalık bu resimler 18. ve 19. yüzyıllarda² Orta ve Kuzey Avrupa'nın beğenisini kazanmış ve (tıpkı Fransa'da Epinal, Almanya'da Münih, Nürnberg ve Augsburg baskıları gibi) geniş halk kitlelerinin yerli ve egzotik dünya imajını belirlemede büyük rol oynamıştır. Satın alındıktan sonra çoğunlukla çöpe atılan bu resimlerden geri kalan çok az sayıda örnek, şimdi müze malzemesi olarak nadir eserler arasına girmiştir.

Bu yazıda, "19. yüzyılın görsel-yazılı kitle iletişim aracı" (bkz. Peter Heßelmann 1994) olan bu Neuruppin resimlerinin, o tarihte bilinmeyen dünya hakkında nasıl bir imaj yarattığını ve bu ürünleri tüketen sade halkın bu yabancı dünyayı nasıl algıladığını göstermeye çalışacağım. Malzememizi yalnızca resimler oluşturmayacak, aynı zamanda resim üstü ve altlarında yer alan yazılı bilgilendirme ve yönlendirmeler de dikkate alınacaktır. Zira "bu resimlerin ,Yellow Press' ve ciddi haber magazini özelliklerini birleştiren" (bkz. Bellmann 2000: 6) bir işlev gördüklerini unutmamalıyız.

Gündeme ilginç bir olay düşer düşmez, konuyla ilgili haberler hızlıca okura ulaşır ve eksikliği hissedilen "görsellik" ise bu resimlerle sağlanırdı: "Herhangi bir çarpışma, fetih veya zafer yürüyüşünün gerçekleşmesinden 14 gün sonra ilgili resimler müşteriye ulaşırdı. Resmin çizilmesi, basılması, renklendirilmesi ve dağıtımı için harcanan zaman dikkate alınır, bu önemli bir başarı demektir" (bkz. Bellmann 2000: 7).

Bu resimleri, konuları, alıcılarına ve dolayısıyla amaçlarına göre türlerine ayırbiliyoruz (tür adları için bkz. Zaepf 1972):

Dinsel resimler,
Güncel resimler,

¹ Prof. Dr., Konya N.E. Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı

² Neuruppin Resim Albümü 1850'den itibaren bu türün en son ürünlerinden olmakla birlikte, Johann Bernhard Kühn'ün baskılarıyla 1750'den bu yana eski örnekleri mevcuttur.

Yaşamdan kesitler sunan resimler ve Görselleştirilen edebî ürünler [şarkılar, şiirler ve düzyazılar, resimli öyküler ve dizi resimler],
Masal resimleri,
Kesmelik resimler [Vecizeler, her türden görseller],
Elişi ve Hobi resimleri [Asker resimleri].

Neuruppin resimlerinin yabancı dünyaya büyük bir merakı vardı; “zamanın resimli gazetesi, çağının daha sonraki yıllarda görülen ulusal heyecanına henüz kapılmamış resimli seri haberler üreten tarihçisi” (bkz. Schmidt 2001: 215) niteliğindeki güncel resimler ve resimli tefrikalar içinde değişik meslekleri, sınıfları ve yabancı ülke mensuplarını renkli kıyafetleri ile gösteren (bkz. Zaepernick 1972: 41, 44) „her türden görseller“ arasında Türkiye ve Türklere ilişkin konu ve motiflerin ele alındığını görüyoruz.

Benim Neuruppin Şehir Müzesi’nde bulduğum Türk motifli resimlerin sayısı toplam 89’dur. Bunlar konu ve motif alanına göre 10 başlık altında özetlenebilir: Savaş resimleri, ordu veya asker resimleri, Osmanlı padişahları, (doğu motif ve figürleri içeren resimli öyküler üzerinden verilen) ahlaki öğütler, kıyafetler, Türk paşaları, şehir resimleri, Türk-Fransız ilişkileri, Türk (Asyalı) aile yaşamı ve cami.

Türkiye’yi işleyen Neuruppin resimlerinin konu alanları ve sayıları aşağıdaki listede gösterilmiştir:

TABLO		FİRMA	
KONULAR		KÜHN	OEHMIGKE/ RIEMSCHEIDER
1	Savaş Resimleri	16	19
2	Ordu/Asker Resimleri	7	14
3	Osmanlı Padişahları	1	8
4	Öğretici/Eğitici Öyküler	4	2
5	Kıyafetler	6	-
6	Türk Paşaları	-	4
7	Şehir Resimleri	2	1
8	Türk-Fransız İlişkileri	2	-
9	Aile Yaşamı	1	-
10	Cami	1	-
		41	48
	TOPLAM	89	

1) Savaş Resimleri

Bu başlık altında, konumuz açısından oldukça fazla sayıda tespit edilen ve 19. yüzyılda ülkeler arasında patlak veren savaşlar hakkında bilgi verme amacında-

ki güncel resimleri topluyoruz. Savaş resimlerini tek tek ayrıntılı açıklamaksızın ilgili savaş sahnelerinde Türklerin yabancı olarak nasıl duygudaş, neredeyse empatik biçimde algılandıkları hakkında belirgin bir fikir verebilmek için, bir resim alt yazısından (OR, Nr. 2387) alıntı ile yetineceğim:

„Silistre’de kanlı çarpışma“, 31 Mayıs [1854?] tarihinde Ruslar ikinci bir saldırı girişiminde bulunup sayıca üstün askeri güç yardımıyla tekrar ilerlediler ve iki gün önceki düzende saldırıya geçtiler. Çatışma sürekli ve ısrarlı biçimde devam etti, fakat sonuçta kuşatmacılar her taraftan püskürtülüp geriye çekilmek zorunda kaldılar. Akşamüzeri, ölülerini rahat bir şekilde taşımaya müsaade edilmesi için bir parlamenter gönderdiler; kendilerine bu izin verildi. Muharebe alanında toplanan ölü sayısı, Türklerin siperlerden aşağı sayabildikleri kadarıyla, 2000 civarındaydı. 2 Haziranda yeni tedbirler alındıktan sonra Ruslar genel bir saldırı planı dahilinde, bir yandan topçular şehri bombalarken, tüm cephelere yüklendiler. Bu çarpışma son derece kanlı, ama padişahın her noktada çoğalan ve düşmana görüldüğü her cephe- de süngüyle karşılık veren kahraman ve korkusuz birliklerinin sayesinde Ruslar için başarısız geçti. Akşama doğru Ruslar, Arap-Tabyasının bataryası altına mayın döşemeyi başardılarsa da, bu cepheyi savunanlar bunu zamanında fark ettiler. [Vurgu AOÖ] Onlar da, hattı geçmeye çalışan saldırı birliğinden 350-400 Rus’u havaya uçuran bir mayın döşeyerek karşılık verdiler. Osmanlılar bu patlamayla yaşanan karışıklıktan yararlanıp düşmanın yenilgisi ve siperlerin ele geçmesiyle sonuçlanan karşı hücum gerçekleştirdiler. [Vurgu AOÖ] Rusların bu girişiminden uğradığı kaybın 5-6000 ölü civarında olduğu tahmin ediliyor.”³

2) Ordu ve Asker Resimleri

Burada ağırlıklı olarak, Osmanlı-Türk askerlerini üniformaları ile talim esnasında gösteren resimleri dikkate alıyoruz.⁴

³ (Bkz. ayrıca: Krimkrieg [OR. 2473; Sewastopol], Dardanellenkrieg [K. 9944, 9950, 10034], Balkankriege [OR. 6398, 6443, 6444 (Plevne); OR. 2382 (Silistre); K. 9959, 9980, 9985, 9986 (Adrianopel); K. 9527 (Griechenland); OR. 6397 (Grivitza-Redoute); OR. 10129, K. 9956 (Kırkkilise); K. 6269 (Bulgarien); OR. 6386 (Seidikan)], Nordafrikanische Kriege [K. 9931 (Benghasi); K. 9930, 9937, 9938 (Tripolis)]; OR. 2588 (Eupatoria), OR. 6315 (Babina Glava), OR. 6316, K. 9955, K. 9980 (Podgorizza), OR. 6317 (Zaitschar), OR. 6324 (Bischina), OR. 6325 (Vrbica), K. 9980 (Lüleburgaz), OR. 6375 (Kischineff), OR. 6377 (Kaukasien), OR. 6378, OR. 6422 (Kars), OR. 6382 (Ardahan), OR. 6382 (Beg Mehmed), K. 9980 (Kumocnovo)].

⁴ Soldaten militärischer Truppen (Uniformen- und Turnierbilder): [OR 2289, 2970, 7643, 7682, 7683, 7684, 8997, 8998, 9209, 9284, 9949, 10188], [K. 2758, 2759, 2760, 6018, 6020, 6039, 8989].

3) Osmanlı Padişahları

Neuruppin resimlerinin favori padişahları, olasılıkla Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupalılaştırma hareketini başlatan 31. ve 32. sultanlarıdır; Abdül Mecid zamanında⁵ 1853-55 yıllarında, Rusya'ya karşı Büyük Britanya ve Fransa'nın devreye girmesiyle sözde zaferle sonuçlanan meşhur Kırım Savaşı gerçekleşmiştir. Bu savaşta, aşağıda kendisinden söz edeceğimiz [Serdar-ı Ekrem] Ömer Paşa Osmanlı Ordusu'nun muzaffer paşası olarak ün kazanmıştır.

25 Haziran 1861'de Abdül Mecid'in ölümü üzerine Abdül Aziz tahta geçmiş; 30 Mayıs 1876'ya kadar devleti yönetmiştir. Muhalifleri tarafından tahttan inmeye zorlanan Sultan Abdül Aziz, 4 Haziran 1876'da öldürülmüştür. Sultan Abdül Aziz, 1867'de Avrupa'yı barışçıl amaçlarla ziyaret eden ilk Osmanlı padişahıdır.⁶

4) Ahlaki (Öğretici/Eğitici) Öyküler

Bunlar, ikisi Türkler üzerine, diğerleri Araplar hakkında olmak üzere toplam altı resimli öyküdür. Arap öyküleri⁷ tamamen ahlaki, Türk öyküleri ise siyasi içeriklidir.

⁵ 1839'da Abdül Mecid'in tahta çıkmasını hemen takiben (...) 'Gülhane Hatt-ı Hümayunu' fermanın ilanıyla birlikte Tanzimat reform takvimi başlamıştır. (...) Bu belge, gayri Müslimlerin eğitimde ve devlet idaresinde eşit haklar sağlaması bakımından özel önem taşımaktaydı. 1876 anayasası mahkemelerin bağımsızlığını sağlamakta ve hakimlerin güvenliğini garanti altına almaktaydı. Hukuk devletine atılan en önemli adım, Kanun-i Esasi (1876 Anayasası) idi. Bu anayasa ile birinci Meşrutiyet diye anılan dönem başlamıştır." Bkz. Vedat Laçiner: "Die erste türkische Verfassung von 1876 KANUN-I ESASI". Online: <http://www.turkishweekly.net/article/119/die-erste-turkische-verfassung-von-1876-kanun-i-esasi.html> [19.04.2012]

Bkz. Abdul Medjid OR, Nr. 1811 (1850) (Groszsultan [auf seinem dunklen Pferd])

Abdul Medjid OR, Nr. 2466 (1854) (Gross-Sultan, unter den Kriegsführenden Mächten 1854/55 [Krimkrieg] (Russland, England und Frankreich)

Abdul Medjid OR, Nr. 3061 (1856) (unter den Portraits regierender Monarchen Europas des 19. Jhs.

Abdul Medjid K, Nr. 2748 (1850-59) (Der türkische Kaiser ... in seinem Harem)

⁶ Bkz. Abdul Azis OR, Nr. 2451 (1854) [mit einer Landkarte des wahrscheinlichen Osm. Reiches]

Abdul Azis OR, Nr. 2452 (1854) (Gross-Sultan [mit seinen Mannen, auf einem Schimmel])

Abdul Azis OR, Nr. 1959 (tarihsiz) (32. Sultan mit Gemahlin)

Abdul Azis OR, Nr. 3611 (1861) (Effendi, Türkischer Sultan [unter den Portraits regierender Monarchen])

Abdul Azis OR, Nr. 4213 (1864/65) (Gross-Sultan [unter den königlichen und fürstlichen Portraits])

⁷ **Abdallah und Hassan (OR, Nr. 9642):** Bu hikâyede iki erkek Müslüman, kıskanç birinin ne denli kötü ve dindar birinin ne denli iyi olabileceğini göstermek için karşılaştırmalı olarak ele alınır. Yer altından bir peri yardımıyla iyi kalpli Abdullah, kötü kalpli Hasan tarafından içine

a) *Türkenpfeife [Türk Pıposu] (OR, Nr. 7552):* Resimlenen olay Almanya’da geçer. Yiğit Walter, parasının tamamını üç defa yağmaya maruz kalan çobana verir ve “kutsal emanet olarak” sadece Türk pıposunu alıkoyar. Osmanlı yeniçerilerinin köpek ve yağmacı olarak anıldığı öykünün sonunda Walter’in bu sadık tutumu ödüllendirilir.

b) *Fortschritt überall [İlerleme her yerde] (K, Nr. 9089):* Resimlenen olay olasılıkla Türkiye’de geçer. Bilimsel (üreme ve evrim kuramı) tezlerinden etkilenen sultan, savaşçılarına gece gündüz yürümelerini, yüksek yere asılan yiyecek ve içeceklerine uzanmalarını, böylece iştahlarını kabartarak, ellerini ve boylarının uzamasını sağlamaya çalışır. Burada bilimi takip eden akıllı bir padişah imajı çizilir.

5) Kıyafetler

Toplam altı resim başka milliyetten insanların yanında Türk kadın ve erkeklerini de kıyafetleriyle göstermektedir; herhangi tipik ayırt edici bir özellik belirtilmeksizin, başka milliyetlerden figürlerin yanında boy göstermektedirler. Şayet resim altı yazısında belirtilmemiş ise, bu kişilerin belirgin bir toplum sınıfına ya da meslek grubuna dahil edilme imkânı yoktur; örneğin K, Nr. 1364 nolu resim meslek olarak *bahriyeli bir askeri*, zümre mensubu olarak da bir *harem kadını* göstermektedir.

Bu Türk kıyafetli resimlerde, erkekler için şalvar ve pala (veya kılıç), her iki cins için de türban ve uzun etekli entariler ortaktır. Üst düzey erkeklerde ayrıca bir kaftan ve kuşak söz konusu olmaktadır. İlginç biçimde erkeklerin resmedilmesinde at, top ve kılıç (veya kama) aksesuarlarının kullanılması, Türkleri savaşçı bir halk olarak görme/gösterme eğilimine işaret etmektedir.

atıldığı kuyudan kendini kurtarır, aynı perinin hediye ettiği merhem sayesinde çok zenginleşir ve ünlenir. Diğeri ise tamahkârlığından dolayı ömür boyu cezalandırılırken Abdullah sadrazam olur. (Yer: Arabistan)

Ibrahims Gewissen [İbrahim’in Vicdanı] (K, Nr. 9860): Köleleri ve insanları haksız yere cezalandıran kötü kalpli İbrahim’in (bkz. özellikle ilk sıra 3. resim), vicdanı, bir papağanın konuşmasıyla uyanır. Kendini ihbar eder ve düzeleceğine söz verene kadar cezalandırılması gerekir. (Yer: Bağdat)

Abu Hassan (K, Nr. 9861): Bir günlüğüne halife olmak isteyen mütevazı ve cömert bir Müslüman’ın hikayesidir. Halife olarak annesine para hediye eden bu kişi daha sonra esas halife tarafından devletin birinci veziri yapılarak ödüllendirilir. (Yer: Bağdat)

Der neidische Hassan [Haset Hasan] (K, Nr. 9894): Pipo içen Alim, kötü kalpli ve kıskanç komşusu tarafından kuyuya atılır. Periler tarafından kurtarılır ve sultanın kızını nasıl tedavi edebileceği konusunda bilgilendirilir. Bunu başarınca önce sultanın damadı olup daha sonra tahta geçer. Çocukları ona bir gün bir dilenci getirirler. Bunun kötü kalpli Hasan olduğunu anlar, ama kendine yaptığı kötülüğün bedelini ona ödetmez. Armağanlar vererek evine gönderir. (Yer: Belirsiz)

6) Türk Paşaları⁸

a) **Ömer Paşa**, (bkz. OR, Nr. 2343) 1854

Aslında 1826 yılında Osmanlı İmparatorluğu'ndan sığınma hakkı isteyip kabul edilen bir Sırpıdır. Sonradan Ömer Lütfi ismini alıp kolağası olarak orduya girmiş ve inanılmaz başarılı bir kariyer yapmıştır: Örn. Türk-Rus savaşlarında ve Kırım Savaşı'nda Osmanlı güçlerine başkumandanlık etmiştir. Şehzadelik döneminde Sultan Abdül Mecid'in öğretmeni olmuştur.⁹

b) **İsmail Paşa** (bkz. OR, Nr. 2343) 1854

“1863-1879 yılları arasında Mısır'da Osmanlı Hidivi olan İsmail Paşa, Muhteşem İsmail lakabıyla da tanınır. Kahire'de İbrahim Paşa'nın üç oğlundan ikincisi olarak dünyaya gelmiş olup 1953'e kadar ülkeyi yöneten Muhammed Ali Hanedanlığı'nın kurucusunun torunudur. En büyük kardeşi Ahmet ile birlikte Paris'te yetişmiştir. Mısır'da kapsamlı bir modernleşme başlatmış, devleti borç batağına sokmuştur. Onun yönetimi altında Mısır en geniş sınırlarına ulaşmıştır.”¹⁰

7) Şehir Resimleri

Şehir tasvirleri sunan resimler arasında üç tanesi İstanbul motifi içermektedir (K, Nr. 2698 ve 5270, OR, Nr. 8650); bunlardan ikisi Aya Sofya'yı aynı açıdan, ama farklı sayıda minare ve mimari unsurlarla göstermektedir. (Alt yazıda) resmedilen yapının Aya Sofya olduğu bizzat belirtilmemekte olduğundan, şehrin algılanmasının kültürel açıdan seçici biçimde gerçekleştiğini, esasen bir Hıristiyan yapısının ön plana çıkarılmasından anlıyoruz. Görünüşe bakılırsa resmi çizen de binayı kendi gözleriyle görmemiştir. Olasılıkla mevcut bir resim örnek olarak alınmış ve iki farklı biçimde yeniden yorumlanmıştır: Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti böylece, o zamanlar cami olarak kullanılan Aya Sofya ile bir kültür bileşimi olarak karakterize edilmek istenmiştir.

Neuruppin resimlerinde İstanbul için karakteristik nitelikte seçilen diğer bina ise, Sultan Abdül Mecid'in yaptırıp içinde sadece 6 ay oturabildiği Dolmabahçe

⁸ Ayrıca bkz.: “Solaiman Pascha” (s. OR, Nr. 1495.) 1849: (Heftumschläge: Einzug des Gesandten der Pforte Solaiman Pascha in Giurgewo; Einzug Solaiman Pascha in Bukarest) aus dem Jahre 1849; Osmanlı sefiri Süleyman Paşa'nın eski Romanya'ya girişi ilginç bulunmuş olmalı ki defter kabı resmi olarak çizilip piyasaya çıkarılmıştır. Bu da doğal olarak o tarihlerde halkın dikkatinin yoğunlaştığı güncel olaylarla ilgilidir.

⁹ Bkz. http://tr.wikipedia.org/wiki/Serdar-%C4%B1_Ekrem_%C3%96mer_Pa%C5%9Fa [13.12.2011]

¹⁰ Bkz. http://de.wikipedia.org/wiki/Ismael_Pascha [13.12.2011]

Sarayı'dır.¹¹ Saray¹² Sultan Abdül Aziz'in padişahlık döneminde de hizmet etmiş olduğundan, Osmanlı Türk başkenti için karakteristik nitelik kazanmış olabilir. Resim alt yazıları (Constantinopel [OR, Nr. 8650] – Konstantinopel [K, Nr. 5270]) kültürel açıdan seçici algı düşüncemizi desteklemektedir.

8) Türk-Fransız İlişkileri

Türk-Fransız ilişkilerinin, en geç Kırım Savaşı'nın başlangıcından (04.10.1853) itibaren Neuruppin resimlerinde büyük yankı uyandırdığını iki örnekle gösterebiliyoruz. Resimlerdeki iki harem sahnesi, Osmanlı Devleti'ndeki Avrupalılaşıma hareketinin oldukça benimsendiğini ve böylece aile yaşamının Türk erkeklerinin aleyhine değişip yeni (Fransız) komşular tarafından tehdit edildiğini belgelemektedir. İki resim de (K, Nr. 2871 ve 2872) 1850-1859 tarihleri arasında üretilmiş olup, karşılaştırmalı biçimde, Fransız subaylarını, (Müslüman) Türk erkeğinin toplumdaki öncelikli yeri için bir rakip, hatta tehlike olarak göstermektedir; bundan da, Türklerin Fransa ile ilişkiden kaçınmaları gerektiği mesajını çıkarıyoruz.

*Monşer Fransız, bir içimlik tütün versem der.
Ordaki arkadaş kızların ayağına düşsem der.
İşte böyle şimdi Türkiye'den manzara,
Kanlı savaş çoktan bitmiş görünür,
Kurtarıcılar ise aşklarıyla ünlüdür! [Çeviri: AOÖ]*

Diğer resimde (K, Nr. 2872) ise müftü bile bu sözde problemi halledebilecek durumda görünmüyor:

*Tüm pencerelerden isterik tavırlı
Bakışıyor hanımlar, nazlı ve alımlı,
Karanlık ve kötü gözle maazallah
Müftü efendi çırpınıyor neüzübillah.
Şimdi bu yeniçağın gereği mi?
Kırım'a kaçayım ben iyisi mi. [Çeviri: AOÖ]*

9) Aile Yaşamı

Müslüman aile yaşamının algılanması, Avrupa aile yaşamıyla, özellikle kadının toplumdaki sözde yeri açısından karşılaştırmalı biçimde gerçekleşmektedir.

¹¹ “Sarayın yapımı için harcanan para, devlet kasasını öyle bir zor durumda bırakmıştır ki Osmanlı İmparatorluğu 19. yüzyılın ikinci yarısında, ‘Boğaz’ın hasta adamı’ olarak iflasa sürüklenmiş ve dış devletler tarafından finans politikası bakımından yedieminle yönetilmeye zorlanmıştır.” Bkz. <http://de.wikipedia.org/wiki/Dolmabah%C3%A7e-Palast> [13.12.2011]

¹² Saray (Yapım tarihi: 1843-1855) (Selamlık önü, Süfera Salonu ve Muayede Salonu olmak üzere) üç önemli bölümüyle gösterilmiştir.

Asya tarzı aile yaşamında “kadınlar kısıtlanmış ve erkekler tarafından baskı altına alınmışlardır” (K, Nr. 3134 [1856 tarihli]), Avrupa tarzı aile yaşamında ise “el üstünde tutulur, erkeklerle eşit muamele görürler“ (K, Nr. 3135 [1850-59 tarihli])

10) Cami

Cami başlığı altında, kâğıt kesme işlemiyle güya cami yapmaya yarayan bir model kartonunu (K, Nr. 6602) ele alacağız: Kitle eğitimi için iyi niyetli ama başarısız bir deneme. Bu işlem sonucu ortaya çıkabilecek şey en fazla kubbeli, ama minaresiz bir kilise olabilir (bkz. K, Nr. 8440: Modelli[e]rbogen Kirche). Cami izlenimi vermek için kubbe üstüne kondurulmuş hilal, türban ve pala taşıyan bir adam düşünülmüş. Ama bina girişinde bulunan sütunlar ve vazolar üstündeki insan ve köpek figürleri bir cami için öyle yabancı duruyor ki buradan resmi yapan kişinin henüz bir cami görmediği sonucunu çıkarabiliyoruz. En azından cami içi ve yanında insan ve hayvan resmi olamayacağı hakkında bilgisi yok.

Neuruppin resimlerinde, İslami bir arka plan motifi olarak cami, ilgili yerin Osmanlı toprağı (ya da Doğu ülkesi) olduğunu belirtmek için sıklıkla kullanılmaktadır (bkz. örn. K. 2748, 2871, 2872, 9930, 9937, 9938, 9955, 9959, 9980, 9985, 9986, OR. 1959, 2451, 6444).

Sonuç

Genel olarak niceliksel ve geçici bir sonuçla, Neuruppin resimlerinden şunları çıkarabiliriz: Resimler ağırlıklı olarak askeri ve savaş temalıdır. Padişah, paşa resimleri ve Türk-Fransız ilişkilerini ele alanlar da dönemin savaş haberleri dolayısıyla piyasaya sürülmüş görüldüklerinden bu kapsama girmektedir. Bu da Avrupa’yı akınlar ve seferleriyle rahatsız etmeye başlamalarından bu yana askeri bir halk olarak tanınan Türk imajına uymaktadır. Bu *seçici algılama biçimi*, tarihi arka plan ile desteklenmektedir. Ön planda ne durduğu önemli değildir; belirli bir konuya odaklanınca, sadece buna ilişkin bilgiler filtrelenmekte, dışarıda kalana ise pek önem verilmemektedir.

Bu seçici algı eğilimini, tamamlayıcı motif olarak top, pala ya da kama ile resmedilen erkek ve kadın figürlerinde gözlemliyoruz. Genel anlamda Türk imajına hemen bir türban ve şalvar, eğer kişi üst tabakadan ise bir kaftan ve kuşak da dahil edilir.

Çizerlerin bu *güdümlenici algı biçimini* ayrıca Asya ve Avrupa tipi aile yaşamını karşılaştıran ve Türk-Fransız ilişkilerini konuşturan resimlerde de gözlemliyoruz. Türk, her halükarda, kuşağında taşıdığı silahıyla bir korku nesnesidir. Genç ve çapkın Fransız subaylarıyla rekabette komik unsur olarak res-

medildiğinde de sinsi yüz hatlarıyla çizilen Türk, korku nesnesi olma özelliğini muhafaza etmektedir; çünkü bu resimlerde yüz hatları daha belirgin ön plana çıkarılmıştır (bkz. K. 2871 ve 2872).

Çok küçük boyutlarda olmalarına karşın, hoş çizgilerle resmedilen Türk (piyade, süvari ve topçu) askerlerinin ele alınışını diğer ülke askerleriyle karşılaştırdığımızda, çizerlerin taraf tuttuğunu söyleyemeyecek denli nesnel buluyorum. Fakat bazı savaş resimlerinde resim altı yazarlarının, “kahraman” ve “korkusuz” Türklerden yana tavırlarını ayrı değerlendirmemiz gerekiyor. Koşullara bağlı bu dayanışma biçimini, “resim matbaalarının (Prusya Hükûmeti’nin Rusya’ya karşı politikasından dolayı) duruşu ile mi açıklamalıyız?” sorusunu, şimdilik diğer karşılaştırmalarla kontrol ederek yanıtlayabiliriz diye düşünüyorum. Bir ön bilgi vermek amacıyla, burada 1882-83 tarihli olup Türk savaşlarının söz edildiği “Türkenpfeife” (Türk piposu) resmine işaret edelim: Türk yeniçeri askerleri bu albümde yine “köpek” ve “yağmacı” olarak nitelenirler. O hâlde belirli bir koşula bağlı olarak değişen (güdümlenen) algı biçimi diğerleri için bağlayıcı (geçerli) değildir.

Eşleriyle gayet zarif biçimde ya da 19. yüzyılın diğer monarşik yöneticileriyle yan yana resimlenen Osmanlı padişahlarından ikisinin, Avrupa’ya sempati duyanların olduğunu görüyoruz. Neuruppin resimlerinin bu jestini, aynı şekilde askerlerinin boyunu bilimin yardımıyla uzatmak isteyen “Akıllı Sultan” resim albümünde de tespit ediyoruz. Bu albümün (1892 tarihli) propagandasını yaptığı, yani Avrupa (Prusya) için arzu edilen sultan tipine gerçekten örnek teşkil edecek iki prototip padişah (Abdül Mecid ve Abdül Aziz) seçilmiştir.

Diğer yandan, paşa portrelerinde de durum aynıdır; diğer Avrupalı generallerin arasında eşit konumda resmedilen bu paşalardan ikisi Avrupa’da yetişmişlerdir. Bu tıpkı Aya Sofya ve Avrupai mimarisiyle Dolmabahçe Sarayı motifleri taşıyan İstanbul resimlerinde de olduğu gibi tesadüfen olamaz. Öteki kültürün *seçici algılanması*, kanımca *kuralcı algılamayla* birlikte, kültür ayırt edici özelliklerin anlaşılmasında da belirleyici bir rol oynamaktadır. Örn. bir ibadet evi olarak cami resminde binanın sözde tamamlayıcı yapı unsurlarını hatırlayalım: Bunlar ancak bir kilise tasavvuru ile anlaşılabilir unsurlardır.

Son olarak dikkatinizi, resimli öykülere çekmek isterim. Ya Arabistan ya da Bağdat’ta geçen ve kıskançlık, tamah, kibir vb. insani zaafları işleyen diğer ahlaki/eğitici öykülerden farklı olarak, bunlar gerçekten siyasi içerikli olup ilginçtir Türkler hakkındadır: Türk piposu ile geçmişteki Türk savaşlarını hatırlatmakta ya da “İlerleme Her Yerde” öyküsündeki akıllı sultan ile geleceğe vurgu yapmaktalar. Böylece, Neuruppin resimlerinin odağındaki Türkiye, gelecekte iş yapmak için projelendirilmiş bir ülke olarak belirmektedir.

Kaynakça

Bellmann, Günther (2000): „Mit einem Blick im Bilde“. *Berliner Illustrierte Zeitung*, 16. Januar 2000. 6-7

Heßelmann, Peter (1994): „Neuruppiner Bilderbogen - ein bildlich-literarisches Massenmedium des 19. Jahrhunderts. Eine Wanderausstellung“. *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* Nr. 104 vom 30. Dezember 1994. A 466 - A 469

Schmidt, Peter (2001): „Soldaten und Kriege auf Bilderbogen der Neuruppiner Firma Oehmigke & Riemschneider“. *Aggression, Gewalt, Kriegsspiel*. Tagungsband des Internationalen Symposiums vom 23. und 24. Oktober 1999 aus Anlass der Ausstellung „Krieg in der Kinderstube. Zur Geschichte des Kriegsspielzeugs“ im Niederrheinischen Freilichtmuseum [Grefrath/Kreis Viersen], 2001 (= Stiftung Lore und Wolfgang Hoffmann für Spielzeug- und Kindheitsforschung). 213-218

Zaepernick, Gertraud (1972): *Neuruppiner Bilderbogen der Firma Gustav Kühn*, mit einem Beitrag von Wilhelm Fraenger. VEB E.A. Seemann, Buch- und Kunstverlag Leipzig.

İnternet Kaynakları:

Laçiner, Vedat (2012): “Die erste türkische Verfassung von 1876 KANUN-I ESASI”. <http://www.turkishweekly.net/article/119/die-erste-turkische-verfassung-von-1876-kanun-i-esasi.html> [19.04.2012]

http://tr.wikipedia.org/wiki/Serdar-%C4%B1_Ekrem_%C3%96mer_Pa%C5%9Fa [13.12.2011]

http://de.wikipedia.org/wiki/Ismail_Pascha [13.12.2011]

<http://de.wikipedia.org/wiki/Dolmabah%C3%A7e-Palast> [13.12.2011]

Die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen in den literarischen Texten – Störfaktoren oder Dialogpartner?¹

Kadriye Öztürk²

Einleitung

In unserer allmählich kleiner werdenden Welt und „in der Literatur und Wissenschaft, die auf einer Vielzahl von Ortsveränderungen beruhen“ (Ette 2001: 21), ist „die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen“ von einer großen Bedeutung. Der Dialog der Kulturen war schon längst ein Thema vieler Kulturarbeiten und der Humanwissenschaften, wobei mehrmals vergessen wurde, wo das Fremde in diesem Dialog liegt und wer für wen fremd ist. Meist spielt eine eurozentrische Betrachtungsweise eine wesentliche Rolle, um diesen interkulturellen Dialog zu definieren, auch wenn der Dialog sich zwischen zwei Elementen oder Personen gleicher Rechte in der sprachlichen, kulturellen und sozialen Repräsentation verwirklichen sollte, sonst geht der Dialog von vornherein verloren. „Es lohnt sich in der Tat zu fragen, inwieweit man wirklich bereits von einem global-gleichrangigen Dialog zwischen den Völkern sprechen kann, der nicht selten von verschiedenen Seiten beschworen wird“ (Bräsel 1999: 77).

Da -die durch den interkulturellen Dialog entstandene- Interkulturalität zur Entstehung neu entstandener oder verändert erlebter Formen des Austausches zwischen sozialen Einheiten und Individuen und zur Aufhebung der Grenzziehungen und zur Entstehung der Schnittstellen führte, mussten die Interaktionspartner - laut Gutjahr - sich wechselseitig als unterschiedlich kulturell geprägt identifizieren (vgl. Gutjahr 2002: 346).

Der interkulturelle Dialog entsteht als Folge der Begegnung zweier Kulturen im Sinne von Meinungsaustausch oder Leben in gemeinsamen Orten, im Sinne des Versuchs einer gemeinsamen Sprache als „Kulturberührung, Kulturkontakt, Kulturzusammenstoß und Kulturverflechtung“ (Hammerschmidt 1997: 51); er schließt viele Begriffe ein, wie kulturelle Differenz, Fremdheit, Fremdenangst, Assimilation, Aneignung, Identität (von Thadden 1991: 493-513), Distanz, Kolonisation, kulturelles Gedächtnis und Bewusstsein, Interkulturalität, Toleranz, Intoleranz, Fremdverstehen (Nünning 2001: 686) und Migration, die „in der

¹ Der Text wurde als Beitrag gehalten auf der Tagung der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik (GIG) mit dem Thema Kommunikation und Konflikt: Kulturkonzepte der Interkulturellen Germanistik an der Universität Wien/Österreich - 26. - 30. September 2006.

² Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı

westlichen Welt als Störfall, als Abweichung vom Normalfall, als Folgeerscheinung von Krise und Umbruch“ (Bräunlein/Lauser 1997: II) bedeutet, auch wenn „in Westeuropa durch die Einwanderung der Fremdarbeiter, Flüchtlinge und Asylbewerber aus verschiedenen Ländern immer mehr das Fremde erlebt wird“ (Kuruyazıcı 2006: 117). Fächer wie Soziologie, Fremdheitsforschung, Kulturwissenschaft, Politikwissenschaft, Komparatistik, Fremdsprachendidaktik, Literaturwissenschaft und Kommunikationswissenschaft machen „den interkulturellen Dialog“ zu ihrem Untersuchungsgegenstand. *Fremdverstehen* als ein Modus des „Weltzugriffs“ (Hallet 2004: 208), *Fremdheit* als Hypothese „das, was wir fremd nennen, das versäumte Eigene sei“ (Muschg 1998: 110), und *Toleranz* als ein Muss in der Verständigung sowohl zwischen Kulturen und Religionen als auch zwischen Menschen und Politikern sind Phänomene, die für den interkulturellen Dialog zu verinnerlichen sind. Was während meiner Untersuchung für mich eine Überraschung war, war es, dass sich die Philosophen, Literaten und Humanwissenschaftler lange Zeit darüber einig waren, dass Toleranz als Basis für den interkulturellen Dialog etwas Unerwünschtes war. Der Germanist, der für eine Toleranzforschung innerhalb der Germanistik und der Interkulturellen Germanistik plädiert, ist Alois Wierlacher (1993: 99-117); er versucht entstellungsgeschichtlich zu zeigen, dass der Begriff *Toleranz* mit Mitscherlichs Worten „schwammig“ ist und warum niemand sowohl in den interkulturellen Symposien als auch in den wissenschaftlichen Untersuchungen an den Begriff herangehen möchte, der erste Grund der Ignorierung des Begriffs ist demnach politisch bedingt, z.B. Flüchtlingspolitik, Asylantenfrage, Macht- und Marktverhalten der Industrieländer (vgl. ebd.: 100). Der Ethnologe Justin Stagl nennt laut Wierlacher die Toleranz als eine negative Tugend (vgl. ebd.: 101) und der Theologe Karl Rahner denkt über den Dialog folgendermaßen, auch wenn er sich später von dieser Idee abwandte: Der Dialog sei dadurch charakterisiert, dass die Dialogpartner verschiedener Ansichten seien, es sei auch wichtig, dass keiner mehr alles weiß und wissen kann, was sein Gesprächspartner weiß (vgl. ebd.: 101). Wierlacher gibt auch Beispiele für die Versuche den Begriff aus dem Verkehr zu ziehen und zu tabuisieren, dann erwähnt er die Beiträge der GIG zu diesem Begriff. So spricht er von Toleranzfähigkeit im Grassschen Sinne als eine Voraussetzung für Aufklärung (vgl. ebd.: 109).

Wissenschaftler und Autoren deuten den Begriff „das Fremde“, das im interkulturellen Dialog ein Paradigma ist, aus verschiedenen Perspektiven: Simmel und Schütz analysieren die einzelne Person des Fremden, Todorov studiert die verschiedenen Reaktionen und Antworten auf den Fremden, Bauman nimmt die Konfrontation der Gesellschaft mit dem Fremden, Kristeva versucht die Motive unseres Verhaltens gegenüber Fremden in innerpsychologischen Konflikten zu ergründen (Obendiek 2000: 13ff.). Auch die Religionen haben sich mit der Ver-

*Die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen in den literarischen Texten –
Störfaktoren oder Dialogpartner?*

ortung des „Fremden“ befasst (Fascher 1972: 306-347). So bestimmen rechtliche, wirtschaftliche, religiöse, soziale Erwägungen den Ort des Fremden. Im Judentum sind die Hebräer oft selber fremd inmitten anderer Völker, mit denen sie friedliche, wirtschaftliche aber auch kriegerische Kontakte hatten; nicht politische, ökonomische oder soziale Überlegungen aber „der fremde Götzendiener konnte den Glauben Israels gefährden“ (ebd.: 310). Interessant ist dabei, dass „der Christ in der Welt grundsätzlich vorübergehend als Fremder, Beisasse oder als Gast betrachtet wird“ (ebd.: 340), dass in der markionischen Kirche Jesus sogar der Fremde oder der gute Fremde heißt (ebd.: 344), dass der Fremde als Abbild des Gottes gastfreundlich behandelt werden muss (ebd.: 346), was für den Islam auch gültig ist. Wegen der Konflikte zwischen den Konfessionen und Religionen entstanden auch in der Weltgeschichte Vertreibung, Kriege und Folter.

Auch wenn in den Humanwissenschaften wie Ethnologie, Ethnographie, Literaturwissenschaft, Anthropologie, Geschichte, Soziologie, Rechtswissenschaft oder auch Archäologie, die nach der Religionswissenschaft erst mit dem Begriff „des Fremden“ sich zu beschäftigen versuchen, das/der/die Fremde wie ein Eckstein wahrgenommen wird, nehmen diese Fächer den Begriff „Fremdes/Fremdheit“ als ein Phänomen ohne eine Relation auf eine andere Disziplin. Wenn das kulturelle Fremde, was das Verstehen eines (fremdkulturellen) Gespräches, einer Übersetzung, einer historisch fremdkulturellen Schrifttafel, eines Romans, eines juristischen Textes, eines Verhaltens oder der Gestik und Mimik in den oben genannten Wissenschaften erschwert, dechiffriert worden ist, wird dann die Bedeutung eines (ethnographischen, ethnologischen, soziologischen, archäologischen oder auch eines literarischen) Textes leicht erschlossen. Beim Verstehen eines fremdkulturellen Kontextes und beim Gelingen des interkulturellen Dialogs kommt es darauf an, ob der/die/das kulturell Fremde als ein Dialogpartner oder als Störfaktor angenommen wird.

Die hier zu untersuchenden zwei Meisterwerke der deutschen Literatur zeigen inhaltlich, wie die Autoren mit dem Begriff „Fremd“ als Unbekanntes, Exotisches, Feindliches oder Entferntes umgehen, wo sie das kulturelle, kognitive, soziale, religiöse und nationale Fremde verorten, ob sie das Fremde als dialogisierend-dialogfähig oder störend-störfähig für die Eigenkultur betrachten. Dazu sind die Romane „Der Untertan“ -erschieden 1914 als Fortsetzungsroman in der Münchener Zeitschrift „Zeit im Bild, Moderne illustrierte Wochenzeitschrift“, dann 1918- (Schröter 1998: 164), „der Roman des Deutschen“ (ebd.: 66) von dem 27. März 1871 in Lübeck geborenen und 1940 in Kalifornien gestorbenen Autor Heinrich Mann, der als der „scharfsinnigste und klügste Darsteller und Kritiker des deutschen Kaiserreiches und seiner Nachfolgerinnen, ihrer Gesellschaft, Politik und Geschichte, nur einige Wochen nach der Reichsgründung zur

Welt kam“ (ebd.: 7), und „ein weites Feld“ von dem 16. Oktober 1927 in Danzig-Langfuhr geborenen Autor Günter Grass, der mit diesem Roman der Geschichtsklitterung widersprechen möchte (vgl. Stern: 1995), ausgewählt worden. Heinrich Mann, der mit Kant, Hegel, Nietzsche und auch Stalin war (Jasper 1994: 10), hat einige Erfahrungen mit dem Begriff „Fremdheit“ und „Fremdes“ gemacht: er war im Dritten Reich im Exil zuerst in der Tschechoslowakei, dann in Frankreich und letztendlich in den USA. Zusätzlich war er im Gegensatz zu seinem Bruder Thomas Mann mit den jüdischen Autoren wie Max Brod, Albert Ehrenstein und Kurt Tucholsky befreundet (ebd.: 9). Der zeitkritische und ideologiekritische Roman „Der Untertan“ wollte vor einem Aufkommen des Nationalsozialismus warnen, da der Kaiser damals Hitler nahe stand. Seine Fremdheits- und Isolierungserlebnisse finden ihren Höhepunkt in Heinrich Manns Tod, er wurde nie gemocht (vgl. ebd.: 9). Dass die Familie Mann den kranken Heinrich loswerden wollte, dass seine Urne 1961 nach Ostberlin geholt wurde, zeigt uns, wie tief er die Fremdheit erlebt hatte (ebd.: 14). Auch seine alten schriftstellerischen Arbeiten sind in Ostberlin (ebd.: 14).

Der Autor des zweiten zu untersuchenden Romans Günter Grass, dessen Maxime „nie auf der Bank der Sieger zu sitzen, sondern sich auf die Seite der Betroffenen zu schlagen“ (Jessen 1995: 31) ist, hat auch Erfahrungen mit der Fremdheit erlebt, da er als Mitglied der Gruppe 47 gegen den Krieg schrieb und fremdenfeindliche Aktionen kämpfte, indem er sich selbst als kaschubisch und als Anhänger der SPD erkennen lässt und indem er in seinem Roman „Ein weites Feld“ einen wichtigen realistischen Autor Theodor Fontane (30. Dezember 1819 in Neuruppin; 20. September 1898 in Berlin) als Hauptfigur auswählt, der ursprünglich Hugenotte war, aus derjenigen Bevölkerungsgruppe, die aufgrund ihres von der Landesherrschaft abweichenden Glaubens aus Frankreich vertrieben wurde und wegen ihrer z.B. handwerklichen Fähigkeiten sehr geschätzt und zur Ansiedlung in Preußen angeworben wurden (vgl. http://www.schaderstiftung.de/wohn_wandel/863.php [10.08.2006]). Grass lebte auch in der deutschen Stadt Berlin, wo Interkulturalität, Multikulturalität und Fremdheit Tatsachen des Alltags sind.

Die Verortung des Fremden in Heinrich Manns „Der Untertan“

Der/die/das Fremde spielt in dem Zeitroman „Der Untertan“ von Heinrich Mann hinsichtlich des interkulturellen Dialogs eine wichtige Rolle, da hier von einem interkulturellen Dialog, der zum größten Teil zerstört wird, nicht die Rede sein kann, da damals das Kaiserreich den Begriff nicht anerkannte. Die Hauptfigur „Diederich Hessling“ als ein Obrigkeitshöriger, der in einer Zeitperiode des Kaiserreichs lebt und selbst nicht offen für den Dialog ist, wo Nationalgefühle den Höhepunkt erreicht haben, hasst den Fremden, insbesondere die

*Die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen in den literarischen Texten –
Störfaktoren oder Dialogpartner?*

Juden. Er übt Gewalt gegenüber einem jüdischen Mitschüler, während seiner Schuljahre. Der religiöse und kulturelle Fremde als Störfaktor war also schwach sich selbst gegen eine Grausamkeit zu verteidigen. Die Feindlichkeit im religiösen Sinne war auch hier zu sehen:

Einmal nur, in Untertertia, geschah es, dass Diederich jede Rücksicht vergaß, sich blindlings betätigte und zum siegestrunkenen Unterdrücker ward. Er hatte, wie es üblich und geboten war, den einzigen Juden seiner Klasse gehänselt, nun aber schritt er zu einer ungewöhnlichen Kundgebung. Aus Klötzen, die zum Zeichnen dienten, erbaute er auf dem Katheder ein Kreuz und drückte den Juden davor in die Knie. (Mann 1991: 9ff.)

Später äußert Diederich seine Meinungen über die Franzosen als Fremde, die er verachtet, weil sie quasi uneheliche Kinder zur Welt bringen, er spricht über die nationale Zucht:

Für wen war so ein Säuglingsheim naturgemäß in erster Linie bestimmt? Für die unehelichen Kinder. Was begünstigte es also? Das Laster. Hatten wir das nötig? Nicht die Spur; „denn wir sind Gott sei Dank nicht in der traurigen Lage der Franzosen, die durch die Folgen ihrer demokratischen Zuchtlosigkeit schon so gut wie auf den Aussterbeetat gesetzt sind. Die mögen uneheliche Geburten preiskrönen, weil sie sonst keine Soldaten mehr haben. Wir aber sind nicht angefault, wir erfreuen uns eines unerschöpflichen Nachwuchses! Wir sind das Salz der Erde! (ebd.: 290ff.)

Der Nebenbuhler des national gesinnten Hessling war der Sozialdemokrat Wolfgang Buck, der wiederum von Diederich Hessling nie akzeptiert sogar als ein Feind empfunden wurde. Die Fremden, fremde Religion, fremde Ideologie, fremde Kultur sind bei Hessling zu verachten, der Fremde wird also bei Heinrich Mann nicht als Dialogpartner dargestellt, die Hauptfigur versucht nie über kulturell Fremdes etwas Positives zu sagen, oder mit Fremden zu kommunizieren, der Fremde wird in einer distanzierten und zu verachtenden Stelle verortet. Fremde sind Störfaktoren für die Nationalgefühle, die Nationalität und die nationale Identität. Die Angst, dass die deutsche Rasse durch die Fremden, die blödsinnig sind, verunreinigt wird, zeigt sich bei Hessling als eine Aggression:

Man verstand, er wolle keinen ewigen Frieden, denn das war ein Traum und nicht einmal ein schöner. Dagegen wollte er eine spartanische Zucht der Rasse. Blödsinnige und Sittlichkeitsverbrecher waren durch einen chirurgischen Eingriff an der Fortpflanzung zu verhindern. (ebd.: 295)

Dass die Hauptfigur blindlings immer dem Kaiser nahe zu stehen glaubt und ihn vergeblich unterstützt und von ihm sogar verspottet wird, da der Kaiser keine Ahnung von seinem Untertan “Diederich Hessling“ hat, zeigt seine national

geprägte Weltauffassung. Aber der Hauptgrund in der Behandlung des Fremden bei Mann ist es, dass er eine kritische Haltung gegenüber seinem Helden nimmt, er kritisiert eigentlich Diederich Hessling und die Menschen, die in der gleichen Gesinnung sind.

Die Verortung des Fremden in Günter Grass' „Ein weites Feld“

Da Günter Grass, der den Roman „Ein weites Feld“ geschichtlich, literarisch, literaturgeschichtlich und inhaltlich in einer umfangreichen und komplizierten Erzählweise geschrieben hat, ein Autor der Nachkriegszeit ist, hat er andere Vorstellungen gegenüber dem Fremden als Heinrich Mann. Grass behandelt in seinem *Gegenwartsroman* (Lau 1995) oder *Berlin-und Wenderoman* (Honsza 1997: 86) „ein weites Feld“, dessen Titel von Theodor Fontanes (30. Dezember 1819 in Neuruppin; 20. September 1898 Berlin) „Effi Briest“ stammt und der für Norbert Honsza das Scheitern einer engagierten Literatur zeigt (vgl. ebd.: 90.), immer wieder Fremdes als eine Tatsache der deutschen Geschichte und des multikulturellen deutschen Alltags im Hintergrund der Großstadt Berlin (vgl. Öztürk 1998). Grass hatte viele Kritiken besonders von dem Kritiker Marcel Reich Ranicki wegen seines Wiedervereinigungsromans „ein weites Feld“ gehabt. In „Die Zeit“ vom 25. August 1995 (Nr. 35) wird darauf gedeutet, dass Grass das Bild vom Patchwork - Deutschland als Realität zum Ausdruck bringt. Die Hauptfigur Fonty, „der noch keine zwanzig Jahre alt war, als man ihn in Uniform steckte und als Kriegsberichterstatter beauftragte“ (Grass 1995: 70) und der vor dem Mauerbau, während der Teilung und Wiedervereinigung lebte, ist ein Doppelgänger von dem realistischen Autor Theodor Fontane und symbolisiert selbst den kulturellen Fremden wegen seines geographischen und religiösen Ursprungs. Theodor Fontane/Fonty war hugenottischer Herkunft, er war fremd für Deutsche, er hat aber sowohl als Autor als auch als Autor der Kriegsbücher, die die Kriege der Preußen und Deutschen gegen Dänemark 1864 (im Werk „Unwiederbringlich“), gegen Norwegen und Österreich 1866 berichten, und vieles für Deutschland geschaffen und viele literarische Werke geschrieben. Der Doppelgänger von Fontane - im Roman als Fonty/Theo Wuttke genannt - hat auch sehr viel erlebt, er wird immer von seinem Tagundnachtschatten Hoftaller / Tallhover verfolgt, da er ein Fremder war und als Aktenbote im Haus der Ministerien arbeitet. Fonty, der ein dialogfähiger Mensch ist, hat im Vergleich zu Heinrich Manns „Diederich Hessling“ viele jüdische Freunde, weshalb er immer wieder von Hoftaller kritisiert wird. Die Nebenfigur Hoftaller ist ein Judenfeind, manchmal ist er auch gegenüber den Schriftstellern, die jüdischer Herkunft sind. Hoftaller und Fonty waren wie Zwillinge, denn Fonty hatte mit Hilfe von Hoftaller eine Arbeit gefunden und Hoftaller nutzte Fonty aus. Das Zitat erklärt es uns:

*Die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen in den literarischen Texten –
Störfaktoren oder Dialogpartner?*

Wenn beide mehrere Vaterunser lang eine Kabine besetzt hielten, war Hoftaller tätig. Er verlangte Einblick in die beweglichen Akten. Und Fonty kannte Gründe, ihm diesen Einblick nicht zu verweigern. (ebd.: 77)

Der Impressionist Liebermann hat eine Kreidezeichnung von Fonty gemacht, am Anfang des Romans wird darauf eingegangen; Hoftaller verachtet und kritisiert die Juden, die für ihn keine Dialogpartner sein können:

Liebermann, immerzu Liebermann! Was heißt das schon: bedeutender Impressionist! Reden wir deutsch: der Jude Liebermann! Na schön, hat Sie gezeichnet und lithographiert, besser als andere, zugegeben. Bleibt aber trotzdem Jude, auch wenn er noch so hübsche Illustrationen zu „Effi Briest“ gestrichelt hat. Überhaupt, die vielen Juden an Ihrer Seite, um Sie herum. Ihr Stoff spendender Brieffreund, der Jude Friedlaender! Jahrzehntlang war Ihr wichtigster Verleger ein Jude: der Jude Wilhelm Hertz! (...)Dazu der Jude Schottländer, der „L'Adultera“ verlegte, einen Roman, in dem die ehebrecherische Hauptperson, das pleite gegangene Finanzgenie Rubehn, natürlich Jude ist. (ebd.: 56)

Hoftaller konnte sich nicht halten Fonty wegen seiner Freundschaft mit den Juden weiter zu kritisieren:

Kein Wunder, dass man aus verantwortlicher Position nicht gerne sah, was Sie auf Kosten Ihres einst so geliebten Preußen mit Juden verkehrten, von Juden abhingen und uns den Juden als eigentlichen Kulturträger hochjubeln wollten. Zwar steht im letzten Ihrer Briefe an die Tochter Martha: >Immer wieder erschrecke ich vor der totalen Verjüdelung der sogenannten heiligsten Güter der Nation; dann aber wird die totale Verjudung mit nem Dankgebet gutgeheißen: „... dass die Juden überhaupt da sind. (...)“. (ebd.: 58)

Fonty/Theo Wuttke “als verkrachte Existenz“ (ebd.: 127) arbeitete als Apotheker, später im Archiv und nach dem Bau der Berliner Mauer als Aktenbote im Haus der Ministerien und er hat eine besondere Neigung für interkulturellen Dialog, da er im Tiergarten in Berlin die Türken nicht übersieht, sie beschreibt und nicht hasst und mit türkischen Mädchen spricht. Er träumte und plötzlich erwachte er, in dieser Szene wird von beiden Seiten eine Fremdheit erlebt, Fonty wird auch für fremd gehalten:

„ (...)da wurde ihm plötzlich alles fremd: Aus anderer Welt standen Kinder, zwei Türkenmädchen mit streng gebundenen Kopftüchern vor ihm und der Tiergartenbank, auf der er glaubte, seit frühesten Apothekerjahren zu sitzen. Beide Mädchen blickten ernst. Sie mochten zehn oder schon zwölf Jahre alt sein. Beide gleich groß und gleich ernst, denn sie sahen

Kadriye Öztürk

ihn an, ohne sein Lächeln aufnehmen zu wollen. Da sie nichts sagten, wollte er auch kein Wort riskieren (...)Lange blieb es fremd zwischen Fonty und den türkischen Mädchen. (...)Schon wollte Fonty einen freundlich fragenden Satz bilden, um die Stille aufzuheben, da sagte das eine Mädchen in kaum berlinerndem Deutsch: "Können Sie uns bitte verraten, wie spät es ist?" Sogleich war alles weniger fremd. (ebd.: 121ff.)

Alles war fremd, aber weniger, der Fremde wird hier in einer nicht so scharf begrenzten Distanz verortet. Günter Grass, dem vorgeworfen wird, Autorität zu zerstören (Die Zeit 1995), hat außer den Juden immer wieder die Türken erwähnt, da vielleicht für Grass die Türken viel mehr fremder aussahen als die anderen Migranten, da die Bekleidung, die Farben der Bekleidung und das gesellschaftliche Verhalten besonders hervorgehoben werden, der Er-Erzähler hat hier eine eurozentrische Betrachtungsweise, weil er mit Stereotypen an den interkulturellen Dialog herangeht: der autoritäre türkische Ehemann als Wegführer und die Frau mit dem Kopftuch.:

Türkenfamilien gingen in ihrer Ordnung vorbei: die Männer zuerst, dann Frauen und Kinder. Immer wieder Türken mit Einkaufsnetzen und Plastiktüten. Fonty versuchte, den Kopftüchern der Frauen und Mädchen (...)einen dem schottischen Farbspektrum vergleichbaren Sinn abzulesen. (...)>Hören Sie, Tallhover! Außer mir gehört der Tiergarten denen da. Die Wege, die Wiesen, die Bänke, alles. Das hier ist zweifelsohne türkisches Terrain. Hab ich gelesen: Nach Istanbul und Ankara gilt Berlin als drittgrößte türkische Stadt. Und immer mehr kommen. So viele bringt selbst Ihresgleichen nicht unter Kontrolle. Kapiert? Die neuen Hugenotten sind Türken! Die werden hier Ordnung schaffen und System reinbringen; Ihres hat gestern abgedankt und meines schon lange (...) (ebd.: 126)

Schlussfolgerung

Als Fazit ist herauszuziehen, dass der Autor Heinrich Mann das kulturelle und religiöse Fremde als Störfaktor für die nationale Identität darstellt um veranschaulichen zu können, dass die Fremdenfeindlichkeit keine positiven Folgen hat, und dass der Autor Günter Grass nach fast 70 Jahren nach Heinrich Mann das kulturelle Fremde als ein Farbspektrum darstellt, was hier auch als positiv bewertet werden kann. Die Migrationsbewegungen, Krieg, Nachkriegszeit, Mauerbau und Mauerfall haben bei Grass eine kritische Auseinandersetzung mit dem kulturellen Fremden verursacht. Anders bei Mann, der das Fremde, das zu verachten ist, vielmehr als Rasse oder Angriffe auf die Nation wahrgenommen hat, da das 19. Jahrhundert nationalistisch geprägt war. Weil sich Diederich Hessling in „Der Untertan“ wegen seiner Minderwertigkeitsgefühle seit der

*Die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen in den literarischen Texten –
Störfaktoren oder Dialogpartner?*

Kindheit groß fühlen will und in seiner Schulzeit die Fremden verachtet und beleidigt, sogar Gewalt gegenüber ihnen ausübt, hat er eine Neigung für die Verachtung und die Beleidigung des Fremden im alltäglichen Leben auch. Als er erwachsen wird, will er als ein Politiker arbeiten; während einer Rede spricht er von der spartanischen Zucht der Nation und von Franzosen, die uneheliche Kinder haben, was für seine deutsche Kultur ethisch fremd und unannehmbar war. Günter Grass als ein kaschubischer Autor wählt einen fremdkulturellen (hugenottischen) Autor namens Theodor Fontane, Grass nennt auch viele Juden in seinem Roman, die auch Fontane in seinen Romanen als Figuren aufgenommen hatte. Die Türken werden auch erwähnt, die als Migranten in Deutschland ein farbiges Spektrum schaffen. Während die Hauptfigur in „Der Untertan“ das kulturelle Fremde als einen Störfaktor für Identitätsstiftung betrachtet, ist in Grass' „ein weites Feld“ das Fremde untrennbar von dem eigenen und wird als Bereicherung der interkulturellen Identität gesehen, das eigene wird durch das kulturelle Fremde bereichert, sogar objektiviert. Das subjektive Denken wird bei Grass durch das kulturelle Fremde zerstört und objektiviert, bei Mann verliert sich das kulturelle Fremde im Subjektiven und hat keinen Platz, es ist Störfaktor, man kann das kulturelle Fremde nicht anerkennen und man muss es ablehnen, weil es gemäß der politischen Lage der damaligen Kaiserzeit eine Gefahr für die Rasse und Nation war.

Literaturverzeichnis

Bräsel, Sylvia (1999): „Begegnung der Kulturen -Mono- oder Dialog?“ In: Wierlacher, Alois u.a. (Hrsg.): *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*. München: iudicium Verlag. Bd. 25. 77-103

Bräunlein, Peter J./ Lauser, Andrea (1997): „Grenzüberschreitungen, Identitäten. Zu einer Ethnologie der Migration in der Spätmoderne“. In: *Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Ausgabe 10. Ethnologie der Migration. Winter. I-XVIII

Die Zeit. Nr. 38. 15. September. 1995.

Ette, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Fascher, Erich (1972): „Fremder“. In: Theodor Klauser (Hrsg.): *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd. 8. Stuttgart: Anton Hiersemann. 306-347

- Fausser, Markus (2004): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Darmstadt: WBG.
- Giesen, Bernhard (Hrsg.) (1991): *Nationale und kulturelle Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grass, Günter (1995): *Ein weites Feld. Roman*. Göttingen: Steidl.
- Gutjahr, Ortrud (2002): „Interkulturalität. Zur Konjunktur und Bedeutungsvielfalt eines Begriffs“. In: Benthien, Claudia / Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 345-370
- Hallet, Wolfgang (2004): „(How) we Close the Gap? Zum Verhältnis von Literatur, Kulturwissenschaften und Didaktik am Beispiel der Intertextualität und Nick Hornbys Roman High Fidelity“. In: Bredella, Lothar/ Delanoy, Werner/ Surkamp, Carola (Hrsg.): *Literaturdidaktik im Dialog*. Tübingen: Günter Narr Verlag. 207-239
- Hammerschmidt, Anette C. (1997): *Fremdverstehen*. München: iudicium.
- Hansen, Klaus P. (2000): *Kultur und Kulturwissenschaft*. Tübingen und Basel: Francke.
- Honsza, Norbert (1997): *Günter Grass. Skizze zum Porträt*. Wroclawska Drukarnia Naukowa.
- Huntemann, Willi/ Rühling, Lutz (Hrsg.) (1997): *Fremdheit als Problem und Programm. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Jasper, Willi (1994): *Der Bruder Heinrich Mann. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Jessen, Jens (1995): „Männer mit Hüten. Deutsche Szene: der Großschriftsteller in Berlin und Potsdam“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 09. 09. 1995.
- Kuruyazıcı, Nilüfer (2006): *Wahrnehmungen des Fremden*. İstanbul: Multilingual.
- Lasatowicz, Maria K./Joachimsthaler, Jürgen (Hrsg.) (1999): *Assimilation - Abgrenzung-Austausch*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Mann, Heinrich (1991): *Der Untertan. Roman*. München: DTV.

*Die Verortung des Fremden im Dialog der Kulturen in den literarischen Texten –
Störfaktoren oder Dialogpartner?*

Muschg, Adolf (1998): „Die Erfahrung von Fremdsein“. In: Wierlacher, Alois/ Albrecht, Corinna (Hrsg.): *Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Internationes.

Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2001): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Obendiek, Edzard (2000): *Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht.

Öztürk, Kadriye (1998): *Der Roman von Günter Grass: Ein weites Feld*. Eskişehir: Uğur Ofset.

Schröter, Klaus (1998): *Heinrich Mann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Thadden, Rudolf von (1991): „Aufbau nationaler Identität. Deutschland und Frankreich im Vergleich“. In: Bernhard Giesen. (Hrsg.): *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 493-513

Wierlacher, Alois (1993): „Toleranzforschung. Zur Forschungsplanung interkultureller Germanistik. Ein Plädoyer“. In: Thum, Bernd / Fink, Gonthier - Louis (Hrsg.): *Praxis interkultureller Germanistik. Forschung- Bildung- Politik*. München: iudicium. 99-117

Wierlacher, Alois (Hrsg.) (2000): *Kulturthema Kommunikation*. Möhnsee: Résidence Verlag.

Wierlacher, Alois/ Albrecht, Corinna (Hrsg.) (1998): *Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Internationes.

Wintersteiner, Werner (2000): *Pädagogik des Anderen*. Münster: agenda Verlag.

Zeitschrift für Kulturwissenschaften (10) (1997): Ethnologie der Migration.

Internetquellen:

http://www.schader-stiftung.de/wohn_wandel/863.php [10.08.2006]

Der Roman als Schau-Platz von Leben und Lebenswahrnehmung. Orhan Pamuks Poetik-Vorlesungen

Nergis Pamukoğlu-Daş¹

Im Zentrum der Poetik-Vorlesungen von Orhan Pamuk, die der Autor 2009 an der Universität Harvard (Norton Lectures) hielt, bewegen sich die Begriffe Leben, Roman und Literatur, und zwar entlang der Schillerschen Beschreibung der naiven und sentimentalischen Dichtung. Diese türkisch-deutsche Literaturbeziehung über die englisch-amerikanische Sprach- und Literaturschleife ist aus einer türkischen Germanistikperspektive betrachtet interessant, da die Schillersche Abhandlung aus ihren theoretischen Grundlagen so plötzlich enthoben und auf einen lebendigen, das Leben berührenden Boden verortet erscheint.

Dies wirkt zunächst entfremdend, weil es untheoretisch, ja naiv oder auch sentimentalisch anklingt. Die Entfremdung weitet sich aus, wo Pamuk sich ganz kurz über die Übersetzung des Schillerschen Begriffs *sentimentalisch* ins Türkische äußert: es heißt– nachdem der Autor betont, dass Schiller den Begriff aus dem Englischen geborgt hat – ganz einfach: „Ama kelimenin üzerinde fazla durmayalım. Schiller’in sentimentalisch kelimesiyle, doğanın basitliği ve gücünden uzak düşmüş ve kendi duygu ve düşüncelerine fazla kapılmış bir zihin durumunu anlattığını aklımızda tutalım, yeter.” (Orhan Pamuk: *Saf ve düşünceli romancı*, İstanbul 2011: 16) Und die deutsche Übersetzung, die auf die englische Fassung des Textes zurückgeht, lautet: „Uns jedenfalls mag es genügen, dass Schiller das Wort ‘sentimentalisch’ benützt, um einen Geisteszustand zu bezeichnen, in dem man an natürlicher Kraft und Einfachheit einbüßt und sich zu sehr in seinen Gedanken und Gefühlen verstrickt.” (Orhan Pamuk: *Der naive und sentimentalische Romancier*, Hamburg 2012: 18) Hier natürliche Kraft und Einfachheit, dort Gefühle, Empfindungen und Gedanken; deutsche Literatur literaturtheoretisch und -historisch, kulturell und begrifflich auf Türkisch gegen den Strich gelesen: Naiv und sentimentalisch, im Türkischen *saf* und *duygusal ya da düşünceli* (Saf ve düşünceli yazar: 17); in deutscher Fassung *naiv* und *sentimentalisch*, aber *sentimentalisch* verstanden als *emotional*, *reflektiv* (Der naive und sentimentalische Romancier: 19) Die deutsche Literatur, Literaturgeschichte und Kultur aus türkischer Perspektive sozusagen ins Deutsche zurück übersetzt. Hinzu kommt, dass Orhan Pamuk 2012 im Marbacher Literaturarchiv

¹ Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

die Schillerrede hielt, in englischer Sprache. Die Rede wurde ins Deutsche übersetzt.

Gleich am Beginn der Poetik-Vorlesungen wird der Roman vom Leben aus betrachtet:

Romane sind wie ein zweites Leben. So wie die Träume, um die es bei Gérard de Nerval geht, enthüllen Romane uns die bunte Vielfalt unseres eigenen Lebens und sind von Menschen, Gesichtern und Dingen bevölkert, die uns bekannt erscheinen (...) Die fiktive Welt, der wir uns genussvoll hingeben, erscheint uns dann realer als die tatsächliche Welt. Dann können wir das Romangeschehen für wirklich halten oder es zumindest mit dem echten Leben verwechseln. (Der naive u. sentimentalische Romancier: 9)

Pamuk äußert sich bei diesem Vergleich von Literatur und Leben nicht nur als Romancier, sondern auch vor allem als Leser und spricht in den sechs Kapiteln der Vorlesungen von beiden Positionen aus. Seine 35jährige Schriftstellertätigkeit bewertet Pamuk auf der Grundlage von Schillers These und betont, dass er „den naiven und den sentimentalischen Romanautor in“ sich in Einklang gebracht habe. (vgl. ebd.: 22)

So behandelt Pamuk in seiner Poetologie aus der Perspektive des Romanautors und des Lesers die Themen Fiktion und Realität, Bild und Schrift, Wort und Ding, Museen und Romane, indem er in der ersten Vorlesung von der Frage ausgeht, was beim Lesen von Romanen passiert, d. h. „was in den Köpfen und in der Seele“ (vgl. *Saf ve düşünceli romancı: 9*)² der Leser geschieht, und welche Unterschiede bei den Gefühlen, die man empfindet, wenn man sich einen Film anschaut, ein Bild betrachtet oder ein Gedicht hört, bestehen („hatta epik bir şiiri, bir destan“ - ja ein episches Gedicht, ein Epos)³ (vgl. ebd.: 9). Unter neun Punkten fasst dann der Autor zusammen, was geschieht, wenn man einen Roman liest: „Wie ein Museumsbesucher, der einem Gemälde in erster Linie Unterhaltung für das Auge abverlangt, hatte ich eine Vorliebe für konfliktreiche Handlungen und üppige Romanlandschaften.“ (Der naive und sentimentalische Romancier: 11) Diese persönliche Leseerfahrung Pamuks, die Romane mit Landschaftsgemälden und das Lesen mit dem sich vertiefenden Schauen vergleicht, wird anhand der Schillerschen Begriffe als grundlegende Lesehaltungen

² In der deutschen Fassung heißt es: Was genau geht beim Romanlesen in uns vor? (Der naive und sentimentalische Romancier, 10)

³ Diese im türkischen Text in Klammern stehende Ergänzung kommt in der deutschen Fassung nicht vor.

*Der Roman als Schau-Platz von Leben und Lebenswahrnehmung.
Orhan Pamuks Poetik-Vorlesungen*

eingehend beschrieben. Bevor aber Pamuk auf Schillers Abhandlung eingeht, vergleicht er das Lesen und Schreiben von Romanen mit dem Autofahren. Der Romancier und Leser von Romanen, der mit einem Fahrer verglichen wird, der unbewusst, d.h. automatisch das Lenkrad bewegt, verschiedene Hebel betätigt und den Verkehr beachtet, wird in Anlehnung an Schillers These als naiv bezeichnet; die sentimentalisch-reflektiven Autoren und Leser dagegen sind von der Künstlichkeit der Texte fasziniert (vgl. ebd.:17). Diese Sicht, die die Bedeutung des Künstlichen, des Fiktiven in Romanen vor Augen hält, bildet die Differenz zwischen dem naiven und dem sentimentalisch-reflektiven Romancier und Leser. Und bei dieser Unterscheidung durch die Beachtung bzw. Reflexion der Künstlichkeit und Fiktion des Romans als Leser und/oder Autor, ist es der Bereich und Begriff von Leben, der die Hinterfragung lenkt, zulässt oder auch erst entstehen lässt. Eines der aktuellsten Fragen ist beim Lesen die Frage, „was fiktiv und was real ist.“ (Der naive und sentimentalische Romancier: 24)

Diese jede Lektüre begleitende Frage, die Neugier und das Wissenwollen verfolgt Pamuk als Autor und Leser in seiner Poetologie im Kontext der Frage, was beim Lesen von Romanen passiert, und erhellt Stellen, Räume der nicht genau zu fassenden Beziehung bei der Transformation bzw. Verarbeitung von Leben in Schrift. Von einem naiven und sentimentalisch-reflektiven Blick aus, zieht Pamuk einen Begriff in Betracht, der die Vorlesungen leitmotivisch durchzieht: das Zentrum – so lautet auch der Titel der letzten Vorlesung. Pamuk spricht von einem „verborgenen Zentrum“ (vgl. Der naive und sentimentalische Romancier: 24) im Roman, das der Leser sucht. Diese Suche leitet den Leseprozess, d. h. all das, was beim Lesen geschieht. Das Zentrum ist der Ort, „der das Wissen darüber, wie Leben und Welt beschaffen sind (enthält)“ (vgl. ebd.: 31): „Jeder Satz eines guten Romans ruft ja in uns das Gefühl hervor, in essentieller Weise über unsere Existenz in dieser Welt Bescheid zu wissen.“ (ebd.)

Was Pamuk hier als Erfahrung, Wissen bzw. Beschreibung eines Gefühls, das er aus dem Leseprozess in seiner Jugend erschloss, formuliert, ist eines der weit verbreitetsten Meinungen und Äußerungen in Bezug auf das Verhältnis von Literatur und Leben. Doch wie Pamuk in den darauf folgenden fünf Vorlesungen auf das Zentrum und seine Bedeutung im Roman eingeht, ist einzigartig. Zum einen nähert sich Pamuk dem Zentrum-Begriff als Leser und als Autor. Einen Roman lesen bedeutet nach Pamuk die Romanlandschaft sehen (vgl. ebd.: 23), in diese Landschaft eintauchen und das verborgene Zentrum des Romans aufsuchen. Zugleich ist es wiederum das Zentrum, von dem her die Landschaft des Romans, die „Illusion also, in eine dreidimensionale Welt einzutauchen“ (Der naive und sentimentalische Romancier: 28), entsteht.

Das Zentrum ist der heimliche Ort, wo aus der Sicht des Lesers das Leben und die Lebenswahrnehmung, der Alltag und die Details von alltäglichen Handlungen (vgl. ebd.: 29) fassbar werden. Zum anderen ist aus der Perspektive des Autors das Zentrum der Ort, in den Erlebnisse und Erfahrungen des Romanciers hineinfließen. In welcher Art und Weise dies geschieht, darüber spricht nun Pamuk differenzierter:

Wie eine Sternkonstellation setzt das Werk eines Autors sich aus Zehntausenden von kleinen Lebensbeobachtungen zusammen, die er dem Leser offeriert, aus lauter Lebenserfahrungen, die auf sinnlicher Wahrnehmung basieren. (vgl. ebd.: 49)

Die Lebenserfahrungen und -beobachtungen des Schriftstellers beruhen auf sinnlichen Wahrnehmungen. Es sind diese Momente von alltäglichen Wahrnehmungen, die im Roman zum Zentrum führen und zugleich davon ausgehen. Sie bilden die Grundlage dafür, dass die Leser eines Romans hinter den Figuren die Autoren und deren Leben vermuten, sich aber nie ganz sicher sein können. So heißt auch die zweite Vorlesung „Herr Pamuk, haben Sie das alles wirklich erlebt?“ (vgl. ebd.: 33) In dem darauf folgenden Kapitel geht es um „Literarische Figuren, Handlung, Zeit“ (vgl. ebd.: 53) Auch im Kontext vom Charakter der Figur spielt die sinnliche Wahrnehmung eine bedeutende Rolle. Nach Pamuk ist „nicht der Charakter an sich von Bedeutung, sondern ihre Art, auf die mannigfachen Erscheinungsformen der Welt zu reagieren, auf jede Farbe, jedes Ereignis, jede Frucht und jede Blüte, einfach alles, was unsere Sinne uns vermitteln. Und unsere Identifikation mit dem Protagonisten, in der ja die hauptsächliche Belohnung für unser Lesen besteht, basiert auf solchen Empfindungen.“ (vgl. ebd.: 67)

Zu der Erscheinungswelt im Roman gehören auch die einzelnen Gegenstände, Dialoge und alles Sehbare, die der Autor als „Bestandteil und Fortsatz der Gefühle des Protagonisten“ (vgl. ebd.: 92) bezeichnet. Dies ist – so Pamuk – nur durch das geheime Zentrum möglich. (vgl. ebd.) Im Vergleich von „Museen und Romane(n)“ – die fünfte Vorlesung – werden Romane als Archive von Gegenständen und Wörtern, von Gefühlen, Empfindungen und von „unserer Art, Alltägliches wahrzunehmen, von unseren Lebensäußerungen der verschiedensten Art“ (ebd.: 111) betrachtet. Sie bewahren auch Elemente aus dem täglichen Leben der Leser, wie z.B. eine Bushaltestelle am Ende ihrer Straße, die Zeitung, die sie auch immer lesen, (...) die Abendsonne vor ihrem Fenster, ihre bevorzugte Teesorte, Werbeplakate, die sie schon gesehen haben, Gassen, Boulevards und Plätze, über die sie schon geschlendert sind, (...) (vgl. ebd.: 116) Dabei sind es aber nicht Gegenstände an sich, sondern die Art und Weise der

*Der Roman als Schau-Platz von Leben und Lebenswahrnehmung.
Orhan Pamuks Poetik-Vorlesungen*

Wahrnehmung bei der Begegnung mit ihnen (vgl. ebd.), und wie oben erwähnt wurde, wird dies nur durch das Zentrum des Romans ermöglicht.

Die letzte Vorlesung konzentriert sich schließlich auf das Zentrum. Doch an keiner Stelle wird eine genaue Definition geliefert. Aber offenkundig ist, dass es die Lebensbeobachtungen, Lebensäußerungen und die Lebenswahrnehmung, das Gefühl und die Empfindung des Seins sind, die das Zentrum ausmachen und es das das Leben berührende Element im Roman ist. Es ist jener Teil, der im Alltag und in alltäglichen Erlebnissen und Handlungen, im Lebendigen und Leben - in den sinnlichen Wahrnehmungen – wurzelt. Wie das Eintauchen in ein Landschaftsbild ist das Lesen von Romanen, die der Autor Pamuk mit seinem Wissen und seinen Erfahrungen als Maler, mit Wörtern malend und sehend gestaltet. Naiv und sentimentalisch gelesen: Orhan Pamuks Vorlesungen beleuchten eine uralte, aber im Lesen stets aktuelle Frage und machen den Roman als Schau-Platz von Leben und Lebenswahrnehmung sichtbar und die Rede über Poetologie zu einem Erlebnis, in der die Begegnung zwischen Leben und Literatur, Autor und Leser stattfindet.

Almanca Öğretmeni Yetiştirme Süreci Üzerine Düşünceler

Tülin Polat¹ – Nilüfer Tapan²

Bu yazının üst amacı sevgili meslektaşımız, dostumuz Kasım Eği't'e iyilik ve esenlikler dilekelerimizi ortaklaşa bir merhaba ile iletebilmek, alt amacı ise Almanca öğretmeni yetiştirme sürecine içinde bulunduğumuz noktadan bakarak nitelikli Almanca öğretmeni yetiştirme sorunuyla ilgili onlarca yıllık gözlem ve deneyimlerimizi özetlemek, bu yolla da dün, bugün ve yarın arasında bağlantılar oluşturabilmektir.

Yabancı dil olarak Almanca öğretiminin 20.yüzyılın ikinci yarısındaki bilimselleşme sürecine dayanarak bu alanın genç bir bilim dalı olduğunu söyleyebiliriz. Türkiye açısından vurgulanması gereken nokta ise ülkemizde bu alanla ilgili çalışmaların yurt dışına koşut bir gelişim çizgisi izleyebilmiş olmasıdır. Bunun en somut göstergesi de, 1982 yılında, genelde öğretmen, özelde yabancı dil öğretmenlerinin yetiştirilmesinin üniversite kapsamına alınarak bilimsel bir uğraş dalı olarak benimsenmiş olmasıdır. Bu aynı zamanda yabancı dil öğretiminin, dolayısıyla yabancı dil olarak Almanca öğretiminin bir araştırma alanı olma ve bilimsel kimlik kazanabilme olanağı bulması demektir. Yükseköğretim bünyesinde Almanca öğretmeni yetiştirimi, Alman Dili ve Edebiyatı bölümleriyle ortak noktaları olsa da, daha farklı bir içerik ve yapı gerektirir. İçerik ve yapının oluşturulmasını yönlendiren sorular yabancı dil olarak Almanca öğretiminin kuram ve uygulama boyutlarıyla doğrudan ilgilidir. Dolayısıyla Almanca öğretmeni yetiştiren izlencelerin ağırlık noktalarının oluşturulmasında nitelikli öğretmen yetiştirme amacı belirleyici olmalıdır. Bu bağlamda kuşkusuz edebiyat bilim, dilbilim gibi bilim dallarının yanı sıra konusu dil ve insan olan tüm bilim dallarından kuramsal olarak yararlanılabilir. Ancak uygulama boyutu, uygulamaya dönük sorunlar bu alanla ilgili araştırmaların ana damarıdır. Kuramsal bakışlar uygulama süzgecinden geçirilerek geliştirilmelidir. Böylece uygulamaların bilimsel temellere dayandırılabilmesi olanaklı olurken uygulamalar da kuramsal görüşlerin yönünü belirleyebilir. Özetle, kuram ve uygulama bütünlüğü Alman Dili Eğitimi uzmanlık alanının vazgeçilmez en temel özelliklerindedir (bkz. Neuner 1994: 12-15).

¹ Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Alman Dili Eğitimi

² Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Alman Dili Eğitimi

1982 yapılanmasını bu yaklaşımla değerlendirdiğimizde, öğretmen yetiştirme hedefine ne denli sadık kalındığı tartışmaya açık bir konudur. Zaman içinde Alman Dili Eğitimi ve Alman Dili ve Edebiyatı bölümlerinin ayırt edici yönlerinin bulanıklaşarak, neredeyse aynı ya da benzer bir işleyiş içine girdiği bilinen bir gerçektir. Her iki alan arasında karşılıklı etkileşim ne denli doğalsa, Alman Dili Eğitimi bölümlerinin Alman Dili ve Edebiyatı bölümlerine benzer bir çizgi izlemesi de yabancı dil olarak Almanca öğretiminin bilimsel kimliğinin gelişimi açısından o denli zedeleyicidir. Bunun sonuçları ülkemizde somut olarak yaşanmıştır da. Üstelik Alman Dili Eğitimi alanının bir bilim dalı olarak kendine özgü bir kimlik oluşturabilme sorunları yalnız ülkemize özgü değildir. Bunu genç bir bilim dalının sancıları olarak görmek gerekir.

Sekiz yıllık zorunlu eğitime geçiş (1997-98) Eğitim Fakülteleri için de yeni bir evrenin başlangıcı olmuştur (Polat/Tapan 2001: 175-191). Sekiz yıllık kesintisiz zorunlu eğitim ve ardından orta eğitim olmak üzere düzenlenen eğitim yapısı, bu yapıya uygun öğretmenlerin yetiştirilmesini gerekli kıldığından bu dönemde Eğitim Fakülteleri yeniden yapılandırılmıştır. Buna bağlı olarak da yabancı dil öğretmeni yetiştirme programları yeniden düzenlenerek yenileştirilmiştir. Bu düzenlemenin ana çizgileri şöyle özetlenebilir (bkz. Polat/Tapan 2003: 53-66):

- Kuram-uygulama birlikteliği
- Üniversite-okul işbirliği
- Öğretme boyutunun vurgulanması, bu amaçlı derslerin öne çıkartılması

Bu noktalarda açık bir biçimde bağlayıcı olan, ilk ve ortaöğretime nitelikli Almanca öğretmenleri yetiştirilmesi hedefidir. Bu nedenle de programların oluşturulmasında meslek odaklılık ilkesi temel alınmıştır. YÖK tarafından ilgili tüm bölümler için oluşturulan ve konuyla ilgili güncel tartışmaları karşılayan öğretmen odaklı bu izlencenin gereği ne denli yerine getirilebilmiştir? Bu soru ülkemizde Almanca öğretmeni yetiştirme bağlamında üzerinde düşünülmesi gereken bir sorudur. Bu soru Almanca öğretmeni yetiştirmeye yönelik sürecin tüm öğeleri açısından bakıldığında farklı biçimlerde yanıtlanabilir. Bu yazıda ise geneli kuşatan yapılanma ile ilgili birkaç temel konuya değinmekle yetinilecektir.

1998 yeniden yapılanması ile öğretmen yetiştirme görevinin yalnızca Eğitim Fakültelerine verilmesi, Alman Dili ve Edebiyatı bölümlerinde ister istemez hedef sorgulaması yaratırken Alman Dili Eğitimi bölümlerinde ise edebiyat bilimi ve dilbilim gibi alanlara öğretmen yetiştirme hedefinden, diğer bir deyişle öğretmenlik mesleği odaklı bakabilme sıkıntıları yaratmıştır. Nitekim Alman Dili Eğitimi bölümlerinde görev yapan öğretim elemanlarının ağırlıklı olarak dilbilim ve edebiyat alanlarına yönelmeleri bu sorunların varlığına işaret etmektedir. Öte yandan Alman Dili Eğitimi alanında, söz gelimi doçentlik gibi aka-

demik aşamalarda, Alman bilimsel anlayışı doğrultusunda aşılması kolay gözükmeyen indeks koşulunun var olması, bu alanın araştırmacılarını indeks koşulunun aranmadığı dilbilim ve edebiyat gibi alanlara yöneltmiş, sonuçta da Alman Dili Eğitimi bölümlerinde başka alanlarda uzmanlaşmış bir öğretim kadrosu iş başında olmuştur. Kuşkusuz bu yönelimin önemli bir diğer etmeni de Alman Dili Eğitimi bölümlerindeki öğretim elemanlarının birçoğunun araştırma alanı olarak dil eğitimi yerine dilbilim ya da edebiyatbilimini yeğlemeleridir. Nedeni ne olursa olsun, Alman Dili Eğitimi bölümlerinde dilbilim ya da edebiyat alanında uzmanlaşmış kişilerin görevlendirilmesi Alman dili eğitimi odaklı çalışan araştırmacılar için bir mağduriyet konusudur. Bu da Almanca öğretmeni yetiştiren bölümlerin günümüze değin etkisini sürdüren önemli bir sorundur.

Her eğitim süreci gibi Almanca öğretmeni yetiştirme süreci de ucu açık, değişen koşullar ve yaşanan sorunlar ışığında yeniden gözden geçirilerek değiştirilmesi ve gereksinimler doğrultusunda yeniden yapılandırılması gereken bir süreçtir. 2006 yılında Alman Dili Eğitimi programlarında gerçekleştirilen yenilikleri de bu gözle değerlendirmek gerekir. 1998 yapılanmasının ana çizgilerinin saklı tutulduğu bu gelişmede özellikle zorunlu ve seçmeli dersler yeniden düzenlenerek programda esneklik sağlayıcı değişiklikler yapılmıştır. Yapılan bu yeni düzenlemeleri kökten bir değişim olarak görmesek de Bologna sürecinin öngördüğü ilkelere bir uyum çabası içerdiğini de vurgulayabiliriz.

Almanca öğretmeni yetiştirmenin gelişim çizgisini genel bir bakışla değerlendirdiğimizde, kimi zaman iç koşullar, kimi zaman da dış etmenlerin yarattığı gereksinimler doğrultusunda yenileşmelerin ülkemizde de yapılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Öyleyse içinde bulunduğumuz zaman dilimi de yeni düzenlemelerin gerekli olduğu yeni bir aşama dilimidir. Burada temel etmen de 2012 deki eğitim yapılanmasıdır. Alman Dili Eğitimi alanı ile ilgili herkesin üzerinde düşünmesi ve deneyimlerine dayanarak öneriler geliştirmesi gereken bir aşamadayız artık.

Bilindiği gibi, Eğitim Fakülteleri bugünkü yapılanmasında ilköğretime öğretmen yetiştirmektedir. Bu yapı içinde ilköğretimin yanı sıra ortaöğretime de öğretmen yetiştiren bölümler yalnızca yabancı dil öğretmeni yetiştiren bölümlerdir. 4+4+4 yeni bir dizge oluşturduğuna göre Eğitim Fakülteleri, dolayısıyla Yabancı Diller Eğitimi bölümlerinin hangi öğretim düzeyleri için öğretmen yetiştireceği açığa kavuşturulmalı ve izlenceler de bu doğrultuda irdelenmelidir. Olası bir yeniden yapılanmada Almanca öğretmeni yetiştiren izlenceler için göz önünde tutulması gereken noktalar nelerdir? Yabancı dil olarak Almanca öğretmenlerinin yetiştirimi ile ilgili belirlediği çerçevede Krumm (1994: 7) şu boyutları öne çıkartmaktadır:

- Dil boyutu
- Öğrenme boyutu
- Öğretme boyutu
- İçerik boyutu
- Kültürler arasılık boyutu
- Dil politikaları boyutu

Kuşkusuz bu boyutlar nitelikli Almanca öğretmeni yetiştirme tartışmalarının olmazsa olmaz boyutlarıdır. Dolayısıyla konuyla ilgili önerilen modellerde farklılıklar da olsa yukarıda sıralanan boyutları bulmak olanaklıdır. Nitekim ülkemiz Eğitim Fakülteleri yabancı dil olarak Almanca uzmanlarının ortak katılımı³ ile gerçekleştirilen araştırmada günümüz koşullarına uygun Almanca öğretmen yeti/yeterliklerinin belirlenmesine ve ders içeriklerinin de bu doğrultuda oluşturulmasına çalışılmıştır. Bu bağlamda belirlenen Almanca öğretmen yetileri şunlardır:

- Öğretme yetisi
- Dil yetisi
- İlişkili bilim dalları yetisi (edebiyat bilimi, dilbilim,vb)
- Değerlendirme yetisi
- Teknoloji kullanma yetisi
- Kültürler arasılık yetisi

Bu yetileri Krumm'un önerdiği boyutlar ışığında değerlendirdiğimizde daha çok ortak noktaları görebiliriz. Krumm modelinde dil politikaları boyutu yer alırken, ülkemizde ortak bir çalışmanın ürünü olarak belirlenen yetilerin içinde bu boyuta yer verilmemiştir. Kuşkusuz çok dillilik ve çok kültürlülük gibi kavramların yabancı dil bağlamında öne çıktığı günümüzde bu boyuta yer verilmemiş olması gözden kaçmış ve giderilmesi gereken bir eksikliklerdir. Öte yandan Krumm'un yukarıda Almanca öğretmeni yetiştirimi ile ilgili sunduğu boyutlar içinde de günümüz iletişimini yönlendiren teknoloji kullanma yetisi yer almamıştır. Bu yeti Krumm'un bu boyutları belirlediği 1994 yılından bu yana dünyamızın ne denli hızla değiştiğini de açıkça göstermektedir. Bu kısa kıyaslama Almanca öğretmeni yetiştirme sürecinin yenileşmesi gerçeğini de ortaya koymaktadır. Koşullara uygun yenileşmeler izlencelerin ana iskeletini oluşturan öğrenme ve öğretme boyutunu güçlendiren ve sürekliliğini sağlayan zenginleşmeler olarak algılanmalıdır. Nitekim küreselleşme ile birlikte kültürler arasında karma kim-

³ Prof .Dr. Dieter Wolff yürütücülüğünde ve İstanbul Goethe Enstitüsü (Christian Merten) desteğiyle 2006-2009 yılları arasında gerçekleştirilen "Curriculumentwicklung für die Deutschlehrausbildung an türkischen Universitäten" başlıklı projeye İstanbul, Marmara, İzmir Dokuz Eylül, Gazi, Çanakkale 18 Mart,Trakya, Uludağ, Hacettepe Üniversitelerinin ilgili bölümlerinden katılım olmuştur.

liklerin oluşması kültürler arasılığı daha geniş bir açıdan ele alınmasına yol açmıştır. Dolayısıyla izlencelerde gözetilecek yetiler arasına kültürlerarasılık yetisinin yanı sıra kültürler ötesilik (Transkulturalität) yetisini eklemek yerinde bir yaklaşım olur. Sonuç olarak 4+4+4 bağlamında gerçekleştirilecek yeniden yapılanmada bu yetiler ve yeterlilikler izlencelerin ağırlık noktalarının oluşturulmasında göz ardı edilemeyecek ilkesel ve kuramsal bir zorunluluktur. Bu noktada kuşkusuz günümüz koşullarının gerekli kıldığı eklemeler yapılabilir, yapılmalıdır da.

Her türlü yeniden yapılanmayı yaşama geçirecek olan, hiç kuşkusuz öğretici ve öğrencilerin ilgi ve istekleridir. Ancak böyle bir temel üstünde nitelikli Almanca öğretmenlerinin yetiştirilmesi amacına ulaşılabilir. Bu çerçevede ele aldığımız sorunları ivedilikle çözümlenecek önlemlerin alınması gerekir. Yüksek lisans ve doktora programlarının açılmasının güçleştiği günümüzde, sorunu çözücü bir önlem olarak Alman Dili Eğitimi ve Alman Dili ve Edebiyatı bölümlerinin arasında modüllere dayalı bir yapının oluşturulması düşünülebilir. Öte yandan ülkemizde var olan Alman Dili Eğitimi bölümlerinin olası bir yeniden yapılanma sürecinin Almanca öğretmeni gereksinimi ve akademik kadroların yeterliliği noktalarında ele alınması üzerinde durulması gereken diğer bir konudur. Ayrıca yabancı dille uğraşan araştırmacıların doçentliğe yükseltilmeleri için öngörülen ikinci yabancı dil koşulunun ülkemiz gerçekleri ile çok bağdaşmayan bir beklenti olduğunu da unutmamak gerekir. En azından ikinci yabancı dil düzeyinin düşürülmesi bile yol açıcı bir önlem olabilir.

Her yeniden yapılanma olanağı var olanın değerlendirilmesi, sorunlara çözümler üretilebilmesi ve yapıcı öneriler geliştirilebilmesi için bir fırsattır. Önümüzdeki günlerin getirebileceği bir yeniden yapılanma süreci işte bu bakımdan önemlidir. Bu yazı da makro ve mikro düzeyde alanlarımız ile ilgili bir tartışmanın başlayabilmesinde küçük bir farkındalık adımı olarak tasarlanmıştır.

Kaynakça:

Krumm, Hans Jürgen. (1994): “Neue Wege in der Deutschlehrerausbildung”. *Fremdsprache Deutsch, Sondernummer*. München: Klett Edition Deutsch. 6-11

Neuner, Gerhard (1994): “Germanisten oder Deutschlehrer? Zur curricularen Planung einer wissenschaftlichen Deutschlehrerausbildung”. *Fremdsprache Deutsch, Sondernummer*. München: Klett Edition Deutsch. 12-15

Polat, Tülin/ Tapan, Nilüfer (2001): “Zur Entwicklungslinie von DaF in der Türkei”. Funk, Hermann / König, Michael (Yay.): *Kommunikative Fremdspra-*

Tülin Polat – Nilüfer Tapan

chendidaktik-Theorie und Praxis in Deutsch als Fremdsprache. München: Iudicium Verlag. 175-191

Polat, Tülin/ Tapan, Nilüfer (2003): “Neustrukturierungen im Prozess der Deutschlehrerausbildung in der Türkei”. Neuner, Gerhard (Yay.): *Internationales Qualitätsnetz Deutsch als Fremdsprache*. Kassel: Kassel University Press. 53-66

Eine Kurzrezension zu den Werken
Ferdinand von Saar. Thematik und Erzählstrukturen seiner Novellen
und
Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks
von
Prof. Dr. Kasım Eğit

Gökçen Sarıçoban¹

Prof. Dr. Kasım Eğit hat 1970 die Abteilung für deutsche Sprache und Literatur an der Atatürk Universität in Erzurum absolviert und hat 1978 den Dokortitel an der Ruhr Universität-Bochum erhalten. Er ist gegenwärtig als Abteilungsleiter für deutsche Sprache und Literatur an der Ege Universität tätig und hat in den Jahren 2003-2009 das Dekanat der philosophischen Fakultät der Ege Universität geleitet. Zwischen den Jahren 1993-2009 war er Abteilungsleiter in der Hochschule für Fremdsprachen. Neben diesen diversen Diensten hat Herr Eğit als Literaturwissenschaftler und auch als Übersetzer viele gewinnbringende Werke für die deutsche und türkische Sprache und Literatur veröffentlicht.

Kasım Eğit hat viele literarische Übersetzungen – von diesen manche mit Prof. Dr. Yedigâr Eğit – aus dem Deutschen ins Türkische vorgelegt, die für die Türkei einen sehr wichtigen Gehalt aufweisen. Die Werke, die Kasım Eğit ins Türkische übersetzt und somit die in türkischer Sprache erscheinende Literatur bereichert hat und von denen mehrere Auflagen veröffentlicht wurden, sind; Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit* (2012) - *İnsanlığın Yıldızının Parladağı Anlar* (2008) und *Rausch der Verwandlung* (2011) - *Değişim Rüzgarı* (1998), Theodor Fontanes *Effi Briest* (1986) - *Effi Briest* (2007), Heinrich Bölls *Der Engel schwieg* (1997) - *Melek Sustu* (2004) und *Frankfurter Vorlesungen* (1982) *Frankfurt Dersleri* (1998), Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1989) - *Buddenbrooklar/ Bir Ailenin Çöküşü* (2006) und *Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende* (1993) - *Değişen Kafalar. Bir Hint Efsanesi* (2011) und Friedrich Dürrenmatts *Die Panne* (2006) - *Duruşma Gecesi* (1994). Man kann nicht leugnen, wie wichtig diese Übersetzungen für die Türkei und somit für die hier zugängliche Literatur sind, doch im Rahmen dieser Festschrift sollen zwei wissenschaftliche Publikationen –*Ferdinand von*

¹ Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

Saar. Thematik und Erzählstrukturen seiner Novellen (1980) und *Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks* (2009) kurz vorgestellt werden.

Einen bedeutenden Beitrag zu Ferdinand von Saars Novellen leistet Kasım Eğin Dissertation *Ferdinand von Saar. Thematik und Erzählstrukturen seiner Novellen*, welche im Jahre 1981 beim Agora Verlag in Berlin veröffentlicht wurde. Das Buch umfasst nicht nur eine grundlegende Analyse seiner Novellen, sondern es umfasst sowohl die historischen Hintergründe des Vormärz, der Biedermeier-Zeit und des Realismus als auch die Erfassung der Persönlichkeit Saars. Das 164 seitige Buch besteht aus drei Hauptkapiteln und deren Unterkapiteln. Ferdinand von Saars Schreiben wurde durch sein biedermeierliches Leben, durch Schopenhauer und durch das liberale Denken beeinflusst und gekennzeichnet. Diese Aspekte seines Schreibens führt auch Kasım Eğin in seiner Untersuchung aus und setzt sich das Ziel, die Novellen Saars, dem Eğin zufolge in der deutschen Literaturgeschichte nur ein bescheidener Platz gegeben wurde und der wenig Interesse bei den Literaturhistorikern gefunden hat, kritisch und untersuchend zu analysieren. Die Basis von Eğin Werk bilden politische, soziale und historische Zeitereignisse und -probleme, die Saar in seinen Novellen dargelegt hat.

In der Einleitung des Werkes veranschaulicht Kasım Eğin den Forschungsstand. Im ersten Teil der Studie visiert er die Exponierung der Thematik in den Novellen Saars an. Zeitgeschichtliche Zusammenhänge in den Novellen *Das Haus Reichegg*, *Vae victis!* und *Schloß Kostenitz* und die pessimistische Haltung Saars, die er durch den Einfluss der Philosophie Schopenhauers gewonnen hat, zeichnen sich in diesem Teil ab.

Da das Thema Schicksal in den Werken von Saar eine zentrale Stellung einnimmt, geht Kasım Eğin im ersten Kapitel akribisch auf dieses Thema ein und analysiert die Schicksalsauffassung in den Novellen *Leutnant Burda*, *Seligmann Hirsch* und *Die Troglodytin*.

Auch die Figuren in Saars Novellen stehen unter dem Einfluss des pessimistischen Autors, sodass sie an Lebensschwäche und Müdigkeit leiden. So setzt sich Kasım Eğin in seinem Werk mit der Figurenkonstellation und Figurencharakteristik in Saars Werken auseinander und teilt diese in drei auf: Der passive Typus, der aktive Typus und Frauengestalten. Ein anderes wichtiges Unterkapitel des ersten Teils bildet die Entfaltung des Liebesmotivs bei Saar, das als das treibende Element der Novellenhandlung beschrieben wird. Kasım Eğin schließt den ersten Teil mit der Darstellung des Proletariats, der sozialen Fragen und sozialistischen Tendenzen in den Werken *Die Steinklopfer*, *Dissonanzen* und *Die Familie Worel*, ab.

Im Fokus des zweiten Teils der Studie, der die Überschrift *Die Erzählstrukturen in den Novellen Ferdinand von Saars* trägt, stehen die Erzählsituationen und Bauformen der Novellen Ferdinand von Saars. Kasım Eği̇t veranschaulicht die auktoriale Erzählsituation in der Novelle *Die Steinklopfer*, die personale Erzählsituation in der Novelle *Dissonanzen* und die Ich-Erzählsituation in der Novelle *Die Geigerin* und geht über zu den Bauformen der Novellen Ferdinand von Saars, indem er insbesondere auf den konstitutiven Charakter der Rahmenstruktur in den Novellen Saars aufmerksam macht.

Im letzten Teil seiner Studie geht es Eği̇t darum, eine Strukturanalyse zu der *Geschichte eines Wienerkindes* durchzuführen.

Das hier kurz vorgestellte Werk schließt mit einer Zusammenfassung und mit einer umfangreichen Bibliographie. Dem Leser verschaffen die Kapitelüberschriften einen guten Überblick, indem sie –wie auch vorher pointiert – nicht nur einen Einblick in Ferdinand von Saars Novellen verleihen, sondern auch in die geschichtlichen Hintergründe seiner Lebzeiten.

Ein zweites für die deutsche Literatur wichtiges Werk stellt Kasım Eği̇ts *Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks* dar, dessen erste Auflage 1987 im Verlag der Ege Universität veröffentlicht wurde und dem 2009 die zweite Auflage folgte. In dieser Arbeit konzentriert sich Eği̇t auf die Frage der Aufdeckung, der Detektion bei Friedrich Dürrenmatt, insbesondere bei seinen Kriminalromanen, die – mit Kasım Eği̇ts Worten – „unter besonderer Berücksichtigung (...) ihres literarischen Wertes interpretiert und die Erzähltechnik des Autors sowie seine Abweichung von der traditionellen Gattung der Detektivliteratur dargelegt werden“ (Eği̇t 2009: 17) sollen. In diesem Zusammenhang gewinnen Elemente wie der Zufall, die Parodie und das Grotteske eine besondere Rolle, da sie als strukturbestimmende Elemente in Dürrenmatts Prosawerk auftauchen. Kasım Eği̇t geht nicht nur auf diese Elemente in seiner Studie ein, sondern er verfolgt auch die Spuren der Zeit bzw.-Rahmenstruktur sowie des Dürrenmattschen Erzählens und stützt sich methodisch dabei ausschließlich auf Eberhard Lämmert. Die Studie, die von einer Einleitung – in der der Stand der Forschung geschildert wird – und von einer Zusammenfassung umrahmt ist, besteht aus fünf Hauptkapiteln, in denen jeweils verschiedene Prosawerke Dürrenmatts ins Visier genommen werden. Im ersten Kapitel, das die Überschrift *Dürrenmatts Kriminalromane: Die Frage der Aufdeckung, der Detektion* trägt, beschäftigt sich Eği̇t mit den Kriminalromanen *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht*, *Das Versprechen* und versucht, die Differenzen zwischen den traditionellen und Dürrenmattschen Detektivromanen im Rahmen der Aufdeckung und der Detektion hervorzuheben.

In Kapitel 2 *Zufall und Zufälligkeiten* wird das strukturbestimmende Prinzip Zufall bearbeitet. Für diese Untersuchung nimmt Kasım Eğit die Werke *Die Panne*, *Der Sturz*, *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht* und *Das Versprechen* unter die Lupe. Er präzisiert in seinem Werk, dass der unscheinbare und unauffällige Zufall insbesondere in den Dürrenmattschen Kriminalromanen zum waltenden Prinzip hervorgehoben wird. So geht er den Spuren dieser Zufälle nach und erarbeitet sie mit größter Sorgfalt heraus. Auch das Grotleske taucht in den Werken Dürrenmatts als ein strukturbestimmendes Element immer wieder auf. Laut Dürrenmatt (ist) „das Grotleske nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt.“ (Dürrenmatt 1980: 62) Das Grotleske nimmt in Dürrenmatts Werken eine zentrale Stellung ein. So macht Eğıt im dritten Teil seiner Arbeit die grauerregenden grotlesken Elemente in den Werken *Der Theaterdirektor*, *Die Falle*, *Der Tunnel*, *Die Panne*, *Griechen sucht Griechin*, *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht* und *das Versprechen* ausfindig.

Auf die Natur und Landschaftsproblematik, d.h wie die Natur und Landschaft in den Werken Dürrenmatts auftauchen und wie sie gestaltet werden, geht der Autor im vierten Kapitel ein. Er akzentuiert und stellt in diesem Kapitel fest, dass Dürrenmatt die Natur als Funktionselement in seinen Erzähltexten versteht. Laut Eğıt begleitet die Natur das grausame menschliche Schicksal mit analogen Impulsen. Diese Impulse verfolgt er in den Werken *Weihnacht*, *Der Folterknecht*, *Pilatus*, *Die Falle*, *Die Stadt*, *Der Tunnel*, *Griechen sucht Griechin*, *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht* und *Das Versprechen*.

Im letzten Kapitel geht der Autor in die Zeit und Rahmenstruktur in den Werken Dürrenmatts ein. Das Ziel des letzten Kapitels ist es, das funktionale Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit in den Werken *Das Bild des Sisyphos*, *Der Theaterdirektor*, *Die Falle*, *Der Tunnel*, *Die Panne*, *Griechen sucht Griechin*, *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht*, *Das Versprechen* und *Der Sturz* herauszuarbeiten. Mit seinen Analysen kommt Eğıt zu dem Ergebnis, dass Dürrenmatts Erzählprosa eine unverwechselbare Relation zur dramatischen Technik aufweist.

Auch dieses Werk Eğıts schließt mit einer Zusammenfassung, in der die Leser den Vorgang des Autors Schritt für Schritt verfolgen können.

Durch diese zwei Werke füllt er eine große Lücke in der deutschen Literaturwissenschaft. Die vorgestellten Bücher verschaffen dem kritischen Leser eine wertvolle Einsicht und beantworten viele Fragen, die für die Literaturwissenschaft ein Defizit darstellen. Kasım Eğıt wird somit nicht nur als türkischer Übersetzer deutscher Literatur wichtig, sondern in erster Linie als Literaturwissenschaftler.

Literaturverzeichnis:

Böll, Heinrich (2004): *Melek Sustu*. (Übersetzt von Kasım Eđit und Yadigâr Eđit). Istanbul: Can Yayınları.

Böll, Heinrich (1998): *Frankfurt Dersleri*. (Übersetzt von Kasım Eđit). Istanbul: Can Yayınları.

Böll, Heinrich (1997): *Der Engel schwieg*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Böll, Heinrich (1982): *Frankfurter Vorlesungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Dürrenmatt, Friedrich (2006): *Die Panne*. 6. Auflage Zürich: Diogenes Verlag.

Dürrenmatt, Friedrich (1994): *Duruşma Gecesi*. (Übersetzt von Kasım Eđit). Istanbul: Can Yayınları.

Dürrenmatt, Friedrich (1980): *Theaterprobleme*. Zürich: detebe 250/24.

Eđit, Kasım (2009): *Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks*. 2. Auflage Izmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Eđit, Kasım (1980): *Ferdinand von Saar. Thematik und Erzählstrukturen seiner Novellen*. Berlin: Agora Verlag.

Fontane, Theodor (2007): *Effi Briest*. (Übersetzt von Kasım Eđit). Istanbul: Merkez Kitapçılık ve Yayıncılık.

Fontane, Theodor (1986): *Effi Briest*. Stuttgart: Reclam Verlag.

Mann, Thomas (2011): *Deđişen Kafalar. Bir Hint Efsanesi*. (Übersetzt von Kasım Eđit und Yadigâr Eđit). Istanbul: Can Yayınları.

Mann, Thomas (2006): *Buddenbrooklar/ Bir Ailenin Çöküşü*. (Übersetzt von Kasım Eđit). Istanbul: Can Yayınları.

Mann, Thomas (1993): *Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Mann, Thomas (1989): *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Zweig, Stefan (2012): *Sternstunden der Menschheit*. 54. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Zweig, Stefan (2011): *Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlaß*. 20. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Zweig, Stefan (2008) : *İnsanlığın Yıldızının Parladığı Anlar*. (Übersetzt von Kasım Eđit). 6.Basım. İstanbul: Can Yayınları.

Zweig, Stefan (1998): *Deđişim Rüzgarı*. (Übersetzt von Kasım Eđit). İstanbul: Can Yayınları.

**Also schrieb der Lerner.
Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3 Deutsch
beim Konnektorengebrauch türkischer DaF-Lerner**

Karin Schmidt¹

1. Einleitung

Der Titel dieses Beitrags variiert den berühmten Titel eines der Hauptwerke Nietzsches „Also sprach Zarathustra“. In seiner englischen Übersetzung lautet der Titel meist wie folgt: „Thus spoke (spake) Zarathustra“². *Thus* kennzeichnet Konklusivität, eine Schlussfolgerung aus einem zuvor genannten Umstand oder Sachverhalt³. Das englische *also*, in seiner Schreibung dem deutschen *also* identisch, beinhaltet semantisch keine Konklusivität, sondern drückt Additivität aus⁴. Der formgleiche Konnektor ist also (!) semantisch unterschiedlich im Deutschen und Englischen. Um diesen Unterschied und seine Bedeutung für türkische DaF-Lerner soll es im folgenden Artikel gehen.

Das Thema ist bewusst gewählt – Prof. Dr. Kasım Eğin hat sich in seiner langen wissenschaftlichen Laufbahn nicht nur vielen literaturwissenschaftlichen Fragestellungen gewidmet, sondern ist immer wieder in seinen theoretischen Überlegungen und auch in seiner praktischen Arbeit als Abteilungsleiter für Dolmetschen und Übersetzen sowie in seiner Tätigkeit als Übersetzer der Frage der Übertragbarkeit sprachlicher Elemente und Strukturen vom Deutschen ins Türkische (und umgekehrt) nachgegangen (vgl. Eğin 2002: „Die türkischen Übersetzungen der 'Sternstunden der Menschheit' von Stefan Zweig“; Kasım Eğin 2010: „Die Leiden des Übersetzers. Übersetzerinnen und Übersetzer und ihre Werke“; Kasım Eğin [mit Yadigâr Eğin] (2011): Interkulturelle Aspekte

¹ DAAD-Lektorin an der Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Alman Dili Bölümü 2008-2012.

² Zu den Schwierigkeiten bei der Übersetzung dieses Titels und Werks ins Türkische vgl. Sert 2008. Im Literaturverzeichnis werden die folgenden Titel-Varianten angeführt: Zerdüşt Böyle Söylüyordu; Zerdüşt Dedi ki; Zerdüşt Böyle Dedi; Böyle Buyurdu Zerdüşt; Zerdüşt Böyle Diyordu; Böyle Dedi Zerdüşt; Böyle Söyledi Zerdüşt; İşte Böyle Dedi Zerdüşt.

³ Das Oxford English Dictionary (online unter <http://oxforddictionaries.com/definition/english/thus> [14.12.2012]) nennt als 1. Bedeutung: „*literary, formal* as a result or consequence of this; therefore; [...]“; als zweite Bedeutung: „in the manner now being indicated or exemplified; in this way [...]“.

⁴ <http://oxforddictionaries.com/definition/english/also?q=also> [14.12.2012]: „in addition; too“; Beispielsätze: „a brilliant linguist, he was also interested in botany“; „dyslexia, also known as word-blindness“.

bei der Übersetzung der Romane “Buddenbrooks” (Thomas Mann) und “Effi Briest” (Theodor Fontane) ins Türkische“; sowie eine Vielzahl von Übersetzungen prominenter deutschsprachiger Autoren, zu denen Dürrenmatt, Zweig, Böll, Fontane und Thomans Mann zählen).

Der Artikel widmet sich dem Thema der Übertragung allerdings nicht aus übersetzungswissenschaftlicher, sondern aus Fremdsprachenlehr- und -lernperspektive. Unsere DaF-Studierenden übertragen (bewusst oder unbewusst) bisweilen nicht nur zwischen der Ausgangssprache Türkisch und der zu lernenden Zielsprache Deutsch, sondern auch zwischen ihrer meist zuerst gelernten Fremdsprache Englisch (L2) und der neu zu erlernenden, weiteren Fremdsprache Deutsch (L3) (vgl. zum Sprachprofil der Studierenden auch Yücel 2005: 2 unter Verweis auf ÖSYM; 2003/04). Dies geschieht nicht nur in der direkten Entlehnung englischer Wörter, Phraseologismen oder grammatischer Strukturen (vgl. hierzu vor allem Serindağ 2005, 2007; Yücel 2005, Demiryay 2007), sondern auch in der semantischen Übertragung der Konnektorenbedeutung.

Ausgangspunkt des Artikels waren einige, mich zu Beginn meiner Lehrtätigkeit in Izmir häufig irritierende Sätze meiner Lerner, wie etwa die folgenden: *Dort ist ein Zaun und ein Rad. Also ist da ein Mülleimer.* Konnektoren wie *also* sind sprachliche Mittel, um Textkohäsion explizit zu markieren. Ihre Beherrschung ist eine wichtige Voraussetzung und ein Indikator für Textkompetenz (Thurmair 2010: 278). Der Gebrauch von *also* in oben genanntem Beispiel weicht vom gängigen Gebrauch ab und irritiert den muttersprachlichen Leser, da er keine Konklusivität oder Konsekutivität markiert. Aus dem Umstand, dass ein Zaun und ein Fahrrad vorhanden sind, kann eben nicht direkt gefolgert werden (und folgt ebenso wenig), dass auch ein Mülleimer vorhanden ist. *Also* löst im Leser die Suche nach einem konklusiven/konsekutiven Zusammenhang zwischen der vorherigen Äußerung und dem *also*-Satz aus. Ein solcher semantischer Zusammenhang kann hier nicht hergestellt werden, das Konnektor-Signal gibt keinen sinnvollen Hinweis, sondern führt den Leser in die Irre. Der im Lernerbeispiel illustrierte Gebrauch von *also* verweist auf Einflüsse aus dem Englischen, das die meisten der Studierenden als erste Fremdsprache gelernt haben. Das englische *also* ist zwar ein im Schriftbild identischer und im Gebrauch ähnlicher, aber keineswegs gleichbedeutender Konnektor, der sich hier als *false friend* erweist (vgl. auch die Liste der englisch-deutschen ‘falschen Freunde’ bei Neuner et. al. 2009: 146-149). Andere Konnektoren, bei denen eine Formsimilarität mit Funktionsdifferenz zwischen Englisch und Deutsch vorliegen, sind zum Beispiel auch *so/so* und *when/wenn* (zu *when/wenn* vgl. auch Demiryay 2007: 195).

*Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3
Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner*

Der Nutzen der L2-Kenntnisse Englisch für türkische Deutsch-Lerner kann und muss im Allgemeinen als positiv und potentiell lernvereinfachend betrachtet werden (vgl. allgemein Hufeisen 2003: 1, speziell zu L2 Englisch für L3 Deutsch Neuner et al. 2009: 30-31; zu Englisch für türkische DaF-Lerner Serindağ 2005: 1, 14; Çakır 2007: 177). Englisch und Deutsch sind nicht nur nah verwandte westgermanische Sprachen (Kriterium der etymologischen und typologischen Nähe), sondern Englisch ist zumeist die zeitlich direkt zuvor gelernte Fremdsprache (Kriterium der *recency*, vgl. Hufeisen/ Jessner 2009: 117, mit Bezug auf Hammarberg 2001). Transfer von der L2 Englisch auf die L3 Deutsch ist daher in vielen Fällen eine erfolversprechende und sinnvolle Lernerstrategie. Nichtsdestotrotz ist das Augenmerk der Studierenden lehrerseits auf *false friends* im Bereich der Konnektoren zu lenken, da die Irritationen durch einen nicht angemessenen Gebrauch nicht nur lokal auftauchen, sondern globaler und weitreichender den Sinnzusammenhang mindestens zweier Aussagen (Konnekte) und mithin die Textkohärenz betreffen. Im folgenden Abschnitt werden die syntaktischen und semantischen Besonderheiten von *also* im Deutschen zunächst beleuchtet und abschließend kurz mit dem Englischen kontrastiert.

1. Wo also steht also? Zur Syntax von also

Das syntaktische Verhalten von *also* wird mit Hilfe des Stellungsfeldermodells auf der Basis der Systematik des Konnektoren-Handbuchs (im Folgenden als HdK abgekürzt) beschrieben, dessen erster Band die derzeit umfassendste und detaillierteste Beschreibung der Syntax der deutschen Konnektoren darstellt (Pasch et al. 2003)⁵.

Also ist dem HdK gemäß ein nicht positionsbeschränkter Adverbkonnektor, d.h. *also* zeigt eine große Positionsvariabilität im Satz. Dem Konnektor *also* sind laut HdK folgende Stellungen möglich: Vorfeld (VF), Mittelfeld (MF), Nacherst (NE), Nachfeld (NF), Null (NULL) (HdK: 504, 512).

a) Vorfeld (VF, Stellung (allein) vor dem flektierten Verb)⁶:

Also liegt der Bonner Wert noch darunter (HdK: 551)

b) Mittelfeld (MF, Stellung nach dem flektierten Verb):

Der Bonner Wert liegt also noch darunter (ibid)

⁵ Der zweite Band soll sich der Semantik der Konnektoren widmen, sein Erscheinen war für 2012 angekündigt.

⁶ Die stichwortartige Beschreibung der möglichen Positionen ist extrem abgekürzt; die Systematik kann im HdK detailliert nachgelesen werden: 65-100 zum Stellungsfeldermodell allgemein; 550-554 zu den nicht positionsbeschränkten Adverbkonnektoren; 487-514 zu den konnektintegrierbaren Konnektoren.

c) Nacherst (NE, Stellung im Vorfeld, aber nach einer Konstituente):

Der Bonner Wert also liegt noch darunter (ibid)

d) Nachfeld (NF, integriert)⁷:

Kater sind im Allgemeinen einzelgängerisch. Unser Kater Oswald ein echtes Schmusetier allerdings (HdK: 73)

e) Null (NULL, nicht integriert, vor dem Vorfeld) (HdK: 553)⁸

Sie lesen meine Bücher nicht. Also wie können Sie meine Gedanken beurteilen?

Genau Frequenzangaben enthält das HdK leider weder zu den einzelnen Konnektoren noch zu den ihnen offenstehenden Positionsmöglichkeiten (Kritik hieran auch bei Walter 2006a sowie Schmidt 2005), jedoch werden die folgenden drei Positionen als häufiger vorkommend benannt: VF, MF, NE (HdK: 698).

Im **Englischen** wird *also* zu den Adverbien gezählt (Biber et al. 1999: 770). Biber et al. (a.a.O. 763), unterteilen die Adverbien in drei Haupt- und in weitere Unterklassen. *Also* gehört in die Gruppe der *circumstantial adverbs* und innerhalb dieser wiederum in die Untergruppe der *additive/restrictive* Adverbien. Adverbien ganz allgemein können im Englischen in initialer, medialer und finaler Stellung stehen (ibid)⁹. In initialer Stellung stehen sie vor dem Subjekt (oder anderen Elementen). Biber et al. (a.a.O. 772) verweisen darauf, dass generell die finale Stellung bei Adverbien die frequenteste ist – sie sei mehr als viermal so häufig im Vergleich zur seltensten Stellung (der initialen). Für die Gruppe der als *additive* klassifizierten Adverbien gelte dies jedoch nicht: *additive adverbs* treten besonders häufig in medialer Position auf, nämlich in 80% aller Belege. Auf die initiale und finale Stellung entfallen jeweils nur 10 Prozent der Belege (a.a.O. 802)¹⁰. Das englische *also* und das deutsche *also* teilen die Möglichkeit einer „medialen“ (Mittelfeld-) Stellung, die im Englischen besonders frequent ist.

⁷ Die Nachfeldstellung wird für *also* zwar als Möglichkeit angegeben, im HdK aber nicht durch einen Beleg illustriert. Insofern wird hier alternativ der *allerdings*-Beleg angeführt.

⁸ Genau genommen kennt das HdK noch eine weitere Position, die Vorerstposition (VE). Die Unterscheidung zwischen Vorerst- und Null ist nicht immer einfach zu ziehen (vgl. auch HdK 499f). Der Systematik des HdK zufolge tritt *also* jedoch nicht in der Vorerstposition auf (HdK 504). Auf eine Diskussion wird daher verzichtet.

⁹ Das Stellungsfeldermodell ist auf das Englische auf Grund der fehlenden Satzklammer nicht anwendbar.

¹⁰ Auf die Darlegung der Einzelheiten der Positionierung in der „medial position“ sei hier verzichtet; Näheres dazu unter Biber et al. 1999: 771.

2. Was heißt also also? Zur Semantik von also im Deutschen

Also im Schriftlichen markiert einen Sachverhalt als Schlussfolgerung aus dem im Bezugskonnekt genannten Sachverhalt. Als semantische Klasse verzeichnet man bei Grammis¹¹ „**konklusiv**“. Der folgende Beispielsatz illustriert die konklusive Bedeutung: *Als Katja das Zimmer betrat, saßen ihre Eltern schweigend am Tisch. Es hatte **also** mal wieder Streit gegeben.*¹² Waßner (2004: 375) spezifiziert, dass Konklusivität vor allem dann gegeben ist, wenn „der Sprecher deutlich machen will, dass er den Übergang von dem/den einen zu dem anderen auf der Grundlage einer Schlussfolgerungsbeziehung ausführt.“¹³ Zusätzlich verweist das HdK auf eine reformulative Verwendung von *also*. Als **reformulativ** werden Konnektoren angesehen, die die Bedeutung des ersten Konnektivs spezifizieren oder näher erläutern und somit mit diesem korreferent sind (HdK, 463). Reformulative Konnektoren erlauben Weglassungen, vor allem der Verbgruppen: *Anna, **also** meine Mutter möchte Erdbeeren.* (HdK, 534). Der schriftliche Gebrauch von *also* ist vom mündlichen zu trennen, wie ergänzend hinzugefügt werden muss. Im mündlichen Sprachgebrauch ist *also* hochfrequent und hat eine wichtige Bedeutung als Diskursmarker inne (vgl. hierzu vor allem Dittmar 2010; Konerding 2004). Auf diese Bedeutung wird hier auf Grund des schriftlichen Charakters der Lernerdaten nicht näher eingegangen.

Im **Englischen** hingegen trägt *also* keine konklusive/konsekutive Bedeutung, sondern eine **additive** (vgl. Biber et al. 1999: 562). Additiv wird mit Biber wie folgt verstanden: „Additive adverbs show that one item is being added to another--either at a clausal level or at a phrasal level“ (a.a.O. 556), wie die folgenden Beispiele zeigen: *The formula **also** shows the number of moles of atoms of each element in one mole of molecules. - I can hear the hatred, but **also** the need.* Das bedeutet, dass zwischen den mittels *also* verbundenen Elementen oder Sachverhalten im Englischen kein durch Schlussfolgerung inferierbarer Zusammenhang (wie bei der Verwendung im Deutschen) besteht.

¹¹ Grammis (<http://hypermedia.ids-mannheim.de/index.html> [14.12.2012]) ist ein Hypertext. Informationssystem, das auf seiner Homepage wie folgt charakterisiert wird: „**grammis**[®] ist ein Angebot des Instituts für Deutsche Sprache in Mannheim, das zum Ziel hat, die auch so trockene, oft schwer verständliche deutsche Grammatik leichter zugänglich und, soweit möglich, unterhaltsam und interessant zu machen.“ Grammis umfasst unter anderem eine grammatische Bibliographie, ein grammatisches Wörterbuch, grammatische Fachbegriffe und anderes mehr.

¹² Beispielsatz aus Grammis: http://hypermedia.ids-mannheim.de/call/public/gramwb.ansicht?v_app=g&v_kat=gramm&v_buchstabe=A&v_id=1600 [14.12.2012].

¹³ Die Debatte, ob *also* als konklusiv (so Waßner 2008) oder eher als konsekutiv (so Konerding 2004) zu bezeichnen ist, soll an dieser Stelle nicht vertieft werden. Für die Analysen wird vereinfachend konklusiv/konsekutiv zugewiesen.

3. Also was macht der Lerner?

3.1 Datenbasis und Frequenz von *also* in Lernerdaten

Um die Beobachtungen zum Lernergebrauch von *also* empirisch zu untermauern, wurden 1204 Texte von Studierenden des ersten und zweiten Studienjahres untersucht. 770 Texte stammen aus dem ersten, 434 aus dem zweiten Studienjahr. Bei allen Texten handelt es sich um Prüfungstexte im Rahmen von Schreibkursen, die in Zwischen- oder Abschlussprüfungen in den Jahren 2008/09 bis 2011/12 verfasst wurden. Die Texte wurden zu verschiedenen Schreibimpulsen verfasst (Bewerbung, Leserbrief, Zusammenfassung etc., vgl. Tab. 1, Tab. 2).

Nur in 57 der 1204 Texte treten Belege von *also* auf, d.h. in unter 5% aller Texte (4,73 %). Die insgesamt 68 *also*-Belege finden sich in 27 der Texte aus dem ersten Studienjahr (= 3,51 %) und in 30 der Texte aus dem zweiten Studienjahr (= 6,91 %). Die Texte des zweiten Studienjahres weisen damit prozentual fast doppelt so häufig *also*-Belege auf.

Tab. 1: Schreibimpulse, Textzahlen, *also*-Belege im 1. Studienjahr¹⁴

Schreibimpuls	Texte	<i>Also</i>-Belege /Text	In Prozent
Gratulation (Hochzeit) + Absage	89	3 in 3	= 3,37 %
Bildbeschreibung (Familie_Meer)	14	0	
Bildbeschreibung (Familie_Portrait)	17	2 in 1	= 5,88 %
Danksagung	132	3 in 3	= 2,27 %
Bewerbung	151	10 in 9	= 5,96 %
Märchen	122	7 in 4	= 3,28 %
Bildergeschichte	103	5 in 3	= 2,91 %
Mail (Terminbestätigung/-absage)	100	3 in 3	= 3 %
Märchenfortsetzung	42	2 in 1	= 2,38 %
Summe	770	= 35 in 27	= 3,51 %

¹⁴ Die Tabelle ist wie folgt zu lesen: (Spalte 3) 3 in 3 bedeutet, dass 3 *also*-Belege in 3 verschiedenen Gratulationstexten der Lerner auftauchten, d.h. in 3,37% aller Lernertexte (Spalte 4) zu diesem Schreibimpuls.

*Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3
Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner*

Tab. 2: Schreibimpulse, Textzahlen, *also*-Belege im 2. Studienjahr

Schreibimpuls	Texte	Belege/Text	In Prozent
Bildbeschreibung (Kind_Raum)	71	5 in 4	= 5,63 %
Leserbrief (Tarkan+Hasankeyf)	67	7 in 7	= 10,45 %
Leserbrief (Wulff+Opferfest)	86	3 in 3	= 3,49%
Beschwerdebrief	90	6 in 6	= 6,66%
Zusammenfassung (Zeitungsartikel)	60	1 in 1	= 1,66%
Zusammenfassung+ Begründung (Kurzgeschichte)	60	10 in 8¹⁵	= 13,33%
Summe	434	33 in 30	= 6,91 %

Konnektoren sind (wie andere lexiko-grammatische und stilistische Mittel) in ihrer Frequenz **textsortenabhängig** (vgl. Walter 2006b, Walter/ Schmidt 2008). Die Ergebnisse zeigen, dass die Textsorten Bewerbung und (Zusammenfassung)/ Begründung bei den Lernern die meisten Belege aufweisen. Insgesamt ist die Belegzahl jedoch quantitativ zu gering, um eindeutige Zusammenhänge zwischen *also*-Frequenz und Schreibimpulsen erkennen zu lassen.

Werfen wir einen schnellen Blick auf eine mögliche **Lernerspezifik** der *also*-Belege: Im Schnitt liegen zwei Texte pro Lerner (aus einem Semester) vor. 42 Lerner produzieren insgesamt 68 Belege¹⁶; fünf Lerner gebrauchen im ersten und im zweiten Studienjahr *also* in ihren Texten, jedoch liegen bei weitem nicht von allen Lernern Texte aus beiden Studienjahren vor. Insgesamt schwanken die Belege zwischen 1 und 7 Belege pro Lerner. Vom „Maximal“-Nutzer (7 Belege) liegen insgesamt 6 Texte vor; die *also*-Belege verteilen sich auf 5

¹⁵ Der Unterschied zwischen der Belegzahl bei beiden mit „Zusammenfassung“ titulierten Textsorten scheint zunächst widersprüchlich. Der Schreibimpuls bezüglich der Kurzgeschichte war jedoch zweigeteilt: a) umfasste die inhaltliche Zusammenfassung; b) beinhaltete eine Begründung, ob es sich bei dem Text um eine Kurzgeschichte handelte oder nicht. Von den 10 Belegen finden sich 7 in dem argumentativen Textteil. Bei den 3 in den Textzusammenfassungen selbst auftretenden Belege handelt es sich um Textentlehnungen oder Textübernahmen: Die Kurzgeschichte enthält ebenfalls einen *also*-Beleg, der in 3 Fällen fast wortgleich übernommen wurde. *Also*-Belege sind daher nicht als frequent in Zusammenfassungen, sondern eher in argumentativen Kontexten zu betrachten, wie noch genauer dargelegt werden wird.

¹⁶ 1. Studienjahr: 20 Lerner verwenden 35 *also*-Belege; 2. Studienjahr: 27 Lerner verwenden 33 *also*-Belege.

verschiedene Texte. Die Höchstzahl an *also*-Belegen in einem Lernertext beläuft sich auf 3 Belege; allerdings handelt es sich dabei um einen Text von 409 Wörtern Länge, der damit mehr als doppelt so lang ist wie der durchschnittliche Lernertext (vgl. Fußnote 26). Die Gesamtzahl der Belege lassen keine Hinweise auf eine lernerspezifische Präferenz zu.

Für die folgenden Analysen wurden 65 der insgesamt 68 Belege betrachtet. Drei Belege wurden aus den weiteren Analysen ausgeschlossen, da es sich um Textübernahmen aus der Vorlage (der zusammenzufassenden Kurzgeschichte) handelte (vgl. auch Fußnote 15).¹⁷

3.2 Stellungsverhalten von *also* in den Lernertexten

3.2.1 *also* in nicht satzwertigen Äußerungen

Zunächst wurde zwischen verblosen (elliptischen) Äußerungen und verbhaltigen (satzwertigen) Äußerungen unterschieden. Vor allem als Nachschub oder Einschub können Äußerungen mit *also* ohne finites Verb vorkommen, wodurch eine Bestimmung auf der Basis des Feldermodells nicht sinnvoll erscheint: 8 der 65 Belege stehen in nicht satzwertigen Konstruktionen; 2 davon sind in den Satz eingeschoben, 6 stehen im Nachfeld als spezifizierender oder erläuternder Nachschub. Einige Beispiele:

LB 1: *Neben der Tür, also in der Ecke steht die Koffer.* (Bildbeschreibung)

LB 2: *Dabei ist die Geschichte in einfachen Worten, also in der Alltagssprache, geschrieben.* (Begründung)

LB 3: *Natürlich ist das Traurige an dieser Situation, dass Sie das Vertrauen eines treuen Kunden verloren haben, also in diesem Fall mich.* (Beschwerdebrief)

Bei genauerer Betrachtung der elliptischen *also*-Einschübe oder Nachträge fällt auf, dass diese Konstruktionen überwiegend (5 von 8 Beispielen) von RückkehrerInnen¹⁸ gebildet wurden (bei den obigen Beispielen LB 2, 3).

¹⁷ Satz im Original: „Nun würde **also** Hildegard heimkommen, [...]“ (Peter Bichsel, San Salvador). Lernersätze: a) *Nun würde also Hildegard heimkommen, [...]* b) *Hildegard würde also heimkommen.* c) *Er würde also Hildegard heimkommen [...]*.

¹⁸ Der Schwierigkeit des unglücklichen Begriffs „Rückkehrer“ bin ich mir bewusst. Der Begriff wird hier auf Studierende angewandt, die als Kinder oder Jugendliche mindestens zwei Jahre in einem deutschsprachigen Land gelebt haben und dort auch in die Schule gegangen sind. Nicht durchgängig, aber in Einzelfällen wurden ihre Belege extra ausgewiesen, da bei ihnen ein starker Einfluss des Englischen unwahrscheinlich ist. In aller Regel haben sie Deutsch früher und bis zu einem höheren Niveau gelernt als Englisch.

3.2.2 also in satzwertigen Äußerungen

3.2.2.1 also in Vorfeld-Position (VF) und im Mittelfeld (MF)

Dem HdK zufolge steht *also* häufig im VF und im MF. In unseren Lernerbeispielen sind VF und MF zahlenmäßig gleich vertreten. Im Vorfeld finden sich 14 Belege von *also*. 2 Beispiele seien angeführt:

LB 4: *Also fing Izy an zu graben.* (Märchenfortsetzung)

LB 5: *Also beherrsche ich Englisch.* (Bewerbung)

Weiterhin finden sich 14 Belege von *also* im MF. 13 davon kommen in einfachen Hauptsätzen vor, 1 Beleg steht in einem komplexen Satz im Matrixsatz. Auffällig ist, dass mit 3 Belegen fast ein Drittel der MF-Belege von „Rückkehrern“ formuliert wurden (hier LB 8).

LB 6: *Sie hatte also keine Verwandte.* (Märchen)

LB 7: *Die Überschrift ist also sehr auffällig.* (Leserbrief)

LB 8: *Wenn Sie einige Probleme mit diesem Handy, das ich bestellt habe, kann ich also meine Bestellung zurücknehmen.* (Beschwerdebrief)

3.2.2.2 also in Nacherstposition (NE) und im Nachfeld (NF)

also-Belege für die NE-Position lassen sich nicht finden. Meiner Beobachtung zufolge ist die NE-Position unter DaF-Lernern der Anfangsjahre generell nicht häufig (auch in Bezug auf andere Konnektoren). Die Position scheint eher zu den später genutzten Positions- und Ausdrucksoptionen für Konnektoren zu gehören.

Die Postulierung eines Nachfeldes ist in einem Präsenssatz ohne trennbare Verbpartikel schwierig, da der Satz keine Satzklammer aufweist (die ja die Voraussetzung für die topologische Feldereinteilung darstellt). Wenn wir vereinfachend Sätze mit *also* am rechten (äußeren) Satzrand als NF werten, so findet sich nur ein potientes Beispiel unter den Belegen:

LB 9: *Der Busfahrer half sie also.* (Märchen)

3.2.2.3. also in Null-Position (NULL)

In der Nullposition, d.h. vor dem Vorfeld und mithin nicht syntaktisch in die Äußerung integriert, wird *also* 28 mal verwendet. Diese Position wird von den Lernern mit Abstand am häufigsten für die Platzierung von *also* genutzt. Zu beachten ist hierbei auch ein methodisches Problem, nämlich die Übertragung einer Positionskodierung, die für standarddeutsche, kanonische Kontexte entwickelt wurde, auf Lerneräußerungen, die eben nicht immer kanonisch sind. Ergo können sie mit dem Beschreibungsmodell nicht in allen Fällen adäquat

erfasst werden (zu den Schwierigkeiten einer syntaktischen Annotation auf dem Stellungsfeldermodell für nichtkanonische Sätze vgl. auch Hirschmann/Doolittle/ Lüdeling 2007 sowie Doolittle 2008). Die Unterscheidung der Positionen VF und NULL beispielsweise beruht auf der Vorfeldstruktur, die im Deutschen gemeinhin auf eine Konstituente beschränkt ist¹⁹. In einem Satz wie: *Also kommt er nicht* wäre die Position von *also* als VF anzugeben. *Also* hätte Konstituentenstatus. In einem Satz wie *also er kommt nicht* wäre die Position allerdings als NULL zu markieren, als syntaktisch nicht integriert. Gerade der Erwerb der deutschen Vorfeld-Beschränkung auf nur eine Konstituente bereitet Lernern aller Ausgangssprachen Schwierigkeiten, wie jeder DaF-Lehrer bestätigen kann²⁰. Es ist also fraglich, ob die Lerner bewusst NULL von VF unterscheiden (können). Entscheidender ist, dass in beiden Fällen *also* initial platziert wurde und in beiden Positionen weniger syntaktisch integriert ist, als dies bei einer Mittelfeldplatzierung der Fall wäre. Wenn wir – vereinfachend – die Erstplatzierung von *also* in VF und NULL kombiniert betrachten, wird deutlich, dass diese initiale Positionierung eindeutig durch die Lerner präferiert wird. Fast 2/3 aller *also*-Belege werden lernerseits initial vorgenommen. Erkennbar ist das auch an der *also*-Großschreibung, die sich bei 40 Belegen findet. Bei 3 Belegen ist *also* zusätzlich durch ein Komma abgetrennt, hier wird die Nullstellung bzw. die intonatorische und syntaktische Nicht-Integriertheit besonders deutlich.

3.2.3 Zusammenfassung: Stellung von *also* in den Lernerdaten

Die Ergebnisse im Überblick zeigt Tabelle 3:

Tabelle 3: *also*-Belege und Position

	VF	MF	NE	NF	NULL	ELLIP ²¹	Summe
Lernerbelege	14	14	0	1	28	8	65

Das folgende Schaubild zeigt die prozentuale Nutzung der Positionen von *also* in den Lernerbelegen.

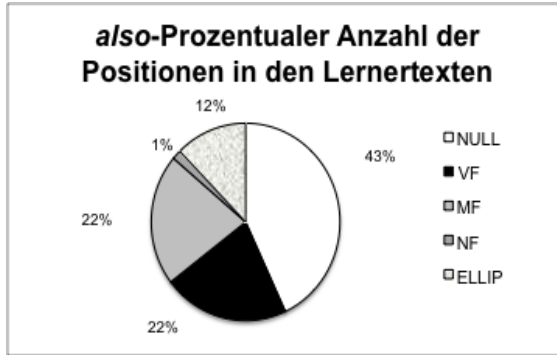
¹⁹ Im gesprochenen Deutsch ist die Nullposition intonatorisch nicht integriert (im Unterschied zur syntaktisch und intonatorisch integrierten Vorfeldposition). Im Schriftlichen kann dieses Kriterium allerdings nicht hinzugezogen werden; eindeutig ist die syntaktisch-intonatorische nicht-Integration nur bei durch Kommasetzung abgetrenntes *also*, da das orthographische Kommazeichen einer intonatorischen Pause entspricht.

²⁰ Der zuvorige Erwerb des Englischen mag dies noch verstärken, denn Sätze mit zwei Konstituenten vor dem flektierenden Verb sind im Englischen problemlos möglich *Yesterday I went outside*.

²¹ Ein- und Nachschübe ohne finites Verb.

Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3 Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner

Schaubild 1: Prozentuale Verteilung der *also*-Belege auf die Positionsoptionen bei den Lernern:



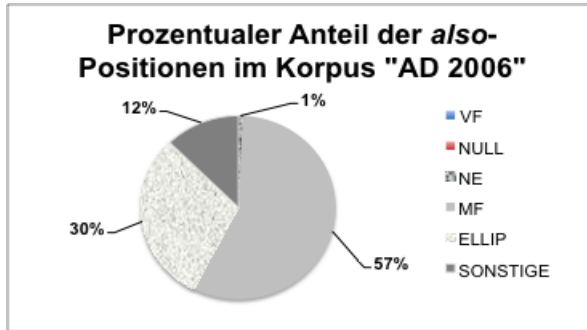
Bezüglich des Stellungsverhaltens bleibt festzuhalten, dass *also* überwiegend in initialer Stellung auftritt, in der Mehrzahl der Fälle in einer Position, die – falls die Vorfeld-Beschränkung im Deutschen beherrscht wird – als Nullposition zu klassifizieren wäre. Verblöse Konstruktionen (und Nachschubkonstruktionen insgesamt) sind selten und werden überwiegend von „Rückkehrern“ verwendet. Die Platzierung im Mittelfeld kann als syntaktisch schwieriger als eine Platzierung im Vorfeld oder in der Nullposition angesehen werden. Ein direkter Einfluss des Englischen – das ja für *also* in 80% der Fälle eine Mittelfeld- bzw. „medial“ Position ausweist – ist nicht dahingehend lernvereinfachend beobachtbar, als dass es den Lernenden den Weg für *also* ins deutsche Mittelfeld ebnet würde.

Vergleichen wir abschließend – da explizite Frequenzangaben im HdK fehlen – exemplarisch die Positionsverteilung im Korpus „Akademisches Deutsch 2006“. Bei dem Korpus handelt es sich um ein textsortenspezifisches Korpus mit deutschsprachigen Dissertations-Abstracts²². In den Abstracts finden sich 144 Belege von *also*. Ein Blick auf die Positionen zeigt, dass *also* in keinem Fall initial vorkommt, weder in VF noch in NULL-Position! Die Hälfte aller Belege – nämlich 72 – entfällt auf *also* im MF eines Hauptsatzes; weitere 10 Belege entfallen auf *also* im MF von Nebensätzen²³. Auf elliptische Einschub- und Nachtragskonstruktionen entfallen 34 aller *also*-Belege:

²² Mehr zum Korpus auch in Walter/ Schmidt 2008: 335.

²³ Vgl. auch Breindl/Walter 2009: 105-6, die in ihrer Analyse von insgesamt 125 *also*-Belegen im DeReKo (Deutsches Referenzkorpus) ebenfalls zu dem Ergebnis kommen, dass *also* „präferiert im Mittelfeld“ stehe.

Schaubild 2: Prozentuale Verteilung der *also*-Belege auf die Positionsoptionen im Korpus „Akademisches Deutsch 2006“



Der Hauptunterschied zwischen den *also*-Platzierungen der muttersprachlichen Schreiber zu den Lernern liegt demnach in einer viel stärkeren Nutzung des Mittelfeldes gegenüber einer Vernachlässigung der initialen (VF und NULL) Stellung sowie einer noch stärkeren Nutzung verbloser (elliptischer) Einschübe und Nachträge.²⁴ Dieser Unterschied zwischen nativen und nicht-nativen Schreibern ist deutlich, ist allerdings kaum auf einen Einfluss der L2 Englisch zurückzuführen.

3.3 Bedeutung von *also* in den Lerneräußerungen

Wie in Punkt 2. dargelegt, liegt der entscheidende Unterschied zwischen der deutschen und englischen *also*-Verwendung im Bereich der Semantik: Im Schriftdeutschen dominiert eine konklusiv/konsekutive Bedeutung. Zu unterscheiden ist weiterhin eine reformulative Verwendung. Im Englischen hingegen ist die Bedeutung von *also* additiv. Die 65 Lerner-Belege wurden nachfolgend grob semantisch klassifiziert. Die Tabelle zeigt ein klares Überwiegen additiver Bedeutungen im Deutschen:

Tabelle 4: *also*-Belege und ihre Bedeutungen

	KONKL/ KONS	REF	ADD	Unklar ADD/ KONKL	Diskurs- marker ²⁵	nicht interpretier- bar
Lerner insg.	11	8	32	10	1	3

²⁴ Auf „Sonstiges“ entfallen hier nicht weiter detailliert analysierte Positionen von *also*, die sich durch die komplexere hypotaktische Struktur (mit Mehrfacheinbettungen) in AD 2006 ergeben.

²⁵ Das Beispiel stammt von einem „Rückkehrer“; es handelt sich um eine Übertragung des Diskursmarkers *also*, wie er im Mündlichen üblich ist, auf das Schriftliche. Auf diese Thematik – Registerunterscheidung; konzeptionelle Mündlichkeit vs. konzeptionelle Schriftlichkeit kann hier nicht eingegangen werden.

*Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3
Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner*

Ein Einfluss der L2 Englisch auf die Verwendung des Konnektors *also* im Deutschen ist deutlich zu erkennen. Eindeutig konklusive Verwendungen zeigen die folgenden Belege:

LB 10: *Zu erst zögertete der Wachman, aber er willigte ihn doch ein. Izy freut sich sehr über diesen Entschluss. Also fing Izy an zu graben.*(Märchenfortsetzung)

LB 11: *Das Geld ist nicht notwendig für Sie. Wir verstehen, dass Sie die Natur lieben. Also unterschrieben Sie als einer der Ersten eine Petition gegen den Staudamm.* (Leserbrief)

LB 12: *Ja, es handelt sich bei dem Text um eine Kurzgeschichte. Denn es gibt wenige Person, kurze Sätze und plätzliche Schluss. Und es wird aus dem Alltag geschrieben. Also es ist eine Kurzgeschichte.* (Kurzgeschichte)

Diese eindeutig als KONKL/KONS klassifizierbaren Beispiele bilden die Minderheit. Eine Reihe von Belegen ist ambig; sie lassen – nach Intepretation – eine additive oder eine konklusive Lesart zu, wie die folgenden Belege zeigen:

LB 13: *Ich wohne in einer WG. Vor fünf Jahren habe ich mein Studium bei der Asienkunde beendet. Also habe ich 1 Jahr Studium in Japan gemacht. Trotzdem habe ich keine Arbeit gefunden.*

LB 14: *Wenn wir die Decke betrachten, können wir sehen, dass es zu alt ist. Also der Zustand dieser Raum zeigt uns, dass dieser Bild vielleicht aus einer Fabrikküche ist.*

Die überwiegende Mehrheit aller Belege ist jedoch eindeutig additiv. Eine Auswahl:

LB 15: *Ich kann gute Präsentationen in Powerpoint vorbereiten. Also beherrsche ich Englisch in Wort und Schrift.* (Bewerbung)

LB 16: *In Ankara habe ich mit 3 Kollegen gearbeitet, darauf habe ich mich sehr gefreut. Also, ich habe sehr gute Englischkenntnisse.* (Bewerbung)

LB 17: *Ich habe keine Probleme, damit mich selbständig eine neue Arbeitsplatz zu einzuarbeiten. Es gefällt mir, dass neue Junge kennenlernen. Also, seit zehn Jahren kann ich schwimmen.* (Bewerbung)

LB 18: *Ich kann in allen Ländern und Regionen wohnen. Das ist nicht wichtig für mich. Also ich habe Reisepass.* (Bewerbung)

Die Beispiele verdeutlichen, dass *also* in den Bewerbungsbriefen eingesetzt wird, um mehrere Qualifikationen addierend zu verbinden. Ein konklusiver/konsekutiver Zusammenhang ist hier nicht inferierbar. Oft bildet die *also*-Äußerung den letzten Teil einer Reihung, wie in den obigen Beispielen. In den Bewerbungsbriefen werden die Aussagen vom Schreiber als zusammengehörig für das angeforderte Qualifikationsprofil empfunden und verstärkend verbunden. In den Begründungen wiederum werden verschiedene Aussagen verknüpft, die die Ausgangsbehauptung (in diesem Fall, es handele sich um eine Kurzgeschichte) stützen sollen:

LB 19: Text ist ein authentischer Text. *Hauptperson ist aus dem alltäglichen Leben. Er ist kein Held. Es gibt also offene Schluss.* (Kurzgeschichte)

In den Beschwerdebriefen finden sich ebenfalls argumentative Verdichtungen, um die Dringlichkeit des Problems bzw. der Probembehandlung zu betonen:

LB 20: *Deshalb brauche ich das Handy dringend. Bis Sie das Handy mir liefern, erreiche ich meine Freunde nicht. Also habe ich im voraus mit Kreditkarte bezahlt.* (Beschwerdebrief)

In der folgenden Tabelle sehen wir, wie sich die Belege hinsichtlich der damit ausgedrückten Bedeutung auf das erste und zweite Studienjahr verteilen (die Zahl in Klammern zeigt die auf 1000 Texte standardisierte Zahl)²⁶:

Tabelle 5: *also*-Belege und ihre Bedeutungen nach Studienjahren

	KONKL/ KONS	REF	ADD	Unklar ADD/ KONKL	Diskurs marker	nicht interpre- tierbar
1. Stud.jahr	6 (7,79)	2 (2,6)	17 (22,08)	7 (9,09)	1 (1,3)	2 (2,6)
2. Stud.jahr	5 (11,5)	6 (13,82)	15 (34,56)	3 (6,91)	0	1 (2,3)

²⁶ Die Standardisierung auf 1000 Texte ist ein vorläufiger Notbehelf, der selbstverständlich unbefriedigend bleibt. Die Textlängen differieren nach Schreibimpuls und auch individuell erheblich. Für die Texte mit *also*-Belegen wurden die Textlängen bereits erfasst: Ein durchschnittlicher *also*-haltiger Text des 1. Studienjahrs umfasst 172,11 Wörter; im 2. Studienjahr 151,93 Wörter. Für die Gesamtheit der Texte steht die Erfassung noch aus.

*Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3
Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner*

Abgesehen von einer quantitativen Zunahme der *also*-Belege im zweiten Studienjahr (vgl. auch Tab. 1 und 2) zeigt die obige Tabelle keinen Unterschied hinsichtlich der mit *also* ausgedrückten Bedeutungen, der auf einen Lernzuwachs hinweist. Zwar liegt (standardisiert) die Zahl der konsekutiv/konklusiven *also*-Verwendungen im zweiten Studienjahr höher, allerdings auch die Zahl der additiven Verwendungen. Das Verhältnis zwischen ADD zu KONKL (3:1) bleibt ungefähr gleich.

Ein Zusammenhang zwischen der Positionierung von *also* und der damit ausgedrückten Bedeutung ließ sich nur in sofern erkennen, als dass reformulative Verwendungen fast ausschließlich in nicht-satzwertigen (elliptischen) Konstruktionen vorkamen, allerdings gilt dies nicht umgekehrt, so finden sich beispielsweise auch konklusive Verwendungen in verkürzter Form²⁷. Additive Verwendungen finden sich im MF, in NULL und im VF; Gleiches gilt für konklusiv/konsekutive Verwendungen. Eine leichte Tendenz vor allem VF für konklusiv verwendetes *also* zu nutzen, ist beobachtbar: 4 von 11 VF-Belegen sind als konklusiv zu klassifizieren.

4. Wie weiter also? Zusammenfassung und Ausblick

Also ist ein Konnektor mit einer semantisch anderen Grundbedeutung im Schriftdeutschen (Konklusivität/Konsekutivität) als das formgleiche Adverb im Englischen (Additivität). Die Untersuchung von 65 Belegen im Deutsch von DaF-Studierenden des ersten und zweiten Studienjahrs konnte zeigen, dass *also* mehrheitlich zur Markierung einer nicht standardgemäßen Bedeutung – nämlich Additivität – genutzt wird. Man kann hier auf einen Einfluss der L2 Englisch auf die L3 Deutsch schließen. Bezüglich der Platzierung von *also* kann eine klare Präferenz der initialen (und hierbei vor allem der NULL-Position) festgestellt werden.

Für den Unterricht und für uns als Lehrende bedeutet dies, dass zum Einen die Platzierung von *also* im Mittelfeld deutlich gemacht und geübt werden sollte. Im Bereich der Semantik müsste zum Anderen vor allem die Unterschiedlichkeit zwischen *also* im Englischen und im Deutschen zunächst einmal durch den Vergleich beider Sprachen bewusst gemacht werden.

Eine Sensibilisierung hinsichtlich der im Deutschen üblichen Verwendungen (semantisch und syntaktisch) kann anschließend auch mit Hilfe von Korpora geschehen (vgl. auch Lüdeling/ Walter 2009; Römer 2008). Hier die ersten

²⁷ Vgl. LB 21: *Eine Einleitung fehlt, da die Kurzgeschichte gleich mit dem Satz "Er hatte sich eine Füllfeder gekauft" anfängt; also eine prompte Einführung in die Geschichte.*

Beispiele von insgesamt 144 Beispielen aus dem bereits erwähnten Korpus Akademisches Deutsch 2006.

Schaubild 3: *also*-Belege im Korpus AD 2006 (Screenshot)

[print](#)

Your Query		
query	[word="also"%c]	
corpus	AD 2006 (AD2006) i	
result set	all	
CQP commands	set autoshow no; set PrintOptions number; set leftContext 5 word; set rightContext 5 word; set PrintStructures "":[word="also"%c]; cat;	

Nr.	Match	Position
1	der Ebene des Formulierens - also des Umsetzens einer bestimmten Sprechabsicht	8509
2	realisieren . Diese Konstruktionen bestehen also aus zwei Teilkonstruktionen , denen	8842
3	." Rolle " wird also nicht als etwas verstanden ,	9601
4	festzustellen . Sie behandeln sie also als Ressourcen , auf die	9910
5	ausreichender generativer Mächtigkeit , mindestens also bei Theorien von der Mächtigkeit	10127
6	geäußert werden ; sie haben also verschiedene Gebrauchsbedingungen . Unter der	10756
7	a) die 1984 , also auf dem Höhepunkt der Debatte	13247
8	im Deutschen und Japanischen und also mit Verarbeitungsunterschieden bei verschiedener graphischer	18253
9	einheitlichen Ergebnisse . Es ist also ein zu lösendes Problem ,	24911

Es wird den Lernern schnell deutlich, dass alle 144 Belege nicht in initialer Position auftreten. Um die inhaltliche Bedeutung genau erkennen zu können, muss der Textausschnitt entsprechend vergrößert werden, um mehr (Kon)text verfügbar zu haben (was mittels einer simplen Modifikation der Suchanfragen möglich ist):

Schaubild 4: *also*-Belege im Kontext (AD 2006); Screenshot:

	Dabei soll untersucht werden , ob französische fortgeschrittene DaF-Lernende beim wissenschaftlichen Schreiben bestimmte Schwierigkeiten haben , die nicht allen DaF-Lernenden gemeinsam sind , sondern aus der	
17	Schreibtradition der Franzosen , also kulturspezifisch , erklärt werden müssen . Zuerst wird das wissenschaftliche Schreiben als Lehr-/Lernziel im universitären DaF-Studium dargestellt (Definition , Ziele , Methoden , Lehr/Lernmaterialien usw.) , um sich	43410

Im obigen Beispiel ist die elliptisch-reformulative Verwendung beispielsweise für die Lernenden im vergrößerten Textausschnitt gut nachvollziehbar. Ebenfalls gut im Unterricht einsetzbar sind Kookkurrenzdatenbanken, die zeigen, in welchen Kontexten einzelne Lexeme besonders häufig auftreten. Auch so kann eine Sensibilisierung für typische Umgebungen von *also*

*Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3
Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner*

unterstützt werden. Das folgende Bildschirmfoto zeigt Ausschnitte einer Kookkurrenzanalyse zu *also*²⁸:

Schaubild 5: Kookkurrenzanalyse zu *also* (Screenshot, Auszug)

1322	wäre hätte	19	42%	wäre [...]	also [besser gewesen ...]	hätte
1322	wäre möglich	27	62%	Es wäre [...]	also [... nicht]	möglich gewesen
1322	wäre denkbar	8	62%	Es wäre also	[durchaus]	denkbar
1322	wäre	795	80%	wäre [...]	also	
1244	geht letztlich	5	100%	Es geht [...]	also letztlich	um
1244	geht Linie erster	6	83%	Es geht [...]	also nicht in	erster Linie
1244	geht	1031	79%	Es geht [...]	also um ...	

Des weiteren können auch Lernerkorpora ebenfalls ergänzend für Awareness-Übungen hinzugezogen werden (für einen Überblick über DaF-Lernerkorpora vgl. Schmidt 2010: 560-565).

In einem nächsten Schritt wären Übungskontexte zu entwickeln, in denen die Lerner entscheiden müssen, ob Additivität ausgedrückt werden soll (und mithin ein Konnektor wie *auch*, *außerdem* im Deutschen erforderlich wäre) oder ob eine konklusive Bedeutung inferiert werden und *also* verwendet werden kann. Anwendungsbezogene Übungen – auch hinsichtlich der reformulativen Verwendung von *also* – bilden den Schluss einer möglichen Übungssequenz.

Wir brauchen also (!) a) auf der Forschungsseite weitere Studien zur Verwendung von *also* sowie anderer Konnektoren durch unsere türkischen Lerner und b) auf der unterrichtspraktischen Seite mehr bewusstmachende und anwendungsbezogene Aufgaben zu den Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen *also* (und anderen Konnektoren) im Deutschen und Englischen (vgl. Neuner et al. 2009: 41-45). Und natürlich die Erforschung der Wirksamkeit unserer unterrichtlichen Praxis (vgl. Serindağ 2005).

²⁸ Frei verfügbar über das Institut für Deutsche Sprache in Mannheim unter: <http://corpora.ids-mannheim.de/ccdb/> [14.12.2012]

Literatur

- Ahrenholz, Bernt/ Bredel, Ursula/ Klein, Wolfgang/ Rost-Roth, Martina/ Skiba, Romuald (Hrsg.) (2008): *Empirische Forschung und Theoriebildung. Beiträge aus der Soziolinguistik, Gesprochene-Sprache- und Zweitspracherwerbsforschung*. Berlin u.a.: Peter Lang.
- Biber, Douglas et al. (1999): *Longman Grammar of Spoken and Written English*. London: Longman.
- Blühdorn, Hardarik/ Breindl, Eva/ Waßner, Ulrich Hermann (Hrsg.) (2004): *Brücken schlagen. Grundlagen der Konnektorenssemantik*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Bolton, Kingsley/ Nelson, Gerald/ Hung, Joseph (2002): „A corpus-based study of connectors in student writing“. *International Journal of Corpus Linguistics* 7/2. 165-182
- Breindl, Eva/ Walter, Maik (2009): *Der Ausdruck von Kausalität im Deutschen. Eine korpusbasierte Studie zum Zusammenspiel von Konnektoren, Kontextmerkmalen und Diskursrelationen*. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache (amades – Arbeitspapiere und Materialien zur deutschen Sprache 38).
- Çakır, Meral (2007): „Tertiärsprachendidaktik als ein neues Paradigma für Deutsch als Fremdsprache in der Türkei“. In: *X. Türkischer Internationaler Germanistikkongress. Toleranz und Begegnungen*. 30. Mai – 02. Juni 2007. Konya. 163-178
- Demiryay, Nihan (2007): „Schriftliche Sprachproduktionsprozesse beim Erlernen des Deutschen als zweite Fremdsprache: Eine fehleranalytische Untersuchung“. In: *X. Türkischer Internationaler Germanistikkongress. Toleranz und Begegnungen*. 30. Mai – 02. Juni 2007. Konya. 179-198
- Dittmar, Norbert/ Bahlo, Nils (2010): *Beschreibungen für gesprochenes Deutsch auf dem Prüfstand. Analysen und Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Dittmar, Norbert (2010): „Zum Verhältnis von Form und (kommunikativer) Funktion in der mündlichen Rede am Beispiel des Konnektors *also*“. In: Dittmar, Norbert/ Bahlo, Nils (Hrsg.): *Beschreibungen für gesprochenes Deutsch auf dem Prüfstand. Analysen und Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Lang. 99-136
- Doolittle, Seanna (2008): *Entwicklung und Evaluierung eines auf dem Stellungsfeldermodell basierenden syntaktischen Annotationsverfahrens für Lernerkorpora innerhalb einer Mehrebenen-Architektur mit Schwerpunkt auf schriftlichen Texten fortgeschrittener Deutschlerner*. Humboldt-Universität zu

*Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3
Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner*

Berlin. Magisterarbeit. <http://edoc.hu-berlin.de/master/doolittle-seanna-2008-10-22/PDF/doolittle.pdf> [14.12.2012]

Eğit, Kasım (2001): „Die türkischen Übersetzungen der 'Sternstunden der Menschheit' von Stefan Zweig“. *Bildiri: VII. Germanistik Sempozyumu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. 161-171

Eğit, Kasım/ Eğit, Yadigâr (2011): „Interkulturelle Aspekte bei der Übersetzung der Romane 'Buddenbrooks' (Thomas Mann) und 'Effi Briest' (Theodor Fontane) ins Türkische“. In: Ozil, Şeyda/ Hofmann, Michael/ Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (Hrsg.): *Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse*. Göttingen: V&R unipress. 279-290

Eğit, Yadigâr (Hrsg.) (2010): *XI. Türkischer Internationaler Germanistik Kongress. 20.-22. Mai 2009. Globalisierte Germanistik: Sprache – Literatur – Kultur*. Izmir: Ege Üniversitesi Matbası.

Field, Yvette/ Yip, Lee (1992): „A comparison of internal conjunctive cohesion in the English essay writing of Cantonese speakers and native speakers of English“. *RELC Journal* 23/1. 15-28

Hirschmann, Hagen/ Doolittle, Seanna/ Lüdeling, Anke (2007): „Syntactic annotation of non-canonical linguistic structures“. In: *Proceedings of Corpus Linguistics 2007*. Birmingham. http://www.corpus.bham.ac.uk/corplingproceedings07/paper/128_Paper.pdf [14.12.2012].

Hufeisen, Britta (2003): „L1, L2, L3, L4, Lx – alle gleich? Linguistische, lernerinterne und lernerexterne Faktoren in Modellen zum multiplen Spracherwerb“. *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 8/2-3: 13pp. <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-08-2-3/beitrag/Hufeisen1.htm> [14.12.2012].

Hufeisen, Britta/ Jessner, Ulrike (2009): „Learning and teaching multiple languages“. In: Knapp, Karlfried/ Seidlhofer, Barbara (Hrsg.): *Handbook of Foreign Language Communication and Learning* (Handbooks of Applied Linguistics vol. 6). Berlin: Mouton de Gruyter. 109-137

Knapp, Karlfried/ Seidlhofer, Barbara (Hrsg.) (2009): *Handbook of Foreign Language Communication and Learning* (Handbooks of Applied Linguistics vol. 6). Berlin: Mouton de Gruyter.

Konerding, Klaus-Perer (2004): „Semantische Variation, Diskurspragmatik, historische Entwicklung und Grammatikalisierung. Das Phänomenspektrum der Partikel *also*“. In: Pohl, Inge/ Konerding, Klaus-Peter (Hrsg.): *Stabilität und Flexibilität in der Semantik. Strukturelle, kognitive, pragmatische und historische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Lang. 199-237

- Krumm, Hans-Jürgen/ Fandrych, Christian/ Hufeisen, Britta/ Riemer, Claudia (Hrsg.) (2010): *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*. 2 Bde. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter.
- Krumm, Hans-Jürgen/ Portmann-Tselikas, Paul R. (Hrsg.) (2006): *Theorie und Praxis. Österreichische Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache* 10. Schwerpunkt: Aufgaben. Innsbruck u.a.: Studienverlag.
- Lüdeling, Anke/ Walter, Maik (2009): „Korpuslinguistik und Deutsch als Fremdsprache. Sprachvermittlung und Spracherwerbsforschung“. Stark erweiterte Fassung von Lüdeling/ Walter (2010). http://www.linguistik.hu-berlin.de/insitut/professuren/korpuslinguistik/mitarbeiterinnen/anke/anke_veroeffentlichungen [14.12.2012].
- Lüdeling, Anke/ Walter, Maik (2010): „Korpuslinguistik“. In: Krumm et al. (Hrsg.): *Theorie und Praxis. Österreichische Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache* 10. Schwerpunkt: Aufgaben. Innsbruck u.a.: Studienverlag, Bd. 1. 315-322
- Lüdeling, Anke/ Kytö, Merja (Hrsg.) (2008): *Corpus linguistics. An International Handbook*. Volume 1. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Neuner, Gerhard/ Hufeisen, Britta/ Kursisa, Anta/ Marx, Nicole/ Koithan, Ute/ Erlenwein, Sabine (2009): *Deutsch als zweite Fremdsprache*. (Fernstudieneinheit 26). Berlin u.a.: Langenscheidt.
- Ozil, Şeyda/ Hofmann, Michael/ Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (Hrsg.) (2011): *Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse*. Göttingen: V&R unipress.
- Pasch, Renate/ Brauße, Ursula/ Breindl, Eva/ Waßner, Ulrich Hermann (2003): *Handbuch der deutschen Konnektoren. Linguistische Grundlagen der Beschreibung und syntaktische Merkmale der deutschen Satzverknüpfers (Konjunktionen, Satzadverbien und Partikeln)*. Berlin, New York: Walter De Gruyter.
- Pohl, Inge/ Konearding, Klaus-Peter (Hrsg.) (2004): *Stabilität und Flexibilität in der Semantik. Strukturelle, kognitive, pragmatische und historische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Römer, Ute (2008): „Corpora and Language Teaching“. In: Lüdeling, Anke/ Kytö, Merja (Hrsg.): *Corpus linguistics. An International Handbook*. Volume 1. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 112-131
- Schmidt, Karin (2005): “Rezension von Pasch, Renate/ Brauße, Ursula/ Breindl, Eva/ Waßner, Ulrich Hermann (2003). *Handbuch der deutschen Konnektoren. Linguistische Grundlagen der Beschreibung und syntaktische Merkmale der*

*Also schrieb der Lerner. Beobachtungen zum Einfluss der L2 Englisch auf die L3
Deutsch beim Konnektoregebrauch türkischer DaF-Lerner*

deutschen Satzverknüpfen (Konjunktionen, Satzadverbien und Partikeln). Berlin/ New York: Walter de Gruyter". In: *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 10/3: 3pp. <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-10-3/beitrag/PaschBrausseBreindlWassner1.htm> [14.12.2012].

Schmidt, Karin (2010): „Lernerkorpora: Ressourcen für die Deutsch-als-Fremdsprache-Forschung“. In: Eđit, Yadigâr (Hrsg.): *XI. Türkischer Internationaler Germanistik Kongress. 20.-22. Mai 2009. Globalisierte Germanistik: Sprache – Literatur – Kultur*. Izmir: Ege Üniversitesi Matbaası. 555-573

Serindađ, Ergün (2005): „Zur Relevanz des bewussten Einsatzes des Englischen im Unterricht “Deutsch als zweite Fremdsprache” bei Muttersprachlern des Türkischen“. *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 10/2: 16 pp. <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-10-2/beitrag/Serindađ4.htm> [14.12.2012].

Serindađ, Ergün (2007): „W-Bewegung und ihre Anwendung im Unterricht DaF nach Englisch“. *Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi* 3/34. 117-125

Sert, Gülperi (2008): „Ein Einblick in Nietzsches “Also sprach Zarathustra” Übersetzungen in der Türkei“. *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 17. http://www.inst.at/trans/17Nr/3-1/3-1_sert.htm [14.12.2012].

Thurmair, Eva-Maria (2010): „Textlinguistik“. In: Krumm et al. (Hrsg.): *Theorie und Praxis. Österreichische Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache* 10. Schwerpunkt: Aufgaben. Innsbruck u.a.: Studienverlag. Bd. 1. 275-285

Walter, Maik (2006a): “Rezension von Pasch, Renate/ Ursula Brauße/ Eva Breindl/ Waßner, Ulrich Hermann (2003). Handbuch der deutschen Konnektoren. Linguistische Grundlagen der Beschreibung und syntaktische Merkmale der deutschen Satzverknüpfen (Konjunktionen, Satzadverbien und Partikeln). Berlin, New York: Walter de Gruyter“. *Info DaF* 2/3. 243-246

Walter, Maik (2006b): „Hier wird die Wahl schwer, aber entscheidend. Konnektorenkontraste im Deutschen“. In: Krumm, Hans-Jürgen/ Portmann-Tselikas, Paul R. (Hrsg.): *Theorie und Praxis. Österreichische Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache* 10. Schwerpunkt: Aufgaben. Innsbruck u.a.: Studienverlag. 145-161

Walter, Maik/ Schmidt, Karin (2008): „‘Und das ist auch gut so’. Der Gebrauch des satzinitialen *und* bei fortgeschrittenen Lernern des Deutschen als Fremdsprache“. In: Ahrenholz, Bernt et al. (Hrsg.): *Empirische Forschung und Theoriebildung. Beiträge aus der Soziolinguistik, Gesprochene-Sprache- und Zweitspracherwerbsforschung*. Berlin u.a.: Peter Lang. 331-342

Waßner, Ulrich Hermann (2004): „Konklusiva und Konklusivität“. In: Blühdorn, Hardarik/ Breindl, Eva/ Waßner, Ulrich Hermann (Hrsg.): *Brücken schlagen. Grundlagen der Konnektorensomatik*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter. 373-424

X. Türkischer Internationaler Germanistikkongress. Toleranz und Begegnungen. 30. Mai – 02. Juni 2007. Konya.

Yücel, Mukadder Seyhan (2005): „Entwicklungen des mehrsprachlichen Kontexts im universitären Deutschunterricht in der Türkei“. *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 10/2: 10pp. <http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-10-2/beitrg/Yuecel2.htm> [14.12.2012].

Zur Übersetzung literarischer Titel. Titelübersetzungen aus sprachwissenschaftlicher Perspektive

Nilgin Tanış Polat¹

Einleitung

Literarische Titel dienen nicht nur zur Identifizierung und Anpreisung eines Werkes, sondern sie geben oftmals auch direkte Hinweise zur Aufschlüsselung des Geschehens, des Themas oder des Werksinnes, ehe noch eine Aufklärung des Lesers² durch den Text stattgefunden hat (vgl. Hellwig 1984: 6, Lämmert 1993: 144 u. Schweikle 1990: 465). Bei der Wahl der Überschrift für sein Werk zeigt der Autor daher größte Sorgfalt, um die Bedeutung und Aussagekraft zu intensivieren. Auch bei der Titelübersetzung sind diese Aspekte zu berücksichtigen. Die Übersetzungen von literarischen Titeln werden jedoch meist kritisiert, weil sie angeblich dem Original nicht entsprechen (vgl. Tanış Polat 2007a: 580ff.). Das Ziel der vorliegenden Studie besteht darin, anhand einer qualitativen und quantitativen Analyse Titelstrukturen nach Form, Frequenz und Distribution zu untersuchen, um Aufschluss über besondere übersetzungsstrategische Entscheidungen bei Werken der zeitgenössischen Literatur zu liefern und auf diese Weise mit einer wissenschaftlichen Argumentation der erwähnten Kritik entgegen zu treten. Der Beitrag ist folgendermaßen strukturiert: zunächst werden relevante Eigenschaften der literarischen Titel umrissen, danach folgt die Darstellung der Probleme, die die Titelübersetzung von literarischen Texten betrifft. Im Anschluss werden mit Hilfe einer Korpusanalyse, die sich auf übersetzte Titel aus dem Deutschen ins Türkische konzentriert, übersetzungsstrategische Entscheidungen untersucht. Die Analyse stützt sich auf die Gegenüberstellung von 270 zeitgenössischen Titeln. Mit einer Auswertung der Analyseergebnisse wird die Untersuchung abgeschlossen.

In der bereits recht umfangreichen Literatur³ zur Erforschung von Titeln in verschiedenen literarischen Gattungen wird auch die Frage der Übersetzung zunehmend behandelt (vgl. Bouchehri 2008/2009, Nord 2001/2004a u. Zuschlag 2002). Das Augenmerk der Wissenschaftler richtet sich vor allem auf funktionale, grammatische und stilistische Aspekte von Titeln in Ausgangs- und Zielsprache, um diese zu vergleichen und anhand der Forschungsergebnisse eine

¹ Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

² Die maskuline Form wird in der vorliegenden Untersuchung aus schreibökonomischen Gründen bevorzugt, sie schließt die feminine Form mit ein.

³ Zum Stand der wissenschaftlichen Diskussion vgl. Nord (2004: 908f.).

Grundlage für einen interkulturellen Vergleich zu schaffen. Für deutsche, englische, französische und spanische Titel liegen zwar diverse qualitative und quantitative Analysen vor, das Sprachenpaar Türkisch-Deutsch wurde hingegen kaum untersucht (vgl. exemplarisch Tanış Polat 2007b).

Literarische Titel

Literarische Titel sind feste Bestandteile eines Werkes, die „unabhängig vom Ko-Text⁴ eine je eigene Form von Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität und Situationalität“ (vgl. Nord 1993: 44) aufweisen und hauptsächlich der Identifizierung und der Anpreisung dienen. In zahlreichen Untersuchungen werden zwar dem Titel selbst Textstatus zuerkannt, doch wie Nord (1993: 42) darlegt, bedingen sich das Textpaar Titel und Ko-Text gegenseitig:

Auf der einen Seite wird der Titel z.B. in seiner Form determiniert durch besondere Merkmale oder Erfordernisse des Textes bzw. der Textsorte, auf der anderen Seite steuert er über die Erwartung, die er beim Empfänger weckt, die Rezeption und die Interpretation des Textes. Der Vorgang ist darüber hinaus rekursiv, da durch die Lektüre des Textes in manchen Fällen das Verständnis und die Interpretation des Titels nachträglich und sukzessiv verändert werden kann.

Hellwig (1984: 2), der das Verhältnis von Titel und Ko-Text ebenfalls behandelt, fasst in diesem Sinne die Funktionen der Titel als Überschrift folgendermaßen zusammen:

- 1) *Der Titel informiert über den pragmatischen Stellenwert des Ko-Textes.*
- 2) *Der Titel informiert über den Inhalt des Ko-Textes.*
- 3) *Der Titel kann eine Interpretationshilfe zum Ko-Text darstellen.*
- 4) *Der Titel grenzt den Ko-Text äußerlich von anderen ab.*
- 5) *Abschnitts- und Kapiteltitle markieren Gliederungseinheiten eines längeren Textes.*
- 6) *Durch Setzen als Überschrift wird der Titel dem Ko-Text zugeordnet.*

Allerdings betont Hellwig (1984: 13) in seiner Studie, dass der literarische Titel nicht zu viel vom Ko-Text verraten darf, damit die Spannung erhalten bleibt. In diesem Zusammenhang hebt er hervor, dass literarische Texte vornehmlich der Unterhaltung des Lesers durch Bewusstmachung der Form und Erzeugung von

⁴ Ein aktueller Titel ist, so Hellwig (vgl. 1984: 5) einem aktuellen Stück Kommunikation, seinem Ko-Text, fest zugeordnet.

Zur Übersetzung literarischer Titel. Titelübersetzungen aus sprachwissenschaftlicher Perspektive

Spannung dienen und dass sich für literarische Texte deshalb die indirekt charakterisierenden Titel am besten eignen (vgl. 1984: 2). Unter indirekt charakterisierenden Titeln versteht er hierbei alle „mit dem Ko-Text irgendwie assoziierbare“ Formen, wie z.B. ein Motto, eine Moral, eine Allegorie oder eine Anspielung (ebd.).

Die Formenvielfalt der literarischen Titel ist darauf zurückzuführen, dass sie der poetischen Funktion unterworfen sind. Bestimmte phonetische bzw. klangliche Muster wie z.B. Alliteration, Assonanz, Reim oder Rhythmus sind bei literarischen Titeln oft vorzufinden. Wenn es sich bei diesen Stilmitteln um ausgangssprachliche Erscheinungen handelt, so muss laut Zuschlag „der Übersetzer entscheiden, ob er der poetischen Funktion des Titels den Primat gegenüber anderen Titelfunktionen einräumt oder ob er eine ‚wörtliche Übersetzung‘ auf Kosten der Ästhetik bevorzugt“ (2002: 112). Neben der poetischen Funktion lassen sich außerdem weitere Funktionen feststellen: Rothe unterscheidet in Anlehnung an Jakobson die metasprachliche, poetische, phatische, appellative, Ausdrucks- und Referenzfunktionen des Titels (1993: 85-189). Die metasprachliche, poetische, die Apell- und die Referenzfunktion werden hierbei den übrigen Funktionen übergeordnet. Eine ähnliche Unterscheidung nimmt auch Nord (2011a: 53) vor. Zu den obligatorischen Grundfunktionen ordnet sie jedoch die distinktive, metatextuelle und die phatische Funktion ein. Die referentielle, expressive und die appellative Funktion werden dagegen als optional eingestuft. Die von Rothe als metasprachliche Funktion gekennzeichnete Funktion entspricht bei Nord der distinktiven Funktion. Sie versteht hierbei „die Namensfunktion, die dazu dient, den Ko-Text von anderen Texten unterscheidbar und abgrenzbar zu machen“ (Nord 2011b: 198). Zuschlag (2002: 109) betont in ihrer Studie, dass diese wichtige Funktion, die bei beiden Wissenschaftlern eine übergeordnete Stellung einnimmt, in Übersetzungen jedoch oftmals nicht berücksichtigt wird, so dass Schwierigkeiten bei dem Versuch auftreten, „eine Übersetzung allein anhand ihres ausgangssprachlichen Titels (und seiner ungefähren wörtlichen Übersetzung) in zielsprachlichen Katalogen, Bibliographien oder Datenbanken nachzuweisen“.

Titel aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive

Offensichtlich werden auf Wunsch der zielsprachlichen Verlage größere Veränderungen vorgenommen. Aus marktstrategischen Gründen entscheidet in diesem Sinne oftmals nicht der Übersetzer über den Titel in der Zielsprache, sondern der Verleger. Kommerzielle und semiotische Kriterien (wie z.B. drucktechnische Gründe) können daher eine Rolle bei der Gestaltung von Titeln spielen (vgl. Selçuk/ Koç/ İlkan 2004: 76). Gerade deshalb benötigen Übersetzer

als Übersetzungsfachleute unwiderlegliche Argumente, um ihre Vorschläge durchzusetzen (vgl. Nord 1993: 3). Zuschlag hält in diesem Sinne Folgendes fest:

Mit seiner Vielfalt an Funktionen und Mitteln, diese zu erfüllen, verdeutlicht der Titel auf vortreffliche Weise die Notwendigkeit für den Übersetzer, zunächst eine Hierarchie von Invarianzforderungen aufzustellen, um diese dann seiner Übersetzungsentscheidung zugrunde zu legen. [...] Im Hinblick auf die enorme Bedeutung, die der Titel, mehr als jede im Text selbst enthaltene Passage, für den Ko-Text hat, ist eine bewußte ‚Gewinn- und Verlustrechnung‘ von seiten des Übersetzers deshalb um so wichtiger. (2002: 125)

Eine Eins-zu-eins-Entsprechung auf allen funktionalen Ebenen zu finden, ist bei der Übersetzung von literarischen Titeln nur in Einzelfällen zu realisieren, zumal neben systembedingten Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zielsprache auch Textsortenkonventionen berücksichtigt und vor allem ein Gleichgewicht zwischen der Vermittlung der fremden Kultur und deren Eigenheiten und der Schaffung von Identifikationsmöglichkeiten für den Leser der Zielkultur hergestellt werden muss (vgl. Tanış Polat 2007b: 24). „[A]ufgrund von Scheinentsprechungen (faux amis), Polysemien und unterschiedlichen Synonymie- und Homonymierelationen, Wortfelddifferenzierungen und Konnotationen sowie durch idiomatische Redewendungen oder Wortspiele“ stellen sich z.B. lexikalische Übersetzungsprobleme und aufgrund der „Stellung des Genitivattributs oder mit der Artikelsetzung“ (vgl. Nord 2004b: 577f.) syntaktische Übersetzungsprobleme ein. Bei der Übersetzung von literarischen Titeln werden daher oftmals zusätzliche Erweiterungen vorgenommen oder für den Adressaten fremde Elemente weggelassen, so dass der Titel in der Ausgangssprache verkürzt erscheint. Im Allgemeinen bieten sich nach Nord (vgl. 2004a: 910f.) folgende Übersetzungsverfahren bei unterschiedlichen Textsortenkonventionen und Übersetzungsproblemen an:

(a) Entlehnungen, d.h. identisch oder lediglich phonetisch, morphologisch und/oder orthographisch assimiliert übernommene Titel, z.B. *Nachtzug nach Lissabon/ Lizbon’a Gece Treni*;

(b) wörtliche Übersetzungen, z.B. *Was wollen Sie von mir?!/ Ne istiyorsunuz benden?*;

(c) Expansionen oder Zusätze bei Titeln von Anthologien, z.B. *Selbs Justiz/ Selb’in Yargısı: Özel Dedektif Selb’in Serüvenleri 1*;

(d) Reduktionen, z.B. *Der Geschmack von Apfelkernen/ Elma Çekirdeği*;

(e) semantische Modulationen, z.B. durch Vertauschung von Bezeichnungskategorien, oder syntaktische Transpositionen wie Wortartentausch, z.B. *Eine englische Wallfahrt/ İngiltere'de Bir Hac Yolculuğu*;

(f) Paraphrasen unter Bewahrung des Schlüsselworts oder des Aussagekerns, z.B. *Der stille Herr Genardy/ Sessiz kiracı*;

(g) freie Neuformulierungen, z.B. *Schilf/ Serbest Düşüş*.

Im folgenden Abschnitt wird nun anhand von übersetzten literarischen Titeln aus dem Deutschen ins Türkische eine Korpusanalyse durchgeführt und vor allem untersucht, welche der oben beschriebenen Verfahren konkret angewandt werden und auf welche Hintergründe diese zurückzuführen sind.

Empirische Untersuchung

Das Korpus umfasst 270 deutsche literarische Titel zeitgenössischer Literatur und deren türkische Übersetzungen⁵. Die Gegenüberstellung der Titel erfolgte auf verschiedenen Ebenen, die im Folgenden dargelegt und entsprechend diskutiert werden.

Der Fokus der Korpusanalyse richtete sich zunächst auf die Makrostruktur der Titel. In diesem Sinne wurden die deutschen Titel und ihre Übersetzungen in Bezug auf den Titteltyp unterschieden und in die Kategorien „Einfachtitel“, „Doppeltitel mit ‚oder‘“ und „mehrgliedriger Titteltyp“ eingeordnet (vgl. Nord 2004b: 573). Das deutsche Korpus enthält aus einer einzigen Titeleinheit bestehende 225 Einfachtitel (83,33%), 3 Doppeltitel (1,11%) und 42 (15,56%) Titelgefüge. Bei den Titelgefügen handelte es sich um syntaktisch nicht verbundene, meist durch unterschiedliche Drucktypen gekennzeichnete Haupt- und Untertitel oder um Titelreihen. Die Auswertung der türkischen Übersetzungen hat ergeben, dass 8 Einfachtitel in mehrgliedrige Titel umstrukturiert wurden. Lediglich 5 deutsche Titelgefüge wurden im Zieltext zu Einfachtiteln gekürzt. Das Korpus der übersetzten Titel enthält dementsprechend 224 Einfachtitel (82,35%), 3 Doppeltitel (1,10%) und 45 (16,54%) Titelgefüge.

Die Analyse zu den Titteltypen vergegenwärtigt, dass die Tittelformen statistisch gesehen nur geringfügig⁶ verändert wurden und dass die Übersetzer sich weitgehend an der Makrostruktur des Ausgangssprachlichen Titels halten.

⁵ Bei zwei der analysierten Titel lagen Neuübersetzungen vor. Diese wurden ebenfalls in das Korpus einbezogen.

⁶ Die Auswertung wurde nach dem McNemar Test durchgeführt. Die Werte liegen mit dem Ergebnis $p=.250$ unter dem Signifikanzniveau.

Auf einer weiteren Ebene wurden mehrgliedrige Titel bezüglich des Übersetzungsverfahrens analysiert. In diesem Sinne wurden Haupt- und Untertitel im Hinblick auf die Übersetzungstechnik verglichen. Die Gegenüberstellung hat gezeigt, dass bei mehrgliedrigen Titeln, die strukturanalog ins Türkische übersetzt worden sind, die Übersetzungsverfahren in Haupt- und Untertitel nicht immer einheitlich waren. Von 36 mehrgliedrigen Titeln wurden in Haupt- und Untertitel 21 Titel (58,33%) nach demselben Übersetzungsprinzip übersetzt. Bei 19 (90,48%) Titelgefügen, die nach demselben Übersetzungsprinzip übersetzt worden sind, wurden sowohl Haupt- als auch Nebentitel mit der Technik „wörtliche Übersetzung“ in die Zielsprache übertragen.

Abgesehen von diesen 36 mehrgliedrigen Titeln wurden 236 Titel bezüglich der Übersetzungstechnik evaluiert. In 5 Titeln (2,12%) wurden Entlehnungen ermittelt. Folgende Titel gehören zu dieser Gruppe:

Mogadischu Fensterplatz./ Camkenarında Mogadişu.

Marleni: Preußische Diven blond wie Stahl./ Marleni: Prusya Çeliği Gibi Sapsarışın İki Mabude Kadının Hikâyesi.

*Fuck America. Bronskys Geständnis./ F*ck America. Bronsky'nin itirafları.*

Die Marquise de Sade. Roman einer Ehe./ Markiz. Marki de Sade'in Evliliği.

Nachtzug nach Lissabon./ Lizbon'a Gece Treni.

Die obigen Beispiele zeigen, dass es sich bei diesen Titeln nicht um Einwort-Titel handelt. Daher erscheint die Strategie Entlehnung in Kombination mit anderen Übersetzungsstrategien, wie z.B. der wörtlichen Übersetzung oder der semantischen Modulation. Die Strategie Entlehnung wurde deshalb nicht als eigenständige Kategorie analysiert. Die Analyse bezieht sich daher auf die sechs Kategorien „wörtliche Übersetzung“, „Expansionen“, „Reduktionen“, „semantische Modulationen“, „Paraphrasen“ und „freie Neuformulierung“. Anhand der Korpusanalyse ließen sich in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit folgende Werte feststellen:

wörtliche Übersetzungen	186 (78,81%)
freie Neuformulierungen	28 (11,86%)
Paraphrasen	8 (3,39%)
Reduktionen	7 (2,97%)

Zur Übersetzung literarischer Titel. Titelübersetzungen aus sprachwissenschaftlicher Perspektive

semantische Modulationen	4 (1,69%)
Expansionen/ Zusätze	3 (1,27%)

Diese Werte vergegenwärtigen, dass die Übersetzungsstrategie „wörtliche Übersetzung“ bei der Übersetzung von zeitgenössischen Titeln quantitativ überwiegt. Diese Feststellung ist ein wesentliches Indiz dafür, dass bei der Titelübersetzung eine ausgangssprachlich orientierte Übersetzung favorisiert wird und dass sich die Übersetzer weitgehend am Original orientieren.

Für die Wahl der Technik „freie Neuformulierung“ in 28 Titeln können verschiedene Motive vorliegen. Es lässt sich z.B. die Vermutung aufstellen, dass die Übersetzer diese Technik favorisieren, weil sie eintönige Titel vermeiden und durch spannende Titel das Interesse des Lesers erwecken wollen. Die folgenden Beispiele legen diesen Sachverhalt dar:

Stadtgespräch/ Kanlı Söylenti [Das blutige Gerücht]

Die Apothekerin/ Zehir Dolabı [Der Giftschränk]

Berlin- Oranienplatz/ Berlin 'de Yakuza [Yakuza in Berlin]

Die Mutter/ Korkulu Bekleyiş [Das ängstliche Warten]

Drei Geschichten/ Üç Buçuk Öykü [Drei und halb Geschichten]

Vormittag eines Schriftstellers/ Güzelin Bedeli [Der Preis der Schönheit]

Überdies können zielkulturelle Normen und Werte oder Textsortenkonventionen einen Einfluss auf die Entscheidung im Übersetzungsprozess haben. Die folgenden Titel erwecken z.B. den Eindruck, dass der Übersetzer die Absicht verfolgt, die subjektive Ebene im zielsprachlichen Titel zu vermeiden.

Was machen wir jetzt/ Yaşamak güzel şey... [Das Leben ist schön]

Mein Jahr als Mörder/ Nasıl Katil olunur?[Wie wird man zu einem Mörder?]

Ich gestehe alles/ Güneşten de Sıcak [Heißer als die Sonne]

Die rein sprachstrukturell begründete Alternative wörtlich zu übersetzen, wenn das zielsprachliche System es zulässt, scheint in den obigen Beispielen nicht als Grundsatz zu gelten, da auch folgende Übersetzungen ebenfalls möglich wären:

Was machen wir jetzt/ Ne yapsak şimdi?

Mein Jahr als Mörder/ Katil Olarak Bir Yılım

Ich gestehe alles/ Herşeyi itiraf ediyorum

Schlussfolgerung

Das Ziel der vorliegenden Studie bestand darin, anhand einer empirischen Untersuchung Aufschluss über übersetzungsstrategische Entscheidungen bei Werken der zeitgenössischen Literatur zu liefern und auf diese Weise mit einer wissenschaftlichen Argumentation der Kritik entgegen zu treten, literarische Übersetzer würden sich bei der Titelübersetzung nicht am Original halten und die zielsprachlichen Titel seien demgemäß frei erfunden. Die Analyse bezog sich auf die Form, Frequenz und Distribution der Titelstrukturen und lieferte in diesem Rahmen quantitative und qualitative Ergebnisse.

Die Auswertung des Korpus von 270 deutschen und türkischen Titeln der zeitgenössischen Literatur hat ergeben, dass Titelformen in den türkischen Übersetzungen statistisch gesehen nur geringfügig (McNemar Test $p=.250$) verändert wurden und dass die Übersetzer sich weitgehend an der Makrostruktur des Ausgangssprachlichen Titels halten. Die Korpusanalyse hat zudem belegen können, dass entgegen der Erwartung einer Tendenz für die Technik „freie Neuformulierung“ die Übersetzer sich für eine wortwörtliche Entsprechung (78,81%) entscheiden.

Überdies zeigen die ermittelten Werte, dass zwar die Titel, die mit der Technik „freie Neuformulierung“ übersetzt worden sind, die zweitgrößte Gruppe bilden, dass sie jedoch mit 11,86% verhältnismäßig einen geringen Teil des Korpus ausmachen. Es lässt sich die Vermutung aufstellen, dass die Übersetzer diese Technik favorisieren, weil sie eintönige Titel vermeiden und durch spannende Titel das Interesse des Lesers erwecken wollen. Weitere Gründe für die Wahl dieser Technik können divergierende zielkulturelle Normen und Werte oder Textsortenkonventionen sein.

Nord stellt in ihrer Untersuchung zurecht die Frage, ob Wörtlichkeit bei der Übersetzung von Titeln überhaupt ein immer und unter allen Umständen anzustrebender Wert ist (2004: 911). In diesem Zusammenhang belegt das Korpusmaterial, dass alle Titel die obligatorischen Grundfunktionen erfüllen: eine distinktive oder Namensfunktion, die den Ko-Text unverwechselbar kennzeichnen, eine metatextuelle Funktion, durch die auf bestimmte Merkmale des Ko-Textes hingewiesen wird und eine phatische Funktion, durch welche der erste Kontakt mit dem Leser geknüpft wird. In diesem Sinne entsprechen auch die Titel, die mit der Technik „freie Neuformulierung“ ins Türkische übertragen sind, aus funktionaler Sicht dem Original.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass anhand einer empirischen Untersuchung aus sprachwissenschaftlicher Perspektive die Handlungsweise des literarischen Übersetzers kritisch hinterfragt und die vermeintliche Freiheit des Übersetzers überprüft werden konnte. Entgegen der pauschalen Beurteilung, dass Übersetzer sich zu viel Freiheit nehmen, konnte die Studie faktisch nachweisen,

Zur Übersetzung literarischer Titel. Titelübersetzungen aus sprachwissenschaftlicher Perspektive

dass Übersetzer bei der Titelübersetzung überwiegend ausgangssprachenorientiert übersetzen. Die Ergebnisse der Studie könnten als Anreiz aufgefasst werden, weitere empirische Untersuchungen zu übersetzungskritischen Wertungen durchzuführen, um der unsachlichen Kritik an der Leistung der Übersetzer entgegenzuwirken.

Literaturverzeichnis

Bouchehri, Regina (2008): *Filmtitel im interkulturellen Transfer*. Berlin: Frank & Timme.

Bouchehri, Regina (2009): „Titel im TV-Alltag. Zur Translation der Titel amerikanischer Serien im deutschen Fernsehen“. In: Kalverkämper, Hartwig/ Schippel, Larisa (Hrsg.): *Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft*. Berlin: Frank & Timme.

Hellwig, Peter (1984): „Titulus oder über den Zusammenhang von Titeln und Texten. Titel sind ein Schlüssel zur Textkonstitution.“ In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 12. 1-20

Lämmert, Eberhard (1993): *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.

Nord, Christiane (2004a): „Die Übersetzung von Titeln, Kapiteln und Überschriften in literarischen Texten“. In: Kittel, Harald/ Frank, Armin Paul/ Greiner, Norbert/ Hermans, Theo/ Koller, Werner/ Lambert, Jose, Paul, Fritz (Hrsg.): *Übersetzung Translation Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin/ New York: de Gruyter. 908-914

Nord, Christiane (2004b): „Die Übersetzung von Titeln und Überschriften aus sprachwissenschaftlicher Sicht“. In: Kittel, Harald/ Frank, Armin Paul/ Greiner, Norbert/ Hermans, Theo/ Koller, Werner/ Lambert, Jose, Paul, Fritz (Hrsg.): *Übersetzung Translation Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin/ New York: de Gruyter. 573-579

Nord, Christiane (2011a): „Textfunktion und Übersetzen am Beispiel von Titeln und Überschriften“. In: Nord, Christiane (Hrsg.): *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme. 47-70

Nord, Christiane (2011b): „Ungerechter oder lebensstüchtiger Verwalter? Geschichte, Form und Funktionen der Perikopentitel in Übersetzungen des Neuen

Testaments“. In: Nord, Christiane (Hrsg.): Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. *Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht*. Berlin: Frank & Timme. 187-206

Selçuk, Ayhan/ Koç, Yılmaz/ İlkhan, İbrahim (2004): „Çeviride Anlam ve İmge Değişimleri Üzerine“. In: *Uluslararası Çeviri Sempozyumu*, Sakarya, 2004. 75 - 82

Tanış Polat, Nilgin (2007a): „Zur Evaluierung von Übersetzungsleistungen in der türkischen Presse“. In: *X. Türkischer Internationaler Germanistikkongress. Toleranz und Begegnungen. Tagungsbeiträge*. 30.März-3.Juni 2007, Konya, 2007. 571-586

Tanış Polat, Nilgin (2007b): „Zwischen Original und Zielrezipientenangemessenheit bei der Titelübersetzung von Kinder- und Jugendliteratur.“ In: *Ege Forschungen zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bd.9/2007. İzmir, 2011. 15-34

Zuschlag, Katrin (2002): *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Narr.

Geschlechterspezifische Bedeutungsräume von Mythen in Döblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* und Nossacks *Nekyia. Bericht eines Überlebenden*¹

Saniye Uysal Ünalın²

Uns allen sind Mythen, Mythologie, Statuen aus der Antike, die sich auf mythologische Gottheiten bzw. Helden beziehen, mehr oder weniger bekannt. Jeder Museumsgänger und insbesondere diejenigen, die in unmittelbarer Umgebung von früheren antiken Stätten wie Ephesus, Pergamon, Didyma etc. leben, sind hiermit vertraut. Für Literaturwissenschaftler ist Mythologie allerdings nicht nur auf archäologische bzw. museale Sehenswürdigkeiten begrenzt, denn diese werden innerhalb ihres Untersuchungsgegenstandes, also in literarischen Texten oftmals mit Motiven und Stoffen aus der Mythologie konfrontiert. Gewissermaßen bedeutet dies, dass die Rezeption von Mythen in der Literatur, sei es in Gedichten, Dramen oder erzählender Literatur, zu einem signifikanten Zug von Literatur allgemein gehört. Gerade daher taucht Mythologie als obligatorische Lehrveranstaltung in literaturwissenschaftlichen Studiengängen von türkischen Hochschulen in den Lehrprogrammen auf und wird in diesem Sinne für Literaturwissenschaftler als erforderlich betrachtet. Auch am Germanistik-Institut der Ege Universität wird dieses Fach im 3. und 4. Semester des Bachelorstudiums angeboten. Denn Mythologie-Kenntnisse tragen zu einem besseren Verständnis von Literatur bei und sensibilisieren die Lesehaltung von Literaturwissenschaftlern.

Hierbei stellt sich folgende Frage: welche Rolle spielen aber Mythen in der Literatur? D.h. welche Funktionen sind mit der Rezeption von Mythen verknüpft? Diese allgemeine und einfache Fragestellung wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit dahingehend präzisiert, dass die Bedeutungsgehalte der Mythenkomplexe in den beiden Nachkriegsromanen *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1946) von Alfred Döblin und *Nekyia. Bericht eines Überlebenden* (1947) von Hans Erich Nossack auf ihre Affinität zum Geschlechteras-

¹ Dieser Aufsatz setzt sich aus Teilen meiner Dissertation zusammen, die unter dem Titel *Literarische Repräsentationen des Mythos. Aspekte und Tendenzen der Mythenrezeption in Romanen der Moderne und Gegenwart* durch Prof. Dr. Kasım Eğin betreut und im Juli 2010 von der Abteilung für deutsche Sprache und Literatur der Ege Universität angenommen wurde. In leicht überarbeiteter Fassung wurde die Arbeit unter dem Titel *Mythenrezeption als Weiblichkeitskonstruktion. Mythologische Geschlechterdiskurse in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts* im LIT Verlag publiziert (vgl. Uysal-Ünalın 2011).

² Arş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

pekt hin befragt werden. Dieser Ansatz bietet sich ganz besonders an, weil Mythen als Teil des kulturellen Gedächtnisses und somit als kulturelle Repräsentationsformen überhaupt Geschlechterverhältnisse sowie Geschlechterrollen mitprägen und demzufolge bei der Erzeugung der Geschlechterdifferenz mitbestimmend werden. Diese beiden Romane behandeln zunächst zeitgeschichtliche Problemfelder, d.h. sie setzen sich primär mit der Kriegs- bzw. Schuldfrage auseinander. Allerdings erfährt diese Fragestellung eine tiefgreifende Transformation, denn bemerkenswerterweise werden hier mithilfe der Rezeption von bestimmten Mythenkomplexen Geschlechterdiskurse, genauer Weiblichkeitsdiskurse zum Tragen gebracht, die der anfänglichen Thematik von Krieg und Schuld einen gänzlich anderen Akzent verleihen.

Im Folgenden soll es zunächst darum gehen, den Mythos aus kulturwissenschaftlicher sowie mythostheoretischer Perspektive einzuordnen. Anschließend werde ich mich auf die Analyse der genannten Romane konzentrieren.

Mythos-Begriff und Geschlechterdiskurs

Mythen werden im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick genommen. Das bedeutet also, dass weitgehend den Erkenntnissen des cultural turn Rechnung getragen wird und somit Mythen als sprachlich-kulturelle Konstrukte ins Auge gefasst werden, die kraft ihrer sprachlichen Spezifität Wirklichkeiten konstituieren können. Ein Mythos, so Walter Burkert, ist in erster Linie eine „narrative Sequenz“, d.h. eine „Geschichte“ sowie „Erzählung“ (1999: 13) über Schöpfung, Götter und Helden. In ihnen geht es vorrangig darum, die Umwelt durch das Erzählen, also durch den sprachlichen wiewohl narrativen Akt erklärbar zu machen. So heißt es etwa bei Jan Assmann:

Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt.
(2002: 76)

Hier wird kenntlich gemacht, dass Mythen zwar von allgemeinen Tatbeständen handeln, aber auch normative sowie formative Wirkungen haben. Zurückzuführen sind diese Eigenschaften auf die sprachliche und narrative Beschaffenheit des Mythos. Denn Mythen sind als „eine Art Sprache“ zusammenzudenken mit „mental Operationen“ (Eagleton 1997: 83). Das heißt, Mythen funktionieren so, dass sie die Wirklichkeit klassifizieren und organisieren (vgl. ebd.). Bei diesen Verfahren wiederum werden wie im System der Sprache binäre Oppositionen erstellt (vgl. ebd.). Und gerade an diesem Punkt kann man eine Anknüpfung an die von Mythen erzeugten Geschlechterkonstruktionen herstellen. Denn

die Klassifikations- und Organisationsstrukturen des Mythos haben zweifelsfrei einen maßgeblichen Anteil an der Erstellung der binären Geschlechteropposition. Auch Inge Stephan sieht in Mythen „die Gründungsgeschichte der patriarchalischen Ordnung und die Konstituierungsgeschichte des männlichen Subjekts verschlüsselt als Geschlechterkampf und als Unterwerfung des Weiblichen“ (1997: 10). Sofern man einen Blick auf die Heldengeschichten der griechischen Mythologie wirft, so stößt man auf ‚klassische‘ Helden wie beispielsweise Odysseus, Jason, Perseus, Orest oder Ödipus, anhand derer Geschichten beobachtbar wird, dass Mythen geschlechterspezifische Semantisierungen vermitteln. Während die Helden als männliche Figuren konzipiert sind, werden die weiblichen Figuren als animalische Wesen oder Verführungsinstanzen präsentiert, was auf einen Verdinglichungsprozess des Weiblichen hinweist. Festzuhalten ist somit, dass Mythen in zweierlei Hinsicht fassbar werden: a) zum einen in ihrer Sprachlichkeit, als sprachliche Einheit, als Ausdruck; b) zum anderen in ihrer Produktivität, als Diskurs, als Bedeutung. So kann auch der hier zur Anwendung gebrachte Mythos-Begriff mit dem Diskurs-Begriff von Judith Butler zusammengeführt werden. Diese schreibt diesbezüglich Folgendes:

„Diskurs‘ ist nicht bloß gesprochene Wörter, sondern ein Begriff der Bedeutung; [...] Ein Diskurs stellt nicht einfach vorhandene Praktiken und Beziehungen dar, sondern er tritt in ihre Ausdrucksformen ein und ist in diesem Sinne produktiv. (1995: 129)

Die hier akzentuierte produktive Kraft des Diskurses ist zweifelsfrei übertragbar auf die antiken Mythen, insbesondere dann, wenn in einem literarischen oder auch wissenschaftlichen Text mithilfe eines Mythos, für den die diskursive Erstellung der binären Geschlechteroppositionen ohnehin spezifisch ist, Geschlechterdiskurse zum Einsatz kommen. Besonders deutlich wird dies in den mythologischen Weiblichkeitsdiskursen von Bachofen und Freud, die beide Mythen als erkenntnistheoretisches Material in ihre Theorie einbinden. Bachofen als Rechtshistoriker und Altertumswissenschaftler versucht im Prinzip die Entwicklungslinie der Weltgeschichte nach zu skizzieren (vgl. Bachofen 2003), demgegenüber ist Freud auf die Erkundung der menschlich-psychischen Mechanismen bedacht (Freud 1999). Bezeichnend ist bei beiden, dass sie ihr thematisches Anliegen mittels einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Weiblichkeit‘ austragen und dabei eine methodische Vorgehensweise wählen, bei der eine mythologische Argumentationsweise vorherrschend wird.³

³ Siehe hierzu ausführlicher: Uysal-Ünalan (2011: 64-96).

Mythos-Theorien: Horkheimer/Adorno – Blumenberg – Barthes

Ich beziehe mich hier insbesondere auf solche Mythos-Theorien, in denen der Mythos auf der Grundlage seiner sprachlichen Spezifität erklärt und definiert wird. Dabei handelt es sich um die *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno, die *Arbeit am Mythos* von Blumenberg sowie die *Mythen des Alltags* von Roland Barthes. In Anbetracht dieser Theorien sollen die kulturellen Funktionen von Mythen erschlossen werden.

Bei Horkheimer/Adorno heißt es über den Mythos: „Der Mythos wollte berichten, nennen, den Ursprung sagen: damit aber darstellen, festhalten, erklären.“ (2006: 14) Diese mit dem Mythos in Einklang gebrachten verbalen Bestimmungen machen unverzüglich evident, dass dem Mythos zum einen eine Benennungsfunktion und zum anderen eine Erklärungsfunktion zukommt. Bemerkenswert ist in der Theorie von Horkheimer/Adorno, dass der Mythos als ein Äquivalent von Aufklärung geltend gemacht wird. Unter ‚Aufklärung‘ verstehen die Autoren nicht eine zeitlich abgegrenzte Epoche im konventionellen Sinne, sondern begreifen Aufklärung als ein Projekt des fortschreitenden Denkens im politischen wie auch ideologischen Sinne. So sehen Horkheimer/Adorno im „solare[n], patriarchale[n] Mythos“ eine „sprachlich entfaltete Totalität“ (2006: 17), die sich als Aufklärung offenbart. Anhand der Mythen von Ödipus und Odysseus gelingt es Horkheimer/Adorno, auf die Geschlechterkonstruktionen im Mythos zu verweisen und zu veranschaulichen, dass Mythen Stereotype von Männlichkeit und Weiblichkeit generieren. In dieser Hinsicht macht diese Theorie, indem sie die Verschränkungen von Mythos und Aufklärung in Betracht zieht, wahrnehmbar, dass Vorstellungen über Männlichkeit und Weiblichkeit vom Mythos diskursiv erzeugt werden und sich somit als Effekte des Mythos-Diskurses zu erkennen geben. Dabei wird insbesondere die Figur Odysseus als Prototyp des bürgerlichen Individuums in den Blick genommen, wohingegen Figuren wie die Sirenen, Kirke, Penelope als stereotypisierte Weiblichkeitskonzepte enthüllt werden.⁴ Es ist das Verdienst von Horkheimer/Adorno darauf hinzuweisen, dass der homerische Mythos als ein den Doktrinen der Aufklärung geschuldetes System den männlichen Subjektwerdungsprozess unter dem Aspekt der Geschlechterrollen sowie -konstruktionen verhandelt.⁵

Unterdessen kommt in der Mythos-Theorie Hans Blumenbergs dem Ausdruck des „Absolutismus der Wirklichkeit“ eine Schlüsselfunktion zu. Der Absolutis-

⁴ Vgl. hierzu ausführlicher Horkheimer/Adorno (2006: 77, 79, 81).

⁵ Inge Stephan vertritt in diesem Zusammenhang die Ansicht, dass Horkheimer/Adorno kongruent mit den Einsichten der Postmoderne die Geschlechterrollen als „Effekte des Zivilisationsprozesses“ (1997: 130) sichtbar machen.

mus der Wirklichkeit „bedeutet, daß der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in seiner Hand glaubte.“ (Blumenberg 2006: 9) Dies hat insofern etwas mit dem Mythos zu tun, als der Mythos bei Blumenberg als eine Arbeit am Abbau dieses Absolutismus der Wirklichkeit zur Geltung gebracht wird, d.h. es geht darum, durch den Mythos menschliche Angst abzubauen. Die Frage, wie dies funktioniert, ist mit Blumenberg folgendermaßen zu beantworten: Mythos rationalisiert Angst (vgl. ebd.: 11), indem das Bezugsobjekt der Angst identifiziert wird und das Objekt der Angst einen Namen (vgl. ebd.: 22) erhält. Dies impliziert gleichermaßen eine Organisation sowie Gliederung von Wirklichkeit, was Orientierung sowie Kontrolle möglich macht. Als Resultat der Namensgebung erscheint die weitere Funktion des Mythos, die darin besteht, „Distanz zur Unheimlichkeit zu schaffen“ (ebd.: 32). So profiliert Blumenberg den Mythos als einen menschlichen Selbstbehauptungsprozess, der auf sprachlichen Qualitäten basiert, wodurch der Mythos einerseits als narratives andererseits als existenzielles Modell greifbar wird.⁶ Es sind diese Prozesse, die Blumenberg zufolge den Mythos als eine „Lebenskunst“ (ebd.: 13) beschreibbar machen und eine „Bedeutsamkeit“ stiften, d.h. eine Vertrautheit mit und eine Sicherheit in der Welt konstituieren, denn Bedeutsamkeit „bildet das Leben ab als Selbstbehauptung wahrscheinlichkeitswidriger Wirklichkeit“ (ebd.: 124f.).⁷ Übereinstimmend mit der *Dialektik der Aufklärung* ist dieser Ansatz darin, dass auch hier der Mythos als „ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos“ (ebd.: 18), d.h. als eine Kulturarbeit konturiert wird. Wichtig ist hierbei, dass sich Blumenbergs Beispiele angesichts des Übergangs von dem besagten „Absolutismus der Wirklichkeit“ zur „Lebenskunst“ an weiblichen mythologischen Figuren orientieren. So wird beispielsweise der von Blumenberg fokussierte Prometheus-Mythos als ein Selbstbehauptungsprozess des Männlichen lesbar, welcher durch die Ankunft der Pandora-Figur eine sichtliche Störung erfährt. Diesen Mythos zieht Blumenberg zwar heran, um den menschlichen Selbstbehauptungsprozess zu veranschaulichen, allerdings wird genderkritisch betrachtet deutlich, dass hier eine Semantisierung des Weiblichen vorgenommen wird, die darin besteht, das

⁶ Joachim Jacob versteht die Mythos-Theorie Blumenbergs insofern als eine Sprachtheorie, als darin „Mythen nicht als Abbildung oder Ausdruck archaischer Gewalten, sondern als erstes Mittel zu ihrer Einhegung“ (2004: 333) fassbar werden.

⁷ So hält Maria Moos fest, dass die „Arbeit des Mythos“ als eine „narrative Auseinandersetzung mit einer schrecklichen Realität“ verstehbar ist, wohingegen die „Arbeit am Mythos“ als „Sprachgebilde und ästhetische Struktur“, was bereits in der Rezeption inbegriffen ist, „eine imaginative, auf der Arbeit des Mythos beruhende Bewältigung der Wirklichkeit“ darstellt (2004: 323).

Weibliche (Pandora) mit Strafe, Übel und Geschlechtlichkeit zu versehen.⁸ Gerade dies zeigt an, dass die Erfahrung der Wirklichkeit, wie sie von Mythen vermittelt und reflektiert wird, zugleich einen Bezug zur Auseinandersetzung mit dem Weiblichen aufweist.

Im Unterschied zu diesen beiden Mythos-Theorien kommt der Mythos in Roland Barthes' Schrift *Mythen des Alltags* als Zeichenmodell zum Tragen. Damit zusammenhängend wird der Mythos als Zeichen und als Ideologie in den Blick genommen. Entscheidend wird hier, dass sich diese Theorie von den beiden anderen darin abgrenzt, dass sie nicht den antiken Mythos zum Bezugspunkt nimmt, da Barthes zufolge alles zum Mythos werden kann (vgl. 2002: 85). Ausgehend von Ferdinand de Saussures' Zeichenmodell konzipiert Barthes ein Mythosmodell (vgl. ebd.: 93), anhand dessen er aufzeigen kann, wie Mythen bzw. Bedeutungen produziert werden und welche Effekte diese erzielen. Genauso wie das sprachliche Zeichen besteht der Mythos aus drei Ebenen: 1. das Bedeutende, 2. das Bedeutete und 3. die Bedeutung. Der Entstehung des Mythos liegt eine bestimmte Intentionalität zugrunde. Diese Intentionalität verdichtet sich im Feld des Bedeuteten. Ausgeführt wird diese Intentionalität demgegenüber auf der Ebene des Bedeutenden, weil hier der vom sprachlichen Zeichen zur Verfügung gestellte Sinn zugunsten eben dieser Intentionalität instrumentalisiert und auf diese Weise eine neue Bedeutung produziert wird (vgl. ebd.: 98). Mit dem Vokabular Barthes' ausgedrückt handelt es sich hierbei um eine Abwandlung bzw. Deformierung: „Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau. Er deformiert. [...] Er ist eine Abwandlung. [...] Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“ (Ebd.: 112f.)

Deformation, Abwandlung, natürlich machen, Verwandlung von Geschichte in Natur: diese Prozeduren verschaffen Einsicht darüber, dass Mythen insofern einen essenzialisierenden Effekt haben, als sie das Gemachte bzw. Konstruierte als Natürliches ausgeben. So wird anhand dieser Mythos-Theorie wahrnehmbar, wie Bedeutungen hervorgebracht und als ‚natürlich‘ vorgetäuscht werden. Diese Täuschungsmanöver und Deformierungsstrukturen offenbaren denn auch die ideologischen Tendenzen⁹ des Mythos, die im Rahmen dieser Arbeit mit den Geschlechterkonstruktionen des antiken Mythos engzuführen sind. Der ideologische Gestus des Mythos besteht folglich darin, dass eine tiefgreifende Verschiebung zwischen Wirkung und Effekt stattfindet. Auf diese Weise nämlich wird die Gemachtheit des Mythos, aber auch von Bedeutungen allgemein, verhüllt und seine vermeintliche Echtheit an deren Stelle gesetzt. Demzufolge

⁸ Ausführlicher dazu siehe Blumenberg (2006: 329-358).

⁹ Hartmut Heuermann äußert sich kritisch zu dem von Barthes verwendeten Mythos-Begriff, weil dieser ersetzbar sei mit dem Begriff der ‚Ideologie‘ (vgl. 1988: 177).

macht Barthes' Mythos-Theorie erkennbar, dass der Mythos als eine Form von kultureller Praxis und Performanz bestimmte Phänomene als nicht hinterfragbare Begebenheiten postuliert und mit dem Etikett der Natürlichkeit versieht. Unter diesem Gesichtspunkt rücken zugleich die antiken Mythen in ein neues Licht.

Schuldfrage und Erkenntnisprozesse durch Mythen

In den beiden Nachkriegstexten *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*¹⁰ von Döblin und *Nekyia. Bericht eines Überlebenden*¹¹ von Nossack geht es um die Kriegsschuldfrage und um Erkenntnisprozesse, die über Mythen und Mythen erzählende Mutter-Figuren strukturiert sind. Mit der Kriegsthematik verbindet sich in beiden Texten eine Identitätskrise der jeweiligen Protagonisten. Feststellbar wird in diesem Kontext, dass in beiden Texten die Kriegsschuldfrage auf der Basis von Mythen in eine Geschlechterfrage umformuliert wird.

In Döblins Roman ist es der Protagonist Edward, der als Kriegsveteran völlig traumatisiert nach Hause kommt, sich obsessiv auf die Suche nach der Kriegsschuld und Wahrheit (vgl. H: 24f.) begibt und mit seinen Fragen und seiner Suche die Veranstaltung von Erzählabenden im Familienhaus begünstigt. Insofern wird hier ein narrativer Mythos-Diskurs konstatierbar, dessen Ziel gewissermaßen darin besteht, eine „Bedeutsamkeit“ im Sinne Blumenbergs zu installieren und die Krise des Protagonisten zu beenden. Dabei ist es der Vater, Gordon Allison, der die Idee hat:

statt zu diskutieren – zu erzählen. [...] man sollte sich abends zusammensetzen, allein oder mit Gästen und Freunden (weil doch das ganze Thema über den Rahmen einer Familie hinausginge und nicht zu einer bloßen Familienklügelei herabsinken dürfe). Und man sollte sich dann ernst und ungestört, friedlich und sachlich bemühen um die Wahrheit in der Frage, die man hier stelle – um die Wahrheit, die neuerdings hier im Hause so dringend gefordert werde, als hätte es bisher hier nur Unwahrheit gegeben.
(H 36)

Das Erzählen wird im Sinne der Mythos-Theorie Blumenbergs funktionalisiert, insofern als hier das narrative Moment zugleich als existenzsicherndes Moment in Erscheinung tritt, zumal es um die „Wahrheit“, d.h. um die „Bedeutsamkeit“ geht. Die starke Gewichtung des Erzählens im Roman macht sichtbar, dass es um die sprachliche Konstruktion von ‚Wahrheit‘ bzw. ‚Bedeutungen‘ schlechthin geht, die zur Stabilisierung des Ichs dienen. Im selben Zuge wird aber

¹⁰ Döblin (2000). Im Weiteren mit der Sigle „H“ und Angabe der Seitenzahl direkt im Text zitiert.

¹¹ Nossack (1964): Im Weiteren mit der Sigle „N“ und Angabe der Seitenzahl direkt im Text zitiert.

kenntlich gemacht, dass Erzählungen wie auch Mythen die Endprodukte der menschlichen Phantasie darstellen; der Roman nimmt in dieser Hinsicht einen dekonstruktiven Charakter an. Insbesondere die Geschichte von König Lear, die bei diesen Abendveranstaltungen in ihren diversen Varianten erzählt wird, macht plausibel, dass das Erzählen die Realität zu manipulieren bzw. zu verzerren in der Lage ist. Die „Zauberkraft der Phantasie“ kann gefährlich werden,

weil sie das leistet, was sie will, nämlich die Wahrheit auf den Kopf stellen. Die Zauberkraft der Phantasie, wie sie verändert, verwandelt, wie sie mit ihrer Scheinrealität die alte solide, aber doch nicht so solide Realität auflöst, das belegt großartig der ‚König Lear‘ selber. (H 272)

Gewissermaßen macht sich hier eine funktionale Gleichsetzung zwischen Phantasie, Geschichten und Mythen bemerkbar. Daher kann man auch mithilfe von Barthes' Mythos-Theorie diese Aussage als eine Beweisführung des Veränderungs- sowie Deformierungspotentials von jenen Erzählungen, welche die Vermittlung von ‚Bedeutungen‘ gemeinsam haben, begreifen. Festzuhalten ist somit, dass Geschichten sowie Mythen keine konsistente und haltbare Wahrheit sowie Bedeutsamkeit zu vermitteln in der Lage sind, da diese als konstruierte Endprodukte der menschlichen Phantasie fassbar werden. Um dies mit Barthes zu erklären: „Die Dinge verlieren“ im Mythos „die Erinnerung an ihre Herstellung“ (2002: 130) – gerade diesen Herstellungsprozess macht der Text transparent. So wäre es nicht falsch, von einer dekonstruktiven Geste des Romans zu sprechen, die sich von einer Sinn verleihenden und aufklärerischen Funktionalisierung des Erzählaktes abgrenzt und diesem Bestreben zugleich entgegenwirkt.¹² In diesem Sinne ist auch die folgende Bemerkung der Figur Gordon zu lesen, in der das Verhältnis von Realität und den Bildern der Phantasie, zu denen ohne Zweifel auch der Mythos gehört, beleuchtet wird: „[...] es gibt keine solche ‚Realität‘, wie wir sie uns vorstellen, sondern sie ist immer von Bildern und Phantasien beherrscht“. (H 275)

Bemerkenswert an der Wahrheitssuche des Protagonisten ist unterdessen, dass sich diese mit einer Suche nach dem Selbst verschränkt und in dieser Hinsicht einer stereotypen männlichen Subjektgenese verbunden bleibt, die an den Ödipus-Mythos rekurriert. Diese Bezüge kommen im Roman folgenderweise zum Ausdruck: „Eine rätselhafte Sphinx steckte in ihm, bewegte seine Lippen, aber ließ ihn nicht die richtigen Sätze formulieren.“ (H 32) Oder auch: „Das Ganze erinnerte Mackenzie vielmehr schauerlich an Ödipus, der in der Absicht, das Geheimnis seiner Herkunft aufzudecken, sich vernichtet.“ (H 412) Das Charakteristische an der Figur Ödipus ist im umfassenden Sinne das Begehren nach

¹² Zur Bedeutung des Erzählens wie auch des Mythischen vgl. Walter (2008: 104f.).

Wissen, Erkenntnis und Macht.¹³ Auffallend ist dabei, dass die Hauptfigur des Romans nicht nur auf der Suche nach Wahrheit ist, sondern gewissermaßen auch auf einer Suche nach seinem Selbst bzw. nach „Selbsterkenntnis“ (Grand 1974: 87). So erzählt Edward eine Geschichte von einem Löwen und dessen Spiegelbild, die auf die problematische Beziehung der Figur zu seinem Selbst hinweist. Unmittelbar mit der Ödipus-Identifizierung ist die Hamlet-Identifizierung verknüpft, die bereits im Titel explizit markiert und im Roman mehrfach wiederholt wird.¹⁴ Denn sowohl Ödipus als auch Hamlet werden als suchende Figuren lesbar, deren Gemeinsamkeit mitunter darin besteht, dass sie ‚wissen‘ wollen. Auch von Edward heißt es: „Er will Redlichkeit, Wahrheit. Er will etwas wissen.“ (H 213) Gestärkt wird dieser Bezug durch die unübersehbare Berufung auf die Mutter-Figur. Denn sie erscheint als die einzige Instanz, die den Sohn wiederherzustellen und dessen Leiden ein Ende zu setzen in der Lage ist. So appelliert Edward an diese:

„[...] Mutter, ich bin dein Sohn, und du hast mich auf die Welt gebracht. Aber ich bin gestorben, die Ärzte haben mich aus dem Tod geholt, aber nur halb, und du müßtest mich noch einmal zur Welt bringen.“ [...] „Mutter, nicht weinen. Du wirst mir helfen. Ich weiß es.“ (H 117)

Auf die Hilfeschreie ihres Sohnes geht Alice bereitwillig und ohne jegliches Zögern ein: „Ich will mich opfern, wenn es verlangt wird.“ (H 156) Demnach artikuliert sich die Hilfsbereitschaft der Mutter als eine Opferbereitschaft, insofern als sie den Wahnsinn des Sohnes übernimmt. Sie lässt sich „von der Hysterie ihres Sohnes anstecken“ (H 159). Hierbei ist es in erster Linie die von der Mutter Alice erzählte Proserpina-Geschichte, die einen Knotenpunkt innerhalb des Romans darstellt. Dieser Mythos ist ohnehin ein paradigmatisches Beispiel jener Mythen, die den Krieg der Geschlechter zum Thema haben. Indem der Roman den für diesen Mythos so spezifischen Geschlechterdiskurs für sich in Anspruch nimmt, transformiert er interessanterweise die anfängliche Kriegsschuldfrage in eine Frage des Geschlechterkriegs, was zudem auch auf Textebene durch die Figuren Alice und Gordon repräsentiert wird: „Sie hatten beide das Kriegsbeil wieder ausgegraben.“ (H 354) Zum anderen wirkt dieser Mythos einem Imperativ gleichend auf Alice ein: diskursiv generiert dieser Mythos für Alice einen Lebensweg, der strukturell dem Schicksal Proserpinas ähnlich ist. Wie ihr Vorbild, die im Hades nach und nach ihre Identität verliert und zur

¹³ Vgl. hierzu Foucaults (2003) Analyse der Tragödie *König Ödipus* von Sophokles.

¹⁴ So heißt es beispielsweise im Roman: „Ich komme mir vor wie Hamlet [...]“ (H 206). Oder: „Die Natur hat mich gezwungen, den Hamlet zu spielen“ (H 443). Zur paradigmatischen Substituierbarkeit dieser Figuren vgl. Freud (1999: 271).

„Hekate, Fürstin der Hölle“ (H 337) wird, verliert auch Alice ihre Identität. Nachdem sie das Haus verlässt, führt sie in Paris unter dem Namen Sylvaine ein vollkommen anderes Leben. Ihr Abstieg in Paris kulminiert, als sie wie ein Tier in die Hände eines Dresseurs gerät, dem sie „hündisch ergeben“ (H 534) ist. Als ihr Mann Gordon sie zu retten versucht, kommt er ums Leben. Auch Alice stirbt reuevoll infolge einer Lähmung.

Folglich erscheint Alice als ‚Schuldige‘, die zum Ruin der ganzen Familie geführt hat, obgleich doch Edward mit seinem Begehren nach Wahrheit und Erkenntnis für die tragischen Ereignisse innerhalb der Familie verantwortlich ist. Demnach kann Edward wie die Ödipus-Figur als ‚Sphinxbezwinger‘ gelesen werden, weil er im Grunde mit seiner Wahrheitssuche und seinem Willen zum Wissen die Verantwortung für den Tod sowohl seiner Mutter als auch seines Vaters trägt. Er kann sich nach dem Tod der Mutter „neu gebären“, es handelt sich hierbei nahezu um eine „selbst-erzeugte[] Form des Selbstentwurfes“¹⁵. Dies kommt am Ende des Romans folgendermaßen zum Tragen: „Aber ich lebe noch, ich bin sogar noch im Entstehen, ich bin ein Fötus (...)“ (H 572). Die Suche Edwards findet an dem Punkt ein Ende, wo „Ein neues Leben begann.“ (H 573) Dieser letzte Satz des Romans bringt förmlich zum Ausdruck, dass die männliche Subjektconstitution vervollständigt ist. Bemerkenswert ist somit, dass ein asymmetrisch eingestellter Verlauf zwischen der Ich-Findung der Hauptfigur und dem Selbstverlust der Mutter zu verzeichnen ist: Alice wird komplett entleert, demgegenüber gewinnt Edward Form. Mit Judith Butler ließe sich hier formulieren, dass der maskuline „Prozeß der Bedeutungskonstituierung“ ohne das Weibliche, das in diesem Text einem Destruktionsprozess unterliegt, nicht denkbar ist (Butler 2003: 77).

Damit geht auch einher, dass die Schuldfrage auf das weibliche Geschlecht, namentlich auf Alice verlagert wird, deren „Rachewunsch“ und „Weiberhaß“ (H 424) dermaßen betont werden, dass diese Affekte das Begehren Edwards einnehmen und gar übertönen. Deutlich wird somit, dass dieser Roman die allgemeine Kriegsschuldfrage und Wahrheitssuche dezidiert im Zeichen und Medium des Weiblichen problematisiert und auf diese Weise einen Geschlechterdiskurs produziert, dessen diskursive Determinanten in den Weiblichkeits- sowie Männlichkeitskonstruktionen der abendländischen Mythologie zu finden sind.¹⁶ Dies hat zur Folge, dass Phänomene wie ‚Hass‘, ‚Rache‘, ‚Krieg‘, ‚Töten‘, ‚Schuld‘ – die Auseinandersetzung mit diesen menschlichen Phänomenen

¹⁵ So analysiert Elisabeth Bronfen die Figur Ödipus. Vgl. (1993: 60).

¹⁶ Demgegenüber bemerkt Dörr in einer Fußnote seiner Untersuchung nur nebenbei, dass im Hamlet-Roman die griechische Mythologie „nicht als Substruktion der Geschichte“ greifbar werde. Vgl. Dörr (2004: 193).

bildete die Ausgangssituation der Figur Edward – genderspezifischen Semantisierungen unterzogen und in das Begriffsfeld des Weiblichen gestellt werden. Besonders wichtig ist hierbei, dass bei diesem *Gendering* mythologische Figuren und Erzählungen bedeutungstragend bzw. richtungsweisend werden. So kommt Alice als die einzige Schuldige zur Geltung, wohingegen Gordon und Edward als ihre Opfer fassbar werden.

Vergleichbar mit dem Hamlet-Roman Döblins ist Hans Erich Nossacks *Nekyia. Bericht eines Überlebenden* in dem Punkt, dass auch dieser Text als symptomatischer Nachkriegsdiskurs greifbar wird, der mittels mythologischer Kontextualisierungen und Referenzen der Kriegsthematik eine geschlechterspezifische Kontur verleiht. Denn auch hier geht es um die Wiederherstellung eines männlichen Ichs, das seiner Individualität, seines Namens gar seiner Existenz verlustig geworden auf der Suche ist: „Ich werde einen Weg suchen.“ (N 7) Diesem Zustand versucht sich das Ich zu entledigen, indem es sich der konstruktiven Kraft der Sprache bedient und wie im Untertitel markiert, berichtet. Bezeichnend ist hierbei, dass er auf den Krieg zu sprechen kommt: „Draußen war einmal Krieg. Die Völker versuchten sich gegenseitig zu vernichten. [...] Ich aber bin nicht ohne Schuld daran.“ (N 95) Nebst der Erwähnung eines undefinierten Kriegs¹⁷ kommt in diesem Zitat vorzüglich das Schuldbekenntnis des Erzähler-Ichs zum Tragen. Der Text stellt demnach die Schuldfrage unmittelbar in die Nähe des eigenen Ichs, weshalb auch dessen (Erzähl-)Reise als eine Art Selbstläuterung gelesen werden kann, welche aber gleichermaßen Züge einer Identitätssuche aufzeigt. Unmittelbar mit dem Identitätsverlust ist auch der Verlust seines Namens verknüpft: „Auch hatte ich damals noch nicht bemerkt, daß mir mein Name ebenfalls abhanden gekommen war.“ (N 28) Bemerkenswerterweise verbindet sich die Suche nach seiner Identität mit der Suche nach der Mutter. An diesem Punkt tritt somit, wie auch im Hamlet-Roman von Döblin, der Geschlechterdiskurs in Erscheinung:

Ich weiß nicht, was ihn [den Freund, S.U.Ü.] daran hinderte, darüber zu sprechen und so zu tun, als spielten Frauen keine Rolle. [...] Niemals aber, bis zuletzt nicht, habe ich ihm gegenüber meine Mutter erwähnt. Er würde mir sofort geantwortet haben: ‚Diese Frau gibt es gar nicht. Das hat sich nur ein Weichling ausgedacht!‘ [...] Ich tat so, als gäbe es keine Mutter. (N 67)

Plausibel wird hier, dass die Frau im Sinne Butlers „als beunruhigendes Zeichen“ (2003: 77) vernehmbar wird, allerdings ist sie für die Wiedererlangung

¹⁷ *Nekyia* ist unter dem Einfluss des Bombenangriffs auf Hamburg entstanden und weist eine enge Verbindung auf die Erfahrungen des Autors auf. Vgl. hierzu: Winter (2000: 115) sowie Kahrs (2005: 371).

der Identität erforderlich. So hält das Ich fest: „So führte mich auch mein Bruder, der mutterlose, zu meiner Mutter.“ (N 76) Interessanterweise wird im Laufe des Berichts eine Gruppe von Männern eingeführt, die zunächst einem Gerichtsverfahren gleichend die Beglaubigung für diese Führung geben. Es handelt sich dabei um den Vater sowie den Bruder des Erzähler-Ichs, den Lehrer, den Meister und den Urahn. Dieser Urahn scheint hier ein patriarchalisches sowie überdimensionales Prinzip zu verkörpern, denn er wird zugleich als „Richter“ bezeichnet, der das „Urteil“ zu fällen hat: „Aufrecht stand er im Nichts wie das Gesetz selber.“ (N 84) In der Erzählung ergreift der Lehrer das Wort und bittet diesen Urahn um Erlaubnis, damit dem Protagonisten der Weg zur Mutter frei gemacht werden kann. Als der Lehrer die Mutter erwähnt, so reflektiert das Erzähler-Ich, verspürt es plötzlich ein starkes Begehren nach seiner Mutter. Angesichts der Negation des weiblich-mütterlichen Prinzips verzeichnet der Text in der Rede des Lehrers:

Man hat diese Frau aus dem Leben ausgeschlossen, an dem sie sich auf ihre Weise einen Anteil sichern wollte. Man wollte nicht schuldig werden wie sie, sondern sein Schicksal meistern. Der Versuch war anzuerkennen, aber er ist mißlungen, und wir wissen nun, daß er mißlingen mußte, da man nur mit der Hälfte seines Wesens ans Werk ging. (N 87)

Hier kommt die geschlechterspezifische Einstellung (vgl. Söhling 1995: 40) des Textes sehr deutlich zum Vorschein: Das Weibliche wird im Sinne Butlers als Quelle des „Unbehagens“ eingeordnet. Ein Einfluss Bachofens ist hierbei insofern zu verzeichnen (vgl. ebd.: 49), als dieser die Unterwerfung des stofflich-weiblichen Prinzips für die Entstehung der Kultur als grundlegend betrachtet. In diesem Sinne lässt sich diese Rede des Lehrers als eine Reminiszenz an diesen von Bachofen postulierten Siegesprozess über das Weibliche lesen, auf dessen Fehlentwicklungen jedoch ebenfalls hingewiesen wird. Gemeint ist damit, dass an obiger Stelle der Mangel des Weiblichen als Grund für die gegenwärtige Lage gesehen wird. Gleichzeitig wird allerdings dem Weiblichen die Funktion des Korrektivs bzw. Supplements zugewiesen. Das bedeutet aber auch, dass das Weibliche lediglich als Reflexionsdetektor des Männlichen zur Geltung kommt. Eine systematische Verstrickung von Schuld und Weiblichkeit ist darin beobachtbar, dass Männer sich von Frauen aus dem Grund fernhalten, weil sie nicht so schuldig werden wollen wie diese.

Die besagte Suche nach der Mutter erlaubt es strukturelle Parallelen zwischen dem Ich-Erzähler und der Figur Odysseus herzustellen. Denn der Gang zur Mutter impliziert die odysseische Untergangsfahrt und assoziiert in diesem Betracht mythologisch kodierte Strukturen der männlichen Subjektgenese. Das Erzähler-Ich wird zwar von seinem Bruder ähnlich Odysseus zu seiner Mutter

geführt, nimmt aber erst während des Gesprächs mit ihr eine Orest-Identität an.¹⁸ So beschreibt das Ich seinen Gang zu der Mutter: „Ja, irgendwann in dieser Ewigkeit ging ich zu meiner Mutter.“ (N 115) Der Bruder bezeichnet die Lokalisierung der Mutter als den „letzte[n] Ort“ (N 116). Die Mutter, welche zunächst als „eine alte Frau“ beschrieben wird, zeichnet sich vorwiegend durch eine ausdrückliche „Farblosigkeit“, graue Augen sowie eine graue Haut aus (vgl. N: 126). Die Verortung der Mutter in den Hades, auch wenn dies nicht definitiv ausgesprochen, aber angedeutet wird, geht demgemäß mit einer entschiedenen Deplatzierung des Weiblichen einher. Sichtlich fixiert der Text die Mutter als ein „Außen“, womit auch die Maßnahme korreliert, dass „das Weibliche zugleich in die Position des Nicht-Thematisierbaren, des Nicht-Figurierbaren“ (Butler 2007: 78) gebracht wird. Auf der anderen Seite bedeutet dies jedoch, dass das Erzähler-Ich seiner Suche ein Ende setzen kann:

Den Weg vor sich sehen und zu wissen, dies ist mein Weg; ich brauche ihn nur zu Ende zu gehen und das Suchen ist vorbei. Und zu wissen: dahinten, da wo der Weg in den Paß mündet, dahinter ist es! [...] Der Weg saugt mich an und ich wehre mich nicht. Ich bin ganz ohne Angst. (N 125)

Dem Ich-Findungsprozess der Figur Edward entsprechend wird auch in diesem Text die Subjektwerdung durch eine Erzählung der Mutter verleitet, die keine andere als die Geschichte Klytämnestras ist und vom Erzähler-Ich rekapituliert wird. Zu bemerken ist, dass „die Grundzüge der *Orestie*“ (Kahrs 2005: 372) hier im Wesentlichen erkennbar bleiben, wobei doch auf keine Weise explizite Benennungen vorkommen. So erzählt die Mutter, wie der Vater, Agamemnon, in den Krieg gezogen ist, während sie, Klytämnestra, als Herrscherin des Landes zu Hause geblieben sei. Der Vater sei allerdings sehr lange nicht aus dem Krieg gekommen, habe immer Nachzug an Kriegern gefordert, gar die älteste Tochter, also Iphigenie, und auch den Sohn, also den als Orest identifizierten Ich-Erzähler zu sich befohlen. Auch reflektiert die Mutter über den Hass der einen Tochter, also Elektra, und darüber, wie sie mit dem Halbbruder, Aigisthos, eine Beziehung eingeht. Die Erschlagung des Vaters im Bad rekuriert ebenfalls auf die berühmte Szene des Orest-Mythos. Dabei ist es doch von gravierender Bedeutung, in welchem Modus der Text mit dem Kriegsdiskurs umgeht. Denn die anfangs im Zeichen des Abstrakten sowie Allgemeinen stehende Kriegsdarstellung, erhält nunmehr Dimensionen des Geschlechterkampfes. So-

¹⁸ Strukturell betrachtet handelt es sich hier um die Rezeption der Odysseus-Geschichte. Unter dessen werden auf inhaltlicher Ebene, gemeint ist die Erzählung der Mutter, Iphigenie-Agamemnon-Mythologeme greifbar. Vgl. Dörr (2004: 345).

mit wird der allgemeine Kriegsdiskurs wie im Hamlet-Roman Döblins auf eine geschlechterspezifische Perspektivierung reduziert.¹⁹

Auch wenn hier das Destruktive und Kriegerische des Männlichen einer starken Kritik unterzogen wird, bleibt das Phänomen der Schuld im Bereich des Weiblichen. Entscheidend wird hierbei zudem die Modifikation des Orest-Mythos: Nicht Orest tötet seine Mutter, sondern begeht diese mit dem vergifteten Wein Selbstmord, um den Weg des Sohnes frei zu stellen. Dies kann auch dahingehend gelesen werden, dass das Ich seine Mutter „ideell“ und auf symbolischer Ebene tötet (vgl. Kahrs 2005: 372). Diese Variation des Mythenkerns validiert somit das Netzgefüge von Schuld und Weiblichkeit, weil der Text die Mutter-Figur aus freien Stücken Selbstmord begehen lässt, was auch als ein Akt der Selbstopferung fassbar wird.²⁰ Mit diesem Akt scheint die Mutter ihre Schuld bereitwillig auf sich zu nehmen, so bemerkt sie: „Ich wurde hierher verbannt.“ (N 151) Während die Mutter-Figur in das Assoziationsfeld von Tod und Schuld involviert wird, beginnt auch wie im Hamlet-Roman das Ich ein neues Leben: „Nun muß ich Blumen und Bäume wachsen lassen. Ich würde ihnen auch gern dies noch sagen: Man muß den Frauen danken; denn sie retteten uns, als wir unsrer überdrüssig waren und uns vernichten wollten.“ (N 152) Dementsprechend verlautbart das Erzähler-Ich am Ende seines Berichts: „Mehr habe ich nicht zu erzählen.“ (N 152) Das Motiv für das Erzählen scheint außer Kraft gesetzt worden zu sein, denn die Autogenese der männlichen Erzähler-Figur wird durch den eingeblendeten Mythos-Diskurs, der im Dienste der Mutter-Figur steht, realisiert. Denn der Mythos bzw. die Rede der Mutter trägt dazu bei, dem Erzähler-Ich eine Identität zu verleihen. So kann auch hier von einem Erkenntnisprozess die Rede sein, die mit der Subjektwerdung des Protagonisten zusammen gedacht werden sollte. Der Gang zu der Mutter, denkbar als eine Hommage an Goethes Faust, liest sich hier demgemäß als „reiner Erkenntnisakt“ (Preußner 2000: 144). Verbunden ist hiermit, dass das Erzähler-Ich bzw. Orest von jeglicher Schuldzuweisung entledigt wird, eine solide Identität erhält, die unmittelbar mit dessen Erkenntnisprozess verschränkt ist.

Schlussbemerkung

Anhand der Mythen von Ödipus und Orestes wird genderkritisch gesehen erkennbar, dass Mythen vor allem die männliche Subjektconstitution sowie den männlichen Machtanspruch und die damit zusammenhängende Abgrenzung gegen das Weibliche in Form der Unterminierung der Mutter-Figur zum Thema

¹⁹ Zu den verschiedenen Deutungen dieser Akzentverschiebung vgl. Stephan (1997: 183); Winter (2000: 127).

²⁰ Vgl. hierzu auch Kahrs (2005: 373).

haben. Döblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* und Nossacks *Nekyia. Bericht eines Überlebenden* machen anschaulich, dass auch die literarische Rezeption die grundsätzlichen Gender-Strukturen von Mythen übernimmt und diese effektiv einsetzt. Denn sowohl die mit Ödipus identifizierte Figur Edward aus dem Hamlet-Roman als auch der mit Orestes in Einklang gebrachte Ich-Erzähler aus *Nekyia* – beide Figuren zeichnen sich durch eine aus der Kriegserfahrung resultierende Identitätskrise aus – gelangen an eine autonome Identität, indem sie sich vom Weiblichen, d.h. von den Mutter-Figuren absetzen. Beide Nachkriegstexte stellen die von mythologischen Strukturen determinierte männliche Subjektwerdung ihrer Protagonisten in eine unmittelbare Beziehung zum Tod der Mutter-Figuren und machen gar die Erkenntnis sowie Ich-Findung hiervon abhängig. Auch kommt in beiden Texten die Narrativität von Mythen in ihrer Existenz legitimierenden Bandbreite im Sinne Blumenbergs zum Tragen. Beide Nachkriegstexte machen die Mutter-Figuren zur Schaltstelle, an der die Kriegs- und Schuldthematik in einen Geschlechterdiskurs hinein mündet und somit eine gravierende Umformulierung erfährt. Sowohl im Hamlet-Roman als auch in *Nekyia* erzählen die Mutter-Figuren solche Mythen, in denen das Spannungsverhältnis zwischen den Geschlechtern ohnehin zentral ist. Bemerkenswerterweise bewirken diese Erzählungen der Mutter-Figuren die Ichfindung der männlichen Protagonisten, verleiten demgegenüber dazu, dass die Mutter-Figuren in das Assoziationsfeld von Schuld, Opferbereitschaft und Tod involviert werden. Die literarische Rezeption von Mythen führt somit in den behandelten Texten zu einer Reproduktion der binären Geschlechterordnung und geht mit einer Semantisierung einher, die das Weibliche mit Schuld und Tod verbindet.

Literaturverzeichnis

Assman, Jan (2002): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Bachofen, Johann Jakob (2003): *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gnaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, eine Auswahl hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2002): *Mythen des Alltags*. Deutsch v. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Blumenberg, Hans (2006): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bronfen, Elisabeth (1993): „Vom Omphalos zum Phallus: weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom“. In: *Metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis*. Jg. 2, Heft 1. 57-70

Burkert, Walter (1999): „Antiker Mythos – Begriff und Funktion“. In: Hofmann, Heinz (Hrsg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen: Attempto. 11-26

Butler, Judith (1995): „Für ein sorgfältiges Lesen“. In: Benhabib, Seyla/ Butler, Judith, Cornell, Drucilla/ Fraser, Nancy (Hrsg.): *Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Fischer TB. 122-132

Butler, Judith (2003): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen v. Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (2007): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen v. Karin Wördemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Döblin, Alfred (2000): *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. Mit einem Nachwort von Walter Muschg*. München: dtv.

Dörr, Volker C. (2004): *Mythomimesis. Mythische Geschichtsbilder in der westlichen (Erzähl-) Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)*. Berlin: Erich Schmidt.

Eagleton, Terry (1997⁴): *Einführung in die Literaturtheorie*. Aus dem Englischen v. Elfi Bettinger u. Elke Hentschel. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Foucault, Michel (2003): „Die Wahrheit und die juristischen Formen“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Daniel Defert u.a., übersetzt v. Michael Bischoff u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 286-304

Freud, Sigmund (1999): *Die Traumdeutung*. In: ders.: *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*. Hrsg. von Anna Freud u.a. Bd. 2 u. 3: *Die Traumdeutung, Über den Traum*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Grand, Jules (1974): *Projektionen in Alfred Döblins Roman „Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende“*. Bern u.a.: H. Lang.

Heuermann, Hartmut (1988): *Mythos, Literatur, Gesellschaft. Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans*. München 1988.

Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W. (2006): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Jacob, Joachim (2004): „Arbeit am Mythos als Ästhetik des Widerstands. Zur Rhetorik des Mythos bei Hans Blumenberg und Peter Weiss“. In: Simonis, Annette, Simonis, Linda (Hrsg.): *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln u.a.: Böhlau. 331-344

Kahrs, Peter (2005): „Aus dem Reich der Toten. Korrekturen der Nekyia von Hans Erich Nossack und Arno Schmidt“. In: Vöhler, Martin/ Seidensticker, Bernd (Hrsg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York: de Gruyter. 369-383

Moos, Maria (2004): „Blumenbergs anthropologische Weltbewältigung als Ästhetik der Entängstigung im literarischen Neo-Realismus“. In: Schmitz-Emans, Monika/ Lindemann, Uwe (Hrsg.): *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. Heidelberg: Synchron., 319-333

Nossack, Hans Erich (1964): *Nekyia. Bericht eines Überlebenden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Preußner, Heinz-Peter (2000): *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*. Köln u.a.: Böhlau.

Söhling, Gabriele (1995): *Das Schweigen zum Klingen bringen. Denkstruktur, Literaturbegriff und Schreibweisen bei Hans Erich Nossack*. Mainz: v. Hase und Köhler.

Stephan, Inge (1997): *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a.: Böhlau.

Uysal-Ünalán, Saniye (2011): *Mythenrezeption als Weiblichkeitskonstruktion. Mythologische Geschlechterdiskurse in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Wien u.a.: LIT Verlag.

Walter, Henrike (2008): „Bewusstseins (ge-)schichten. Zur Bedeutung und Funktion der Erzählungen in Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. In: Becker, Sabina/ Krause, Robert (Hrsg.): *Tatsachenphantasie – Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*. Internationales Alfred Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. Bern u.a.: Lang. 101-121

Winter, Hans-Gerd (2000): „Bürokratisches Großunternehmen oder Ausgangspunkt einer Reise zum Ursprung. Hans Erich Nossacks Auseinandersetzung mit dem Tod in Interview mit dem Tode und Nekyia“. In: Dammann, Günter (Hrsg.): *Hans Erich Nossack. Leben, Werk, Kontext*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 115-134

Thomas Mann “Tonio Kröger”¹

Çeviri
(Prof. Dr. Kasım Eğit’e)

Funda Ülken²

Çeviri eylemi tüm alanları, tüm etkinlikleri, tüm bilgi alanlarını kapsayan bir eylem biçimidir ve sadece kaynak metinle erek metin arasında bir denge kurmaktan ibaret değildir. Çeviri yaparken iki dilden hiçbirine taviz vermemeyi, bilakis ikisini de ödüllendirmeyi gerektiren bir denge gözetilmesi gerekir. Almanca’dan Türkçe’ye yapılan çevirilerde öncelikle yanıltıcı öykümlerden kaçınmak için batının düşün dizgesine ve kültürüne hakim olmak önemlidir. Bu nedenle bilhassa edebi çevirilerde kelime ve terimler sadece anlam taşıyan bağımsız birer dilsel öge olarak değerlendirmemeli, kaynak ve erek dilin kültürel değerlerinin taşıyıcıları olarak da ele alınmalıdır. Bu noktada çevirmene büyük bir görev düşmektedir. Çevirmen her iki dilin kendine özgü olanaklarını ve olanaksızlıklarını tartarak kültür transferini başarıyla gerçekleştirmelidir. Bir diğer önemli husus ise kaynak metinde dile getirilmeye çalışılan yazarın kişisel dünyasının, metnin tümünü oluşturan dilbilimsel seslerden, sözcüklerin, tümce ve paragrafların kendi aralarındaki işlevsel örgüsünden meydana geldiği gerçeğidir. Bu öğeleri kendi dilsel ve kültürel örgülerinde toplayarak işlemek de çevirmeni zorlayan diğer bir unsurdur.

20. yüzyıl Alman romanının ve çağdaş Avrupa eleştirel gerçekçiliğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Thomas Mann tarihsel olayları, aile ve sosyal hayatı konu alan ve bu alanlardaki sorunları ince, alaycı üslubu ve ayrıntılı anlatma tekniği ile derinlemesine irdeleyen önemli Alman yazarlardan biridir. Thomas Mann’a özgü bu anlatım tekniği onu yapıtları çevrilmesi en güç yazarlardan biri yapmıştır. Prof. Dr. Kasım Eğit hocamız Türkçe’ye çevirmiş olduğu bir çok eserin³ dışında "Buddenbrooklar"⁴, “Değişen Kafalar”⁵ gibi Thomas

¹ Mann, Thomas (1933): *Tonio Kröger*. Berlin: S. Fischer Verlag.

² Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü.

³ Böll, Heinrich (1998): *Frankfurt Dersleri*. İstanbul: Can Yayınları, çev.: Kasım Eğit; Böll, Heinrich (2004): *Melek Sustu*. İstanbul: Can Yayınları, çev.: Kasım Eğit, Yadiğâr Eğit; Dürrenmatt, Friedrich (1994): *Duruşma Gecesi*. İstanbul: Can Yayınları, çev.: Kasım Eğit; Fontane, Theodor (2007): *Effi Briest*. İstanbul: Merkez Kitapçılık ve Yayıncılık, çev.: Kasım Eğit ; Zweig, Stefan (1999): *Değişim Rüzgarı*. İstanbul: Can Yayınları, çev.: Kasım Eğit; Zweig, Stefan (2006): *İnsanlık Tarihinde Yıldızın Parladığı Anlar*. Can Yayınları. İstanbul, çev.: Kasım Eğit.

Mann'ın iki büyük yapıtının çevirisini sevgili eşi Prof. Dr. Yedigâr Eğit hocamızla birlikte bizlere kazandırmıştır. Mann'ın "Felix Krull" adlı eserinin çevirisi ise halen devam etmektedir. Hocamızın çeviriye verdiği öneme binaen burada Thomas Mann'ın "Tonio Kröger" adlı anlatısının bir kısmının çevirisini veriyoruz:

Tonio Kröger

Kış güneşi soluk beyaz bir ışık hüzmeleri halinde bulut katmanlarının ardından dar sokakların üstünde süzülüyordu. Üçgen çatılı evlerin bulunduğu dar sokaklar ıslak ve soğuktu. Kar ve buzlanma yoktu, ara sıra hafifçe dolu yağıyordu. Okul bitmişti. Taşlı meydana açılan bahçe kapısından özgürlüklerine kavuşmuş bir grup öğrenci sağa sola dağılıyordu. Büyük öğrenciler onurla kitaplarını sol omuzlarına doğru kaldırmış, sağ omuzlarıyla rüzgara karşı öğle yemeklerine yetişmek için mücadele veriyorlardı. Ufaklıklardan oluşan bir grup ise okul çantalarının içindeki kitaplardan ses gelecek şekilde zıplayarak kar çamurunu büyük bir eğlenceyle etrafa sıçratıyordu. Fakat herkes geniş kenarlı şapkası ve çember sakalıyla emin adımlarla yürüyen baş öğretmenle karşı-laştıklarında alelacele masum gözlerle şapkasını çıkarıyordu...

Yol kenarında uzun süredir bekleyen Tonio Kröger başkalarıyla konuşarak kapıdan çıkan ve onlarla yoluna devam etmek üzere olan arkadaşının yanına gülümseyerek yaklaştı „Hans, hadi geliyor musun artık?“ Hans Tonio'ya baktı „Neden? Aa! Evet doğru ya! Eh, yürüyelim bakalım biraz daha.“

Tonio sustu ve gözleri doldu. Hans bu öğle için biraz yürüyeceklerini unutmuş ve daha henüz yeni mi hatırlamıştı? Oysa kendisi bu buluşma için o kadar sabırsızlanmıştı ki! „Elveda sizlere!“ dedi Hans Hansen arkadaşlarına. „Ben o zaman biraz da Kröger'le yürüyeyim“ – Ve ikisi, diğerleri yavaş yavaş sağa dönerken, sola döndüler.

Hem Hans'ın hem de Tonio'nun evinde öğle yemeği saat dörtte yeniyordu. Bu sebepten okuldan sonra bir yürüyüşe vakitleri oluyordu. İkisinin de babası şehrin en güçlü iş adamlarıydı, kamuda çalışan bir çok insanın geçim kaynaklarını sağlıyorlardı. Uzun yıllardan beri aşağıdaki ırmakta bulunan odun depoları Hansen'lere aitti. Bu depolarda devasa testere makineleri tıslama ve cızırtı sesleri arasında ağaç gövdelerini kesiyordu. Tonio ise atalardan yedigâr, şehrin en görkemli evin sahibi olan Konsolos Kröger'in oğluydu. Her gün caddelerde

⁴ Mann, Thomas (2006): *Buddenbrooklar*. İstanbul: Can Yayınları, çev.: Kasım Eğit, Yedigâr Eğit.

⁵ Mann, Thomas (2011): *Değişen Kafalar*. İstanbul: Can Yayınları, çev.: Kasım Eğit, Yedigâr Eğit.

firma adlarının kalın siyah harflerle basılı bulunduğu tahıl çuvalları arabalarla taşınıyordu. İnsanlar bir çok tanıdıklarını sürekli şapka çıkararak selamlamak zorundaydılar, fakat bazen ön dört yaşındakileri daha önce selamlamak gerekiyordu...

İkisi de okul çantasını omzuna almış, gayet iyi ve sıkı giyinmişti. Hans, altından kalın ve geniş denizci kıyafetinin yakası görünen, kısa bir denizci anorağı giymişti. Tonio ise gri bir trençkot. Hans'ın saman sarısı saçlarının bir kısmını dışarıda bırakan Danimarkalılara özgü hasırdan yapılmış kısa bantlı denizci şapkası vardı. Omuzları geniş, kalçası dar, olağanüstü iyi görümlü ve güzeldi. Mavi gözleri belirgin ve keskin bakışlıydı. Tonio'nun yuvarlak kürk şapkasının altından ise esmer ve tamamıyla güneyllilere has, keskin hatlı bir yüz ve bu yüze ait hassas gölgelerle çevrilmiş, çok ağır göz kapaklarıyla baygın ve ürkek bir çift göz bakıyordu...

Ağzı ve çenesi sıra dışı yumuşak biçimliydi. Hansen'in siyah çoraplı ince bacakları esnek ve emin bir şekilde yürürken, Tonio salaş ve sallanarak yürüyordu...

Tonio konuşmuyordu. Acı hissediyordu. Biraz ayrıık duran kaşlarını çattı, dudaklarını sanki ıslık çalacakmış gibi yuvarladı ve başını yana eğerek uzaklara daldı. Bu duruş ve yüz ifadesi Tonio'ya özgüydü.

Hans yandan bakarak birden Tonio'nun koluna girdi, çünkü konunun ne olduğunu pek tabii anlamıştı. Tonio birkaç adımdan sonra bile suskun tavrını sürdürse de, birden yumuşayıvermişti.

Hans kaldırıma doğru bakarak "Ben unutmamıştım Tonio" dedi. "Sadece bugün nemli ve rüzgarlı olduğu için yürüyemeyeceğimizi düşünmüştüm. Ama benim için fark etmez. Buna rağmen beni beklemiş olman harika bir şey. Senin eve gittiğini düşünerek kendi kendime kızmaya başlamıştım ..."

Tonio'da bu sözlerden sonra bir heyecan ve coşku başladı.

Heyecanlı bir sesle "Tamam! O zaman istihkam siperlerinden geçelim." dedi. "Seni değirmen ve Holsten istihkam siperlerinden geçirerek eve götüreyim Hans... Evime yalnız dönmem önemli değil, bir dahaki sefer sen bana eşlik edersin."

Aslında Tonio, Hans'ın dediğine tam olarak inanmıyordu ve Hans'ın bu yürüyüşüne onun kadar önem vermediğini biliyordu. Fakat Hans'ın unutkanlığından dolayı pişmanlık duyduğunu ve gönül almak için çaba sarf ettiğini fark etmişti. Tonio'nun da zaten küskünlüğünü sürdürmek niyetinde değildi....

[...] Tonio, Hans'ı daha önce güzelliği için sevmiştir sonra da her bir parçasıyla kendisinin aksi ve zıttı gibi görüldüğü için sevmiştir. Hans Hansen örnek bir öğrenciydi ve ayrıca bir kahraman gibi ata binen, atletizm yapan, yüzen ve enerjik bir yoldaşı. Herkes tarafından sevilmenin mutluluğunu yaşıyordu. Öğretmenler ona neredeyse sevecenlikle bağlıydılar. Bu yüzden ona ön adıyla hitap ediyorlar ve her yönden destekliyorlardı. Okul arkadaşları onu hoş tutmak için elinden geleni yapıyorlar, sokaktaki beyler ve bayanlar onu Danimarkalılarına özgü denizci şapkasının altından çıkan saman sarısı saçlarını okşamak için “Merhaba hoş saçlı Hans Hansen! Hala sınıf birincisi misin? Annen ve babana selam söyle aslan oğlum...” diyerek durdurup konuşuyorlardı.

Hans Hansen işte böyleydi. Tonio Kröger onu tanıdığından beri bağrında kıskançlıkla yanan bir özlem hissediyordu. Böyle mavi gözlere sahipsin, diye düşünüyordu ve bütün dünyayla düzen ve barış içinde yaşıyorsun. Sürekli saygı ve takdire değer bir şekilde meşgulsün. Ödevlerini yaptıktan sonra, ya binicilik dersleri alıyorsun ya da oymacı teranesinde çalışıyorsun. Tatillerde bile gölde kürek çekiyorsun, yelkenliyle açılıyorsun ve yüzüyorsun. Ben ise avare ve kaybolmuş bir şekilde kumda yatıp, denizin üstünde sessiz ve süratle geçen insanların gizemli mimikleri seyrediyorum. Bu yüzden senin gözlerin bu kadar berak. Senin gibi olmak...

(...) Tonio, Hansen gibi olabilmek için bir gayret göstermiyordu, belki bu istek onun için o kadar ciddi değildi. Fakat içten içe onun tarafından sevilme istiyordu. Onun sevgisini yavaş yavaş ve içtenlikle, özveriyle, acı ve kederle istiyordu. Bu keder ise onun yabancı dış görünüşünden beklenmeyecek şekilde bütün tutkularından daha derin ve kemiriciydi.

Ve çabaları boşa değildi. Hans, Tonio'nun bir üstünlüğüne saygı gösteriyordu. Tonio zor şeyleri telaffuz edebilecek bir ağız çevikliğine sahipti. Hans, Tonio'nun kendisine karşı duyduğu olağanüstü güçlü ve hassas hislerini anlıyor ve minnettarlık duyuyordu. Diğer taraftan ise Tonio'daki kıskançlığın acısını, zihinsel bir bütünlük oluşturmamanın hayal kırıklığını ve nafîle çabasını da fark ediyordu. Garip olan Tonio'nun Hans Hansen'i bu özgünlüğünden dolayı kıskanıyor olması ve diğer taraftan sürekli kendi dünyasına çekmek için uğraşıyor olmasıydı. Bazen sanki bir kaç saniyeliliğine de olsa bunu görünüşte başarıyor gibiydi.

“Olağanüstü bir şey okudum, çok görkemli bir şey...” dedi Tonio. Mühlen caddesindeki Krämer Iwersen'den 10 kuruşa aldıkları torbadaki meyveli şekerlerini birlikte yiyerek yürüyorlardı. “Schiller'in ‘Don Carlos’unu okumalısın,...İstersen sana ödünç verebilirim ...”.

"Yok boşver" dedi Hans Hansen, "Kalsın Tonio, bana göre değil. Ben atlarla ilgili kitaplar okumaya devam edeceğim. Bir görsen, harika resimler var. Bana bir geldiğinde sana da gösteririm. Anlık çekilmiş fotoğraflar. Normalde çok hızlı oldukları için göremeyeceğin bütün pozisyonlarını, koşar adım, dört nala koşarken, atlarken görebiliyorsun..."

"Bütün pozisyonlarını mı" diye sordu Tonio kibarca. "Evet, bu çok güzelmiş. Fakat 'Don Carlos' her şeyi aşılıyor. Kitapta bazı bölümler var, görmelisin! O kadar çok güzeller ki insanı hem etkiliyor ve hem de sarsıyorlar..."

"Sarsıyorlar mu?" diye sordu Hans Hansen... "Nasıl?"

"Örneğin kralın markiz tarafından aldatıldığını öğrendiği ve ağladığı bölüm var... Oysa markiz sadece prensi sevdiği için ihanet ediyor, kralın kendisinin bile uğruna kurban olduğu prens için... Ve şimdi kabinlerden kralın ağladığı haberi geliyor. 'Ağladı!' 'Kral ağlıyor!' Bütün saray beyleri şaşırılmış ve sarsılmış vaziyette, çünkü kral korkunç sert ve katı birisi. Ama neden ağladığı o kadar güzel anlaşılıyor ki. Ben özellikle prens ve markizden daha çok ona acıdım. O her zaman çok yalnız ve sevgisiz. Sonunda güvenilebileceği birisini bulduğunu düşünmüşken o kişi tarafından ihanete uğruyor..."

Hans Hansen, Tonio'nun yüzüne yandan baktı ve bu yüzdeki herhangi bir şey ona bir anlam vermiş olmalı ki birden Tonio'nu koluna girdi ve sordu: "Nasıl ihanet ediyor ki, Tonio?"

Tonio heyecanlanmıştı.

"Konu şu ki" diye başladı Tonio, "Bütün mektuplar Brabant ve Flandern'e..."

"Erwin Jimmerthahl geliyor." dedi Hans.

Tonio sustu. Şu Jimmerthal'ın adı batsın diye düşündü. Neden şimdi gelmek ve bizi rahatsız etmek zorunda ki! Şimdi bir de bizimle yürürse ve bütün yol boyunca binicilik derslerinden bahsederse... Çünkü Erwin Jimmerthal da binicilik dersleri alıyordu. Erwin Jimmerthal banka müdürünün oğluydu ve burada dışarıda kale kapısının civarında oturuyordu. Yamuk bacaklarıyla ve çekik gözleriyle, okul çantasından çoktan kurtulmuş, iki tarafı ağaçlı yoldan onlara doğru geliyordu.

"Merhaba Jimmerthal!" dedi Hans. "Ben biraz Kröger'le yürüyorum...". "Benim şehre gitmem lazım" dedi Jimmerthal, "Bir şeyler almam lazım. Ama sizinle biraz yürüyebilirim... Şu ellerinizdeki meyveli şekerler değil mi? A evet, birkaç tanesini yerim. Yarın yine derslerimiz var Hans" – Binicilik derslerinden bahsediyordu.

"Harika!" dedi Hans. "Biliyor musun bana deri tozluk alınıyor, geçenlerde binış sınavından bir almıştım ya, o yüzden..."

"Senin binicilik derslerin yok galiba Tonio" diye sordu Jimmerthal. Gözleri sadece iki parlak çizgiden ibaretti...

Tonio belli belirsiz bir sesle "Hayır..." diye cevap verdi.

Hans Hansen “Babana binicilik dersleri alman için ricada bulunmalısın!” dedi. “Evet!” dedi Tonio kayıtsız ve alelacele. Bir anlığına boğazının düğümlendiğini hissetti. Zira Hans ona soyadıyla hitap etmişti. Hans da Tonio’nun rahatsızlığını fark etmiş olmalı ki hemen açıldı.

“Sana Kröger diye hitap ediyorum, çünkü ismin çok aptalca. Çok özür dilerim ama ismini sevmiyorum. Tonio... Böyle isim mi olur? Ayrıca senin de kabahatin değil ki, değil mi!” Jimmerthal iyi bir şeyler söylemek istemişçesine “Hayır, önemli görünmesi için yabancı bir isim konmuştur ...” dedi.

Tonio’nun dudakları titredi. Kendini topladı ve “Evet, aptalca bir isim. Tanrı biliyor ya, ben adımın Heinrich veya Wilhelm olmasını isterdim, inanın bana. Bunun sebebi annemin bir ağabeyinin isminin Antonio olmasından kaynaklanıyor. Onun adını bana vermişler. Çünkü annem oradan...” dedi. Sonra sustu ve diğer ikisinin atlardan ve deri eşyalardan konuşmasını izledi. Hans, Jimmerthal’ın koluna girmiş ve öyle bir coşkuyla konuşuyordu ki bunu ‘Don Carlos’ asla sağlayamazdı... Tonio’nun burun direği ağlayacakmış gibi sızlamaya başlamıştı ve sürekli titreyen çenesine hakim olmak için büyük çaba sarf ediyordu.

Hans onun adını sevmiyordu – ne yapması gerekirdi. Hans’ın ismi *Hans* ve Jimmerthal’inki ise *Erwin*’di. Evet bunlar alışılmış, yabancı gelmeyen isimlerdi. Ama *Tonio* yabancı bir isimdi ve farklıydı. Evet, istese de istemese de onun her bir parçası farklıydı. Yeşil arabalı çingenelerden değil Kröger ailesinden bir konsolosun oğlu olsa bile mazbut ve sıradan olanlardan dışlanmıştı, yalnızdı... Fakat neden Hans ona yalnız kaldıklarında Tonio diye hitap ediyor ve üçüncü bir kişi aralarına katıldığı anda ondan utanmaya başlıyordu? Evet, zamanla ona yaklaşmış ve bağlanmıştı. Kral nasıl ihanete uğruyor Tonio? diye sorarak koluna girmişti. Fakat Jimmerthal geldiğinde rahatlamışçasına derin bir nefes almış, onu terk etmiş ve acımasızca yabancı bir isme sahip olmak suçlamıştı. Bunları fark etmek zorunda kalmak ne kadar acı vericiydi!... Hans Hansen yalnız kaldıkları zamanlarda Tonio’yo az da olsa seviyordu. Tonio da bunun farkındaydı. Fakat aralarına birisi katıldığında, ondan utanıyor ve onu kurban ediyordu. O yine yalnızdı. Kral Philipp’i düşündü. Kral ağlamıştı...

“Aman Tanrım...” dedi Erwin Jimmerthal. “Artık gerçekten şehre gitmeliyim! Elveda! Meyveli şekerler için çok teşekkürler.” Bunu üzerine yolda duran bir bankın üzerine zıpladı ve yamuk bacaklarıyla üzerinde yürüyerek yoluna devam etti.

“Jimmerthal’i seviyorum!” dedi Hans vurgulayarak. Hans hoşlandıklarını ve hoşlanmadıklarını şımarık ve kendinden emin bir edayla ifade eder; onları adil bir şekilde dağıtmaya lütfederdi... Ve başlamışken binicilik derslerinden bahsetmeye devam etti. Zaten artık Hansen’lerin evine yaklaşmışlardı; istihkam sipерlerin üzerinden geçen bu yol o kadar çok zaman almıyordu. Ağaçların

çıplak dallarını gıcırdatan ve iniltili bir şekilde esen ıslak rüzgara karşı başlarını eğdiler ve şapkalarını tuttular. Ve Hans Hansen konuşmaya devam etti. Tonio, Hans’ın konuşma esnasında heyecanla koluna girdiğine artık sevinemiyordu, çünkü bu sahte bir yakınlaşmaydı, bir anlamı yoktu. Tonio, Hans’ın konuşmalarına ara sıra sadece birkaç yapmacık “Ya” , “Evet, evet” diyerek katıldı.

Sonra istihkam siperlerinden geçerek tren istasyonuna yakınına vardıklarında bir trenin alelacele geçişini izlediler. En son vagonunda can sıkıntısından kürküne sarılarak oturmuş adama el salladılar. Linden meydanında büyük tüccar Hansen’in villasının önünde durdular. Hans bahçe kapısının üstüne çıktı ve kapıyı ileri geri gıcıratarak bunun ne kadar eğlenceli olduğunu uzun uzadıya anlattı ve sonunda vedalaştı.

“Eveet, şimdi içeriye girmek zorundayım” dedi. “Elveda Tonio. Başka sefere seni ben evine kadar eşlik ederim, buna emin olabilirsin”.

“Elveda Hans” dedi Tonio “Yürüyüş güzeldi!” El sıkıştılar. Elleri bahçe kapısından dolayı ıslak ve küflüydü. Fakat Hans, Tonio’nun gözlerine baktığında güzel yüzünü bir pişmanlık kapladı.

“Unutmadan ‘Don Carlos’u okumaya başlayacağım” dedi Hans hemen. “Kral ve kabinesinin hikayesi müthiş olmalı!” Sonra çantasını alarak ön bahçeden koşarak geçti. Eve girmeden tekrar vedalaşmak için başını salladı.

Ve Tonio Kröger mutluluktan kanatlanmış gibi yoluna devam etti. Böyle uçarcasına yürümesi sadece rüzgarın arkasından esmesine bağlı değildi.

Hans ‘Don Carlos’u okuyacaktı ve artık ne Jimmerthal ne de başka birisi onların sohbetlerine katılabilecekti. Ne kadar da güzel anlaşıyorlardı.

Kaynakça

Böll, Heinrich (1998): *Frankfurt Dersleri*. Çev.: Kasım Eğitim. İstanbul: Can Yayınları.

Böll, Heinrich (2004): *Melek Sustu*. Çev.: Kasım Eğitim/ Yedigâr Eğitim. İstanbul: Can Yayınları.

Dürrenmatt, Friedrich (1994): *Duruşma Gecesi*. Çev.: Kasım Eğitim. İstanbul: Can Yayınları.

Fontane, Theodor (2007): *Effi Briest*. Çev.: Kasım Eğitim. İstanbul: Merkez Kitapçılık ve Yayıncılık.

Mann, Thomas (2011): *Değişen Kafalar*. Çev.: Kasım Eğitim/ Yedigâr Eğitim. İstanbul: Can Yayınları.

Funda Ülken

Mann, Thomas (2006): *Buddenbrooklar*. Çev.: Kasım Eğit/ Yedigâr Eğit. İstanbul: Can Yayınları.

Mann, Thomas (1933): *Tonio Kröger*. Berlin: S. Fischer Verlag.

Zweig, Stefan (1999): *Değişim Rüzgarı*. Çev.: Kasım Eğit. İstanbul: Can Yayınları.

Zweig, Stefan (2006): *İnsanlık Tarihinde Yıldızın Parladığı Anlar*. Çev.: Kasım Eğit. İstanbul: Can Yayınları.

Bergmetaphorik und Gesellschaftskritik in Wilhelm Raabes Roman „Stopfkuchen“

Selçuk Ünlü¹

Wilhelm Raabes am meisten gelesenes und bearbeitetes Werk ist Stopfkuchen. Es gehört zu den berühmten Romanen der Weltliteratur. Der Philosoph Romano Guardini entdeckte die inneren Werte des Romans, wies auf sie hin und machte den Roman bekannt².

Um sein Werk ins rechte Licht zu rücken, sagte Raabe zu seinem Freund Max Adler (1911: 25), es sei ‚das beste Buch‘, das er je geschrieben habe. Er kennzeichnet dieses Werk als „wirklich subjectives Buch und ein Kunstwerk [...]“ (13 A/E 2: 287, Br. v. 17. Nov.1890).

Als er den „Stopfkuchen“ schrieb, stand Raabe seiner eigenen Aussage zufolge über der engstirnigen, kleinbürgerlichen Welt, fühlte sich sicher und frei. Mit folgenden Worten zeigte er eine Parallele zwischen Schaumann, dem Helden des Romans, und sich selbst: „Wenn Sie im Dickwanst Schaumann den hageren Raabe erkennen, haben Sie die feinsinnige Symbolik gefunden“ (1967: 13).

Der Aufbau des zweiten Romans der Braunschweiger Trilogie „Stopfkuchen“ gründet sich auf eine Zweipoligkeit, die durch das Gegenüberstellen des Romanhelden Heinrich Schaumann und seines Gegenspielers Eduard entsteht. Diese zwei Figuren gehören gegensätzlichen Welten an. Dem Antagonisten wird nur ein Name gegeben, und zwar der Vorname: Eduard! Der Protagonist wird mit beiden Namen vorgestellt: Heinrich Schaumann! Der Name des Helden hat symbolische Bedeutung, wie man es oft bei Raabe findet: Schaumann ist der Mann, der schaut. So wird dieses Kennzeichen seiner Funktion gerecht. Der Held beobachtet etwas. Seine Beobachtungen gelten der Gesellschaft. Er beobachtet eine Gesellschaft, die er nicht gutheißt, in die er sich nicht integriert. Vom geographischen Standpunkt aus betrachtet: Der Held Schaumann ist einer der Einwohner des am Fuße des Berges Rote Schanze gelegenen Ortes namens Maiholzen.

¹ Prof. Dr., Konya Selçuk Üniversitesi, A. Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü

² Die beste zurzeit verfügbare einführende Übersicht in den Diskussionsstand gibt der Forschungsbericht von William T. Webster (1981: 247 ff.) Dort auch ausführliche Quellen- und Literaturhinweise (1981: 227 ff. u. 285)

Wilhelm Raabe - Sämtliche Werke. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft; hrsg. von Karl Hoppe. Göttingen 1963 (Bd. 18), S. 7-207. (Im folgenden zitiert: BA/ 18)

Der Hauptdarsteller hat auch einen Spitznamen, welcher gleichzeitig der Titel des Romans ist: „Stopfkuchen“. Diesen Beinamen geben ihm seine Schulkameraden und Lehrer, denn er hatte stets großen Appetit. Was er fand, stopfte er in sich hinein. Der Name setzt sich aus zwei Wörtern zusammen: Stopfen und Kuchen. Unter dem Wort Stopfkuchen kann man laut Barker Fairley eine neue Art von Kuchen verstehen, der durch Vermischen von Zutatenresten mit dem Teig hergestellt wird (vgl. 1961: 203 u. 217). Dazu parallel findet man im Roman folgende Aussage, und zwar in den Worten des „Stopfkuchen“ genannten Helden. Er sagt Folgendes: „Wenn ich einen Kuchen finde, stopfe ich ihn in mich hinein, dessen versichere ich euch“ (BA/18: 27).

Zwischen seinem Aussehen und seinem Innenleben können Parallelen gezogen werden. Wenn er spricht, stopft er durch sein Verhalten seinem Gesprächspartner die Worte geradezu in den Mund, gibt ihm keine Gelegenheit zu sprechen. Denn der Gesprächspartner gehört dieser Gesellschaft an, die am Fuße des Berges lebt und Kritik verdient. Daraus geht hervor, dass ein Mitglied dieser zu kritisierenden Gesellschaft neben ihm kein Recht zu sprechen hat.

Eduard, der Antagonist des Helden ist gleich alt wie er (Schaumann) selbst. Sie sind Schulkollegen, Spielkameraden, Freunde von Kindheit an. Sie sind im selben Viertel miteinander aufgewachsen. Aber aus schulischen Gründen trennen sich mit der Zeit ihre Wege. Schaumann verabscheut die Schule. Sie erfüllt seine Erwartungen nicht, er denkt nur an den am Berg gelegenen Bauernhof, die sogenannte „Rote Schanze“. Diesen über der Stadt gelegenen Bauernhof will er in seinen Besitz bringen. Seine Gedanken sind nur davon erfüllt. Eine höhere Ausbildung, die nur dazu dient, in der Fremde seinen Lebensunterhalt zu verdienen, eine Ausbildung durchzumachen, passt ihm nicht“ (BA/ 18: 130).

So geht er von der Schule ab. Das führt dazu, dass er von den Mitgliedern der am Fuß des Berges lebenden kleinbürgerlichen Gesellschaft verachtet wird. Diese Gesellschaft ist ausbeuterisch und restriktiv. Sie baut ihre Welt auf vergänglichen und scheinbaren Werten auf. Auch seine Schwerfälligkeit führt dazu, dass er verachtet wird. Denn die bürgerliche Gesellschaft strebt nur danach, viel zu verdienen und schnell zu arbeiten. Aber Schaumann strebt mit sicheren Schritten vorwärts. Während hingegen die am Fuße des Berges lebende Gesellschaft materiellen Gewinn für sehr wichtig hält und glaubt, sich so weiter zu entwickeln, erklärt Schaumann, der dies erkannt hat, seinem Freund Eduard, einem Mitglied dieser Gesellschaft: „Zum Laufen hilft eben nicht schnell sein, lieber Eduard“ (BA/18: 67).

Schaumanns Gedanken sind auf das wirkliche Leben gerichtet. Daraus folgt, dass er die Schule, die nur trockenes Wissen vermittelt, verabscheut. Die unter dem Zwang seiner Familie begonnene höhere Ausbildung bricht er ab und kehrt nach Hause zurück. Er interessiert sich nur für die Rote Schanze, den über der

Stadt gelegenen Bauernhof. Für ihn bedeutet sie Befreiung und Nutzen: Dass er das Studentenleben verabscheut, macht er mit folgenden Worten verständlich: „Das Leben auf der Universität ist leer, und nur nach Vergnügen zu streben, sagt mir nicht zu“ (BA/18: 130).

Er hat seine Ausbildung nicht beendet. Er glaubt nicht an einen Vorteil für sich. Sie bringt dem Menschen keinen Gewinn. Eduard, sein Freund und Gegenspieler, der die Ausbildung beendet hat, bestätigt dies mit den folgenden Worten: „Am Ende kommt alles auf dasselbe hinaus, egal ob du in der Heimat geblieben oder nach einer großen Zahl von Abenteuern hierher zurückgekehrt bist“ (BA/18, 204). Schaumanns Ansichten stehen also im Gegensatz zur Gesellschaft, deren Ansichten der seinen widersprechen. Er will sich zwar nicht in diese Gesellschaft integrieren und biedert sich doch an Andreas Quakatz an, den Besitzer der Roten Schanze, die ihn von klein auf beschäftigt. Denn die bürgerlichen Wertvorstellungen, auf denen diese Gesellschaft gebaut ist, befriedigen ihn nicht, erscheinen ihm nicht vertrauenswürdig. Schaumann erkennt die Lage richtig und denkt voraus. Den Zustand dieser bürgerlichen Gesellschaft kennzeichnet er als negativ. Er heiratet jedoch später Tina, die Tochter des Besitzers der Roten Schanze und sieht von dort verächtlich auf die Werte hinab, die der Gesellschaft Sicherheit geben.

Seine Absicht, die Gesellschaft von diesem Ort aus, den jeder als „Mörderhöhle“ kennt, wie einst im Siebenjährigen Kriege (1756 - 763) zu beschießen, drückt der weitsichtige Held mit folgenden Worten aus: „Von der Roten Schanze aus werde ich die da unten bombardieren“.

Es ist wohlüberlegte Absicht Raabes, Schaumann den Hügel erreichen zu lassen und ihn so von der bürgerlichen Gesellschaft zu trennen. Indem er Schaumann dorthin stellt, bereitet er den Boden für die Eröffnung des Kampfes gegen die Gesellschaft, die er kritisiert. So ist Schaumann ein Symbol für Raabes Widerstand gegen das Philistertum.

Raabe stellt zu sich selbst Parallelen her, wie wir aus Schaumanns Worten erkennen: „Nachdem wir dreißig Jahre lang unter der Hecke geblieben sind, haben wir uns den Weg zur Roten Schanze zugemacht“ (BA/E2, Br. v. 30.12.1980). Denn auch Schaumanns Gegenspieler Eduard kommt nach dreißig Jahren zurück und sieht, dass Schaumann, nicht wie er dachte, in der Entwicklung an derselben Stelle geblieben war.

Seinen Wunsch, seine eigenen Gedanken durch die Person Schaumanns auszudrücken, beschreibt Raabe folgendermaßen: „Nachher sagen Sie vielleicht den Leuten, wer da eigentlich unter der Hecke lag und die Rote Schanze erobert hat und heute von ihr aus so die Welt um sich herum liegen sieht“ (BA/E2: 284, Br.v.17.11.1980). Mit diesem Ausdruck „unter der Hecke“ meint Raabe, dass Schaumann nach 30 Jahren Recht behält. Schaumann wird der Besitzer der Ro-

ten Schanze, die dem in Afrika liegenden Gut von Eduard, diesem Mitglied der Gesellschaft, für welche der Besitz als Maßstab für Erfolg gilt, gleichwertig ist. Er hat nicht wie Eduard in der Fremde, sondern in der Heimat sein Glück versucht und ist wesentlich erfolgreicher. Schaumann ist ein bodentreuer und heimatverbundener Mensch. Während Eduard dreißig Jahre lang in der Fremde verbringt, hat Schaumann denselben Erfolg wie er errungen. Mit den Worten: „Bei meinen ellen Weltwanderungen bin ich im Grunde nur mit den anderen gelaufen“ (BA/18: 66) gesteht Eduard dies sich selbst.

Raabe empfindet Schaumann gegenüber große Sympathie. Diese ist so stark, dass er ihn mit sich selbst gleichsieht. Auch er genoss in den Jahren 1854/56 in Berlin eine höhere Ausbildung, brach sie wie Schaumann ab und kehrte in die Heimat zurück. So wie Schaumann in die Randgruppen der Gesellschaft gedrängt wurde, wurde auch Raabe nach Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit von seinen Zeitgenossen, da er sie kritisierte, ausgestoßen und nicht geschätzt. Denn ein Kritiker ist niemals willkommen. Mit folgenden Worten erklärt Raabe, dass er sich einmal herausstellen wird, dass er so wie Schaumann im Rechte ist: „Heute behältst du recht, heute über hundert Jahre habe ich es“³.

Auch Raabes enger Freund, der Schriftsteller Wilhelm Jensen hat wie Eduard in einem gewissem Maß Besitz und Berühmtheit erreicht. Aber heute ist sein Name nicht einmal bekannt. Im Gegensatz zu Schaumann ergeht es Eduard ebenso, denn mit demselben Wasser kann man sich nicht zweimal waschen. Dasselbe finden wir auch in Raabes Roman *Alte Nester* (1880) in der Person Fritz Langreuters, der sagt: „Ach, in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal“ (BA/14, 72). Was Raabe darüber denkt, drückt er mit folgenden Worten aus: „Dies ist wirklich mein subjektives Buch und ein Kunstwerk insofern als nur wenige solches aus der Schnurre heraus finden werden“ (BA/E2, Br.v.17.11.1890). Raabe unterstreicht dies, indem er Schaumann Eduard gegenüber folgende Worte in den Mund legt: „Lass uns schauen, wer recht hat. Der Bauer auf der Roten Schanze oder dieses engstirnige Philistertum“ (BA/18: 282). Dass er dies meinte, erklärt der Folgesatz: „Hier habe ich die Canaille am festesten gepackt“ (BA/E2, Br.v.17.11.1).

Diese Gesellschaft, die Schaumann unentwegt angreift, ist so auf ihren Vorteil bedacht, dass sie sogar die Schuld des Mörders, weil der einer der Ihrigen ist, verschleiert. Und so führt diese Geheimhaltung dazu, dass Andreas Quakatz, der Besitzer dieser Roten Schanze, ohne eine Schuld begangen zu haben, von dieser Gesellschaft als Mörder und sein Bauernhof als Mörderhöhle bezeichnet werden: „Und nun, Eduard, machen wir dir noch den Eindruck einer Mörderhöhle?“

³ vgl. Aphorismen, in Karl Hoppe; Wilhelm Raabe; 1960, S. (2.1.1875).

Eduard ist einer von dieser Gesellschaft, wandert aus und sucht Besitz und Glück in der Fremde. Schaumann, der dies weiß, sagt, er gehöre „[...] zu denen, die nur dreist in die Welt hinaus und nach Afrika laufen mochten um ihre trivialen Abenteuerhistorien zu erleben“ (BA/18: 109). Diese Herumzieherei lässt die Gesellschaft sogar ihre Heimat vergessen. Nicht der Ort, wo man geboren wurde, sondern jener, wo man satt wird, ist wichtig. Denn sie haben nur Geld und materiellen Gewinn vor Augen.

Der Held Schaumann hingegen befreundet sich mit Andreas Quakatz, der, obwohl er nicht von der Polizei verhaftet wurde, nach der Meinung der Gesellschaft eines Verbrechens schuldig ist, und mit dessen Tochter Tina, die die anderen Kinder von Maiholzen mit Steinen bewerfen. Aufgrund dieses Verhaltens Schaumanns sagt Andreas, dass er „nicht zu den anderen gehöre“ (BA/18: 86), und erkennt, dass er über der bürgerlichen Gesellschaft steht.

Schaumann ist ein überlegener Mensch. Er stellt sich allein gegen die Gesellschaft, indem er die Tochter des Andreas Quakatz heiratet. Er lässt sich von diesen Vorurteilen nicht beeinflussen und integriert sich nicht in diese Gesellschaft. Inzwischen kommt an den Tag, wer der wirkliche Mörder ist. Und zwar ist es Störzer, der Eduard angeregt hat, nach Afrika zu gehen. Er ist der Briefträger von Maiholzen. Beim Begräbnis des von ihm ermordeten Kienbaum reicht er die Schaufel, ohne Erde in das Grab zu werfen, weiter und verrät sich so selbst.

Um zu Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibykus* Parallelen zu ziehen, sagt Raabe: „Hm, die Kraniche des Ibykus über dem Maiholzener Dorfkirchhofe?“ (BA/18: 176). Schaumann sich selbst beherrschend, schweigt, um zu verhindern, dass sein Schwiegervater am Ende seiner Tage seelisch nicht zerstört wird, weil er sein ganzes Leben lang die Schuld eines Mörders getragen hat. Nach dessen Tod erzählt er dies im Gasthaus des Brummersumm, und zwar so laut, dass es die Kellnerin hören musste.

Von da an nimmt Schaumann in der Figur seines Gegenspielers Eduard Rache am Philistertum. Der von der Roten Schanze Licht verstreuernde Schaumann beeinflusst den Philister Eduard dermaßen, dass dieser sofort von dort fliehen und nach Afrika zu seinem Besitz zurückkehren will.

Aber Schaumann verfolgt ihn in seinen Gedanken: „Also wenn du nichts dagegen hast, begleite ich dich nachher ein Stück Weges auf deiner Fahrt nach Afrika“ (BA/18: 149). Stopfkuchen gebraucht im Gespräch mit seinem Gegenspieler Eduard Ironie höchsten Grades. Wenn man den Roman von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist er der wichtigste in ironischer Sprache geschriebene deutsche Roman. Auf Grund dieser Ironie zeigt sich, dass Raabe unter Heinrich Heines (1791-1856) Einfluss stand. Es ist kein Zufall, dass er oft von ihm

spricht. Mit den Worten „Heine ist mir jeder Zeit ein Liebling gewesen“ (Hartmann 1921: 132) bekennt er dies.

Schaumann lässt die unten lebende Gesellschaft im Schatten. Er verbreitet nur in seiner engeren Umgebung Licht und drängt sich sogar in Eduards Träume. Die dadurch zu Tage tretende Wirklichkeit wird Eduard bewusst. Als er am nächsten Tag frühmorgens aufbricht, zieht er „die Vorhänge des Zugabteils zusammen, um sich vor diesem Licht zu schützen“ (BA/18: 206).

Der Held Schaumann erscheint als bodentreuer und heimatgebundener Mensch. Indem er das in der Umgebung der Roten Schanze befindliche Grundstück an die Zuckerfabrik verpachtet, leistet er einen großen Beitrag zur Verbesserung der Volkswirtschaft und stellt so die Wertsteigerung des Bodens sicher.

Hier zeigt sich wieder einmal, dass Raabe der Meinung ist, es sei notwendig, das Alte dem Fortschritt des Lebens anzupassen. Nach Raabe ist auch der erfolgreich, der das Alte mit dem Neuen verbindend auf die neue Zeit überträgt. Auch Schaumann hat dies auf der Roten Schanze gemacht. Das ist der Ausgangspunkt von Raabes Sympathie dieser literarischen Gestalt gegenüber. Dass diese wie er selbst einer der Wissenden ist, erklärt Raabe mit folgenden Worten: „Ich habe mich aber sehr gefreut, daß Sie auch schon herausgefunden haben, daß einiges in dem Dicken steckt. Dies ist mein wirklich subjektives Buch“ (BA/E2: 287, Br.v.17.11.1890).

Dass Schaumann das Feuer eröffnet, führt bei der unten lebenden Gesellschaft zu Erregung. Bei Schaumann hingegen sieht man dies nicht. Das ist immer ein charakteristisches Merkmal bei Raabes Helden. Sie zwingen die Welt nicht, lassen sich aber auch von der Welt nicht zwingen. Sie zeigen Reife. Obwohl der Freund Eduard Mitglied der bürgerlichen philiströsen Gesellschaft ist, verhält sich Schaumann ihm gegenüber als alter guter Freund. Schaumann sagt: „Wie muß sich ein Mensch seinem alten guten Freund gegenüber verhalten, das alte Nest wieder heimelig zu machen?“ (BA/19: 82). Das ist eine Folge seines Glaubens. Er, der sich durch diesen Glauben bewährt, erreicht sein Ziel. Nach Gardini (1962: 90) war die Versöhnung die Folge einer richtigen Entwicklung und eines 30 Jahre dauernden Kräftesammelns. Hinter seiner fetten und stämmigen Gestalt verbirgt sich große Kraft. Ein Wort von Mevlana Celaleddin-i Rumi (1208-1273), das man im *Abu Telfan* (1866/67) findet, passt darauf. Mevlana sagt: „Wo der Glaube wirkt, stirbt das als Despot wirkende ‚Ich‘“ (vgl. Meinerts 1962: 87; BA/18: 197). Er hat das innerste „Ich“ getötet. Als Ergebnis seiner Geduld wird in Schaumanns Händen die Rote Schanze zu einem Friedenssymbol: „Diesem dünnen Afrikaner, diesem Eduard wollen wir nun doch einmal aus dem alten Neste heraus imponieren und ihm beweisen, daß man auch von der Roten Schanze aus aller Philisterweltanschauung den Fuß auf den Kopf setzen

kann“. Dadurch, dass Eduard als „hagerer Afrikaner“ bezeichnet wird, kommt zum Ausdruck, wie sehr er sich seinem Freund unterlegen fühlt.

Schaumann sieht seine Heimat als Nest. Dieses alte „Nest“, das in Raabes Roman *Alte Nester* (1880) das Thema bildet, ist nichts anderes als die Welt der Kindheit.

Schaumann, der seinen Freund einen „hageren Afrikaner“ nennt, will zeigen, wie sehr er als Philister engstirnig ist, was sich sogar in seinem hageren Körperbau ausdrückt.

Schaumann ist so tiefsinnig, dass er im Vergleich zu Eduard wie ein Ozean ist und vor diesem Philister nicht verstanden werden kann. Der breitgebaute Schaumann passt nicht in dessen enge Welt. Mit der hinter seiner stämmigen Gestalt versteckten Kraft deckt er auf, dass Philister nicht einmal davon träumen können. Von der von ihm gewonnenen Höhe aus blickt er spöttisch auf sie. In seinem Nest hat er keine Begierde, materiellen Vorteil zu erreichen und ist endlos glücklich. Als Eduard dies bemerkt, sagt er Schaumann, „daß Ihr zwei das glücklichste Paar seid, das sich je zueinander gefunden und ineinander hineingelebt hat“ (BA/18: 153).

Schaumann befindet sich in der Lage eines behaglichen Weltverächters. Seiner Meinung nach ist Beständigkeit eine wichtige Eigenschaft des Menschen. Dieses Charaktermerkmal, das man bei ihm findet, vermisst er bei der unten lebenden Gesellschaft.

Der Unterschied zwischen Schaumann und dem Philister Eduard ist wie der Unterschied zwischen den Sternen am Himmel und der Glut von Eduards Zigarette. Eduard wird von Schaumann so in den Schatten gestellt, dass er dem Funken einer Zigarette im Vergleich zu den Sternen gleichgestellt wird und, wenn er zu diesem geht, fünfmal hintereinander „Stopfkuchen“ (BA/18: 199) sagt.

In Stopfkuchens Augen ist ein Mensch mit materieller Einstellung kein Mensch nach seinem Sinn. Obwohl er weiß, dass Eduard ihn in der Jugend verachtete und nun als Menschen ansehen will und ihn inzwischen seiner würdig betrachtet, weist er seine Einladung zum Essen höflich ab: „Der Mensch kommt nie über den Egoismus weg, alles nur in seinen eigenen Gedankenzusammenhang hineinzuziehen“ (BA/18: 158). Das ist der hervorstechendste Fehler des Philisters. Er will das mit folgenden Worten erklären: „Wie kommen Menschen dahin, wo sie sich besinnend, zu eigener Verwunderung dann und wann finden?“ (BA/18: 1). Mit diesen Worten machte Schaumann deutlich, dass er die Gesellschaft wegen ihres früheren Verhaltens ihm gegenüber ablehnt und verurteilt. Mit jedem Wort, das er gegen seinen Gegner richtet, beweist er die innere Leere des Philistertums: „Wenn ich ihn je in vergangenen Jahren, wie er sich ausdrückte, unter seiner Hecke seinen Gedanken, Gefühlen, Stimmungen, kurz, sich selber allein als eigenster Austrägalinstanz anbefohlen hatte, so zahlte er

mir das heute mit tausendfachen Zinsen zurück und ließ mich ihm nachgucken in die Nacht hin, wie selten einem Menschen nachgeguckt worden ist“ (BA/18: 196).

Mit dem Wort „selten“ wird gezeigt, dass Schaumann einer dieser seltenen Menschen ist. Eduards Worte „mein dicker Freund grinst und zeigt, daß er sich aller Dinge bewußt ist“ (BA/18: 124) erläutert dies.

Raabe verdeutlicht das Bild Schaumanns, indem er zeigt, dass Schaumann ganz allein auf der roten Schanze gegen diese Gesellschaft bestehen kann. Allmählich beginnt Eduard, Schaumann zu begreifen und er kann nicht umhin, von dessen „hellerleuchteter Seele“ (BA/18: 182) zu sprechen. Und zwar meint er die 32 Jahre dauernde Gemütsentfaltung. Dadurch, dass der Philister sich über Schaumann den Kopf zerbricht, sieht er die Leere seines eigenen Innenlebens. Das eigentliche Thema der Gespräche, die er mit Eduard manchmal intensiv, manchmal oberflächlich führte, waren Geschehnisse aus der lange zurückliegenden Kindheit. Das Ergebnis dieser Gespräche zeigt, dass Schaumann ihn zu dieser Überzeugung gebracht hatte. Auf der Rückkehr nach Afrika ist der Philister Eduard ganz allein, er lässt Kindheit und Jugendjahre, die das Thema der Gespräche bildeten, hinter sich. Wenn er an die Vergangenheit denkt, sieht er vor sich, wie Schaumann, der damals im Begriff war, auf die Universität zu gehen, sich von seiner Frau Tina verabschiedete. Er wandte die Augen ab: „Ich sehe weg. Als ich wieder aufsehe, ist weiter nichts vorgefallen, als daß die Jahre hingegangen sind und daß die langen Wogen des großen Meeres unter dem Schiffe weiterrollen [...]“ (BA/18: 49).

Die Wahrheit begleitet Eduard zurück nach Afrika. Und zwar die Wahrheit, die er bei Schaumann auf der Roten Schanze gesehen hatte: „Auf leisen Sohlen wandeln die Schönheit, das wahre Glück und das echte Heldentum. Unbemerkt kommt alles, was Dauer haben wird“ (BA/14: 1). Diese im ersten Satz des Romans *Alte Nester* zu findenden Worte sind für Schaumann charakteristisch. Das war die Haltung, die die Gesellschaft in Deutschland nach 1870 retten würde. Raabes Wunsch war es, mit Hilfe solcher Männer wie Schaumann die Gesellschaft aufzurütteln, zu warnen und ihre Rettung zu versuchen.

Die friedliche heilige Atmosphäre der Roten Schanze erinnert uns an Thomas Manns *Zauberberg*. Dort in der Höhe weht ein heilungsbringender Wind. Er trägt Ruhe und Frieden mit sich. Das zeigt sich in den Worten Schaumanns: „Was sollte man tun, dem alten Freund das alte Nest wieder heimelig zu machen“ (BA/18: 82).

Das Wort „Nest“ drückt Ruhe und Frieden aus. In der neu entstandenen bürgerlichen Gesellschaft gibt es „Nest und Vogelsang“ nicht mehr. Schaumann gelang es, sie im Gegensatz zur Gesellschaft zu verwirklichen. Raabes Wunsch

war: Das Alte an das Neue anzupassen und Anspruch auf seine Heimat zu erheben. Aber dazu muss man in der Heimat bleiben.

Raabes Stopfkuchen ist in vieler Hinsicht zu Recht ein beliebter Roman, ein bemerkenswertes Werk der Weltliteratur und das wird hoffentlich so bleiben.

Literaturverzeichnis

Adler, Max (1911): *Wilhelm Raabes Stopfkuchen*. Menzel, Salzwedel (Salzwedel, Königliches Gymnasium, Programm).

Fairley, Barker (1961): *Wilhelm Raabe. Eine Deutung seiner Romane*. München: C. H. Beck.

Guardini, Romano (1962): *Sprache, Dichtung, Deutung*. Würzburg: Werkbund.

Hartmann, Fritz (1921): *Gespräch mit Raabe. Eine Nachlese*. Berlin.

Hoppe, Karl (Hg.) (1960): „Aphorismen Raabes. Chronologisch geordnet.“ In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. Braunschweig: Waisenhaus-Druckerei.

Hoppe, Karl (Hrsg.) (1967): *Wilhelm Raabe - Sämtliche Werke. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* (Bd. 18). Göttingen: Vandenhöck & Ruprecht.

Meinerts, Hans Jürgen (1962): *Wilhelm Raabe. Gesammelte Werke*. Band 1. S. Gütersloh: Siegbert Mohn Verlag.

Raabe, Wilhelm (1981): *Werke in Auswahl. Studienausgabe*. Band 8. Braunschweig: pp-Verlag.

Die apokalyptische Darstellung der Gesellschaft in George Saikos Roman „Auf dem Floß“

Halit Üründü¹

„Ein Roman zwischen den beiden Weltkriegen, der in der Darstellung neue Wege geht; mit dem Auflösungsprozess der mitteleuropäischen Gesellschaft als Hintergrund...“ (Saiko 2003: 69)

Einleitung und Ziel

Das obige Zitat stammt aus den Nachlass-Materialien George Emmanuel Saikos (1892-1962), der zu den bedeutendsten österreichischen Dichtern zählt (Saiko 2003: 7). Wie ersichtlich gehört Saiko zu jener Schriftstellergeneration der Zwischenkriegszeit, deren Jugendjahre in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg fallen. Mit seiner Romandarstellung unterscheidet er sich trotz der prinzipiellen Ähnlichkeiten in wichtigen Punkten von seinen Zeitgenossen. Diese Details werden von Klaus Kastberger in seinem Artikel *Einsam auf dem Floß. Wohin treibt George Saiko* (Kastberger 2003: 9) in folgenderweise hervorgehoben: Obwohl die Autoren Robert Musil, Franz Kafka und James Joyce oftmals Bezugsautoren für George Saiko bildeten, grenzt Saiko sich in den wichtigsten Einzelheiten von ihnen ab, denn wie Kastberger auch erwähnt, wird alles, was in die Figuren 'hineingepackt' ist, im Laufe der Darstellung erzählerisch 'ausgepackt'. Treffender lässt es sich sagen, George Saiko hätte nicht wie Musil, Kafka und Joyce geschrieben, sondern er versucht in seinem Roman *Auf dem Floß* (Saiko 1980), ein Seelenpanorama der Hauptfigur zu zeichnen. Mit dem Leitgedanken der Freudschen Theorien schildert Saiko eine andere Realität und zeichnet sie in seinen Romanen nach. Das Aufschließen der menschlichen Seele, die Gründe und Abgründe des menschlichen Verhaltens werden anhand von Saikos Romancharakteren ans Licht gebracht. In seinem Roman wird der Zerfall anhand menschlicher Triebe dargestellt. Joseph Strelkas Aussagen deuten darauf hin, dass Saikos magischer Realismus nicht mit dem Surrealismus zu vergleichen sei. Seiner Meinung nach gestalte der Surrealismus eher das *dunkel Traumhafte und Unbewusste, um es in einer künstlerisch sinnvollen Form [...] Gestalt werden zu lassen*. Der magische Realismus dagegen, so Strelka, *will dieses Unbe-*

¹ Yrd. Doç. Dr., Niğde Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim-Tercümanlık Bölümü

wusste tatsächlich gleichsam magisch bannen, wie es auf andere Weise die Psychoanalyse tut, indem sie die verdrängten Dinge so an und ausspricht, dass sie sie bannt und heilt (1962: 431). Auch Heinz Rieder zählt George Saikos dichterisches Schaffen zur Moderne. Als Ausgangspunkte für die Dichtung der Moderne werden sowohl Störungen zwischen dem Dichter und seinem Objekt wie auch zwischen der Persönlichkeit und der Welt betrachtet (1970: 67). Um dieses gestörte Verhältnis zur Wirklichkeit aufzuheben, müsse der Dichter nach neuen Ausdrucksformen und nach einer neuen Sprache suchen (ebd.). Dietmar Goltschnigg stimmt dieser Aussage zu und bezeichnet zugleich die literarische Behandlung des Themas der k.u.k. Monarchie als *Flucht und Verdrängungsmotiv* (Goltschnigg 1980: 98). Seiner Meinung nach ist der literarische Rückblick in die Vergangenheit vergleichbar mit der Arbeit des Archäologen auf einer Grabung, *der versucht die verschütteten Überreste einer untergegangenen Kultur ans Licht* zu heben. Psychoanalytiker führe laut Goltschnigg mit seiner psychoanalytischen Erzählstrategie in die Kindheitsgeschichte und in die *ins Unbewusste verdrängte Erinnerungen* hinein, welche die Psychostruktur des Erwachsenen entscheidend vorgeprägt haben (ebd.). In diesem Zusammenhang betont Goltschnigg, dass George Saiko in seinem Roman versucht, seine archäologische Arbeits- und Vorgehensweise mit einer psychoanalytischen Erzählstrategie in Verbindung zu bringen. Saikos moderne Auffassung des Romans überwindet die Beschränkung auf eine Darstellung der Oberfläche und umfasst auch die unbewusste, verdrängte Psychostruktur des Menschlichen. Mit diesem Ziel fasst Saiko nicht nur in psychoanalytischer Hinsicht alles ganz genau zusammen, sondern stellt insgesamt eine fast schon ideale Modellkonfiguration dar und schildert die Etablierung des engen Zusammenspiels zwischen innen und außen (Kastberger 2003: 9). Kastberger behauptet, dass das Innen und das Außen in Saikos Erzählkunst überhaupt in Eins zusammen fallen, da alles, was innen ist, bei Saiko gleichzeitig außen ist. Das Innere sei in dieser Weise lesbar, wobei es gleichsam eine Sprache darstellt und von vornherein in ein Äußeres übersetzt wird (ebd.: 9). Historisch betrachtet stellt *Auf dem Floß* das Anschauungsmaterial zu dem zur Verfügung, *was in der Vergangenheit gewesen ist, und beschränkt sich in radikaler Weise darauf, nichts anderes als reines Anschauungsmaterial zu sein* (ebd.: 20).

Alfred Doppler (2003), der darauf hinweist, dass *in der Literaturwissenschaft [...] Gedächtnis und Erinnerung in engem Zusammenhang mit dem Prinzip der Intertextualität zu sehen* ist, artikuliert, dass kulturelle Erinnerungstexte für den Historiker als *Quellen* dienen. Diese Texte bilden die Grundlage für seine Darstellung und Begründung. Für den Dichter dagegen, so Doppler, werden Erinnerungstexte zu Elementen einer literarischen Struktur (2003: 249). Somit erreicht man laut Doppler durch das Einspielen historischer Texte in einen neuen tex-

Die apokalyptische Darstellung der Gesellschaft in George Saiko's Roman „Auf dem Floß“

tuellen Zusammenhang ineinander verwobene Texte. Diese ineinander verwobenen Texte helfen, Geistesgut aus der Vergangenheit sprachlich wieder hervorzuholen (ebd.). Wie Doppler betont, passt dieses reproduzierte Erinnerungsbild in besonderer Weise auf George Saikos Roman *Auf dem Floß*, in dem die beschriebenen Merkmale festzustellen sind. Im Roman werden die dreißiger Jahre als Handlungszeit dargestellt und der Zusammenbruch der Österreichisch-Ungarischen Monarchie bestimmt insgesamt den Erinnerungsraum der Romanfiguren. Die vorliegende Arbeit wird sich in diesem Zusammenhang, werkkontextuell mit dem Roman *Auf dem Floß* beschäftigen, in dem das Zeit- und Gesellschaftspanorama des 20. Jahrhunderts spektakulär und apokalyptisch dargestellt wird. George Saikos Roman *Auf dem Floß* spielt sich nach 1918 ab. Dabei greift Saiko aber immer wieder auf die Welt der Monarchie zurück. Auch Peter Becher weist darauf hin, dass Saiko den Untergang der Monarchie auf eine besondere Art hervorhebt. Die Darstellung der zerfallenden aristokratischen Atmosphäre *besitzt nicht wehmütige, sondern mythische und unheimliche Züge* (1982: 114). Wie Becher zutreffend bemerkt, wohnt der Fürst Alexander auf einem riesigen Landgut. Er holt sich Joschko, einen ehemaligen slowakischen Kuhhirten, auf das Gut. Aus Eifersucht wird er von seiner Frau, von der Geliebten des Fürsten umgebracht. Dabei wollte ihn der Fürst wie ein ausgestopfter Wisent zur Schau stellen, wozu es jedoch letztlich nicht kommt.

Romananalyse

George Saiko versucht mit seinem apokalyptisch dargestellten Roman wie auch andere Autoren seiner Zeitspanne auf das Problem des europäischen Werteverfalls hinzudeuten. Vor allem gilt dies für seinen Roman *Auf dem Floß*. Joseph Strelka schreibt, dass Saiko hintergründiger, vielschichtiger und schärfer das österreichische Geschehen erfasst habe als viele seiner Zeitgenossen (1962: 431). In seinem literarischen Werk werden die untergehende Feudalgesellschaft und zugleich auch der Verfall der Donaumonarchie thematisiert. Ferner ist auch am Beispiel der individuellen Personen zu sehen, wie sich das feudale Herrschaftssystem dem Untergang nähert. Die Protagonisten in diesem Roman befinden sich an zwei Polen des gesellschaftlichen Spektrums. Die zwei Brüder sind kontrastierende Gestalten, von denen einer Fürst und der andere Bischof ist. Fürst Alexander gerät in eine Liebesaffäre mit der Zigeunerin Marischka. Dies soll verschleiert werden, indem Marischka den Diener Joschko heiratet. Fürst Alexander von Fenckh, der Protagonist im Roman, besitzt im österreichisch-ungarischen Grenzgebiet ein großes Stück Land. Seine Beziehung zur Zigeunerin Marischka, die er bei seinen Ausflügen kennen gelernt hatte, nimmt ihn mit unbändiger Sexualität gefangen. Für den Bischof und Bruder des Fürsten, der freiwillig auf die feudale Herrschaft verzichtet hat, ist dieses Ver-

hältnis besorgniserregend. Die Zigeunerin Marischka wird deshalb als Geliebte ehelich an den treuen Diener Joschko gebunden und scheidet so als Geliebte aus. Man legt also fest, dass *Joschko Marischka heiraten würde, und Joschko empfang die Mitteilung im Sonntagsstaat und stammelte seinen Dank* (1980: 89). Im Roman zeigt sich die damals noch vorherrschende Sitte, *dass die Dienerschaft in einer förmlichen Audienz um die Erlaubnis zur Eheschließung bat und dass diese Erlaubnis - die übrigens seit den Zeiten der gottseligen Frau Mutter seiner Durchlaucht niemals verweigert worden war* (Saiko 1980: 89f). Tatsache ist aber, dass Marischka, die Zigeunerin, nichts von dieser Eheschließung wissen will. Die Verehelichung mit Joschko, *diesem Riesen und Alleskönner* (ebd.: 90), bedeutet ihr überhaupt nichts. Für sie stellt sie eher eine ganz und gar negative Veränderung dar, eine *Verstoßung und Verzicht auf alle die Steine, die sie nun nie mehr würde haben dürfen* (ebd.). Wie ausgeführt, ist Joschko ein treuer Diener des Fürsten. Er dient dem Fürsten als ein zweites körperliches Ich. Die außergewöhnliche Größe und Kraft des Dieners wird zum Stellvertreter der Stärke, die dem Fürsten selbst fehlt. Aus Eifersucht vergiftet die Zigeunerin Marischka den dem Fürsten innig verbundenen Diener Joschko. Joschko wird dabei todkrank:

(Marischka, die Zigeunerin), betrachtet Joschko mit wohlwollender Freundlichkeit, und dass er von Tag zu Tag elender wurde, bedeutete etwas wie eine ihm abgerungene innere Zustimmung und beinahe eine gemeinsame Partnerschaft. Seine nächtliche Stimme besaß für sie keinen Schrecken mehr (...). In diesen Minuten war Joschko völlig ihr Komplize und völlig ihr Werkzeug und vollendete willfährig die letzte Wegstrecke zu ihrem Ziel. (ebd.: 431f.)

Nach seinem Tod versenkt Marischka ihn im Schlossteich. Wie Doppler feststellt, plant Fürst Alexander, *das Inbild versagter Lebenswünsche über den Tod hinaus an sich zu binden* (2003: 249). Sein apokalyptisches Vorhaben besteht darin, den Körper des kräftigen Joschko nach dessen Tod auszustopfen und wie den präparierten Wisent, den sein Vater einst erjagte, in seinem Schloss im Glaskäfig auszustellen. Der Fürst als Herrscher über sein Territorium versucht im Roman, die lebendigen Gegenstände nach ihrem Tod zu konservieren und sie zu mumifizieren. Seine Vorliebe besteht aus Sammlungen von präparierten Tieren, u.a. Jagdtrophäen, Schmetterlingen und Käfern (Saiko 1980: 98ff).

Der Wisent stand in einem Glasgehäuse links vom Eingang beim ersten Gewölbepfeiler und musste den Blick jedes Eintretenden sofort auf sich ziehen. Ein seltenes Prachtexemplar, es stammte aus dem Urwald von Bialowiecza, als dieses noch kaiserliches Raumland war, und nicht Seine Durchlaucht, sondern noch deren gottseliger Vater hatte es geschossen. (Saiko 1980: 13)

Die apokalyptische Darstellung der Gesellschaft in George Saiko's Roman „Auf dem Floß“

Kasım Eğit's literaturwissenschaftliche Arbeit (Eğit 1987) behandelt ganz ähnlich die Auffassung des Grotesken, das als strukturbestimmendes Element in Dürrenmatts Werk eine große Rolle spielt. Eğit geht auf die Definition des Grotesken von Wolfgang Kaiser ein und meint, dass das Groteske eher als eine Struktur anzusehen ist (vgl. Eğit 1987: 40). Das Groteske ist gekennzeichnet, so Eğit, durch eine literarische Kunstdarstellung, eine Ausdrucksform der entfremdeten Welt, in der die Weltordnungskategorien versagen (vgl. ebd.: 39). Wie er zutreffend betont, beschreibt Dürrenmatt den Zustand der Welt, in dem der Gedanke an eine Weltordnung verloren gegangen ist. Zu den wichtigsten Motiven des Grotesken gehören, so Eğit, *Tiere wie Schlangen, Eulen, Kröten, Spinnen, insbesondere die Fledermaus (das groteske Tier schlechthin)* (ebd.: 40). Wie Eğit hervorhebt, sind alle die Erwähnten von den Grotesken sehr bevorzugt. Das Groteske hätte eine innige Zuneigung zu Ungeziefern. Dabei ist auch zu erwähnen, dass Puppen, Marionetten erstarrten Leiber und die Larven und Masken erstarrter Gesichter vom Grotesken favorisiert werden. Auch der Versuch des Fürsten im Roman, etwas vor Verwesung zu schützen und es somit zeitenthoben zu einem unendlichen Gebilde zu erheben, wird nicht nur an Kreaturen und Tieren wie Wisent, Schmetterling und Käfer erprobt, sondern, wie im folgenden Zitat ersichtlich, auch auf menschliche Figuren angewendet.

Ja, man musste den Dingen das Leben nehmen, damit sie einem völlig zu eigen würden. Und unwillkürlich sah er Joschko anstelle des ausgestopften Wisents in dem Glasgehäuse paradiere. Joschko in der Fülle seiner Kraft und niedermähenden Männlichkeit, in der auf eine unbestimmte und dennoch sehr überzeugende Art auch diese hündische Anhänglichkeit an ihn, seinen Herrn, zum Ausdruck kam; nicht unbestimmter als dahinter in den Lehnstühlen am Kamin die paar hellen Flecken, die beinahe schon deutliche Gesichter waren, blasse erregte Frauengesichter. Sie hörten ihm zu und er erzählte prachtvoll, ein wenig ironisch und eher salopp, und wo es am spannendsten war, schaltete er mit leichthin ablenkender Geste eine ganz zufällige Pause ein. Er vermied jedes übertreibende Wort und war voll wunderbarer Sicherheit, und alles war wahr und wirklich, und Joschko saß da und bestätigte es, denn er war tot. (Saiko 1980: 97)

So ist es sein Wille, die kolossale, riesige, gigantische Figur Joschko, seinen Diener, nach dessen Tode auszustopfen und in der Eingangshalle seines Schlosses aufzustellen:

Die Gedanken des Fürsten fanden wie beiläufig zu seinen Trophäen und Kuriositäten hinüber, deren Besitz ihn auszeichnete und hervorhob und mit denen sich tun und verfahren ließ, wie ihm beliebte.

Halit Üründü

Er hätte Joschko zu einem dieser toten Dinge machen mögen, dieser extravaganten Beweise eines überlegen bestandenen Daseins, wie den präparierten Wisent, die Alligatorenhäute, die getrockneten Schädel der Kopffäger und die birmanischen Kulturgeräte. Widerstandslose Selbstbestätigungen, an denen sich seine Einfälle häuften und steigerten und über Jagd und Kampf und spielerisch aufgenommene Gefahr zu so prachtvoll flüchtigen Erzählungen führten, die man sich widerstrebend und ein wenig ironisch von den Frauen abringen lassen konnte. (Saiko 1980: 97)

Diese utopischen Gedanken des Fürsten scheitern am Ende des Romans. Bei seinem Diener Joschko, der unter seiner Macht lebt, schlägt das Vorhaben des Präparierens fehl. Dabei ist hervorzuheben, dass der Diener Joschko stellvertretend für eine ganze Gesellschaftsklasse steht. Am Ende des Romans geht der Leichnam Joschkos durch die hinterlistige Haltung Marischkas, der Zigeunerin und Geliebten des Fürsten, verloren. Das Ergebnis spiegelt das Scheitern der gesellschaftlichen Erstarrung und Konservierung wieder. Der Zerfall des Körpers symbolisiert den Zerfall der Gesellschaft des Kaisers und die Auflösung des Vielvölkerstaates. Nach diesen Erlebnissen wirbt Alexander, zögernd und unschlüssig um die verwitwete Gräfin Mary Tremblaye. Es ist jedoch deutlich, dass die Gräfin, um ihrer Kinder Gise und Mick willen, das von ihrem Mann heruntergewirtschaftete Gut wieder in Schwung bringen will. Man erinnere sich an den Roman *Rausch der Verwandlung*, in dem sich Christine Hoflehner, die Postassistentin, sich nicht vom ihrem aussichtslosen und zum unaufhaltsamen Untergang führenden Schicksal lösen konnte. Beide Romane deuten auf die Auflösung des wirtschaftlichen bzw. sozialen Zusammenhaltes, welches die Jahre um 1930 besonders stark prägt und bedroht.

In Saikos Roman interessiert sich auch der Gast Eugen für die Gräfin. Unvermittelt erfährt man im letzten Satz, dass Alexander sich entschlossen habe, Gise, die achtzehnjährige Tochter der Mary Tremblaye, zu heiraten:

- Ah, fast hätte ich vergessen ... ich werde nämlich heiraten. - Alexander konnte zufrieden sein. Der Bischof sah mit einem Male aus, als würde er am liebsten umkehren, Alexander musste ihn am Arm nehmen und zum Wagen führen, er schob ihn fast auf das Trittbrett. Und weil es sich vielleicht tatsächlich um eine Wandlung handelte oder weil es noch zur Situation gehörte, die sich darin gewissermaßen vollendete, sagte Alexander nicht >Gise<, er nannte ihren Namen nicht sondern bemerkte sehr obenhin, so dass es in nichts den Charakter des Gewichtigen und Entscheidungsvollen hatte:

- Ja, eines Tages entschließt man sich eben. (Saiko 1980: 568)

Die apokalyptische Darstellung der Gesellschaft in George Saiko's Roman „Auf dem Floß“

Das obige Zitat zeigt, dass auch hier, so wie in Stefan Zweigs Roman *Rausch der Verwandlung*, der Handlungsverlauf unterbrochen wird und unvollendet bleibt. Der Entschluss des Fürsten Alexanders, Gise, die achtzehnjährige Tochter der Mary Tremblaye zu heiraten, bleibt nur ein Gedanke und wird nicht vollzogen. Das Ende des Romans führt nicht zu einem Happy-End.

Im ganzen Roman sind Spuren von intriganten Handlungen zu spüren. Doppler weist darauf hin, dass *der ungarische Chauffeur des Fürsten und Komplize Marischkas bei der Ermordung Joschkos vor allem aber die Generation der Alten aus dem Kreis der Aristokraten [...] auf die Auflösung des sozialen Zusammenhalts der Gesellschaft und auf den Zerfall humanitärer Werte* verweisen (2003: 250). Die Auflösung der Generation der Aristokraten wird in einem Gespräch zwischen Eugen und dem Fürsten im Roman *Auf dem Floß* folgendermaßen erkannt:

— Ja, das Vorher und Nachher des Kriegs - wir haben an die Medaille geglaubt und an ihre Kehrseite -, was haben wir nicht alles geglaubt! Wie lange wird man uns noch erlauben, unsere Romantik zu treiben? Machen wir uns nichts vor - wir sind die Generation, die weg muss. (Saiko 1980: 349)

Doppler bemerkt, dass die eigentlichen Themen im Roman *Auf dem Floß* die emotionalen Vorstellungen und ihre Assoziationen sind. An dieser Stelle scheint das Triebhafte im Dasein des einzelnen eine entscheidende Rolle zu spielen. Die Aufgabe des Romanschreibers, so Doppler, ist es, zu zeigen, wie *diese Agens der Tiefe, diese Untergründigen, hintergründigen Mächte durch die oberste Konventionsschicht* (Doppler 2003: 250) hindurch steigen.

Durch das Miteinanderverbinden von äußerer und innerer Wirklichkeit, werden im Roman mehrere Bedeutungsebenen *erleb- und erkennbar* gemacht:

Die Figurensprache und die ihr beigegebenen Gesten und Bewegungen, das Überlappen und Auseinanderlaufen von Gedachtem und Gesprochenem, die Vorstellungen des Triebhaften und die damit zusammenhängenden Symbolbildungen, das Benennen von Gefühlen und die gleichzeitig aufsteigenden undurchdringlichen Nebel des Unbewussten erzeugen kontinuierlich und simultan Bedeutungskomplexe, die durch das Aufsprengen des Zeitkontinuums signalisieren, wie sehr gegenwärtiges Handeln beständig von Erinnerungen verschiedenster Art grundiert ist, von Erinnerungen, in denen Erlebtes verdrängt oder bewusst verändert wird. Diese Doppel- und Mehrfachkodierungen schaffen eine Einheit von realem, in der Zeit ablaufendem Geschehen und ideeller im Bewusstsein vollzogener Beziehung von Vergangenheit, Gegenwart und erhoffter oder gefürchteter Zukunft. Auf diese Weise wird im Roman durchgehend eine Dialektik von Erinnern und Vergessen vorgeführt und ein gesellschaftliches und ein individuelles Be-

wusstseinsmodell entworfen, das nicht auf Erkenntnis, sondern auf Verdrängung angelegt ist. (Doppler 2003: 250)

Das Verhalten und das Bewusstsein jener alten Generation im Roman bilden, laut Doppler, den Ausgangspunkt des Textes: Der alte Graf Enzelsberg z.B. verkörpert hierbei *den stehen gebliebenen Rest einer selbstbewussten Vergangenheit, eine Art lallenden Propheten, der den Gipfel noch gekannt hatte und die Umkehr predigte, während es längst bergab ging* (Saiko 1980: 35). Wie im Roman ersichtlich, entschwebt diese Vergangenheit *von Tag zu Tag weiter ins Legendäre* (ebd.) und scheint in den Gedanken noch lebendig zu sein. „Die Welt von Gestern“ ist zwar schon untergegangen, doch die Erinnerung an sie *richtet kraft der Absolutheit ihrer Maßstäbe* und verbreitet eine *geradezu metaphysische Sicherheit* (ebd.). In der Erinnerung besteht nämlich zwischen politischen und religiösen Worten, Gott, Kaiser und Vaterland noch eine harmonische Einheit. Ein Zitat aus dem Roman *Auf dem Floß* beschreibt dieses Sicherheitsgefühl folgendermaßen:

Sie hatten es beträchtlich leichter, die Herren Papas; sie standen noch auf Fundamenten, von deren Unerschütterlichkeit sie überzeugt waren, und hatten eine so prachtvolle Atmosphäre von Untastbarkeit um sich. Deshalb haben sie sich aufgeführt wie die Halbgötter aus den mythologischen Geschichtsbüchern. Sie ist einfach hinreißend, diese Sicherheit... (...) (ebd.: 82)

Nach Doppler beruht die beschriebene Sicherheit, die sich im Land der Fürsten zeigt, nur auf wenigen Bausteinen. Wie aus dem Roman ersichtlich wird, ist die Sicherheit in dem Land des Fürsten gefestigt durch die weltliche Macht und den feierlichen religiösen Brauch der Kirche. Die weltliche Ordnung wird durch den traditionellen Herrscheranspruch des Fürsten gewährleistet, *denn im Hause seiner Durchlaucht hatte jeder einen deutlich umgrenzten Platz* (ebd.: 7). Ferner scheint sie, laut Doppler, gesichert durch den weithin sich erstreckenden Landbesitz und durch eine in den Parklandschaften gebändigte Natur (2003: 251). Doch letztlich ist es ihre geschichtliche Mission, *die in der geschlossenen Reihe der Ahnenporträts und in der Würde der öffentlichen Denkmäler sichtbaren Ausdruck findet*, die ihr Macht verleiht (ebd.).

Im Roman wird beschrieben, dass im Schlosspark ein Vorfahr des Fürsten aus Stein geformt steht; ein anderer *Urur* steht im naturhistorischen Museum Wien, dem der Fürst *den Großteil der Jagdbeute von seinen Reisen geschenkt hatte* (Saiko 1980: 345). Dieser *Urur*², *ein mittelgroßer korpulenter Mann* steht in einer Reihe von Bronzefiguren und *sein glattes, in breiten Wülsten aufgerundetes Gesicht blickt mit bekümmelter Leere auf ein Ziel, das es offenbar nicht gab*

² Urur: wird vermutlich als Vorfahr benutzt.

Die apokalyptische Darstellung der Gesellschaft in George Saiko's Roman „Auf dem Floß“

(ebd.). Auch der ausgestopfte Wisent, der in der Schlosshalle aufgestellt ist, kann in Analogie als Denkmal verstanden werden. Jedoch scheitert der sehnlichste Wunsch des Fürsten, Joschko, seinen treuen Diener, wie den Wisent zu präparieren, und beide erleiden dasselbe Schicksal: den Wisent zerfressen die Motten und Joschkos Leiche ist im Sumpf verschollen. Beides steht, laut Doppeler, symbolhaft für den Verfalls: *Die Zeugen einer selbstverständlichen Sicherheit und die Garanten einer ganz unfragwürdigen Lebensordnung sind zugleich Denkmäler des Verfalls* (2003: 252).

Im Roman *Auf dem Floß* wird in einer Szene auf das Generationsproblem eingegangen, das den Menschen große Schwierigkeiten bereitete. Der verstorbene Fürst, ein recht schöner Mann und Vorfahr des Fürsten Alexander, sei selbst schon damals von der Zeit längst überholt gewesen. Ferner wird hervorgehoben, dass die Probleme von damals die nachfolgende Generation gewaltig bedrängten: es sind Begriffe, *von denen wir noch immer nicht loskommen!* (Saiko 1980: 83) fügt Alexander in einem Gespräch mit der Gräfin Tremblay hinzu.

- Kein Zweifel, sie haben uns das Schwerere übrig gelassen.

- Nicht das Schwerere. Das Unmögliche. Hier war es nun zu Ende. Lange konnte man unmöglich so hinausstarren. Die Schatten der Stämme über dem Rasen verfärbten sich ins Dunkle und die Blätter der Birken auf dem Rondell hatten ihre durchsichtige Helligkeit schon verloren. Sie kümmerte sich um seine Tasse. Jetzt also würden vermutlich Geständnisse kommen oder etwas wie ein Vorspiel zu den Geständnissen. (ebd.)

Das obige Zitat bringt zum Ausdruck, dass die Charaktere im Roman besonders vom Bewusstsein, etwas *Unmögliches zu wollen und zu tun* gekennzeichnet sind, welches sie in eine Stimmung der Unsicherheit versetzt. Sie suchen nach ihrer Identität, einer möglichen Zukunft und leben in einer Welt, in der die jahrhundertalte Tradition ihnen zu einer schweren Last wird: *Der Blick zurück von einer als negativ erlebten Gegenwart führt sie nicht in eine große Vergangenheit, sondern in eine Scheinwelt, in der die Oberfläche zwar noch heil war, in der sich aber darunter die Katastrophen bereits vorbereitet hatten* (2003: 252).

Fürst Alexander ist sich bewusst, dass sich der Untergang nähert. Er lebt in dem Bewusstsein, dass ihm nichts anderes übrig bleibe, *als ein kleines Plateau zu retten, um darauf 18. Jahrhundert zu spielen!* Ferner fragt er sich in derselben Szene, *wie lange noch? –Wir sind die Letzten. Einpaar Jahre und-* (Saiko 1980: 378).

Schlusswort

George Saikos Roman *Auf dem Floss*, mit dem sich die vorliegende Arbeit befasst, schildert einen gesellschaftlichen Verfallprozess, der sich hauptsächlich in

der ländlichen Umgebung abspielt. Die im Roman erwähnten Ereignisse stellen die zerstörerischen Triebkräfte der Menschen dar. Wie aus dem Roman zu entnehmen ist, entwickelt sich in einer ländlichen Gegend, irgendwo im Österreich-Ungarischen Land, zwischen den beiden Weltkriegen ein katastrophales Ende der Gesellschaft. Der Titel des Romans *Auf dem Floß* zielt unmittelbar auf das Verhalten von Menschen zu jener Zeit. Es sind Menschen aus adliger Herkunft und deren Dienerschaft, die in der Uferlosigkeit der nicht mehr existierenden Monarchie auftreten. Die im Roman dargestellten Charaktere und apokalyptischen Szenen werden zu Repräsentanten eines ganzen Zeitalters.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Saiko, George (1980): *Auf dem Floß*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Sekundärliteratur

Becher, Peter (1982): *Der Untergang Kakaniens. Darstellungsweisen eines historischen Phänomens*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.

Doppler, Alfred (2003): „George Saiko: Auf dem Floß. Literatur als Reflex und Produzent von Erinnerung“. In: Foltinek, Herbert/ Höller, Hans/ Rössner, Michael (Hrsg.): *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang 34./2. Halbband (249-257) Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Eğit, Kasım (1987): *Friedrich Dürrenmatt. Aufbau und Erzählstrukturen seines Prosawerks*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No.:42. İzmir: E.Ü. Basımevi.

Goltschnigg, Dietmar (1980): „Psycho- und sozialanalytische Erzähltechnik in George Saikos Romanen“. In: Strelka, Joseph (Hrsg.): *George Saikos magischer Realismus- zum Werk eines unbekanntes großen Autors*. Bern: Peter Lang Verlag.

Haslinger, Adolf (1992): *George Saiko. Briefe*. Wien: Residenz Verlag.

Kastberger, Klaus (2003): „Einsam auf dem Floß. Wohin Treibt George Saiko?“ In: Hansel, Michael (Hrsg.): *George Saiko Texte und Materialien*. Wien: Residenz Verlag.

Die apokalyptische Darstellung der Gesellschaft in George Saiko's Roman „Auf dem Floß“

Rieder, Heinz (1970): *Der magische Realismus. George Saiko*. Marburger Beiträge zur Germanistik; 32. Marburg: Elwert Verlag.

Saiko, George (2003): „Auf dem Floß – Materialien aus dem Nachlaß“. In: Hansel, Michael (Hrsg.): *George Saiko Texte und Materialien*. Wien: Residenz Verlag.

Strelka, Joseph (1962): „Die Epik in der österreichischen Dichtung des 20. Jahrhunderts“. (Referat von der Historikertagung, gehalten am 29. April 1962). Österreich in Geschichte und Literatur H.9 Jg.6 (421-432). Wien.

Alanların Örtüşen Yönleri: Çeviribilim ile Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi

Faruk Yücel¹

Çok dillilik ve çok kültürlülük niteliğine sahip olan çeviribilim ile karşılaştırmalı edebiyat biliminin birbirinden yararlanmakla birlikte, çalışma alanı ve yöntemi bakımından da birçok açıdan karşılaştırılabilecek ortak ilgi alanları bulunmaktadır. Ancak bu alanların bilimsel kimliğini sorgulayabilmek ve konularla ilgili sorunsalları daha iyi anlayabilmek için karşılaştırmalı edebiyat ve çeviri uygulamalarına odaklanmak, bunların sınırlarını titizlikle belirlemek gerekir. Her şeyden önce karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları yapabilmek için, eğer aynı dil ve kültürün ürünü olan metinlerin karşılaştırılması söz konusu değilse, onlara gerekli olan metinlerin sağlanmasında çeviriye ve çeviri yapıtlarına olan gereksinimin varlığı tartışılmazdır. Bu çalışmanın amacı, disiplinlerarası iki alan olan çeviribilimle karşılaştırmalı edebiyat biliminin uygulamada karşılaştıkları ortak sorunları ve uygulama sonrası kazandıkları nitelikleri ele almaktır. Bu sorun ve niteliklerin, söz konusu alanların farklı dil ve kültürlerin ürünü olan metinlerin bir araya getirilip karşılaştırmasından ve başka alanlara oranla daha karmaşık bir yapıya sahip olmalarından kaynaklandığı çalışmamızda irdeleme alanlarımızı oluşturacaktır.

Günümüzde çeviri ve karşılaştırmalı edebiyatın bilimselliği hala tartışılabilmektedir, ne yazık ki onca bilimsel çalışmaya karşın, bu konuda gerek farklı akademik çevrelerde, gerekse toplumun bu alanlara bakışında belirsizlikler giderilememiş ve ön yargılar aşılamamıştır. İki alanın tarihçesine bakıldığında, her iki alanın da, uygulama düzleminde uzun bir geçmişe sahip olmasına karşın,² ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra bilimselleşme, başka bir anlatımla,

¹ Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü

² Fen bilimlerinde uygulanan karşılaştırma yönteminin özellikle on dokuzuncu yüzyılda egemen olan organik ve tarihsel dil anlayışı doğrultusunda dillerin kültüre bağlı olarak değiştiği anlayışın kabul edilmesiyle şarki, masal ve şive konusunda yapılan derleme çalışmaları karşılaştırmanın sosyal bilimlerde geçerlilik kazanmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Ülsever'in de belirttiği gibi, hiçbir "dil diğerlerinden daha üstün olamayacağı, dillerin de evrimleştiği ve her dilin olgunluk evresine ulaştığı; bu aşamanın da o dilin kullanıldığı toplumun edebiyat ve kültürünün gelişmesine bağlı olduğu" (Ülsever 2007: 10) görüşü kuramsal düzlemde Humboldt tarafından savunulmuştur. Dilin toplum ve bireye bağlı olduğunu kanıtlamak için ise dil-içi tarihsel ve dil-dışı kültürel karşılaştırmalar önemli bir araç olmuştur. Almanya'da Herder'in halk şarkılarını ve Grimm Kardeşler'in masalları derlemeleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Herder'in 'Stimmen der Völker' (1772) ve 'Ossian oder die Lieder alter Völker' (1773) karşılaştırmalı çalışmaların Almanya'daki ilk örnekleridir (Doğan 1995: 2).

özerk bir bilim alanı durumuna gelme sürecine girdikleri görülmektedir. Edebi metinler var olduğundan beri farklı türdeki metinler ya gereksinmeden ya da gereklilikten dolayı çevrilmiş ve karşılaştırılmıştır. Buna karşın, her iki alanın kendi sınırlarını oluşturabilmesi için çeviribiliminin edebiyat ve dil biliminden; karşılaştırmalı edebiyatın da genel edebiyattan kendini ayırıp tanımlaması³ zorunludur. Bununla beraber, farklı bir disiplin olan bu alanların öncelikle kendi yöntem ve yaklaşımlarını oluşturmaları kaçınılmazdır. Dolayısıyla dili ve edebiyatı irdeleyenlerin başka alanlardan neden farklı olduklarını ve bu farklılıkların yaklaşımlara nasıl yansındığını ortaya koymaları gerekir. Ancak bunu başarmak ne çeviribilim, ne de karşılaştırmalı edebiyat bilimi araştırmacıları için kolay olmamıştır. Bunun nedeni, her iki alanın da uygulama düzleminde uzun bir süre farklı disiplinlerin altında varlığını sürdürmeleridir. Rousseau ve Pichois'un "Karşılaştırmalı Edebiyat" adlı kitaplarında haklı olarak belirttikleri gibi, "uzun bir dönem boyunca karşılaştırmalı edebiyatın esasen milli edebiyatlar arasındaki ilişkilerin incelenmesinden ibaret olduğu kabul edilmiş (tir)" (Rousseau/Pichois 1994: 12). Benzer bir anlayış, çeviribilim için de geçerli olmuştur. Söz gelimi, dilsel eşdeğerlilik ve kaynak dil odaklı yaklaşımlarda çeviri, daha çok dilbilimsel karşılaştırmalarda ya da yabancı dil öğretiminde yararlı bir araca indirgenmiştir. Çevirinin araçsallaştırılmasının yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar egemen bir anlayış olması, çeviribiliminin gelişmesini engellemiştir. Burada yapılan karşılaştırmalarda erek metnin, yani çevirinin kaynak metne ne derece bağlı olduğu ve bu bağın nasıl artırılacağı sorgulanmaktaydı. Benzer bir yaklaşım biçimi, karşılaştırmalı edebiyat bilimi için de söz konusu olmuştur. Bu alanın kurucularından olan ve II. Dünya Savaşı nedeniyle Birleşik Amerika Devletleri'ne göç eden René Wellek'in 1963'te yayımlanan "Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Çöküşü"⁴ adlı makalesinde, bu alanın tanımlanmasında ve yönteminde bazı sorunların olduğunu dile getirerek on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar karşılaştırmalı edebiyat anlayışında benimsenen geleneksel, daha doğrusu, pozitivist-olgucu yaklaşımı eleştirmesi, bu sorgulamanın bir kanıtıdır. Wellek, bu çalışmasında özellikle karşılaştırmalı edebiyata milliyetçi bakışı ve buna bağlı olarak kendi üstünlüğünü kanıt-

³ Rousseau/Pichois, karşılaştırmalı edebiyatı genel hatlarıyla şöyle tanımlamaktadırlar: "Karşılaştırmalı edebiyat; analogi, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle, edebiyatı diğer ifade ve bilgi alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya yakın durumdaki olaylarla edebi metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yöntemsel bir sanattır. Yeter ki bu edebi metinler birçok dile ya da kültüre ait olsunlar: onları daha iyi tanımlayıp anlamak ve onlardan zevk alabilmek için aynı geleneğe ait olsunlar" (Rousseau/Pichois 1994: 182).

⁴ Wellek'in "The Crisis of Comparative Literature" adlı makalesi, 1958'de Chapel Hill'de düzenlenen olan International Comparative Literature Association adlı kongrede bir bildiri olarak sunulmuştur.

lama ya da karşılaştırmalarda etkinin belirleyici olması gibi yaklaşımları kabul etmemektedir (Wellek 2010: 110). Çeviri tarihine baktığımızda çeviride ulusal etmenlerin/çıkarların korunmasına yönelik kaynak metin odaklı çeviri anlayışının buna benzer bir yaklaşım olduğu ileri sürülebilir. Bundan dolayı karşılaştırılan yabancı metinler ile kaynak metne öykünen çeviriler ikincil değerde metinler olarak alımlanmıştır. Başka bir açıdan bakıldığında, irdelemelerde esas alınan kaynak yapıtın sanatsal ‘teklifi’ ve ‘değişmezliği’ bir anlamda metinler arasındaki güç dengesini yansıtmaktadır. ‘Değişebilen’ ve zamanla ‘eskiyen’ çeviriler ancak kaynaklarının gölgesinde var olmuşlardır. Karşılaştırmalı edebiyatta ise, karşılaştırılan yabancı yapıt, ulusal yapıtın değerini artırdığı ya da onun üstünlüğünü kanıtladığı oranda anlam kazanmıştır. Bütün bu yaklaşımlar, başka kültürler göre ‘gelişmiş’ bir kültürün ürünleri olan metinlerin daha az gelişmişlere üstünlük sağlaması, ‘Avrupa-merkeziyetçi’ bir dünya görüşünün sonucudur. Jale Parla’nın bu çerçevede işaret ettiği gibi, “karşılaştırmalı edebiyat disiplini kuruluşundaki Avrupa merkeziliğinden kurtarmak için Avrupa ulusları dışındaki ulusal edebiyat bölümleriyle işbirliği yapmak gerekir” (2008: 86). Özellikle betimleyici çeviri çalışmalarında salt ‘saygın’ ve ‘seçkin’ yapıtların değil, çeviri olarak kabul edilen bütün metinlerin (Even-Zohar 2004: 192-193) çeviribiliminin ilgi alanına girmesi, ‘merkez’ anlayışından uzaklaşılmasını sağlamıştır. Avrupa merkezci anlayışında salt Batı edebiyatının klasikleşmiş ya da edebiyat kanonunu belirleyen yapıtların esas alınması, ‘öteki’ yapıtların, farklılığının göz ardı edilmesi Gürsel Aytaç’ın “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi” adlı kitabında “Asya’da karşılaştırmalı edebiyatın durumunu irdelediği bölümde Hartmut Böhme’ye gönderme yaparak, vurguladığı gibi “Üçüncü Dünya edebiyatının karşılaştırma yoluyla temelde ‘Avrupalılaştırılmakta’” (2003: 113) olduğu tehlikesini gözler önüne sermektedir. Burada açıkça güç dengesinin ‘öteki’ olanı kendi yararına göre biçimlendirmesi, çeviride ise erek metnin kaynak metne bağlı/bağımlı olması dolayısıyla ‘ikinci’ metinlerin araçsallaştırılması söz konusudur. Bu araçsallaştırma çevirinin ve karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının bilimselleşme sürecinin sekteye uğramasına neden olmuştur. Örneğin, çeviri, yerel edebiyat ve dilin geliştirilmesinde, yabancı dil öğretiminde ve yirminci yüzyılın ortalarına kadar dilbilimsel çalışmalarda dillerin farklılığını ve tarihsel olarak değişimini ortaya koymada yardımcı bir araç olarak görülmüştür. Dolayısıyla her iki alanın da farklı bilimsel disiplinlerin altına yerleştirilmesi; özerkleşmelerini ve kendi kavram ve terimlerini oluşturmalarını da geciktirmiştir. Bunun yanında, çeviriyi dilsel bir aktarıma indirgeyen anlayışı yansıtan söylemlerde çeviri yapabilmeyenin en önemli koşulu ve çeviride karşılaşılabilecek sorunların çözümü, yetkin dil bilgisine bağlanmıştır. Oysa çevirinin ve onu araştırma nesnesi olarak irdeleyen çeviribiliminin hiç de bu kadar kolay ve tek düzlemlerli bir olgu olmadığı artık günümüzde tartışmasız kabul edi-

len bir gerçektir. Metinlerin mikro düzlemde ve metin odaklı bir bakış açısıyla sınırlandırılması, karşılaştırmalı edebiyatın salt iki edebi metnin birbiriyle karşılaştırılıp ortak ve farklı yönlerini ortaya koyması gerektiği anlayışını yaygınlaştırmıştır. Buna karşın, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ne kadar karmaşık bir olgu olduğunu anlamak için çeviriye ilişkin bazı soruların yanıtlarını bulmanın son derece önemli ve bu sorulara göre karşılaştırmanın sonuçlarının da bir o kadar değişken olabileceği görülecektir. Söz gelimi, karşılaştırma için neden bu yapıtlar seçilmiştir? Karşılaştırmada hangi çeviri kullanılmıştır? Kullanılan çeviri kaynağını ne derece yansıtmaktadır? Çevirmenin bir anlamda yorum ve becerisini yansıtan çeviri, karşılaştırmayı ne ölçüde etkilemiştir? Aynı kaynağın farklı bir çevirisi seçilseydi karşılaştırma farklı bir sonuca yol açar mıydı? Karşılaştırmada kullanılan çeviriye erek dil okurlarınca ne ölçüde değerlendirilmektedir? Yapıtlar karşılaştırılırken fark edilen çeviri ‘hataları’ ya da çevirmenin kaynak metnin dışına çıkması sorunsalı karşılaştırmada çeviri eleştirisi biçiminde dile getirilmekte midir? Çoğaltılabilecek bu gibi soruları yanıtlayan, karşılaştırmalı edebiyat ve çeviri çalışmaları; ideolojik, kültürel, bireysel ve tarihsel koşulları yansıtan metin dışı etmenlerin metinler arası çözümlemelerde etkin bir rol oynadığını gösterecektir. Kısaca betimlemeye çalıştığımız karşılaştırmalı edebiyat bilimi ile çeviribiliminin sorunlarının kaynağında, her iki alanın da farklı dil ve kültürleri kapsayan disiplinlerarası ve uluslararası (Parla 2005: 85) nitelikleri dikkat çekmektedir.⁵ Şeyda Ülsever’in “Karşılaştırmalı Edebiyat ve Edebi Çeviri” adlı kitabında da altını çizdiği gibi, her iki alanın “esas ilkeleri aynı temellere dayanmaktadır” (2007: 2). Genel anlamda, her iki alanda da karşı karşıya getirilen metinlerin yardımıyla ya araştırmacı/çevirmen; kendini, yapılan karşılaştırma ve çeviri biçimi göz önünde bulundurulduğunda, ya ‘ötekine’ göre tanımlamak ve kendi farklılığını vurgulamak ya da ‘ötekini’ anlamak ve ortak yönleri vurgulamak için kendisiyle ‘öteki’ arasına eşit mesafe koyma gereksinimi duyabilir. Burada yapılacak olan tercih, yöntemsel bir farklılığa işaret etmesine karşın farklı bir dünya görüşünün de yansımasıdır. Daha açık bir anlatımla, belli bir ‘merkez’e mi bağlı kalınmakta ya da yorumlamada ‘merkez’ mi, yoksa ‘çevreler’ mi belirleyici olmaktadır? ‘Çevreler’in ön plana çıkması, yapılan çalışmaların ‘kültürlerarası’ niteliğini ve ilişkilerin çeşitliliğini artırmaktadır. Soyut düzlemde başlayarak bir ‘alış-veriş’ geliştiren bu ilişki yeniliklere de gebe dir. Şerife Doğan’ın da altını çizdiği gibi, karşılaştırmalı “çalışmalar, dünya dil, edebiyat ve tarihinden aldıkları malzemeleri ulusal

⁵ Arend, disiplinlerarası bir alan olan çeviri için bu nitelendirmeyi kullanmak yerine disiplinleri aşan anlamına gelen “transdisiplin”den (Arend 2007: 211) söz etmektedir. Ancak böyle bir nitelendirme çeviriye diğer alanlardan soyutlayıp bu alanın çok yönlülüğüne gölge düşürmektedir. Çünkü bir alanın diğer disiplinleri aşması demek, onun eşit düzlemde gerçekleşen etkileşime kapalı ya da tek taraflı bir etkileşime açık olduğu anlamına gelmektedir.

dil ve edebiyatların zenginleşmesi yolunda kullanarak, evrensel boyuta ulaşmayı amaç edinmiştir” (1995: 1).

Kültürlerarası ilişkilerin gelişmesi karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ve çevirilerin artmasına bağlıdır. Çünkü okur, ‘öteki’ kültürü temsil eden metinleri okuyarak diğer kültürün dünyasına girerek onu anlamaya başlar. Bu süreçte kültürler birbirleriyle iletişime geçmekte ve birbirinden etkilenmektedirler. Çevirinin kültürlerarası iletişimde önemli bir rol oynadığını ve çeviriyle belirlenen amaçlar doğrultusunda değişebilen çevirinin işlevini temel alan Skopos kuramında çevirinin “kültürel bir eylem” (Vermeer 2004: 265) olarak tanımlanması bu bağlamda yorumlanabilir. Burada gerek çeviri, gerekse karşılaştırmalı edebiyatta aktarılan ve karşılaştırılan kültürel değerler başta çevirmenin ardından da çeviri okurunun alımlama süzgecinden geçmektedir. Dolayısıyla kültürlerarası ilişkiyi biçimlendirenlerden biri olan çevirmen, kaynak metnin yabancılığını göz ardı ederek okurun işini kolaylaştırmaya çalışırken bu ilişkinin gelişmesini yavaşlatabilir. Böylece çeviri, okurun ‘bildiği’ ve kendisinin de ait olduğu bir dünyanın bir parçası durumuna gelmektedir. Genel anlamda bakıldığında, çevirmen, burada erek metni ‘yerelleştirerek’ kimliğini değiştirmekte ve ‘doğallaştırmaktadır’.⁶ Çeviri ve karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının belki de en fazla vurgulanması gerekli konulardan biri de, ‘doğal’ olmayan etmenleri daha çok dile getirmeleridir. Aksi takdirde, karşılaştırmalı edebiyatın genel edebiyattan, çevirinin de yerel metinden bir farkı olmazdı. Bu alanlarda okura yenilikler sunmanın, ona yeni bakış açıları kazandıracağını savunmak yanlış olmayacaktır. Karşılaştırmaların anlamı da burada yatmaktadır. Her ne kadar çeviri okuru genelde çeviriyi kaynak metinle karşılaştırmaya da burada söz konusu olan karşılaştırma, okurun bir parçası olduğu kültürü ve onların değerlerini ‘yabancı’ bir kültürün ürünü sayılabilecek çeviriyle karşılaştırmasıdır.

İki alanda da yapılan farklı düzlemdeki karşılaştırmalar eleştirel bir bilincin oluşmasına neden olmaktadır. Okurun tutumuna göre karşılaştırmaların etkisi farklı sonuçlanabilir. Ya okur kendi kültürüne yabancı olan etmenleri kendi kültüründekilerle karşılaştırıp anlamaya çalışacak ya da bu etmenleri ‘ötekileştirerek’ dışlayacaktır. Birinci yolu seçen/seçebilen okurda gerek edebiyat, gerekse

⁶ Buradaki ‘doğallaştırma’ kavramı, Schleiermacher’in karşı olduğu çeviri anlayışını ifade etmek için kullandığı, çeviriyi sanki kendi kültüründe yazılmış bir metin gibi algılamak (Schleiermacher 1973: 40-41) biçiminde kullanıyorum. Burada benzerlikten çok, zıtlıklara odaklanılmaktadır. Bundan benzerliklerin karşılaştırmada önemsiz olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Örneğin her iki alanda da metin geleneklerinin nasıl geliştiği, hangi geleneklerin birbirine benzediği ya da evrensel değerleri ön plana çıkarmak için hangi ortak değerlerin/niteliklerin bulunduğuna yönelik çalışmalar, benzerliklerin irdelenmesiyle ortaya çıkmaktadır.

çeviri karşılaştırmalarında olumlu/geliştirici bir etki beklenebilir. Edebiyat ve çeviri tarihinde ulusal edebiyatın böyle bir etki yaratabileceği bilinmektedir. Bu etkiler, Itamar Even-Zohar'ın da belirttiği gibi, tarihsel koşul ve gereksinmelere bağlı olarak erek edebiyat dizgesinde yenilikler yaratarak bazı boşlukları doldurabilir.⁷ Çeviri ve karşılaştırmalı edebiyat eleştirisinin işlevi bu boşluğun farkına varıp onu kapatmaktır. Karşılaştırmalı edebiyat iki yapıtın karşılaştırılmasını, çeviride ise çeviri sürecinin sonunda 'üçüncü' bir alana⁸ işaret eden üst-metinlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu alan, tam anlamıyla hiçbir yere bağlı olmamaya ve kendine özgü olmaya işaret etmektedir. Eleştirel bilinç ancak sınırların aşıldığı ya da iç içe geçtiği karşılaştırma ve çevirilerle daha hızlı gelişebilir. Her iki alanda da iki farkı kültüre ait metinlerin karşılaştırılmasında belli bir seçim söz konusudur. Özellikle burada edebi metinlerin karşılaştırılması, bu seçimde yorumun ne kadar belirleyici olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla karşılaştırma ve çeviride yapılan seçimleri bir yoruma bağlamak ve onları açıklayabilmek son derece önemlidir.

Eleştirel bilinci geliştiren bir başka etmen, karşılaştırmalı edebiyatta bilinen bir yapıtın yabancı bir yapıtla karşılaştırılırken bildiğimiz yapıta farklı bir gözle bakmamıza yol açmasıdır. Aynı zamanda okur; konu, motif, metin gelenekleri gibi bazı ortak niteliklerin farkına varmaktadır. Dünya edebiyatı kavramının oluşmasının bir anlamda bu niteliklere bağlı olduğu söylenebilir. Bu oluşumda çeviriler belirleyici bir işleve sahiptir. Çevrilmemiş bir metnin dünya edebiyatına dâhil edilmesi düşünülemez. Ancak çeviri aracılığı ile metinler geniş okur kitlelerine ve dünya edebiyatı normlarını tanımlayan eleştirmenlere ulaşabilir. Benzer biçimde, bir yapıtın dünya edebiyat geleneğine girebildiğinin en belirgin göstergesi, seçilen metnin bu geleneğin içerisinde bulunan başka yapıtlarla karşılaştırılabilmesidir. Çeviri yoluyla evrensel bir kültür yarattığının altını çizen Bassnett ve Lefevere'in şu sözleri karşılaştırmalı edebiyatın çeviri olmadan varlığını sürdürmesinin ne kadar güç olduğunu kanıtlamaktadır: "Artık çeviri etkinliği dünya kültürünün gelişmesinde biçimlendirici bir etmen olarak öne çıkmaktadır ve hiçbir karşılaştırmalı çalışma çeviri olgusuna yer vermeden yapılamaz" (akt. Ülsever 2007: 93).

Eleştirel bilincin karşılaştırma ve çeviriyle kazandırılması, ulusal edebiyatının gelişmesine de yansımaktadır. Çeviri ve karşılaştırma yoluyla dış dünyaya açık

⁷ Tanzimat döneminde çeviriler aracılığı ile edebiyatta roman, kısa öykü ve tiyatro metinleri gibi yeni metin türleri Batıdan aktarılmıştır. Çevirinin yerel edebiyatın etkilemesinin sonucunda Paker'in de vurguladığı gibi, yapılan çevirilerin "düzyazının sadeleşmesi ve romanla kısa hikâyenin yeni türler olarak yerli edebiyata girmesi gibi yeniliklere önemli bir katkı (sı)" (Paker 2003: 39) olmuştur.

⁸ Doris Bachmann-Medick, belli bir kültüre ait olmayan çevirinin kesişme noktası olarak 'üçüncü bir alana' işaret ettiğini belirtmektedir (1997: 16).

olan yazar ve okurlar, ulusal edebiyatın gelişmesinin, niteliğinin yükselmesinin önünü açabilirler. Yerel edebiyatın durağan durumda bulunduğu bir dönemde çevirilerin var olan bir açığı/boşluğu kapatabileceği Even-Zohar'ın Coğuldizge kuramında vurgulanmaktadır (2004: 196). Söz gelimi, Antik Romalılar'ın kendi edebiyatlarını geliştirmek için Yunanca yapıtları çevirerek kendilerine örnek aldıklarını ve daha 'üstün' yapıtlar ortaya koymak için bu örnekleri aşmaya çalıştıkları bilinmektedir (Wilss 1977: 29). Ortaçağ'da Fransız edebiyatı güçlü olduğundan birçok Alman yazar bu edebiyatı taklit etmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra sıradan insanların acılarını ve savaşın yaratmış olduğu felaket ve kayıpları en çarpıcı biçimde dile getiren kısa öykü biçimi Amerikan edebiyatı yoluyla Alman edebiyatında yeni bir anlatım geleneği başlatmıştı. Türkiye'de de dilimiz ve edebiyatımızın geliştirilmesinin yanında Hümanist dünya görüşünün toplumda yaygınlaştırılmasına yönelik olarak daha çok Batı edebiyatından metinlerin 1940-1966 yılları arasında Eğitim Bakanlığı'nın çatısı altında oluşturulan Tercüme Bürosu'nun yönetiminde yoğun bir çeviri etkinliğine girilmiş olması, Türk edebiyatının gelişmesinde ve Türkçenin zenginleştirilmesinde önemli bir yere sahiptir. Farklı ve nitelikli metinlerin erek dile çevrilmesi ya da bunların birbirleriyle karşılaştırılması, erek edebiyatına yenilikler getirecektir. Bu yenilikler, gerek çeviri, gerekse karşılaştırma ile farklı dil ve kültürlerle ait edebiyatların birbirinden etkilenmesiyle biçim, içerik, teknik, motif ya da dünya görüşü olarak erek edebiyata zamanla yansiyabilmektedir. Aytaç'ın da haklı olarak altını çizdiği gibi, "karşılaştırmalı edebiyat etkinliğinin asıl çıkış noktası, çelişkili görünmesine rağmen ulusal edebiyatı güçlendirme kaygısı olmuştur" (2003: 30). Bu yaklaşımın çeviri için de geçerli olduğu edebiyat tarihinden verilen örneklerle gösterilmiştir. Edebiyatın metinler ve yazarlar arası ilişkilerle/etkileşimlerle geliştiği düşünüldüğünde bu gelişimin edebiyatın doğuşundan itibaren başlamış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Çeviribiliminin ve karşılaştırmalı edebiyatın nesnesi konumunda olan çevirinin ve karşılaştırılan metinlerin seçimi kadar yapılan seçimin zamanı, bize ekonomik ve ideolojik kaygıların/etmenlerin burada belirleyici olduğunu göstermektedir. Örneğin, çevrilecek olan metnin erek okurda nasıl bir etki bırakabileceği, çevirmen ve yayıncı tarafından hesaba katılmaktadır. Erek kültürdeki ortam ya da beklentiler bu etkiyi biçimlendirebilmektedir. Bir yazarın ödül alması, kitabın yabancı basında ses getirmesi, yazarının medyatik bir kişi olması ya da kitabın kaynak ülkede yasaklanması, erek okurların, dolayısıyla çevirmen ve yayıncıların ilgisini çekebilir. Bu açıdan bakıldığında, yayınevleri kitapları pazarlayamama kaygısı taşıdıkları için yayınevleri "sürüm'ü, ticareti hesaba katmak zorunda olduğundan çok satan kitapların çevirisine öncelik ver (mekteldirler)" (Aytaç 2003: 122).

Karşılaştırmalı edebiyat ve çeviri çalışmalarında bulunan ortak niteliklerden biri de, her iki alanda ve bu alanları irdeleyen bilimsel yaklaşımlarda en az iki farklı kültür ve dilin karşılaştırılması sonucunda benzerlik, farklılık ve etkileşimlerin belli teknik ve yöntemlerle sorgulanmasıdır⁹. Ancak her dönemde, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında çeviri olgusu farklı biçimlerde gündeme gelmiştir. Yapılan karşılaştırmalarda gözetilen amaca bağlı olarak, “ana dil ve hedef dil arasındaki ilişkiler, ana dil-hedef dil örtüşmesi, yapılan karşılaştırmalar, orijinal metin ve çeviri metin arasındaki benzerlik ve ayrılıklar, çevrilebilirlik veya çevrilemezlik ilkelerinin saptanması” (Doğan 1995: 6) gibi konular tartışma konusu olmuştur. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının yoğunluk kazandığı Romantik dönemde çeviriler özellikle yabancılaştırıcı bir yaklaşımla ele alınmıştır.¹⁰

Bu yaklaşımın tam karşıtı olan yerelleştirici/uyarlamacı çeviri anlayışı ise en belirgin biçimde on sekizinci yüzyılda Fransa’da ‘belle infidèle’ olarak bilinmektedir. Kültürel ve siyasal olarak dünya tarihinin biçimlenmesinde egemen bir güç olan Fransa’da çevirmenler kendi üstünlüklerini çeviriye de yansıtarak onları kendi kültürüne uyarlamışlardır (Mounin 1967: 37). Yirminci yüzyılda ise kesin sınırlarla birbirinden ayrılmasa da ülkeler düzeyinde bazı yaklaşımlar ön plana çıkmıştır. Söz gelimi, Almanya’da yetmişli yıllardan başlayarak önce Jade, Neubert, Wilss ve Koller’in dilbilimsel, ardından Reiss’in metinbilimsel ve son olarak Nord, Kussmaul, Holz-Mäntäri ve Vermeer’in işlevsel çeviri yaklaşımları savunulurken; Tel Aviv’de Toury ve Even-Zohar’ın öncülüğünde İsrail Okulu olarak nitelendirilen betimleyici çalışmalar yoğunluk kazanmıştır. Genel anlamda bakıldığında, bir tarafta çeviri ve çeviribilimde daha çok metne odaklanan, dolayısıyla da belli ölçütlere göre kaynak metne bağlı normatif/kuralcı bir anlayış ağırlıklıyken, diğer tarafta metin dışı, daha açık bir anlatımla, tarihsel ve kültürel normların/etmenlerin ön planda olduğu betimleyici çalışmalar odak alınmıştır.¹¹ Karşılaştırmalı edebiyata ilişkin yaklaşımlara bakıldığında, burada da çeviride/çeviribilimde olduğu gibi birbirine karşı ikili bir durumun olduğu görülmektedir. Rousseau/Pichois bu ikili yaklaşımı Ameri-

⁹ Aynı dil ve edebiyat içinde de karşılaştırma ya da Jakobson’ün dil-içi olarak adlandırdığı (1981: 139) çevirinin yapılabileceği de unutulmamalıdır. Çalışmanın kapsamını aşacağından bu konu burada ele alınmayacaktır.

¹⁰ Schlegel Kardeşler, Novalis ve Schleiermacher gibi yazarlar/düşünürler çeviride yabancı etmen ve ruhun dile getirilmesi gerektiğini düşündüklerinden kaynak metnin ‘benzersiz’ olan sanatsal değerini erek dile aktarmak için kaynak metne bağlı bir çeviri anlayışını savunmuşlardır (Huysen 1969: 47-96; 105-140).

¹¹ Her ikisi de erek kültür odaklı olan betimleyici çalışmalarla işlevsel çeviri yaklaşımı arasındaki en belirgin fark, birinin çeviri ürünü, diğerinin ise onu bir süreç olarak irdelemesidir. İkisi arasındaki fark ve benzerlikler konusunda bkz. Yücel (2007: 170-184).

ka Birleşik Devletleri ile Avrupa olarak kıtalara indirgemektedirler. Buradaki temel farkın Amerika Birleşik Devletleri'nde, Wellek'in de etkisiyle "karşılaştırmalı edebiyat, milli edebiyatın sınırları içerisinde daha iyi yapılabilir. Oysa Avrupalılar dilbilimsel ya da kültürel sınırlardan geçişi 'vazgeçilmez' bir koşul olarak görmektedirler" (Rousseau/Pichois 1994: 183). Wellek bu çerçevede, "hâlâ bu Fransa, Almanya, İtalya vs.'deki pek çok karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının esas olarak vatanseverlik motivasyonu, tuhaf bir kültürel muhasebecilik sistemine, diğer milletler üzerinde mümkün olduğu kadar çok etki yaparak veya daha kurnazca bir milletin asimile" etme olarak yorumlandığına işaret etmektedir (Wellek 2010: 112). Oysa karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında ulusal ve tek yönlü olan bir anlayışı yansıtan, farklı ülkelerdeki yapıtları alıcı/verici biçiminde sınırlandırmak yerine karşılaştırmalı edebiyatı ülkelere, ulusal sınırlara göre ayırmadan "bütünsellik" içerisinde değerlendirmek gerekir (Wellek 2010: 114)¹². Wellek, Amerikan ekolünden farklı olarak gördüğü Fransız ekolünde edebiyat olgusunun bağımsız ve kendi içinde kapalı (Aytaç 2005: 74) olarak görüldüğünden Fransızlar'ın karşılaştırma çalışmalarında daha çok etnoloji, sosyoloji, psikoloji, tarih gibi alanları ön plana çıkararak "edebili (ğın) göz ardı edil (mekte)" (Aytaç 2005: 84) olduğundan söz etmektedir. Kültürden kültüre göre değişebilen bu farklar, karşılaştırmalı edebiyatın irdelenmesinde kullanılan yöntemleri de biçimlendirmiştir. Parla bu çerçevede, karşılaştırmalı edebiyatın irdelenmelerinde 'poetika' ve 'retorik' olmak üzere iki farklı yaklaşımın ileri sürüldüğünü vurgulamaktadır. 'Poetika', metinde kullanılan anlatım tekniği, metin türü, söz sanatları gibi daha çok metin odaklı bir yaklaşımı savunurken, 'retorik'te metin dışı etmenlerin belirleyici olduğu kültür, ideoloji, güç ilişkileri belirleyicidir (2008: 89). Çeviride olduğu gibi karşılaştırmalı edebiyatta da kaynak ve erek odaklı bir yaklaşımın burada da dolaylı olarak dile getirildiği söylenebilir. Kaynak odaklılık ya da metnin kendisini esas alma anlayışı, burada normatif bir irdeleme yöntemine işaret ederken, erek odaklılık ya da metin dışı etmenlerin ön planda olması, betimleyici çeviri yaklaşımıyla örtüşmektedir.

Gerek karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında, gerekse çeviri uygulamalarında farklı düzlemlerde karşılaştırma yöntemi kullanılmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyatta 'bitmiş/tamamlanmış' iki metin birbiriyle karşılaştırılır ve bu karşılaştırmanın sonuçları üçüncü bir üst metin oluşturularak okura sunulurken çeviride ilk karşılaştırma olgusu, çevirmenin çeviri süreci boyunca çevirdiklerini sürekli olarak kaynak metinle karşılaştırmasıdır. Dolayısıyla ilk çeviri karşı-

¹² Wellek, söz konusu olan makalesinde bunu somutlaştırmak için bazı örnekler vermektedir. Örneğin, İngiliz edebiyatı ya da Goethe profesörü demek yerine edebiyat profesörü kullanılmalıdır (Wellek 2010: 112).

laştırılmasında ‘bitmemişlik/tamamlanmamışlık’ söz konusudur. Çeviri okuru, kaynak dili ve metni bilmiyorsa, salt erek metni alımlamaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmasında okur, çevrilmiş bir metinle kendi dilinde oluşturulmuş bir metni alımladığından iki alanda karşılaştırılan metinlerin türü de birbirinden farklıdır. Karşılaştırmalı edebiyatta, metinler araştırmacı tarafından belli ölçüt ve amaçlar doğrultusunda yorumlanarak okura aktarılmaktadır. Başka bir anlatımla, okur, metinden alınan bazı bölümleri araştırmacının yorumuyla oluşturulmuş üst metni okurken metnin tamamını değil, salt araştırmacının seçimini yansıtan konuları alımlamaktadır. Buna karşın, çeviri okuru, kaynak metnin ‘yerini tutacak’ olan bir metnin ‘kendisiyle’ karşı karşıya kalmaktadır. Genellikle okur çeviriyi kaynak metinle karşılaştıramadığından onu kaynak metne eşdeğer ya da onun birebir bir çevirisi olarak alımlamaktadır. Çeviri tarihi buna ilişkin örneklerle doludur. Bir yazarı çevirisi aracılığıyla alımlamanın, özgün dilde yazılmış metnini alımlamaktan farklı olduğunu somutlaştırmak için Erwin Koppen, okurların, Almanya’da Calderon’u yıllarca onu çeviren Schlegel Kardeşler’in, Fransa’da ise Alman Klasik ve Romantik yazarları Madame de Staël’in gözüyle okumuş (Koppen 1971: 61) olduklarını vurgulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yabancı dildeki yazarların alımlanmasında çevirmenlerin doğrudan bir katkısı ya da etkileri olmaktadır. Her iki alandan verilen örneklerden de görüldüğü gibi, karşılaştırılan yapıtlara okurlar genel anlamda ulaşamadıklarından ya da onları okuyamadıklarından bu yapıtlar ancak çevirmen ya da araştırmacı olan ikinci elden alımlanmaktadır. Bu da genel anlamda kaynak metinlere ilişkin bir yanılsamanın söz konusu olduğunu göstermektedir.¹³ Okur ancak kaynak ve erek metni karşılaştırdığı takdirde bu yanılsamanın farkına varmaktadır. Böylece çeviri okuru, kaynak ve erek metnin birbirine benzese de aynı metinler olmadığını anlamaya başlayacaktır. Çevirmenin bazen zorunlu, bazen de kendi seçimine ya da dil/anlatım becerisine göre bazı değişiklikler yaptığını gören okur, kendi diline çevrilmiş yapıtın ‘doğal’ bir ürün olmadığını karşılaştırmada fark edecektir. Söz gelimi, çevirmenin, karşılaştırmalı edebiyat çalışmasını yapan araştırmacıda olduğu gibi, kaynak metinde bazı seçimler, vurgulama ya da çıkarmalar yaptığını fark edecektir. Öte yandan, her iki alanın okuru, kendi dilinde yazılmış bir metni başka bir metinle karşılaştırırken ya da çeviriyi okurken, onun aslında ne kadar ‘yabancı/başka’ yapıtlara benzediği, edebiyat dünyasının metinleriyle ne kadar ortak/benzer yönler taşıdığını ya da aynı metin geleneğinin kültüre göre nasıl farklılaşabileceğini daha iyi anlama

¹³ Levy, çevirinin yaratmış olduğu yanılsamaya göre tanımlanmaktadır. Eğer çeviri özgüne benziyorsa, okura onun vermiş olduğu etkiyi yaratabiliyorsa yanılsamacı (illusionistisch) yöntemle göre çevrilmiş demektir. Buna karşın çevirmen okuruna özgün olma yanılsaması yaratamıyorsa, başka bir anlatımla kendini çeviride görünür kılıyorsa çeviride yanılsama dışı (antiillusionistisch) yöntem benimsenmiş oluyor (1969: 31-32).

olanağına sahiptir. Bütün bu farklılıkların, daha açık bir anlatımla, birlik ve bütünlük duygusu, diğer disiplinlerden farklı olarak karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ve çevirinin kültürler arası iletişimi metin düzleminde sağlayarak hoşgörü ve birbirini anlamayı geliştirdiği söylenebilir.¹⁴ Karşılaştırmalı edebiyat bağlamında Parla'nın da işaret ettiği gibi, bu disiplinin kurulmasındaki amacın ardında yatan siyasi ve etik ilke, savaşla ayrılmış “Batı dünyasını edebiyat aracılığıyla yeniden birleştirmek ve bu yolla Üçüncü Dünya Savaşı'nı önlemek (tir)” (2008: 85). Çok iddialı bir amaç olmasına karşın karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının olduğu kadar çeviriler de insanların/toplumların birbirine karşı olan ön yargılarının belli oranda ortadan kaldırılmasında önemli bir rol oynamaktadır.¹⁵ Tabii bu rolü tersine çevirerek çeviriler aracılığıyla belli ideolojik amaçlarla kültürler arasında ön yargıların köruklenmesi, yanlış bir ülke imgesinin yaratılması da olasıdır. Söz gelimi, Edward W. Said'in kültürel üstünlük sağlamak için klişeleşmiş imge yaratma bağlamında vurguladığı gibi, Doğu'nun Batı tarafından ötekileştirilmesi¹⁶ ya da bir sömürü düzeninin aracı olarak bazı yabancı yazarları ve onların yapıtlarını çevirtirerek yerel yapıtlara yeterince önem verilmemesi, onların desteklenmemesi ve çevirilmemesi gibi. Bu bağlamda, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ilgi alanlarından biri de, yabancı bir kültürün kendi toplumunda ya da kendi kültürünün yabancı bir kültürde nasıl alımlandığına ilişkin ülke imgesine yönelik irdelemeler yapmaktır¹⁷ (Rüdiger 1971: 11).

¹⁴ Gerek çeviri biliminde, gerekse karşılaştırmalı edebiyat biliminde birden fazla metin bir araya getirilip buluşturulmaktadır. Bu buluşma, aynı zamanda başka/yabancı yapıtlar aracılığı ile kendi düşünce ve duygu dünyamızı bir anlamda aşmamızı ya da ona başka bir açıdan bakmamızı sağlamaktadır.

¹⁵ Ön yargıların yok edilmesi, çevirinin ve karşılaştırmalı edebiyatın, Arend'in Petersen bağlamında altını çizdiği gibi, uluslararasılaşmış ara bölgeler (2007: 212) ve bu alanda yapılan çalışmaların daha çok çift ve çoklu alımlamaya (2007: 214) yönelik olmasına bağlıdır. Çünkü bu kimseye ait olmayan bu ara bölgede, okurların çok yönlü alımlamayla kimliklerinin dışına ya da başka kimliklerin içine girerek daha esnek düşünebilme yeteneğini kazanmaları daha kolaydır.

¹⁶ Said, “Şarkiyatçılık” adlı kitabında işaret ettiği gibi, Batı'nın Doğu üzerindeki üstünlüğünün tarihsel nedenlere dayalı olan Doğu imgesinin kaynağı, Batı'nın “Şark'a ilişkin giderek genişleyen düzenli bilgi (si)ydi, hem sömürgelerde kurulan ilişkilerde hem de gelişen etnolojinin, karşılaştırmalı anatominin, filolojinin, tarihin kendi yararına kullan (ı)ldığı, yabancı olana, olağandışı olana yönelik yaygın ilgiyle pekişen bir bilgiydi; ayrıca, romancılar, ozanlar, çevirmenler ve yetenekli gezginlerce üretilen koca bir yazın bütünü de bu düzenli bilgiye eklendi” (Said 2008: 49).

¹⁷ Horst Rüdiger, “Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft” adlı makalesinde Almanya'nın Fransız edebiyatında Napolyon zamanında farklı, kurtuluş savaşlarında farklı, 1870/71 savaşlarından ve imparatorluğun kuruluşundan sonra farklı olduğunu yazmaktadır (Rüdiger 1971: 12).

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında kaynak metnin kendisinden çok, bunların çevirilerinin kullanılmasının iki nedeni vardır. Birincisi; daha geniş kitlelere seslenebilmek amacıyla karşılaştırmının yabancı dili bilmediği/yeterince bilmediği düşünülen okurlar için çeviri üzerinden karşılaştırma yapılmasıdır. Böylece konu, okura daha anlaşılır ve kolay biçimde aktarılmış olur.¹⁸ İkinci neden; karşılaştırma ana dil üzerinden yapıldığından, araştırmacının yabancı metni kendi çevirmek yerine, daha önce çevrilmiş olanı kullanmasıdır. Ancak karşılaştırmada çevirinin kullanılması başka sorunların gündeme gelmesine de yol açmaktadır. Küreselleşen ve pazar ekonomisinin egemen olduğu bir dünyada çevirmenleri yönlendiren/etkileyen ve çeviri sürecini biçimlendiren yayınevi, yazı işleri, işveren gibi etmenler belirleyici bir rol oynamaktadır.¹⁹ Sektörün henüz gelişmediği ya da okur ve çevirmen açısından çeviri bilincinin gelişmediği dönemlerde, çevrilen metinlerin değiştirildiği bilinmektedir. Bu sorunun her dönemde yaşandığını öne süren Koppen, çevirmenlerin kaynak metni kısalttıkları, uzattıkları, kendi beğenilerine göre dönüştürdükleri, olayları ve bölümleri değiştirdikleri, metinde geçen kahramanları tamamen yeni bir karaktere büründürdüklerini belirtmektedir (Koppen 1971: 61). Bu açıdan bakıldığında, karşılaştırmalarda kullanılan çeviriler, bu çeviri çalışmaları için de geçerlidir, bunlar belli bir yorumun sonucunu yansıtmaktadır. Araştırmacının karşılaştırmada kullanacağı çeviriye göre karşılaştırmının niteliği değişebilir. Bu bir de biçim ve içeriğin birbirini belirlediği edebi metinler düşünüldüğünde daha da karmaşık bir durum yaratabilir. Eksik ya da kötü bir çeviri, karşılaştırma ve değerlendirme yaparken bizim yanlış sonuçlara ulaşmamıza neden olabilir. Çevirinin nasıl yapıldığı, diğer bir deyişle, kaynak metne ne kadar sadık kaldığı ya da ne kadar serbest çevrildiği, çevirileri okuyan okuyucuların yabancı kültüre olan bakışını etkilemektedir. Kaynak dili bilen araştırmacılar, karşılaştırmada kaynak metne de başvurabileceğinden karşılaştırmalı çalışmalarda çeviri eleştirisi ya da çeviriye ilişkin yorumlar da yapmaktadırlar. Gerek çeviri, gerekse karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında yabancı olan etmenler ne kadar ön plana çıkarsa okur yabancı kültüre daha çok yaklaştırılmış olacaktır. Karşılaştırmalarda kültürlerin farklılığını anlamının yanında, başka dillerdeki yapıtlara bakarak ulusal edebiyatın hangi düzeyde olduğu da görülebilir. Burada

¹⁸ Karşılaşmayı yapan araştırmacının mutlaka karşılaştırdığı iki metnin dilini de bilmesi zorunludur. Gerekliğinde emin olmadığı bazı konularda kaynak metne başvurması söz konusu olabilir.

¹⁹ Çeviriye işlevsel açıdan yaklaşan Vermeer çeviri kararlarında işverene kuramlarında önemli bir yer ayırmaktadır. Çevirmen bir kültür ve dil uzmanı olarak verilen görevi yerine getirmekle sorumludur (Vermeer 2007: 24-2). Ticari kaygılarla çeviriye bir bütçe ayıran işverenler okurların beklentilerini karşılamaya çalışmakta ve ilgi görebilecek metinlerin seçiminde daha bilinçli ve seçici davranmaktadırlar.

karşılaştırmada kullanılan yapıt ve çevirilerin niceliği ulusal edebiyatın evrensel düzeyde nasıl alımlandığını da yansıtacaktır. Örneğin, farklı dillerde yazılmış olmasına karşın aynı türdeki ya da konudaki yapıtları okuyarak ulusal edebiyatın gelişmişlik düzeyini ya da dış dünyaya ne kadar açık olduğunu görmek olasıdır. Edebiyatın alıcı olduğu kadar verici de olması, salt edebiyatı geliştirmekle kalmaz, bu edebiyatın yansıttığı kültürün başka kültürlerle iletişime geçmesini ve onların birbirlerinden etkilenmelerini gündeme getirir.

Sonuç olarak, çeviri ve karşılaştırmalı edebiyatın gerek uygulamada, gerekse bilimselleşme sürecinde benzer sorun ve nitelikleri bulunmaktadır. Yapısı karmaşık ve çok yönlü bir niteliğe sahip olan her iki alan, dil ve kültür açısından çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik bu alanlarda disiplinlerarası çalışmayı gerekli kılmaktadır. Çalışmada da görüldüğü gibi, karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları çeviri olgusu olmadan düşünülemez. Çeviri, bir yandan karşılaştırmalı edebiyat için malzeme sağlamakta, öte yandan karşılaştırmada yapılan yorumlamayı da etkilemektedir.

Farklı dil ve kültürü yansıtan metinlerin karşılaştırılması ve irdelenmesi ya da birbirlerine çeviri yoluyla aktarılması, kültürler arası iletişimi artırmaktadır. Bu nedenle, bu alanda yapılan çalışmalar kültürleri yaklaştırmada önemli bir işleve sahiptir. Bu yaklaşma, karşılaştırmalı edebiyat ve çeviri düzleminde başka kültürlerle ortak yanlarını keşfetmeyi sağlamakta ya da her kültürün ne kadar kendine özgü olduğunu okurlara dolaylı olarak aktarmaktadır. Farklı olanın ‘öteki-leştirmeden’ algılanması/alımlandması ancak farklılıklardan birlik oluşturarak, onları bir araya getirerek ya da benzer/ortak olduğu düşünülen birçok olgunun/değerin varlığının tanıtılarak gösterilmesi açısından son derece önemlidir. Karşılaştırmalı edebiyat ve çeviride değişik kültürler ait metinlerin karşılaştırılması ve çevrilmesi, bu alanları başka alanlardan ayırmaktadır. Çünkü yabancılaştırma ve yerelleştirme olgusu arasında gidip gelen okurun, metinleri birebir/doğrudan ya da dönüştürerek karşılaştırması, onun eleştirel bilincini başka alanlarda yapılan çalışmalara oranla daha da artırmaktadır.

Kaynakça

Arend, Elisabeth (2007): “Übersetzung als Gegenstand der neueren Literatur und Kulturwissenschaft: Rezeptionsforschung und Komparatistik”. Kittel, Harald/ Frank, Armin Paul/ Greiner, Norbert (Yay.): *Übersetzung, Translation, Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 2. Teilband. Berlin: de Gruyter Verlag. 211-218

Aytaç, Gürsel (2003): *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.

Bachmann-Medick, Doris (1997): "Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen." Bachmann-Medick, Doris (Yay.): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*. Bd. 12. Berlin: Schmidt Verlag. 1-18

Doğan, Şerife (1995): "Karşılaştırmalı Dil ve Edebiyat Araştırmalarında Çevirinin Yeri". *Çeviri ve Uygulamaları Dergisi*. Ankara. 1-11

Even-Zohar, Itamar (2004): "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu" (çev. S. Paker). Rifat, Mehmet (Yay.): *Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakış*. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 191-200

Huyssen, Andreas (1969): *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich: Atlantis Verlag.

Jakobson, Roman (1981): "Dilbilim Açısında Çeviri" (çev. E. Sözer). *Yazko Çeviri Dergisi*. Sayı: 1, İstanbul. 138-144

Koppen, Erwin (1971): "Hat die Vergleichende Literaturwissenschaft eine eigen Theorie?" Rüdiger, Horst (Yay.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 41-64

Levy, Jiri (1969): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. (Deutsch v. W. Schamschula) Frankfurt/M: Athenaeum Verlag.

Mounin, Georges (1967): *Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburg Verlag.

Paker, Saliha (2003): "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler. Çoğul-Dizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme" (İngilizceden çev. Ali Tükel). Rifat, Mehmet (Yay.): *Çeviri Seçkisi 1*. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 26-42

Parla, Jale (2008): "Kuruluşundan Bugüne Karşılaştırmalı Edebiyat". *Kitaplık* 115. İstanbul. 85-91

Rousseau, André M./ Pichois, Claude (1994): *Karşılaştırmalı Edebiyat* (çev. M. Yazgan). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Rüdiger, Horst (1971): "Grenzen und Aufgaben der Vergleichenden Literaturwissenschaft". Rüdiger, Horst (Yay.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 1-14

Said Edward Wadie (2008): *Şarkiyatçılık. Batı'nın Şark Anlayışları* (çev. B. Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.

Schleiermacher, Friedrich (1973): “Methoden des Übersetzens” (1813). Störig, Hans Joachim (Yay.). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 38-70

Toury, Gideon (2004): “Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü” (çev. A. Eker). Rifat, Mehmet (Yay.): *Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı*. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 233-252

Ülsever, Raika Şeyda (2007): *Karşılaştırmalı Edebiyat ve Edebi Çeviri*. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.

Vermeer, Hans J. (2004): “Çevirinin Doğası – Bir Özet” (çev. Ş. Bahadır – D. Dizdar). Mehmet Rifat (Yay.): **Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı**. İstanbul: Dünya Yayıncılık. 257-266

Wellek, René (2010): “Karşılaştırmalı Edebiyatın Krizi” (çev. A. Çalışkan). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Sayı: 3, Nr: 12. 109-114

Wilss, Wolfram (1977): *Übersetzungswissenschaft*. Stuttgart: Klett Verlag.

Yücel, Faruk (2007): *Tarihsel ve Kuramsal Açından Çeviri Edimi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

