

*Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*  
**Cilt/Band/Volume: 2 Sayı/Nummer/Number: 38 Aralık/Dezember/December 2017**  
**ISSN: 1303-9407 • DOI: 10.26650/alde**

*Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*,  
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinin hakemli dergisidir. Yayımlanan  
makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

*Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*  
wird als begutachtete Zeitschrift von der Abteilung für deutsche Sprache und  
Literatur an der Philosophischen Fakultät der Universität Istanbul  
herausgegeben. Die Autoren tragen die Verantwortung für den Inhalt ihrer  
veröffentlichten Artikel.

*Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur*  
is the official peer-reviewed, journal of the *Istanbul University Faculty of  
Literature*. Authors bear responsibility for the content of their published articles.

**İmtiyaz Sahibi/Inhaber/Owner**

Dekan Prof. Dr. Hayati Develi  
(İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına)

**Yazı İşleri Müdürü ve Genel Yayın Yönetmeni /Geschäftsführer und Chefredakteur/**

**Chief Executive Officer and Executive Editor**  
Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu

**Editörler/Redaktion/Editorial Board**

**Prof. Dr. Mahmut Karakuş** (Editör/Editor)  
**Prof. Dr. Canan Şenöz-Ayata** (Editör/Editor)  
**Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu** (Editör/Editor)  
**Yrd. Doç. Dr. Şebnem Sunar** (Editör/Editor)  
**Yrd. Doç. Dr. Barış Konukman** (Editör/Editor)  
**Araş. Gör. İrem Atasoy** (Yardımcı Editör/Co-Editor)

**Çeviri Editörleri/Übersetzungsedatoren/Translation Editors**

**ENAGO**

**Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu**

**Yayın Türü/Publikationsart/Type of Publication**

**Sürelı Yayın/ Periodika/ Periodical**

**Yayın Dili/Publikationssprache/Language of Publication**

**Türkçe, Almanca ve İngilizce/Türkisch, Deutsch und Englisch/Turkish, German and English**

**Yayın Periyodu/Publikationsperiode/Publishing Period**

**Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/zweimal jährlich (Juni & Dezember)/  
Biannual (June & December)**

**Baskı Öncesi Hazırlık/Druckvorbereitung/Prepress**

**Online Bilgi**

**Telefon:** +90 (216) 693-2272 **Web:** <http://onlinebilgi.com.tr/> **Elektronik posta:**  
[editor@onlinebilgi.com.tr](mailto:editor@onlinebilgi.com.tr)

**Basım Tarihi:** Aralık 2017

**LOGO**

**İletişim/Kontakt/Contact**

**İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi**

**Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Kat 4, Ordu Cad. No:6, 34459 Laleli/İstanbul Türkiye**

**Telefon:** +90 (212) 440-0000 - 15910 **Web:** [www.alde.istanbul.edu.tr](http://www.alde.istanbul.edu.tr)

**Elektronik posta/E-Mail:** [alde.editor@istanbul.edu.tr](mailto:alde.editor@istanbul.edu.tr)

**Hakemler/Begutachter/Peer Reviewers:**

Prof. Dr. Nazan Aksoy, Prof. Dr. Şener Bağ, Prof. Dr. Yasemin Balcı, Prof. Dr. Kristin Bührig, Prof. Dr. Leyla Coşan, Prof. Dr. Nergis Daş-Pamukoğlu, Prof. Dr. Manfred Durzak, Prof. Dr. Kasım Eğit, Doç. Dr. Zehra Gülmüş, Prof. Dr. Feruzan Gündoğar. Prof. Dr. Mehmet Gündoğdu, Prof. Dr. Dursun Zengin, Prof. Dr. Yadigar Eğit, Prof. Dr. Sakine Eruz, Prof. Dr. Ortrud Gutjahr, Prof. Dr. İbrahim İlkhan, Prof. Dr. Mahmut Karakuş, Prof. Dr. Nevzat Kaya, Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu, Prof. Dr. Onur Bilge Kula, Prof. Dr. Nedret Kuran-Burçoğlu, Prof. Dr. Turgay Kurultay, Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı, Prof. Dr. Norbert Mecklenburg, Prof. Dr. Esra Melikoğlu, Prof. Dr. Güler Mungan, Prof. Dr. Hans-Christoph Graf v. Nayhauss, Prof. Dr. Şeyda Ozil, Prof. Dr. Yılmaz Özbek, Prof. Dr. Kadriye Öztürk, Prof. Dr. Ali Osman Öztürk, Prof. Dr. Nuran Özyer, Prof. Dr. Tülin Polat, Prof. Dr. Angelika Redder, Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam, Doç. Dr. Cemal Sakallı, Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu, Prof. Dr. Acar Sevim, Yard. Doç. Dr. Şebnem Sunar, Prof. Dr. Canan Şenöz-Ayata, Prof. Dr. Nilüfer Tapan, Prof. Dr. Metin Toprak, Prof. Dr. Zeki Uslu, Prof. Dr. Cemal Yıldız, Prof. Dr. Semahat Yüksel, Prof. Dr. Ahmet Sarı.

## İÇİNDEKİLER / INHALT / CONTENT

### **Sunuş / Vorwort / Preface**

### **MAKALELER / ARTIKEL / ARTICLES**

Heiko Ullrich

Volkscundliche und literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Erzählungen  
von W. O. von Horn und Karl May  
1-21

Özlem Karadağ

Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve  
Performans: *Hamlet Makinesi* (1977) & “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (2005)  
23-48

Şebnem Sunar

Die Auflösung des Raum- und Zeitbildes in Christian Krachts Roman *1979*  
49-57

### **KİTAP İNCELEMESİ / REZENSION / REVIEW**

Bariş Konukman

Ehrhardt, Claus/Heringer, Hans Jürgen (2011): *Pragmatik*  
61-63

### **TANITMA / BESPRECHUNG / BOOK REVIEW**

İrem Atasoy

7. internationale Tagung zur kontrastiven Medienlinguistik:  
Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität  
65-67

## Sunuş / Vorwort / Preface

Interdisziplinarität wird im aktuellen Diskurs nahezu aller wissenschaftlichen Fachrichtungen und Forschungsfelder als ein Weg gepriesen, den Anforderungen der immer weiter fortschreitenden Spezialisierung und Auffächerung Genüge zu leisten. Gekoppelt mit dieser Anforderung bzw. Tendenz vielfältige Veränderungen im Verständnis, im Gegenstandsbereich und in der Arbeitsweise der Wissenschaftsfächer. Dabei lässt sich die Diskussion um die Fragen, was eigentlich interdisziplinäre Herangehensweisen, Fragestellungen und Überlegungen sind, keineswegs als abgeschlossen betrachten. Nach mehr als drei jahrzehntelanger Diskussion in der Germanistik um diesen Begriff sind dem im aktuellen Diskurs neben weitergeführten kontroversen Diskussionen auch Begriffsbildungen wie Multidisziplinarität, Pluridisziplinarität, Transdisziplinarität und Crossdisziplinarität hinzugekommen, was von der Aktualität dieses Themas zeugt.

Ausgehend davon haben wir diese Nummer der Zeitschrift den Fragen gewidmet, welche aktuellen Entwicklungen in den Beziehungen der Germanistik mit benachbarten Disziplinen wie der Kunstwissenschaft, Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft, Medienwissenschaft, und Geschichte, Philosophie, Psychologie oder Anthropologie bzw. mit den Naturwissenschaften zu beobachten sind, welche interdisziplinären Forschungsmöglichkeiten innerhalb der Germanistik sich aktuell anbieten, welche interdisziplinären Aspekte und Möglichkeiten der Germanistik noch keine ausreichende Beachtung fanden, wie sich interdisziplinäre Ansätze im Wissenschaftsbetrieb auswirken und interdisziplinäre Forschungsfragen das Verständnis vom eigenen Fach verändern bzw. zu welchen Reflektionen diese führen, wie es mit der Anwendbarkeit von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Gegenständen in der literaturwissenschaftlichen Arbeit steht usw.

Von den eingesendeten Beiträgen eine Auswahl getroffen. Heiko Ullrich geht in seinem mit „Volkskundliche und literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Erzählungen von W. O. von Horn und Karl May“ betitelten Beitrag den Erzählungen zweier deutschen Autoren des 19. Jahrhunderts aus kulturalanthropologischer, gattungspoetologischer und literarhistorischer Perspektive nach und zeigt die verschiedenen Schnittstellen von Volkskunde

und Literaturwissenschaft auf, die einen adäquaten Zugang zu diesen Werken ermöglichen.

Özlem Karadağ betont in ihrem Beitrag „Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve Performans: *Hamlet Makinesi* (1977) & “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (2005)“, die Interdisziplinarität des Theaters als einer literarischen Gattung, dass von Natur aus verschiedene Disziplinen zusammenbringt und sich für Intermedialität insbesondere eignet. Am exemplarischen Beispiel von Shakespeare *Hamlet*, Heiner Müllers *Hamletmaschine* und der Performance *Ophelia’ya Ölüm Yakışır* der Theatergruppe Stüdyo Oyuncuları zeigt sie auf, wie die Performance als eine multidisziplinäre Umschreibung gedeutet werden kann, die neue interpretatorische Zugänge anbietet. .

Şebnem Sunar analysiert in ihrem Beitrag „Die Auflösung des Raum- und Zeitbildes in Christian Krachts Roman *1979*“ Krachts bekannten Roman mit einem interdisziplinären Ansatz. Neben den erzählerischen Besonderheiten geht sie auch den in diesen Roman eingeflossenen gesellschaftlichen und kulturhistorischen Momenten nach.

Abschließend haben wir zwei Besprechungen mit interdisziplinären Aspekten. Barış Konukman stellt in seiner Rezension das von Claus Ehrhardt und Hans Jürgen Heringer 2011 verfasste Buch *Pragmatik* vor und verweist auf die interdisziplinären Grundlagen des Buches im Hinblick auf die linguistische Pragmatik. Ausgehend vom interdisziplinären Ansatz der Linguistik vor. İrem Atasoy fasst die Ergebnisse der im Sommer 2017 in Helsinki abgehaltenen 7. Internationalen Tagung zur kontrastiven Medienlinguistik zusammen und stellt kurz dar, wie Medienkulturen in den Bereichen Semiotik, Linguistik und Medienlinguistik kontrastiv und interdisziplinär behandelt wurden.

Ersel Kayaoğlu  
im Namen der Redaktion

**Dr. Heiko Ullrich**

Schönborn-Gymnasium Bruchsal (Bruchsal, Germany)

**E-Mail:** heiko.f.ullrich@web.de

## **Volkskundliche und literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Erzählungen von W. O. von Horn und Karl May**

**Perspectives of Cultural Anthropology and Literary Studies on Novellas by  
W. O. von Horn and Karl May**

### **ABSTRACT (ENGLISH)**

---

While the popularity of Karl May's adventure novels and the forum of the Karl-May-Gesellschaft have inspired a wide range of professional and non-professional research on the narratives of this probably most read German writer of the 19th century, scientific approaches to the vast oeuvre of W. O. von Horn (i.e. Friedrich Wilhelm Philipp Oertel, 1798-1867) have mainly focused on the historical and cultural background, less on the literary technique of his writing. But it is only by combining a thorough analysis of an author's (and readership's) setting as undertaken by the methods of Cultural Anthropology and the philological sharpness provided by genuine Literary Studies practice that a real understanding of these texts can be achieved. To strengthen the latter aspect will also help to overcome the prejudice claiming that so-called trivial literature does not participate in specific literary discourses and just follows its didactic or entertaining intentions. The following article focuses on novellas whose setting is the South Africa of the 1830s with its prevailing conflict between the British and the Boers. It is this conflict that W. O. von Horn and Karl May exploit in a totally different way: While the vicar of a small Hunsrück town wants to teach his readers a lesson in humanity and tolerance by letting his protagonists undergo exactly the required development, the managing editor of a bourgeois magazine wants to provide kind of an armchair participation in the colonial adventure of the newly founded Kaiserreich.

**Keywords:** W. O. von Horn, *Die Boerenfamilie von Klaarfontein*, Karl May, *Der Africander*, *Der Boer van het Roer*

## **Volkskundliche und literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Erzählungen von W. O. von Horn und Karl May**

### **ABSTRACT (DEUTSCH)**

---

Während die Popularität der Reiseerzählungen Karl Mays und das Forum der Karl-May-Gesellschaft eine große Bandbreite an wissenschaftlichen und dilettierenden Untersuchungen zu den Texten dieses vielleicht meistgelesenen deutschsprachigen Autors des 19. Jahrhunderts hervorgebracht haben, haben sich Forschungsansätze zum quantitativ enormen Werk W. O. von Horns (d. i. Friedrich Wilhelm Philipp Oertel, 1798-1867) hauptsächlich auf den historischen und kulturellen Hintergrund und weniger auf die literarische Technik seines

Schreibens konzentriert. Aber nur durch die Kombination einer gründlichen Analyse der Hintergründe von Autor und Publikum, wie sie von den Methoden der Volkskunde ermöglicht wird, und die philologische Tiefenschärfe, die von der eigentlichen Literaturwissenschaft bereitgestellt wird, kann ein wirkliches Verständnis dieser Texte erreicht werden. Die Betonung des zweiten Aspekts wird außerdem dabei helfen, mit dem Vorurteil aufzuräumen, dass die sogenannte Trivalliteratur nicht an spezifisch literarischen Diskurse teilhabe und stattdessen lediglich ihren didaktischen oder unterhaltenden Intentionen folgt. Der folgende Artikel konzentriert sich auf Erzählungen, deren Schauplatz das Südafrika der 1830er Jahre mit dem alles beherrschenden Konflikt zwischen Briten und Buren ist. Diesen Konflikt deuten W. O. von Horn und Karl May in grundlegend verschiedener Weise aus: Während der Pfarrer einer Kleinstadt im Hunsrück seinen Lesern eine Lektion in Menschlichkeit und Toleranz erteilen will, indem er die Protagonisten seiner Erzählung eben diese erwünschte Entwicklung durchmachen lässt, will der Redakteur einer bürgerlichen Zeitschrift eine Art Teilnahme am kolonialen Abenteuer des neugegründeten Kaiserreichs vom heimischen Lesesessel aus ermöglichen.

**Schlüsselwörter:** W. O. von Horn, *Die Boorenfamilie von Klaarfontein*, Karl May, *Der Africander*, *Der Boer van het Roer*

### W. O. von Horn'un ve Karl May'ın Öykülerine İlişkin Halkbilimi ve Edebiyat Bilimi ile Bakış

#### ÖZ (TÜRKÇE)

Karl May'ın seyahatnamelerinin popülerliği ve Karl-May Derneği'nin oluşturduğu forum 19. yüzyılın bu belki de en çok okunan Alman yazarının metinlerine ilişkin geniş bir yelpazede bilimsel olanların yanında profesyonel olmayanların da bulunduğu bilimsel incelemelerin ortaya çıkmasını sağlarken W. O. von Horn'un (diğer adıyla Friedrich Wilhelm Philipp Oertel, 1798-1867) niceliksel bakımdan olağanüstü olan eserine ilişkin incelemeler metinlerinin yazınsal tekniğinden çok ağırlıklı olarak tarihsel ve kültürel arka planına yoğunlaştı. Fakat yazar ile okur kitlesinin arka planının, halkbilimin olanaklı kıldığı gibi, derinlemesine analizinin kombinasyonu ve asıl edebiyat biliminin ortaya koyduğu filolojik derinlikle bu metinlerin gerçekten anlaşılması sağlanabilir. İkinci hususun vurgulanması ayrıca trivial edebiyatın belli yazınsal söylemlerde payı olmadığına ve bunun yerine yalnızca öğretici ve eğlendirici amaçlarının gerçekleştirmeye çalıştığına ilişkin önyargının ortadan kaldırılmasına yardımcı olacaktır. Bu makale 1830'lu yıllarda Güney Afrika'da geçen ve Britanyalılarla Burlar arasında hakim olan çatışmayı konu alan öykülere yoğunlaşmaktadır. Bu çatışmayı W. O. von Horn ve Karl May temelden farklı biçimlerde yorumluyor: Hunsrück'te bir kasaba rahibi okurlarına insanlık ve hoşgörü konularında bir ders vermeye çalışırken ve bunun için öyküsünün ana figürlerine bu istenilmeyen süreci yaşatırken, bir burjuva dergisinin redaktörü okurlarına evlerindeki koltuklarında oturarak yeni kurulan imparatorluğun kolonyal macerasında bakıma bir paylarının olmasını mümkün kılmaya çalışıyor.

**Anahtar Sözcükler:** W. O. von Horn, *Die Boorenfamilie von Klaarfontein*, Karl May, *Der Africander*, *Der Boer van het Roer*



W. O. von Horn und Karl May repräsentieren die beiden Extremformen der Trivialliteratur im 19. Jahrhundert: Dem provinziellen, halbgelehrten Volksaufklärer mit dem untadeligen Lebenswandel steht der dilettierende, schamlos die Allmachtsphantasien seiner meist jugendlichen Leserschaft bedienende Abenteuerromancier aus dem kleinkriminellen Milieu gegenüber. Auch die – neben der auf ähnlichem Niveau anzuedelnden Ausbildung zum Pfarrer bzw. Volksschullehrer – signifikanteste anfängliche Gemeinsamkeit steht am Beginn einer konträren Entwicklung: Der in beiden Fällen beachtlichen und nicht zuletzt durch die Ausrichtung auf ein Lesepublikum aus ‚der Jugend und dem Volke‘ erworbenen Popularität zu Lebzeiten steht bei Horn das Versinken in völlige Vergessenheit (vgl. Müller-Salget 1984: 146f., Niem 1999: 143f.), bei May der Aufstieg zum meistgelesenen, aber auch meistgeschmähten deutschen Schriftsteller gegenüber. Darüber hinaus gibt es innerhalb des jeweils extrem umfangreichen Gesamtwerkes inhaltliche Überschneidungen: Sowohl Horn als auch May vollziehen den für das 19. Jahrhundert typischen Spagat zwischen Provinzialität und Exotismus, verfassen – immer auf der Suche nach Friedrich Theodor Vischers ‘grünen Stellen’ – Dorfgeschichten in der Tradition Hebels und Auerbachs (vgl. Oertel 1868: 113, Diener 1916: 26-43, Niem 1998: 55 und Mederer 2005: 164-171), aber auch Abenteuerromane mit Schauplätzen in Amerika, Asien oder Afrika (vgl. Oertel 1868: 138 und Mades 1998: 41). Und auf eben diesem Feld, genauer: dem Schauplatz Südafrika, begegnen sich die beiden grundverschiedenen Schriftsteller – der überzeugte reformierte Superintendent und der überkonfessionell orientierte, lutherisch getaufte Star der katholischen literarischen Szene – ein einziges Mal direkt: Unter dem Pseudonym seiner damaligen Lebensgefährtin Emma Pollmer veröffentlicht May 1878 den *Africander*, den er ein Jahr später zum *Boer van het Roer* überarbeiten wird und der in weiten Teilen auf W. O. von Horns *Die Boerenfamilie von Klaarfontein* (1855) aufbaut (so bereits Kipp 1976: 152f. und Stenzel 1977).

### **Autor und Leser, Stoff und literarische Technik**

Keiner der beiden Autoren hat das Land am Kap je selbst besucht, und zumindest W. O. von Horn konnte beim Verfassen seiner Erzählung keineswegs auf ein gleichsam natürliches Interesse seiner Leserschaft an den Verhältnissen in Südafrika rechnen. Zwar waren 1853 als Reaktion auf die gleichnamige Schrift des schottisch-südafrikanischen Abolitionisten Thomas Pringle Eduard Kretschmars *Südafrikanische Skizzen* entstanden, deren abschließenden narrativ ausgeführten Passagen W. O. von Horn das Grundgerüst seiner *Boerenfamilie von Klaarfontein* entnehmen wird (vgl. zu den Quellenstudien von Horns auch Oertel 1868: 137) und auf die er sich in einer Fußnote

ausdrücklich aus Quelle beruft (von Horn 1855: 31, vgl. dazu auch Alzheimer-Haller 2004: 127f.), doch erst 1858 hatte Sir John Retcliffe (d. i. Herrmann Ottomar Friedrich Goedsche) seinen Erfolgsroman *Nena Sahib* veröffentlicht, der in seinem propagandistischen Feldzug gegen den britischen Imperialismus auch die Unruhen unter der burischen Bevölkerung zu einem (allerdings untergeordneten) Erzählstrang ausschachtet. 1868 war dann neben Gustav Fritschs Reisebericht *Drei Jahre in Süd-Afrika* auch *Die Traansvaal'sche oder Süd-Afrikanische Republik beschrieben von Friedrich Jeppe in Potchefstroom* publiziert worden; der gebürtige Mecklenburger Jeppe bekleidete unter Martinus Wessel Pretorius das Amt des Postministers der Südafrikanischen Republik, die der Annexionsversuch des britischen Empires 1877 kurzzeitig erneut in die Schlagzeilen der europäischen Presse beförderte, nachdem 1874 bereits *Carl Mauch's Reise im Inneren von Süd-Afrika, 1865-72* auf breite Resonanz gestoßen war. So ist es Mitte der 1850er Jahre noch im Wesentlichen W. O. von Horn, der ein Interesse breiter deutscher Leserkreise an Südafrika erst generiert; während Karl May den Schauplatz Ende der 1870er Jahre wohl nicht zuletzt aufgrund von dessen Popularität wählt, muss die Entscheidung W. O. von Horns wohl anders erklärt werden.

Hier zeigt sich deutlich das unauflösliche Zusammenspiel kulturanthropologischer und literarhistorischer Faktoren, denn zum einen greift *Die Boorenfamilie von Klaarfontein* auf eine Episode des Romans zurück, mit dem W. O. von Horn der Durchbruch als Schriftsteller gelungen war (vgl. Oertel 1868: 114, Müller-Salget 1984: 143f., Niem 1998: 54, Mades <sup>2</sup>1998: 28): In *Friedel. Eine Geschichte aus dem Volksleben* (1846) gelangt der Protagonist ebenfalls nach Südafrika (vgl. Niem 1999: 147f.), wo er in einer – offensichtlich in Anlehnung an Darstellungen des 18. Jahrhunderts wie dem ersten Band von Johann Gottfried Schnabels *Wunderlichen Fata einiger Seefahrer* (1731), Christian Ludwig Willebrands *Geschichte eines Hottentotten, von ihm selbst erzählt* (1773) oder dem Lustspiel *Glücksproben* von Christian August Vulpius (1791) noch als rein holländisch imaginierten – Kapkolonie bei einem Gutbesitzer dient, der am Ende der Episode seine Sklaven freilässt, um nach Europa zurückzukehren (von Horn 1846: 174). Zum anderen sind die von Pringle als unverbesserliche Sklavenhalter gebrandmarkten und von Kretschmar bestenfalls halbherzig rehabilitierten Buren für den Landpfarrer W. O. von Horn geradezu ein Abbild seiner eigenen Sobernheimer Klientel zwischen Hunsrück und Nordpfälzer Bergland: landwirtschaftlich geprägt und in einer dörflichen Gemeinschaft verwurzelt, von der in den Metropolen eingeläuteten (und durch die restaurative Obrigkeit radikal unterbundenen) politischen und gesellschaftlichen Moderne des Vormärz zumindest auf den ersten Blick gründlich abgeschnittenen (vgl. Niem 1998: 59f.) – und der

reformierten Kirche angehörig (zu W. O. von Horns Interesse am “niederländischen Volkscharakter” vgl. auch Oertel 1868: 136). Am Beispiel dieser grundsätzlich rechtschaffenen, aber ziemlich rückständigen Identifikationsfiguren, die der Autor des *Friedel* noch selbst auf dem Stand des 18. Jahrhunderts verlassen hatte, ließ sich das volksaufklärerische Projekt des W. O. von Horn, ein Plädoyer für christliche Nächstenliebe über alle Grenzen von Stand und Rasse hinweg und die Inszenierung einer idealen Missionierung der Ungläubigen durch Tat und Bekenntnis, ideal umsetzen.

Für May stellt sich die Situation nach W. O. von Horn, Sir John Retcliffe, Friedrich Jeppe, Gustav Fritsch, Carl Mauch und der gescheiterten britischen Annexion des Transvaal grundsätzlich verändert dar (vgl. Jaser 2015: 572). Anders als dem Hunsrücker Superintendenten liegt ihm wenig daran, einer ländlichen Leserschaft ein Identifikationsangebot zu unterbreiten, mit dessen Hilfe ein konkretes volksaufklärerisches Erziehungsprogramm insinuiert werden kann; nach einer bewegten, um nicht zu sagen: verpfuschten Jugend, die nach dem Abrutschen ins Milieu der Kleinkriminellen im Zuchthaus endet, ruht der Fokus des durch die Tätigkeit als Redakteur in zwei Dresdner Verlagen soeben notdürftig resozialisierten, heillos in eine gewisse Emma Pollmer verliebten Schriftstellers in spe primär auf der Generierung literarischen (und finanziellen) Erfolgs (Schmiedt 2011: 65-84). Zu diesen von der plötzlichen (relativen) Prominenz des südafrikanischen Stoffes und der biographischen Situation des Autors bedingten Unterschieden im Vergleich zum Vorgänger W. O. von Horn gesellt sich eine Revolution in den Publikationsbedingungen für belletristische Literatur: Der wirtschaftliche Aufschwung der Gründerjahre und die explosionsartige Ausweitung des potenziellen Lesepublikums durch die fortschreitende Alphabetisierung bieten dem sich an alle Schichten der Gesellschaft, an alle Konfessionen und an alle politischen Lager wendenden Karl May eine Bühne, die der nach wie vor in erster Linie auf das Medium des Volkskalenders setzende W. O. von Horn weder sucht noch findet (vgl. Niem 1998: 56-58).

Auf dieser Bühne aber herrscht der Existenzkampf derjenigen, die ihre wirtschaftliche Existenz nun zum ersten Mal in der deutschen Geschichte dem Berufsschriftstellertum anvertrauen: Wo der Sobernheimer Pastor unbeschadet der freilich nicht geringzuschätzenden Motivation einer Aufbesserung seiner Bezüge das Schreiben (vgl. Niem 1998: 52f.) letztlich als Fortsetzung der Predigt und Seelsorge mit anderen Mitteln begreift (vgl. Mades <sup>2</sup>1998: 46), steht der Dresdner Jungautor unter dem Erfolgsdruck seiner Verleger, die zunächst (Münchmeyer, Radellis *Frohe Stunden*) in erster Linie verlegerischen Erfolg anstreben und in May später (Pustets *Deutscher Hausschatz*) ein Leser

anlockendes Zugpferd für ihre katholisch grundierten, aber überkonfessionell konzipierten Publikationen sehen (Pyta 2010: 28-35). Gerade nach der Instrumentalisierung der Buren als Kronzeugen für die Verbrechen des britischen Imperialismus durch den ultrakonservativen Sir John Retcliffe bietet sich der Schauplatz Südafrika Karl May als ideale Grundlage für eine Kolonialismuskritik an, die ihn in einem zentralen Diskurs des gerade zur Großmacht aufgestiegenen Kaiserreichs verankern wird, für das alle kolonialen Ambitionen zu spät zu kommen scheinen und das sich deshalb nicht zuletzt zur nationalen Selbstvergewisserung köstlich über die wenigen renitenten Gegenspieler insbesondere der auf dem Gebiet des Kolonialismus so schrecklich erfolgreichen Briten amüsiert.

Dass diese vordringlichen Schreibmotivationen der Didaxe (W. O. von Horn) bzw. der Unterhaltung des Lesers um jeden Preis (Karl May) in der Regel Literatur hervorbringen, die über kurz oder lang als trivial eingestuft wird, ändert nichts daran, dass es sich bei den Schemata, die Autoren zur Erreichung dieser inkriminierten Ziele anwenden, um spezifisch literarische Techniken handelt – gerade Schemaliteratur ist von der poetischen Tradition in extremem Maße abhängig, eben weil sie dieser nichts oder nur wenig Eigenes hinzuzufügen hat. Um die Wahl des jeweiligen Schemas durch W. O. von Horn bzw. Karl May in ihrer Komplexität zu würdigen – ob der Reflexionsgrad des einzelnen Autors dieser Komplexität entspricht, ist eine andere Frage –, ist ein Rückgriff auf die Anfänge der abendländischen Literaturgeschichte vonnöten, der die *Boorenfamilie* und den *Africander* bzw. den *Boer van het Roer* innerhalb der grundsätzlichen Ausprägungen epischer Texte verortet.

Während auf dem Gebiet der Dramatik bis heute eine klare und trotz zahlreicher Misch- und Hybridformen unumstrittene Zweiteilung in die Gattungen der Tragödie und Komödie etabliert ist, fehlt eine solche Differenzierung nach inhaltlichen Gesichtspunkten wie insbesondere nach dem konstitutiven tragischen bzw. glücklichen Ausgang im Bereich der Erzählliteratur im Bewusstsein der Poetik und Literaturwissenschaft weitgehend. Dabei ist der überlieferte Textbestand eigentlich denkbar günstig: Mit der tragisch endenden *Ilias* und der glücklich endenden *Odyssee* stehen sich die beiden ältesten überlieferten Epen als Archetypen zweier Subgattungen narrativer Texte gegenüber, die genau der im Drama überlieferten Zweiteilung entsprechen: Die *Ilias* konstituiert das Heldenepos, das auf der durch die Rachepflicht in unablässiger Bewegung gehaltenen Spirale der Gewalt immer wieder vom Hochmut zum Fall voranschreitet und damit der Hybris wie der schuldhaft-schuldlosen Verstrickung der klassischen Tragödie entspricht; die *Odyssee* leitet den Liebesroman ein, der am Ende einer langen Serie von Abenteuern das

ebenso traditionelle Komödienende in der glücklichen Vereinigung zweier Liebender präsentiert (vgl. Ullrich 2012: 247-252). Dass dem Heldenepos literarhistorisch keine große Zukunft beschieden ist, während der Liebesroman zur Leitgattung der Epik und damit der Belletristik überhaupt wird, ist für die hier interessierende Fragestellung insofern irrelevant, als sowohl die *Boorenfamilie* als auch der *Africander* und der *Boer van het Roer* der aufgrund ihres glücklichen Ausgangs eindeutig der Tradition des Liebesromans zuzuordnen sind; allerdings gehören sie zwei unterschiedlichen Ausprägungen dieses erfolgreicherer Zweigs der Epik an, die sich jedoch nichtsdestoweniger beide direkt vom homerischen Archetypen ableiten lassen.

Denn bereits dieser weist im Wesentlichen zwei Elemente auf: die Liebesgeschichte zwischen Odysseus und Penelope, deren versöhnlicher Kraft sich W. O. von Horn bevorzugt zuwendet (vgl. Müller-Salget 1984: 145), als Rahmen und innerhalb dieses Rahmens die Abenteuergeschichte des Irrfahrers, die Karl May die Konstruktion seines unverwechselbaren Helden ermöglicht. Beide Ausprägungen sind zwar entscheidende Belege für die enge Verwandtschaft von Reisebericht und Roman (Adams 1983: 148-160), akzentuieren das Motiv der Reise aber unterschiedlich: Während der antike Liebesroman etwa eines Heliodor die erzwungene Reise primär als Grund für die vorübergehende und Spannung erzeugende Trennung der beiden Liebenden instrumentalisiert, stellt der mittelalterliche Abenteuerroman etwa eines Chrétien de Troyes die bewusst zum Zwecke der Bewährung und Persönlichkeitsbildung unternommene Reise in den Mittelpunkt und degradiert die rahmende Liebesgeschichte zum letztlich beliebigen Anfangs- und Endpunkt einer Serie von Abenteuern, deren Held mit dem tragischen Heroen eines Heldenepos nichts gemein hat – hier agiert allem ritterlichem Ethos zum Trotz nicht der rasende Achill, ‘the Best, but also the Beast of the Achaians’, sondern der intellektuell herausragende Trickster Odysseus, der sich wohlweislich davor hüten wird, sich einem Polyphem im ‘ehrlichen’ Zweikampf zu stellen (Klotz 1979: 14-18).

### **Intertextualität I: Reisebericht und Liebesroman**

Einen solch listenreichen, aber dadurch natürlich auch zwielichtigen Helden möchte W. O. von Horn “der Jugend und dem Volke”, an die er seine Erzählung im Untertitel richtet (vgl. Niem 1999: 144), natürlich nicht zumuten; im Mittelpunkt seiner Darstellung steht den Konventionen des Liebesromans gemäß die jugendliche Heldin Mietje, die als Kind des Amakosahäuptlings Sandili bei der burischen Familie van Daanen aufwächst und sich in den Sohn Jan verliebt. Als sie Äußerungen Piet van Daanens belauscht, in denen dieser seiner Frau gegenüber sein Missfallen am Verhältnis seiner Pflgetochter und

seines Sohnes äußert, das nicht so sei, “wie es dem jungen Baas mit der Sklavin geziemt”, sondern darauf abziele, diese nach “Farbe und Abstammung” zur Dienerschaft zu rechnende Frau skandalöserweise zu seiner “Schwiegertochter” zu machen (von Horn 1855: 42), flieht Mietje zu ihren Blutsverwandten, die dadurch von einem Angriff auf den Hof der van Daanens abgehalten werden, was ihr Geliebter, der den wahren Grund ihrer Flucht nicht kennt, als “edle Aufopferung zu seiner und der Seinigen Rettung” interpretiert (von Horn 1855: 70). Während der Trennung zeigt sie nicht nur die vorbildliche Treue, die von der Protagonistin eines Liebesromans als würdige Nachfolgerin Penelopes erwartet werden darf, sondern verbindet diese Tugend mit der christlichen Missionstätigkeit, die seit dem Beginn der Herrnhuter Mission und der Gründung von Genadendal ein genuin deutsches Element des südafrikanischen Lebens darstellt und im 19. Jahrhundert durch die Rheinische Missionsgesellschaft mit ihrer Missionsstation Wupperthal fortgesetzt wurde: “Gar mancher schöner Kaffernjüngling warb um Noha, allein sie wies Alle zurück. Ihr einziges Glück war es, in Gunimas empfängliche Seele die Saat des Evangeliums zu streuen und sie zu Christo zu führen.” (von Horn 1855: 71). Dass in der *Boorenfamilie* keine Missionare dargestellt werden, liegt wohl nicht zuletzt daran, dass deren Wirken von Eduard Kretzschmar extrem negativ dargestellt wird (Kretzschmar 1853: 264-289); es geht W. O. von Horn an dieser Stelle sichtlich darum, eine positive Alternative zu den übel beleumundeten Missionsstationen zumindest zu imaginieren. Dazu stellt er Mietje als geschickte Rednerin dar, was sich insbesondere in ihrer Fähigkeit zeigt, ihr Volk und ihren Vater, zu dem sie gerade erst zurückgekehrt ist, kraft ihrer natürlichen Autorität zu lenken (von Horn 1855: 65f.); sie ist aufgrund ihrer Fähigkeiten und aktiven Rolle die eigentliche Nachfolgerin des Odysseus.

Jan van Daanen dagegen ist der unbedarfte jugendliche Liebhaber, den ein unbarmherzig erscheinendes Schicksal vorübergehend von seiner Geliebten Mietje trennt, bevor es ihn – ebenfalls weitgehend ohne sein Zutun – wieder mit ihr vereinigt. Dazwischen leidet er still an der Trennung wie Odysseus auf der Insel der Kalypso, bis seine Mutter den starsinnigen Vater mahnt: “Sieh auf Jans bleiche Wange, auf sein trübes, eingesunkenes Auge, auf seine Theilnahmslosigkeit an Allem, was geschieht” (von Horn 1855: 70). Obgleich Jan sich dem Willen seines Vaters verweigert wie Penelope ihren Freiern, bleibt er nicht nur den Konventionen der literarischen Gattung gemäß vollkommen passiv, sondern auch im Einklang mit den didaktischen Intentionen des Autors ganz der gehorsame Sohn:

“Sie wäre die Einzige gewesen, die ich zum Altare geführt haben würde; außer ihr aber nie eine Andere. Warum soll ich es verhehlen? Ihr wußtet es ja längst. Und wer weiß, wo der Grund ihrer Flucht lag? – Die Mutter

trauert noch täglich um sie. Mit ihr ist das Glück von Klaarfontein gewichen. Ihr wisset das. Laßt mich meinen Weg alleine durch das Leben gehen, wie Ohm Claas, und dringet nicht in mich. Mir blutet das Herz, Euch ungehorsam zu sein; aber lieber wollt' ich eines Bosjemanns giftiger Pfeil träfe mich, denn daß ich ein Weib nehme. Laßt's dabei, ich bitte Euch! –" Die Anspielung auf den muthmaßlichen Grund von Mietjes Entfernung traf den Boor mit ihrer ganzen Wucht. Er verstummte. In Jans Worten lag kein Trotz. Er sprach sie in einem so wehmüthigen, aus einem tiefverletzten Herzen kommenden Tone, daß der Boor keine Sylbe mehr erwiderte. (von Horn 1855: 75f.)

Bereits zuvor lässt W. O. von Horn den Vater Piet van Daanen das fünfte Gebot auch wörtlich zitieren: "Wir sind die Ältern, er ist das Kind und das Gebot des Herrn sagt: Du sollst Vater und Mutter ehren" (von Horn 1855: 43); die Stärkung der elterlichen Autorität durch die der Kirche stellt ein traditionelles Element ländlicher Sozialkontrolle dar (vgl. dazu auch Niem 1998: 56) und scheint auf den ersten Blick durch das Bibelzitat zum direkten Ausfluss der Autorintention erhoben (vgl. Müller-Salget 1984: 318).

Auch in anderem Zusammenhang stellt der Autor der *Boorenfamilie* sich in einer entscheidenden Formulierung gründlich gegen seine Vorlage, um der Figur des Piet van Daanen durch einen Erzählerkommentar den Rücken zu stärken. Wo Kretzschmar in eindeutig abwertender Pose verkündet: "Der Boor liest nicht; er hat nur drei Bücher: Die Bibel, das Gesangbuch und den Kalender. Alle anderen Bücher sind Unsinn, hat ihm der Pastor gesagt [...]" (Kretzschmar 1853: 25), besinnt W. O. von Horn sich darauf, dass er ja selbst "Pastor" ist, und stellt inhaltlich im direkten Anschluss an Kretzschmar, aber mit völlig konträrer Bewertung fest, der Bur sei "vom Lesen anderer Bücher oder Schriften, außer der Bibel, dem Gesangbuche, Gebetbuche und Kalender durchaus kein Freund. Diese reichen ihm vollkommen aus, und diese kennt er durch und durch, und er thut wohl daran" (von Horn 1855: 38). Diese anfängliche Aufwertung des alten Buren zum vermeintlichen Sprachrohr des Autors ist eine raffinierte Taktik des Erzählers, die an ein bäuerlich-ländliches Publikum gerichtet ist (vgl. Müller-Salget 1984: 111-116), das für sich selbst biedere Rechtschaffenheit proklamiert und sich wohl auch in den Vorurteilen des Gutsbesitzers gegenüber dem Findelkind aus dem Stamm der Amakosa wiederfinden kann – zumal wenn es um die Wahrung eigener Privilegien und Besitzstände geht: Den Engländern grollt Piet van Daanen in erster Linie deswegen, weil sie ihn mit der Aufhebung der Sklaverei zur Freilassung seiner gesamten Knechtschaft zwingen (von Horn 1855: 23f.; vgl. dazu auch Krobb 2017: 187).

Genau um die Widerlegung dieser Vorurteile aber geht es in der *Boorenfamilie von Klaarfontein*, wie Piets reumütige Zerknirschung wenig später zeigen wird:

Ist nicht unsere Haut auch gebräunt gegen die Haut derer, die aus Europa kommen? War das Kind nicht fromm, wie ein Christenkind auch? Kannte es nicht den Herrn Jesum Christum, war getauft, confirmirt und genoß mit uns das heilige Mahl des Herrn, wenn der Domine kam, es uns zu reichen? O Piet, Piet! rief er halblaut aus, Du hast Dein und Deines braven Sohnes Glück zerstört, weil Du voll Hochmuth warst! – Dieß Selbstgeständniß und Bekenntniß erschütterte ihn so, daß ihm eine Thräne nahe war. Er legte die Hand auf die Brust und sagte leise: Herr, Du hast Piet gedemüthigt! Vergib ihm seine Schuld! Er büßet und hat gebüßt dafür. (von Horn 1855: 104, vgl. dazu auch Mederer 2005: 164)

W. O. von Horn betreibt hier Volksaufklärung im doppelten Sinne: Zum einen zieht er in bester aufklärerischer Manier gegen ungegründete Vorurteile zu Felde, zum anderen betreibt er effektive literarische Bildung: Der Bauernfängertrick, mit dem er einen starrsinnig auf seinen Vorurteilen beharrenden Leser durch das Identifikationsangebot Piet van Daanen anlockt und in Sicherheit wiegt, bevor er den vermeintlichen Wesenskern dieser Figur ins genaue Gegenteil verkehrt und damit einen entsprechenden Lern- und Entwicklungsprozess auch beim Leser einfordert, funktioniert natürlich nur bei einem literarisch relativ ungebildeten Publikum: Jeder mit den Gattungskonventionen des Liebesromans einigermaßen Vertraute erkennt sofort, dass der alte Bur als zentrales Hindernis für die Vereinigung des jugendlichen Liebespaares im Verlauf der Handlung beseitigt, ausgetrickst oder umgestimmt werden muss (vgl. Diener 1916: 30-34, Müller-Salget 1984: 144 und Niem 2016: 64).

Dass W. O. von Horn nicht die eigentlich nur durch den Archetypus der Gattung repräsentierte erste Variante, in der Odysseus die Freier seiner Gemahlin niedermetzelt, und auch nicht die zweite, die in der Typenkomödie intrigant übertölpelten oder handfest erpressten Vätern ihre Heimat hat, sondern die dritte wählt, ordnet sein Werk dem klassischen Liebesroman mit dessen alle Figuren einschließendem Happy End zu, in das bereits Longos in seinem Schäferroman *Daphnis und Chloe* selbst die unterlegenen Rivalen Lampis und Gnathon integriert. Hier wird ein volksaufklärerischer Optimismus sichtbar, der sich von der Beschäftigung mit – durch und durch schematischer – Literatur eine Verfeinerung der Sitten, ja geradezu einen ethisch-moralischen Lernprozess verspricht: Wie Piet van Daanen lernt der Leser erst durch die gewaltsame Verstoßung aus dem Reich der liebgewonnenen Vorurteile – gegen die englischen Besatzer, die indigene Bevölkerung, die Empanzipation der jüngeren Generation, den Fortschritt –, welche Veränderungen er an sich selbst



vorzunehmen hat, um das verlorene alte durch ein neues Glück zu ersetzen: Und in der Tradition des gemeinsam mit dem Reisebericht der *Odysee* entsprossenen Liebesromans symbolisiert W. O. von Horn diesen mentalen Prozess durch die räumliche Verschiebung des Schauplatzes, die den van Daanens schließlich “Wohnsitze in den Thälern des Quathlambagebirges” (von Horn 1855: 114) anweist, weit entfernt von der titelgebenden “Klaarfontein”.

## **Intertextualität II: Reisebericht und Abenteuerroman**

Während W. O. von Horn aus den *Südafrikanischen Skizzen* zwar einen historischen Namen für Mietjes Vater (“Sandili”) übernimmt, seinem Gewährsmann Kretzschmar aber insofern folgt, als seine Erzählung wie dessen eher ethno- als historiographisch ausgerichtete Schrift die einzelnen Persönlichkeiten weniger als Individuum denn als nationalen Typus darstellt (vgl. Kretzschmar 1853: 243-245), wodurch die *Boorenfamilie von Klaarfontein* trotz der gelegentlichen Bezugnahme auf die Unterdrückung der Buren durch die englische Kolonialregierung in einer geschichtslosen Märchen- und Fabelwelt spielt, bemüht Karl May sich bereits im *Africander* um eine exaktere historische Verortung (vgl. Lieblang 1995), wozu er in erster Linie die Figur des Pieter Uys einsetzt, der zusammen mit dem Zulufürsten Panda und dem (fiktiven) Protagonisten Piet van Holmen einen Krieg gegen Pandas Bruder Dingaana, den Usurpator von dessen Thron, plant (May 1878: 575; vgl. zum historischen Hintergrund neben Hammer 1980 auch Koch 1981a: 142 und Kotrba 2005: 3-6). Da sich die beiden Engländer Raffley und Hoblyn, die während der geheimen Beratung Hannje, Pandas Tochter und Piets Braut, entführen, zu Dingaana schlagen, rückt der zentrale Konflikt zwischen Briten und Buren deutlich stärker ins Zentrum der Handlung (vgl. Meier 1982: 18), wobei die Rollen zwischen Befürwortern und Gegnern der Sklaverei im Vergleich zu Pringles und Kretzschmars Reiseberichten gerade vertauscht werden: Raffley will Hannje “für einen guten Preis” kaufen, worauf Jeffrouw van Holmen entrüstet reagiert: “Die Boeren von Klaarfontein haben niemals mit Menschenfleisch gehandelt” (May 1878: 574; vgl. dazu neben Koch 1981a: 157 auch Meier 1982: 19). In der späteren Fassung *Der Boer van het Roer* wird sie auch das letzte Vorurteil des Piet van Daanen aus der Boorenfamilie widerlegen, wenn sie dem Ich-Erzähler auf die Frage nach dem Einverständnis der Eltern zur Hochzeit des Sohnes mit der Tochter des Amakosa-Häuptlings erwidert: “Natürlich! Ihr dürft nicht glauben, daß dieselben Vorurtheile hegen, wie Ihr daheim. Mietje ist ein ganzes Mädchen und wird eine Frau werden, wie Jan unter den Ansiedlern keine bessere finden kann” (May 1879: 132, vgl. dazu auch Kotrba 2005: 13f.).

Piet van Holmen aber wartet anders als Jan van Daanen, sein Vorbild bei W. O. von Horn, nicht einfach passiv auf die Wiedervereinigung mit der Geraubten, sondern macht sich auf, diese unter abenteuerlichsten Umständen seinerseits aus der Mitte der Feinde zu entführen, wobei er im Alleingang nebenbei noch die beiden Briten mit einem Messer, das er einem von diesen entreißt, tötet und Dingaan gefangen nimmt (May 1878: 591). Dass es sich bei ihm nicht um den Helden eines Liebes-, sondern um den eines Abenteuerromans handelt, wird spätestens dann klar, wenn er die "Capdiamanten", die er als Brautgabe von Panda bekommt, seinen veramten Verwandten "[i]n der Nähe von Gröningen" schickt (May 1878: 591): Anders als Odysseus, der sich auf seiner Irrfahrt ständig dadurch in Gefahr bringt, dass er von keiner Insel lassen kann, ohne dort ein Gastgeschenk erpresst oder erbettelt oder durch Plünderung Beute gemacht zu haben, letztlich aber zu den Phäaken nur das nackte Leben rettet, bevor diese ihn reichlich beschenken, kehrt Piet van Holmen tatsächlich reich beladen von seinem kolonialen Abenteuer zurück.

Wichtiger als das reale Abenteuer des Kolonialismus, zu dem *Der Africander* den Leser natürlich auch ermutigt, ist die Aufbruchstimmung der Gründerjahre, in die hinein Radellis *Frohe Stunden* Mays frühe Reiseerzählungen stellen. Auch für den Nicht-Auswanderer und Daheimgebliebenen sind die Eigenschaften, die der Abenteuerheld verkörpert, zentral: Es geht darum, Gelegenheiten und Chancen schnell und entschlossen zu ergreifen, Konkurrenten mit skrupelloser Rücksichtslosigkeit beiseite zu drängen oder auszuschalten, mit einem Wort: Die Goldgräbermentalität der heimischen Wirtschaft steht derjenigen des kolonialen Abenteurers in exotischer Ferne letztlich in nichts nach. Für das primäre Ziel der langfristigen Leserbindung ist bereits bei den *Frohen Stunden* – und noch stärker später beim katholischen *Deutschen Hausschatz* – neben der Bewunderung, die dem (auch mit brutalsten Mitteln erreichten) Erfolg während der Euphorie der Gründerjahre nach den Einigungskriegen gezollt wird, jedoch auch die Konstruktion eines klar umrissenen Ethos, das den Abenteuerhelden als den 'Guten' vor seinen völlig unmoralischen Konkurrenten auszeichnet und guten Gewissens eine Identifikation mit diesem erlaubt. Hier setzt *Der Africander* noch auf eine relativ weit verbreitete Strategie, die May zusammen mit dem Motiv der erotischen Konkurrenz zwischen dem Briten Raffley und dem Buren van Holmen John Retcliffes *Nena Sahib* entnommen haben dürfte, indem er den ersteren als raffgierigen Materialisten und gewissenlosen Verführer zeichnet, der Mietje "für einige Zeit" als seine "kleine Frau" missbrauchen möchte, den letzteren dagegen als Familienmenschen charakterisiert, der sich um die alte Mutter, die entführte Pflegeschwester und die in der holländischen Heimat zurückgebliebene Verwandtschaft in vorbildlicher Weise kümmert.

Deutlich spezifischer geht May die Herausforderung einer effektiven Emotionalisierung seiner Leserschaft in der überarbeiteten Version *Der Boer van het Roer* vor, die 1879 im *Deutschen Hausschatz* erscheint, indem er die im Vorjahr noch weitgehend ohne eigene Zutaten aus der *Boorenfamilie* und einzelnen Zügen aus *Nena Sahib* kompilierte Geschichte nun zu einer charakteristischen Karl-May-Reiseerzählung umgestaltet (vgl. Kipp 1976: 144 und Meier 1982: 19). Dass Afrika auch für Karl May zum orientalischen Kulturkreis gehört (vgl. Krobb 2017: 254f.), zeigt sich dabei insbesondere daran, dass *Der Boer van het Roer* das Erzählschema des Orient- (und nicht das des Amerika-)zyklus aufweist: Der Ich-Erzähler und Quimbo im *Boer van het Roer* sind direkte Nachfolger des Ich-Erzählers und Mahmud el Kebhirs aus der kurz vor dem *Africander* ebenfalls in den *Frohen Stunden* erschienenen Erzählung *Die Gum* (1878) und direkte Vorgänger des Duos Kara ben Nemsî und Hadschi Halef Omar (so auch Melzig 2003: 14f. und Kotrba 2005: 15), haben aber nichts mit dem Paar Old Shatterhand und Winnetou zu tun: Während Old Shatterhand zu seinem Freund, dem edlen Wilden Winnetou, bewundernd aufschaut, sieht Kara ben Nemsî auf seine orientalisch-afrikanischen Diener mit gutmütiger Belustigung herab (vgl. Koch 1981b: 188).

Mit dem reisenden Ich-Erzähler, der vor der Folie seines großmäuligen und feigen, bauernschlaun und faulen Dieners (vgl. Kotrba 2005: 8) noch abgeklärter und altruistischer erscheint, als dies allein durch die Darstellung seiner Handlungen möglich wäre, entwickelt Karl May eine nicht zuletzt nationale Identifikationsfigur, die sich mit Pieter Uys auf der Grundlage einer Abstammung “von den gemeinsamen germanischen Eltern” verbündet (May 1879: 125f.), zugleich aber dessen düstere Untergangsprophezeiungen (“Der biedere, kraftvolle Boer wird verschwinden vom Caplande [...]”, May 1879: 145, vgl. dazu neben Kotrba 2005: 10f. auch Thanner 2016: 128) übernimmt, um einerseits eine von kulturellen Leitfiguren des Kaiserreichs wie Felix Dahn und Richard Wagner propagierte ‘Lust am Untergang’ zu zelebrieren, andererseits aber auch einen kolonialen Störfaktor auszuschalten, der neben den Briten auch den (auf diesem Feld noch inaktiven) Deutschen Probleme bereiten könnte. Denn dass diese sich als nächste Anwärtler auf die Weltherrschaft zu begreifen haben, wird durch das von Pieter Uys formulierte “große[] weltgeschichtliche[] Gesetz” zumindest angedeutet: “Phönizien, Griechenland, Rom, Karthago, Spanien, Portugal, auch vorher Venedig und Genua, die Barbareskenstaaten nur nebenbei erwähnt, Frankreich, Niederland – England lösten einander in der Seeherrschaft ab.” (May 1879: 126). Die nächste Seemacht in dieser illustren Reihe kann nach dem dieser geographischen Reihe zugrundeliegenden Uhrzeigersinn nur der östliche Nachbar Englands und der Niederlande sein – das deutsche Kaiserreich (das übersieht Koch 1981b: 170f.).

Hier entlarvt sich Mays an der Textoberfläche prominent platzierte Kolonialismuskritik als versteckte eigene Ambition auf diesem Feld: Wenn der Ich-Erzähler mit seinen burischen Verbündeten die “arme, von den Engländern aufgehetzte Schaar” Dingaans niedermacht (May 1879: 189, vgl. dazu auch Koch 1981a: 145), kommentiert er dies zwar mit dem scheinbar eindeutigen Verdikt: “Die Colonialpolitik eines großen europäischen Staates hatte wieder einmal vielen Tausenden von Menschen das Leben gekostet” (May 1879: 189, vgl. dazu auch Kotrba 2005: 11), verschweigt aber eben nicht seine Bereitschaft, zur Korrektur dieser Fehler des britischen Imperialismus selbst Blut zu vergießen.

In diesem Ich-Erzähler erkennt sich nicht nur eine deutsche Öffentlichkeit wieder, die angesichts des 1871 erworbenen Weltmachtstatus einigermaßen fassungslos das koloniale Treiben der europäischen Nachbarn beobachtet und keine Gelegenheit auslässt, in Ermangelung eigener Handlungsmöglichkeiten Kritik zu üben und Verbesserungsvorschläge zu machen (vgl. Krobb 2017: 283-312); die betuliche Mahnung zu mehr Menschlichkeit im dennoch grundsätzlich bejahten gnadenlosen Wettkampf lässt sich auch auf die heimischen Verhältnisse und die Verlierer des gründerzeitlichen Industrialisierungsschubs übertragen. Bürgerliche Tugenden wie der Fleiß, die der Ich-Erzähler der indigenen Bevölkerung ebenso abspricht wie die Buren (“Ein fleißiger Kaffer? Eine große und auffällige Seltenheit!”, May 1879: 152, vgl. dazu neben Kotrba 2005: 11 auch Krobb 2017: 425f.), werden so indirekt auch vom heimischen Leser eingefordert; drastische Maßnahmen zur Sanktion nonkonformen Verhaltens zustimmend belächelt, wenn der Ich-Erzähler zur Unterhaltung der Leser berichtet, wie Pieter Uys Quimbo, der sich tot stellt, um dem anstrengenden Reiten zu entgehen, ‘wieder zum Leben erweckt’, indem er droht, die vermeintliche Leiche aufzuschneiden (May 1879: 128). Dass der Ich-Erzähler nicht selbst zu derartigen Methoden greift (und dass auch Pieter Uys seine Drohung natürlich nicht ernst meint), zeigt dabei eine Distanz zu diesem Vorgehen (vgl. dazu neben Koch 1981a: 158 auch Thanner 2016: 205f.), das so unentschieden zwischen Kritik und Verharmlosung desselben schwankt, dass jeder Leser – vom unterdrückten Proletarier bis zum Raubtierkapitalisten – sich mit dem Protagonisten identifizieren kann.

Noch wichtiger aber ist, dass dem Einzelnen in der entstehenden Leistungsgesellschaft des späten 19. Jahrhunderts für seine als typisch deutsch präsentierte Kombination aus rationalem Fortschrittsglauben und humanistischer Verbrämung desselben, dem zeitgenössischen Leitbild des Realidealismus (vgl. Becker 2003: 26-29), reiche Belohnung zuteil wird. Dazu baut Karl May den bereits im *Africander* präsenten Verweis auf die verarmte

holländische Verwandtschaft der burischen Familie zu einer Rahmenhandlung aus, die dieser Verwandtschaft zunächst vorbildliches ethisches Verhalten zubilligt:

Ich hatte auf einer Reise durch die niederländische Provinz Zeeland eine Familie Van Helmers kennen gelernt und bei derselben trotz ihrer Armut eine herzliche Gastfreundlichkeit gefunden. Ich erfuhr, daß ein Großssohn des Hausvaters nach dem Cap der guten Hoffnung übergesiedelt sei. Man hatte mit ihm und seinem Sohne lange in gelegentlich brieflicher Verbindung gestanden, bis der Sohn mit so vielen andern Boers vor den andringenden Engländern über das Drachengebirge gestiegen war, um sich in der jetzigen Colonie Natal ein neues Heimwesen zu gründen. Seit dieser Zeit hatten die Nachrichten aufgehört, doch gedachte die Familie ihrer Verwandten mit lebhafter Anhänglichkeit, und als ich meine Absicht, nach dem Caplande zu gehen, verlauten ließ, wurde ich mit der Bitte bestürmt, dort wo möglich eine Erkundigung nach den Verschollenen einzuziehen. Für den Fall, daß es mir gelingen sollte, dieselben ausfindig zu machen, wurden mir einige Briefe anvertraut, und ich verließ Holland mit dem Wunsche, in dieser Richtung den guten Leuten für ihre an mir bewiesene Freundlichkeit dankbar sein zu können. (May 1879: 123)

Hier zeigt sich der eigentliche Adressat (und damit das primäre Identifikationsangebot) eines Abenteuerromans: Die Leser eines Karl-May-Romans erscheinen hier idealtypisch portraitiert; wie Homer das aristokratische Publikum seines Epos in den Phäaken verherrlicht, die den Erzählungen des Odysseus lauschen, um ihn danach reich zu beschenken, konstruiert Karl May hier eine Leserschaft aus biedereren, aber ebenfalls dankbaren Kleinbürgern. Und die Verbrüderung des Schriftstellers mit seinen Lesern geht noch weiter, indem May nun wie sein antikes Vorbild recht unverblümt einen Teil des Ertrags des kolonialen Abenteuers für sich selbst reklamiert:

Wer heut nach Zeeland kommt und in Storckenbeek die Familie van Helmers besucht, der sieht in der Wohnstube rechts und links vom Spiegel zwei Bleistiftzeichnungen hängen; und wenn er fragt, wen diese beiden interessanten Köpfe vorstellen, so wird ihm geantwortet, daß es die Porträts von Jan und Mietje van Helmers seien, die sich verheirathet haben und so unendlich reich sind, daß sie sogar einmal ein Etui mit sechs kostbaren schwarzen Capdiamanten nach Storckenbeek schickten, damit die armen Verwandten durch diese Gabe in etwas bessere Umstände kommen sollten. Und auf weiteres Befragen erfährt er, daß ein Mynheer aus Deutschland, der Offizier van der Gezondhait gewesen sei und mit Jan eine gewaltige Schlacht gegen die Kaffern mitgemacht habe, der Zeichner dieser Skizzen sei. Dieser Mynheer aus Deutschland aber schreibt diese Zeilen und sieht dabei an seinem Finger einen Ring

funkeln, in welchen der Diamant gefaßt ist, den er einst von Panda zum Geschenke erhielt. Und über seinem Schreibtische steht unter andern Raritäten eine Schnupfdose, welche einst Quimbo im Ohrläppchen trug und ihm beim Abschiede mit den Worten überreichte: “Lieb’ gut’ Mynheer will geh’ heim; Quimbo wein’ viel’ groß’ Thrän’, weil Quimbo nicht darf geh’ mit Mynheer; aber Quimbo geb’ hier Dos’ an Mynheer, damit Mynheer denk’ viel an arm’ schön’ tapfer’ Quimbo!” – – – (May 1879: 189)

Was aber bringt den Leser dazu, sich eine derartige Anbiederung gefallen zu lassen, von der auf den ersten Blick nur der Autor profitiert? Die Antwort dürfte weniger im metaphorischen Gehalt der “sechs kostbaren schwarzen Capdiamanten” als vielmehr in dem der “zwei Bleistiftzeichnungen” und der Tatsache zu finden sein, dass der Abenteuerheld und -erzähler “der Zeichner dieser Skizzen” ist: Mit dem Abenteuer, für das dessen Held weltweite Anerkennung einheimst, wie Quimbos sentimentale Abschiedsworte bezeugen, löst der Ich-Erzähler eine Forderung der Zeit, eine nationale Aufgabe der frischgebackenen Weltmacht ein, der sich die Daheimgebliebenen nicht selbst unterziehen können oder wollen (vgl. Thanner 2016: 145-148), denn mit Kauf einer Reiseerzählung aus der Feder des vermeintlichen Weltreisenden Karl May, als der dieser sich ja ausdrücklich darstellt, wenn er sich mit dem Ich-Erzähler identifiziert (“Dieser Mynheer aus Deutschland aber schreibt diese Zeilen [...]”), erwirbt der Leser eine bequeme und sogar angenehme Möglichkeit, vom heimischen Sessel aus an der dringend gebotenen Erforschung der Welt, die May insbesondere in durch die leicht modifizierten Lexikoneinträge zu Beginn seiner Erzählungen präsentiert (vgl. Schweikert 1995: 28-30) und der Eroberung eines deutschen Kolonialreiches zu partizipieren – und das auf dem Gebiet der Kunst, auf dem sich das ‘Volk der Dichter und Denker’ ohnehin aller Welt überlegen weiß.

### **Mehr und weniger als Kulturwissenschaft: Produktive Schnittmengen von Volkskunde und Literaturwissenschaft**

Die Forderung nach Interdisziplinarität gleicht in der Literaturwissenschaft des 21. Jahrhunderts dem sprichwörtlich überflüssigen Unternehmen, Eulen nach Athen zu tragen: Unter dem traditionsreichen Begriff der Kulturwissenschaft, der neben der Literatur-, Musik-, und Kunstwissenschaft, der Sprach-, Kommunikations-, und Medienwissenschaft auch die Volkskunde (bzw. Ethnologie bzw. Anthropologie) umfasst, können belletristische Texte in einer Vielzahl von Diskursen verortet und aus entsprechend vielen Perspektiven in all ihren Aspekten beleuchtet werden. Dennoch steht die gerade für die deutsche Literaturgeschichte so fundamentale Behauptung einer ‘Kunstautonomie’ dem produktiven Brückenschlag zwischen literaturwissenschaftlicher Textarbeit

unter Berücksichtigung spezifisch literarischer Faktoren wie Stofftradition, Gattung, narrativer Technik etc. auf der einen und der Untersuchung der Verhältnisse zwischen empirischem Autor und empirischer Leserschaft auf der anderen Seite meist im Wege: Mit der historischen Bürde der aus einem Interesse an der Alltagskultur entstandenen angloamerikanischen Kulturwissenschaft fällt es dieser zuweilen noch immer schwer, Zugriff auf die sogenannte Höhenkammliteratur zu bekommen. Noch gravierender ist das Problem allerdings – und darauf möchte der vorliegende Aufsatz in erster Linie hinweisen – im Fall derjenigen Autoren, die traditionell eher in den Bereich der Volkskunde oder eben der etwas unspezifisch alle möglichen Zugänge kombinierenden Kulturwissenschaft fallen: Hier ist dringend ein verstärkter Rückgriff auf das methodische Instrumentarium der Literaturwissenschaft anzuraten, um die Funktionsweise der angeblich so trivialen und primitiven Texte, deren Erfolg man gemeinhin pauschal und ohne nähere Begründung mit der Beschränktheit und Anspruchslosigkeit des Publikums erklärt, aus der spezifisch literarischen Interaktion der Autoren mit ihrer Leserschaft heraus plausibel zu machen.

### Literaturverzeichnis

- Adams, Percy G. (1983):** *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Lexington.
- Alzheimer-Haller, Heidrun (2004):** *Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Moralische Geschichten 1780-1848*, Berlin / New York.
- Becker, Sabina (2003):** *Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900*, Tübingen / Basel.
- Diener, Walter (1916):** *W. O. von Horn (Wilhelm Oertel) als Heimat- und Volksschriftsteller*, Bonn.
- Hammer, Wolfgang (1980):** „Der Boer van het Roer und sein geschichtlicher Hintergrund“, in: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 44, S. 34-37.
- Horn, W. O. von (1855):** *Die Boorenfamilie von Klaarfontein. Eine Geschichte aus dem Boorenleben im Caplande Südafrikas, der Jugend und dem Volke erzählt*, Wiesbaden.
- Horn, W. O. von (1846):** *Friedel. Eine Geschichte aus dem Volksleben*, Darmstadt.
- Jaser, Josef (2015):** „Editorischer Bericht: Der Africander“, in: Scheinhammer-Schmid, Ulrich (Hg.): *Karl Mays Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Abteilung I: Frühwerk. Bd. 8: Aus der Mappe eines Vielgereisten. Abenteuererzählungen (I)*, Bamberg / Radebeul, S. 572-574.
- Kipp, Rudolf W. (1976):** „Auf fremden Pfaden“, in: *Auf den Spuren von Karl May. Reisen zu den Stätten seiner Bücher*, Düsseldorf, S. 143-154.

- Klotz, Volker (1979):** *Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne*, München.
- Koch, Ekkehard (1981a):** „Der Weg zum ‚Kafferngrab‘. Zum historischen und zeitgeschichtlichen Hintergrund von Karl Mays Südafrikanischen Erzählungen“, in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft*, S. 136-165.
- Koch, Ekkehard (1981b):** „Jedes irdische Geschöpf hat eine Berechtigung zu sein und zu leben‘. Zum Verhältnis von Karl May und Johann Gottfried Herder“, in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft*, S. 166-206.
- Kotrba, Franz (2005):** *Karl May und sein Bild von Schwarzafrika*, Husum.
- Kretschmar, Eduard (1853):** *Südafrikanische Skizzen*. Leipzig.
- Krobb, Florian (2017):** *Vorkoloniale Afrika-Penetrationen. Diskursive Vorstöße ins „Herz des großen Continents“ in der deutschen Reiseliteratur (ca. 1850-1890)*. Frankfurt a. M. u.a.
- Lieblang, Helmut (1995):** „Die Colonie Natal und die Süd-Afrikanischen Freistaaten. Eine Quelle Karl Mays“, in: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 27, H. 106, S. 52-54.
- Mades, Karl-Richard (21998):** *W. O. von Horn – der Heimat- und Volksschriftsteller*, Horn.
- May, Karl (1878):** „Der Africander. Ein Abenteuer aus Südafrika von Emma Pollmer“, in: *Frohe Stunden*, Bd. 2, H. 35, S. 558f., H. 36, S. 574f., H. 37, S. 590f.
- May, Karl (1879):** „Der Boer van het Roer“, in: *Deutscher Hausschatz*, Bd. 6, H. 8, S. 122-128, H. 9, S. 132-142, H. 10, S. 151-160, H. 11, S. 166-171, H. 12, S. 184-189.
- Mederer, Hanns-Peter (2005):** *Der unterhaltsame Aberglaube. Sagenrezeption in Roman, Erzählung und Gebrauchsliteratur zwischen 1840 und 1855*, Aachen.
- Meier, Herbert (1982):** „Einleitung“, in: *Karl May: Kleinere Hausschatz-Erzählungen. Reprint der Karl-May-Gesellschaft*, Regensburg, S. 4-43.
- Melzig, Dominik (2003):** *Der „Kranke Mann“ und sein Freund. Karl Mays Stereotypenverwendung als Beitrag zum Orientalismus*, Husum.
- Müller-Salget, Klaus (1984):** *Erzählungen für das Volk. Evangelische Pfarrer als Volksschriftsteller im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin.
- Niem, Christina (1998):** „Eine Geschichte, der Jugend und dem Volke erzählt‘. W. O. v. H. und seine Kalender ‚Die Spinnstube‘, in: *Volkskunde in Rheinland-Pfalz* 13, H. 2, S. 50-61.
- Niem, Christina (2016):** „So war das Jahr 1755 gekommen‘. Moralische Geschichten von Katastrophen. Das Beispiel des Jugend- und Volksschriftstellers W. O. von Horn“, in: Rieken, Bernd (Hg.): *Erzählen über Katastrophen*, Münster / New York, S. 55-68.



- Niem, Christina (1999):** „W. O. von Horn – ein moralischer Erzähler und Kalendermacher vom Mittelrhein“, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 44, S. 143-154.
- Oertel, Hugo (1868):** *W. O. v. H. (Wilhelm Oertel). Ein wahrer Freund des Volkes. Ein Lebensbild, für das deutsche Volk gezeichnet von einem der ihn lieb gehabt hat.* Wiesbaden.
- Pyta, Wolfram (2010):** „Kulturwissenschaftliche Zugriffe auf Karl May“, in: Ders. (Hg.): *Karl May. Brückenbauer zwischen den Kulturen*, Berlin, S. 9-46.
- Schmiedt, Helmut (2011):** *Karl May oder Die Macht der Phantasie. Eine Biographie*, München.
- Schweikert, Rudi (1995):** „Der Boer van het Roer‘ und der ‚Pierer‘. Karl May fährt mit dem Finger die Lexikonzeilen entlang, schreibt ab und imaginiert sich eins“, in: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 27, H. 103, S. 28-36.
- Stenzel, Alfons (1977):** „W. O. von Horn, eine literarische Quelle Karl Mays“, in: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 9, H. 34, S. 18f.
- Thanner, Veronika (2016):** „Tückische Oberflächen“ und „Höllische Gestade“ im Inneren. *Topologien der Gefahr im 19. Jahrhundert*. Würzburg.
- Ullrich, Heiko (2012):** *Wilhelm Raabe zwischen Heldenepos und Liebesroman. „Das Odfeld“ und „Hastenbeck“ in der Tradition der homerisch-vergilischen Epen und der historischen Romane Walter Scotts*. Berlin/Boston.

## Extended Abstract

---

### **Perspectives of Cultural Anthropology and Literary Studies on Novellas by W. O. von Horn and Karl May**

Writing on South Africa is not a popular theme in German literature, yet the Realism of the 19th century as reflected in the writings both of W. O. von Horn and Karl May tends to the remote by finding its setting in the province and overseas. Neither has been to the Cape, W. O. von Horn depending heavily on Eduard Kretzschmar's *Südafrikanische Skizzen* (1853), whereas his own *Die Boerenfamilie von Klaarfontein* (1855) provides the role model for both Karl May's short narration *Der Africander* (published 1878 under the name of his betrothed Emma Pollmer) and the enlarged version *Der Boer van het Roer* (1879). All three texts tend to demonize the British as new rulers of the Cape and to idealize the Boers: To W. O. von Horn's readers the agricultural Afrikaner life seems so much like their own, Karl May stresses the allegedly strong cultural ties between Germans, Dutch and Boers. By teaching his readers a lesson in humanity and tolerance W. O. von Horn not only follows didactic aims that are a characteristic of the popular enlightenment of early 19th century, but also bases his plot on the romance elements of the literary scheme established by Homer's *Odyssey* to present an enduring hero of a love story. On the other hand Karl May uses the adventure plot of the ancient epic to depict the protagonist (in *Der Africander*) and especially his first-person narrator (in *Der Boer van het Roer*) as a trickster whom his readers can admire. In *Die Boerenfamilie von Klaarfontein* Jan van Daanen does not revolt against his father who does not allow his loving for Mietje to develop into marriage and the founding of an interracial family, but by suffering and enduring he finally overcomes all obstacles: Piet van Daanen learns to accept the Amakosa princess as his daughter-in-law, who brings her tribe Christianity and her new Boer family peace with their native neighbours. The Piet van Holmen of *Der Africander* is not the patient endurer but the active fighter: When British rogues kidnap his beloved, he chases them down and finally kills them; the first-person narrator of *Der Boer van het Roer* adds to this heroism the intellectual skills of superior warfare; more importantly May distinguishes him from the Boer characters by attributing to the latter a rude and inhuman colonialism which the former does not share and does not approve. But it is he who benefits most from his adventure by bringing home some precious Cape diamonds – and the vision of a future German colonialism that will yield wealth even beyond the expectations of German Gründerzeit society for those who dare to simply act – not ruthless, but resolutely – in the complex interlacing of a colonial world.

Both W. O. von Horn and Karl May follow the aims of their time and surroundings, and both use literary tradition descending from Homer to do so.

**Yard. Doç. Özlem Karadağ**

İstanbul Üniversitesi (Istanbul, Turkey)

İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

E-Mail: okaradag@istanbul.edu.tr

## **Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve Performans: *Hamlet Makinesi* (1977) & “Ophelia’ya Ölüm Yakıştır” (2005)**

**Text and Performance as an Interdisciplinary and Intermedia Rewriting:  
*Hamletmaschine* (1977) and “Death Suits Ophelia” (2005)**

### **ABSTRACT (ENGLISH)**

German playwright Heiner Müller produced post-dramatic plays using techniques such as pastiche, rewriting, alienation and reimagined history, myths and old texts within the context of postdramatic theatre. One of his most exemplary plays that uses these characteristics is *Hamletmaschine* (*Die Hamletmaschine*, 1977). It is a distinctive rewriting of *Hamlet* with its interdisciplinary and intermedia characteristics. *Hamletmaschine* as a rewriting, with the writing style of Müller in 1970s, puts forward the changes in and the important techniques of the twentieth century texts and performances. On the other hand, “Death Suits Ophelia,” directed by Ozan Gözel and Tuluğ Ülgen, focuses on Müller’s interpretations, and their performance piece creates a new text and gives way to new interpretations with its novel staging. The aim of this article is to argue that drama is an interdisciplinary and intermedia art by nature, and the performance can also be considered as a transition between different disciplines and also as another rewriting. For this aim, this article will discuss the interdisciplinary and intermedia characteristics of these plays by focusing on Müller’s *Hamletmaschine* investigating the text’s relation to its predecessor, its use of technique and multi-interpretations and by also touching upon the different interpretations of the performance piece “Death Suits Ophelia”.

**Keywords:** Text and Performance, Theatre, Comparative literature, Interdisciplinary studies, Intertextuality, William Shakespeare, Heiner Müller, Studio Actors

**Text und Performanz als eine interdisziplinäre und intermediale  
Umschreibung: *Die Hamletmaschine* (1977) und “Death Suits Ophelia”  
(2005)**

### **ABSTRACT (DEUTSCH)**

Der deutsche Dramatiker Heiner Müller produzierte im Kontext des postdramatischen Theaters Stücke mit Techniken wie Plastische, Umschreibung, Entfremdung und Neudefinition von Geschichte, Mythen und alten Texten. Eines seiner beispielhaftesten Stücke, das diese Eigenschaften aufweist, ist *Die Hamletmaschine* (1977). Es handelt sich dabei um eine unverwechselbare

Umschreibung des Hamlet mit interdisziplinären und intermedialen Charakteristiken. *Die Hamletmaschine* ist eine Umschreibung mit dem Schreibstil von Müller aus den 1970er Jahren und legt die Veränderungen und wichtigen Techniken der Texte und Performances des zwanzigsten Jahrhunderts vor. „Death Suits Ophelia“ von Ozan Gözel und Tuluğ Ülgen hingegen konzentriert sich auf Müllers Interpretationen, wobei ihr Performance-Stück einen neuen Text hervorbringt und eine neuartigen Inszenierung dieser neuen Interpretationen vorlegt. Das Ziel dieses Artikels ist es aufzuzeigen, dass das Drama von Natur aus eine interdisziplinäre und intermediale Kunst ist, und dass die Performance auch als Übergang zwischen verschiedenen Disziplinen, und gleichsam als eine andere Umschreibung betrachtet werden kann. Zu diesem Zweck werden in diesem Artikel die interdisziplinären und intermedialen Charakteristika dieser Stücke diskutiert, wobei der Fokus auf seiner Beziehung von Müllers *Die Hamletmaschine* zu dessen Vorgänger, auf den Technikeinsatz, den Multi-Interpretationen, sowie den unterschiedlichen Interpretationen des Performance-Stückes “Death Suits Ophelia” liegen wird.

**Schlüsselwörter:** Text und Performance, Theater, vergleichende Literaturwissenschaft, interdisziplinäre Studien, Intertextualität, William Shakespeare, Heiner Müller, Studio Actors

**Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve Performans: *Hamlet Makinesi* (1977) & “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (2005)**

### ÖZ (TÜRKÇE)

Alman tiyatro yazarı Heiner Müller, post-dramatik eserler ortaya koymuş, pastiş, yeniden-yazım ve yabancılaştırma tekniklerini kullanmış, tarihi, mitleri ve eski metinleri post-dramatik tiyatro bağlamında tekrar ele almıştır. Yazarın, bu bahsedilen karakteristik özellikleri taşıyan en önemli metinlerinden biri de Shakespeare’in *Hamlet*’ini çok farklı bir şekilde yeniden yazdığı, disiplinlerarası ve medyalararası özellikler taşıyan *Hamlet Makinesi*’dir (*Die Hamletmaschine*, 1977). Bir yeniden yazım olan *Hamlet Makinesi*, Müller’in 1970’lerdeki yazım şekli ile 20. yüzyılın sadece metinsel olarak değil performans anlamında da değişen yüzünü ve önem verdiği teknikleri ortaya koyar. Ozan Gözel ve Tuluğ Ülgen tarafından yönetilen “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” sekansı ise Müller’in yorumlarına odak alarak yeni bir metin ve farklı bir sahneleme ile yeni yorumlara olanak tanır. Bu makalenin amacı tiyatronun doğası gereği disiplinlerarası ve medyalararası bir yapıya sahip olduğunu, metnin performansa dönüşümünün hem disiplinlerarası bir geçiş hem de bir yeniden yazım olarak ele alınabileceğini tartışmaktır. Bu amaçla Müller’in *Hamlet Makinesi*’ne odaklanıp metnin öncülü ile ilişkisi, kullandığı teknik ve yorum çeşitliliğini irdeleyecek olan bu makale, aynı metinden yola çıkan, ama performans aracılığıyla farklı bir yorum getiren “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” sekansı üzerinden bu yeniden yazımların disiplinlerarası ve medyalararası özelliklerini irdeleyecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Yazın ve Sahne Sanatları, Tiyatro, Karşılaştırmalı edebiyat, Disiplinlerarası çalışmalar, Metinlerarasılık, William Shakespeare, Heiner Müller, Stüdyo Oyuncuları

Tiyatro, türün ortaya çıkışı ve doğası gereği disiplinlerarası bir alandır. Dini bir ritüel olarak ortaya çıkan tiyatro bünyesinde dans, müzik ve ileri aşamalarda

söz, hikaye, karakter ve oyunculuk özelliklerini barındırmaya başlar. Dini ritüele ek olarak tarihi, toplumsal ve politik konularla yoğrulan metinler ve bu metinlere bağlı olduğu kadar kendi dinamiklerine sahip olmaya başlayan performanslar ortaya çıkararak varlığını sürdürmeye devam eder. Günümüzde hala en eski sanatlardan biri olarak ve fakat özünü koruduğu gibi döneminin özelliklerini, eleştirisini ve teknolojilerini de bir şekilde hem metin hem performans açısından bünyesine almayı başararak disiplinlerarası olma özelliğini korur.

Tiyatro metni, hem yazılı bir eser hem de sahne için yazılmış bir performans metni olması ve oyun yazarının metni kaleme almasıyla başlayan ve yazarın da farkında olduğu birçok başka unsur ve “yazar” (yönetmen, dramaturg, aktör, tasarımcılar, vs.) içeren bir disiplin olması nedeniyle de disiplinlerarası bir türdür. Ancak metin ve performans da ayrı ayrı farklı disiplinlerin bir araya geldiği bir yeniden yazma sürecidir. Bu çalışma da merkezine aldığı oyun metni ve performansı ile tiyatronun çeşitli disiplinleri bir araya getiren, performansa yönelik şekilde medyalararası bir doğaya sahip olan yeniden yazımlar olduğu düşüncesinden yola çıkar.

Tiyatro metninin ve performansının, döneminin izlerini ve özelliklerini taşıması bir şekilde dönemine ait başka disiplinlerin gelişmelerini kendi bütünlüğüne katması olarak görülebilir. Bu konuda Alman oyun yazarı Heiner Müller’in *Hamlet Makinesi* (1977) adlı oyunu hem eski bir metni yeniden yazması hem de bu yeniden yazımı postmodernizm ve postdramatik tiyatro etkisi altında farklı bakış açıları ışığında yazmış olması açısından önemli bir örnektir. “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (2005) performansı merkezine *Hamlet Makinesi*’ni aldığı gibi *Sinekler* (1943) ve kaçınılmaz olarak *Hamlet* (1599) metinlerini de yeniden okuyup yeniden yazar.<sup>1</sup> Hem Müller gibi farklı dönem metinlerinden etkilenmesi, hem döneminin performans deneyimlemelerini, yenilikçi sahne uygulamalarını içermesi hem de sahne üzeri oyunculuk ile bir yeniden yazım olarak ortaya çıkması nedeniyle disiplinlerarasılık ve metinlerarasılık çalışmalarına uygun bir örnek sunar.

*Hamlet Makinesi* (Müller) metninin ve “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (Gözel & Ülgen) performansının metinlerarası ve disiplinlerarası veya çok-disiplinli yapılarına odaklanmadan önce, öncülleri ve temel metinleri olan *Hamlet*

---

<sup>1</sup> Bkz.: <http://www.studiooyunculari.com/TR/Content-Details/4-KISA-OYUN/90605768887496479504>

oyununa bakmak gereklidir. William Shakespeare'in muhtemelen 1599 yılında<sup>2</sup> sahneye konan oyunu *Hamlet*, Elizabeth Dönemi Tiyatrosu (1562-1603) özelliklerini taşıması, yani döneminin edebî özellikleri nedeniyle yeniden yazım ilkesi üzerinden yazılmıştır. Oyun içinde oyun gibi teknikler dışında döneminin sanat, din ve felsefe tartışmalarının yanı sıra tarihi arka plandan kaynaklı endişelerini de içinde barındıran bir oyundur.

Öncelikle *Hamlet*, 16. yüzyılda süregelen İngiliz Rönesans'ının bir eseri olarak Antik Yunan ve Roma eserlerinin yeniden okunmasının ve baskın sanatsal ve kültürel öğeler haline gelmesinin izlerini taşır. Hatta Aiskhülos'un yazdığı, babası Agamemnon'un, annesi ve annesinin sevgilisi tarafından öldürülmesinin intikamını almak üzere harekete geçen Orestes'i konu alan Antik Yunan tragedyası "Adak Sunucular"ın (*Oresteia* üçlemesinin ikinci oyunu) bir yeniden yazımı olarak görülür.<sup>3</sup> Fakat Katolik mezhebinden Protestan mezhebine geçmiş, geçmişinde taht savaşları yaşamış ve yakın dönemde benzer sıkıntılar yaşama ihtimali olan bir krallığın değişken arka planında yazılan oyun, Hamlet karakterinin eylemlerinde ve eylemsizliğinde din, politika, metafizik gibi farklı disiplinleri yansıtan fikir ve tartışmaları da okura/seyirciye sunar. Çeşitli eleştirmenler de *Hamlet* metninde ve genel olarak Shakespeare'de bu fikirleri doğrudan ortaya koyan ayrıntılara dikkat çekerler. *Shakespeare: Staging the World* adlı eserlerinde Bate ve Thornton benzer bir noktaya odaklanırlar:

[...] oyunları kalıcı bir şekilde çağın dinî çekişmeleri ile damgalanmıştır. Yaşlı Hamlet'in hayaleti, bir Katolik kavramı olan, Araf'ta olduğunu söylerken genç Hamlet Reformun doğum yeri ve Martin Luther'in evi olan Wittenberg'de üniversiteye gitmektedir. (2012: 26)<sup>4</sup>

Prens Hamlet'in intihar ve ölümden sonrası ile ilgili düşüncelerini ortaya koyan monologlar, Ophelia'nın ölümünün intihar olması şüphesi ile cenazesinde ortaya çıkan tartışmalı durum gibi öğeler ile oyun (Danimarka'da geçiyor olsa da) İngiltere'de döneme hakim olan eski dinden (Katolik kilisesi), yeni dine (Protestanlık) geçiş sancıları, değişen öte dünya ve affedilme algısı gibi kaygıları da alt metin olarak sunar.

<sup>2</sup> Editör Harold Jenkins'in, 2003 tarihli Arden edisyonu *Hamlet*'in "Giriş" bölümünde bahsettiği gibi, metnin ilk sahnelenme tarihi kesin olmamakla birlikte 1599-1601 yılları arasına denk geldiği düşünülmektedir (Jenkins 2003: 1).

<sup>3</sup> "The Libation Bearers", *Oresteia*, Aiskhülos. "Ophelia'ya Ölüm Yakışır" performansının temel aldığı eserlerden biri olduğunu belirttiği Sartre'ın oyunu *Sinekler* de adı geçen üçlemenin yeniden yazımı olarak karşımıza çıkar.

<sup>4</sup> Metinde İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe'ye çevirisi, aksi belirtilmediği takdirde tarafıma aittir.

Shakespeare oyunları ve özelinde *Hamlet* sadece tarih, din ve felsefeyi bir şekilde yapısına dahil etmenin ötesinde farklı sanat dallarını tiyatro öğesi, anlatım ve anlam öğesi olarak kullanmasıyla da farklı dalların uyum içinde bir araya gelmesini sağlar. Örneğin, oyunda erkek karakterlerin sözleri ve eylemleri arasında sıkışıp kalan Ophelia karakteri, babası Polonius’un Hamlet tarafından öldürülmesinin ardından seyirci karşısına aklını yitirmiş bir karakter olarak çıkar. Normal konuşma ve mantıklı/anlamli cümleler kurma yetisini yitirdiği düşünülen Ophelia sahneye şarkı söyleyerek ve bazı edisyonlara göre de flüt çalarak ve şarkı söyleyerek girer.<sup>5</sup> Flüt çalma ve şarkı söyleme, müziği ayrı bir disiplin olarak oyun metnine/performansa eklerken, öte yandan çok çeşitli yorumlara da olanak sağlar. Ancak artık akli cümleler kuramayan Ophelia, bu hali ile erkek egemen dilden bir şekilde sıyrılmayı başarmış ve söylemek istediklerini şarkılarla özgürce dile getirir hale gelmiştir. F. Zeynep Bilge, Shakespeare oyunlarında, ötekileştirilen karakterlerin bir iletişim yolu olarak seçtiği (Bilge 2008: 172), şarkıları ve şarkı söyleme eylemini incelediği *An Alternative Mode of Communication: Songs and Singing in Shakespeare’s Tragedies* başlıklı doktora tezinde Ophelia’nın şarkılarının kendisine özel bir iletişim dili olarak ortaya çıktığından bahseder:

Ophelia’nın *Hamlet*’te yaptığı, sözsöz dil ve müziği birleştirerek öznel bir iletişim aracı inşa etmektir. Şarkılar söyleyerek sadece bir mesaj aktarmaz, aynı zamanda anlaşılması açıkça zor olan bir anlam da iletir. Dahası, bu şarkıları, çeşitli karakterlerin onun gerçekte ne anlattığını anlamaya çalıştıkları bir arka plana yerleştirerek, şarkıları diyalogun parçası olarak kullanır.” (Bilge 2008: 67)

Hamlet’in de bilinçli bir delilik rolü üstlendiği oyunda, prensin deli rolünü oynarken bile zekice laflar eden bir karakter olarak sunulması, fakat Ophelia’nın şarkılar ile iletişim kurması da metni disiplinlerarası bir eser olarak ortaya çıkarır. Sadece müzik bir disiplin olarak metne dahil olmakla kalmaz, toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği üzerine çeşitli yorumlara olanak tanıyan bu farklılıklar, delilik ve cinsiyete göre değişen algı veya en temelinde delilik ve ortaya çıkardığı eylemler, anakronik bir bakış açısı ile sosyoloji, psikoloji ve psikanaliz disiplinlerini de içinde barındırır.

Oyunun bir parçası olan “oyun içinde oyun” tekniği tiyatroyu bir disiplin olarak ele almayı sağlar. Şehri ziyaret eden bir tiyatro grubunun Hamlet’in daveti ile saraya gelmesi ve Hamlet’in oyunculara Virgil’in *Aeneis*’inden pasajlar

---

<sup>5</sup> Bkz. Shakespeare, *Hamlet*, Arden Edition (2003) (s. 348) ve F. Zeynep Bilge de *An Alternative Mode of Communication: Songs and Singing in Shakespeare’s Tragedies* başlıklı tezinde bu değişen sahne yönlendirmelerinin öneminden bahseder (s. 72).



sunmalarını rica ettikten sonra, sarayda, daha sonra “Fare Kapanı” (Shakespeare 1998: 94) olarak adlandıracağı, “Gonzago’nun Öldürülmesi” oyununu, kendi istediği değişikliklerle oynamalarını ister. Sarayda sahnelenen oyunun kralı rahatsız etmesi ile tiyatronun mesaj taşıyan güçte bir sanat/anlatı olması geleneği de tekrar edilir. Bu sahne sadece sanat ve tiyatronun o dönemde nasıl algılandığı ile ilgili bir yorum getirmekle kalmaz, aynı zamanda bir meta-tiyatro ögesi olarak da algılanabilir çünkü oyun içinde oyun ögesi ile birlikte ana metnimizin de bir oyun olduğunu, hatta çeşitli dizelerle ana karakterlerimizin de aktör olduğunu bize hatırlatır.

Müller’in *Hamlet Makinesi* de meta-tiyatro ögesi ekseninde benzer disiplinleri içinde barındıran, disiplinlerarası olduğu gibi medyalararasılık ilkelerini de kapsamına alan bir metindir. *Hamlet*’in bir yeniden yazımı olan dokuz sayfalık<sup>6</sup> oyun her biri ayrı başlık taşıyan beş bölümden oluşur; pastiş, kolaj, montaj ve çok dillilik<sup>7</sup> öğelerini ve sahne yönlendirmelerinde farklı sahneleme tekniği ve teknolojilerini içeren bir metin sunar. Bütün bu özellikleri ile *Hamlet Makinesi* tam anlamıyla post-dramatik bir metindir. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* adlı eserinde postmodern tiyatro ve postdramatik terimlerini ve özelliklerini şu şekilde açıklar:

Burada söz konusu olan zaman dilimi için — yaklaşık olarak 1970lerden 1990lara — postmodern tiyatro terimi yerleşik hale gelmiştir. Bu çeşitli şekillerde sınıflandırılabilir: yapı-çözümçü tiyatro, çoklu-medya tiyatrosu, canlandırıcı biçimde geleneksel tiyatro, jest ve hareket tiyatrosu. [...] Uluslararası postmodernizm tartışmasından ortaya çıkan anahtar kelimeler şöyledir: muğlaklık; kurgu olarak sanatı övmek; gelişim olarak tiyatroyu övmek; süreksizlik; çok kökenlilik<sup>8</sup>; metinsel olmamak; çoğulluk; çoklu kodlar, tahrip; tüm alanlar; saptırma; tema ve başkişi olarak oyuncu; biçim bozma; sadece temel malzeme olarak metin; yapı-çözüm; metni otoriter ve kadim saymak; drama ve tiyatro arasında üçüncü bir terim olarak performans; mimetik karşıtı; yorumlanmaya karşı koyma. Duyduğumuza göre, postmodern tiyatronun söylemi yoktur ama aracılık, el hareketleri, ritim ve tını hakimdir. Dahası: nihilist ve grotesk biçimler, boş mekan, sessizlik. [...] Post-dramatik tiyatro sadece ‘boş’ mekanı bilmekle kalmaz, aynı zamanda aşırı dolu mekanı da bilir. Aslında ‘nihilist’ ve ‘grotesk’ olabilir — ancak *King Lear* da olabilir. Gelişim, çok kökenlilik veya çoğulluk sırasıyla — klasik, modern ve ‘postmodern’ — tiyatronun tamamı için geçerlidir. (Lehmann 2006: 25)

<sup>6</sup> Türkçe baskısı.

<sup>7</sup> polyglossia

<sup>8</sup> Heterojenlik.

Böylelikle Lehmann yaklaşık olarak 1970’ler -1990’lar tiyatrosunun postmodern olarak isimlendirilmesinin ötesinde post-dramatik teriminin neden daha uygun olduğunu açıklamış olur. Yeni tiyatronun, eski veya genel anlamda tiyatro türü ile bağlarını da göstermiş olur. Fakat bahsettiği anahtar kelimelerin birbiriyle zıtlık taşıyan durumları içerdiği de kolaylıkla görülebilir, ancak çoğulluk, çok kökenlilik ve çoklu olma durumundan kaynaklı bir şekilde birbiriyle zıt öğelerin bir araya gelebilmesi de dönemin özelliklerinden biri haline gelir. Çünkü çoklu olma durumu tiyatro metin ve performanslarının kullandıkları teknik, dil ve hatta sundukları anlamlar açısından da geçerlidir. Lehmann aynı eserinde, Müller’in *Hamlet Makinesi* de dahil olmak üzere metinlerinde kullandığı, çeşitli teknikleri post-dramatik tiyatronun öğeleri olarak görür: “Kolaj ve montaj dışında, çok dillilik ilkesi de post-dramatik tiyatrodan her zaman yer alır” (a.e.: 147). Dokuz sayfalık *Hamlet Makinesi* metninde yazar iki pasajı İngilizce verir, çeşitli defalar farklı metinlerden doğrudan alıntı yapar, söz dizimi ve kelime yapılarını bozduğu cümleler dışında janrlar arası geçişler yaptığı cümleler de vardır.

Müller, çok daha uzun ve yoğun bir yeniden yazım amacı ile başladığı bu 1970’ler sonuna tarihlenen oyununda, aslında *Hamlet*’teki kral babası öldürülen ve tahttaki hakkı katil amcası tarafından gasp edilen genç prens hikayesini 1950’lere, Stalinizmin çöküşü sonrasına taşıyıp, yaklaşık 200 sayfalık bir oyun yazmayı planlamıştır:

Ancak, bu parçanın orijinal fikri *Hamlet Makinesi*’nden çok farklıydı. 1975’te Müller yaklaşık 200 sayfa olacak bir metnin sahnelerini tasarlamaya başladı. 1956’da Stalinizmin feshinden sonra sosyalist bir ülkeye dayanan değişik bir Hamlet teması versiyonu olacaktı. “şüpheli koşullar altında öldürülen yine de resmi devlet töreni ile gömülen yüksek rütbeli bir parti çalışanının oğlunun durumuyla ilgileniyordum. Dahası, Macar Ayaklanmasındaki bir Hamlet’in durumu çok ilgimi çekmişti. (Weber 1980: 137-8)

Fakat bu yeniden yazım sürecinde daha kısa ve anlam açısından daha yoğun ve karmaşık, performans açısından da daha deneysel bir metin ortaya çıkar. Hatta son hali ile metnin aslında disiplinlerarası varlığını da ortaya koyduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. *Hamlet Makinesi*, *Hamlet*’i yeniden yazarak, *Macbeth*, *Richard III*, *Suç ve Ceza* gibi metinleri alıntılarla veya anlatısı içinde harmanlayarak metinlerarasılık özelliğini pastiş ve montaj ile ortaya koyar. Ancak Müller’i *Hamlet*’i yeniden yazmaya iten, yukarıdaki alıntıda da bahsi geçen, politik, felsefi ve tarihî nedenler ve metindeki tarihî arka plana göndermeler, politika ve tarih gibi disiplinlerin de anlatısında yer aldığına kanıttır. Fakat Müller, pastiş, kolaj, montaj, yapı sökümleri ve Lehmann’dan

yapılan alıntıdaki diğer anahtar kelimelere karşılık gelen teknikleri (Lehmann 2006: 25) öyle kullanır ki, metnin biçemi ve tekniği kendi başına yazarın İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın ve kültürün durumu ile ilgili eleştirisini yansıtır hale gelir:

Karakterlerinden geçmiş ve yaşayan Alman entelektüellere, onların başarılarını ve tarihi yenilgilerini karamsar bir açıdan görüp, dramatik yapıyı paramparça ederek, bu tarihi, trajik veya grotesk kısır çabalar dizisi olarak gösterir. (Weber 1980: 137)

Dramatik yapıdaki parçalanma, Weber'in de bahsettiği gibi tarihteki parçalanmanın bir yansıması olarak da okunabilir ve Müller, bir sosyalist ve bir entelektüel olarak sosyalizmin ve entelektüellerin başarısızlığını da oyununun parçalı, gelenekselden kopuk, anlaşılması güç ve umutsuzlukla biten yapısı ile eleştirir:

*Hamlet Makinesi*'ni 'entelektüel pozisyonun bir öz-eleştirisini' olarak tanımlar ve 1968'den beri Batılı entelektüeller tarafından deneyimlenen başarısız devrim hissinden de bağımsız değildir: Müller bunun, oyunun sadece bir yönü olduğunu söylese de 'oyunda Hamlet Marx, Lenin ve Mao'nun başlarını keser'. (Calandra 1983: 128)

*Hamlet Makinesi*'nin "Aile Albümü" başlıklı ilk bölümünde Müller *Hamlet*'teki Marcellus'un 1. Perde 4. Sahnedeki "Something is rotten in the state of Denmark"<sup>9</sup> (Shakespeare 2003: 215) dizesini alır ve yine İngilizce olarak ve büyük harflerle dizeyi şu şekilde değiştirir: "SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE/LET'S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON"<sup>10</sup> \* (Müller 2008: 160). Müller Shakespeare'in farklı oyunlarından aldığı dizeleri montajladığı bu pasajda, söz konusu dizelere geldiğinde yeni bir metin ortaya çıkarır. Kendi ülkesi de dahil her şeyin parçalandığı ve çoğu çabanın başarısızlıkla sonuçlandığı bu çağdan "umut çağı" diye bahsederken yine bir eleştiri getirir. Bu nedenle, özellikle *Hamlet* metninde bu dizenin gerçek bir çürümeye işaret edeceği düşünüldüğünde, "çürümüş bir şeyler var bu umut çağında" olarak dizeyi yeniden yazması (oldukça postmodern bir kavram olan) geçmişle ve gelecekle ilgili şüpheleri<sup>11</sup> ve umutsuzluğu simgeler. Takip eden dizede Dünya'yı aya fırlatma arzusu, yine çağla ilgili şüphe ve

<sup>9</sup> "Çürümüş bir şey var Danimarka krallığında." (Shakespeare 1998: 36)

<sup>10</sup> "ÇÜRÜMÜŞ BİR ŞEYLER VAR BU UMUT ÇAĞINDA/HADİ DÜNYAYA DALIP ONU AYA FIRLATALIM" (Çevirmen Notu, Müller 2008: 160)

\*Daha sonra metinde bahsedileceği gibi Müller oyununu Almanca yazmış olsa da başka metinlerden (Shakespeare oyunları gibi) yaptığı montajları orijinal dili olan İngilizcesi ile kullanmıştır.

<sup>11</sup> Scepticism.

umutsuzlukların ortaya çıkardığı şiddetli bir eylem arzusu olmakla birlikte, 1969’da Ay’a yapılan seyahat ve bu keşiflerin doğurduğu umutlara, geçmişin bilgisi ile gelecek umutlarının da aslında karşılıksız olduğu şüphesine doğrudan bir göndermedir.

Oyunun “BUDA’DA PEŞTE GRÖNLAND SAVAŞI” (Müller 2008: 162) başlıklı 4. bölümünde Hamlet karakteri “Soba tütüyor huzursuz Ekim’de./ A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST TIME/ JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION”<sup>12</sup> (a. e.: 163) dizelerini söylediğinde de benzer tarihî ve edebî göndermelerde bulunur. “Huzursuz Ekim” daha sonra gelen “revolution” (devrim) kelimesinin de desteklediği gibi 1917’deki Ekim Devrimi’ne göndermedir ve aslında sosyalizmin başarısızlığına da bir gönderme olarak okunabilir. Yazarın İngilizce olarak yeniden yorumladığı dizeler ise İngiliz-Amerikan şair T.S. Eliot’ın 1927 tarihli “Journey of the Magi” (Eliot 2004: 103) şiirinin ilk dizelerinden alınmıştır.<sup>13</sup> Ancak Müller’in montaj ve kolaj yöntemi ile yeniden yazdığı bu dizelerle yine karamsar bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Şiirin kendi başlığı da dikkate alınarak düşünüldüğünde çok arkaik, dinî bir gönderme üzerinden yeniden sosyalizm ile ilgili hayal kırıklıklarını ortaya koyduğu düşünülebilir. T. S. Eliot’ın şiirinde yolculuk yapmakta olan *magi*, bilge kişiler, aslında *Yeni Ahit*’te Kral Herodes tarafından bebek İsa’yı bulup ona secde etmeleri ve hediye götürmeleri için Şark’tan gönderilen üç müneccimin yolculuğundan esinlenilmiştir<sup>14</sup>, şair müneccimlerin ağzından bu yolculuğu yeniden yazar. Şiire göre yolculuğun sonunda müneccimler şahit oldukları peygamberin ve yeni bir dinin doğumu ile aslında bildikleri dünyanın ve hatta kendilerinin de ölümüne şahit oldukları ve geri döndükleri krallıklarında artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağı gerçeği ile yüzleşirler (Eliot 2004: 104). Buradan hareketle, Müller’in dizeleri de devrim için benzer sözler söylerken, devrimin doğuşuna şahitlik etmek için yola çıkan bilge kişilerin gözlerinin açılması ve hayal kırıklığına uğramaları ile ilgili de bir yorum katar. Yine kendi şahit olduğu ve kendisinin de dahil olduğu entelektüellerin başarısızlığına dair göndermelerin devamı olduğu da düşünülebilir.

Müller’in montajı ve dinî bir hikayeden modernizm etkisi altında yeniden yazılmış bir şiiri kendi oyununda 2. kez yeniden yazıyor olması ile elbette sanat

---

<sup>12</sup> “KÖTÜ BİR SOĞUK ALGINLIĞINA YAKALANDI BU YÜZDEN TAM DA EN KÖTÜ ZAMANDA / TAM DA EN KÖTÜ ZAMANI YILIN BİR DEVRİM İÇİN” (Çevirmen Notu, Müller 2008: 163)

<sup>13</sup> “A cold coming we had of it,/Just the worst time of the year/For a journey, and such a long journey [...]” (Eliot 2004: 103).

<sup>14</sup> (*Kitabı Mukaddes* 2005: Matta 2: 1-12.)

kuramlarının, hatta Plato ve Aristotle'e'dan itibaren sanat/teyatroy için sıklıkla taklit etme, benzetme eylemi tanımının kullanılmasının farkındalığı ile yazdığını gösterir. Fakat daha çok, postdramatik teyatroyun özelliklerinden olan eski anlatılara dönüşü kullanırken, yaşadığı çağda o eski büyük anlatıların tekrar edilemeyeceğini veya aynı anlamı taşıyamayacağını da gösterir.<sup>15</sup>

Bu tür alıntılar ve tarihsel ve felsefi alt metinler dokuz sayfalık metnin genelinde görülür ve yakın okuma ile dokuz sayfalık metin için yüzlerce sayfalık yorum yapılabilecekken, dramatik bir metin olduğu ve canlı aktarım ilkesi ile seyirciye aktarılacağı düşünüldüğünde metin seyirci için anlaşılması zor bir hale gelir. Anlaşılması zor ve hatta özellikle seyirci deneyimi sırasında anlamsız olmayı seçmek de akıma ait oyunların bir özelliğidir. Lehmann Müller'in amacını şu şekilde yorumlar:

Heiner Müller okura ve izleyicilere, her şeyi kavrayamayacakları kadar çok şey yüklemek istediğini ifade eder. Sıklıkla, dil sesleri sahnede aynı anda sunulur böylelikle kişi bunları sadece kısmen anlayabilir, özellikle de farklı diller kullanıldığında. (Lehmann 2006: 25)

Bunun yanı sıra, Müller'in post-dramatik teyatroy unsurlarını kullanırken (montaj, kolaj, vs. gibi), Brecht'in epik teyatroyuyla ortaya çıkan yabancılaştırma efekti tekniğini uyguladığından da söz edilebilir. Orijinal dili Almanca olan bu metinde (farklı dillere çevrildiğinde de) anlatı İngilizce montajlarla devam eder/bölünür bir araya geldiğinde anlamı olmayan hatta bütünlüğü olmadığı söylenebilecek monologlardan oluşan oyun bu anlamda da klasik oyun yapısından ayrılır, çünkü bütün bölümler monolog halindedir ve diyalog içermez. Ancak aktörlerin aksiyon anlamında iletişim kurduğu fakat sözsöz olarak kur(a)madığı bu yapı da diğer özelliklerle birlikte seyircinin bir oyun izlediği gerçeğini unutmamasını sağlamak için kurulduğu gibi çağın birey, toplum, kadın-erkek ve aralarındaki iletişim(sizlik) ile ilgili durumu ve/veya yazarın düşüncelerini de gösterme amacı taşır.

Oyuncu/Karakter söz konusu olduğunda, yabancılaştırma efektinin de ötesinde, farklı bir karakter algısı ile oyun metatheatroy alanına girdiğini de hatırlatır. *Hamlet Makinesi*'nde Hamlet'i oynayan tek bir oyuncu düşünülmüştür fakat metinde bu oyuncu hem Hamlet'i hem de Hamlet Oyuncusu'nu oynar ve

---

<sup>15</sup> Jean-Francois Lyotard, 1979 tarihli *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* başlıklı eserinde postmodernizmi üst-anlatılara şüpheli yaklaşım olarak tanımlar ve anlatının "işlevlerini, büyük kahramanını, büyük tehlikelerini, büyük yolculuklarını ve büyük amacını" kaybettiğini savunur (Lyotard 1984: xxiv). Lyotard'ın postmodernizmin tanımı ve postmodernizmin büyük anlatılarla ilişkisi ile ilgili görüşleri, postdramatik teyatroyda ve Müller'in oyununda görülen anlatı fikriyle yakından bağlantılıdır.

oyunun 4. bölümünde o ana kadar Hamlet olarak konuşan oyuncu, "maskesini ve kostümünü çıkarır” ve Hamlet Oyuncusu olarak konuşmaya başlar:

Ben Hamlet değilim. Artık rol yapmıyorum. Sözcüklerimin bana söyleyecek bir şeyi yok artık. Düşüncelerim imgelerin kanını emiyor. Dramım gerçekleşmiyor artık. Arkamda dekor kuruluyor. Dramıma ilgi duymayan insanlar tarafından, dramımı umursamayan insanlar için. Benim de umurumda değil artık. Artık oynamayacağım. *Sahne işçileri, Hamlet oyuncusu tarafından fark edilmeden bir buzdolabı ve üç televizyon getirip kurarlar. Buzdolabının sesi. Üç sessiz program.* Dekor bir anıttır. Tarihe damgasını vurmuş bir adamın yüz kat büyük bir tasviri. Bir umudun. [...] Umut gerçekleşmedi. (Müller 2008: 163)

Hamlet oyuncusu maskesini çıkardığı anda artık Hamlet değildir fakat kendisi de değildir, yine yazarın yazdığı Hamlet Oyuncusu karakterini oynamaktadır. Bu *Hamlet*’tekinden farklı da olsa oyun içinde oyun ögesi olarak algılanabilir ve seyirciye bir oyun izlediği gerçeğini hatırlattığı/unutturmadığı için de bir metatiyatro ögesidir. Ancak metnin geneline bakıldığında Hamlet oyuncusunun Hamlet’ten daha uzun süre, aralıksız, yani bölünmeden konuştuğu (yaklaşık dört sayfa boyunca) görülecektir, her ne kadar arada yine montaj tekniği ile başka metinlerden alıntılar replikleri haline gelse de (ki bu yine sahnede konuşanın oynuyor olduğuna işaret eden bir öge olarak görülebilir) genel olarak oyunculuğun/tiyatronun doğasını ve içinde yaşadığı tarihin ihtimallerini eleştirir. Hem bir disiplin olarak tiyatronun sorunlarını, hem de liderler, umut ve isyan hakkındaki klişeleri dile getirir. Tiyatronun birden fazla insanın emeğini içeren bir sanat oluşunu vurgularken, oyuncunun dramı ile (oyun kişisi ve aktör) kimsenin ilgilenmediği şikayeti aslında tiyatronun içinde yer alan herkes için geçerli bir durumu da yansıtır. Ancak asıl eleştiri yine geçmiş hayal kırıklıkları ve gelecek kaygısı ile ilgilidir. Dekorun bir anıt olması, bir umudu simgelemesi ve umudun gerçekleşmemesi Müller’in yine parçalanmış ülkesi ve sosyalizmin başarısız oluşu ile ilgili kırılganlıklarının izleri olarak okunabilir. Hamlet oyuncusunun, dramı[m] “gerçekleşecek olsaydı, isyan döneminde gerçekleşirdi” (Müller 2008: 163) diyerek anlatmaya/oynamaya başladığı isyan senaryosu da bilindik bir senaryoya dönüşerek sona yaklaşır. Oyuncunun bu senaryoda alabileceği ve gerçek yaşamda da var olan çeşitli konumları sıralar ve sonunda yine dramının gerçekleşmediğini çünkü metnin kaybolduğunu söyleyip tiyatroya dahil olan herkesi de eleştirerek isyan senaryosunu bitirir. Daha sonra gelen “Heil COCA COLA” (a. e.: 165) kapitalizmin tek güç olarak yükselişini vurgulayan bir dize halini alır, burada yeniden sosyalizmin başarısız olmasının kırılganlığı da görülebilir. Yazar, Hamlet oyuncusunun konuşması boyunca hem tarih ve politika tartışmalarına devam eder, hem de tiyatro sanatını bir disiplin olarak ele alır. Metin kaybolduğu için dramı gerçekleştiremeyen Hamlet

oyuncusu, hala oyunda olduğu gerçeğini hatırlatır, okura/seyirciye metin olmadan tiyatro olur mu sorusunu da irdeleme şansı tanır. Yüzlerini soyunma odasına asan oyuncular (a. e.: 164) oyun kişisi ile birey olarak oyuncu arasındaki farkı, oyuncunun fiziksel olarak olmasa da hala bir şekilde maske takarak rolünü bir kostüm gibi giydiğini ön plana çıkarır. Fakat aynı pasaj bir yandan da tiyatronun televizyon karşısındaki işlevini, önemini yitirir hale geldiğini gösteren bir pasaj olarak da yorumlanabilir:

Metin kayboldu. Oyuncular yüzlerini soyunma odasındaki çiviye astılar.  
Yerinde çürüyor suflör. İzleyici sıralarındaki içi doldurulmuş veba  
cesetleri parmaklarını bile kıpırdatmıyor. Eve gidiyorum ve zaman  
öldürüyorum, bütünleşerek/Bölünmemiş Ben'imle.  
Televizyon Gündelik Tiksinti Tiksindirici  
Hazır gevezelik Reçeteli neşe  
KEYİFLİLİK nasıl yazılır  
Günlük cinayetimizi ver bize bugün  
Çünkü Senindir hiçlik Tiksindirici  
İnanılan yalanlar [...] (a. e.: 164-5)

Metnin kayboluşu, oyuncuların rollerini bırakışı, suflörün yerinde çürümesi tiyatro ile ilgili kayıplara işaret edebileceği gibi, seyircilerin içi doldurulmuş kıpırdamayan cesetleri ise hem tiyatro seyircisinin öldüğü, belki de oyuncunun da yapacağı gibi televizyon seyircisine dönüştükleri, hem de seyircisi olmadığı için tiyatronun işlevsiz hale geleceği anlamlarına gelebilir. Matthew Griffin'in "Image and Ideology in the Work of Heiner Müller" adlı makalesinde de yazarın altını çizdiği gibi Müller bu monologda sadece modern dünyayı eleştirmekle kalmaz, bir yandan da hala kaybedilen ihtimallerin eleştirisini yapmaktadır ve aslında iki durumun da birbirini tetiklediği düşünülebilir:

Domdey ve Herzinger'in tartıştığı gibi, [Müller'in] modernite eleştirisi genellikle ütopyanın kaybının, kırılmış ideallerin yerini tutar. Tüketim kültürü ve Batı politikası 1970lerin sonu gibi erken bir dönemde, giderek artan bir şekilde Müller'in hedefi haline gelir: "Televizyon / Tiksinti," diye yazar. [...] Tarihi olaylara ve politik çatışmalara cevap olarak bir imgelem kavramı uygulanmıştır. (2001: 427)

Yazarın fotoğrafının, Hamlet oyuncusunun artık nefes almak, sevmek veya ölmek istemediğini söylemesinin ardından yırtılması da yine bir disiplin olarak tiyatro hakkında çeşitli yorumlara olanak tanır (Müller 2008: 166). Yazarın olmadığı bir tiyatro anlayışı düşünülebilir mi ve hatta yazarsız bir oyuncu düşünülebilir mi? Ancak bu sahne yönlendirmesinin yazar tarafından konduğu gerçeği de farklı yorumlara açıktır. Aynı eylem Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" kavramıyla da açıklanabilir, yani metin/performans, yazarı arka plana atarak okur/seyirci okuması odaklı bir özellik alır. Barthes'ın "The Death of the

Author” makalesindeki görüşüne göre, yazar varlığını sürdürdükçe metni sınırlandırır ve okur metni yazara göre anlamlandırmaya çalışır. Ancak yazar metni ürettikten sonra mecazen ölürse, yani metnin yazarının yaşamı ile bağı kalmaz, yazar tanrı konumunda olmaz ise, metni çözmek, anlamlandırmak zorlaşabileceği gibi daha fazla ihtimale de olanak sağlayacak, özgürleşecek ve sadece okunduğu anda anlam kazanacaktır (Barthes 1977: 142-8). Yeni Eleştiri’nin (New Criticism) de altını çizdiği bu düşünce ile dönemdaş olan Müller’in oyun yazarı olarak kendi tanrısal konumunu sorguladığı ve hatta oyun içinde fotoğrafının yırtılması ile kendisini mecazen ortadan kaldırdığı düşünülebilir, dahası seyirciden oyunu performans sırasında yazardan bağımsız bir şekilde anlamasını istediği de ileri sürülebilir. Bu öge meta-tiyatro anlayışına katkıda bulunmasıyla da aynı amaca hizmet eder.

Aynı monolog içinde, sahne yönlendirmelerine göre, sahnede kullanılması gereken üç ekran ve buzdolabı olması, ekranlarda sessiz bir şekilde üç farklı programın açık olması, yazarın fotoğrafı yırtıldıktan bir süre sonra ekranların kararması ve buzdolabından kan akması gibi ayrıntılar metnin çok disiplinli olduğu kadar, çoklu medya kullanımını da gösterir. Müller ekranlardaki programları belirtmese de tiyatro sahnesinde program akışı olan ekranlar olması yine yeni teknolojinin dolayısıyla yeniçağın bir eleştirisi olarak sahnede durmaktadır.

Ophelia’nın ve oyunun son sahnesi olan 5. bölümün sahne yönlendirmeleri de çoklu medya kullanımı fikrini destekler: “*Okyanusun derinlikleri. Ophelia tekerlekli sandalyede. Yanından balıklar enkazlar cesetler ve ceset parçaları geçer*” (Müller 2008: 166). Okyanusun derinliklerini ve Ophelia’nın yanından geçen balıklar, cesetler gibi imgeleri sahnede var etmek için farklı medyaların kullanılması gerektiği şüphe götürmez; Müller, görsel sanatlar, sahne sanatları ve yazın olarak tiyatroyu birleştirir. Yazın olarak farklı bir sembolizmi olan öğeler; Müller’in sahne yönlendirmelerine yerleştirdiği “*Ophelia. Yüreği bir saat,*” sahnedeki tabutlar, “*Claudius, şimdi Hamlet’in babası,*” “*bir melek, ensesindeki yüz Horatio,*” “*bir salıncakta meme kanserli Meryem Ana,*” daha önce de bahsedilen buzdolabı, televizyonlar, “*üç çıplak kadın: Marx, Lenin, Mao,*” “*okyanusun derinlikleri*” “*Ophelia sahnede beyaz ambalajı içinde [...]*” (a. e.: 161-67) gibi dekor, eylem bildiren cümleler performansta, görsel ve sembolik birçok anlam taşır ve çoklu medya kullanımının ortaya karmaşık ama anlamlı bir bütün çıkardığı görülür. Bu yönlendirmelerde Claudius, Horatio, Ophelia gibi karakterlere yapılan göndermeler veya betimlemeler yine çeşitli karakter yorumlarını okura/seyirciye sunar. Orijinal metinde Claudius, Gertrude ile evlenerek mecazen Hamlet’in babası olur, Horatio metindeki en iyi ve masum karakterlerden biridir ve Ophelia konuşma ve eylem hakkına sahip



olmadığı gibi ölümü ile tamamen eylemsiz hale gelir, bu imgeler orijinal metindeki bir gerçekliğe gönderme olduğu gibi rahatsız edici başka yorumlara da olanak sağlar. Farklı bir örnek olarak meme kanserli Meryem Ana dinsel bir sevgi, bağışlanma ve kurtarılma imgesini giderek yaygınlaşan bir hastalık imgesi ile birleştirir. Bunu yaparken sadece çağımızda kadınlarla ilgili sorunlara dikkat çekmekle kalmaz, çağın ve hatta dinin sevecen tarafının ve belki de umudun hastalıklı olduğu veya hastalıkla sınındığı düşüncesini dönem için çağdaş ve aykırı bir şekilde görselleştirir. Karl Jirgens’in “Beckett and Beyond: Ergodic Texts, the Neo-Baroque, and Intermedia Performance as Social Sculpture” başlıklı makalesinde de bahsettiği gibi, performansta bütün bu küçük parçalar bir araya gelerek “toplumsal bir heykel” oluşturur:

Medyalar-arası performanslar seyircileri basılı medyanın yapabileceğinden çok daha doğrudan meşgul eder ve böylelikle edimsel<sup>16</sup> sanatsal diskuru ‘toplumsal heykel’ olarak adlandırabileceğimiz bir yöne doğru genişletir. (Jirgens 2014: 63)

Yine Jirgens’e göre bu tür performans yaratıcılarının başında “global intermedia innovators” (a. e.: 78) yani evrensel medyalararasılık öncülerinden biri olarak saydığı Müller gelir. *Hamlet Makinesi*, yazarın sahne yönlendirmeleri ile baleyi, dansı tiyatro ile birleştirir, müze, mezarlık, üniversite gibi binaları simgesel düzeyde sahneye taşır (Müller 2008: 162), yani birbirine benzer ve birbirinden bağımsız disiplinler tiyatro metni ve performansında bir arada var olmayı başarır.

Müller’in oyunu bir yandan da yazın olarak tiyatro ve performans olarak tiyatronun bambaşka anlam ihtimalleri taşıyan, ister istemez farklı teknikleri kullanan, aynı dal altında iki ayrı disiplin olarak algılanabileceği düşüncesini de güçlendirir.

Metin ve birebir bir performansı göz önüne alındığında da bu yeniden yazım, karakterleri ele alışı ile de disiplinlerarasılık özelliğini sürdürür. Müller *Hamlet Makinesi*’nde yüzlerce yıllık yazın eleştirisini ve özellikle Hamlet ve Ophelia yorumlamalarını harmanlayıp, post-dramatik tiyatronun parçalı, karmaşık yapısından da yararlanarak sunar. Oyunun adı düşünüldüğünde de benzer bir sonuca varılabilir; Hamlet Makinesi tamlaması ekseninde yazar ve/veya oyuncu (ve belki de eleştirmen/kuramcı/seyirci) Hamlet üreten bir makine olarak görülebilir. Hatta yazarın makine gibi Hamlet üreten biri olma düşüncesi yazarın adı ve soyadının baş harfleri ile *Hamlet Makinesi*’nin kısaltmasının H.M. olması durumuyla da desteklenir:

---

<sup>16</sup> Performative

Mesela başlık, Müller’in eserde (“bir makine olmak istiyorum”) alıntılacağı Andy Warhol’un makineleşmiş sanat fabrikasına ve Marcel Duchamp’ın “Bekar Makine”sine bir göndermedir. Yazar 1982’de “O zamanlar şöyle yorumlanmıştı: Hamlet Makinesi = H.M. = Heiner Müller. Bu okumayı özenle yaydım” demiştir. (Kalb 1998: 49-50)

Bu sadece yazarın/oyuncunun mekanikleşmesi ve organik bağların yok olması eleştirisini vermekle kalmaz, metnin farklı farklı Hamletler sunduğu gerçeğinin altını da çizer. Hamlet karakterinin replikleri, bunların arasında büyük puntolarla yazılan alıntılar, montajlar, Hamlet Oyuncusu’nun Hamlet’i oynamayı bıraktıktan ve maskesini tekrar taktıktan sonraki sözleri, bunların her biri farklı Hamlet yorumlamalarını okura/seyirciye sunar. Dokuz sayfalık oyunun neredeyse sekiz sayfalık kısmında Hamlet ve Hamlet Oyuncusu olarak konuşan oyun kişisi, ataerkil düzeni veya entelektüelleri simgeleyen bir erkek karakter olarak sahnede yer alır. Bir yandan bilinç akışı tekniği ile tasarlanmış olan replikleri, Hamlet’in Shakespeare metnindeki keder ve nefretle dolu olduğu kadar kendi eylemleri dahil her şeyi sorgulayan, eyleme geçemeyen filozof prens karakterinden, Hamlet’in öncülü Orestes’in nefret dolu, ama bir yandan da eyleme hazır, sorumluluk sahibi karakterinden izler taşır. Öte yandan,

YUKARI ÇIKMANA YARDIM EDEYİM Mİ AMCA AÇ  
BACAKLARINI ANNE”, ve “[İ]şte geliyor beni yaratan hayalet, balta  
hala kafasında. Şapkan başında durabilir, fazladan bir deliğin olduğunu  
biliyorum. İsterdim ki annemin bir deliği eksik olsun sen etinin  
içindeyken: kendime maruz kalmazdım o zaman. Karıları dikip kapamak  
gerek, annelerin olmadığı bir dünya. [...] Ne istiyorsun benden. Devlet  
töreni yetmiyor mu sana. (Müller 2008: 159-60)

gibi cümleleri ile annesinin cinselliği ile baş edemeyen, babasını mecazen öldürüp annesiyle kavuşmayı başaramamış, Ödipal kompleksini yenememiş Freudyen bir Hamlet karakteri ortaya koyduğu gibi, kendine maruz kalmak istememesi yani doğmamış olmak istemesi ile de Varoluşçu bir Hamlet karakteri ortaya çıkar. Ancak başa dönersek, Hamlet/Hamlet Oyuncusu erkek egemen toplumun, çağın toplumsal yapısının da temsilcisi olarak ön plana çıkar ve yaşananlarla ilgili çaresizliği ve umutsuzluğu simgelediği gibi, buna sebep olan kişi olarak da ortaya çıkar. Hamlet’in oyundaki son eylemi, üç çıplak kadının canlandırdığı Marx, Lenin ve Mao’nun kafalarını bir baltayla yarmak olur ve ardından buz çağı gelir (a. e.: 166). Bu an sadece yazarın da hayal kırıklığını duyduğu sosyalizmin başarısızlığını ve doğru şekilde uygulanamamış oluşunu değil, aynı zamanda umutların yok oluşunu ve şiddetin (erkek şiddetinin) baskın halini koruyuşunu da simgeler. Çünkü Müller’e göre oyunda umut kaynağının sosyalizm imgesiyle de birleştiği görülen kadın karakter olduğu, fakat Ophelia’yı yansıtmı biçimi ile yine umut ışığı göremediği

sonucuna varılabilir. Oyunun son sahnesinde, ikinci ve son (yarım sayfadan kısa) konuşmasını gerçekleştiren Ophelia, tekerlekli sandalyededir ve konuşmaya başladığında “[D]oktor gömlekli iki kişi Ophelia’yu ve tekerlekli sandalyeyi aşağıdan yukarıya sargı bezleriyle” sararlar, konuşması bittiğinde (veya susmak zorunda bırakıldığında) “[A]damlar çıkar. Ophelia sahnede beyaz ambalajı içinde kıpırdamadan durur” (a. e.: 167). Son replikleri eylem, öfke ve intikam mesajı ile dolu olsa da hareket edemez/zapt edilmiş halde sahnede kalır. Bu da bir umutsuzluk resmi olarak görülebilir, Müller kendisi de bu sahneyi şu şekilde açıklar:

Son sahne bu his ile tanımlanır: artık çok geç olduğu; devrimin artık sadece dünyanın etrafını dolaşan bir denizaltında var olabileceği hissi. Sonra, bunu yazarken, burayı yeniden değiştirdim, böylelikle Ophelia/Electra’nın temsil ettiği devrim, bir denizaltındayken bile, psikiyatrlar veya bu beyaz önlüklü adamların kim olduğunu varsayacakları onlar tarafından sonunda susturulur. (Weber 1980’de alıntı: 140)

Bu yorumdan da yola çıkarak Müller’in umut, kadın ve devrim fikirlerini birbiriyle harmanladığını, ama çağın arka planında üçünün de var olma veya aktif olma şansları olmadığını düşündüğünü söyleyebiliriz, kısacası Weber’in de bahsettiği gibi, son imge toplumla ilgi kahredici bir yorum halini alır:

Ophelia’nın beyaz bandajlarla sarıldığı ve lanetler okuyup bildiğimiz şekliyle dünyayı reddettikten sonra sonunda susturulduğu son sahne, büyük ihtimalle sahne için yazılmış en kahredici çağdaş toplum yargısıdır. (Weber 1980: 140)

Ophelia’nın da, Hamlet karakterinde olduğu gibi, farklı yorumlarının sahnede yer aldığı, bu nedenle birden fazla anlam kazandığı söylenebilir. Ophelia ilk defa “KADININ AVRUPASI” başlıklı ikinci bölümde sahnededir, hatta bu bile kesin değildir, çünkü Ophelia’nın yanında Koro/Hamlet yazar. Kadının Avrupası başlığı, oyunda veya özelinde bu sahnede görülen Ophelia karakterinin sadece birey olarak değil, kadınları temsil eden toplumsal bir sembol olduğunun da altını çizer. Bütün kadınların Ophelia’nın repliklerini paylaşabilecek ortak deneyimleri yaşadıkları veya Ophelia’nın tek bir oyuncu kişisi olarak birden fazla kadını, hatta belki entelektüel kadın nüfusu temsil ettiği sonucuna varılabilir. Bu replikler bir yandan karanlık bir portre çizerken, öte yandan bir kurtulma çabasının eylemlerini de gözler önüne serer. Hamlet karakteri konuşmaya “[B]en Hamlet’tim” (Müller 2008: 159) diye başlarken Ophelia “Ben Ophelia” (a. e.: 162) diye başlar ve bu Ophelia’nın simgelediği şeylerin hala aynı şekilde var olduğu şeklinde okunabilir. Çünkü hemen ardından farklı farklı intihar senaryoları ile gerçek veya kurgu kadın intiharlarına gönderme yapıldığı düşünülebilir: “Nehrin kabul etmediği kadın.

İpteki kadın Bilekleri kesik kadın Aşırı dozlu kadın [...] Başı gaz ocağının içindeki kadın” (a. e.: 161). Bu göndermeler Woolf, Plath gibi entelektüel, Madame Bovary ve Ophelia’nın kendisi gibi kurgu intiharlara göndermedir:

“Nehrin kabullenmediği”, Shakespeare’in Ophelia’sına doğrudan uymasının yanı sıra Eliot’un “The Wasteland”ini aksettirirken (“Suda ölümden kork...”) *Germania Death in Berlin*’deki Rosa Luxemborg’a da bir göndermedir. “İpteki kadın...” diye başlayan dizeler *Gundling’s Life Frederick of Prussia Lessing’s Sleep Dream Scream and Obituary*’den Ulrike Meinhof’a ve yazarın ikinci eşi Inge Müller’e göndermedir - üçü de aşırı derecede sorunlu mağduriyet vakalarıdır [...] (Kalb 1998: 56)

16. yüzyıl oyunu olan *Hamlet*’te bu intihar dine, sisteme karşı bir başkaldırı ve hatta bir kaçış yolu olarak görülebilir ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru Ophelia “[D]ün kendimi öldürmeyi bıraktım” (a. e.: 161) der. Bu ölümün başarılı bir sonuca ulaşmadığı mesajını verebileceği gibi pasif direniş veya kaçış olarak okunabilecek bir eylemden daha aktif, kesin bir kurtuluşa yönelik eyleme geçiş yaptığı anlamı da çıkarılabilir:

Tutsaklığımın araçlarını parçalıyorum sandalyeyi masayı yatağı. Yuvam dediğim savaş meydanını yakıp yıkıyorum. [...] Kanlı ellerimle yırtıyorum sevmiş olduğum ve beni yatakta masada sandalyede kullanmış olan erkeklerin fotoğraflarını. Hapishanemi ateşe atıyorum. Bir zamanlar yüreğim olan saati göğsümden kazıp çıkarıyorum. Sokağa çıkarıyorum. (a. e.: 161)

Sözlerinden de anlaşılacağı üzere, bu cümleler Ophelia ve onun simgelediği Kadınlar Avrupası’nın tutsaklık tarihini ve cinsiyet rolleri ile içinde sıkışıp kaldıkları durumu özetler. Ancak Ophelia’nın buna burada bir son vermeye karar verip, sistemin, toplumun kadınlar üzerinde baskı kurmayı sağladığı şeyleri bir bir yok edip, mekanik bir şekilde işlemesine sebep olduğu düşünülebilecek saati yüreğinden çıkarıp sokağa çıkması ile özgürlüğe ulaşma çabası gösterdiği söylenebilir. Bu durum aynı zamanda 1960lar ve 1970ler boyunca süren feminist hareketin, kadınların bağımsızlığı için sokaklara çıkma eylemlerini de içeren İkinci Dalga feminizmin de bir tarihçesi olarak görülebilir.

Ancak Müller’in yorumlamaları bununla sınırlı kalmaz, aslında oyunda farklı arketiplere gönderme yapıldığını düşündürcek betimlemeler vardır. Ophelia sahneye çıkmadan hemen önce sahne yönlendirmeleri şöyledir: “*Ölü kadınlar galerisi (bale). İpteki kadın Bilekleri kesik kadın vs. Hamlet onları bir müze (tiyatro) ziyaretçisi gibi süzer*” (Müller 2008: 162). Ophelia ise “*orospu gibi giyinip makyaj yapmış*” (a.e.: 163) olarak sahneye çıkar ve çok az söze sahip performansa dayalı bu sahne Ophelia’nın striptizini içerir. Masumiyet ve tehlikeli kadın imgeleri birbiri ardına verilir.

“Elektra konuşuyor” diye başlayan 5. Sahne Ophelia ve Elektra arasındaki benzerliğe dikkat çeker, bir yandan da bütün kadınların yazgısının aynı olduğu fikri de yeniden akla gelir. Ophelia karakterinin Elektra olarak konuşması, Müller’in de Hamlet’in öncülü olan “Adak Sunucular”ını (*Oresteia*) hatta Sartre’in *Sinekler*’ini ve belki de Eugene O’Neill’in *Elektra’ya Yas Yaraşır* oyunlarını da dikkate alarak *Hamlet Makinesi*’ni yazdığı düşünülebilir. Esinlendiği düşünülebilecek diğer üç oyunda da Ophelia ve Elektra karakterleri arasında benzerlikler vardır. Müller’in Ophelia’sı da bu benzerlikler üzerinden yeniden yaratılır. *Oresteia*, *Elektra’ya Yas Yaraşır* ve *Sinekler*’in, babasının intikamını alması için kardeşini eyleme çağıran, ancak eylemin öncesinde de sonrasında da kurban durumunda kalan Elektra’sının, *Hamlet*’in benzer şekilde erkek dünyası içinde sıkışıp kalmış olan, daha sonra babasının ölümü ile akli dengesini yitirip sistemin kurbanı haline gelen Ophelia’sı ile ortak yönü çoktur. Müller’in Ophelia’sı da Hamlet’in sözleri arasına sıkışmıştır, erkek dünyasında sıkışıp kaldığını da anlatır replikleri vardır ve dahası o da (babasının değilse bile, ki kendini babasının da kurbanı olarak görür) kendisine/kadınlara yapılanların intikamını almak arzusundadır. Ophelia’nın bu metinde de eylem açısından daha aktif, ama sistemde sıkışıp kalmış olması durumu, daha önceki tartışmaya geri dönülecek olursa, yine Müller’in kadınlar ve sosyalizm ile ilgili düşüncelerini ön plana getirir:

Müller, Lenin ve diğerlerinin benzer düşüncelerini referans vererek, biraz isteksizce, kadınların erkeklerden daha fazla tarihî yenilenme kaynağı olduklarını söylemiştir: “[devrime doğru] hareket taşrada başlar ve kadınlar erkeklerin taşrasıdır” (Kalb 1998: 55).

Umudu kadınlarda ve sosyalizmde gördüğü kadar, ikisinin ayrı ayrı veya beraber başarılı olma ihtimalleri olmadığını düşündüren Müller durumu yine Ophelia üzerinden gösterir. Ophelia 3. sahnenin sonunda içinden çıktığı tabuta geri döner, 5. ve son sahnede ise beyaz önlüklü doktorlar tarafından bandajlarla sarmalanıp konuşamaz, hareket edemez halde sahnede bırakılır. Bu örnekler hem kadınların kurtuluş umudu ile ilgili hem de değişim umudu ile ilgili karamsar bir resim çizer. Kadın ve sosyalizm imgelerinin birleştiği ve bu imgenin Batı’nın egemen düşüncesi, erkek egemen kapitalist sistem veya ne yapacağını çözemeyen entelektüeller tarafından yok edildiği fikri ise daha önce bahsedildiği gibi 4. sahnenin sonundaki sahne yönlendirmeleri ile desteklenir: “Üç çıplak kadın: Marx Lenin Mao. [...] [Hamlet] baltayla Marx Lenin Mao’nun kafalarını yarar. Kar. Buz Çağı.” (Müller 2008: 166) Kadınlarla temsil edilen sosyalizm imgelerinin yok edilmesi ile aslında bir ters evrim, bir geri dönüş yaşanır ve Buz Çağı’na dönülür.

Ancak bütün bu örnekler ve ayrıntılar aslında Kadın Çalışmaları alanı için de çok önemli yorumlar içerir. *Hamlet*’in 5 perdelik yapısının benzeri şekilde 5 kısa sahnesi olan oyunda<sup>17</sup> Ophelia çok kısa iki sahnede konuşma şansı bulur. Ophelia istediği kurtuluşu gerçekleştiremez, daha önce de bahsedildiği gibi kurban konumunda olması, tabuta geri dönmesi, sosyalizmi temsil eden kadınların çıplak olması gibi nedenlerle de değişmeyen kadın algısının bir tekrarı olarak da okunabilir:

Ophelia, üçüncü bölümün sonunda, çıplak şekilde, Claudius/Hamlet’in Babası ile hevesle tabuta geri girdikten ve dördüncü bölümün sonunda Marx, Lenin ve Mao çıplak kadınlar olarak görüldükten sonra, durum ne olursa olsun, kadın başkaldırısı hakkında keskin hatlı genellemeler yapmak zordur. (Kalb 1998: 56)

Oyunun idealler açısından bir umutsuzluk hissi ile bittiği söylenebilir, ancak bu umutsuzluk içinde hem metinsel olarak hem de sahne üzerinde çok farklı anlamlar ile ayrıntılı bir eleştiri getirir. Metindeki tüm seçimler ile Müller’in tarih, daha önceki edebî metinler ve kuramlar ile kendi metni arasından geçişli bir yapı oluşturduğu kadar, her birini yeniden yazdığı da görülür ve bu eylem de metni disiplinlerarası bir alana çektiği gibi metnin performansı ile, yani sahnede de, yepyeni bir metin olarak yazılma ilkesine sahip olduğundan disiplinlerarası geçiş durumundan söz edilebilir. Hatta aynı metnin üretiminden öte, sayfadan sahneye geçiş nedeniyle medyalararası bir durum da söz konusudur. Ersel Kayaoğlu, *Medyalararasılık: Edebîyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım* adlı kitabında medyalararasılık teriminin öncelikle metinlerarasılık ilkesinden yola çıktığını ama artık terimin daha geniş bir tanımı olduğunu belirtirken, “bir araya gelen medyaların teknik koşullarının da anlam oluşturmanın belirleyici bir ögesi olarak göz önünde” (Kayaoğlu 2009: 54) bulunduğunun altını çizer. Bu durumda da sahnede artık sahnenin teknikleri ve dili (oyuncu, dekor, ışık, vs.) kullanılacağından, metne ek veya bunlardan daha başka birçok anlam üretilmesi kaçınılmazdır.

Bu durum, temel olarak *Hamlet Makinesi* oyun metnini, *Hamlet* ve *Sinekler* metinlerinin okumaları/yorumlamaları ile destekleyen<sup>18</sup> ve sahne dilini metnin yönlendirmelerinden farklı bir şekilde kullanan “Ophelia’ya Ölüm Yakışır”<sup>19</sup> performans sekansında açık bir şekilde görülebilir. Studio Oyuncuları’nın 4

<sup>17</sup> “Bir Shakespeare oyunu gibi beş bölüme ayrılmış olan oyun, akışkan veya çoklu kimliğe sahip konuşmacıların monologlarından oluşur [...]” (Kalb 1998: 50)

<sup>18</sup> Bkz.: <http://www.studiooyunculari.com/TR/Content-Details/4-KISA-OYUN/90605768887496479504>

<sup>19</sup> “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” kaydını kullanmama izin verip, benimle paylaştığı için yönetmen Tuluğ Ülgen’e teşekkür ederim.

*Kısa Oyun* başlıklı 2005 prodüksiyonunun bir parçası olan yaklaşık 13 dakikalık bu oyun, sahne kullanımı ve oyuncu aksiyonu ile Müller'in metnine yepyeni anlamlar ve imgeler katarak performansın metinden farklı bir disiplin olarak okunabileceğini gösterir.

Bu kısa oyunda sahneye (5x5) 25 kareden oluşan bir tablo çizilmiştir. 5 erkek ve 1 kadından oluşan oyuncular bu tablo içindeki karelere yerleştirilmişlerdir. Oyunun başında karanlıkta ışık tek bir oyuncuyu aydınlatır ve bu tablo ile birlikte diğer oyuncular da seyirci tarafından fark edilmezler. Bu ilk oyuncunun monoloğunun ilerlemesinin ardından ışıklar tüm sahneyi aydınlattığında gördüğümüz sahne ve oyuncuların (oyunun başındaki) yerleşimi aşağıdaki tablodaki gibidir:

Hamlet 4	Hamlet 5	Hamlet 2	Hamlet 3	Ophelia
		Hamlet 1		

Tablo 1: Performansın başında oyuncuların düzeni.

Müller tek oyuncuyu hem Hamlet hem Hamlet Oyuncusu olarak kullanır ve Hamlet yorumlamalarını sözlerle/monologlarla verir. Ancak "Ophelia'ya Ölüm Yakışır" Shakespeare'in Hamlet karakteri ve Müller'in metnindeki yorumlamaları ve Hamlet Oyuncusu olmak üzere sahneye 5 Hamlet koyar, Ophelia ise tektir (bkz. Resim-1).

Oyunda konuşmaya başlayan ilk oyuncu, kostümü ile birlikte, Shakespeare'in metnindeki 16. yüzyıl prensi Hamlet'tir (Hamlet I) ve I. Perde II. Sahnedeki "Ah bu katı kaskatı beden bir dağılsa, / Eriyip gitse bir çiğ tanesinde sabahın!" (Shakespeare 1998: 20) dizeleri ile başlayan monoloğu ile rolüne başlar. Sahne aydınlandıktan sonra arka sırada bekleyen Hamletler ise Prens Hamlet'in sözünü keserek ve her defasında "Ben Hamlet'im" diyerek söze başlarlar ve her birinin repliği Müller'in monologlarından alınmıştır, klasik Hamlet ise aralarda daha yüksek sesle "Ben Hamlet'im" diyerek diğerlerini bastırmaya ve söz hakkını, baskın benlik olma hakkını geri kazanmaya çalışacaktır.

Bu sahneleme şekli ile konuşmaya ilk başlayan Hamlet kişisi diğerlerinin öncülü ve hatta diğerlerinin bilinç düzeyindeki imgesi halini alırken, diğer

Hamlet kişileri Hamlet’in bilinç altını, bastırılmış duygularını, şairane dizelerinin altında asıl söylemek istediklerini söyleyen alt benlikleri halini alıyor gibidir. Öte yandan, Müller’in metninde olduğu gibi klasik Hamlet yorumu, yüzyıllardır süregelen Hamlet yorumlarının ve kuramın ortaya çıkardığı diğer Hamletler ile karşı karşıyadır. Hatta bu tablonun en sağındaki arkadan öne 5 kare Ophelia’ya ayrılmışken, 4x4 kareler içinde diğer Hamletler öne, yanlara (klasik Hamlet ise aynı zamanda arkaya doğru) hareket edebilmekte ve yer değiştirebilmektedirler. Performansta söz hakkı ile hareket hakkı birleştirilmiştir ve söz hakkını ele geçiren herhangi bir Hamlet karakteri aynı zamanda hareket hakkını da kazanır ve hızla kare değiştirir. Fakat görülecektir ki Ophelia, Hamlet karakterlerinden çok daha sessiz ve daha durağan olduğu gibi, hareketi de oldukça yavaş, sakin ve bir doğru üzerindedir. Aslında bu sahneleme biçimi ile, Müller’in kendi metninde de var olan, melezleme yönteminin kullanıldığı düşünülebilir:

[m]elez edebî kültür genellikle karmaşık ve çoklu kabiliyet ve performans çeşitleri aracılığı ile işleri sosyo-kültürel faktörler tarafından harekete geçer, sadece kendi kültürleri içinde değil ayrıca ve temel olarak yabancı kültürleri okuma yazma edimini içerir. Aslında, melez edebî kültür, ötekiliğin çok sesliliğini geliştirmek için çalışır. Bu da ötekiyi anlamının, sadece başka kültürleri soyut bir şekilde okuma ve/veya yazma sürecine dayanmadığını, aynı zamanda günlük iletişim eylemlerinin anlamlarını daha somut bir şekilde yorumlamaya da dayanır. (de Andrade 2014: 125)

Bu alıntıda da görüldüğü gibi hem Müller’in metni hem de Gözel ve Ülgen’in yönetmen olarak sahnede yazdıkları metin “öteki”leri de sahneye koymaya çalışır ve bunu sadece bir okuma-yazma eylemi olarak bırakmayıp iletişim/iletişimsizlik üzerinden de Hamlet’in “öteki”leri ve Ophelia’nın öteki olma durumu yorumlarını seyirciye ulaştırırlar.

Bu sahne düzeninin Hamlet karakterlerinin/oyuncularının sahnede bir şekilde 4x4 kareler içinde tutsak, ama bu kareler içinde istedikleri gibi hareket etmelerine izin veren ve görüleceği gibi onlara çok daha geniş alan tanıyan rejisi aslında Ophelia’ya tanınan dar alan ve daha az söz-hareket hakkı ile erkek dünyası ve kadın dünyasının ona rağmen var oluş şekli hakkında bir eleştiri getirir. Sayıca fazla olan ve konuşma, hareket etme hakkına daha çok sahip olan erkekler sembolik olan sahnede çok daha fazla yer kaplamaktadırlar ve Ophelia, kadın olarak, bu hakların her birini çok daha sınırlı ve erkeklerin alanına göre belirlenmiş bir şekilde kullanma hakkına sahiptir. Müller’in yorumlarıyla paralellik çizen bu eleştiri, kadının toplumdaki yeri, ötekileştirilmesi gerçeğini sahne sembolizmi ile göstermeye çalışır.



Aslında performans süresince klasik Hamlet'i de bastıran diğer Hamlet oyuncularını, bildiğimiz anlamda düşünen, sorgulayan, kederli ve felsefi fikirleri olan Hamlet'i de sabote etmektedirler ve bir bakıma daha öfkeli, daha küstah olan, bastırılmış, ötekileştirilmiş bu Hamletler, baskın Hamlet ile yer değiştirme çabasıdadırlar. Bu nedenle oyunun bir anında klasik Hamlet, diğer dört Hamlet tarafından, dört bir yandan çevrelenir ve sıkışıp kalır (bkz. Resim-2). Bu an, klasik Hamlet'in diğerlerinin etkisi altına girdiği, daha doğrusu bastırılmış düşüncelerin, duyguların Hamlet'i tutsak ettiği ve giderek klasik Hamlet'in ötekileştirildiği şeklinde okunabilir. Ancak Ophelia'nın öteki olmaya devam edişi de benzer bir sahne deneyimi ile sunulur. Ophelia ne zaman konuşmaya başlasa, ki sözleri doğrudan Müller'in Ophelia'sının sözleridir, güçsüz sesi daha baskın "Ben Hamlet'im" sözleri ve diğerlerinin söz hakkını ele geçirmesi ile bastırılır. Ophelia'nın konuşması zor duyulurken hareketi de zor fark edilir, bu haliyle sahenin sol tarafındaki erkek karakterlerle keskin bir zıtlık oluşturur.

Fakat "Ophelia'ya Ölüm Yakışır" en başından en sonuna, özellikle Ophelia ekseninde farklı bir yorum sunar. Oyun *Hamlet*'in yeniden yazımı olan *Hamlet Makinesi*'nin yeniden yazımıdır, ancak bu kısa oyunun adında Hamlet'in ismi geçmez, başlık Ophelia ve onun yaşam hakkı ile ilgilidir. Hatta başlığın alındığı eserin Eugene O'Neill'in 1931'de yazdığı *Mourning Becomes Electra* (*Elektra'ya Yas Yaraşır*) üçlemesi olduğu düşünülürse, yasın ölüme, Elektra'nın kendine benzer durumda olan Ophelia'ya dönüşmüş olması tam anlamıyla Ophelia'nın (ve onun üzerinden bütün kadınların) yaşam hakkı ile ilgili bir sembolizm olarak okunabilir. Aslında bu sahne metni Ophelia'nın hikayesini anlatmak ister ancak Hamletler yine anlatıyı ele geçirmektedirler. Oyunun sonunda bastırılmış kimlikler, bastırılmış düşünceler veya Hamlet'in diğer yorumları en öne geçip bir duvar örmüş gibi görünürler ve tablonun içinden çıkmadan kalırlar (bkz. Resim-3), klasik Hamlet'in geride kalması ise tamamen rol değiştirdiğinin, bastırıldığının, ötekileştirildiğinin ve hatta tutsak edildiğinin bir göstergesidir. Bir yandan yorumun/kuramın ana metnin üstüne çıktığı fikri akla gelirken, öte yandan da eski büyük anlatıların ve karakterlerin ötekileştirildiği, geride kaldığı gibi bir anlam da yüklenebilir bu son sahneye. Hamletlerin veya erkeklerin bu son anına, yani tablonun içinde kaldıkları ana zıt olarak ve Müller'in metninden de farklı olarak, Ophelia ağır hareketine devam eder ve tablonun çizgileri arasından çıkmayı başarır. Bu kendisini özgürleştirdiği, sistemden, sınırlarından, ona benimsetilen rollerinden veya hapisanesinden kurtuluşu olarak okunabilecek olan son imge (bkz. Resim-3) ile oyunun diğer öncüllerinden daha umut dolu bir mesaj ile bittiği düşüncesini güçlendirir.

		Hamlet 1		
Hamlet 4	Hamlet 5	Hamlet 2	Hamlet 3	Ophelia

Tablo 2: Performansın sonunda oyuncuların düzeni.

Sonuç olarak, *Hamlet Makinesi* postmodern döneme, postdramatik tiyatroya ait bir eser olarak yeniden yazım tekniğini ve tiyatro-performans tekniğini birleştirip yenilikçi bir metin ortaya çıkarır. Bu metin hem çeşitli disiplinleri bir araya getiren hem de metinlerarasılık dahil olmak üzere çeşitli medyaların kullanımı ile deneysel, yoğun anlamlar ve semboller içeren, çok üsluplu yazınsal, felsefi ve edimsel bir oyudur. “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” aynı ilkeler üzerinden hareketle yine yeniden yazma eylemini kullanır, Müller’in pastiş ve kolaj tekniklerini sahneyi 25 kareye ayırarak, tek oyuncunun rolünü (Hamlet) beş oyuncuya bölerek ve öncülü olan metinden orijinal Hamlet karakterini oyuncu olarak sahneye ekleyip tek oyuncunun monologlarını dört ağızdan (ve klasik Hamlet’in klasik metindeki monoloğu ile Ophelia’nın monoloğunu) birbirini keser şekilde sunarak uygulamıştır. Performans, metin, yönetim, yorum, sahne teknikleri, sahne tasarımı, ışık, oyuncunun ses ve beden kullanımı, seyirci etkileşimi ile farklı bir disiplin olarak var oluşunu ve bu performans özelinde post-dramatik ve medyalar-arası yapısını gözler önüne serer.



Resim-1



Resim-2



Resim-3

### Kaynakça

- - - (2005): *Kitabı Mukaddes*, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.

**Barthes, Roland (1977):** “The Death of the Author”, *Image, Music, Text*, çev.: Stephen Heath, Fontana Press, London, S: 142-8.

**Bate, Jonathan / Dora Thornton (2012):** *Shakespeare: Staging the World*, The British Museum Press, London.

**Bilge, F. Zeynep (2008):** *An Alternative Mode of Communication: Songs and Singing in Shakespeare’s Tragedies*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul. (Basılmamış Doktora Tezi)

**de Andrade, Pedro (2014):** “Postcolonial Co-Ordinary Literature and the Web 2.0/3.0: “Thinking Back” within Transmediatic Knowledge”, *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression Crossing Borders, Crossing Genres*, Ed. Marcel Cornis-Pope, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, S: 123-144.

**Calandra, Denis (1983):** *New German Dramatists: A Study of Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller, Thomas Brasch, Thomas Bernhard and Botho Strauss*, The Macmillan Press Ltd., London.

**Eliot, T. S. (2004):** “Journey of the Magi”, *The Complete Poems & Plays*, Faber and Faber Limited, London. S: 103-4.

- Griffin, Matthew (2001):** “Image and Ideology in the Work of Heiner Müller”, *Monatshefte*, University of Wisconsin Press, Vol. 93, No. 4 (Winter, 2001), S: 426-450. (Online <http://www.jstor.org/stable/30161918>, 11.04.17).
- Jenkins, Harold (2003):** “Introduction”, *Hamlet*, Thomson, London, S: 1-159.
- Jirgens, Karl (2014):** “Beckett and Beyond: Ergodic Texts, the Neo-Baroque, and Intermedia Performance as Social Sculpture”, *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression Crossing Borders, Crossing Genres*, Ed. Marcel Cornis-Pope, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, S: 63-78.
- Kalb, Jonathan (1998):** “On Hamletmachine: Müller and the Shadow of Artaud”, *New German Critique*, No. 73, Special Issue on Heiner Müller (Winter, 1998), S:47-66. (Online <http://www.jstor.org/stable/488648>, 11-04-2017).
- Kayaoğlu, Ersel (2009):** *Medyalararasılık: Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*, Selenge Yayınları, İstanbul.
- Lehmann, Hans-Thies (2006):** *Postdramatic Theatre*, (İngilizce’ye) çev.: Karen Jürs-Munby, Routledge, Oxford.
- Lyotard, Jean-Francois (1984):** *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (İngilizce’ye) çev.: Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester.
- Müller, Heiner (2008):** “Hamlet Makinesi”, *Hamlet Makinesi*, çev: Zehra Aksu Yılmaz, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara, S: 159-167.
- Shakespeare, William (1998):** *Hamlet*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Shakespeare, William (2003):** *Hamlet*, Thomson, London.
- Weber, Carl (1980):** “Heiner Müller: The Despair and the Hope”, *Performing Arts Journal*, Vol. 4, No. 3, S: 135-140. (Online: <http://www.jstor.org/stable/3245067>, 11.04.2017).

## Extended Abstract

---

### **Text and Performance as an Interdisciplinary and Intermedia Rewriting: *Hamletmaschine* (1977) and “Death Suits Ophelia” (2005)**

German playwright Heiner Müller, a dramatist coined as a postmodernist, produced postdramatic plays using techniques such as pastiche, rewriting and alienation, and reimagined history, myths and old texts under the light of the twentieth century history and postdramatic theatre. One of his most exemplary plays that uses these characteristics is *Hamletmaschine* (*Die Hamletmaschine*, 1977), a distinctive rewriting of *Hamlet*. *Hamlet* as one of the most important examples of the Elizabethan drama and revenge tragedies is itself a play that uses techniques such as pastiche, play within a play, and rewriting, proves the interdisciplinary nature of drama. *Hamlet* includes discussions about religion and philosophy, together with a slight discussion of art theory in the midst of the play. The rewriting of *Hamlet*, with the writing style of Müller in 1970s, puts forward the changes in and the important techniques of the twentieth century texts and performances. As a rewriting *Hamletmaschine* creates not only a new text but also an unusual, innovative, and even experimental interpretation in terms of text and performance. Not only the text and performance, but also the text, performance, years of literary criticism, and many readings of the original text are connected to one another in this play which help the creation of a different kind of visibility on stage. “Death Suits Ophelia,” directed by Ozan Gözel and Tuluğ Ülgen as a part of the *4 Short Plays* by Studio Actors in 2005, focuses on Müller’s interpretations while it also suggests that they’re rewriting not only Shakespeare and Müller but the existentialist writer Sartre’s *The Flies* (1943) as well as Eugene O’Neill’s *Mourning Becomes Ophelia* (1931) (These texts are 1930s and 1940s rewriting of the Ancient Greek myths of Orestes and Electra, and Aeschylus’ tragedy *Oresteia*, a tragedy that affected *Hamlet* and *Hamletmaschine*, as well). As a rewriting of these text, their performance piece creates a new text and gives way to new interpretations with its diverse staging. The aim of this article is to argue that drama is an interdisciplinary and intermedia art by nature, and the performance can also be considered as a rewriting while play texts and performance, two parts of the same art, are also two different disciplines with their own dynamics. For this aim, this article will focus on Müller’s *Hamletmaschine* investigating the text’s relation to its predecessor, its use of technique and the multiple interpretations in the play. The article will also focus on the different interpretations of the performance piece “Death Suits Ophelia” with an intention to discuss both texts’ interdisciplinary and intermedia characteristics as rewritings.

**Yard. Doç. Dr. Şebnem Sunar**  
İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Turkey)  
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
**E-Mail:** sunars@istanbul.edu.tr

## **Die Auflösung des Raum- und Zeitbildes in Christian Krachts Roman 1979**

**The Dissolution of Images of Space and Time  
in Christian Kracht's Novel 1979**

### **ABSTRACT (ENGLISH)**

---

*1979*, the second novel of the Swiss writer Christian Kracht, published in 2001, is an implicit criticism of the culture of Western bourgeoisie. Both with its title and with its setting in Tehran, especially in the first part, the novel reminds us the 1979 Islamic Revolution in Iran from its start. Kracht's novel depicts Tehran as a modern city. From this perspective, we get to know Tehran as a city where decadent people from all over the world organize jet-set parties, and in the light of this information Tehran as depicted in the novel emerges as a space which is beyond cultures and independent of Eastern identity. However, the date is 1979 and the city is on the threshold of social and political transformation. All in all, the novel does not mainly deal with the fact that city, hence the country, is at a political junction. The novel mainly focuses on an anonymous first person narrator and his partner Christopher who come to the city which is on the verge of the coup. They came to the city for a degenerate party of some degenerate people. After this party, which depicts the Western life style in its degenerated form, Christopher dies at a derelict hospital in one of the city's dark neighbourhoods. Hence, the anonymous protagonist of *1979* decides to travel East as the other of the West. As one gets further away from the West, not only the subject with its Western identity, but all other concepts ascribed to the West also die. Hence, *1979* does not only pinpoint the beginning of a coup in world history, but the novel emerges as a turning point where concepts of space and time are also dissolved as cultural signifiers. The present study expounds on this argument in relation to Christian Kracht's novel *1979*.

**Keywords:** geographies of modernism, de-temporalization, de-historicization, Christian Kracht, *1979*.

### **Die Auflösung des Raum- und Zeitbildes in Christian Krachts Roman 1979**

#### **ABSTRACT (DEUTSCH)**

---

Der Schweizer Autor Christian Kracht übt in *1979*, seinem im Jahre 2001 veröffentlichten zweiten Roman, eine verdeckte Kritik am westlichen bürgerlichen Kultur aus. Indem die iranische Hauptstadt Teheran – insbesondere im ersten Abschnitt – als Raum hervorgehoben wird, wird auch der in diese Zeit fallende iranische Revolution evoziert. Krachts Roman beschreibt Teheran vor allem als eine moderne Stadt. So begegnet uns Teheran einerseits als eine Stadt, in der dekadente Gruppen Jet-Set-Partys veranstalten, und im Lichte dieses

Wissens erscheint die Stadt unabhängig von der spezifischen Kultur des Orients, sozusagen als ein transkultureller Raum. Jedoch stellt die bevorstehende Wegscheidung der Stadt und damit des Landes kein Thema des Romans dar. Der Roman fokussiert den namenlosen Ich-Erzähler und seinen Partner Christopher, die gerade an der Schwelle des Umsturzes in die Stadt kommen. Die beiden sind in die Stadt gekommen, um an einer Party einer dekadenten Gruppe teilzunehmen. Nach dieser Party, die uns die westliche Lebensweise in ihrer degenerierten Form vorstellt, stirbt Christopher in einem schäbigen Spital in einem dunklen Stadtteil. Die anonyme Hauptfigur des Romans *1979* macht sich auf nach Osten als der Andere des Westens, an deren Schwelle er sich befindet und geht immer weiter nach Osten. Je mehr er sich vom Westen entfernt, sterben nicht nur das Subjekt mit seiner westlichen Identität, sondern mit dem Subjekt auch Begriffe wie Zivilisation und Kultur, die dem Subjekt zugeschrieben werden. Somit schreitet *1979* auf einen Umschlagspunkt zu, in dem nicht nur die Geschichte einer Revolution, sondern auch die Begriffe von Zeit und Raum als kulturelle Indikatoren sich auflösen. Dieser Aufsatz befasst sich mit Christian Krachts *1979* unter dem Aspekt dieser Behauptung.

**Schlüsselwörter:** Geografien der Moderne, Entzeitlichung, Enthistorisierung, Christian Kracht, *1979*.

### Christian Kracht'ın *1979* Adlı Romanında Zaman ve Mekân İmgelerinin Dağılması

#### ÖZ (TÜRKÇE)

İsviçreli yazar Christian Kracht'ın 2001'de yayımlanan ikinci romanı *1979*, Batı burjuva kültürüne zımnî bir eleştiri niteliğini taşır. Gerek adı gerekse İran'ın başkenti Tahran'ı –özellikle de ilk bölümde– mekân olarak öne çıkarması dolayısıyla roman, doğrudan doğruya aynı tarihli İran İslam Devrimi'ni çağırıştır. Kracht'ın romanı, Tahran'ı öncelikle modern bir kent olarak tarif eder. Bu doğrultuda Tahran'ı dünyanın dört bir yanından dekadant kesimlerin jet-set partiler düzenlediği bir kent olarak tanırız ve bu bilginin ışığında Tahran romanda, Doğu'nun özgül kimliğinden bağımsız, deyiş yerindeyse kültüraşırı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Ne var ki tarih *1979*'dur ve kent, toplumsal ve siyasi bir dönüşümün eşliğindedir. Bununla birlikte kentin, dolayısıyla da ülkenin politik bir yol ayrımında olması, bu romanın konusu değildir. Roman daha ziyade tam da darbenin eşliğinde bu kente gelen anonim bir ben-anlatıcı ile partneri Christopher'a odaklanır. İkili, dekadant kesimlerin dahil olduğu bir partiye katılmak üzere kenttedir. Batılı yaşam tarzını dejenerasyona uğramış biçimiyle teşhis ettiğimiz bu partiden sonra Christopher, kentin karanlık bir semtinde sefil bir hastanede ölür. Böylece *1979*'un anonim başkışisi, halihazırda eşliğinde bulunduğu Batı'nın ötekisi olarak Doğu'ya doğru yola çıkar ve hep daha doğruya gider. Batı'dan uzaklaştıkça sadece Batılı kimliğiyle özne değil, özneyle birlikte uygarlık, kültür gibi aslen Batı'ya atfedilen kavramlar da ölür. Böylece *1979* sadece dünya tarihinde bir devrimin tarihi değil, kültürel birer gösterge olarak mekân ve zaman kavramlarının da çözünüp dağıldığı bir dönüm noktası haline gelir. Bu çalışma, Christian Kracht'ın *1979* adlı romanında bu savı tartışacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** modernizmin coğrafyaları, zamansızlaştırma, tarihsizleştirme, Christian Kracht, *1979*.

## 1. Einleitung: Moderne und ihre Grenzen

Andreas Huyssen schreibt, dass die Geographien der Moderne vor allem von Metropolen bestimmt sind (2005: 6), bei denen kulturelle Experimente oder Umbrüche in der Transformationsfunktion auftreten: Kafkas Prag, Freuds und Wittgensteins Wien oder Baudelaires Paris sind solche Referenzorte – Beispiele können weiter fortgesetzt werden –, die die Urbanität einer Stadt ausmachen und in der Literatur oft als Räume des Inter- und Transkulturellen bzw. -nationalen beschrieben werden. Interkulturelle Räume, meistens geprägt vom Zusammenbruch politischer Systeme, werden in diesem Zusammenhang häufig als Effekt der Modernisierung und/oder Globalisierung wahrgenommen.

Doch weigert sich dagegen beispielsweise Teheran von Christian Krachts 1979. Der schweizerische Autor, der in seinen Werken eher von einer negativen Dialektik ausgeht, wenn es sich um interkulturelle Begegnungen handelt, zeigt uns in 1979 eine Stadt, in der Begegnungen und Kontakte solcher Art nicht stattfinden. Schon der Titel weist zeitlich auf einen geschichtsrelevanten Bruchpunkt hin, der die Revolution Chomeinis sichtbar macht, und basierend auf diesen Hintergrund bezieht sich das Jahr 1979 auf das Ende einer modernisierten, vom Westen geprägten Herrschaft und der Anfang einer anderen ideologischen Richtung.

Obwohl der Titel wenig Platz für Interpretationen lässt, zeigt das uns nicht der Roman, sondern eher die Geschichte. Zwar wird im Roman eine Stadt entworfen, die an der Schwelle eines sozialen Umbruchs steht, jedoch gerät diese paradoxerweise leicht aus dem Blickfeld und bleibt eher im Hintergrund, um dann als eine Dekoration aufzutreten. Im Vordergrund stehen der namenlose Ich-Erzähler und sein Lebensgefährte Christopher, die in den Iran des Schah-Regimes reisen. Eigentlich liegt Teheran in einem nicht so einfach durchschaubaren Chaos, denn in der Stadt wird gerade der Schah von Anhängern der islamischen Revolution entmacht, aber davon merken die beiden Protagonisten nicht viel. Wie in einer Spirale bewegen sie sich durch die dekadentesten High-Society-Partys in der Stadt. Als sein Freund mitten in den Unruhen, die um sie herum ausbrechen, in einer Edelvilla an einem Drogenexzess stirbt, löst der Ich-Erzähler die innere Verbundenheit mit seiner europäisch markierten Identität. Dies trägt zu seinem Entschluss bei, Europa und – und somit der europäischen Modernisierung – den Rücken zu kehren, und er reist – mit der Hoffnung, sich selbst zu finden – immer weiter nach Osten. Und je mehr der Protagonist nach Osten geht, umso mehr begegnet er dem Tod: den der modernen, zivilisierten Welt, der Menschheit und des Selbst. Die vorliegende Arbeit soll dieses Argument ausführen. Mit Hilfe von interdisziplinären Ansätzen soll hier erörtert werden, inwiefern in Christian Krachts Roman 1979 von oben erwähnter Todessymbolik gesprochen werden kann.



## 2. Grenzen überschreiten: Reisen als Medium der Selbstfindung

In 1979 erzählt Christian Kracht in diesem Rahmen vom letzten Jahr im Leben eines anonymen Ich-Erzählers. Beginnend mit seinem eher passiven Miterleben der iranischen Revolution, schildert die Erzählung zunächst den Tod seines Friends Christopher, um dann wegen seiner Pilgerreise Tibet zum Schauplatz zu nehmen. Hier wird der Protagonist durch rotchinesische Truppen gefangengenommen, und die Erzählung endet mit seinem Tod in einem mongolischen Arbeitslager. Diese ungewöhnliche Route, die der Protagonist passioniert, sogar selbstopfernd wählt und die am Ende zu einer maximalen Auflösung führt, macht den Roman zu einem bemerkenswerten, wenn auch atypischen, Repräsentanten der Reiseliteratur.

Die Lektüre macht auf den ersten Blick nicht klar, warum der namenlose Protagonist genau im Jahr des Umsturzes nach Teheran – und nicht anderswohin – gekommen ist und was das für eine mysteriöse Villa ist, wo er noch zu Beginn der Erzählung zusammen mit seinem gekränkelteten Freund Christopher eine Drogenparty besucht. Wie wir aus dem Roman erfahren, ist die Stimmung von vornherein dekadent, und dies „erinnert an Oscar Wildes schwule Schwüle“, wie Eva Leipprand es feststellt (2001 [online]). Teure Markenkleidung wie Hermès und Berluti, Drogen, vor allem Kokain, Musik aus den späten 1970er Jahren und besonders die von Devo und Blondie, Zitate, die ihren Kontext lieber nicht erläutern und den Nichtkennern verborgen bleiben, bilden das Ambiente dieser Party und der Gäste. Es ist eine Spaßgesellschaft, die dieses Ambiente schafft und nur Vergnügen sucht. Und langsam geht diese an der eigenen Verblendung zugrunde, ohne es zu ahnen, denn schließlich „[wird] den Mitgliedern der Spaßgesellschaft eine entpolitisierte und nihilistische Lebenseinstellung zugeschrieben.“ (Boberski 2004: 31) Mitglieder dieser Gesellschaft, einschließlich Christopher und teilweise auch der Protagonist selbst, führen ein Leben ohne Rücksicht auf andere. Und wie wir sie während dieser Party näher kennenlernen, repräsentieren sie alles Klischeehafte, das mit Hab- und Genussucht verbunden ist und sich in moralischem Verfall befindet. Und während sich in der Stadt Panzer hintereinander anordnen und für den Umsturz gegen den Schah bereitstehen, stirbt Christopher in einem elenden Spital. Infolge der wahrgenommenen Sinnlosigkeit identifiziert der Erzähler nicht mehr mit dieser Spaßgesellschaft, sondern sieht plötzlich seinen Freund und sich selbst in seiner „ganzen widerlichen Erbärmlichkeit“ (Kracht 2013: 69). Ein geheimnisvoller Rumäne namens Mavrocordato, den der Erzähler auf der oben erwähnten Party trifft, rät ihm, nach Tibet zu gehen und dort einen heiligen Berg, Berg Kailasch, zu umrunden, der „in vielen Religionen als das Zentrum des Universums angesehen [wird]“ (Kracht 2013: 114).

Allerdings durch den Tod seines Freundes verändert sich etwas in ihm und somit der Ort der Erzählung: der zweite Teil des Romans beginnt in Tibet und nicht mehr im Iran. Und wir erfahren, wie der Erzähler sich einer Gruppe

tibetanischer Pilger anschließt und feststellen muss, dass seine Markenschuhe, „die besten Schuhe der Welt [...] nicht einmal einen Monat in den Bergen überstehen [konnten]“ (Kracht 32013: 127).

Wie wir ihn aus seinen Romanen kennen, führt Christian Kracht die Schwierigkeit der Selbstfindung an, die oft mit Schuld- und niedrigem Selbstwertgefühl verbunden ist. Um dieses Gefühl zu vermeiden, reisen seine Figuren. Dabei ist die Reise nicht nur ein Mittel zur Selbstfindung, sondern auch das Selbst in der Welt zu verorten. Tatsächlich reist der Erzähler in 1979, um als handelndes, zu einer Selbstidentifikation fähiges Individuum einen höheren Sinn stiften zu können. “[D]as aus den Fugen geratene Gleichgewicht wiederherzustellen“ und “die Sünden eines gesamten Lebens rein[zuwaschen] (Kracht 32013: 117) ist das wirkliche Ziel dieser Reise. Doch zunächst wird die Hoffnung des Erzählers enttäuscht, denn die Pilgerreise widerspricht seinen Erwartungen:

Ehrlich gesagt fühlte ich mich nicht besonders anders, während ich um den heiligen Berg herummarschierte [...] Es kam keine plötzliche Einsicht [...] Es war, wenn ich das sagen darf, banal [...] und die Umrundung des Berges, die drei Tage dauerte, kam keiner Befriedigung gleich, sondern sie war mühsam und langweilig dazu. (Kracht 32013: 140)

Die Suche nach dem Sinn erfolgt wenig später, wenn der Erzähler von den Chinesen als russischer Spion gefangen genommen und ins Lager gebracht wird. Hierher gehören Selbstkritik und Umerziehung, die gleichsam einer Rehabilitation vorausgehen, und 1979 endet in einem Arbeitslager im Umfeld von Atomversuchen, wo der Erzähler hingebungsvoll alles akzeptiert, was ihm in seiner neuen Umgebung auf dem Weg zur Vernichtung passiert.

### **3. 1979: Abwendung von der Gesellschaft, Kultur und Moderne**

Das Reisen, das generell als soziale und kulturelle Praxis verstanden wird, kann in zwei Grundkategorien definiert werden: Raum und Zeit. Entlang dieser zwei Kategorien kann Reisen als eine Mobilität im Raum innerhalb eines bestimmten zeitlichen Rahmens verstanden werden. Doch erscheint das Reisen in 1979 als Antrieb, Kontakt sich selbst zu empfinden – wie wir oben gesehen haben, als Medium zu einer fatalen Beziehung zu sich selbst. Reisen ist in diesem Sinn „eine Form des Exils und ein Versuch zur Bewältigung von [einer] Identitätskrise.“ (Birgfeld 2007: 408)

Der Raum wird im Roman – und entgegen allen Erwartungen nicht die Zeit – zum Vehikel für das Erzählen. Schon der Titel *1979* situiert die Handlung zeitgeschichtlich, jedoch ist das nur eine Zahl und spielt keine konkrete Rolle, um dann plausible Interpretationen zu erweitern. Der Hinweis Vilas-Boas’ ist hier gut plaziert:

Chronotopologisch wird der Raum im Roman stärker behandelt als die Zeit. Diese verflüchtigt sich immer mehr im Bewußtsein des Erzählers:

wir haben auch vor uns einen Prozess der ‚Entzeitlichung.‘ (Vilas-Boas 2007: 85)

Dadurch, dass der Erzähler in Teheran reelhistorische Ereignisse nur passiv miterlebt, wird die Geschichte in 1979 entzeitlicht. Es ist genau diese Entzeitlichung, die im Romanräumlichkeiten einen sozusagen leeren Raum, eine Art Entkulturalisierung verursacht, die als Verlust zivilisatorischer Errungenschaften erfolgt. Alle Schnittpunkte, die tatsächlich zwischen dem Westen und Osten liegen sollten, verschwinden im Roman schon in Teheran, bevor sie noch entstehen können. In diesem Kontext, der in Wirklichkeit geschichtsrelevante Ereignisse erfasst, wird Teheran zu einem Ort, in dem sich alles aufzulösen droht und diese Drohung dann auch in die Tat umsetzt. Doch Zeit und Ort gehen miteinander so, dass sie unzertrennliche Kategorien sind. Somit bedeutet Entzeitlichung, dass dies eine Enthistorisierung zur Folge hat, die der Kultur und letztlich der traditionellen Gesellschaft eine Gültigkeit verschafft.

Aber kehren wir noch einmal zur Problemstellung der Modernisierung zurück: „In the most interesting ways, modernism cuts across imperial and post-imperial, colonial and decolonizing cultures,“ diagnostiziert Andreas Huyssen (2005: 6). Dadurch kommt erstmals zum Ausdruck, dass sich die Wege, Ziele und Richtungen unterschiedlicher Kulturen in verschiedenen Momenten der Geschichte überschneiden. Dennoch enden die so genannten Krisen der europäischen Moderne auf dem außereuropäischen Erdteil in unterschiedlichen Formen. Der Iran, der in Krachts 1979 sichtbar wird, symbolisiert einen solchen Moment der Weltgeschichte. Moderne Gesellschaften, so Huyssen, sperren den Weg zu alternativen Zukunftsvorstellungen, und

[t]hus we may also want to ask whether the once plausible equation of the cultural with the political has not led to a politically disabling culturalism. (Huyssen 2005: 15)

Dieser Kulturalismus hat aber auch seine Risiken und ist mit einer monolithischen, totalitären Struktur nahezu deckungsgleich. Gewiss ist dies nur eine Tendenz der Geschichtsschreibung, die, weiter in eine Richtung zeigt. Im Jahr 1979, nach dem der Roman betitelt ist, befindet sich die Welt an einer Schwelle zu einer neuen Episode: bald wird die Zeit der großen Utopien verfliegen, und die Welt steht kurz davor, Globalisierung als Selbstbeschreibung zu bestätigen. Daher sind zu diesem Zeitpunkt die westlichen Fortschrittsräume mit dem Endziel eines realisierbaren Paradieses nicht gerade beliebt. Im Roman reisen der Protagonist und sein Freund genau aus dem Grund nicht in eine westliche Destination, sondern sie reisen in eine alternative Realität. Diese Tendenz zu einer exterritorialiserten Weltkultur, deren Vollendungsphase Globalisierung zu heißen scheint, ist sozusagen die extremste Entindividualisierung, und beginnend schon mit Teheran im ersten

Kapitel entfliehen all die Räume des Romans dieser Bestimmung. Kurz vor dem Ende von 1979 kann Krachts Erzähler verkünden:

Nicht einmal Vögel waren am Himmel zu sehen, der Ort, an dem wir und tausende anderer Menschen lebten, war ausgestorben, so leblos wie die Oberfläche des Mars. Wir waren verschwunden, es gab uns nicht mehr. Wir hatten uns aufgelöst. (Kracht 32013: 181)

#### 4. Fazit

Christian Kracht ist ein Katastrophenästhetiker und imaginiert immer wieder düstere Welten, die der Frage nachgehen, wie sich menschliches Handeln im Verhältnis mit geographischen Räumlichkeiten konstituieren. Auch in 1979 entwirft Kracht ein Modell der verkehrten Welt, in der sich die Beziehungen zwischen Ort und Zeit auflösen, um dann eine entzeitlichte und enthistorisierte Weltvariation zu konstituieren. Hier geht es um die Dynamik einer Radikalisierung, in der solche Beziehungen, wie wir sie im westlichen Kulturkreis kennen, sich fundamental verändern. Genau mit Hilfe dieses fundamentalen Prozesses konstituiert sich im Roman aus der geschilderten Realität immer wieder leere Räume, in denen nichts befindlich ist und Menschen umherirren, bis sie den Tod erleben.

#### Literaturverzeichnis

- Birgfeld, Johannes (2007):** „Christian Kracht als Modellfall einer Reiseliteratur des globalisierten Zeitalters“, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Akten des XI. Internationalen Germanistikkongresses Paris 2005: *Germanistik im Konflikt der Kulturen*. Band 9: Divergente Kulturräume der Literatur, S. 405-411.
- Boberski, Heiner (2004):** *Adieu, Spassgesellschaft. Wollen wir zu Tode amüsieren?*, Klosterneuburg: Edition Va Bene.
- Brooker, Peter/Andrew Thacker (2005):** „Locating the modern“, in: Peter Brooker/Andrew Thacker (Hrsg.): *Geographies of Modernism. Literatures, cultures, spaces*, S. 1-5.
- Huysen, Andreas (2005):** „Geographies of modernism in a globalizing world“, in: Peter Brooker/Andrew Thacker (Hrsg.): *Geographies of Modernism. Literatures, cultures, spaces*, S. 6-19.
- Kracht, Christian (2013 [2001]):** *1979. Ein Roman*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Leipprand, Eva (2001):** „Christian Kracht schreibt einen ziemlich paradoxen Roman“, online unter [http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=4336](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4336) [07.10.2016]
- Schulze, Gerhard (1993):** *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

**Vilas-Boas, Gonçalo (2007):** „Krachts 1979: ein Roman der Entmythisierungen“, in: E. Platen/M. Todtenhaupt (Hrsg.): *Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, S. 82-96.

## Extended Abstract

---

### **The Dissolution of Images of Space and Time in Christian Kracht's Novel *1979***

1979, the second novel of the Swiss writer Christian Kracht, published in 2001, is an implicit criticism of the culture of Western bourgeoisie. Both with its title and with its setting in Tehran, especially in the first part, the novel reminds us the 1979 Islamic Revolution in Iran from its start. Kracht's novel depicts Tehran as a modern city and as one of the geographies of modernism and globalisation as Andreas Huyssen identifies (Huyssen 2005: 6). From this perspective, we get to know Tehran as a city where decadent people from all over the world organize jet-set parties and in the light of this information Tehran as depicted in the novel emerges as a space which is beyond cultures and independent of Eastern identity. However, the date is 1979 and the city is on the threshold of social and political transformation. All in all, the novel does not mainly deal with the fact that city, hence the country, is at a political junction. The novel mainly focuses on an anonymous first person narrator and his partner Christopher who come to the city which is on the verge of the coup. They came to the city for a degenerate party with drug use in the atmosphere. After this party, which depicts the Western life style in its degenerated form, Christopher dies at a derelict hospital in one of the city's dark neighbourhoods. Hence, the anonymous protagonist of 1979, decides to travel East as the other of the West. The second part of the novel mainly deals with the constantly eastward journey of the anonymous protagonist. His purpose is to fill the gap inside him and create some value in his life. With this purpose in mind, the protagonist of 1979 joins the Tibetan pilgrims who travel to the sacred Mount Kailash, accepted as the centre of the universe. After a hard climb, he understands that he won't find the meaning he was seeking there. The journey did not achieve its goal. Then he travels further eastwards. During his journey he gets arrested by the Red Chinese soldiers and he is taken to a working camp where experiments on atom bombs are carried out. It is at this camp that the protagonist can get rid of his western identity. The camp is a place where hunger and cruelty rule and people inflict great pain on one another. He is content; because his anonymity had gained some meaning at last. As Johannes Birgfeld (2007: 408) states, this is a kind of exile and it is an attempt to deal with the existing identity crisis. 1979 shows that as one gets further away from the West, not only the subject with its Western identity, but all other concepts ascribed to the West also die. Hence, 1979 does not only pinpoint the beginning of a coup in world history, but the novel emerges as a turning point where concepts of space and time are also dissolved as cultural signifiers. The present study expounds on this argument in relation to Christian Kracht's novel *1979*.

「TANITMALAR/BESPRECHUNGEN/REVIEWS」

**Yard. Doç. Dr. Barış Konukman**

İstanbul Üniversitesi (Istanbul, Turkey)

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

E-Mail: barkon051@gmail.com

**(Titel Deutsch) Ehrhardt, Claus /**

**Heringer, Hans Jürgen (2011):**

***Pragmatik*, München: W. Fink**

**(Title English) Ehrhardt, Claus /**

**Heringer, Hans Jürgen (2011):**

***Pragmatics*, München: W. Fink**

**(Başlık Türkçe) Ehrhardt, Claus /**

**Heringer, Hans Jürgen (2011):**

***Edimbilim*, München: W. Fink**



1960'lı yıllar ile birlikte Avrupa'daki toplumsal ve politik gelişmelerin özellikle toplumsal bilimlerde, edimbilimsel dönüm diye adlandırılan bir yaklaşım değişikliğine yol açtığı bilinmektedir. Buna göre toplumsal bilimlerde, seçilen araştırma nesnelerinin ve elde edilen araştırma sonuçlarının toplum açısından yararı sorgulanmaya ve bilimsel çalışmalardan bu yönde bir beklenti ortaya çıkmaya başlar. Başka bilim alanlarının yanı sıra dilbilim de bahsedilen edimbilimsel dönemden payını alır. Böylelikle ortaya çıkan uygulamalı dilbilim anlayışı çerçevesinde, öncesinde dili daha ziyade bir dizge olarak gören yaklaşıma ek olarak, dili temelde bir iletişim aracı olarak gören yaklaşım varlığını gösterir. Dilin yalnızca bir dizge olarak nasıl işlediğini değil, aynı zamanda insanlar arasındaki iletişimsel süreçlerde nasıl işlediğini, diğer bir deyişle dilin yapısının yanında iletişimsel işlevini de inceleyen farklı uygulamalı dilbilim alanları arasında, dilbilimsel edimbilim de yerini alır (Ernst 2004: 238).

Günümüzde dilbilimsel edimbilim, üniversitelerin Alman Dili ve Edebiyatı lisans programlarının öğretim planlarında da kendine başlı başına ders konusu olarak yer bulmaktadır. Ehrhardt/Heringer (2011) tarafından yazılan bu kitap, adı geçen programlarda lisans seviyesinde verilecek bir dilbilimsel edimbilim dersinde kaynak olarak kullanmaya uygun bir niteliktedir. Nitekim kitabın, ilgili yayınevinin Almanya'daki lisans programları için çıkarttığı bir serinin parçası



olması da bunu göstermektedir. Bunun yanı sıra kitabın yazarları da önsözde benzeri bir şekilde, kitabın edimsel dilbilim konusuna giriş niteliğinde bir ders kaynağı olarak kurgulandığına vurgu yapmaktadır (Ehrhardt/Heringer 2011:7).

Kitabın içerik planına bakıldığında, toplam 11 üniteden oluştuğunu görülmektedir. Üniteler arasında öncelikle göze çarpanlar, dilbilimsel edimbilimin temel konuları arasında yer alan *gösterim ve gönderim, önsayıltı, söz eylem kuramı, konuşma sezdirimleri ve konuşma ilkeleri* olmakla birlikte görece yeni yaklaşımlar oldukları söylenebilecek *konuşma çözümlemesi, deneysel edimbilim, karşılaştırmalı edimbilim, kültürlerarası edimbilim* konularının da ayrı birer ünite olarak yer almaları dikkat çekiyor. Bu arada şunu da belirtmek gerekir ki, kitabın yazarlarının önsözde belirttiği kadarıyla üniteler konu gelişimi açısından çizgisellik sergilememektedir. Ünitelerin her birinin kendi içinde bütünlüklü küçük birer modül oluşturduğu vurgulanmaktadır (Ehrhardt/Heringer 2011:8). Bu nedenle ünitelerin öğretici tarafından derste işlenme sırası ya da önceliği konusunda esneklik sunulduğu söylenebilir.

Ünitelerin kendi içlerindeki kurguya bakıldığında beş ayrı bileşenin varlığını görülüyor: a-Giriş ve öğrenme hedefleri, b- konu aktarımı, c-konuya yönelik örnek bir iletişim vakasının çözümlenmesi, d-sonuç, e-konuya yönelik sorular ve ileri okumalar için kaynakça sunumu. Giriş kısmında konuya yönelik ön hazırlık olarak görülebilecek soruların yanı sıra ünitenin devamındaki konuya yönelik öğrenme hedefleri de belirtiliyor. Ardından gelen konu anlatımı kısmında ise kuramsal düzlemde alan bilgisi sunulmaktadır. Üçüncü sırada yer alan örnek bir iletişimsel vakanın çözümlenmesi, ünitenin uygulamalı kısmını oluşturuyor. Dördüncü sıradaki sonuç kısımlarının hemen her ünite de oldukça kısa tutulduğu göze çarpıyor. Fakat buna karşın bu kısımların konuyu özetleme konusunda oldukça başarılı kurgulandıklarını söylemek gerekir. Ünitenin son kısmını oluşturan sorular ile ileri okumalar için kaynakça önerisi öğreticiye, konunun derste öğrenciler ile uygulama ve sınaması açısından yardımcı olacak niteliktedir. Fakat kitabın sonunda, normalde giriş niteliğindeki çoğu ders kitabında görülenden farklı olarak sorulara yönelik çözüm önerilerinin yer aldığı bir kısmın yer almaması, öğrencinin kitap ile kendi başına çalışması konusunda zorluk oluşturabilir.

Son olarak, kitabın giriş ünitesi ile sonundaki küçük sözlüğe değinmekte fayda var. Özellikle giriş ünitesinin içerik açısından, kitabın tamamında yer alan konulara ve kavramlara yönelik üstbakışı büyük ölçüde olanaklı kılacak ölçüde başarılı kurgulandığı görülüyor. Bu nedenle kitabın birinci ünitesi, dilbilimsel edimbilim hakkında – örneğin dilbilime giriş dersinde de kullanılacak şekilde – temel kavram ve konuları uygun bir şekilde özetlemektedir.

Sonundaki sözlük kısmı da kitapta kullanılan terimcenin özeti niteliğindedir. Terimlerinin bazılarının İngilizce orijinali ile kullanılması da, edimsel dilbilimin daha çok Angloamerikan dilbilim geleneğinden kaynaklanan bir alan olmasından dolayı, ileri okumalar için fayda oluşturmaktadır.

Edimsel dilbilimin ortaya çıkışı ve gelişiminde ses bilgisi, biçimbilim, sözdizim ve anlambilim gibi temel dilbilimsel alanlardan çok başta felsefe üzere sosyoloji ve psikoloji gibi dilbilim dışındaki bilimsel alanların etkisi bilinmektedir (Meibauer v.d. 2015: 212). Bu nedenle, alanın içeriklerini ve sınırlarını – özellikle de ders konusu olarak – netleştirmek görece zorlaşabilmektedir. Elimizdeki kitap bu açıdan tavsiye edilebilir bir ders kaynağıdır. Edimsel dilbilim gibi disiplinlerarası yönü yoğun bir alanda ders malzemesi olarak kullanıma uygun olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

### **Kaynakça:**

**Ernst, Peter (2004):** *Germanistische Sprachwissenschaft*, Wien: WUV.

**Ehrhardt, Claus / Heringer, Hans Jürgen (2011):** *Pragmatik*, München: W. Fink.

**Meibauer, Jörg v.d. (2015[3]):** *Einführung in die germanistische Linguistik*, Stuttgart: Metzler.

**Araş. Gör. İrem Atasoy**

İstanbul Üniversitesi

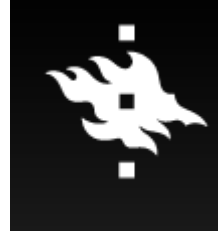
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**E-Mail:** irem.atasoy@istanbul.edu.tr

**7. internationale Tagung zur kontrastiven  
Medienlinguistik: Medienkulturen –  
Multimodalität und Intermedialität, Helsinki,  
23.–25.08.2017**

**7. International contrastive Media Linguistics  
Conference: Media Culture – Multimodality  
and Intermediality, Helsinki, 23.–25.08.2017**

**7. Uluslararası Medya Dilbilim Kongresi:  
Medya Kültürü, Çok Katmanlılık ve  
Medyalararasılık, Helsinki, 23.–25.08.2017**



---

Helsinki Üniversitesi Alman Filolojisi Bölümü (Helsingin Yliopiston Germaaminen Filologia) ile Stockholm Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü (Stockholms Universitet Institution för Tyska) tarafından ortaklaşa düzenlenen “Internationale Tagung zur kontrastiven Medienlinguistik: Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität” başlıklı kongrenin yedincisi bu yıl 23-25 Ağustos 2017 tarihleri arasında Helsinki Üniversitesi ev sahipliğinde gerçekleşti. Kongre, Goethe Institut (Goethe Enstitüsü), Österreichische Botschaft Helsinki (Finlandiya Avusturya Büyükelçiliği), Peter Lang Verlag (Peter Lang Yayınevi), Suomalainen Tiedeakatemia (Finlandiya Bilim ve Edebiyat Akademisi) ile Tieteellisten Suerain Valtuskunta (Finlandiya Bilim Federasyonu) tarafından desteklenmişti.

Kongrenin amacı çok katmanlılık yaklaşımı kapsamında dilbilim, göstergebilim ve medya bilimi alanlarında çalışmalar yapan akademisyenleri ve lisansüstü öğrencileri bir araya getirerek çalışmalarını tanıtmaya ve etkileşimde bulunabilme olanağı sağlamaktır.

Üç gün süren ve eşzamanlı olarak yapılan 16 farklı oturumda gerçekleşen kongreye Almanya, Avusturya, Bulgaristan, Danimarka, Finlandiya, Fransa, İsveç, İsviçre, Macaristan, Polonya, Rusya, Türkiye ve Ukrayna olmak üzere

toplam 13 ülkeden 43 bilim insanı ve genç akademisyen katılarak ilgili alanlardaki bildirimlerini sundular.

Kongre, Helsinki Üniversitesi'nden Prof. Dr. Hartmut Lenk, Avusturya Büyükelçisi Dr. Elisabeth Kehrer ve Goethe Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Sanna Kaisa Tanskanen'in yaptığı açılış konuşmaları ile başladı. Açılış konuşmalarının ardından konuk konuşmacının sunumunu yapacağı oturum başladı. Bu oturumda Basel Üniversitesi'nden gelen konuk konuşmacı Prof. Dr. Martin Luginbühl İsviçre'de yayın yapan televizyon kanallarındaki Almanca ve Fransızca hava durumu haberleri üzerinde kültür ve dilin etkilerine değindi. Konuk konuşmacının sunumu sonrasında ilk oturumlara geçildi.

İlk oturumlardan biri reklamların dillerarası karşılaştırmalı çözümlemesi, diğeri ise farklı metin türlerinin incelemesi üzerineydi. Ben kongreye tez danışmanım Prof. Dr. Canan Şenöz-Ayata ile birlikte hazırladığımız „Ein interkultureller Blick auf die Multimodalität in deutschen, englischen, italienischen und türkischen Werbeanzeigen“ başlıklı bildirimim ile katıldım. Yaptığımız çalışma, Almanca, İngilizce, İtalyanca ve Türkçe kadın dergilerinde yer alan kozmetik reklamlarının karşılaştırması üzerineydi. Reklamların karşılaştırıldığı ilk oturumun ilk konuşmacıları bizdik. Çok katmanlılık yaklaşımıyla çözümlediğimiz bu dört farklı dildeki reklamlarda katmanlararası ilişkilere odaklandık. Analizin sonunda elde ettiğimiz bulgular şöyle sıralanabilir: Görüntü katmanında en sık kullanılan öğeler ürün ile birlikte kadın görselidir. Tüm reklamlarda beyaz renk kullanımına rastlanmıştır. Beyaz dışında yer alan diğer renkler siyah, kırmızı, mavi, açık pembe, turuncu ve yeşildir. Tipografi katmanında ürün ve marka adları tüm reklamlarda koyu punto ve büyük harfle yazılmıştır. Dil katmanında sözcük türleri düzleminde tüm dillerde anahtar sözcüklere ve plastik sözcüklere yer verildiği bulgulanmıştır. Almanca reklamlarda diğer dillere göre daha yoğun yabancı dilde sözcük kullanımına rastlanmıştır.

Bu oturumun ikinci sunumu Lyon Üniversitesi'nden Prof. Dr. Günter Schmale'nin Almanca ve Fransızca basılı reklamları karşılaştırmalı olarak incelediği çalışmasıydı. Schmale yaptığı incelemede iki farklı dildeki reklamların çok katmanlı yapısı üzerinde medyalararası ilişkileri ele aldı. Oturumdaki son konuşmacı Szeged Üniversitesi'nden Dr. Ewa Drewnowska Vargáné'di. Vargáné çalışmasında internet ortamında yayınlanan Almanca, Lehçe ve Macarca film eleştiri metinlerinin çok katmanlı yapısına odaklandı.

Helsinki Üniversitesi'nden Prof. Dr. Hartmut Lenk ikinci oturumun ilk konuşmacısıydı. Lenk yaptığı sunumda, Almanca gazete ve radyo haberlerinde

çok katmanlılığa değindi. Bu oturum Nationale Iwan-Franko Üniversitesi'nden Doç. Dr. Khrystyna Dyakiv'in Almanca ve Ukraynaca internet gazetelerinde yayınlanan röportaj videolarını karşılaştırmalı olarak incelediği çalışmasını tanıttığı sunumuyla sona erdi.

İkinci günün oturumları internet ortamından yayınlanan metinlerin karşılaştırmaları üzerinedir. Kazimierza Wielkiego Bydgoszcz Üniversitesi'nden Dr. Janusz Pociask internet ortamında yayınlanan Almanca ve Lehçe karikatür blogları ve internet karikatürlerinin çok katmanlı yapısını karşılaştırdı. Darmstadt Teknik Üniversitesi'nden Prof. Dr. Nina Janich ise yeni nesil multimedya öğeler içeren çocuk kitaplarındaki medyalara ilişkin ele aldı. Ludwig-Maximilians Üniversitesi'nden Dr. Katharina Franko Almanca ve İtalyanca Facebook paylaşımlarındaki çok katmanlılık üzerinde durdu. Günün son konuşmacısı Helsinki Üniversitesi'nden Prof. Dr. Hans Giessen'dir. Giessen yaptığı sunumda Facebook, Twitter ve Youtube gibi sosyal medya organlarının çok katmanlı yapısının bireyler üzerindeki etkisini irdeledi.

Üçüncü günün oturumları basılı ve görsel-işitsel metinlere odaklanmıştı. Bu günün ilk konuşmacısı Wrocław Üniversitesi'nden Dr. Roman Opiłowski Almanca ve Lehçe televizyon haberlerindeki çok katmanlı yapı üzerinde durdu. Zielona Góra Üniversitesi'nden Prof. Dr. Jarochna Dąbrowska-Burkhardt söylem çözümlemesi yöntemleriyle incelediği Alman gazete ve dergilerinde oluşturulan Yunan stereotiplerini çok katmanlılık yaklaşımıyla ele aldı. Mannheim Üniversitesi'nden Dr. Eva Gredel Wikipedia'nın çok katmanlı yapısını dil ve görüntü katmanları açısından incelediği çalışmasını tanıttı. Kongre Stockholm Üniversitesi'nden Doç. Dr. Susanne Tienken'in moderatörlüğünde yapılan kapanış konuşmaları ile sona erdi.

“7. internationale Tagung zur kontrastiven Medienlinguistik: Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität” başlıklı bu kongrenin en önemli özelliği çok katmanlılık odaklı dilbilim, göstergebilim ve medya bilimi alanlarında çalışmalar yapan bilim insanları ve genç akademisyenlere yönelik olmasıydı. Kongre ayrıca bu üç farklı disiplini birleştiren disiplinlerarası çalışmalara yer vermesi bakımından oldukça verimli bir etkinlikti. Bu kongrede sunulan bildirilerin özetleri kongrenin internet sayfasında<sup>1</sup> çevrimiçi olarak basılmış durumda. Bildirilerin tam metinlerini içeren kongre kitabının ise 2018 yılı içinde yayınlanması bekleniyor. Aynı konulu bir sonraki kongrenin 2019 yılında Stockholm Üniversitesi ev sahipliğinde İsveç'te yapılmasına karar verildi.

<sup>1</sup> Bkz. Abstracts, <<<http://blogs.helsinki.fi/medienlinguistik-2017/programm/abstracts/>>>, son erişim tarihi [15.12.2017].