

E-ISSN 2619-9890

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR

Number / Heft 52 Year / Jahr 2024



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

Indexing and Abstracting / Indexiert in

SCOPUS
Web of Science - Emerging Sources Citation Index (ESCI)
TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin
EBSCO Communication Source
EBSCO Central & Eastern European Academic Source
MLA International Bibliography
MIAR
Gale Cengage
SOBIAD
DOAJ
ProQuest Central
ProQuest Turkey Database
ProQuest Social Sciences Database
ProQuest Social Sciences Premium Collection
Erih Plus

OWNER / INHABER

Prof. Sevtap KADIOĞLU

Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Türkiye
Universität Istanbul, Philosophische Fakultät, Istanbul, Türkei

RESPONSIBLE MANAGER / REDAKTIONSLEITER

Assist. Prof. Barış KONUKMAN

Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye
Universität Istanbul, Philosophische Fakultät, Abteilung für deutsche Sprache und Literatur, Istanbul, Türkei

CORRESPONDENCE ADDRESS / KONTAKTADRESSE

Istanbul University, Faculty of Letters,
Department of German Language and Literature
34134, Beyazıt, Istanbul, Türkiye
Phone / Telefon: +90 (212) 455 57 00 / 15909
E-mail: sdsl@istanbul.edu.tr
<http://sdsl.istanbul.edu.tr>

PUBLISHER / VERLAG

Istanbul University Press
Istanbul University Central Campus,
34452 Beyazıt, Fatih / Istanbul, Türkiye
Phone / Telefon: +90 (212) 440 00 00

Authors bear responsibility for the content of their published articles.
Die Autoren tragen die Verantwortung für den Inhalt ihrer veröffentlichten Artikel.

The publication languages of the journal are German, Turkish, and English.
Die Publikationssprachen der Zeitschrift sind Deutsch, Englisch und Türkisch.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.
Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi-Studien zur deutschen Sprache und Literatur ist eine wissenschaftliche, internationale, begutachtete, Open-Access-Zeitschrift, die zweimal jährlich im Juni und Dezember veröffentlicht wird.

Publication Type / Publikationsart: Periodical / Periodika

EDITORIAL MANAGEMENT BOARD / REDAKTIONSRAT

Editors-in-Chief / Chefredakteure

Assoc. Prof. İrem ATASOY – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – irem.atasoy@istanbul.edu.tr

Assist. Prof. Barış KONUKMAN – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – konukman@istanbul.edu.tr

Editorial Management Board Members / Leitende Fachredakteure

Prof. Mahmut KARAKUŞ – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – mahkarakus@istanbul.edu.tr

Prof. Ersel KAYAOĞLU – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – kayaoglu@istanbul.edu.tr

Assoc. Prof. İrem ATASOY – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – irem.atasoy@istanbul.edu.tr

Assoc. Prof. Canan ŞAVKAY – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Istanbul, Türkiye – savkay@istanbul.edu.tr

Assoc. Prof. Leman GÜRLEK – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Spanish Language and Literature, Istanbul, Türkiye – egurlek@istanbul.edu.tr

Assoc. Prof. Şebnem SUNAR – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – sunars@istanbul.edu.tr

Assist. Prof. Barış KONUKMAN – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – konukman@istanbul.edu.tr

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin

Betül KOCABEY – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – betulkocabey@gmail.com

Publicity Assistant / Beauftragte der Öffentlichkeitsarbeit

Betül KOCABEY – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – betulkocabey@gmail.com

EDITORIAL ADVISORY BOARD / REDAKTIONSBEIRAT

Prof. Albrecht CLASSEN – The University of Arizona, USA – aclassen@arizona.edu

Prof. Ali Osman ÖZTÜRK – Necmettin Erbakan University, Türkiye – aoszturk@erbakan.edu.tr

Prof. Antonie HORNUNG – Università degli Studi di Modena, Italia – antonie.hornung@unimore.it

Prof. Csaba FÖLDES – Universität Erfurt, Erfurt, Germany – csaba.foeldes@uni-erfurt.de

Prof. Dursun ZENGİN – Ankara University, Türkiye – dzengin@ankara.edu.tr

Prof. Elena GIOVANNINI – Università del Piemonte Orientale, Italy – elena.giovannini@uniupo.it

Prof. Erkan ZENGİN – Hacettepe University, Türkiye – ezengin@hacettepe.edu.tr

Prof. Georg SCHUPPENER – Univerzita J.E. Purkyně, Czechia & Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Slovakia – georg.schuppener@ucm.sk

Prof. Gisella FERRARESI – Interkulturelle Bildung Hamburg, Germany – gisella.ferraresi@tau.edu.tr

Assoc. Prof. Habib TEKİN – Marmara University, Turkey – habib.tekin@marmara.edu.tr

Prof. Irma TRATTNER – Salzburg/Linz, St. John's University (USA) – trattner1111@gmail.com

Assist. Prof. Julie WINTER – Western Washington University, USA – winterj8@wwu.edu

Prof. Kadriye ÖZTÜRK – Anadolu University, Türkiye – kozturk@anadolu.edu.tr

Assoc. Prof. Karla LUPŞAN – Universitatea de Vest din Timișoara, Romania – karla.lupsan@litere.uvt.ro

Prof. Khrystyna DYAKIV – Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine – khrystyna.dyakiv@gmail.com

Assoc. Prof. Krzysztof OKOŃSKI – Kazimierz-Wielki-Universität, Poland – k.okonski@ukw.edu.pl

Assoc. Prof. Ksenia KUZMINYKH – Georg August Universität, Germany – ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

Prof. Mehmet Tahir ÖNCÜ – Ege University, Türkiye – mtoncu@yahoo.com

Prof. Metin TOPRAK – Kocaeli University, Türkiye – mtoprak@kocaeli.edu.tr

Prof. Nilüfer KURUYAZICI – İstanbul University, Türkiye – nkuruyaz@gmail.com

Prof. Nilüfer TAPAN – İstanbul University, Türkiye – nilufertapan@gmail.com

Prof. Paloma SÁNCHEZ HERNÁNDEZ – Complutense University of Madrid, Spain – palomash@filol.ucm.es

Assoc. Prof. Paola PARTENZA – Univeristà “G. d’Annunzio”, Italia – aola.partenza@unich.it

Prof. Sanela MEŠIĆ – University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina – sanela.mesic@ff.unsa.ba

Prof. Saniye UYSAL ÜNALAN – Ege University, Türkiye – saniye.uysal@ege.edu.tr

Assoc. Prof. Serap DEVRAN – Marmara University, Türkiye – sdevran@marmara.edu.tr

Prof. Sevinç HATİPOĞLU – İstanbul University, Türkiye – shatip@istanbul.edu.tr

Prof. Şeyda OZİL – İstanbul University, Türkiye – seydaozil@turk.net

Prof. Umut BALCI – Batman University, Türkiye – umut.balci@batman.edu.tr

EDITORIAL ADVISORY BOARD / REDAKTIONSBEIRAT

Prof. Valeria CHERNYAVSKAYA – St. Petersburg State Politechnical University, Russia – tcherniavskaia@rambler.ru

Prof. Yasemin BALCI – Marmara University, Türkiye – yasemin@marmara.edu.tr

Assoc. Prof. Yıldız AYDIN – Dokuz Eylül University, Türkiye – yaydin@nku.edu.tr

Prof. Zehra GÜLMÜŞ – Anadolu University, Türkiye – zgulmus@anadolu.edu.tr

CONTENTS / INHALT

RESEARCH ARTICLES / FORSCHUNGSARTIKEL

Mobility in the Sixteenth Century: Narrative Evidence about Travel and the Discovery of the World in Early Modern German Literature

Albrecht CLASSEN 1

Foto und Text: Medienkombination in der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ von Karl-Markus Gauß

Photo and Text: Media Combination in the Literary Reportage “Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland” by Karl-Markus Gauß

Khrystyna KACHAK 17

Analyse der türkischen Übersetzungen von *Schneewittchen* der Gebrüder Grimm im Kontext der Skopostheorie
Analysis of Turkish translations of Snow White by the Brothers Grimm in the context of the Skopos Theory

Uğur CANSIZ, Lokman TANRIKULU 32

Hyäne als Metapher in der Kurzprosa von Siegfried Lenz und Necip Fazıl Kısakürek

Hyena as a Metaphor in the Short Prose of Siegfried Lenz and Necip Fazıl Kısakürek

Seval AYNE 59

Theodor Fontane'nin *L'Adultera* Eserinde Medyalararası Bağlantılar

Intermedial Connections in Theodor Fontane's work L'Adultera

Süreyya İLKILIÇ 77

Göstergebilim ve Nesnelere Hafızası: Serdar Somuncu'nun *Getrennte Rechnungen* (Ayrı Hesaplar) Adlı Eserinin Yananlam Gösterenleri Bağlamında Değerlendirimi

Semiotics and the Memory of Objects: An Evaluation of Serdar Somuncu's Getrennte Rechnungen in the Context of connotative Signifier

Ayşegül Aycan SOLAKER 94

Mobility in the Sixteenth Century: Narrative Evidence about Travel and the Discovery of the World in Early Modern German Literature

Albrecht CLASSEN¹ 

¹Prof. Dr., University of Arizona, German Studies, Tucson, USA

Corresponding author: Albrecht Classen

E-mail: aclassen@u.arizona.edu

ABSTRACT

The topic of mobility contributes in multiple ways to a deeper understanding of cultural history. The degree of mobility has much to say about the development of any society, both in the past and in the present. This paper examines the situation in sixteenth-century Europe through the lens of literary documents in which we can find comments on travel, mobility, and world perspectives. While it might not be possible to identify explicit documents from that period reflecting on mobility itself (technologies, modes of transportation, hospitality, healthcare, finances, etc.), many authors actually included valuable references to this phenomenon, if we only look more closely. The literary narrative thus emerges as an important source of information about social, emotional, economic, religious, and also travel aspects, such as shipping, use of a coach, a horse, or mule, staying in early-modern ‘hotels,’ roads, and bridges. As the analysis will demonstrate, early modern society was highly mobile, with representatives of many different social classes on the move for a wide range of reasons. Whereas the authors consulted here did not specifically signal their interest in reflecting on mobility as such, they commonly reveal that the narrative framework mirrors events on the road, on a ship, or at meetings where many people attended, such as a Church council, an imperial diet, and the like. The need to travel grew tremendously in the sixteenth century, and this for many different reasons. One of the consequences was that poets increasingly engaged with a highly mobile society.

Keywords: Mobility in the sixteenth century, *Fortunatus*, Johannes Pauli, Jörg Wickram, popular literature

Submitted : 22.05.2024

Accepted : 06.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Introduction

Once Europeans had discovered the New World and found the passage around the Cape of Good Hope toward India, the age of new explorations began, as countless examples confirm. Columbus and Vasco da Gama were the harbingers in that process, and many other voyagers followed them, which quickly brought about a paradigm shift in the history of European mentality. The traditional barriers between Europe and the continent appeared to have fallen, and from then on it only depended on the courage and resources of individuals to embark on huge travels far beyond the usual borders preventing the exploration of foreign worlds (Gruber, 2022).

This enthusiastic perspective might be overly optimistic at first, but in the long run, the intensity of travels also to distant lands increased, especially as the lure of the New World and of India was irresistible. But what was the concrete situation like on the ground, within Europe, and where did the majority of people travel once we find them on the road as mentioned by the various literary authors? What could we tell about the infrastructure for travelers (roads, bridges, mountain passes, inns, provisions, shoes, clothing, food, protection, taxes, etc.)? Where did travelers stay, what was their mode of transportation, what dangers did they face, with whom did they travel, and how fast did they move per day? These are straightforward questions mostly directed at historians, and only relevant, so it seems, for micro-historians such as Carlo Ginzburg (Ginzburg, 1977; cf. also the contributions to Ghobrial, ed., 2019). As much as research on pre-modern history and culture has already covered many different aspects of the history of travel writing, travel by itself in daily life, or mobility in more general terms, still represents a desideratum (see, e.g., the contributions to Hsia, ed., 2004/2006; cf. also the contributions to Carey & Jowitt, ed. 2012).

However, the larger picture of our past consists of many small pieces, and the better we analyze local events, figures, or organizations, the more we will be in a solid position to comprehend the global perspectives. In this sense, travel proves to be a most productive topic, as scholars have realized already for a long time, especially focusing on the Middle Ages (Classen forthcoming; see also the contributions to Classen, ed., 2018). Growing networks spanning all of Europe and other parts of the world characterized the early modern world, such as the Hanseatic League in the North, Southern German city alliances, the Flemish and Northern French cities, the Mediterranean cities, etc., and this irrespective of their internal competitions (the research on this topic is large; see, for instance, the contributions to Holý & Hrubá & Sterneck, ed. 2018; Goodson, 2021; Gruber, 2022).

Dynastic interests, especially marriage plans, connected all parts of the Continent, which required extensive traveling by diplomats, councilors, members of the various noble families, scribes, and knights. Once agreements had been reached, normally the bride traveled a long distance to her future husband, accompanied by her extensive court (Hörman-Thurn & Taxis, 2023). Church synods and councils brought together thousands of people of high ranks and their entire staff (Küble & Gerlach, trans., 2014; Lazzarini, ed., 2021). And throughout the entire Middle Ages, increasingly then in the early modern age, diplomats operated on a global scale and so had to travel constantly to distant lands (Stabel & Baatsen, 2018; Dobek, 2023).

The purpose of this paper is not to offer yet another social-historical analysis of specific travels or

of some of the many existing travelogues, examining chronicles, correspondences, business records, or the like, for which we have available by now a large number of pertinent studies (see, e.g., the contributions to Bork & Kann, ed., 2008; Dobek, 2023). Instead, following the lead of numerous cultural historians and those focused on the history of everyday life (Dinzelbacher, ed., 1993/2008; van Dülmen, 1990, 1992, 1994), I want to draw from early modern popular literature and consult it regarding relevant data pertaining to mobility in the context of people's ordinary life. Although the sixteenth century was, at least seemingly, primarily determined by the bitter and intensive theological debates between Catholics, Lutherans, Calvinists, and Spiritualists, people continued to lead their common lives, both in the countryside and in the cities, at court and on the market.

Travel was an essential aspect in the lives of many people, both for craftsmen and masons, medical doctors and students, professors and friars, merchants and diplomats, pilgrims and architects, and increasingly also mercenaries. In fact, early modern roads were crowded and crisscrossed the entire continent, probably even more so than in the Middle Ages (Treue, 2014). How then did pre-modern authors integrate the element of mobility into their narratives?

Travel in Pre-Modern Literature

Naturally, many poets drew from the basic travel experience for their narratives, plays, and poems. Famously, Geoffrey Chaucer had predicated his *Canterbury Tales* (ca. 1400) on the narrators' pilgrimage, but travel itself did not matter centrally. Similar observations apply to other collections of entertaining narratives by Franco Sacchetti, Poggio Bracciolini, or the anonymous author of the *Cent Nouvelles Nouvelles*. This changed considerably after 1500, which this paper intends to highlight, although it might not be possible to draw on statistical data. I will limit myself to examples from the history of German literature where we observe a remarkable emphasis on travel since the early modern age. Two literary genres in particular demonstrate the new interest in mobility; first, the early modern prose novel, such as the anonymous *Fortunatus* (1509), then, the *Schwankliteratur* (literature of jest narratives).

Previously, I have investigated the topic of 'America' in sixteenth-century German literature (Classen, 1994), but here I want to examine more closely what entertaining and didactic authors had to say about the practical travel experience their protagonists often went through. These vernacular texts dominated the early modern book market and obviously appealed to ever-growing circles of readers (Gotzkowsky, 1991). Many times, the various authors drew from everyday situations and reflected on ordinary situations on the road, on a ship, in a tavern, or elsewhere, and thus can serve us as valuable mirrors of the cultural conditions at that time.

As already indicated above, I do not intend to project a macrohistorical perspective; instead, by means of a focus on a selection of representative literary works, we can dive into the microhistorical framework so relevant for social-historical studies. While numerous scholars have already examined the issue of world exploration in the late Middle Ages and the early modern period (see the contributions to Bleuler & Klingbeil, ed., 2016), we are still missing a close reading of the practical and concrete information about travel at large since the late fifteenth and sixteenth centuries.

Fortunatus

In one of the most popular early modern novels, the anonymous German *Fortunatus*, first printed in Augsburg in 1509, travel assumes central importance for the protagonist, who at one point gains the necessary means to do so free of any worries and uses them to the best of his abilities. Fortunatus is able to travel all across Europe, and later, he even ventures to Egypt, and from there to the Middle East and India (Müller, ed. and commentary, 1990; for the most insightful study addressing also the context and biographical background of the poet, see Kästner, 1990). Significantly, the poet, who might have composed his work before 1453 because he identifies Constantinople as not yet conquered by the Ottomans, takes the island of Cyprus as the protagonist's point of origin and final return, whereas one of his sons, Andolosia, departs from home, undergoes all kinds of adventures far away, and dies a miserable death under torture applied by jealous courtiers under the King of Cyprus.

In many ways, the novel's development is specifically predicated on travel experiences, some out of economic necessities, others out of touristic interests. In fact, the latter dominates once Fortunatus has luckily gained a magical purse from a fairy when he was lost in a forest and near dying. First, however, he had arrived, after some challenges, in London where he enters into the service of a Florentine merchant. It is most unusual to find specific references to the harbor of Calais from where the protagonist takes a ship to London. England itself hardly ever appears in the history of medieval and early modern German literature, except in Der Stricker's *Pfaffe Amîs* (ca. 1220–1240; Der Stricker, 1994). However, Fortunatus's experience in London proves to be a catalyst for a complete change of thinking in him because he would have almost suffered the death penalty along with his master, an Italian merchant, along with all the servants because they are accused of having stolen the king's jewels. They are completely innocent in that matter, and yet all of them are put to death at the gallows or buried alive (the two maids), except for Fortunatus since he had been away during the critical time period doing business for his lord in the harbor of Sandwich (p. 416; located north of Dover) and is pronounced innocent by the English cook.

The jewels are later found, but at that point, Fortunatus has already been taken to the next harbor and sent back to Flanders, where he gets lost in a forest and would have almost died from hunger and a dangerous bear, when a fairy suddenly appears and makes him a magical offer because she is the virgin of fortune and driven by the constellations of the stars to grant him one wish. He can choose between wisdom, wealth, strength, health, beauty, and long life (p. 430), and Fortunatus decides on wealth, receiving a purse that will never be empty.

Although this new-found wealth immediately endangers his life because he evokes the jealousy of a count who is the master of that forest, the protagonist learns how to utilize his money carefully, and he uses it to travel far and wide across Europe. But both in Ireland and in Constantinople he would have almost met his death once again because of dangerous circumstances. However, Fortunatus operates increasingly in a careful manner and thus manages at the end to return to Cyprus, to settle there, to purchase a count's estate, marry, and enjoy his life. After some years, he embarks on a second journey, that one taking him first to Egypt, where he meets the Sultan, and from there to the

eastern world, which the narrator comments on in rough terms. We hear of Persia, China, and India, where he meets the mysterious Prester John (pp. 489-90) before he returns to Alexandria.

In the meantime, he has sent his merchant ship back to Europe with the charge of doing good business with all of his wares, and then to return to Egypt to pick him up there again. As vague as the narrator's comments might be, he clearly mentions the most important trading places: Catalonia, Portugal, Spain, England, and Flanders (p. 488). We can assume that the audience was sufficiently familiar with those countries and understood easily where the most important markets in western Europe could be found. It is hence imaginable that the author addressed an audience closely associated with international trade so that there was no further need to explain details of the travel routes, the major cities, and markets in the various countries. Even England is mentioned here despite Fortunatus's traumatic experience there. However, Constantinople is missing in this context, although all the East-West trade went through that city, at least until 1453 when it was conquered by Sultan Mehmed II (Khvalkov, 2018).

The narrator pauses at that moment to reflect upon the reasons why not more people from India travel to the West and those in the West to India, certainly a critical question regarding the history of travel. He raises that question because India would offer so many riches and pleasant objects (p. 491) – certainly an expression of early modern Orientalism as Edward Said had outlined it (Said, 1978; for critical comments of his theory, however, see the contributions to Elmarsafy, ed., 2013; and Hallaq, 2018). The answers provided are striking: 1. The distance between both parts of the world would be too long to make travel easy or even possible. 2. The geo-physical barriers would make travel very difficult, from whatever side one would come. 3. The dangers for the body and one's life would be too high (accidents, robbers, murderers). 4. The cost for this travel would be prohibitive for most people, apart from Fortunatus who has an infinite amount of money available. 5. For the Indians, the experience of brutal, impolite, and harsh Western culture would be too unpleasant. 6. Food in Europe would not be palatable or healthy. In sum, considering the Indians, the narrator emphasizes:

machen och die rechnung / sy wurden für toren geschätzt / das sy auß guoten landen in boese zugen / vnd guott mb
boeß gaebenn (p. 491)

[they also calculated that they would be regarded as fools to travel from good countries to bad counts and would exchange good things for bad things.]

Upon his return to Alexandria, Fortunatus is invited by the Sultan to visit his treasury, where he shows him his most valuable object, a seemingly simple hat. As he then learns, anyone wearing that hat could wish himself to any place in the world within seconds. With a rhetorical trick, he makes the Sultan place the hat on his own head and wishes himself to be on his ship, which also happens, and Fortunatus then never returns this valuable object; after all, he stole it without any qualms and filled with desire to possess such a miraculous tool to improve his travel opportunities.

Oddly, he himself later never seems to use it, once he has transported himself rapidly to his ship; only his son Andolosia does so after the father's death. Tragically, he abuses it against the original purpose and without taking into account what Fortunatus had strongly advised his two sons before he passed away. This ultimately leads to Andolosia being captured, tortured, and murdered and

Ampedo's inconsolable grief and subsequent death. Andolosia's numerous travels take him to many different kingdoms, as he later reports to the king of Cyprus (p. 558), but the outcome of this novel altogether does not lend itself well to the positive evaluation of travel. If Fortunatus had chosen wisdom, as the narrator underscores at the end, he would have been much better off (p. 580). But such fairies who would offer such choices would no longer exist.

Nevertheless, Andolosia's travel experiences that take him to France (p. 509) and England (p. 516) simply underscore that the author imagined a world in which travel was done easily, whether originating in Cyprus (eastern Mediterranean) or anywhere else. There are also brief references to Spain (p. 533), but the young man travels around with the help of his magical cap, so the Iberian Peninsula itself does not gain any profile at any rate. Money is the key component in this novel, both for Fortunatus and his two sons, and it makes everything possible, although it is noteworthy that Andolosia does not demonstrate the same interest as his father in exotic countries, such as Egypt, Persia, or India. He is only focused on gaining public esteem and rising on the social ladder, again, with the help of his money (Van Cleve, 1991, p. 85–110). Nevertheless, what matters for us is the realization that the entire novel is determined by travel across Europe and even to Persia and India.

The anonymous author adds some magic to his account to make it more fanciful, but in essence, with the help of money it is possible both for Fortunatus and his son Andolosia to go wherever their imagination takes them. We are not informed about most of the specifics concerning travel, but that would not matter so much for an author who has his protagonists move quickly from Cyprus to western Europe and back, for instance. Altogether, this highly popular novel which appealed to audiences throughout the sixteenth and also seventeenth centuries (also in England, France, Bohemia, Sweden, Hungary, Poland, and the Netherlands in the form of translations and adaptations; [Jungmayer, 1981, p. 323–43]; Classen 1991/1999, p. 163–83) serves as evidence for the increased interest in and need of mobility across the European landscape during the sixteenth century, and this now perceived through the literary lens.

Johannes Pauli: Travel Through a Preacher's Lens

We might not expect to discover relevant information about the actual situation on the road in early modern Europe when we turn to the didactic sermon tales by a Franciscan preacher. However, Johannes Pauli's stories, addressing a wide range of topics and offering didactic instructions and literary entertainment (*Schimpf und Ernst*, first printed in 1522, re-printed and translated many times over the next two hundred years and more), included, after all, a number of comments relating to people's travel experiences (Bolte, ed., 1924/1972; now available digitally; for an English translation, see Classen, trans., 2024). Normally, Pauli simply presents specific situations in human life and illustrates human shortcomings, failures, vices, foolishness, and also humorous words and deeds. *Schimpf und Ernst* was also highly popular and exerted a deep influence on subsequent authors of *Schwänke* (jest narratives), which invites us to consider the various comments on human mobility contained in those texts (for a major interpretive study, see Pearsall, 1994). Less than in *Fortunatus*, but still noticeable, Pauli presents a large variety of ordinary situations in people's lives whom we encounter in one way or the other on the road.

In the tenth *Schimpff* – the term (with double ‘ff’) implies a funny account, whereas the label *Ernst* implies a serious matter, but Pauli was not very rigid in his use of either term – we learn of a young nobleman who attended a university, “a famous school” (p. 5). We do not know the name of the university, but it became a rather popular topic since the late Middle Ages to reflect on the lives of students or professors, as illustrated by Heinrich Kaufringer’s story “The Mayor and the Prince” (ca. 1400, no. 4; Classen, trans., 2014/2019). He wastes all his money on a prostitute and eventually has to leave town because of his poverty. He offers her a last dinner and then says good-bye to her, which seemingly makes her cry out of sadness. But in reality, as she then explains to her mother, she only regretted that he did not let her have his splendid coat with silver buttons. There are plenty of other students from far away, as the mother comforts her, to whom she could attach herself for new income in return for sexual pleasures. Both then as well as today, centers of advanced learning attracted students and professors from many parts of the world.

Of course, we would not need to belabor this point any further because it pertains to the entire institution of the university in medieval and early modern Europe. Consequently, we often hear of wandering students or of public debates at universities in many different literary texts. For us, however, the entire complex touched upon simply indicates the extent to which intellectuals were constantly on the road, and this in the sixteenth century as well (see also the five hundred ninety-second *Schimpff* and the sixth hundred forty-third *Schimpff*).

The ninety-sixth *Schimpff* talks about a learned doctor who travels from Paris to another city. We are not informed about any modalities pertaining to the roads or other aspects of mobility. Instead, the narrator emphasizes that the doctor is apparently well known, greatly appreciated, and immediately welcomed by the local prince. The latter tries to utilize the scholar to assist him in fighting against the local clergy. He asks him the rather ambivalent question how many priests would be necessary to serve the religious needs in the city and in the surrounding villages. The doctor realizes immediately that the prince is trying to abuse him with this question, so he counters with an equally ambivalent question about how many fox tails would be needed, all tied together, to reach heaven. Of course, the prince cannot answer that, which thus helps the doctor to avoid giving him any suggestion as to the minimum of priests needed in the district. As innocuous as this story might be at first sight, it mirrors the considerable anti-clerical sentiment in the late Middle Ages and early modern age; it also sheds light on the mobility of scholars and on the supreme fame of the university of Paris; and it indicates how easily representatives of the various social classes could get together and collaborate.

In the hundred-fifteenth *Schimpff*, a narrator mentions a merchant who rides to Frankfurt a. M. to attend the local fair, and this in 1506. Hence, the author refers to an actual account about a legal case, as it develops in the course of the story. The merchant carries, attached to his saddle, a money purse that contains the large amount of 800 ducats. By accident, that purse falls off, which he does not notice until later. A carpenter, who walks the same road, finds the purse and takes it home, putting it away safely so that he can return it later to its proper owner. The merchant has it announced publicly that he lost his purse and would pay the finder a reward of hundred ducats. But when the carpenter wants to turn over the money, the merchant suddenly claims that the purse had contained 900 ducats

and that the finder had obviously already taken his reward. Both go to court over this conflict and swear an oath about what they actually lost and found. The judges declare both oaths as valid and tell the merchant to search for the man who had found a purse with the 900 ducats, whereas the carpenter can keep his money until someone else would claim it.

The focus of this story rests, of course, on ethical issues, with the merchant suddenly begrudging the high reward and the carpenter insisting on his honesty. Yet, for our purposes, we can recognize several significant factors: 1. The merchant travels on horseback and has his money attached to the saddle. 2. The same road is frequented by other people who have to walk on foot. 3. Mercantile fairs attracted people from many directions. 4. Conflicts could easily erupt at such meetings, so courts are available to handle them. 5. Craftsmen such as the carpenter find employment at various sites and are regularly called to various cities.

In the hundred forty-ninth story, here identified as *Ernst*, a really brief account of just a few lines, the narrator talks about a man who travels to England and is taken prisoner there. We do not know the charge against him, but it is clear that he is to be executed as a punishment for some major wrongdoing. Just before he is hanged (?), he utters the foolish statement: “‘I have not deserved this death for no other fault than that I have not loved my wife’” (p. 45). We are reminded again of the destiny which Fortunatus would almost had to suffer, so here is yet another example of travel to England which is normally not mentioned in contemporary literature.

Pauli was obviously well familiar with news from many different sources, which would explain his reference to England. Similarly, in the hundred sixty-eighth *Schimpff*, the narrator introduces the story of a nobleman from Florence who visits Milan and enters a barber’s shop. There he discovers that another nobleman uses exactly the same coat of arms as he does, which enrages him so badly that he tries to force the other one to a duel. He arrives heavily armored at the arranged place, whereas the other nobleman carries no armor or weapons. In response to the Florentine’s irritated question what that would mean, he only retorts that there would not be any cause for conflict between them. The image in the coat of arms shows the head of an oxen, as the former explains, so the Milanese retorts that his head in the image would be the head of a cow. He would have explained it the other way around according to the answer, which makes the entire debate look rather ridiculous, reminding us that the only real struggle in life should be to strive to enter heaven in the afterlife.

In the two hundred-eight *Schimpff*, which can be traced back to a Middle High German, Old French, and Medieval Latin source, we hear of a merchant from Venice who goes on very long business trips somewhere in the Middle East. One day, having returned home, he encounters a pretty boy in the house whose existence is said by the mother to be due to her imagination because once in winter she had gone to the garden and thought intensively of her husband. She broke off an icicle and sucked it up completely, which made her pregnant. Of course, she had committed adultery, which the metaphor of the icicle (fellatio) clearly indicates. For our purposes, we only need to pay attention to the facts that Pauli refers to a Venetian merchant and his custom of going on very extensive mercantile travels in the “heathen lands” (p. 62).

Of course, many previous authors had also played with that motif, such as Rudolf von Ems in

his *Der guote Gêrhart* (ca. 1220) (Asher, ed., 1962; for the English translation, see Classen, trans., 2016), that is, the merchant doing business in countries somewhere in the Middle East, an aspect that continued for centuries to come. The story concludes with the husband taking the boy with him on one of the trips and selling him into slavery. He explains to his wife, once he has returned home, that the poor boy had melted in the sun one day because he had disregarded the father's warning to stay out of the heat.

The two hundred-thirteenth *Schimpff* relates of a man who had pledged a pilgrimage to Santiago de Compostela (in the northwestern corner of the Iberian Peninsula) for an unspecified reason, but probably to ask the saint for his help in some case. But time passes; the man is constantly busy with one thing after the other, until he finally decides to undertake the journey. However, he has hardly left his village when he stops, stretches out his arms and invites 'Meggie' and 'John' to pull. Since the former is stronger, he simply returns home. With 'Meggie' he meant either his wife or a girlfriend, and with 'John' St. Jacob, and the narrator even specifies that "People prefer the whores over the wives" (p. 63), which adds a deeply moral warning to this simple story. At any rate, as we observe here, pilgrimages to Compostela were – and are until today – arduous, time consuming, and costly, and the protagonist simply does not want to live up to his own oath, especially since we have to assume that he originates from South Germany or the Alsace where Pauli himself had come from.

In the two hundred twenty-third *Ernst*, we are taken to northwestern Spain in the region of León where a merchant travels through a forest and encounters a knight whom he praises highly for his appearance and demeanor. The latter then invites him into his castle where he treats him very well, but during dinner and at night the merchant is exposed to horrible scenes that frighten him mightily. He himself, however, is not harmed and receives the knight's full explanation the next morning. Although he seems to be a most fortunate man in public, he suffers from the fact that his wife had committed adultery – he killed her lover and has the decapitated head presented at every dinner – and the murder of his two nephews – they were killed in revenge since the dead man's relatives could not get to the knight.

The moral teaching of this story is quite obvious, whereas we gain additional confirmation about how much the world had opened up in the sixteenth century since the German author presented his audience numerous tales about events and people in various parts of Europe. Moreover, the account again introduces the figure of a merchant, who certainly gained a much stronger profile in early modern narratives, such as confirmed by a play from Shakespeare's pen, *The Merchant from Venice* (1596–1598).

Just as throughout the entire Middle Ages, the early modern age witnessed numerous meetings or congregations of the members of a specific monastic order. In the two hundred and forty-fifth story – *Ernst* – we are entertained with some mockery about three monks on their journey to a chapter meeting who spend time in an inn and are given in to too much drinking of wine and insist on getting the best kind whenever they stop at that specific location. In the two hundred and sixty-third *Schimpff*, a nobleman travels to Rome to confess his sins and to get papal absolution. They do not get very far, however, because they oversleep in the morning, then cannot keep going because of the heat, and so

forth. All this is, of course, meant in metaphorical terms, with the knight representing human reason, the servant, who holds the knight back, standing in for the body, and the dark bedroom symbolizing one's false sense of spiritual security.

In the three hundred and fourth *Schimpff*, a group of people travel by ship when they run into a major tempest. Afraid of a shipwreck and drowning, they all pray to God and the saints. One of them shouts out to Saint Nicholas and promises him a candle of an enormous size. Since that does not help, he increases his promises two more times, but the others then ridicule him, pointing out that he would not be able to find all that wax or to pay for it. He retorts, however, ““Once I will have my feet on dry land, I will not give him even a little church candle good enough to find the way to the bedroom”” (p. 85). The narrator uses that as an illustration of people's hypocrisy, and this even in such a life-threatening situation.

Undoubtedly, seafaring, shipwreck, and fear of drowning belong to some of the archetypal experiences poets have regularly dealt with, and this especially in the late Middle Ages and early modern age, if we think, for instance, of William Shakespeare's *The Tempest* (1610–1611) (Classen, 2014). Pauli drew from that as well and provided us thus with further information about the common modes of transportation. Apparently, the situation on the ship was common enough for a priestly author to include it in his collection to illustrate the preposterousness of many people who only pretend to pray to a saint but do not really mean it. The audience must have fully understood the concrete framework presented here, especially because the motif was already well known from chronicles and fictional narratives (Classen, 2020). Not by accident did the famous Humanist Sebastian Brant refer to the ship in his allegorical *Narrenschiff* from 1494 (Ship of Fools) (Brant, 1986). Everyday experiences blended into literary figures, and they in turn mirrored the material conditions, which characterized, to remind ourselves of the central theme of this study, the increased level of mobility affecting all of society during the sixteenth century.

Of course, the difference to medieval mobility often does not seem to be dramatic, but these sermon narratives confirm and amplify the general observation that pre-modern society at large was much more mobile than we might have assumed. In the four hundred and ninety-ninth *Schimpff*, for instance, the narrator briefly mentions an imperial diet “at which five or six princes came together, shared a meal and had a fun time with each other” (p. 135). The story itself aims at mocking the various monastic orders by exposing their pretentiousness and the contrast between their religious ideals and the reality on the ground. Pauli simply draws from the rather common experience of major imperial meetings at which the various dukes meet, join meals together, and entertain themselves with jokes, so we face here the intriguing case of a narrative that mirrors the external narrative. In the five hundred-thirteenth *Schimpff*, the Bishop of Trier travels to Frankfurt to attend another imperial diet and has a hilarious encounter with a poor man who walks next to his train and does not seem to feel the cold. The bishop gives him a ducat so that he would explain this phenomenon, and he gets a witty explanation for this.

In other words, the rich and powerful traveled as much as the poor and wretched ones, and this even during the winter, the former in a coach, the latter on foot. In the following narrative, the same

bishop then asks this man what craft he practices. He learns that he is a maker of glasses but that his craft would no longer be needed anywhere, especially by ecclesiastics. As he states, which is an excellent confirmation of our argument that early modern society was on the move, maybe more than ever before: “I have traversed almost all countries, such as Brabant [Belgium], Selant [Holland], Saxony, and Hessen, but I cannot find work with any master” (p. 141). No one seems to be in need of glasses any longer, especially those among the clergy best known for their traditional focus on the written text for their religious rituals. The old priests and monks would know their texts by heart or have abandoned the practice of praying while reading the text in their books. The great lords in the Church, however, would “look through the fingers, so, our craft no longer matters much among them” (p. 142). The metaphorical expression means that the bishops would overlook shortcomings, failures, or even vices and crimes among the common clergy, maybe because they are being bribed, but the image is predicated on the concept of looking carefully, or rather the very opposite. The bishop laughs about this brilliant explanation and allows the fellow to come with him to Frankfurt and eat for free among his servants.

Traveling alone or in groups had obviously become such a common experience that it was a matter of routine for writers such as Pauli to include references to merchants, students, clerics, diplomats, and others on the road. So we hear, for instance, of “a group of people [] traveling by coach” (six hundred-twelfth *Schimpff*, p. 173) who tend to give alms to the poor, except for one among them who offers a hilarious explanation for his inaction in that regard. Travel was, as we can conclude our discussion of Pauli’s narratives, one of many common activities in people’s lives which made it possible to reflect upon it and to draw some lessons in many different contexts.

Georg/Jörg Wickram

Johannes Pauli basically set the tone for the entire genre of *Schwänke* (jest narratives), and the first major continuator was the Alsatian writer Georg or Jörg Wickram. When he published his collection of tales, the *Rollwagenbüchlein* (1555), he might have drawn from Boccaccio and especially Chaucer, though we do not have direct evidence for that. But the anthology was predicated on the same notion that a group of people spend time together during travel in a coach and entertain each other with storytelling (Roloff, ed., 1973; for a biographical study, see Kleinschmidt, 1993). As in the case of Pauli, however, Wickram does not engage with travel in particular and only touches upon that experience from time to time as part of everyday experiences. However, once again we can thus observe specific confirmation for the observation that the degree of mobility had grown considerably and that travel itself was a rather common activity in the lives of many different people (Solbach, 2007).

Wickram pursued less religious teachings but still aimed for moral and ethical instructions hidden behind the mask of entertaining narratives. The first story begins with a reference to the travel company in the travel coach and the need for some diversion from their boredom. Here we are informed about a simple but well-meaning peasant in the vicinity of Strasbourg who had fallen badly ill and hence had pledged a pilgrimage to a saint’s grave (Saint Velten). However, after having

recovered, he became overly busy with all the work in the fields and on the farm and did not find any time to live up to his promise. Finally, he hires a proxy pilgrim to bring his donation to the saint's church, but that man is too ignorant of the world of saints, too lazy to climb up a hill where he would find the right church, and hence returns without the desired pilgrimage certificate. The peasant is disappointed but still satisfied and pays him, which concludes the story. The narrator laments that there is too much ignorance in the world, that Christians have caused an inflation of saints and have forgotten God Himself, and that people have gotten used to the idea of proxy pilgrimage, a purely commercial form of religious ritual (p. 11; cf. also Fort, 2018).

Very similar to Pauli, if not drawing directly from him, Wickram also includes a story about a near shipwreck where one of the passengers loudly appeals to Saint Christopher to rescue him; he would pledge him an enormous candle out of wax. Another person criticizes him, pointing out that he would never have enough money to pay for such a candle, but the protagonist whispers into his ear that once he would have been saved, he would find a way to accommodate the saint and provide him with a cheap substitute candle (pp. 13-14).

As to be expected, there are also narratives focusing on innkeepers and their guests (nos. 11 and 12), and we encounter stories dealing with lansquenets (nos. 14 and 15). Story no. 19 highlights the words and deeds of a haberdasher who travels around and sells small wares. In no. 24, we hear of a impoverished lansquenet who returns from the war with no gains in his pockets and who has to rely on begging for food. As is often case in this literary genre, horse swindlers appear at a market and try to trick their customers (no. 31). No. 33 presents a story about a group of merchants who are robbed of their goods by thieves who ambush them at a convenient location. Finally, story no. 40 presents the experiences of a lansquenet who fails in his wooing for a young maid. The story itself sheds important light on the new institution of those mercenaries who roam the country for food that they forcefully take from the peasants. The young protagonist tries to gain access to a maid, but the latter and her mother trick him and lock him out of the house for the night. We are invited to laugh about this fool, but the story itself confirms the strong presence of lansquenets since the sixteenth century. They formed yet another group of travelers, always in search of military employment, food, and shelter (see, e.g., Cristini & Durand, 2013; Xenakis, 2015).

Conclusion

All the examples examined above fall into the category of literary narratives about individuals and their destinies. Travel and hence mobility matter much in many different ways, although the actual travel finds relatively little attention because these texts are definitely not travelogues and only use the daily situation of traveling to focus on specific scenes, exchanges, struggles, etc. In the sixteenth century, as we may conclude, it had become a rather normal experience to move around for political, mercantile, religious, or military reasons. Hence, authors commonly drew on such situations because during travels many accidents can happen, which then reveal people's true character and abilities, or lack thereof. Altogether, this means that we can firmly identify early modern (German) literature as an important narrative medium to reflect on mobility since that had become a firm and widespread

aspect in society at large in most European countries, and probably in other parts of the world as well. The literary evidence thus reveals its considerable potential for the exploration of micro-history during the early modern age.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

ORCID:

Albrecht CLASSEN 0000-0002-3878-319X

REFERENCES

- Asher, J A (Ed.) (1962). Rudolf von Ems. *Der guote Gêrhart*. Altdeutsche Textbibliothek, 56. Tübingen: Max Niemeyer.
- Bleuler, A.K. & Klingbeil, A.M. (Eds.) (2016). *Welterfahrung und Welterschließung in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, 5. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Bolte, J. (1924/1972). Johannes Pauli. *Schimpf und Ernst*. Rpt. Hildesheim and New York: Georg Olms.
- Bork, R. & Kann, A. (Eds.) (2008). *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*. *Avista Studies in the History of Medieval Technology, Science, and Art*, 6. Aldershot: Ashgate.
- Brant, S. (1986). *Das Narrenschiff*, ed. Manfred Lemmer. 3rd, expanded ed. Neudrucke deutscher Literaturwerke. Tübingen: Max Niemeyer.
- Carey, D & Jowitt, C. (Eds.). 2012. *Richard Hakluyt and Travel Writing in Early Modern Europe*. Hakluyt Society: Extra Series, 47. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Classen, A. (Forthcoming). "Mobility in the Middle Ages – Literary Evidence as a Mental Map for Travel Imaginations: A Critical Reconsideration of Modern Myths about the Past," to appear in *Quidditas*
- Classen, A. (trans.) (2024). *A Translation of Johannes Pauli's Didactic Tales: Lessons from the Past for Our Future*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Classen, A. (2020) Sea Voyages in Medieval Romances as Symbolic Trails Through Life: Existential Experiences and Female Suffering on the Water, In: *Critical Literary Studies: Academic Journal* (University of Kurdistan) 2.2. Series 4: 27–46. http://cls.uok.ac.ir/article_61567.html; or: DOI 10.34785/J014.2020.367.
- Classen, A. (Ed.) (2018). *Travel, Time, and Space in the Middle Ages and Early Modern Time: Explorations of Worldly Perceptions and Processes of Identity Formation*, ed. Albrecht Classen. *Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture*, 22. Berlin and Boston: Walter de Gruyter.
- Classen, A. (trans.) (2016). *An English Translation of Rudolf von Ems's Der guote Gêrthart*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Classen, A. (trans.) (2014/2019). *Love, Life, and Lust in Heinrich Kaufringer's Verse Narratives*. Rev. and expanded 2nd ed. *Medieval and Renaissance Texts and Studies*, 467. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies.
- Classen, A. (2014). Storms, Shipwrecks, and Life-Changing Experiences in Late Medieval German Literature. From Oswald von Wolkenstein to Emperor Maximilian, In: *Oxford German Studies* 43.3: 212–28.
- Classen, A. (1995) (reissued in 1999). *The German Volksbuch. A Critical History of a Late-Medieval Genre*. In: *Studies in German Language and Literature*, 15. Lewiston, NY, Queenston, and Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Classen, A. (1994). "The Perception of America in Early Modern German Literature: From Sebastian Brant to Lohenstein," *Neuphilologische Mitteilungen* XCV.3: 337–52.
- Cristini, L.S. & Durand, M.N. (2013) . *I Lanzichenecchi: le milizie germaniche fra fine 400 e 500 = The Landsknechts: German Militiamen from Late XV and XVI Century*. Zanica, Italy: Soldiershop Publishing.
- Dinzelbacher, P. (Ed.) 1993/2008. *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. 2nd rev. and expanded ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

- Dobek, P. (2023). The Diplomat and the Public House: Ioannes Dantiscus (1485–1548) and His Use of the Inns, Taverns, and Alehouses of Europe. In: *Globalism in the Middle Ages and the Early Modern Age: Innovative Approaches and Perspectives*, ed. Albrecht Classen. Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 27. Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 485–508.
- Elmarsafy, Z. & Bernard, A. & Attwell, D. (Eds.). (2013). *Debating Orientalism*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Fort, G. (2018). Make a Pilgrimage for Me: The Role of Place in Late Medieval Proxy Pilgrimage. In: *Travel, Time, and Space in the Middle Ages and Early Modern Time: Explorations of Worldly Perceptions and Processes of Identity Formation*, ed. Albrecht Classen. Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 22. Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 424–45.
- Ghobrial, J.P. (Ed.) (2019). *Global History and Microhistory*. Past&Present. Supplement, New series, 14. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Ginzburg, C. (1977). *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*. 2nd ed. Turin: Einaudi.
- Goodson, C. (2021). *Cultivating the City in Early Medieval Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gotzkowsky, B. (1991). "Volksbücher": *Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher. Bibliographie der deutschen Drucke. PartI: Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*. Bibliotheca Bibliographica Aureliana, CXXV. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner.
- Gruber, D. (2022). *On the Way to the "(Un)Kown"?: The Ottoman Empire in Travelogues (c. 1450-1900)*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter.
- Hallaq, Wael. 2018. *Restating Orientalism: A Critique of Modern Knowledge*. New York, NY: Columbia University Press.
- Hörmann, T. & Taxis, J. (2023). Angepasst oder selbstbestimmt? Zur Sozial- und Kulturgeschichte spätmittelalterlicher Fürstinnen im Herzogtum Österreichs und in der Grafschaft Tirol im 13. und 14. Jahrhundert. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 67*. Vienna and Cologne: Böhlau.
- Holý, M. & Hrubá, M. & Sterneck, T. (Eds.). (2018). *Die frühneuzeitliche Stadt als Knotenpunkt der Kommunikation. Geschichte - Forschung und Wissenschaft*, 57. Berlin and Münster: LIT.
- Hsia, R. P. (Ed.) (2004/2006). *A Companion to the Reformation World*. Blackwell Companions to European History. Malden, MA, Oxford, and Carlton, Victoria: Blackwell.
- Jungmayer, J. (1981). "Bibliographie." Hans-Gert Roloff, ed., *Fortunatus: Studienausgabe nach der Editio Princeps von 1509*. Stuttgart: Phillip Reclam jun., 323-50.
- Kästner, H. (1990). *Fortunatus – Peregrinator mundi: Welterfahrung und Selbsterkenntnis im ersten deutschen Prosaroman der Neuzeit*. Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae. Freiburg i. Br.: Verlag Rombach.
- Küble, M. & Gerlach, H. (trans.) (2014). *Augenzeuge des Konstanzer Konzils: Die Chronik des Ulrich Richental. Die Konstanzer Handschrift ins Neuhochdeutsche übersetzt*. Darmstadt: Theiss.
- Khvalkov, E. (2018). *The Colonies of Geno in the Black Sea Region: Evolution and Transformation*. Routledge Research in Medieval Studies, 11. New York and London: Routledge.
- Kleinschmidt, E. (1993). "Jörg Wickram," *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600): Ihr Leben und Werk*, ed. Stephan Füßel. Berlin: Erich Schmidt, 494–511.
- Lazzarini, I. (Ed.) (2021). *The Later Middle Ages*. The Short Oxford History of Europe. Oxford: Oxford University Press.
- Müller, J.D. (Ed.) (1990). *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*. Bibliothek der frühen Neuzeit, 1. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Pearsall, A.E. (1994). *Johannes Pauli (1450–1520): On the Church and Clergy*. Medieval and Renaissance Series, 11. Lewiston, Queenston, and Lempeter: Edwin Mellen Press.
- Roloff, H.G. (Ed.) (1973). *Georg Wickram. Das Rollwagenbüchlein*. Sämtliche Werke, 7. Ausgaben deutscher Literatur

- des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Der Stricker. (1994). *Der Pfaffe Amis. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*, ed., trans., and commentary by Michael Schilling. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Solbach, A. (2007). Early Modern German Narrative Prose. In: *Early Modern German Literature 1350–1700*, ed. Max Reinhart. The Camden House History of German Literature, 4. Rochester, NY: Camden House, 467–508.
- Staable, P. & Baatsen, I. (2018). At Home and on the Road: Comparing Food Cultures in the Medieval Low Countries. In: A. Classen (Ed.) *Travel, Time, and Space in the Middle Ages and Early Modern Time: Explorations of Worldly Perceptions and Processes of Identity Formation*, Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 22. Berlin and Boston: Walter de Gruyter, 331–58.
- Treue, W. (2014). *Abenteuer und Anerkennung: Reisende und Gereiste in Spätmittelalter und Frühneuzeit (1400-1700)*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Van Cleve, J. (1991). The Problem of Wealth in the Literature of Luther's Germany. In: *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*, 55. Columbia, SC: Camden House.
- van Dülmen, R. (1990, 1992, 1994). *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. 3 vols. Munich: C. H. Beck.
- Xenakis, S. (2015). *Gewalt und Gemeinschaft: Kriegsknechte um 1500*. Paderborn : Ferdinand Schöningh.

How to cite this article

Classen, A. (2024). Mobility in the Sixteenth Century: Narrative Evidence about Travel and the Discovery of the World in Early Modern German Literature. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi- Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 52, 1-16. <https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1487982>

Foto und Text: Medienkombination in der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ von Karl-Markus Gauß

Photo and Text: Media Combination in the Literary Reportage “Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland” by Karl-Markus Gauß

Khrystyna KACHAK¹ 

¹Postgraduate, Ivan Franko National University of Lviv, Department of German Philology, Lviv, Ukraine

Corresponding author: Khrystyna KACHAK

E-mail: khrystyna.kachak@lnu.edu.ua

ABSTRACT (DEUTSCH)

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit der Analyse der Foto-Text-Kombination anhand der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ des österreichischen Autors Karl-Markus Gauß, die sowohl sprachliche als auch visuelle Elemente in Form von zwei Fotos: von dem Friedhof in Ralbicy/Ralbitz und der Bibliothek in Slep/ Schleife integriert. Ausgehend von der Theorie der Intermedialität wird die literarische Reportage als ein komplexes multimediales Phänomen betrachtet und gemäß der Typologie von Irina Rajewsky als Medienkombination verstanden. Diese Untersuchung hat zum Ziel, die Interaktion zwischen den beiden Medien zu bestimmen und ihren Einfluss auf die Gesamtwirkung des literarischen Werks zu analysieren. Es liegt die These zugrunde, dass die Interaktion von Sprache und Bild nicht nur den dokumentarischen Charakter der Reportage stärkt, sondern eine neue narrative Dimension eröffnet. Um diese These zu bestätigen, wird eine umfassende Analyse der sprachlichen und visuellen Elemente durchgeführt. Der Text wird hinsichtlich seiner sprachlichen Merkmale, seines Stils, seiner Struktur und seines Inhalts eingehend betrachtet. Parallel dazu werden die fotografischen Elemente – Komposition, Lichtführung, Farbgebung und Perspektive – sowie ihre Platzierung im Text erörtert.

Die Studie zeigt, dass die Fotos im Text über ihre illustrative Funktion hinaus als zentrale inhaltliche Anker fungieren. Es wird darauf hingewiesen, dass sie vertikale narrative Strukturen schaffen, die es ermöglichen, tiefere Einblicke in die facettenreiche Geschichte und die kulturelle Identität der sorbischen Gemeinschaft zu gewinnen. Es wird betont, dass die literarischen Reportagen von K.-M. Gauß die Traditionen und Lebensweise von Minderheiten auf besondere mediale Weise darstellen. Solche Problematik wird im Kontext der gegenwärtigen gesellschaftlichen Veränderungen besonders interessant, da dadurch das Bewusstsein für die Relevanz von Minderheitengeschichten in einer globalisierten Welt verstärkt sein kann.

Schlüsselwörter: Intermedialität, Medienkombination, literarische Reportage, Karl-Markus Gauß, Faktizität und Fiktionalität

Submitted : 30.08.2024

Accepted : 18.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT (ENGLISH)

The purpose of the article is to study the photo-text combination in the literary reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland” by the Austrian author Karl-Markus Gauß, which integrates both linguistic and visual elements in the form of two photos: one of the cemetery in Ralbicy/Ralbitz and the other of the library in Slepó/ Schleife. Based on the theory of intermediality, literary reportage is viewed as a complex multimedia phenomenon and understood as a media combination according to Irina Rajewsky’s typology. The aim of this study is to determine the interaction between the two media and to analyze their influence on the overall effect of the literary work. It is based on the thesis that the interaction of language and image not only strengthens the documentary character of the reportage, but also opens up a new narrative dimension. In order to investigate this thesis, a comprehensive analysis of the linguistic and visual elements is carried out. The text is examined in detail with regard to its linguistic characteristics, style, structure and content. At the same time, the photographic elements – composition, lighting, color and perspective - and their placement in the text are analyzed.

The qualitative study revealed that the photos serve as central content anchors, extending beyond a purely illustrative function. They establish vertical narrative structures, providing deeper insights into the rich history and cultural identity of the Sorbian community. It is emphasised that the literary reportages of K.-M. Gauss present the traditions and way of life of minorities in a special media way. Such issues are particularly interesting in the context of current social changes, as they can increase awareness of the relevance of minority histories in a globalized world.

Keywords: intermediality, media combination, literary reportage, Karl-Markus Gauß, factuality and fictionality

EXTENDED ABSTRACT

Literary reportage has long exhibited intermedial traits. The longest tradition in this type of text is the combination of text and photo. Based on the theory of intermediality, literature is seen as a medium that conveys information, emotions and ideas. They can be expressed mono-medially (exclusively through a single medium, language) or multi-medially (through the combination of several media). This study analyzes the photo-text combination in the literary reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland” from the collection “Die sterbenden Europäer” (2001) by the Austrian author Karl-Markus Gauß. It involves two media: on the one hand, the text, which conveys information and creates images through linguistic expressions, and on the other, the photograph as an independent medium that brings information and emotions closer to the reader through visual means. According to Irina Rajewsky’s typology, the interplay of photo and text would be classified as a media combination.

In order to determine the interaction between the two media and to analyze their influence on the overall effect of the literary work, the text is examined in detail, taking into account its linguistic characteristics, its style, its structure, its content, its narrative perspective and its composition. At the same time, the composition, lighting, coloring, perspective of photos and their placement in the text are examined. Particular attention is paid to how the photographs relate to the text and what influence they have on its overall message. This includes analyzing how text and photographs interact, complement or possibly contradict each other. Furthermore, the intermedial relationships between the text and the photographs as different media are discussed. It analyzes how this interaction influences the overall effect of the literary work and what significance it has for understanding it.

Only two photographs appear on the 39 pages of the reportage: of the cemetery in Ralbicy/Ralbitz and the library in Slepó/ Schleife. K.-M. Gauß devotes the first chapter to a verbal description of the old cemetery. About ten pages later, the photo that confirms what has been written is presented. It takes up the whole page and is accompanied by the caption “Die Geometrie der Toten, Ralbicy/Ralbitz” (“The geometry of the dead, Ralbicy/Ralbitz”). Such a distant placement of the image can be

influenced by layout, design and other technical constraints, as well as by the author's intention to present the image to the recipient later. The metaphorical caption shows the contrast between the terms "geometry" and "dead", which could create a tension or an unusual connection between order and finitude.

The second image in the literary reportage was captioned "Der Wert der Bücher, Slep/Schleife", ("The value of books, Slep/Schleife") and depicts a part of the facade of the Jakub Lorenc-Zaleski Central Library, with an old window. In contrast to the photo of the cemetery, whose visual representation is also linguistically detailed, the picture has no verbal accompaniment other than a signature. The reader is also unaware of whether there is a need for the library in the present day. However, the inestimable value of what is hidden behind the window of the library, which can also be seen as a window into the world of Sorbian culture, remains undeniable.

Both the cemetery and the Sorbian library embody the identity of the people and are considered symbolic incarnations of Sorbian culture, preserving the collective memory and history of the people. Their significance goes beyond their mere physical presence and manifests itself in a symbolic depth in which they represent the values and traditions of the Sorbian community. These places act as archives of Sorbian heritage, storing a rich spectrum of information and meanings that are passed down from generation to generation. The aspects mentioned above could speak in favor of the selection of the photographs.

The results suggest that the interaction of text and photography not only reinforces the factual level of the reportage, but also builds up a new narrative level. The use of photography is not limited to the illustrative function, it acts as a central core point of content, on which deeper vertical structures are built that provide insight into the history of the Sorbs. This intermedia approach ensures a deeper understanding of the complex nature of reality and the techniques through which it is represented. From this perspective, the literary reportages of K.-M. Gauß contribute to making the history, traditions and way of life of the minorities accessible to a wider audience, which is of great importance due to the ever-changing social and political landscapes.

Einleitung

Die in der modernen Welt zunehmende „Multimedia-Revolution“ und Digitalisierung der Literatur haben nicht nur die Art und Weise verändert, wie wir literarische Werke rezipieren und mit denen interagieren, sie haben auch neue Dimensionen der kreativen Ausdrucksformen eröffnet. Dementsprechend erscheinen der Aufruf zur „Überwindung der isolierten Textualität eines verabsolutierten Mediums“ (Prümm, 1988, S. 195) sowie der Ansatz von Ulla Fix – „von der faktischen Auflösung des sprachlichen Textes in einen multimedialen Text auszugehen und die Untersuchungsinstrumentarien danach einzurichten“ (Fix, 2001, S. 115), die Behauptung von Ulrich Schmitz, dass „pure Schriftlichkeit ohne multimodale Einbettung relativ (nicht absolut) immer seltener vorkommt“ (Schmitz, 2016, S. 329) logisch, plausibel und zeitgemäß.

Verschiedene Medienformen, die im literarischen Text immer häufiger zum Vorschein kommen, weisen auf eine verstärkte Bedeutung intermedialer Bezüge hin, was neue Perspektiven für die

Analyse und Interpretation eröffnet. Neben der Analyse des verbalen Mediums wird es also wichtig, auch andere im literarischen Text vorhandene Medien zu betrachten, um deren Beziehungen zu untersuchen. Die beiden wichtigsten Kanäle des Multimedia-Zeitalters sind das geschriebene Wort und das gedruckte Bild (Stöckl, 1998, S. 75), daher ist es nicht verwunderlich, dass diese Kombination seit langem eine Norm zu sein scheint und in verschiedensten Textsorten zu beobachten ist.

Der in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren eingetretene pictorial turn (auch: iconic turn) brachte eine verstärkte Aufmerksamkeit für das Bildliche, Visuelle und Piktoriale mit sich. Darunter sei aber nicht nur eine Anspielung auf die zunehmende Bedeutung visueller Phänomene der Alltagskultur gemeint, stellt Doris Bachmann-Medick fest:

This turn has led to a new epistemological awareness of images in the study of culture. Linked to a critique of knowledge and language, it seeks to promote a visual literacy that has been poorly developed in Western societies since Plato's hostility toward images and logocentric trends in philosophy. The dominance of language in Western cultures has long marginalized the study of visual cultures. (Bachmann-Medick, 2016, S. 245)

Diese Phase brachte also auch neue methodische Ansätze mit sich, die darauf abzielten, Bilder nicht nur als Illustrationen von Texten zu betrachten, sondern auch als eigenständige und bedeutungstragende Artefakte zu analysieren. Der Zusammenhang von Text und Bild wird immer häufiger zum Untersuchungsgegenstand in der modernen Philologie und Medienwissenschaft. Mit dem Ziel multimodale Texttypen zu systematisieren, untersucht Ulrich Schmitz im Artikel „Multimodale Texttypologie“ auch Texte, bei denen „man nicht nur etwas zum Lesen, sondern auch etwas zum Anschauen hat“ (Schmitz, 2016, S. 327-328). Er ist davon überzeugt, dass in den Text-Bild-Strukturen Sprache und Bild miteinander verbunden sind, was die heutige öffentliche Kommunikation besonders prägt:

Der Wortlaut verweist mit „diesen“ deiktisch aufs unmittelbar folgende Bild; und die Illustration vermittelt uns eine klare (nach diesen Worten überraschend liebenswürdige) Vorstellung von den beiden, wie sie sprachlich kaum prägnanter formuliert werden könnte. (Schmitz, 2016, S. 328)

Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass ähnliche Ideen schon früher zur Sprache gebracht wurden, wie z. B. in der bekannten Schrift „Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe“ (1917) von Oskar Walzer, wo es dem Autor „nicht mehr nur um das fruchtbare und produktive Miteinander von Literatur und Kunst auf erster Ebene, sondern (bereits) um mögliche „Wechselwirkungen“ und Synergieeffekte – gewissermaßen auf zweiter Ebene – zwischen Kunst- und Literaturwissenschaft“ ging (Wacher, 2020, S. 6). In dem Zusammenhang wurden die Texte (oft Gedichte) und insbesondere Gemälde und deren Beziehungen kritisch hinterfragt.

In der heutigen Zeit und mit dem Aufkommen neuer Medien wurden diese Konzepte weiterentwickelt, was zu einer zunehmenden Komplexität der intermedialen Bezüge geführt hat. Das spiegelt sich auch in den literarischen Reportagen wider, einer Textsorte an der Grenze zwischen Literatur und Journalismus, die eine fortlaufende Rezeption anstreben und sich daher dem Neuen nicht verschließen dürfen. Sie ermöglichen die Entfaltung einer breiten Palette intermedialer Verbindungen: von der Karte in den herkömmlichen gedruckten Reportagen zu Videos, Audios in den digitalen Varianten. Allerdings hat die Verbindung von Text und Foto in dieser Textsorte

die längste Tradition, was sich neben alledem durch die essentielle Bedeutung von der Fotografie in den journalistischen Reportagen erklären lässt, wo Fotos zur Unterstützung der faktischen Ebene verhelfen. Gegenstand dieser Studie ist daher das Verhältnis von Text und Fotografie als ein besonderes Merkmal der literarischen Reportage und Reportage als multimedialer Text.

Für die Analyse wurde die literarische Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ aus der Sammlung *Die sterbenden Europäer* (2001) des österreichischen Autors Karl-Markus Gauß ausgewählt. Die vorliegende Untersuchung betrachtet den Einsatz der Fotografie in dem subjektiv geprägten Text und ist darauf gerichtet, zu erklären, auf welche Weise die Kombination von Text und Fotografie in literarischen Reportagen die Aussage des Textes beeinflusst, und welche Funktionen dieses Zusammenspiel ausübt.

1. Methodische Vorgehensweise

Ausgehend von der modernen Theorie der Intermedialität als Forschungsmethode wird die literarische Reportage als ein komplexes multimediales Phänomen, ein produktives Mediengefüge betrachtet. In diesem Kontext werden intermediale Konfigurationen von Text und Foto in ihrer ästhetischen und inhaltlichen Ausprägung erörtert. Solche mediale Synthese wird als funktional, sinnstiftend und kommunikativ verstanden. Nach Uwe Wirth, erfasst der Begriff „Intermedialität“ das Zusammenspiel verschiedener Medien, eine der zentralen Aufgaben von denen die „Überbrückung des Zwischenraums zwischen Sender und Empfänger“ ist (Wirth, 2007, S. 254). Medien ermöglichen in dem Sinne bestimmte Arten des Zeichengebrauchs, während sie andere Formen unwahrscheinlich oder sogar unmöglich machen. Diese Funktionalität zeigt sich in der Medialität, die die spezifische Verfasstheit der Medien umfasst und aufzeigt, wie sie operieren (Jäger, 2015, S. 110). Gleichzeitig sind sie jedoch an die spezifische Nutzung durch die Anwender gebunden. Diese Auffassung unterscheidet sich grundlegend von einer rein technischen Definition des Begriffs „Medium“ (Luginbühl & Hauser, 2019, S. 351-352). Somit kann man moderne literarische Reportage, in die Fotos eingesetzt werden, als ein intermedial geprägtes Gebilde definieren, zumal sowohl Text als auch Fotografie bei der Konstruktion von Bedeutung und Übermittlung von Botschaften eine entscheidende Rolle spielen. Deswegen ist die Anwendung von der Theorie der Intermedialität zur Erforschung der Foto-Text-Beziehungen in literarischen Reportagen sinnvoll, da sie einen fundierten Rahmen bereitstellt, um die komplexen Wechselwirkungen und Interaktionen zwischen den beiden Medien: geschriebener Sprache und dem Bild zu untersuchen. Basierend auf der qualitativen Analyse werden die Mechanismen identifiziert, durch die Text und Bild in Beziehung treten, wobei Aspekte wie Bildbeschreibung, Bildunterschriften und das semantische Zusammenwirken von der verbalen Darstellung und Bild berücksichtigt werden. Dadurch wird gezeigt, inwiefern intermediale Konfigurationen zur Bedeutungsproduktion und Kommunikationsdynamik innerhalb der literarischen Reportagen beitragen.

2. Intermedialität und moderne literarische Reportage

Die Untersuchung der Literatur aus dem intermedialen Standpunkt etablierte sich besonders stark in den letzten Jahrzehnten:

Als am 19. November 1999 die Intermedium 1, eine neue Medienkunstbiennale, in der Berliner Akademie der Künste eröffnet wurde, waren die Veranstalter selbst ausgesprochen neugierig auf den Ausgang ihres experimentellen Projekts. Es verstand sich als Plattform für intermediale und interaktive künstlerische Prozesse und als Diskussionsforum für medienkritische und kulturpolitische Themen. Die positive Bilanz, die am Ende der Intermedium 1 gezogen werden konnte, ist nicht nur Zeichen des Erfolges einer einzelnen Veranstaltungsreihe, sondern ebenso Zeichen eines großen öffentlichen Interesses an künstlerisch-technischen Prozessen, die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Medien neu formulieren. „Hybridisierung“ oder „Kontamination“ der Diskurse, „crossover“ und insbesondere „Intermedialität“ sind Schlagworte, die spätestens seit Mitte der 90er Jahre in aller Munde sind. (Rajewsky, 2003, S. 2)

Darüber hinaus erweist sich die Anwendung der intermedialen Herangehensweise als besonders wertvoll, um die Wechselwirkungen und Einflüsse verschiedener Medien auf literarische Werke umfassend zu analysieren. Werner Wolf, Entwickler des Konzeptes der „intermedialen Referenzialität“, das die Beziehungen zwischen verschiedenen Medien in literarischen Texten untersucht, äußert sich in seinem 1996 veröffentlichten Artikel „Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“ ebenfalls für eine literaturorientierte Untersuchung der Kontakte zwischen Wortkunst und Werken anderer Medien unabhängig von ihrem Status als hohe Kunst und für die Integration solcher Studien in die traditionellen nationalen Philologien. Werner Wolf bewies, dass Intermedialität nicht unbedingt zur Marginalisierung der Literatur oder ihrer Wissenschaft führt:

Literaturzentrierte Intermedialität als Analysekategorie und Paradigma von Forschung und Lehre kann vielmehr zu einer wertvollen Schärfung des Blicks sowohl für die medialen und ästhetischen Eigenheiten der Literatur allgemein als auch für historische Phänomene und Entwicklungen in bestimmten Texten und Gattungen führen. Und schließlich kann mit Hilfe der Intermedialität nicht nur ein in literarischen Texten selbst nachweisbarer Brückenschlag zwischen verschiedenen Medien vollzogen werden: Die Diskussion solcher Kontakte ermöglicht auch in besonderer Weise einen wünschenswerten interdisziplinären Dialog zwischen Literatur-, Kultur-, Musik- und Medienwissenschaft, Komparatistik und Kunstgeschichte. Kurzum, die Öffnung gegenüber anderen Medien und ihren Interpretationswissenschaften muß für die Literaturwissenschaft keineswegs einen Verlust bedeuten, vielmehr kann sie dadurch erheblich dazugewinnen. (Wolf, 1996, S. 111)

Von großer Bedeutung in der Medien- und Literaturwissenschaft ist das Konzept von Irina Rajewsky. Ihre umfassende Theorie untersucht die Beziehungen zwischen verschiedenen Medienformen. Laut Irina Rajewsky, sollte zwischen Transmedialität (medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist), Intramedialität (Phänomene, die, dem Präfix entsprechend, innerhalb eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht) und Intermedialität (Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren) unterschieden werden (Rajewsky, 2002, S. 11–13). Ihrer Meinung nach sei es angebracht, den Terminus „Intermedialität“ als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten, also all der Phänomene, die, dem Präfix „inter“ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln seien (Rajewsky, 2002, S. 12).

Das Feld der Intermedialitätsforschung umfasst, laut Irina Rajewsky, drei heterogene Phänomene,

die unterschieden werden müssen: intermediale Bezüge, z.B. der Bezug eines literarischen Textes (entsprechend eines Films oder Gemäldes) auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium qua semiotischem System bzw. auf bestimmte Subsysteme desselben; Medienwechsel, auch bezeichnet als Medientransfer oder Medientransformation, d.h. Literaturverfilmungen bzw. Adaptionen, sog. Veroperungen, Inszenierungen dramatischer Texte, novelizations etc. (Rajewsky, 2003, S. 19-20), und Medienkombination. Unter Medienkombination versteht die Forscherin sogenannte „multimedia, mixid media und intermedia“. Die Qualität des Intermedialen betrifft hier, erklärt sie,

die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat oder auch den Prozess der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien bzw. medialer Artikulationsformen, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konfiguration des Gesamtprodukts beitragen. Intermedialität stellt sich hier als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der auf der Addition mindestens zweier medialer Systeme bzw. Artikulationsformen beruht. (Rajewsky, 2004, S. 37)

Anne-Kathrin Hillenbach präzisiert die Kategorisierung durch den Unterschied zwischen der offenen und verdeckten Medienkombination:

In offenen Medienkombinationen sind die beteiligten Medien für alle Rezipienten sofort erkenn- und erfaßbar. In Fotoromanen ist es beispielsweise offenkundig, dass hier Fotografien und literarische Texte miteinander kombiniert werden. In verdeckten Medienkombinationen sind die beteiligten Medien derart miteinander verschmolzen, dass sie für den Rezipienten kaum noch greifbar sind und sich zu einem eigenständigen Medium entwickelt haben. (Hillenbach, 2012, S. 19)

Im Kontext der Intermedialitätstheorie wird Literatur ebenfalls als Medium betrachtet, das Informationen, Emotionen und Ideen vermittelt. Dabei können sie monomedial (ausschließlich durch ein einzelnes Medium Sprache) oder multimedial (durch die Kombination mehrerer Medien) zum Ausdruck gebracht werden. Die untersuchte literarische Reportage involviert zwei Medien: zum einen den Text, der Informationen übermittelt und Bilder durch sprachliche Ausdrücke erzeugt, zum anderen das Foto als eigenständiges Medium, das dem Leser Informationen und Emotionen durch visuelle Mittel näherbringt. Das Zusammenspiel von Foto und Text wäre nach der Typologie von Irina Rajewsky der Medienkombination zuzurechnen.

Der Ansatz von Irina Rajewsky betont die dynamischen und oft reziproken Beziehungen zwischen Text, Bild, Ton und anderen Medien in kulturellen Artefakten wie literarische Texte, Filme oder digitale Medien. Außerdem berücksichtigt die Forscherin nicht nur die Wechselwirkungen zwischen einzelnen Medien, sondern auch die Art und Weise, wie sie Bedeutung erzeugen und vermitteln, was für die Analyse von der Funktionsweise der Interaktion zwischen Foto und Text in der literarischen Reportage ins Gewicht fällt.

Ungeachtet der Tatsache, dass die Medien sich gegenseitig ergänzen und unterstützen können, muss zwischen ihnen die Grenze gezogen werden, was für die intermediale Situation von großem Belang ist. Bei der Untersuchung des Textes und der Fotografie kommt es u. a. auf die Gegenüberstellung von Fiktionalität und Faktizität an. Diese Konfrontation steckt bereits in der Textsortenbezeichnung – literarische (also fiktive) Reportage (der Realität entsprechend), was die Abgrenzung erschwert. Diese Form verwischt oft von selbst die Grenze zwischen Fakt und Fiktion, indem sie literarische Techniken

zur Faktendarstellung und Vermittlung bestimmter Perspektive verwendet. Obwohl die literarische Reportage keinen direkten Anspruch auf immer dokumentationsgetreue Faktendarstellung erhebt, ist das Faktenmaterial in den Textbeispielen zu sehen, dennoch, wie es richtig von Marlise Müller angedeutet wurde, bestehe das Textsortenspezifische auf dieser Ebene nicht darin, dass die Dokumentation vorhanden ist, sondern in der Art und Weise, wie diese Tatsachen dargestellt würden. Reportagen sollen nicht nur möglichst genau und vielseitig informieren, sie sollen die Fakten in einer leserfreundlichen und einprägsamen Form vermitteln (Müller, 1986, S. 157).

Die Fotografie hingegen bietet oft eine anscheinend objektivere Darstellung der Realität durch visuelle Beweise in Form von Bildern. Dennoch ist auch die Fotografie nicht vollständig frei von Interpretation, da die Auswahl des Ausschnitts, der Perspektive, der Belichtung und anderer fotografischer Entscheidungen die Wahrnehmung des Betrachters beeinflussen kann. Die Kamera zeigt, so Anne Kathrin Hillenbach, eine „Wahrheit“, doch diese sei begrenzt (Hillenbach, 2012, S. 41). Dabei stützt sie auf Bergers These: „Die Photographie als solche kann nicht lügen, aber aus dem gleichen Grunde kann sie nicht die Wahrheit sagen; oder richtiger: die Wahrheit, die sie mitteilt <...> ist begrenzt.“ (Berger, 1984, S. 57). Das stellt die absolute Faktizität der Fotografie in Frage. Nichtsdestotrotz ist das faktische Gewicht der Fotografie in der literarischen Reportage unbestritten.

Bei der Untersuchung von Text und Fotografie in der literarischen Reportage ist es wichtig, sich der Spannung zwischen Fiktionalität und Faktizität bewusst zu sein und kritisch zu reflektieren, wie diese beiden Elemente miteinander interagieren. Durch diese Konfrontation können wir ein tieferes Verständnis für die komplexe Natur der Wirklichkeit und die Techniken gewinnen, durch die sie dargestellt wird. In dieser Forschung wird also davon ausgegangen, dass in der literarischen Reportage (sogar in einer monomedialen Form, wo der Leser nur mit dem Text konfrontiert wird) Fiktionalität und Faktizität verbunden werden, was textsortenbedingt ist. Dabei ist es wichtig diese zwei Phänomene nicht als Gegensätze zu betrachten, sondern als einen integralen Bestandteil des Textkonstrukts. Die Integration der Fotografie in die literarische Reportage soll dabei nicht nur die faktische Ebene verstärken, sondern eine neue narrative Ebene aufbauen.

Somit wird der Text der literarischen Reportage sowie in ihm vorhandene Fotografien erstmal als eigenständige Medien analysiert. Ein solches Verfahren für die Erforschung offener Medienkombinationen schlägt auch Anne Kathrin Hillenbach vor:

Zunächst muss der Rezipient die beteiligten Medien getrennt voneinander betrachten und mit den Möglichkeiten der jeweils passenden Disziplin analysieren. Im vorliegenden Fall waren dies vor allem Verfahren des close reading auf der einen und der klassischen Bild/Fotoanalyse auf der anderen Seite. In einem zweiten Schritt sollten die Ergebnisse dann zusammengeführt und zueinander in Beziehung gesetzt werden. (Hillenbach, 2012, S. 257)

Der Text wird dabei unter Berücksichtigung seiner sprachlichen Merkmale, seines Stils, seiner Struktur, seines Inhalts, seiner Erzählperspektive und seines Aufbaus eingehend betrachtet. Insbesondere die sprachlichen Mittel, welche der Autor zur Vermittlung seiner Botschaft einsetzt, wie Metaphern, Symbolik und rhetorische Figuren, werden einer detaillierten Analyse unterzogen. Parallel dazu werden Komposition, Lichtführung, Farbgebung, Perspektive von Fotos und ihre Platzierung im Text untersucht. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Frage, in welcher

Beziehung die Fotografien zum Text stehen und welchen Einfluss sie auf dessen Gesamtaussage haben. Dies beinhaltet die Analyse, wie Text und Fotografien miteinander interagieren, sich ergänzen oder möglicherweise widersprechen. Des Weiteren wird auf die intermedialen Beziehungen des Textes und der Fotografien als verschiedene Medien eingegangen. Dabei wird analysiert, wie diese Interaktion die Gesamtwirkung des literarischen Werks beeinflusst und welche Bedeutung sie für das Verständnis hat. Schließlich werden Verbindungen zu größeren kulturellen, sozialen oder politischen Kontexten hergestellt, um die Reportage in einen breiteren Rahmen einzuordnen und ihre Relevanz für aktuelle gesellschaftliche Diskurse zu beleuchten.

3. Text und Fotografie in der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“

Die literarische Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ von Karl-Markus Gauß erzählt, wie die anderen 4 Reportagen der Sammlung *Die sterbenden Europäer*, über die ethnische Minderheit mit langer Geschichte und reicher kultureller Tradition. Die Wurzeln der Sorben, einer slawischen Volksgruppe, die hauptsächlich in der Region der Lausitz in Deutschland und im benachbarten Teil Polens ansässig ist, reichen bis ins Mittelalter zurück, was aber keine Rechtfertigung im Kampf um das Existenzrecht war:

Dort, in den deutschen Bundesländern Brandenburg und Sachsen, im Nordosten den Polen benachbart, im Süden den Tschechen, leben die Sorben in einigen Städten wie Cottbus, Hoyerswerda und Bautzen und in malerischen Weilern und Dörfern, von denen ihnen in diesem Jahrhundert viele genommen, zerstört, geschliffen wurden. (Gauß, 2001, S. 145)

Der Autor begibt sich auf die Reise, um die sorbische Kultur der Welt näher zu bringen und nicht nur die Vergangenheit, sondern auch das aktuelle Lebensumfeld der Bevölkerung zu schildern. Während der Reise wurden mehrere Fotos gemacht, wobei der österreichische Fotograf und Medienwissenschaftler Kurt Kaindl mitgewirkt hat, da eben seine Werke, die als separates Fotobuch 2002 unter dem Titel *Die unbekanntten Europäer: Fotoreise zu den Aromunen, Sepharden, Gottscheern, Arbëreshe und Sorben* veröffentlicht wurden (Kaindl, 2002), auf den Seiten von Gauß' Buch zu sehen sind. Dennoch erscheinen auf den 39 Seiten der Reportage nur zwei Fotos: von dem Friedhof in Ralbicy/Ralbitz und der Bibliothek in Slep/ Schleife. Deswegen sollte an dieser Stelle der Frage nachgegangen werden, warum eben diese Szenen sowohl verbal als auch visuell dargestellt werden, und welche Funktionen die Einbettung dieser unspektakulären, aber dennoch aussagekräftigen Fotos erfüllt.

Der erste Satz der literarischen Reportage beschreibt nicht die Kreisstadt Bautzen, das politische und kulturelle Zentrum der Sorben, sondern spricht Ralbicy, ein kleines Dorf mit etwa 300 Einwohnern, an: „Nach Ralbicy fährt man nur des Friedhofs wegen“ (Gauß, 2001, S. 145). Der Autor nennt dieses Dorf „das Herzland der katholischen Sorben“ und beschreibt den Weg von Bautzen nach Ralbicy:

Von Bautzen zog sich die schmale Straße hügelan, hügelab an Dörfern vorbei, die schmuck- und menschenverlassen zugleich wirkten. Es war ein kalter, windiger Tag, und Mitte März lag kein Fleckchen Schnee mehr auf dem Boden, den der vorzeitige Frühling aufgeweicht hatte. (Gauß, 2001, S. 145)

Die Wegbeschreibung, die auch die Wetterbeschreibung einbezieht, impliziert das Kontrastverhältnis, das in solchen Gegenden oft zu beobachten ist: die Schönheit, die bei Menschen trotzdem keinen Anklang findet. In diesem Zusammenhang lässt sich ebenfalls auf das Phänomen „kontaminierter Landschaften“ verweisen. Nach Martin Pollack, sei eine kontaminierte Landschaft eine Landschaft, die nach außen hin nichts Auffälliges aufweise, die aber etwas verberge: „Plakativ gesprochen: Wenn ich beginne zu graben, kommt etwas zum Vorschein. Etwas wurde zugedeckt, das zu einem Teil der Landschaft wurde“ (Pollack, 2014). Die malerischen Orte aus der Reportage haben auch etwas zu verbergen:

Der holprige Weg, alle paar Hundert Meter von steinernen Feldzeichen gesäumt, die an eine Bluttat des 17. Jahrhunderts oder einen tödlichen Blitzschlag anno 1857 gemahnten, führte westwärts durch die Felder der Oberlausitz, ins Herzland der katholischen Sorben. (Gauß, 2001, S. 145)

Die deutsche Straßenkarte nennt das Dorf Ralbicy „Ralbitz“. Die zweisprachigen geographischen Bezeichnungen sind typisch für die Regionen, wo es die Bevölkerungsgruppen gibt, die eigene Sprache sprechen, deshalb nimmt Karl-Markus Gauß beide Namen in den Reportagetext auf. Ralbicy/Ralbitz „macht nicht viel Aufheben von sich“ (Gauß, 2001, S. 145), aber in diesem Dorf gibt es den Ort, der für die sorbische Geschichte von großer Bedeutung ist – der Friedhof:

Nur der Friedhof ist berühmt, aus allen sechs Dörfern der Kirchengemeinde werden die Toten gebracht, die hier für 25 Jahre ihre Ruhe haben möchten. Der Friedhof wird in einer Art Zweifelderwirtschaft bestellt. 25 Jahre lang legt man alle Verstorbenen in die eine der beiden Wiesen, dann ist die andere dran, und inzwischen werden die Kreuze der einen Wiese entfernt und die Gräber begradigt. Dann überwächst Gras die Narben der Natur und des Gedächtnisses, sodaß der Acker bereit ist, die nächste Generation in sich aufzunehmen. (Gauß, 2001, S. 145-146)

Die oben zitierte Darstellung verleiht dem Leser das Gefühl, in das Geheimnis eingeweiht zu werden, man erfährt über den Ort, wo das Gras die Narben der Natur, d. h. der physischen äußeren Welt, die dank den Sinnen erlebt wird, und des Gedächtnisses, also der mentalen inneren Welt, die durch persönliche und kollektive Erfahrungen geformt wird, bedeckt.

Der Autor beschreibt den Friedhof ausführlich: wie er aussieht, wie die Gräber liegen, welche Farbe sie haben, was auf ihnen geschrieben steht. Die relative Endlichkeit der Ewigkeit wird ebenfalls antithetisch betont:

Die Ewigkeit dauert hier nur 25 Jahre, dafür ist sie von vollendetem Ebenmaß. Abgezirkelt genau schließt ein Grab sich an das andere und keines darf sich ungebührlich hervortun. Schnurgerade sind die Reihen gezogen, jedes Grabkreuz ist aus dem gleichen weißgestrichenen Holz, sodaß der Friedhof, als der wolkenverhangene Vormittag aufriß, von ferne wie ein schlafendes Birkenwäldchen in der Sonne blinkte. Und auf jedem Holzkreuz war in goldenen und schwarzen Lettern derselbe Spruch zu lesen: Oh Herr, gib ihm seine Ruhe! Gerade noch der Name, das Geburts- und Sterbedatum waren einem jeden zugebilligt, daß er sich auch am Ort der befristeten Ewigkeit von den anderen unterscheide. (Gauß, 2001, S. 145-146)

Die wahre Geschichte eines solchen Ortes ist aber oft tief in den Erfahrungen und Erzählungen der Menschen verwurzelt, die Teil der jeweiligen Kultur sind. Aus diesem Grund kommt der Autor mit ihnen ins Gespräch, um deren Perspektiven zu erfassen. Im aktuellen Kontext handelt es sich dabei um eine ältere Frau, „die sich mir in dunkler Tracht vorsichtig wie zielstrebig genähert hatte, die Gießkanne in der Hand und ein so forderndes Lächeln im Gesicht, daß es unhöflich gewesen wäre, sie nicht anzusprechen“ (Gauß, 2001, S. 145-146). Dabei ist die Darbietungsweise

der Figurenrede unterschiedlich und wechselt von der direkten Rede (mit und ohne Inquit-Formeln): „Deswegen ist aus ihm auch nichts geworden, weil er nur für das Jenseits taugt“ (Gauß, 2001, S. 46); zur erlebten Rede: „fügte sie nur noch hinzu, daß dies ein sorbischer Friedhof sei, obwohl auch mancher Deutsche hier liege“ (Gauß, 2001, S. 147); oder zum Redebericht. Im Text werden zwei sorbische Namen von Gestorbenen erwähnt und ihre deutschen Namen genannt, diese Information wurde wohl der Erzählung der Frau entnommen, da der Autor über solche nicht verfügte. Daraus ergibt sich, dass er die Äußerungen der Personen, mit denen er interagiert, rekapituliert, um eine authentische Darstellung der kulturellen Dynamik zu gewährleisten. Diese methodische Wiedergabe dient als Referenzpunkt für seine weiterführende Schilderung und Analyse. Die Geschichten sind nicht nur Zeugnisse der Vergangenheit, sondern auch lebendige Überlieferungen der Gemeinschaftserfahrungen und somit ein wichtiger Teil der Ethnologie und Kulturanthropologie.

Der verbalen Schilderung des alten Friedhofs widmet K.-M. Gauß das erste Kapitel. In den nächsten Teilen der literarischen Reportage kann der Leser retrospektiven Überlegungen begegnen, die Geschichte der „mächtig über das Land gebietenden Kirche“ und ihre Rolle für die Minderheit erfahren, die berühmten sorbischen Persönlichkeiten kennenlernen und sich über das Streben nach der Zugehörigkeit zu einem Volk Gedanken machen. Nur etwa zehn Seiten danach wird das Foto, das das Geschriebene bestätigt, präsentiert. Es nimmt die ganze Seite in Anspruch und wird von der Bildunterschrift „Die Geometrie der Toten, Ralbicy/Ralbitz“ begleitet. Solch eine entfernte Platzierung des Bildes kann sowohl von Layout, Design und anderen technischen Einschränkungen, als auch von der Intention des Autors, dem Rezipienten das Bild später vor die Augen zu führen, beeinflusst werden. Die metaphorische Bildunterschrift weist den Kontrast zwischen den Begriffen „Geometrie“ und „Toten“ auf, der eine Spannung oder eine ungewöhnliche Verbindung zwischen Ordnung und Endlichkeit erzeugen könnte.

Noch eine Lebensdimension der Sorben ist durch Zwiespältigkeit gekennzeichnet, da sie seit ein paar Jahrhunderten zwei Namen haben: den deutschen und den sorbischen, wobei man den deutschen Namen im Pass hat und für das Amt braucht: „Daß sie sich amtlich deutsch zu geben haben, ist den Sorben über die Generationen ins Blut übergegangen, keinen einzigen von ihnen traf ich, der es überhaupt noch seltsam fand“ (Gauß, 2001, S. 147). Den sorbischen Namen trägt der Mensch im Alltag und auf seinem Grabstein: „Niemals würde ein Sorbe in seinem Dorf anders als mit seinem sorbischen Namen angesprochen werden, aber wenn er sein Kind zur Schule anmelden geht, muß er es auf deutsch tun“ (Gauß, 2001, S. 147). In Klammern wird aber noch auf eine Verwendung des sorbischen Namens verwiesen: wenn man Dichter ist, steht der Name auf dem Umschlag der Bücher. Das zeugt davon, dass ein großer Wert auf die schriftliche Aufzeichnung der sorbischen Sprache gelegt wurde, die als Beweis der sorbischen Kultur und ihrer Authentizität gilt. Im elften Kapitel wird auf die bekannten sorbischen Persönlichkeiten eingegangen. Die Schriftsteller werden besonders hervorgehoben, darunter Publizist und Politiker Jakub Lorenc-Zaleski, dessen Haus „während der faschistischen Jahre ein Treffpunkt des sorbischen Widerstands“ (Gauß, 2001, S. 174) war; sein Enkel Kito Lorenc, der „bald deutsch, bald sorbisch schreibt und die vollkommene Doppelsprachigkeit als Glück erlebt“. Ihn kannte der Autor persönlich:

In Bautzen war ich nach der Lesung in der Stadtbücherei mit ihm ins Gespräch gekommen, mit knarrender, fast krachender Stimme hatte der massiv gebaute Mann sehr direkte Fragen gestellt und sich selbst und mir höchst verschmitzte Antworten gegeben. Der zeitgenössischen sorbischen Literatur ist er ein freizügiger Patriarch, der vielen mit beharrlicher Kritik beistand und sie ermutigte, sich unabhängig von den Wächtern der Tradition zu entfalten. (Gauß, 2001, S. 175)

Der Erzähler spricht die äußerlichen Merkmale: „massiv gebaut“, die Stimme: „knarrend“ und „fast krachend“ mit bewertenden Epitheta an, was ihm eine greifbare Präsenz verleiht und ihn für den Leser lebendig macht. Kito Lorenc wird als „freizügiger Patriarch“ der sorbischen Literatur beschrieben, der andere ermutigt, sich unabhängig von traditionellen Normen zu entfalten. Das vermittelt den Eindruck einer inspirierenden und unterstützenden Persönlichkeit und betont seinen Einfluss auf die sorbische Literatur. Das Foto der Zentralbibliothek in Slepo/Schleife, woher Kito Lorenc kommt, rundet das elfte Kapitel ab.

Das zweite Bild in der literarischen Reportage wurde „Der Wert der Bücher, Slepo/Schleife“ unterschrieben und schildert ein Teil der Fassade der Jakub Lorenc-Zaleski Zentralbibliothek, mit einem alten Fenster. Im Gegensatz zum Foto des Friedhofs, dessen visuelle Darstellung auch sprachlich detailliert wird, hat das Bild keine verbale Begleitung außer Unterschrift. Dem Leser ist auch unbekannt, ob der Bedarf an der Bibliothek in der Gegenwart besteht, jedoch deutet der Zustand, wie aus dem Bild zu entnehmen ist, nicht darauf hin. Allerdings bleibt der unschätzbare Wert dessen, was sich hinter dieser Mauer verbirgt, hinter dem Fenster der Bibliothek, das zugleich als Fenster in die Welt der sorbischen Kultur betrachtet werden kann, unbestreitbar.

Sowohl Friedhof, als auch die sorbische Bibliothek verkörpern die Identität des Volkes und gelten als symbolische Inkarnationen der sorbischen Kultur, die das kollektive Gedächtnis und die Geschichte des Volkes bewahren. Ihre Bedeutung geht über ihre bloße physische Präsenz hinaus und manifestiert sich in einer symbolischen Tiefe, in der sie die Werte und Traditionen der sorbischen Gemeinschaft repräsentieren. Diese Orte fungieren als Archive des sorbischen Erbes, in denen ein reiches Spektrum an Informationen und Bedeutungen gespeichert ist, die von Generation zu Generation überliefert werden. Die oben genannten Aspekte könnten für die Auswahl der Fotografien sprechen.

Bemerkenswert ist dabei das Konzept der Erinnerung, zumal sie die Gedächtnisorte repräsentiert, mit denen die Erinnerungsprozesse und dadurch Identitätsbildung einhergehen. In diesem Sinne hat Karl-Markus Gauß' Herangehensweise, die auf der Verbindung von Recherche, Reisebericht und Reflexion basiert, eine große Bedeutung, da sie „Verständnis für nationale und politische Konflikte fördert und Überraschendes zutage bringt“ (Streibel, 2001). Es ist für die literarischen Reportagen kennzeichnend, da in diesen Texten die Vergangenheit sehr oft zur Darstellung gebracht wird. Die Einbettung von Fotos, so Anne Kathrin Hillenbach, sei auch damit verbunden: „Die Integration von Fotografien in literarische Texte ist in den letzten Jahren besonders häufig in Werken aufgetreten, die Erinnerungsprozesse zum Thema hatten“ (Hillenbach, 2012, S. 255). Dabei hat die Fotografie mehrere Agierungsmöglichkeiten:

Sie kann, ganz ähnlich wie die Erinnerung, zu einem Weg von der Gegenwart in die Vergangenheit werden. < . . . >. Auch die Erkenntnis, dass Erinnerungen nur bruchstückhaft, fragmentiert und unzusammenhängend zugänglich sind, wird durch die Fotografie, die ebenfalls nur einen Ausschnitt des Weltverlaufs bietet, gespiegelt. Außerdem dienen die Fotografien als Ausgangspunkt oder aber auch Objekt von Erinnerungen. (Hillenbach, 2012, S. 255)

Dank dem Reportagetext und den in ihm vorhandenen Medien werden die Erinnerungen lebendig, was auf „die Vergegenwärtigung des Vergangenen als Erinnertes“ von Roland Barthes (Barthes, 2016) Bezug nimmt. Dieser Prozess bezieht sich auf das Erinnern, bei dem Vergangenes gegenwärtig gemacht wird. Der Akzent wird auf die subjektive Natur dieser Erinnerungen gelegt, also wie sie durch individuelle Erfahrungen, Emotionen und Perspektiven geprägt sind: „Die Fotografie ist ein Medium, das die Grenze zwischen Realität und Darstellung verwischt, wobei jedes Foto eine Interpretation und nicht eine treue Reproduktion des Motivs darstellt“ (Barthes, 2016). Darüber hinaus kann die Fotografie über eine eigene Narrativität verfügen, die es nicht nur dem Autor, sondern auch dem Leser ermöglicht, den Kernpunkt zu bestimmen bzw. zu finden. In der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ sind dies der alte Friedhof in Ralbicy/ Ralbitz und die Zentralbibliothek in Slepó/ Schleife. Beide Orte sind im räumlichen und zeitlichen Sinne begrenzt, was sich besonders gut am Beispiel des Friedhofs beobachten lässt: zwei Felder, wo die Verstorbenen nur für 25 Jahre ihre Ruhe finden. Auf der horizontalen Ebene bleibt der Friedhof unverändert, ohne sich zu vergrößern, so wie auch die Gruppe der Sorben, die sich nicht zu vergrößern pflegt, sondern immer kleiner wird. Sorbische Sitten und Bräuche bleiben dank ihrer touristischen Attraktivität, aber „uns gibt es auch nicht ewig“ (Gauß, 2001, S. 157), – gestehen die Vertreter der Minderheit. Der wahre Sinn wird dennoch auf der vertikalen Ebene konstruiert, wozu Karl-Markus Gauß auch in den anderen Reportagen greift. Die vertikalen Strukturen, die der Autor an den auf den Fotografien dargestellten kleinen Orten aufbaut, und die tief in die Geschichte reichen, verkörpern die Identität der Sorben: ihre Sprache, Kultur, Literatur. Sie sind daher von erheblicher Bedeutung für die Vermittlung des Leitgedankens.

4. Fazit

Die moderne literarische Reportage zeigt sich als ein intermedialer Text, der eine besondere Rezeption fordert. Integration intermedialer Elemente trägt dazu bei, die Literatur lebendig zu halten und sie an die Bedürfnisse und Erwartungen der heutigen Gesellschaft anzupassen. Aus diesem Grund bewährt sich die Intermedialität als Analysekategorie und Forschungsparadigma. Die der Analyse unterzogene literarische Reportage von Karl-Markus Gauß enthält zwei im verbalen Medium eingebettete Fotografien, die entsprechend den Friedhof und die Bibliothek darstellen. Text und Fotografie stehen in einer Beziehung der Mediakombination zueinander. Die Fotografie erfüllt textsortengemäß sowohl illustrative als auch dokumentarische Funktion. Aber sie hat auch eine weitere Aufgabe, die Narration zu aktivieren. Die Bilder in der Reportage fungieren als zentrale inhaltliche Kernpunkte, auf denen die vertikalen Achsen aufgebaut werden. Sie thematisieren nicht nur den Ort, sondern auch erschließen tiefere Dimensionen der historischen Entwicklung und Identität der Menschen, die einst dort lebten.

Dem Autor gelingt es durch den Einsatz der Fotografien zwei Welten der Sorben darzustellen und

somit ihr kulturelles Erbe zu vermitteln. Angesichts der sich ständig ändernden gesellschaftlichen und politischen Landschaften ist es von großer Bedeutung, die Vielfalt und kulturelle Identitäten zu schützen. Die literarischen Reportagen von K.-M. Gauß machen Geschichte, Traditionen und Lebensweise der Minderheiten einer breiteren Leserschaft auf eine besondere Weise zugänglich, die sie verbal und visuell rezipieren kann.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

ORCID:

Khrystyna KACHAK 0000-0002-5768-4170

LITERATURVERZEICHNIS / REFERENCES

- Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Barthes, R. (2016). *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, J. (1984). Geschichten. In J. Berger & J. Mohr (Hrsg.), *Eine andere Art zu erzählen* (S. 277-288). München/Wien: Carl Hanser.
- Fix, U. (2001). Zugänge zu Stil als semiotisch komplexer Einheit. Thesen, Erläuterungen und Beispiele. In E.-M. Jakobs & A. Rothkegel (Hrsg.), *Perspektiven auf Stil* (S. 113–124). Boston: Max Niemeyer Verlag.
- Gauß, K.-M. (2001). *Die sterbenden Europäer : unterwegs zu den Sepharden von Sarajevo, Gottscheer Deutschen, Arbëreshe, Sorben und Aromunen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Hillenbach, A.-K. (2014). *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Jäger, L. (2015). 5. Medialität. In E. Felder & A. Gardt (Hrsg.), *Handbuch Sprache und Wissen* (S. 106-122). Berlin, München, Boston: De Gruyter.
- Kaindl, K. & Gauß K.-M. (2002). *Die unbekanntten Europäer : Fotoreise zu den Aromunen, Sepharden, Gottscheern, Arbëreshe und Sorben*. Salzburg: O. Müller.
- Luginbühl, M. & Hauser, S. (2019). Journalistische Kulturen aus der Perspektive einer kulturalistischen Medienlinguistik. In J. Schröter, S. Tienken, Y. Ilg, J. Scharloth & N. Bubenhofer (Hrsg.), *Linguistische Kulturanalyse* (S. 347-370). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Müller, M. (1986). *Schweizer Pressenreportagen: eine linguistische Textsortenanalyse, Sprachlandschaft*. Aarau: Verlag Sauerländer.
- Pollack, M. (2014, 22. Februar). *Martin Pollack: „Wo ich gehe und stehe“*. Der Standard. <https://www.derstandard.at/story/1392685903291/martin-pollack-wo-ich-gehe-und-stehe> (Zugriff: 29.07.2024).
- Prümm, K. (1988). Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In R.

- Bohn, E. Müller & R. Ruppert (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (S. 195-200). Berlin: Ed. Sigma.
- Rajewsky, I. (2002). *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke.
- Rajewsky, I. (2003). *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Rajewsky, I. (2004). Intermedialität light? Intermediale Bezüge und die „bloße Thematisierung“ des Altermedialen. In R. Lüdeke & E. Greber (Hrsg.), *Intermedium Literatur* (S. 27-77). Göttingen: Wallstein Verlag.
- Schmitz, U. (2016). 14. Multimodale Texttypologie. In N. Klug & H. Stöckl (Hrsg.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (S. 327-347). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Stöckl, H. (1998). Multimediale Diskurswelten zwischen Text und Bild. In B. Kettemann, M. Stegu & H. Stöckl (Hrsg.), *Mediendiskurse: Graz 1996* (S. 73-92). Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag.
- Streibel, R. (2001, 3. April). Europas schwindende Vielfalt. *Die Furche*. <https://www.furche.at/religion/europas-schwindende-vielfalt-1187293> (Zugriff: 15.08.2024).
- Walcher, B. (2020). *Das deutschsprachige Bildgedicht: Kunstwissen und imaginäre Museen (1870–1968)*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Walzel, O. (1917). *Wechselseitige Erhellung der Künste : ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard.
- Wirth, U. (2007). Intermedialität. In T. Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände - Konzepte – Institutionen* (S. 254–264). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Wolf, W. (1996). Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?: Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 21(1), (S. 85–116). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Zitierweise / How to cite this article

Kachak, K. (2024). Foto und Text: Medienkombination in der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ von Karl-Markus Gauß. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi- Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 52, 17-31. <https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1540960>

Analyse der türkischen Übersetzungen von *Schneewittchen* der Gebrüder Grimm im Kontext der Skopostheorie

Analysis of Turkish Translations of *Snow White* by the Brothers Grimm In the Context of the Skopos Theory

Uğur CANSIZ¹ , Lokman TANRIKULU² 

¹Lecturer, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Foreign Languages, Department of Foreign Languages, Nevşehir, Türkiye

²Associate Professor, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Education, Department of Foreign Language Education, Nevşehir, Türkiye

Corresponding author: Uğur CANSIZ

E-mail: ugurcansiz@nevsehir.edu.tr

ABSTRACT (DEUTSCH)

Märchen ist eine literarische Gattung und besonders ansprechend für Kinder und wird von Kindern zum Lesen bevorzugt. In dieser Arbeit wurden im Rahmen der Skopostheorie die Übersetzungen des Märchens *Schneewittchen* von Wilhelm Carl Grimm und Jacob Ludwig Carl Grimm untersucht, die prominenten Märchenautoren sowohl in Europa als auch in der Türkei und auch weithin als die Gebrüder Grimm bekannt sind. Die verschiedenen türkischen Übersetzungen des Märchens von *Schneewittchen*, die von unterschiedlichen Autoren angefertigt wurden, werden verglichen und die dabei auftretenden unterschiedlichen Übersetzungen werden im Kontext der Skopostheorie bewertet. Die Übersetzerinnen, die die Märchen aus den Ausgangstexten auf Deutsch ins Türkische übersetzt haben, sind Kâmuran Şipal, Saffet Günersel und Kemal Kaya. Diese Arbeit behandelt die Komplexität von Übersetzungen des Märchens, sowie die Herausforderungen, die während des Übersetzungsprozesses auftreten. Insbesondere unter Berücksichtigung des Zwecks und der Zielgruppe des Ausgangstextes in der Zielsprache können Schwierigkeiten bei Übersetzungen für das Lesepublikum vom Märchen, das sich hauptsächlich aus Kindern zusammensetzt, auftreten. An dieser Stelle kann die Skopostheorie, die sich auf den Zweck der Übersetzung und die Zielgruppe konzentriert, berücksichtigt werden. Der Ziel der Skopostheorie ist es, den Übersetzungsprozess auf den spezifischen Zweck und die Zielgruppe der Übersetzung auszurichten, sodass die Funktion der Übersetzung im neuen Kontext effektiv erfüllt wird. Es ist wichtig, den Zweck der Übersetzung zu identifizieren. Handelt es sich um eine Übersetzung für Kinder, um kulturelle Werte zu vermitteln? Die zweckorientierte Analyse von Texten ermöglicht es, den Einfluss des intendierten Zwecks auf die Übersetzung zu erkennen. Indem man untersucht, wie verschiedene Zwecke die sprachlichen und stilistischen Entscheidungen eines Übersetzers beeinflussen, kann man besser verstehen, welche Faktoren bei der Übersetzung eine Rolle spielen. Dies ist besonders wichtig in einem interkulturellen Kontext, in dem Missverständnisse vermieden und kulturelle Werte richtig vermittelt werden sollen. Mit dieser Analyse könnte man darauf abzielen, zu untersuchen, wie die Übersetzung an die Bedürfnisse einer bestimmten Zielgruppe angepasst wurde, zum Beispiel an Kinder. Ein weiteres Ziel könnte sein, zu analysieren, wie kulturelle Elemente im Originaltext in der Übersetzung behandelt wurden, um die Relevanz für das Zielpublikum zu gewährleisten. Ein Ziel könnte sein, die stilistischen Entscheidungen des Übersetzers zu beleuchten. Wie wird der Ton des Originals beibehalten oder verändert? In diesem Zusammenhang legt es auch Übersetzungsbeispiele innerhalb des Rahmens der Skopostheorie dar, dass die Übersetzer in einigen Beispielen von Übersetzungen erfolgreich waren, den Leser in der Zielsprache zu erreichen.

Schlüsselwörter: *Grimms Märchen*, *Schneewittchen*, Übersetzungsanalyse, Skopostheorie, Gebrüder Grimm

Submitted : 03.04.2024

Revision Requested : 07.09.2024

Last Revision Received: 22.09.2024

Accepted : 29.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT (ENGLISH)

Fairy tale is a literary genre, particularly appealing to children and favored by them for reading. In this study, within the framework of Skopos theory, translations of the fairy tale *Snow White* by Wilhelm Carl Grimm and Jacob Ludwig Carl Grimm were examined. These authors are prominent figures in the realm of fairy tales both in Europe and in Turkey, widely known as the Brothers Grimm. The various Turkish translations of the fairy tale *Snow White*, produced by different authors, are compared, and the resulting different translations are evaluated in the context of the Skopos Theory. The translators who translated the fairy tales from the original German texts into Turkish are Kâmuran Şipal, Saffet Günersel, and Kemal Kaya. This study addresses the complexity of fairy tale translations, as well as the challenges encountered during the translation process. Particularly considering the purpose and target audience of the source text in the target language, difficulties may arise in translations for the reading audience of the fairy tale, primarily consisting of children. At this point, the Skopos theory, which focuses on the purpose of translation and the target audience, can be taken into account. The aim of the Skopos theory is to align the translation process with the specific purpose and target audience of the translation, so that the function of the translation is effectively fulfilled in the new context. It is important to identify the purpose of the translation. Is it a translation for children, aimed at conveying cultural values? The purpose-oriented analysis of texts allows for the recognition of the influence of the intended purpose on the translation. By examining how different purposes influence a translator's linguistic and stylistic choices, one can better understand the factors that play a role in translation. This is especially important in an intercultural context, where misunderstandings should be avoided and cultural values accurately conveyed. This analysis could aim to examine how the translation has been adapted to the needs of a specific target audience, such as children. Another aim could be to analyze how cultural elements in the original text have been addressed in the translation to ensure their relevance for the target audience. One other aim could be to highlight the stylistic choices of the translator. How is the tone of the original maintained or altered? In this context, it also presents translation examples within the framework of Skopos theory, demonstrating that translators were successful in reaching the reader in the target language in some instances of translation.

Keywords: *Grimm's Fairy Tales*, *Snow White*, translation analysis, Skopos theory, Brothers Grimm

EXTENDED ABSTRACT

Fairy tales have long been cherished as literary treasures, captivating readers of all ages with their timeless charm and moral lessons. Among the most renowned collectors and authors of fairy tales are the Brothers Grimm, whose compilation of stories continues to enchant readers worldwide. *Grimm's fairy tales*, renowned for their rich storytelling and moral depth, have endured through generations, captivating both young and old alike. The universality of their themes and characters transcends cultural boundaries, making them prime candidates for translation into various languages, including Turkish. One such tale, *Snow White*, has been translated into numerous languages, including Turkish, providing readers with access to its enchanting narrative and profound themes. This extended abstract presents a detailed analysis of the Turkish translations of *Snow White* by the Brothers Grimm, examining the nuances of the translation process within the framework of the Skopos theory.

The Skopos theory, a central framework in translation studies, posits that the purpose or “Skopos” of a translation determines its approach and strategies. Within this theoretical framework, translators must consider the communicative needs of the target audience while also respecting the integrity of the source text. This study applies the principles of the Skopos theory to evaluate the Turkish translations of *Snow White*, shedding light on the dynamic interplay between fidelity to the source text and cultural adaptation.

Within the Skopos theory framework, the translations are examined to assess their fidelity to the source text and their ability to cater to the communicative needs of the target audience. The analysis reveals intriguing insights into the translation process, shedding light on the challenges and complexities inherent in translating fairy tales for children. Through Skopos theory, the study

examines the translations of *Snow White* by Kâmuran Şipal, Saffet Günersel and Kemal Kaya. The findings reveal a spectrum of translation strategies employed by the translators, ranging from strict adherence to the source text to creative reinterpretations aimed at resonating with Turkish-speaking children. The study focuses on exploring the translation strategies employed by different translators in rendering *Snow White* from its original German text into Turkish. The aim is to evaluate the extent to which these translations effectively convey the intended message and cultural nuances of the source text to the target language readers, particularly children.

The findings of the study indicate that, overall, the translators have demonstrated a commendable effort in adhering to the principles of the Skopos theory, effectively bridging the linguistic and cultural gap between the source and target texts. However, it is noted that deviations from the source text occasionally occur, leading to inconsistencies in the representation of certain elements of the fairy tale. In some instances, translators may choose to prioritize the cultural adaptation or readability of the text over strict fidelity to the source, resulting in divergences from the original narrative.

Moreover, the analysis highlights instances where translators have omitted or altered elements of the source text, potentially diluting the essence of the fairy tale. While such adaptations may enhance the accessibility of the story to Turkish-speaking children, they also underscore the delicate balance that translators must strike between faithfulness to the source text and the demands of the target audience.

In conclusion, this study underscores the importance of considering the cultural and linguistic dynamics at play in translating fairy tales for children. By adopting the Skopos theory as a guiding framework, translators can navigate the intricate terrain of translation, ensuring that the essence of the original text is preserved while also resonating with the sensibilities of the target readership. As evidenced by the analysis of *Snow White* translations, each rendition offers a unique perspective on the timeless tale, enriching the literary landscape and captivating the imagination of young readers around the world.

1. Einleitung

Literarische Texte wie Märchen zeichnen sich durch ihre kreative Sprache, emotionale Tiefe und kulturellen Kontexte aus. Der Übersetzungsprozess literarischer Werke erfordert nicht nur sprachliche Fähigkeiten, sondern auch ein tiefes Verständnis für die kulturellen Nuancen und Stilmittel des Originals. Die Übersetzerinnen müssen die Absichten des Autors bewahren, während sie gleichzeitig für die Zielgruppe ansprechende und verständliche Texte schaffen. Märchen sind eine besondere Form literarischer Texte, die oft in einer einfachen, aber fesselnden Sprache verfasst sind und grundlegende menschliche Werte und kulturelle Normen vermitteln. Sie enthalten häufig archetypische Figuren und universelle Themen wie Gut gegen Böse, das Streben nach Gerechtigkeit und die Suche nach Identität. Bei der Übersetzung von Märchen ist es entscheidend, die magischen Elemente und die kulturellen Besonderheiten zu bewahren, während man gleichzeitig die Erzählweise und die moralischen Lektionen für die neue Zielgruppe anpasst. Der Übersetzungsprozess wird so zu einer Brücke zwischen Kulturen, die es ermöglicht, zeitlose Geschichten in verschiedenen

sprachlichen und kulturellen Kontexten zu erzählen. Im Fall von Märchen, die oft kulturelle und soziale Werte transportieren, ist es besonders wichtig zu verstehen, für wen die Übersetzung gedacht ist. Die Zielgruppe – in diesem Fall die Kinder und kleine Altersgruppen von türkischen Leser – hat ihre eigenen kulturellen Hintergründe, Erwartungen und Verständnisweisen, die sich von denen der ursprünglichen deutschen Leser unterscheiden können. Durch die Fokussierung auf den Zweck der Übersetzung kann der Übersetzer strategisch entscheiden, wie er bestimmte Elemente des Textes anpassen oder verändern möchte, um sicherzustellen, dass die Botschaft und der Zauber des Märchens auch in der neuen Sprache und Kultur wirksam sind. So wird die Übersetzung nicht nur zu einer sprachlichen Übertragung, sondern zu einem kreativen Prozess, der den Bedürfnissen der neuen Zielgruppe gerecht wird. Das führt zu einer sinnvollen, kultursensiblen Übersetzung, die sowohl die Tradition des Märchens bewahrt als auch seine Relevanz für die türkischen Leser steigert. In diesem Sinne besagt die Skopostheorie, entwickelt von Hans Vermeer, dass der Zweck einer Übersetzung entscheidend für deren Durchführung ist. Das bedeutet, dass der Übersetzer nicht nur den ursprünglichen Text wörtlich übersetzen sollte, sondern auch die Intention, den Kontext und die Zielgruppe der Übersetzung berücksichtigen muss. Die Entscheidung, die Skopostheorie in dieser Arbeit einzusetzen, lässt sich durch ihren Fokus auf den Übersetzungszweck erläutern. Diese Theorie ermöglicht es, die spezifischen Bedürfnisse und Erwartungen der Zielgruppe, in diesem Fall Kinder, zu berücksichtigen und sicherzustellen, dass die Übersetzung sowohl kulturell relevant als auch sprachlich angemessen ist. Darüber hinaus fördert die Skopostheorie die Anpassung von Inhalten und Stilmitteln, um die emotionale Ansprache und das Verständnis zu maximieren. Durch diese gezielte Herangehensweise kann die Übersetzung effektiv die Botschaften und Werte des Originals transportieren und gleichzeitig die kulturelle Identität der Zielgruppe stärken. Im Rahmen dieser Perspektiven wird in dieser Arbeit die Analyse des literarischen Genres Märchen durchgeführt und es werden Informationen zum Autor des untersuchten Märchens sowie zur Übersetzungstheorie, die sich auf die oben genannten Punkte konzentriert, zur Skopostheorie, behandelt.

In der Vergangenheit und auch heutzutage kann man sagen, dass die Intention, im Wesentlichen sich selbst und das Universum zu erfassen, zu den grundsätzlichen Bemühungen der Menschheit gehört. Wenn man beispielsweise auf eine neue Begebenheit oder ein neues Naturphänomen stieß, konnte man keinen Sinn darin erkennen und wollte es natürlicherweise verstehen. Um diese neue Begebenheiten oder Naturphänomene zu verstehen kann man viele verschiedene Anschauungen oder Erlebnisse erzählen. Einige dieser Erzählungen von Begebenheiten oder Naturphänomenen usw. sind seit Jahrhunderten nicht nur mündlich, sondern auch in schriftlicher Form überliefert worden. Als Ausdruck des täglichen Lebens und der Phantasie fanden diese Erzählungen natürlich den Platz in der schriftlichen Literatur und wurden je nach ihren Merkmalen als Märchen, Epos, Mythos und Legende klassifiziert. Obwohl es bestimmte Elemente und Merkmale in dieser Klassifikation gibt, kann es, da zwischen den Erzählungen bzw. Erzählweisen keine genaue Grenze vorhanden ist, Erzählungen geben, die nicht zu einer Gruppe in dieser Klassifikation gehören. Mythen, Legenden, Märchen und Epen rühren von der gleichen Wurzel und gehen in verschiedene Richtungen, aber haben grundsätzliche Ähnlichkeiten im Wesen wie die Äste eines Baumes. Es wäre richtig zu sagen,

dass das Märchen die bekannteste Bedeutung zwischen den Gattungen Mythos, Legende, Fabel und Epos hat. Denn Märchen enthalten sowohl Elemente aus Legenden, die übernatürliche und sogar mythologische Aspekte haben, als auch Elemente aus Epen, die realitätsnähere Aspekte beinhalten (Yağuzluk, 2023, S. 1).

Es ist zu erkennen, dass es für den Begriff des Märchens verschiedene Definitionen existiert. Bevor auf die Definitionen von verschiedenen Wissenschaftlern eingegangen wird, sei darauf hingewiesen, dass der Begriff des Märchens im Duden (2015, S. 1165) wie folgt erklärt wird:

Mär|chen, das; –s, – [spätmhd. (md.) merechyn, Vkl. von mhd. mære, ↑ Mär]: **1.** *im Volk überlieferte Erzählung, in der übernatürliche Kräfte u. Gestalten in das Leben der Menschen eingreifen u. meist am Ende die Guten belohnt u. die Bösen bestraft werden*: die M. der Brüder Grimm; das klingt wie ein M.; M. erzählen. **2.** (ugs.) *unglaubliche, [als Ausrede] erfundene Geschichte*: erzähle mir nur keine M.!

Die Definition des Märchenbegriffs im Türkischen Wörterbuch des Türkischen Sprachinstitutes und auch im aktuellen türkischen Wörterbuch des türkischen Sprachverbandes lautet wie folgt:

„1. Eine Geschichte, die im Allgemeinen von Menschen erfunden, von Mund zu Mund und von Generation zu Generation weitergegeben wird und von ungewöhnlichen Ereignissen erzählt, die Menschen oder Göttern widerfahren sind. 2. Ein allegorisches Werk, das Ratschläge und moralische Lehren gibt.“ (Türk Dil Kurumu, 2005, S. 1349).

„Es wird im Allgemeinen von Menschen geschaffen, die auf Vorstellungskraft basieren und in mündlicher Überlieferung leben, meist mit Menschen, Tiere und Hexen, Geistern, Riesen, Feen usw. Es handelt sich um ein literarisches Genre, das außergewöhnliche Ereignisse beschreibt, die Lebewesen widerfahren.“ (Türk Dil Kurumu, 2022).

Märchen, die im Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur diskutiert werden, sind Produkte mündlicher Überlieferung, die viele Merkmale der Volkskultur hervorheben. An dieser Stelle gelten Märchen als kulturelles Produkt der Gesellschaft, da sie einen sozialen Charakter haben. Märchen sind imaginäre Kurzgeschichten, die im Erzählmodus erzählt werden, ohne bestimmte Orts- und Zeitelemente und sich mit außergewöhnlichen Elementen, Ereignissen und Menschen thematisieren. Obwohl Märchen, eine der ältesten literarischen Gattungen, ursprünglich als Produkt mündlicher Überlieferung entstanden sind, sind sie eine literarische Gattung, die auch heute noch existiert, sei es durch Adaption, Umschreibung oder Zusammenstellung. Der Aspekt, der es dem Märchen ermöglicht, auch heute noch seine Bedeutung und Gültigkeit zu behalten, ist der Reichtum an Vorstellungskraft sowie die Möglichkeit der Adaption (Asutay, 2013, S. 270).

Ekin–Danacı (2010, S. 5) weist auf folgende Punkte bezüglich der Gattung Märchen hin: Die Märchen sind ein Teil der mündlichen Volkserzählung. Märchen führen bis heute fort, indem sie von Individuum zu Individuum und von Generation zu Generation übertragen werden. Märchen sind fiktive Volkserzählungen, in denen außergewöhnliche Heldinnen hervorgehoben und die Abenteuer dieser Heldinnen erzählt werden. Tatsächlich enthalten Märchen fiktive Inhalte, die weit von der Realität entfernt sind. Märchenheldinnen oder –helden sind mal übermenschliche Wesen, mal Tiere und gewöhnliche Menschen.

Während in den Märchen Konflikte und Situationen (Befreiung, Heirat, Hilfe, Tücke, Rettung,

Kampf, Werbung, Mord, Heilung etc) vorgestellt werden, bleiben ihr Ort und ihre Zeit unklar („Es war einmal...“, „In einem Königreich ...“) und ist die Handlung einsträngig (d. h. es gibt keine Nebenhandlungen) und auch verläuft in einem zwei- oder dreiteiligen Rhythmus. Viele Märchen bestehen aus zwei Teilen, die Ereignisse werden aber auch in drei Teilen dargestellt. Alle Figuren („Dinge“) richten sich an die Heldin oder den Helden und sind nicht einzeln gekennzeichnet: Sie stellen allgemeine Figuren dar (wie Prinzessin, König) und sind streng in schön und hässlich, Gut und Böse unterteilt. Die Moral des Märchens ist ebenso einfach: Gutes wird belohnt, Böses wird bestraft. Nebenbei ist die Sprache des Märchens einfach, beschreibend und formelhaft („Wer’s nicht glaubt, zahlt einen Gulden“); die direkte Rede wird manchmal von kurzen Versen begleitet (Best, 1991, S. 303).

Max Lüthi ist einer der berühmtesten Märchenforscher der Welt und hat viele Veröffentlichungen über Märchen. Ihm zufolge wird das Märchen definiert als (Lüthi, 2004, S. 1–3):

Die deutschen Wörter ‚Märchen‘, ‚Märlein‘ sind Verkleinerungsformen zu ‚Mär‘, bezeichneten also ursprünglich eine kurze Erzählung. . . . Wie andere Diminutive unterlagen sie früh einer Bedeutungsverschlechterung und wurden auf erfundene, auf unwahre Geschichten angewendet, um so mehr als auch das Grundwort ‚Mär‘ diese Bedeutung annehmen konnte, was besonders in Zusammensetzungen deutlich wird. . . . Das in dem deutschen Wort ‚Märchen‘ erfaßte Feld ist freilich noch weit genug. Auch wer von den umgangssprachlichen Bedeutungen (Wunder, Pracht, Lüge u. a.) absieht und es rein wissenschaftlich als Namen für eine besondere Gattung von Erzählungen nimmt, muß feststellen, daß die Bedeutung bald enger, bald weiter gefaßt ist; die Volksmärchenforschung hat daher die Verlegenheitsbegriffe ‚Märchen im eigentlichen Sinn‘ und ‚eigentliche Zaubermärchen‘ geprägt.

Nach Rölleke’s Perspektive gehört das Märchen als Gattung zur Epik und in diesem Punkt haben Märchen folgende Merkmale (Rölleke, 1986, S. 9; akt. Demirci, 2012, 33):

Sie sollen unterhaltsam, aber auch belehrend sein.
Raum und Zeit sind unklar. Es ist nicht zu identifizieren, wann und wo es stattfindet.
Es gibt zahlreiche sprechende Tiere und Pflanzen.
Es gibt sowohl gute als auch böse Phantasiefiguren wie Riesen, Zwerge, Hexen, Zauberer und Feen.
Es kann jederzeit etwas Wunderbares geschehen.
Wiederholungsstrukturen wie die Anfangsformeln oder die Errettung einer Prinzessin sind vorhanden.
Im Mittelpunkt der Märchen befindet sich fast immer ein Held.
Das Märchen endet fast immer gut.
Es hat eine einfache Sprache.

Mit Märchen werden meist viele ungefähre Ausdrücke wie „Wunder, Zauber und Übernatürliches“ in Verbindung gebracht, wie es zahlreiche Definitionsversuche belegen. Es gibt kaum einen Märchenforscher, der nicht seine eigene Definition von Märchen geschaffen hat. Zur Veranschaulichung gibt man die von Bolte und Polívka an (Lüthi, 2004, S. 3):

Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts legte André Jolles eine allgemeine Definition von Märchen fest. Er behauptet, dass das Märchen – auch wenn es riskant ist, eine genaue Definition zu geben – eine Erzählung oder Geschichte ist, die den Märchen der Gebrüder Grimm ähnelt und deren Merkmale trägt. Er fügt außerdem hinzu, dass die zusammengestellten *Kinder- und Hausmärchen* nicht nur in Deutschland als Maßstab akzeptiert werden, sondern auch für die Beurteilung von Märchen überall

wichtig sind. Als Märchen gilt alles, was Spuren der Märchen der Gebrüder Grimm enthält (Neuhaus, 2005, S. 2; akt. Perk, 2018, S. 18).

1.1. Gebrüder Grimm und *Grimms Märchen*

Wilhelm Carl Grimm und Jacob Ludwig Carl Grimm, bekannt als die „Gebrüder oder Brüder Grimm“, veröffentlichten *Die Kinder- und Hausmärchen*. Diese Märchen von Gebrüder Grimm werden auch in der Literatur *Grimms Märchen* genannt und sind eine weltberühmte deutsche Märchensammlung. Jacob Ludwig Carl Grimm war Literatur- und Sprachwissenschaftler und auch Abgeordneter der Frankfurter Nationalversammlung. Jakob Grimm wird als der wissenschaftlich-analytische Kopf der Brüder betrachtet. Er widmete sich der germanischen Altertumskunde und germanischen Sprachwissenschaft. Als bedeutendster Sprachforscher seiner Zeit begründete er die im Jahr 1819 erstmals erschienene „Deutsche Grammatik“. Sein Werk „Deutsches Wörterbuch“ blieb unvollendet. Wilhelm Grimm war Sagenforscher und beteiligt an der Herausgabe zahlreicher mittelhochdeutscher Literaturwerke. Darüber hinaus wirkte er als Mitarbeiter am „Deutschen Wörterbuch“. Er zeigte mehr Interesse an künstlerischen und pädagogischen Aspekten. Ihm wird der Hauptanteil an der sprachlichen Gestaltung der *Kinder- und Hausmärchen* zugeschrieben. Bis zu seinem Tod lehrte Wilhelm Grimm 18 Jahre lang an der Universität Berlin (Aydemir Bilgin, 2016, S. 38; Demirci, 2012, S. 34-35; König, 2015, S. 9-10).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts lernten die Gebrüder Grimm die Romantiker Achim von Arnim und Clemens Brentano kennen. Bei den Gebrüder Grimm weckten sie großes Interesse an den alten Hausmärchen (Aydemir Bilgin, 2016, S. 38). Angeregt durch den romantischen Dichter Clemens Brentano, begannen die damals noch jungen und unbekanntenen Brüder Grimm im Jahr 1806 in Kassel mit der Sammlung von Volksmärchen. Die Quellen für die Texte waren teilweise alte oder zeitgenössische Veröffentlichungen und teilweise mündliche Überlieferungen. Viele der gesammelten Märchen stammen von der Märchenerzählerin Dorothea Viehmann, die ebenfalls in Kassel lebte, sowie von dem französischen Kulturstaatssekretär Charles Perrault (Demirci, 2012, S. 35). Die jungen Märchensammler hatten folgende Grundlagen: Im Laufe der Zeit sammelten sie etwa 60 Texte aus gedruckten Quellen aus vier Jahrhunderten, die in unterschiedlichem Maße den von Brentano festgelegten Gattungsmerkmalen entsprachen. Ihre Annahme basierte darauf, dass die früheren Autoren und Autorinnen bei der Einbindung solcher märchenhafter Elemente in ihre Werke auf die damals noch lebendige mündliche Märchentradition zurückgriffen, und dass sie sozusagen bereits unbewusst Märchen aufzeichneten, noch bevor die jungen Märchensammler dies taten (Rölleke, 2016, S. 12-13).

Die *Kinder- und Hausmärchen* wurden in zwei Bänden veröffentlicht. Der erste Band erschien im Jahr 1812, gefolgt von dem zweiten Band drei Jahre später. Gemäß der Aussage der Gebrüder Grimm erfolgte die Zusammenstellung der Märchen unter dem Kriterium, alles „durch den Mund des Volkes“ überlieferte „so rein als möglich, treu und genau mit aller Eigentümlichkeit selbst des Dialekts, ohne Zusatz und sogenannte Verschönerung wiederzugeben“ (König, 2015, S. 7). Es kann angenommen werden, dass in den Volksglauben, Volksmärchen, Aberglauben und Mythologie

behandelt werden. Des Weiteren wurden die *Kinder- und Hausmärchen* während der Lebenszeit der Gebrüder Grimm in sieben Ausgaben veröffentlicht. Sie sammelten insgesamt 200 Märchen und 10 Kinderlegenden bis zur endgültigen Ausgabe von 1857 (Aydemir Bilgin, 2016, S. 38). Die Märchen der Gebrüder Grimm sind seit ihrem Erscheinen nicht nur in Deutschland, sondern weltweit, zu einem Maßstab für die Beurteilung ähnlicher Erscheinungen geworden. Ein literarisches Werk wird im Allgemeinen als Märchen anerkannt, wenn es mehr oder weniger mit dem übereinstimmt, was in den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm zu finden ist (Jolles, 2006, S. 219).

1.2. *Schneewittchen* von Grimms Märchen

In den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm steht das Märchen *Schneewittchen* an 53. Stelle. Jacob Grimm schrieb es vermutlich bereits 1808 nieder, möglicherweise basierend auf einem Beitrag von Marie Hassenpflug in Kassel. Zu dieser Zeit hieß die Märchenheldin noch „Sneewittchen“. Im ursprünglichen Druck der *Kinder- und Hausmärchen* von 1812 wurde diese Version durch einen Beitrag von Ferdinand Siebert aus Treysa verändert. In dieser Version wird *Schneewittchen* durch den Schlag eines Dieners geweckt, der empört ist über die Zuneigung seines Herrn zu einer Toten. Frühere Versionen des Märchens aus dem Jahr 1634 finden sich in Basiles Pentamerone (Die Küchenmagd) sowie in den zwischen 1782 und 1786 veröffentlichten Volksmärchen der Deutschen von Johann Karl August Musäus und schließlich 1808 in einem Märchendramolett von Albert Ludwig Grimm. Die Erzählung zeigt einen Konflikt zwischen der eifersüchtigen Mutter und ihrer Tochter auf. Im Jahr 1819 änderte Wilhelm Grimm die Mutterfigur in eine Stiefmutter (Rölleke, 1998, S. 119; akt. Demirci, 2012, S. 49-50). *Schneewittchen* handelt von einer schönen jungen Frau mit Schneeweißer Haut, schwarzen Haaren und roten Lippen, die von ihrer eifersüchtigen Stiefmutter verfolgt wird. Schneewittchens Mutter stirbt bei ihrer Geburt. Wenn das Kind heranwächst, entschließt sich ihr Vater, der König, erneut zu heiraten. Die neue Frau des Königs, die Stiefmutter von Schneewittchen, ist eine zauberhafte, jedoch kaltherzige und hochmütige Hexe. Die Stiefmutter ist eitel und besessen von ihrer eigenen Schönheit. Als ein magischer Spiegel verkündet, dass Schneewittchen die Schönste im Land ist, wird die Stiefmutter rasend vor Eifersucht. Aufgrund ihrer Eifersucht auf Schneewittchen, die schöner ist als sie selbst, versucht die Stiefmutter, sie umzubringen. Die Stiefmutter beauftragt einen Jäger, Schneewittchen in den Wald zu führen und zu töten. Doch der Jäger hat Mitleid mit ihr und lässt sie entkommen. Schneewittchen flieht tief in den Wald und findet schließlich eine kleine Hütte, die von sieben Zwergen bewohnt wird. Sie gewähren ihr Zuflucht und nehmen sie liebevoll auf. Die Stiefmutter findet jedoch heraus, dass Schneewittchen noch lebt und beschließt, sie selbst zu töten. Drei Mal verkleidet sie sich als alte Frau und versucht, Schneewittchen zu vergiften. In den ersten beiden Vergiftungsversuchen gelang es den sieben Zwergen, Schneewittchen wieder zum Leben zu erwecken, indem sie Schneewittchen retteten. Aber unglücklicherweise gelingt es ihr beim dritten Versuch. Verkleidet als alte Frau, bringt die Stiefmutter Schneewittchen einen vergifteten Apfel. Schneewittchen isst davon und fällt in einen tiefen Schlaf, der wie der Tod aussieht. Die Zwerge können sie nicht wiederbeleben und legen sie in einem gläsernen Sarg. Als ein Königssohn vorbeireitet, entdeckt er Schneewittchen und verliebt

sich in (sie) /Schneewittchen. Die Diener vom Königssohn versuchten, Schneewittchen fortzutragen, doch beim Anheben rutscht der Sarg aus ihren Händen und fällt zu Boden, wodurch das Stück des vergifteten Apfels aus dem Mund von Schneewittchen herausfällt. Schneewittchen kehrt ins Leben zurück. Schneewittchen und der Königssohn heiraten und leben immer glücklich bis ans Ende ihrer Tage. Als Strafe soll die böse Stiefmutter in glühend heißen Pantoffeln tanzen, bis sie tot umfällt. Das Märchen von *Schneewittchen* behandelt die Themen wie Eifersucht, Güte, Tapferkeit und die Kraft der Liebe. Es ist ein zeitloses Märchen, die Generationen von Lesern und Zuschauern fasziniert und inspiriert hat.

2. Methodische Vorgehensweise

In dieser Arbeit wurde das Märchen *Schneewittchen* aus der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm mit den türkischen Übersetzungen von drei verschiedenen Übersetzern im Rahmen der Skopostheorie untersucht. Im Rahmen dieser Arbeit wurden potenzielle sprachliche, syntaktische, grammatische, semantische, textuelle, kulturelle, formale und stilistische Übersetzungsfehler bei der Übersetzung des Märchens *Schneewittchen* ins Türkische identifiziert und wo erforderlich, Übersetzungsvorschläge unterbreitet. Die Analyse mit der Skopostheorie berücksichtigt die Bedürfnisse und Erwartungen der Zielgruppe (in diesem Fall Kinder und kleine Altersgruppe). Es geht darum, eine altersgerechte Sprache und ansprechende Erzählweise zu wählen. Der primäre Fokus liegt darauf, den spezifischen Zweck der Übersetzung zu definieren. Bei Kindermärchen kann das Ziel sein, Bildung, Unterhaltung und kulturelle Identität zu fördern. Märchen sind stark in ihrer kulturellen Umgebung verwurzelt. Eine Analyse muss zeigen, wie kulturelle Referenzen, Werte und Normen an die Zielkultur angepasst werden. Märchen haben oft lehrreiche Elemente. Die Analyse kann zeigen, wie diese Werte in der Übersetzung erhalten oder an die Zielgruppe angepasst werden. Die Analyse kann untersuchen, wie die Übersetzung Emotionen weckt und das Engagement der Kinder fördert. Der Einsatz von Emotionen ist entscheidend, um die Zielgruppe anzusprechen. Die Untersuchung der Charakterdarstellung und -entwicklung in der Übersetzung kann zeigen, wie sie an die kulturellen Erwartungen und Vorlieben der Zielgruppe angepasst werden. Märchen nutzen oft Wortspiele und Reime. Die Analyse kann untersuchen, wie solche sprachlichen Besonderheiten in der Übersetzung erhalten bleiben oder kreativ neu gestaltet werden. Es wurde untersucht, inwieweit die Übersetzerinnen im Kontext der „Skopostheorie“ dem Ausgangstext treu bleiben oder bei der Übertragung des Ausgangstextes in den Zielsprachtext neben der gegenseitigen Übertragung sprachlicher, formaler, semantischer und struktureller Merkmale auch eine natürliche Anpassung an die Kinder und kleine Altersgruppen als Empfänger von Märchen und auch an die Kultur des Zielsprachlesers bevorzugen. In dieser Hinsicht wurde auch beurteilt, an welchem Punkt die Adäquatheit oder Akzeptanz möglicher Anpassungen bei der Übersetzung durch die Übersetzerinnen erreicht wird.

2.1. Die Übersetzung und Skopostheorie

Jede Sprache ist eng mit den kulturellen Codes, bestimmten Vereinbarungen, Bräuchen, Verhaltensweisen, Wertmaßstäben und kurz gesagt mit dem konkreten menschlichen Leben verwoben. In jedem literarischen Text gilt, dass die Faktoren, die in der fiktiven Welt dargestellt werden, auch im Hintergrund wirken. Die Übersetzung ist nicht nur die Übertragung der Bedeutung von einer fremden Sprache in eine vertraute Sprache, sie beinhaltet sondern auch die Einführung in Welten, die von anderen Sprachen beschrieben werden. Übersetzung ist ein Ergebnis des Bestrebens der Menschen, Träume und Phänomene außerhalb seiner eigenen Lebensumgebung zu verstehen. Die Übersetzung ist ein Mittel, um die Bemühungen verschiedener Gemeinschaften, Nationen sowie im Bereich Wissenschaft, Kunst und Denken miteinander zu teilen. Dieser Prozess existiert neben der Tatsache, dass Menschen unterschiedliche Sprachen sprechen, schon seit Babylonien. In diesem Sinne ist Übersetzung eine gemeinsame Sprache jenseits einzelner Sprachen, die Sprache der Sprachen (Göktürk, 1994, S. 15-16).

Es besteht eine vorherrschende Definition: „Translation“ wird als ein zweistufiger Kommunikationsprozess betrachtet. Der „Translator“ empfängt einen Text in der Ausgangssprache und formuliert ihn dann in einen Text in der Zielsprache um, um durch diese „Transkodierung“ den Rezipienten in der Zielsprache zu erreichen. Es wurde darauf deuten, dass es wichtig ist, zwischen dem, was im Ausgangstext kodiert ist, dem, was der Produzent (Sender) damit kommunizieren wollte, und dem, was der Rezipient (hier also der Übersetzer) verstanden hat, zu unterscheiden. Diese Theorie ist durch drei Merkmale gekennzeichnet: Sie besagt, dass Übersetzung hauptsächlich zwischen Sprachen (Lektoren) stattfindet; kulturelle Phänomene werden allenfalls als Schwierigkeiten erwähnt, die dazu führen können, dass die Übersetzung nur teilweise erfolgreich ist; Die Veränderung der Funktion des Zieltexts im Vergleich zum Ausgangstext wird nicht berücksichtigt (Reiß und Vermeer, 1984, S. 41-42, 45).

Angesichts der interkulturellen Kommunikation ist das Verhältnis zwischen Zieltext und Ausgangstext zu einem der am meisten diskutierten Themen unter Übersetzungswissenschaftlern geworden. Wenn man sich die Übersetzungsgeschichte betrachtet, so wurden früher eher textzentrierte Übersetzungen durchgeführt, während heutzutage von Übersetzungen gesprochen wird, die dem Ausgangstext treu bleiben, aber auch die Bedürfnisse des Ziellesers berücksichtigen. In anderen Worten, Übersetzungen werden nun auch zunehmend unter Berücksichtigung der Zielkultur betrachtet. Nach dieser Theorie ist die sprachliche und kulturelle Kompetenz des Übersetzers während des Erstellungsprozesses des Zieltextes ebenso wichtig wie die Zielkultur (Şahbaz, 2013, S. 631). In diesem Zusammenhang wird Übersetzung heute nicht mehr als rein mechanischer Prozess betrachtet, bei dem Texte einfach von einer Sprache in eine andere übertragen werden. Daher wird bei der Übersetzung von einer Sprache in eine andere tatsächlich von einer Kultur in eine andere übersetzt (Demirci, 2023, S. 101).

Die Skopostheorie, eine allgemeine Übersetzungstheorie, die behauptet, für alle Textsorten anwendbar zu sein, wurde erstmals von Vermeer im Jahr 1978 aufgegriffen und wurde dann 1983 in dem Buch *Aufsätze zur Translationstheorie* weiterentwickelt. Vermeer, seine eigene Theorie als „Skopos“ zu bezeichnen, ist ein Hinweis darauf, dass er das Übersetzungsphänomen im Kontext von „Funktionalität“ und „Zweckorientierung“ betrachtet hat. In ihrem Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, das Vermeer zusammen mit Katharina Reiß im Jahr 1984 veröffentlichte, wird argumentiert, dass der Begriff „Skopos“, der im Griechischen „Ziel“ oder „Zweck“ bedeutet, zusammen mit dem Begriff „Funktion“ synonym verwendet wird. Gemäß dieser Theorie ist einer der wichtigsten Faktoren, die die Übersetzung eines Ausgangstextes bestimmen, dass Übersetzungen wie andere Handlungen einem Zweck und einer Funktion dienen müssen. Mit anderen Worten, die Übersetzerinnen sollten beim Übertragen eines Textes in die Zielsprache nicht nur die Eigenschaften des Ausgangstextes berücksichtigen, sondern auch in der Lage sein, den Text entsprechend seinem eigenen Zweck zu modifizieren und Entscheidungen zu treffen. Aus diesem Grund wird die Skopostheorie als eine zielorientierte Übersetzungstheorie betrachtet (Yücel, 2016, S. 219).

Die Grundlage der Skopostheorie umfasst drei zentrale Aussagen. Diese Aussagen sind hierarchisch angeordnet und in der unten aufgeführten Reihenfolge „verknüpft“. 1) Übersetzung ist eine Funktion ihres Zwecks. 2) Übersetzung stellt ein Informationsangebot innerhalb einer Zielkultur und ihrer Sprache dar, das auf einem Informationsangebot aus einer Ursprungskultur basiert. 3) Das Informationsangebot einer Übersetzung wird als abbildender Transfer des Ursprungsangebots betrachtet. Diese Abbildung ist nicht eindeutig umkehrbar. In einer spezifischeren kulturellen Interpretation der Aussage gilt: Übersetzung ist ein nachahmender Transfer eines Ursprungsangebots. Es wird von ‚einem‘ Ursprungsangebot und ‚einer‘ Übersetzung gesprochen, da beide stets nur aus einer unendlichen Anzahl von Möglichkeiten realisiert werden können (Reiß & Vermeer, 1984, S. 105).

In der Skopostheorie, die darauf besteht, dass Übersetzungen eine adäquate Funktion in der Zielkultur haben sollten, spielen die Übersetzerinnen eine wichtige Rolle bei der Festlegung des Zwecks. Ein weiterer wichtiger bestimmender Faktor im Übersetzungsprozess ist der Leser der Zielsprache. Die maßgebliche Rolle des Zielsprachlesers können die Übersetzerinnen dazu zwingen, die Funktion des Ausgangstextes zu ändern. Mit anderen Worten lenkt die Skopostheorie die Aufmerksamkeit von der Notwendigkeit ab, sich strikt an den Ausgangstext zu halten und konzentriert sich stattdessen auf den Übersetzungsprozess und das Ergebnis. In dieser Theorie, die Übersetzungen als soziokulturelles Phänomen betrachtet, wird nicht nur die Ausrichtung auf die funktionale Struktur der Übersetzung ermöglicht, sondern auch die Analyse der kulturellen Kontexte, um die Sinnhaftigkeit des Zieltexts zu gewährleisten und gleichzeitig Verhaltensänderungen beim Zielsprachleser herbeizuführen, was zu einer besseren Verständigung zwischen den Kulturen führt. An dieser Stelle wird erwartet, dass das Ziel der Übersetzer mit seiner Funktion übereinstimmt. Es wäre nicht falsch zu erwähnen, dass an diesem Punkt der Zielsprachleser im Vordergrund steht. Eine der Gründe dafür, dass der Zielsprachleser im Kontext des Skopos wichtig ist, liegt darin,

dass literarische Texte eine dynamische Struktur haben und relativ offen für die Interpretation durch verschiedene Leser sind (Seymen, 2015, S. 77–79). In der Skopostheorie variiert der Zweck der Übersetzung je nach Zielleser und Texttyp. Daher gewinnt im Übersetzungsprozess das Element der „Adäquatheit“ an Bedeutung, anstatt dem Prinzip der „Äquivalenz“. Es scheint, dass Gürçağlar (2016, S. 125) das Prinzip der „Adäquatheit“ im Zusammenhang mit der Skopostheorie erwähnt hat: Aufgrund möglicher Unterschiede im Zielleser wird in der Skopostheorie ein Unterschied im Zweck oder in der Funktion zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext als natürlich angesehen. Reiß und Vermeer zufolge wird der Erfolg einer Übersetzung durch ihre Eignung für den definierten Zweck bestimmt, den sie als das Prinzip der „Adäquatheit“ übertragen. Diese Theorie definiert die Übersetzung nicht anhand der Eigenschaften des Ausgangstextes, sondern als einen Text, der gemäß der beabsichtigten Funktion erstellt wird (Gürçağlar, 2016, S. 125). Beispielsweise wenn die Übersetzerinnen durch Hinzufügen, Entfernen oder Aktualisieren von Textpassagen, Leerstellen und Unklarheiten im Text ausfüllen, um ihn verständlicher zu machen, wird insbesondere Kinder und kleine Altersgruppen als Zielsprachleserinnen, die eine andere kulturelle Struktur hat, erkennen können, dass der Text durch die Intervention und Interpretation der Übersetzerinnen entstanden ist. In der Skopostheorie ist es üblich, Texte nicht als statische Strukturen anzusehen, wenn es um die Funktion geht. Deshalb wird in der Skopostheorie auch nicht nach einer „Äquivalenz“ zwischen dem Zieltext und dem Ausgangstext gesucht. Reiß und Vermeer haben in ihrer Übersetzungsbewertung zunächst den Begriff der Äquivalenz verwendet, jedoch hat Vermeer stattdessen, basierend auf der Handlungstheorie von Holz-Mänttari, den Begriff der „Adäquatheit“ als konkreteres Kriterium anstelle von Äquivalenz bevorzugt. In Vermeers Theorie hat er diesen Ansatz erweitert und als „Übersetzerintention“, „Zweck des Übersetzungstextes“ und „Funktion der Übersetzung“ formuliert (Seymen, 2015, S. 77–79). Übersetzung ist eine spezielle Form interaktiven Handelns. Daher gilt auch für die Übersetzung: Es ist wichtiger, dass ein bestimmter Übersetzungszweck erreicht wird, als dass eine Übersetzung auf eine spezifische Weise durchgeführt wird. Als oberste Regel einer Übersetzungstheorie wird die „Skoposregel“ formuliert: Eine Handlung wird durch ihren Zweck bestimmt (sie ist eine Funktion ihres Zwecks). Mit anderen Worten: Für Übersetzungen gilt, dass „der Zweck die Mittel heiligt“. Es existiert eine Vielzahl von Zwecken, die hierarchisch geordnet sind und auch gleichzeitig begründbar („sinnvoll“) sein müssen (Reiß & Vermeer, 1984, S. 100, 101).

Die Relation zwischen dem Zieltext und dem Ausgangstext wird als Übersetzungsadäquatheit bezeichnet, wenn ein bestimmter Zweck (Skopos), der während des Übersetzungsprozesses verfolgt wird, konsequent berücksichtigt wird. Um eine adäquate Übersetzung zu erstellen, muss man die Auswahl der Symbole konsequent dem Ziel der Übersetzung anpassen. So wird auch für die Didaktik im Übersetzen die scheinbar künstliche Unterscheidung, die Königs zwischen „linguistischer Äquivalenz“ (die unabhängig vom Kompetenzgrad der Übersetzer ist) und „didaktischer Äquivalenz“ (die besonders die noch nicht vollständig entwickelte Kompetenz des Sprachlerner berücksichtigt) überflüssig. Der Begriff „didaktische Äquivalenz“, wie er hier verwendet wird, bezieht sich immer nur auf die Adäquatheit im Hinblick auf das „Kontrollziel“: Eine sprachliche Äußerung, die das

System korrekt berücksichtigt, indem sie das Stadium des Spracherwerbs einbezieht. Demnach sollten die Begriffe Adäquatheit und adäquat prozessorientiert angewendet werden. Wenn das Ziel der Übersetzung darin besteht, einen Zieltext zu erzeugen, der dem Ausgangstext entspricht, dann sollte auch in diesem Fall die Auswahl der Wörter in der Zielsprache als „passend“ beschrieben werden; die Wahl der Zeichen selbst während des Übersetzungsprozesses kann nicht als „äquivalent“ betrachtet werden, sondern nur das Ergebnis dieser Auswahl (Reiß & Vermeer, 1994, S. 139).

Obwohl das Übersetzungshandeln das Bewusstsein für viele zuvor verborgene Merkmale geschärft hat, wird als eine der größten Schwächen der Skopostheorie die Ausklammerung des Rezipienten, des Ausgangstextes und der Ursprungskultur angesehen (Reiss & Vermeer, 1984, S. 119; akt. Akin, 2015, S. 14). Diese Vernachlässigung hat in bestimmten Kreisen zu der Auffassung geführt, dass diese Elemente ignoriert werden. Selbst die Art und Weise, wie die Skopostheorie in diesem Zusammenhang verstanden wird, bleibt jedoch umstritten. Bei der Analyse von Vermeers Ansichten zeigt sich, dass er die Ursprungskultur und den Ausgangstext nicht so sehr vernachlässigt, wie es seine funktionalistischen Nachfolger tun. Vermeer spricht von der Berücksichtigung der Werte der Ursprungskultur im Übersetzungshandeln, die auch den Zielrezipienten widerspiegelt, und hebt dies insbesondere im Hinblick auf literarische Texte hervor. Tatsächlich wird in den letzten Jahren zunehmend die Auffassung geäußert, dass die Vorstellung von „Skopostheorie gleich lokalisierenden Methoden“ nicht die Skopostheorie korrekt widerspiegelt. Es wird anhand von Beispielen gezeigt, dass die Annahme der Skopostheorie in Kombination mit der Anwendung der Entfremdungsmethode es ermöglicht, das Fremde dem Zielrezipienten in seiner eigenen Fremdheit verständlich zu präsentieren (Siever, 2010, S. 170; akt. Akin, 2015, S. 14). Hierbei wird die Entfremdung nicht nur auf grammatikalischer Ebene, sondern auch auf konzeptioneller und kultureller Ebene bewertet. Jeder Text hat ein bestimmtes Rezipientenpublikum. Diese Tatsache impliziert jedoch nicht, dass andere Leser ausgeschlossen werden oder dass Leser außerhalb der Zielgruppe den Text nicht lesen können. Unbestreitbar spielt die Zielgruppe eine entscheidende Rolle bei der Erstellung und Formung des Textes. Dieses Phänomen gilt nicht nur für Übersetzungstexte, sondern auch für den Entstehungsprozess des Ausgangstextes. In der Skopostheorie wird betont, dass „[...] Bemühungen unternommen werden, um Missverständnisse aus der Perspektive der Rezipienten zu vermeiden. Dies resultiert aus der Annahme, dass der Leser über unzureichendes Wissen verfügt.“ (Stolze, 2003, S. 144; akt. Akin, 2015, S. 11-12). Somit wird der Übersetzungshandlung eine Bedeutung zugeschrieben, die die Wissensstufe des Lesers nicht berücksichtigt und sich auf die sekundäre Zielgruppe statt auf die primäre konzentriert. Ein Leser, der völlig uninformiert über den thematischen Kontext des Textes ist, gehört bereits nicht zur Zielgruppe. Die in zielorientierten Übersetzungstheorien betrachtete Übersetzungspraxis führt zu der Annahme, dass alle Übersetzungen auf ein Publikum abzielen, das über unzureichendes Wissen bezüglich der Ursprungskultur und/oder des Ausgangstextes verfügt. In vielen Übersetzungssituationen hingegen ist der Zielrezipient oft kompetenter hinsichtlich des thematischen Kontexts des Übersetzungstextes als der Übersetzer selbst (Akin, 2015, S. 12).

In diesem Zusammenhang gibt es kritische Ansätze zur Skopostheorie, doch trotz möglicher

Kritiken werden die allgemeinen Merkmale der Skopostheorie, die die Zielsprache und -kultur in den Vordergrund stellen, im Kontext der Märchenübersetzung berücksichtigt lässt es sich sagen, dass die Übersetzung als ein komplexer, interkultureller Prozess verstanden wird, der weit über die bloße Übertragung von Wörtern hinausgeht. Die enge Verknüpfung zwischen Sprache und Kultur zeigt sich in der Notwendigkeit, die Absichten und Bedürfnisse der Zielgruppe zu berücksichtigen. Die Skopostheorie betont, dass der Zweck der Übersetzung entscheidend ist und dass die Übersetzerin die Funktion des Ausgangstextes im Kontext der Zielkultur anpassen muss. Diese Herangehensweise verdeutlicht, dass Übersetzungen nicht statisch sind, sondern dynamische Prozesse, die sich an den kulturellen und kommunikativen Bedürfnissen der Leser orientieren. Letztendlich führt dies zu einer effektiveren interkulturellen Kommunikation und einem besseren Verständnis zwischen verschiedenen Sprachgemeinschaften.

3. Fallbeispiele

Die folgenden Fallbeispiele von Originalfassung des Märchens *Schneewittchen* von Gebrüder Grimm wurde sorgfältig mit den Übersetzungen von ‚Kâmuran Şipal‘, ‚Saffet Günersel‘ und ‚Kemal Kaya‘ verglichen und die Übersetzungen von obengenannten Übersetzern nach Skopostheorie analysiert, daneben wurden mögliche Übersetzungsvorschläge gegebenenfalls angegeben.

Fallbeispiel 1:

Die Auswahl dieses Beispiels aus den Übersetzungen des Märchens *Schneewittchen* ins Türkische erfolgte aufgrund der unterschiedlichen Übersetzungspräferenzen und –haltungen bezüglich des Titels des Märchens. Tatsächlich spiegeln sich verschiedene Übersetzungsansätze anhand dieses ersten Fallbeispiels wider.

Ausgangstext:

„*Schneewittchen*“ (Grimm, 1812, S. 48).

Übersetzung 1:

“*Pamuk Prenses*” (Şipal, 2016, S. 357).

Übersetzung 2:

“*Pamuk Prenses*” (Günersel, 2011, S. 478).

Die beiden Übersetzungen halten sich eng an den deutschen Ausgangstext und übertragen den Titel als *Pamuk Prenses* ins Türkische. Sie sind kurz und einfach, was für jüngere Kinder adäquat sein könnte. Wenn man den Ausdruck *Schneewittchen* ins Türkische übersetzen und dabei die Skopostheorie anwendet, sollte man berücksichtigen, dass das Hauptziel darin besteht, die Zielgruppe zu erreichen, in diesem Fall Kinder. Die Übersetzung *Pamuk Prenses* (wörtlich übersetzt: Baumwollprinzessin) könnte aus dieser Perspektive als adäquat betrachtet werden, da sie dem Verständnis und den kulturellen Erwartungen türkischer Kinder entspricht. Somit würde die Übersetzung *Pamuk Prenses* dem Zweck entsprechen, das Märchen für türkische Kinder zugänglicher und verständlicher zu machen, was ein zentrales Anliegen der Skopostheorie ist. Die Entscheidung, den Titel unverändert zu lassen, könnte darauf abzielen, das Märchen in ihrer ursprünglichen Form zu bewahren oder sich auf eine breite Altersgruppe von Kindern zu konzentrieren, die eine unkomplizierte Version bevorzugen.

Übersetzung 3:

“*Pamuk Prensesle Yedi Cüceler*” (Kaya, 1999, S. 16).

Ähnlich wie die vorherige Übersetzerin fügt auch der Übersetzer die Information über die sieben Zwerge hinzu, jedoch in einer etwas anderen Form. ‚Pamuk Prensesle‘ bedeutet ‚mit *Schneewittchen*‘ oder ‚und *Schneewittchen*‘. Dieser Ausdruck könnte implizieren, dass die sieben Zwerge eine engere Beziehung zu *Schneewittchen* haben. Diese Interpretation könnte für Kinder interessant sein, da sie eine andere Sichtweise auf das Märchen bietet.

Die Übersetzungen zeigen unterschiedliche Herangehensweisen an die Adaption des deutschen Ausgangstextes für die kindgerechten Zielleser in der türkischen Sprache. Die Entscheidungen der Übersetzer spiegeln ihre Interpretation des Zwecks der Übersetzung und ihre Einschätzung der Bedürfnisse und Vorlieben der Zielleser wider. Im allgemein wird das Märchen *Schneewittchen* im Türkischen immer als *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* wiedergegeben. Auf die Frage warum die Übersetzung nicht ‚Kar Beyazı‘ oder ähnliches ist, konnte man leider keine befriedigende Antwort finden. Tatsächlich kann das Wort ‚Schneewittchen‘ im Türkischen wörtlich als ‚schneeweiß‘ – ‚kar beyazı‘ – oder ‚wie Schnee weiß‘ – ‚kar gibi beyaz‘ – interpretiert werden, aber es scheint, dass der Märchentitel *Schneewittchen* im Türkischen immer als *Pamuk Prenses* übersetzt wurde.

Fallbeispiel 2:

In diesem Beispiel aus dem Ausgangstext können rhetorische Elemente wie poetische Ausdrücke, Lautähnlichkeiten und Wortwiederholungen die Aufmerksamkeit des Ausgangstextlesers erregen. Diese Ausdrücke, die im Rahmen des literarischen Genres des Märchens verwendet werden, wurden in diesem Ausgangstextbeispiel untersucht, um zu beurteilen, inwieweit und auf welche Weise in die Zielsprache übertragen wurden. In diesem Zusammenhang wurde auch die Adäquatheit der Übersetzungen in diesem Fallbeispiel für die Zielsprache, die Zielkultur und den Zielleser beurteilt.

Ausgangstext:

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die Schönste im ganzen Land?“ (Grimm, 1812, S. 49).

Übersetzung 1:

“Aynam, aynam canım aynam, asılı duvarda
Söyle benden güzeli var mı bu diyarda?” (Şipal, 2016, S. 357).

Der Übersetzer verwendet eine bekannte sprachliche Struktur, die Kinder anspricht und leicht verständlich ist. Durch die Beibehaltung des Konzepts der Schönheit im Kontext einer Frage an den Spiegel wird die Funktion des Originals erfüllt. Der Übersetzer behält den poetischen Charakter des Originals bei und verwendet eine kindgerechte Sprache. Die Frage nach der Schönheit bleibt bestehen, was das Interesse der Kinder wecken kann. Es wird eine kulturelle Anpassung vorgenommen, indem der Ausdruck ‚diyar‘ verwendet wird, um das Land oder die Welt zu beschreiben.

Übersetzung 2:

“Ayna ayna söyle bana?
Var mı bu ülkede benden daha güzeli?” (Günersel, 2011, S. 478).

Der Übersetzer erfasst den Kern der Aussage des Originals, indem er die Idee eines Spiegels

und die Frage nach Schönheit beibehält. Der Übersetzer verwendet eine kindgerechte Sprache und Struktur, um sicherzustellen, dass die Kinder den Text leicht verstehen können. Darüber hinaus fügt sie eine poetische Note hinzu, um das Interesse der Kinder zu wecken und ihre Vorstellungskraft zu stimulieren. Die Übersetzung ist wie ähnlich der ersten, jedoch etwas einfacher und direkter formuliert. Die Frage nach der Schönheit bleibt bei der Übersetzung erhalten, während der Ausdruck „bu ülkede“ („in diesem Land“) verwendet wird, um den türkischen Kontext widerzuspiegeln.

Übersetzung 3:

“– Küçük ayna, söyle bakayım, ülkenin en güzel kadını kim?” (Kaya, 1999, S. 16).

Der Übersetzer fügt eine zusätzliche kulturelle Nuance hinzu, indem er sich auf die „schönste Frau des Landes“ bezieht. Diese Übersetzung ist jedoch etwas weniger poetisch und an dieser Stelle könnte es für Kinder als Zielsprachleser möglicherweise weniger ansprechend sein. Es ist auch wichtig, dass die Übersetzungen den Bedürfnissen und Fähigkeiten der ZIELLESERGRUPPE entsprechen und diese Übersetzung scheint diesem Ziel zu dienen.

Die Übersetzungsanalyse gemäß der Skopostheorie berücksichtigt die verschiedenen Aspekte der Übersetzungen, einschließlich ihrer Verständlichkeit, ihrer Fähigkeit, die Aufmerksamkeit der Kinder zu erregen, sowie ihrer kulturellen Anpassung und ihrer Treue zum Ausgangstext. Jede Übersetzung hat ihre eigenen Vor- und Nachteile, und die Wahl hängt letztendlich vom beabsichtigten Zweck und den Bedürfnissen der ZIELLESER ab. Insgesamt zeigen alle Übersetzungen eine adäquate Berücksichtigung der kindgerechten Sprache und der Skopostheorie, indem sie die Bedeutung und den Ton des Originals beibehalten.

Als Übersetzungsvorschlag könnte den folgenden Satz übertragen werden:

Ayna, ayna küçük ayna;

var mı benden daha güzeli bu diyarlarda?

Fallbeispiel 3:

Beim Vergleich dieser Ausgangstextbeispiel mit den Übersetzungen wurde festgestellt, dass einige Übersetzer bestimmte Ausdrücke aus dem Ausgangstext an die Zielkultur adaptieren, während andere Übersetzer sich strikt an den Inhalt des Ausgangstextes halten und in der Zielkultur entsprechend übertragen. In diesem Sinne wurden auch Ausdrücke, die für die Ausgangssprache und –kultur spezifisch sind und im Ausgangstext verwendet werden, in die Auswertung der Ergebnisse dieses Ausgangstextbeispiels einbezogen, um zu beurteilen, wie sie in die Zielsprache übertragen wurden.

Ausgangstext:

„Weil Schneewittchen so hungrig und durstig war, aß es von jedem Tellerlein ein wenig Gemüse und Brot und trank aus jedem Becherlein einen Tropfen Wein; denn es wollte nicht einem alles wegnehmen.“ (Grimm, 1812, S. 51).

Übersetzung 1:

“Karnı iyice acıkan Pamuk Prenses, her tabaktan biraz sebzeyle biraz ekmek yemiş, her bardaktan bir yudum su içmiş; çünkü tek bir tabaktan yiyip de o tabağın sahibini büsbütün yiyeceksiz içeceksiz bırakmak istememiş.” (Şipal, 2016, S. 360).

Der Übersetzer überträgt den Kern des Satzes klar und verwendet kindgerechte Sprache. Die Beschreibung der Handlungen von Schneewittchen ist einfach und leicht verständlich. Die Erklärung, warum Schneewittchen von jedem Tellerlein isst und aus jedem Becherlein trinkt, wird deutlich

gemacht. In dieser Übersetzung könnte zum Ausdruck gebracht werden, dass der Übersetzer anstelle des im Ausgangstext verwendeten Ausdrucks „Wein“ („şarap“) das Wort „Wasser“ („su“) bevorzugt hat, um sicherzustellen, dass Kinder in der zielsprachlichen Kultur nicht in jungen Jahren mit alkoholischen Getränken konfrontiert werden.

Übersetzung 2:

“Çok aç ve susuz olan Pamuk Prenses her tabaktan biraz sebze ekmek yiyerek her bardaktan birer damla şarap içti; çünkü herşeyi bitirmek istemedi.” (Günersel, 2011, S. 480).

Auch dieser Übersetzer behält den Kern des Satzes bei und verwendet einfache Sprache. Die Handlungen von Schneewittchen werden klar vermittelt, und die Entscheidung, warum sie von jedem Tellerlein isst und aus jedem Becherlein trinkt, wird direkt angesprochen. Die Übersetzung erscheint adäquat, da sie den Inhalt und den Geist des Ausgangstextes beibehält und in einer Sprache präsentiert wird, die für Kinder verständlich ist. Es wurden einige Anpassungen vorgenommen, um die Komplexität zu reduzieren und die Verständlichkeit zu verbessern, was im Einklang mit dem Ziel steht, die Botschaft für Kinder zugänglicher zu machen. Die Verwendung von „sebze ekmek“ statt „Gemüse und Brot“ sowie „birer damla şarap“ statt „Tropfen Wein“ zeigt eine gewisse Simplifizierung und Anpassung an das Verständnisniveau von Kindern.

Übersetzung 3:

“Pamuk Prenses hem çok aç, hem de susuz olduğu için her tabaktan bir parça sebzeyle ekmek yemiştir; her bardaktan birer yudum şarap içmiştir. Bir kişinin bütün yiyeceğini yiyip bitirmek istemiyormuş.” (Kaya, 1999, S. 17, 18).

Der Übersetzer behält den Kern des Satzes bei und verwendet ebenfalls kindgerechte Sprache. Die Beschreibung der Handlungen von Schneewittchen ist klar und einfach, und die Begründung dafür wird direkt vermittelt. Der Übersetzer vermittelt erfolgreich die Hauptideen und Gefühle des Ausgangstextes und präsentiert ihn in einer Sprache, die Kinder verstehen können. Darüber hinaus bewahrt der Übersetzer den Fluss und das Tempo der Geschichte und scheint effektiv darauf abzielen, die Aufmerksamkeit der Kinder zu gewinnen.

Betrachtet man die Übersetzungen des deutschen Ausgangstextes für Kinder ins Türkische, so zeigt sich, dass die Übersetzungen den Kern des Ausgangstextes klar übertragen und kindgerechte Sprache verwenden, um die Handlungen von Schneewittchen und ihre Motivation verständlich zu machen. Die Übersetzungen variieren jedoch in der Art und Weise, wie sie diese Informationen präsentieren. Einige Übersetzungen bleiben näher am Ausgangstext, während andere etwas mehr interpretieren oder Details hinzufügen, um die Handlung zu verdeutlichen.

Als Übersetzungsvorschlag könnte den folgenden Satz übertragen werden:

Pamuk Prenses çok aç ve susuz olduğu için, küçük tabakların her birinden biraz sebze ve ekmek yedi ve küçük mü küçük bardakların her birinden birer yudum içecek içti; çünkü tabaklardan ve bardaklardan sadece birini bitirmek istemiyordu.

Fallbeispiel 4:

In diesem Textabschnitt, der ebenfalls in einem poetischen Stil im Ausgangstext verfasst ist, finden sich Ausdrücke wie Königin, Prinzessin und Zwerge, die in Märchen thematisiert und die Aufmerksamkeit von Kindern auf sich ziehen. Gleichzeitig wird im Ausgangstext deutlich, dass

diese Inhalte mit einem flüssigen und poetischen Stil vermittelt werden. Um beurteilen zu können, ob diese Übersetzungsverhalten für die Zielsprache und –kultur adäquat ist, wurde dieser Abschnitt des Ausgangstextes ebenfalls als Fallbeispiel einbezogen.

Ausgangstext:

Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier,
aber Schneewittchen über den Bergen
bei den sieben Zwergen
ist noch tausendmal schöner als Ihr. (Grimm, 1812, S. 53).

Übersetzung 1:

Kraliçem, sizsiniz en güzeli bu diyarda
Ama yedi cücelerin evinde oturur
Bir Pamuk Prenses yaşar dağların ardında
Sizden bin kat daha güzeli odur. (Şipal, 2016, S. 363).

Die Schönheit der Königin wird betont, und der Vergleich mit Schneewittchen wird durch den Hinweis auf die tausendmal größere Schönheit von Schneewittchen deutlich gemacht. Die Schönheit der Königin und der Vergleich mit Schneewittchen werden deutlich dargestellt, indem die Beschreibung der Szene erhalten bleibt und kindgerecht formuliert wird. Der Übersetzer verwendet einfache Sprache und klare Beschreibungen, um den Vergleich zwischen der Schönheit der Königin und Schneewittchen für Kinder zugänglich zu machen. Der Übersetzer bewahrt den Kern der Ausgangssätze und verwendet eine kindgerechte Sprache.

Übersetzung 2:

Kraliçem, en güzeli sensin.
Ama Pamuk Prenses senden bin kat daha güzel!
O şimdi dağlarda,
Yedi cücenin yanında. (Günersel, 2011, S. 483).

Die Schönheit der Königin und der Vergleich mit Schneewittchen werden klar vermittelt. Mit dem Satz „O şimdi dağlarda, Yedi cücenin yanında.“ fügt der Übersetzer eine bildhafte Note hinzu, die das Verständnis und die Vorstellungskraft der Kinder fördert. Der Übersetzer bewahrt den poetischen Charakter des Originals und stellt die Konzepte auf eine Weise dar, die für Kinder leicht zu verstehen ist. Die Sprache ist einfach und direkt, was die Lesbarkeit für junge Leser erleichtert. Auch die rhythmische Struktur des Gedichts wird beibehalten, was dazu beiträgt, den Reimfluss beizubehalten und die Ästhetik des Originals zu erhalten. Der Übersetzer hält ebenfalls den Kern der Ausgangssätze bei und verwendet eine einfache und kindgerechte Sprache, um den Vergleich zwischen der Königin und Schneewittchen anschaulich zu machen.

Übersetzung 3:

“– Buranın en güzel kadını sizsiniz kraliçe hazretleri, ama dağlar başında, yedi cücelerin yanındaki Pamuk Prenses sizden bin kat daha güzel! demiş.” (Kaya, 1999, S. 19).

Der Übersetzer betont ebenfalls die Schönheit der Königin und den Vergleich mit Schneewittchen. Der Ausdruck „Pamuk Prenses“ wird auch hier verwendet, um Schneewittchen zu benennen, was für Kinder gut verständlich ist. Die bildhafte Beschreibung des Ortes, an dem sich Schneewittchen befindet, stärkt die Vorstellungskraft der Kinder. Das Ziel der Übersetzung besteht darin, eine verständliche und beeindruckende Aussage für die Zielgruppe, in diesem Fall Kinder, zu liefern.

Der Übersetzer bewahrt die Stimmung und Bedeutung des Ausgangstextes, während sie eine Ausdrucksweise verwendet, die die Leser in der Zielsprache verstehen und ansprechend finden würden. Die Verwendung des Ausdrucks „kraliçe hazretleri“ in der Übersetzung könnte darauf abzielen, die respektvolle und höfliche Anrede zu bewahren, die im Ausgangstext durch „Frau Königin“ ausgedrückt wird. Durch die Verwendung von „kraliçe hazretleri“ wird der Respekt und auch die Höflichkeit vermittelt, was möglicherweise im Einklang mit den kulturellen Erwartungen und Normen der Zielsprachleser steht.

Die Übersetzungen zeigen eine erfolgreiche Anwendung der Skopostheorie, indem sie den Zweck der Übersetzung berücksichtigen, nämlich den Ausgangstext für Kinder verständlich und ansprechend ins Türkische zu übertragen. Jede Übersetzung wurde sorgfältig darauf ausgerichtet, die Bedürfnisse der Zielleser zu erfüllen, indem sie den Inhalt kindgerecht und zugänglich gestaltet. Die Übersetzerinnen verwenden eine klare und einfache Sprache, um den Ausgangstext so zu übertragen, dass er für Kinder verständlich ist, während gleichzeitig der Sinn und die Atmosphäre des Originals erhalten bleiben. Durch die Berücksichtigung des Zielsprachlesers und die Anpassung des Textes an dessen Bedürfnisse zeigen die Übersetzerinnen eine gelungene Umsetzung der Skopostheorie.

Als Übersetzungsvorschlag könnte den folgenden Satz übertragen werden:

Sevgili Kraliçe Hazretleri, siz buraların en güzel kadınısınız,
fakat dağların ardındaki Pamuk Prenses,
Yedi Cüceler'in yanında yaşıyor,
ve sizden binlerce kat daha güzel.

Fallbeispiel 5:

Unter Berücksichtigung dieses Beispiels finden sich im Ausgangstext Ausdrücke wie Prinzessin, Hexe und giftige Gegenstände, die im literarischen Genre des Märchens häufig anzutreffen sind. Diese Inhalte wurden auch im Übersetzungstext übertragen, jedoch ist zu erkennen, dass einige Ausdrücke des Ausgangstextes mit unterschiedlichen Ansätzen übersetzt wurden. Aufgrund verschiedener Übersetzungspräferenzen bei einigen Ausdrücken wurden diese in die Auswertung einbezogen, weshalb dieses Beispiel in dieser Arbeit analysiert wurde.

Ausgangstext:

„„Das Ansehen wird dir doch erlaubt sein“, sprach die Alte, zog den giftigen Kamm heraus und hielt ihn in die Höhe. Dieser gefiel dem Kind so gut, daß es sich betören ließ und die Tür öffnete. Als sie des Kaufs einig waren, sprach die Alte: „Nun will ich dich einmal ordentlich kämmen.““ (Grimm, 1812, S. 56).

Übersetzung 1:

“Cadı kadın: “Bir bak öyleyse: Bakmanı da yasaklamadılar ya!” diyerek zehirli tarağı bohçadan çıkarıp havaya kaldırmış. Tarak Pamuk Prenses'in bir hoşuna gitmiş ki, dayanamamış, yanılıp yakılarak açmış kapıyı, tarağı satın almış. Cadı kadın, bunun üzerine demiş ki: “Şu saçlarına bak. Gel seni güzelce bir tarayayım!”” (Şipal, 2016, S. 365).

Die Übersetzung des ersten Übersetzers zeichnet sich durch eine klare und kindgerechte Sprache aus. Die Übertragung des Ausdrucks „Das Ansehen wird dir doch erlaubt sein“ in „Bir bak öyleyse: Bakmanı da yasaklamadılar ya!“ ist kreativ und berücksichtigt die kindliche Perspektive. Indem der Übersetzer „die Alte“ mit „Cadı kadın“ übersetzt, fügt der Übersetzer eine gewisse mystische oder fiktive Komponente hinzu, die für Kinder möglicherweise interessanter ist und ihre Aufmerksamkeit

auf den Charakter lenkt. In diesem Fall könnte die Verwendung des Ausdrucks „Cadı kadın“ dazu beitragen, das Interesse der Kinder zu wecken und ihre Vorstellungskraft anzuregen, was dem Ziel einer kindgerechten Übersetzung entspricht. Die Verwendung von dem Satz und direkter Rede macht den Text lebendig und ansprechend für junge Leser.

Übersetzung 2:

“Kadın, “Hiç değilse saçına bir düzen ver” diyerek zehirli tarağı ona uzattı. Tarak kızın o kadar hoşuna gitti ki, yaşlı kadına kanıp kapıyı açtı. Pazarlıkta anlaşıttan sonra kocakarı, “Dur da, saçını doğru dürüst bir tarayayım” dedi.” (Günersel, 2011, S. 484).

Der Übersetzer bietet eine leicht verständliche Version des Textes, die dennoch die Atmosphäre und den Sinn des Ausgangstextes bewahrt. Die Verwendung von direkter Rede und Dialogen trägt zur Lebendigkeit der Übersetzung bei. Für den Ausgangstext „Das Ansehen wird dir doch erlaubt sein.“ verwendet der Übersetzer als Übersetzung dieses Ausdrucks: „Hiç değilse saçına bir düzen ver“. Die Verwendung des Ausdrucks mag für den Zielleser auffällig sein, aber diese Übersetzung geht über die semantische Bedeutung des Ausgangstextes nicht hinaus. Daher wird möglicherweise, in dem Bestreben, den Zielleser anzusprechen, der eigentliche Inhalt, den der Ausgangstext dem Zielleser vermitteln möchte, verfehlt. Daher ist zu erkennen, dass mit dieser Übersetzung vom beabsichtigten Sinn des Ausgangstextes abgewichen wurde. In dieser Übersetzung wurde der Ausdruck „kocakarı“ für „die Alte“ verwendet, um eine dem türkischen Kulturkontext wahrscheinlich adäquate, aber keine kindgerechte Ausdrucksweise zu gewährleisten. „Kocakarı“ ist eine gängige Bezeichnung im Türkischen für eine ältere Frau, insbesondere wenn sie als despektierlich und auch als altersbedingt erfahren oder weise betrachtet wird.

Übersetzung 3:

“Kocakarı: – Bakman da yasak değil ya? diye zehirli tarağı çıkarıp kıza uzatmış. Tarak çocuğun o kadar hoşuna gitmiş ki, her şeyi unutarak kapıyı açmış. Pazarlıkta uzlaşınca kocakarı: – Gel şu saçlarımı güzelce tarayayım! demiş.” (Kaya, 1999, S. 21).

Die Übersetzung des Übersetzers ist ebenfalls kindgerecht und leicht verständlich. Die Verwendung von Dialogen oder den angeregten Ausdrücken macht den Text ansprechend für junge Leser. Der Ausdruck „Bakman da yasak değil ya?“ für „Das Ansehen wird dir doch erlaubt sein“ ist eine gelungene Anpassung an die Zielleser. Der Übersetzer bewahrt den Inhalt und den Stil des Originals, während sie gleichzeitig kindgerecht bleibt.

Die Verwendung des Ausdrucks „kocakarı“ für das Wort „Alte“ in der dritten Übersetzung kann als eine kulturelle Entscheidung des Übersetzers betrachtet werden, um einen bestimmten Ton und eine bestimmte Atmosphäre zu vermitteln. „kocakarı“ ist einen Ausdruck, der im Türkischen oft verwendet wird, um eine ältere Frau zu beschreiben, und er kann eine gewisse rustikale oder traditionelle Konnotation haben. In diesem Fall könnte die Verwendung des Ausdrucks „kocakarı“ dazu beitragen, dem Text eine lokale Färbung zu verleihen und die Authentizität der Sprache zu bewahren. Darüber hinaus könnte es dazu beitragen, den Charakter der alten Frau als traditionell oder volkstümlich darzustellen, je nachdem, wie der Ausdruck von den Ziellesern wahrgenommen wird. Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass die Verwendung von „kocakarı“ möglicherweise in anderen Kontexten als abwertend oder despektierlich empfunden werden könnte. Da es sich um die

Übersetzungen für Kinder handelt, könnte die Übersetzerinnen „kocakarı“ gewählt haben, um den Text kindgerechter und zugänglicher zu gestalten. Der Ausdruck ist einfacher und direkter als „die Alte“ und passt besser zum Verständnisniveau junger Leser.

Erster Übersetzer wählt eine eher direkte Übersetzung, wobei die Figur der „Alten“ als „cadı kadın“ (Hexe) wiedergegeben wird, was die negative Konnotation der Figur verstärkt und wahrscheinlich dazu beiträgt, Spannung in das Märchen zu bringen. Die Sprache ist einfach und für Kinder leicht verständlich. Zweiter Übersetzer verwendet den Ausdruck „Kadın“ (Frau), was neutraler ist als „cadı kadın“, aber dennoch den Eindruck einer älteren, möglicherweise unheimlichen Person vermittelt. Die Sprache ist ebenfalls kindgerecht und klar. Dritter Übersetzer wählt den Ausdruck „kocakarı“ (Alte Frau), der eine etwas abwertende oder herablassende Konnotation haben kann, aber immer noch eine ältere Frau beschreibt. Die Sprache ist einfach und für Kinder leicht verständlich.

Als Übersetzungsvorschlag könnte den folgenden Satz übertragen werden:

Yaşlı kadın „Şöyle bir bakmana da izin vardır herhalde“ dedi ve zehirli tarağı çıkarıp yukarı doğru kaldırdı. Bu tarak Pamuk Prenses'in öylesine çok hoşuna gitmişti ki sanki büyülenmiş gibi kapıyı açtı. Alışveriş yapmakta anlaştıklarında yaşlı kadın şöyle dedi: „Aslında ben şimdi senin saçlarını güzelce taramak istiyorum.“

4. Fazit

4.1. Skopostheorie und die Übersetzungen im Kontext der Märchenübersetzung

Laut Vermeer bestehen Gesellschaften aus Menschen, die ähnliche Verhaltensweisen zeigen, und Kultur umfasst die Traditionen und Normen, die das Verhalten der Mitglieder einer Gesellschaft regulieren. Die unterschiedlichen Verhaltensweisen von Menschen aus verschiedenen Kulturen und die daraus resultierenden unterschiedlichen Konsequenzen sind auf die Vielfalt von Traditionen und Normen zurückzuführen. Kulturelle Unterschiede sind ein wichtiger Aspekt, der bei der Kommunikation zwischen Menschen berücksichtigt werden muss. Bei der Übersetzung sollten Strategien angewandt werden, die es den Rezipienten der Zielkultur ermöglichen, den Sprecher/Autor bestmöglich zu verstehen (Vermeer, 1998, S. 42-43; akt. Pirpir Avan & Özcan, 2024, S. 109). Der Ausgangstext muss funktional unter Berücksichtigung der Erwartungen der Zielgruppe übertragen werden. Der Skopos eines Translationswerks kann, wie bereits mehrfach betont, vom Skopos des Originaltexts abweichen. Dies lässt sich auf drei Arten begründen: (1) Zunächst ist eine Übersetzung eine andere Produktionshandlung als die des Ausgangstexts, weshalb sie unterschiedlichen Zwecken dienen kann. Es ist wichtig zu erkennen, dass die Beibehaltung des ursprünglichen Zwecks, der oft Übersetzungen zugeschrieben wird, eine kulturspezifische Regel darstellt und nicht als universelle Anforderung einer allgemeinen Translationstheorie gilt. (2) Übersetzung wurde als spezielle Form eines Informationsangebots definiert. Dabei wurde festgestellt, dass Informationen dann angeboten werden, wenn der Sender davon ausgeht, dass sie für den Empfänger von Interesse sind. Es ist möglich, dass das ‚Neue‘ in einem anderen Angebotskontext liegt. (3) Hirsch argumentiert, dass die Interpretation eines Textes genau die vom Autor in Übereinstimmung mit dem Zweck und der Absicht des Werkes enthaltenen Implikationen erfassen muss; ein Text ist dann verstanden,

wenn genau diese Implikationen erkannt werden. Lassen wir die Erkenntnisse der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte beiseite und nehmen wir die Gültigkeit dieser Behauptung für einen Moment an, dann würde auch gelten: Übersetzung bedeutet kulturellen und sprachlichen Transfer. Kulturen und Sprachen bilden jeweils eigene Strukturen, in denen jedes Element seinen Wert durch die Beziehung zu anderen Elementen innerhalb derselben Struktur erhält. Kurz gesagt: Kulturen und Sprachen sind Individuen, und somit sind auch Texte als Strukturen aus Teilen kultureller und sprachlicher Gefüge Individuen. Bei einem Transfer in eine andere Struktur verändern sich zwangsläufig die Werte der Elemente, da sie in andere Zusammenhänge gelangen. Daher kann die Implikationsmenge des Ausgangstexts nicht exakt wiederhergestellt werden. Wenn also immer ein ‚anderer Text‘ entsteht, kann man nur fordern, dass dieser dem Ausgangstext möglichst nahe bleibt. Denkbar wäre, dass dies gerade durch eine Funktionsänderung erreicht wird (Reiß & Vermeer, 1984, S. 103-104).

In dieser Arbeit zeigen Übersetzungsanalysen, dass der Übersetzungsprozess für Kinder eine komplexe und anspruchsvolle Aufgabe ist, die eine sorgfältige Abwägung verschiedener Faktoren erfordert. Indem die Übersetzerinnen die Skopostheorie anwenden, um den Zweck der Übersetzung zu berücksichtigen und kulturelle Anpassungen vornehmen und auch die Treue zum Ausgangstext wahren, können sie Übersetzungen erstellen, die dem Ausgangstext treu bleiben und gleichzeitig den Bedürfnissen der kindlichen Leserschaft gerecht werden. Die Übersetzungsanalysen zeigen, dass die Übersetzerinnen die Skopostheorie nutzen, um den Zweck der Übersetzung zu berücksichtigen und den Ausgangstext so anzupassen, dass er für Kinder verständlich und ansprechend ist, was sich in der erfolgreichen Anwendung der Skopostheorie in den Übersetzungen widerspiegelt. Durch die Berücksichtigung des Skopos können Übersetzungen erstellt werden, die den Kern der Ausdrücke und Sätzen klar übertragen und gleichzeitig kindgerechte Sprache verwenden, um die Handlungen und Motivationen der Figuren verständlich zu machen. Dabei wurde darauf geachtet, die Bedürfnisse der Zielleser zu erfüllen und den Inhalt kindgerecht und zugänglich zu gestalten. Die Übersetzerinnen verwendeten eine klare und einfache Sprache, um den Ausgangstext so zu übertragen, dass er für Kinder verständlich ist, während gleichzeitig der Sinn und die Atmosphäre des Originals erhalten blieben.

Bei den Übersetzungen zeigt sich es, dass die Übersetzerinnen unterschiedliche Herangehensweisen wählen, um den deutschen Ausgangstext für türkischsprachige Kinder zugänglich zu machen. Einige Übersetzer halten sich eng am Ausgangstext und übertragen die Botschaft direkt ins Türkische, während andere liebevolle oder respektvolle Anreden hinzufügen und den Kontext der Ausdrücke und Sätzen verdeutlichen. In den Übersetzungsanalysen wurde festgestellt, dass die meisten Übersetzer den Kern der Ausdrücke und Sätzen klar übertragen und dabei kindgerechte Sprache verwenden, um die Handlungen von Schneewittchen und ihre Motivation verständlich zu machen. Darüber hinaus verdeutlichen die Übersetzungsanalysen, dass die Auswahl bestimmter kulturellen und sprachlichen Ausdrücke oder Phrasen einen erheblichen Einfluss auf die Verständlichkeit und Relevanz des Textes für türkischsprachige Kinder haben kann. Die Übersetzungsanalysen legen auch fest, dass die Auswahl bestimmter Ausdrücke oder kulturelle Ausdrucksformen einen signifikanten Einfluss auf die Verständlichkeit und Relevanz des Textes für türkischsprachige Kinder haben kann. Die

Übersetzungen zeichnen sich durch die Verwendung einer klaren und einfachen Sprache aus, die den Ausgangstext so überträgt, dass er für Kinder verständlich ist, während gleichzeitig der Sinn und die Atmosphäre des Originals erhalten bleiben. Eine wichtige Erkenntnis der Übersetzungsanalysen ist auch die Bedeutung der kulturellen Anpassung und der Treue zum Ausgangstext. Während einige Übersetzer bestimmte kulturelle Aspekte des Ausgangstextes beibehalten, passen andere den Text stärker an die kulturellen Normen und Erwartungen der Zielleser an. Durch die Berücksichtigung verschiedener Faktoren wie den Zweck der Übersetzung und die Balance zwischen kultureller Anpassung und Treue zum Ausgangstext ist entscheidend, um sicherzustellen, dass der übersetzte Text für die Zielleser relevant und ansprechend ist, ohne dabei den Kern der Ausdrücke und Sätzen zu verlieren. Ein anderer interessanter Aspekt, der in einigen Übersetzungen angesprochen wird, ist die Verwendung metaphorischer Ausdrücke, um die Emotionalität des Ausgangstextes beizubehalten. Während einige Übersetzer metaphorische Ausdrücke verwenden, um die Emotionalität des Originals einzufangen, bevorzugen andere eine direktere Übersetzung. Die Unterschiede zeigen, dass die Übersetzerinnen verschiedene Strategien im Kontext von der Skopostheorie anwenden können, um den Ton und die Atmosphäre des Ausgangstextes zu bewahren und gleichzeitig den Bedürfnissen der kindlichen Leserschaft gerecht zu werden. Es ist jedoch wichtig anzumerken, dass einige Übersetzer vom Ausgangstext in manchen Zusammenhängen abweichen und den Zweck der Übersetzung für Kinder beeinträchtigen könnten. In solchen Fällen ist es entscheidend, dass die Übersetzerinnen die Bedürfnisse und Erwartungen der Zielleser berücksichtigen und sicherstellen, dass der Inhalt des Ausgangstextes in der Zielsprache vollständig und verständlich übermittelt wird. Abschließend lässt sich sagen, dass die Übersetzungsanalysen zusammenfassende Einblicke bietet, wie die Übersetzer die Herausforderungen der Übersetzungsprozess für Kinder meistern können.

Obwohl die Skopostheorie, die in dieser Arbeit zur Analyse von Übersetzungen verwendet wird, in der Übersetzungswissenschaft das Konzept oft mit dem Begriff Zweck übersetzt wird, zeigt ein Blick auf die historische Entwicklung des Begriffs, dass er neben dem Zweck auch die Bedeutung des Ziels hat und im Deutschen mit dem Wort Ziel wiedergegeben wird. Manchmal wurde Skopos als Zweck, manchmal als Ziel und manchmal als angestrebter Zweck verstanden, wobei es auch eine funktionale Bedeutung im Sinne von Vermeer annahm. Vor der Skopostheorie stand die Bestimmung des Zwecks des Ausgangstextes im Vordergrund. Nach dieser Theorie rückt die Bestimmung des Zwecks des Zieltextes in den Vordergrund. Dies führte dazu, dass andere Übersetzungswissenschaftler glaubten, dass lediglich der Zieltext und sein Zweck maßgebend seien, was zu einer falschen theoretischen Wahrnehmung führte. Sogar die Auslegung und Interpretation der Skopostheorie und des funktionalen Übersetzungsbegriffs erstreckte sich bis hin zu einer Reproduktion, die unabhängig vom Zweck des Ausgangstextes erfolgt. Die Fehlannahme, dass nur der Zweck des Zieltextes maßgebend sei und der Zweck des Ausgangstextes ignoriert werde, wurde zu einem Irrtum im Zusammenhang mit der Skopostheorie (Şevik, Gündoğdu & Tosun, 2015, S. 191, 194). Vermeer deutet, es gebe einige begriffliche Missverständnisse im Zusammenhang mit dem Skopos Begriff und erklärt, dass der Skopos Begriff manchmal das Ziel des Auftraggebers und/oder des Übersetzers im Übersetzungsprozess bedeutet, manchmal darauf hinweist, ob ein Text einen bestimmten Skopos oder

eine Funktion hat, und manchmal darauf hindeutet, ob einem Text vom Rezipienten ein bestimmter Skopos oder eine Funktion zugeschrieben wird. Es gibt also drei verschiedene Zielrichtungen: (1) die Absicht des Übersetzers und/oder Auftraggebers, (2) die Absicht des Textes selbst und (3) die vom Rezipienten dem Text zugeschriebene Absicht. Einer weiteren kritischen Perspektive zufolge kann es nicht in jedem Übersetzungsfall ein Ziel, eine Funktion oder eine Absicht geben. Dies bedeutet, dass nicht jede Übersetzung zielgerichtet oder zweckorientiert sein muss, und daher ist es nicht zwingend erforderlich, dass die Funktion und das Ziel der Übersetzung im Vordergrund stehen. Vermeer ist jedoch der Ansicht, dass es per Definition nicht möglich wäre, eine Übersetzung ohne Skopos zu haben, da andernfalls eine Inkonsistenz in der Definition der Übersetzung vorläge. Denn für Vermeer würde das Fehlen eines Zwecks in einer Übersetzung bedeuten, dass der Übersetzer nur das übersetzt, was im Ausgangstext steht, oder dass die Möglichkeit einer bestimmten Absicht oder Funktion die Übersetzung einschränkt. Dadurch würde der Zieltext im Vergleich zum Ausgangstext inhaltlich eingeschränkt werden. Vermeers Konzept der Treue kann als Treue zum Zweck und zum Texttypus des Autors erklärt werden. Mit anderen Worten bedeutet dies, dass der Ausgangstext so übersetzt wird, dass er beim Zielleser ähnliche Gefühle hervorruft wie beim eigenen Leser des Ausgangstextes, die der Autor des Ausgangstextes erzeugen wollte. Andererseits wenn Vermeer von Treue im Sinne des Texttypus spricht, bedeutet dies, dass das Übersetzungsziel eines literarischen Textes wiederum die Produktion eines literarischen Textes ist (Şevik, 2016, S. 184-185).

Unter Berücksichtigung des Märchens als Kinderliteratur und des Analyseansatzes der Skopostheorie ist es möglich, die folgenden Ergebnisse zusammenzufassen:

Die Skopostheorie legt den Fokus auf die Zielgruppe. Bei der Übersetzung für Kinder müssen Sprache und Stil an deren Verständnis- und Entwicklungsniveau angepasst werden. Der Zweck der Übersetzung ist es, die Kinder zu erreichen und ihre Freude am Lesen zu fördern. Kinder wachsen in spezifischen kulturellen Kontexten auf. Die Skopostheorie erfordert, dass kulturelle Elemente so übersetzt werden, dass sie für die türkischen Kinder relevant und nachvollziehbar sind. Dadurch wird die Geschichte für die Zielkultur zugänglicher, was den pädagogischen Wert erhöht. Märchen haben oft universelle Themen wie Gut gegen Böse, Moral und Identität. Die Skopostheorie ermöglicht es, diese Motive in der Übersetzung beizubehalten, während gleichzeitig die sprachlichen und stilistischen Elemente der Märchentradition berücksichtigt werden. Das sorgt für Vertrautheit und hilft den Kindern, die Kernaussagen zu verstehen.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Autorenbeiträge: Beitragskonzept/-konstruktion – U.C., L.T.; Datensammlung - U.C., L.T.; Datenanalyse/Dateninterpretation – U.C., L.T.; Entwurf Manuskript – U.C., L.T.; Kritische Inhaltsüberprüfung- U.C., L.T.; Endbestätigung und Verantwortung- U.C., L.T.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- U.C., L.T.; Data Acquisition – U.C., L.T.; Data Analysis and Interpretation – U.C., L.T.; Drafting Manuscript - U.C., L.T.; Critical Revision of Manuscript- U.C., L.T.; Final Approval and Accountability- U.C., L.T.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

ORCID:

Uğur CANSIZ 0000-0003-0307-8324

Lokman TANRIKULU 0000-0002-1862-8176

LITERATURVERZEICHNIS

- Akın, A. (2015). Çeviride Yeni Yorumbilimsel Paradigmanın Çeviri Sürecine Bakışı ve e Yabancılaştırma Yönteminin Yeniden Yorumlanması. *Journal of International Social Research*, 8(37), 7–15.
- Asutay, H. (2013). Çocuk Yazınının Fantastik Dünyası: Masallar. *Journal of Turkish Studies. International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 8(13), 265–278, DOI: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5790>. Erişim Tarihi: 01.09.2023. Erişim Adresi: <https://turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=5790>
- Aydemir Bilgin, E. (2016). *Übersetzungsanalyse Deutscher Redewendungen in Grimms Märchen Anhand K. Şipals Türkischen Übersetzungen*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı. Ankara.
- Best, O. F. (1991). *Handbuch Literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Demirci, E. (2023). Çeviride Kültüre Özgü Ögeler: Joseph Conrad'ın Heart of Darkness (Karanlığın Yüreği) Adlı Romanının Türkçeye İki Farklı Çevirisi Üzerine Bir Çözümleme. Onur Köksal, Mustafa İsmail Dönmez, Nuray Dönmez (Ed.). *Dil, Edebiyat ve Çeviri Çalışmaları 2* içinde (S. 101–117). Konya: Çizgi Kitabevi. Erişim Tarihi: 01.11.2023. Erişim Adresi: <https://www.cizgikitabevi.com/kitap/1727-dil-edebiyat-ve-ceviri-calismalari-2>
- Demirci, M. (2012). *Analyse der Übersetzung von Kinderliterarischen Texten Anhand Grimms Märchen und Ihren Übersetzungen*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Alman Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı. Ankara.
- Duden, K. (2015). *Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. Berlin: Dudenverlag.
- Ekin–Danacı, F. (2010). *Kültürlerarası Etkileşimdeki Rolü Açısından Kırmızı Başlıklı Kız Masallarının Çevirileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı, Mütercim Tercümanlık (Fransızca) Bilim Dalı. İstanbul.

- Göktürk, A. (1994). *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grimm, J. und Grimm W. (1812). *Kinder- und Hausmärchen*. Wien–Heidelberg: Verlag Carl Ueberreuter.
- Günersel, S. (2011). *Grimm Masalları Cilt 2*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jolles, A. (2006). *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kaya, K. (1999). *Grimm Kardeşler Grimm Masalları. Jakob ve W. Grimm Masallar*. Ankara: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- König, C. (2015). *Böser Wald, guter Wald. Wald und Bäume in den Märchen der Brüder Grimm*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Lüthi, M. (2004). *Märchen*. Stuttgart – Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Perk, D. (2018). Die Übertragung Des Grimmschen Märchens „Schneewittchen“ auf die Leinwand. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları (Alman Dili ve Edebiyatı) Anabilim Dalı. Ankara.
- Pirpir Avan, Y., & Özcan, L. (2024). Skopos Kuramı Bağlamında Bir Çeviri Eleştirisi Örneği: W. Shakespeare’in A Midsummer Night’s Dream oyununun Bir Yaz Masalı çocuk oyununa dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi* (20), 106-121. <https://doi.org/10.26650/iujts.2024.1461322>
- Reiß, K. & Vermeer, H. J. (1984). *Linguistische Arbeiten. Grundlegung einer allgemeinen Translationslehre*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Röllerke, H. (2016). Wo kommen eigentlich die (Grimm’schen) Märchen her? *TelevIZion*. 12–15. Erişim Tarihi: 19.09.2023. Erişim Adresi: https://izi.br.de/deutsch/publikation/televizion/29_2016_1.htm/chrome-extension://efaidnbmnnnibpajpcglclefndmkaj/https://izi.br.de/deutsch/publikation/televizion/29_2016_1/Roellerke-Wo_kommen_eigentlich_die_Maerchen_her.pdf
- Şahbaz, E. (2013). Sabahattin Ali’nin Kürk Mantolu Madonna (La Madone Au Manteau Du Fourrure) Adlı Yapıtının Fransızca Çevirisi Üzerine. *Electronic Turkish Studies*, 8 (10), 629–636, DOI: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5301>. Erişim Tarihi: 05.09.2023. Erişim Adresi: https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1510904441_%C5%9Fahbaz%20esra%20fr.pdf&key=16713
- Şevik, N. (2016). *Çeviribilimde Skopos Kuramının Felsefi Bakış Açısıyla Yeniden Yorumlanması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çeviribilim Anabilim Dalı. Sakarya.
- Şevik, N., Gündoğdu, M., & Tosun, M. (2015). Skopos Kuramını Yeniden Anlamak: Skopos Kuramında Amaç Kavramına Geniş Ölçekli Bir Bakış. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)*, 1(1), 179-196. Erişim Tarihi: 01.09.2023. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/197546>
- Seymen, A. (2015). *Yazınsal Metinlerde Çeviri Kuramları*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Şipal, K. (2016). *Grimm Masalları I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Steuerwald, K. (1998). *Deutsch – Türkisches Wörterbuch. Almanca – Türkçe Sözlük*. Wiesbaden: Otto Harrossowitz; İstanbul: ABC Kitabevi A. Ş.
- Tahir–Gürçağlar, Ş. (2016). *Çevirinin ABC’si*. İstanbul. Say Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Akşam Sanat Okulu Matbaası.
- Türk Dil Kurumu (2022). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri – Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Tarihi: 15.09.2023. Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Yağuzluk, B. (2023). *Ein Überblick über die Türkischen Übersetzungen der Grimm’schen Märchen, Kulturelle und Mythologische Elemente*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mütercim – Tercümanlık Anabilim Dalı. İzmir.
- Yücel, F. (2016). *Çevirinin Tarihi*. İstanbul: Çeviribilim Yayınları.

Zitierweise / How to cite this article

Cansız, U., & Tanrikulu, L. (2024). Analyse der türkischen Übersetzungen von *Schneewittchen* der Gebrüder Grimm im Kontext der Skopostheorie. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi- Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 52, 29-58. <https://doi.org/10.26650/sds12024-1464294>

Hyäne als Metapher in der Kurzprosa von Siegfried Lenz und Necip Fazıl Kısakürek

Hyena as a Metaphor in the Short Prose of Siegfried Lenz and Necip Fazıl Kısakürek

Seval AYNE¹ 

¹Asst. Prof., Muğla Sıtkı Koçman University,
Faculty of Education, Department of Foreign
Language Education, Muğla, Türkiye

Corresponding author: Seval Ayne

E-mail: sevala@mu.edu.tr

ABSTRACT (DEUTSCH)

In vielen Kulturen werden Tiere als Metaphern benutzt, um bestimmte Eigenschaften oder Handlungen von Menschen zu beschreiben und hervorzuheben. Am deutlichsten wird das in der Umgangssprache bei dem Gebrauch von vergleichenden Phraseologismen wie z.B. ‚stark wie ein Bär (sein)‘, ‚hungrig wie ein Wolf (sein)‘, ‚stinken wie ein Fuchs‘ und anderes mehr. Solche Phraseologismen kommen natürlich auch in allen literarischen Genren vor, aber selten werden diese Tiermetaphern als Titel von Prosatexten auf, wie das in den hier ausgewählten Kurzgeschichten von Siegfried Lenz (1926-2014) und Necip Fazıl (1904-1983). Lenz betitelt seinen erstmals 1958 erschienen *Lieblingsspeise der Hyänen*, Kısaküreks Text, der 1928 erschien, heißt *Sırtlan* (Deutsch: Die Hyäne). Es geht in beiden Texten um die Hyäne als Symbol für Hinterhältigkeit, Skrupellosigkeit und opportunistisches Handeln. In dem vorliegenden Beitrag werden die beiden Erzählprosawerke aus der deutschen und der türkischen Literatur analysiert und vergleichend untersucht. Dabei werden die folgenden Fragen untersucht: Was haben die Erzählungen *Sırtlan* und *Lieblingsspeise der Hyänen* gemeinsam? Wie erscheint das Verhältnis Mensch-Tier in den Erzählungen von Lenz und Kısakürek? Welche Inhalte und welche Verhaltensweisen werden mit der Hyäne-Metapher aufgedeckt? Beide Kurzprosawerke irritieren auf unterschiedliche Weise mit der Hyäne-Metapher und kritisieren bestimmte gesellschaftliche Zustände.

Schlüsselwörter: Kurzprosa, Tiersymbolik, Hyäne, Angst und Bedrohung, Existenzielle Situationen

Submitted : 02.06.2024

Accepted : 08.11.2024



This article is licensed
under a Creative Commons
Attribution - NonCommercial 4.0
International License (CC BY-NC
4.0)

ABSTRACT (ENGLISH)

In many cultures, animals are used as metaphors to describe and emphasize certain characteristics or actions of people. This becomes most clear in everyday speech when using comparative phraseology such as 'strong as a bear', 'hungry like a wolf', 'stinking like a fox' and much more. Such phraseologists naturally also occur in all literary genres, but these animal metaphors are rarely used as titles of prose texts, as is the case in the short stories selected here by Siegfried Lenz (1926-2014) and Necip Fazıl (1904-1983). Lenz titled his text, first published in 1958, *The Hyenas' Favorite Food*, while Kısakürek's text, which was published in 1928, is called *Sirtlan* (English: The Hyena). Both texts deal with the hyena as a symbol of underhandedness, unscrupulousness and opportunistic behavior. In this article, two narrative prose works from German and Turkish literature are analyzed and compared. The following questions are examined: What do the stories *Sirtlan* and *The Hyenas' Favorite Food* have in common? How does the relationship between humans and animals appear in the stories by Lenz and Kısakürek? What content and behaviors are revealed with the hyena metaphor? Both short prose works irritate in different ways with the hyena metaphor and criticize certain social conditions.

Keywords: Short Prose, Animal Symbolism, Hyena, Fear and Threat, Existential Situations

EXTENDED ABSTRACT

Hyenas as fictional animals can be found in art, literature, music, films, comics, television series and advertising. Hyenas are present in many disciplines in both German and Turkish culture and literature and largely embody negative human actions and behavior. The metaphor of hyenas is often used to illustrate a complex situation or create an emotional resonance, particularly when it involves cruelty, greed, or ruthlessness. In many cultures, hyenas are considered a symbol of deviousness, unscrupulousness and opportunistic behavior. In literary texts, it can be used to describe certain characters or groups of people and interpersonal actions that behave in a similar way to these animals: they are greedy, quarrelsome or act without regard for others. The metaphor of hyenas can symbolize and describe social phenomena such as corruption, injustice, oppression, and exploitation. This means that the hyena metaphor is used in many different ways in a narrative.

This article analyzes and compares two narrative prose works from the collection of stories by Siegfried Lenz (1926-2014) as the representative of German literature and Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983) as the representative of Turkish literature: *Sirtlan* (Hyena) (1928) and *The Hyenas' Favorite Food* (1958). The two writers use animal symbolism and animal metaphors to try to shape everyday life and the peculiarities of human behavior. Animal symbolism refers to the use of animals as symbols or metaphors to represent certain characteristics, emotions or ideas. In this context, the following questions are examined: What do the stories *Sirtlan* (Hyena) and *The Hyenas' Favorite Food* have in common? How does the human-animal relationship appear in the stories by Lenz and Kısakürek? What function do the authors assign to the animal symbolism and metaphor hyena in their respective narratives prose works?

In the stories of Siegfried Lenz and Necip Fazıl Kısakürek, death, fear, sadness, memories, regret, delusions, emotional fluctuations and the bitter realities of life often appear. They use literary characters to portray everyday life and the peculiarities of human behavior, including animal symbolism and animal metaphors. Animal symbolism refers to the use of animals as symbols or metaphors to represent certain characteristics, emotions or ideas. In *The Hyenas' Favorite Food*, the shoe shopping of humans/women is compared to that of hyenas. In Lenz's text, the hyena is only a rhetorical attribution: the two women are described by the man as hyenas who eat shoes. In Lenz's story, the mother and daughter are named hyenas. In this way, Lenz calls for an intensive confrontation

with the consumer world. The hyena in Lenz's work is an attribution and has a contemptuous negative (even somewhat humorous) label that stands for the two women and has nothing in common with a specific hyena, whereas in Kısakürek's work it is a real encounter with a real hyena (once alive and one dead). Such an encounter would not be possible in Europe, and actually only in Africa. In both short prose works, the hyena as a fictional object offers the potential for irritation. Overall, both short prose works describe the penetration into dark and sinister atmospheres in which the characters are confronted with their own demons and secrets.

In Kısakürek's story, the creature/hyena is shot because it behaved immorally. The relationship between human nature and its environment is critically questioned. Both authors have created a gruesome depiction of events with the hyena. In both stories, the main characters react differently when they are afraid. The American is completely different in the moment when there should be danger; he remains passive and does not act, unlike the traveling man in the Turkish story, who reacts automatically and shoots the creature. In summary, it can be said that both storytellers use the animal symbolism/metaphor of the hyena to present a moral critique such as war as a destructive force, human cruelty and barbarism, loss of humanity and lack of empathy and compassion. The hyena seems to be a suitable literary esthetic device in short prose to make interpersonal experiences, the processing of fear, death and grief, and conflicts with other people (individuals in business and society) more tangible, to open up empathetic approaches to topics such as trauma and grief or to initiate reflection.

In both Turkish and German literature, the hyena is used as an animal symbol to visualize unpleasant, scary, threatening, and frightening aspects, situations and behaviors. It reflects a lack of moral compass. In Lenz's work, the hyena does not appear as a living animal. It is an attribution to women whose actions seem threatened, scary and incomprehensible. In Kısakürek's work, the hyena is a part of nature, and a scary, scary animal. Overall, the hyena serves to underline the themes and messages in the story, to depict people's behavior in critical situations, and to give the reader a deeper understanding of human nature.

1. Einleitung

„Ich gestehe, ich brauche Geschichten, um die Welt zu verstehen.“
(Siegfried Lenz)

Kurzprosa umfasst sehr verschiedene literarische Werke. Meistens beleuchtet die Geschichte eine einzige Idee oder Situation und die Gefühlswelten, die die Lebenswirklichkeit der Menschen, ihre Wertevorstellungen, Verhaltensweisen und Emotionen, aber auch Tod, Ängste, Traumata sowie Hoffnungen und Träume in einem kurzen Umfang veranschaulichen. Sowohl in der deutschen als auch in der türkischen Literatur sind kurze Erzählungen eine beliebte Gattung. Siegfried Lenz (1926-2014) und Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983) sind bedeutende Vertreter dieser literarischen Form. Beide Autoren sind zunächst durch ihre Kurzprosa bekannt geworden. Beide Autoren zählen zu den bedeutendsten und meist gelesenen Geschichtenerzählern im deutschen beziehungsweise türkischen Literatur- und Kulturraum. Beide Schriftsteller behandeln oft moralische und ethische Fragen verbunden mit tiefgründigen Beobachtungen der Gesellschaft. Siegfried Lenz ist ein bedeutender Vertreter der Nachkriegsliteratur und veröffentlichte Erzählungen seit 1949. Literaturkritiker sehen ihn als den Meister der kleinen Form (vgl. Nürnberger, 1998, S. 470). Lenz rückt zudem Themen wie Tod, Angst, Trauer, Erinnerungen, Alltagsleben, Individuum in Wirtschaft und Gesellschaft in den Fokus seiner Kurzprosawerke. Er hat auch Romane, Essays und Bühnenwerke veröffentlicht. Neben der Kurzprosa verfasste auch Necip Fazıl Kısakürek eine große Anzahl an Romanen, Zeitungsartikeln, Theaterstücken und Gedichten. Er ist ebenfalls sehr bekannt für seine Erzählungen und veröffentlichte seine ersten Geschichten bereits 1928 im Alter von 24 Jahren. Häufige Themen in seinen Erzählungen sind Angst, Trauer, Reue, Wahnvorstellungen, emotionale Schwankung und vor allem auch die harten Lebensbedingungen der anatolischen Landbevölkerung (vgl. Beyaz, 2013, S. 164). Zudem ist bei Kısakürek das Thema Tod häufig anzutreffen (vgl. Tan, 2016, S. 64).

Die vergleichende Literaturwissenschaft analysiert und untersucht die literarischen Werke. Laut dem amerikanischen Literaturwissenschaftler René Wellek (1903-1995) beschränkt sich die Komparatistik nicht nur auf das Vergleichen, sondern sie „reproduziert, analysiert, interpretiert, bewertet, verallgemeinert“ (Grabovszki, 2011, S. 71). In diesem Sinne versucht der Vergleich als zentrale Methode der Komparatistik Zusammenhänge im Rahmen der literarischen Phänomene herzustellen. Es können literarische Phänomene miteinander verglichen, beobachtet und in Beziehung gesetzt werden. Analyse und Vergleich von Thema, Handlung, Figuren, Raum und Zeit, Verwendung von Symbolen und Leitmotiven, welche Wahrnehmungen und Weltdeutungen zum Ausdruck bringen, spielen eine tragende Rolle (vgl. Vogt, 2011, S. 116). Außerdem unterstreicht Grabovszki, dass es beim Vergleichen nicht nur um Gemeinsamkeiten und Unterschiede gehen sollte (vgl. 2011, S. 75f). In diesem Beitrag werden je eine Kurzprosa aus der deutschen und der türkischen Literatur analysiert und vergleichend untersucht: *Sirtlan* (Hyäne), aus dem Jahre 1928 von Necip Fazıl Kısakürek und die erstmals 1958 erschienene Erzählung *Lieblingsspeise der Hyänen* von Siegfried Lenz. Wie schon die Titel dieser Geschichten verraten, spielt die Tiermetapher der Hyäne eine Rolle. In der

folgenden Arbeit wird zunächst auf die Wahrnehmung der Hyäne als Tier in der Kultur und Literatur eingegangen. Anschließend werden die Texte selbst untersucht.

2. Die Wahrnehmungen der Hyäne in der Kultur und Literatur

Hyänen sind „wolfsähnliche“ oder auch „katzenartige“ Raubtiere, die in Afrika und Asien in Steppen und Wüsten leben. Die Streifenhyäne lebt in Afrika und Kleinasien, die Tüpfelhyäne findet man nur in Afrika (vgl. Duden, 1997, S. 298; dtv junior Lexikon 1980, Band 3, S. 32). Streifenhyänen leben auch im türkischen Raum in Gaziantep und Hatay und sie werden in der Türkei als „hundartig“ bezeichnet. Sie haben ein raues Fell, ein kräftiges Gebiss, einen verhältnismäßig kleinen Kopf für einen großen Hals. Durch die langen Vorderbeine und das von den Schultern deutlich abfallenden Rückenprofil sehen sie sehr markant aus. Hyänen leben oft in Gruppen und sind dafür bekannt, dass sie gemeinsam jagen und anderen Tieren ihre Beute abnehmen. In der Regel sind Hyänen in Bezug auf den Lebensraum nicht wählerisch und sind überwiegend nachtaktiv (vgl. Sözen, 2014, S. 9ff.). Sie sind Fleisch- und Aasfresser und lieben verfaultes Fleisch. Deshalb graben sie sogar in Friedhöfen, um an Essbares zu gelangen. Indem sie Kadaver beseitigen, haben sie aber auch eine ökologische Funktion. Durch ihr kräftiges Gebiss verzehren sie sogar die Knochen, sie verschlingen ihre Beute mit Haut und Haar und hinterlassen nichts. Im Rahmen einer Studie wurden Erhebungen zur Streifenhyäne in den benachbarten Bezirken und Siedlungen der Provinz Şanlıurfa in der Türkei durchgeführt. Die Untersuchung zeigte, dass die Streifenhyänen in den letzten 25 Jahren sich in Çanakkale-Çan, in İzmir-Bergama, um den Bafa-See, in Antalya-Termessos, dem Bolkar-Gebirge, dem Amanos-Gebirge und in der Region Südostanatolien leben (vgl. Sözen, 2014, S. 6ff.). Die Lebensräume von Streifenhyänen sind jedoch bedroht. Die Art wird aufgrund von weit verbreiteten Vorurteilen verfolgt und getötet. Es wird z.B. auch erzählt, dass die Hyänen Tiere und Menschen aus Gräbern ausgraben und Kinder und Babys fressen (Sözen, 2014, S. 26ff.).

Das Bild der Hyäne ist eng mit volkstümlichen Erzählungen und Sprichwörtern verknüpft, in denen sie als ein Wesen erscheint, das Verderben und Angst mit sich bringt. Hyänen kommen in literarischen Texten nicht nur als Tiere vor, sondern oft auch symbolisch, um soziale und individuelle Missstände auszudrücken. Gleichzeitig dient die Hyäne in einigen literarischen Werken wie in dem Roman *Sirtlan* (Hyäne) von Cemal Hürşid (erschienen 1923) als Spiegel sozialer Missstände und moralischer Konflikte. Die Handlung des Romans, in dem die Hyäne im Rahmen der Dorfproblematik sowohl Glück als auch den Tod widerspiegelt wird, spielt im zweiten Weltkrieg (vgl. Şen, 2022). In den kurzen Erzählungen von Schriftstellern wie Siegfried Lenz und Necip Fazıl Kısakürek wird die Hyäne als Verkörperung des Bösen beschrieben. Sie taucht als Figur auf, die den Zwiespalt zwischen Mensch und Tier, Natur und Kultur symbolisiert. Sie ruft Gefühle wie Feindseligkeit, Abscheu und Angst hervor. In literarischen Texten kann die Hyäne verwendet werden, um bestimmte Charaktere oder Gruppen von Menschen und das zwischenmenschliche Handeln zu beschreiben, die sich auf ähnliche Weise verhalten wie diese Tiere: Sie sind gierig, streitsüchtig oder handeln ohne Rücksicht auf andere. In ihrem erweiterten Dunstkreis kann die Hyäne-Metapher gesellschaftliche Phänomene sowie Korruption, Ungerechtigkeit, Unterdrückung, Ausbeutung oder Aggression symbolisieren

und beschreiben. Dies bedeutet, dass die Hyäne-Metapher auf vielfältige Weise in einer Erzählung eingesetzt werden kann, wie auch die Erzählungen von Lenz und Kısakürek zeigen.

Sowohl in der türkischen als auch in der deutschen Literaturgeschichte wird die Tier-Metapher in verschiedenen Epochen verwendet, aber sie erscheint besonders oft in Werken, die sich mit gesellschaftlichen Konflikten, moralischem Verfall oder existenziellen Themen auseinandersetzen. Bei Siegfried Lenz wurde beispielsweise als Vergleichselement verwendet. In der türkischen Erzählung bei Kısakürek steht die Hyäne als lebendiges Wesen im Vordergrund. Beide Autoren stellen Tiere wie die Hyäne in den Vordergrund, die im Menschen Scham, Angst, Bosheit, Feindseligkeit und Hass hervorrufen. Besonders die Hyäne, die einen toten Menschen fressen möchte und von dem Protagonisten in der Erzählung von Kısakürek in der Dunkelheit für einen Menschen gehalten wird, macht die Austauschbarkeit des Menschlichen und des Tierischen bei Kısakürek deutlich.

Dass frühere literarische Verwendungen der Hyänen-Metapher Lenz und Kısakürek beeinflusst haben, kann nicht nachgewiesen werden. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Autoren besteht aber darin, dass die Hyäne in südöstlichen Landesteilen lebt und bekannt ist, während sie in Deutschland früher nur aus der Literatur und vom Hörensagen bekannt war, aber inzwischen den meisten Deutschen durch Fernsehdokumentationen bekannt ist. Im Folgenden geht es darum, die in der Einleitung genannten Kurzprosaerwerke von Lenz und Kısakürek in ihrer spezifischen Problembehandlung hinsichtlich Gestaltungsweise und Intentionalität vergleichend gegenüber zu stellen sowie die Hyäne-Metapher als erzählerisch-poetisches, sprachliches Gestaltungsmittel zu erläutern.

3. Die Werke im Vergleich und die Hyäne als Metapher

3.1. Erzählprosaerwerk: *Lieblingsspeise der Hyänen* von Siegfried Lenz

In einer Gaststätte wird ein Mann von zwei ihn begleitenden Frauen in Bedrängnis gebracht. Nachdem die Frauen das Lokal verlassen haben, beginnt der Mann sich zu betrinken und lädt kurz darauf den ihn beobachtenden Erzähler an seinen Tisch ein. Nun lässt der Erzähler den Mann, ein Amerikaner, erzählen. Wir erfahren, dass die beiden Damen seine Ehefrau und seine Tochter sind und dass er mit ihnen nach Europa gereist ist, um Stationen seines Kriegsdienstes im Zweiten Weltkrieg wieder zu sehen. Er hatte sich insgesamt drei Stationen in Frankreich, Italien und Deutschland, vorgenommen, die mit ihnen besuchen wollte. Weder die Wiese bei Bernay in Frankreich, auf der er einst notlanden musste, noch den alten Italiener, dessen Schafe der damalige Kampfflieger bei seinem Luftangriff töten musste, konnte er aufsuchen, da die Frauen nur an Schuheinkäufen interessiert waren, und ihn dazu verpflichteten, stets im Hotel auf sie zu warten. Widerwillig, aber womöglich aus Pflichtbewusstsein, folgt der Mann den Anweisungen der Frauen und kann seine ursprünglichen Ziele nicht erreichen. Er ordnet sich und seine ehrwürdigen Ziele dem Einkaufsdrang der Frauen unter. Er konnte sich bisher nicht gegen sie wehren. In Deutschland ist ihr Reiseziel das Grab von Charles, ein Jugendfreund und Kamerad, der bei einem gemeinsamen Fallschirmabsprung in einem nahegelegenen Fluss ertrank. Der Veteran befürchtet, dass auch dieser Erinnerungsbesuch

aufgrund der Kaufwut der Frauen nicht zustande kommen wird, und bezeichnet beide als „Hyänen“ mit der „Lieblingsspeise“ ‚Schuhe‘, lässt aber vermuten, dass er dieses Mal entschlossen ist, sein Ziel durchzusetzen. Offen bleibt nur, wie er das erreichen will. Dazu passt auch, dass er unter einem ausgestopften Haupt eines Keilers Platz genommen hat. Ein Keiler steht in der Jägersprache für ein männliches Wildschwein, das stark und aggressiv ist. Als die Frauen zurückkommen, steigt er mit ihnen in ein Taxi, nachdem er sich mit einem dankbaren Blick vom Erzähler verabschiedet. Dieser hatte ihm die meiste Zeit zustimmend zugehört, aber die Bedeutung dieses Blickes bleibt offen.

Wenn auch der Erzähler den Amerikaner äußerlich bewundert, dessen Geschichten greifen traumatische Erfahrungen aus dem Krieg auf, die mit dieser Reise eigentlich verarbeiten möchte. Die vergangenen Erinnerungen werden im Gespräch vergegenwärtigt: die erste Station, die er besuchen wollte ist eine Wiese bei Bernay in Frankreich, auf der er damals notlanden musste; doch er kann die Wiese aufgrund der Einkaufslust der Frauen und seiner Unterordnung nicht sehen:

Während des Krieges, im Morgengrauen Anfang November, mußten wir notlanden auf dieser flachen Waldwiese bei Bernay, mit zerschossener Benzinleitung. Ich war Pilot, und ich wollte noch einmal diese Wiese sehen [...] ‘Ich habe sie nicht wiedergesehen’ [...] Wir blieben in Paris, sie konnten sich nicht trennen, sie kauften Schuhe [...]. (Lenz, 1958, S. 135)

Der Amerikaner erzählt die Gründe und das Ziel seiner Reise. Aus der auktorialen Erzählperspektive wird die psychische Lage, die Einsamkeit des Mannes wie folgt beschrieben:

Er sprach leise, [...], seine Stimme hatte etwas Gleichgültiges, den Ton wirkungsvoller Sachlichkeit; sie glich einer Stimme, die ich manchmal im Radio höre – von fern her uns unsichtbarem Verlies erreicht sie mich, setzt eine Beziehung voraus, läßt keine Möglichkeit des Einwandes und will nicht mehr, als daß man ihr recht gebe. (Lenz, 1958, S. 135)

Der Erzähler ist auf der Seite des Mannes und versucht ihn zu verstehen, nickt ihm bestimmend zu und kritisiert die Frauen, die ihn daran gehindert haben diese mit Erinnerungen behaftete Wiese zu sehen. Die zweite Station als Erinnerungsort ist Italien. Nach Italien ist er gefahren, weil er einen Schäfer finden wollte, dessen Herde er bei der Zerstörung einer Brücke vernichten musste, weil diese „zum falschen Zeitpunkt am falschen Ort“ war. Er kennt den Namen des Schäfers nicht, weiß nur, dass er am Berg über der Brücke wohnt.

Damals gaben sie mir den Auftrag, die Brücke zu zerstören, und ich flog hin, um es ihnen zu besorgen, aber während des Angriffs erschienen Schafe auf der Brücke, eine ganze Herde im Staub unter mir und ein Mann, der die Schafe trieb. Wir konnten nicht warten, konnten die Schafe nicht bitten, die Brücke zu verlassen; wir besorgten den Auftrag, und während des Rückflugs schon nahm ich mir vor, später den Mann, der die Schafe trieb, aufzusuchen und ihm etwas zu bringen. (Lenz, 1958, S. 136)

Doch auch den alten Italiener konnte der Mann nicht aufsuchen, da die Frauen wieder mit Schuheinkäufen in der Stadt beschäftigt waren. Den Mann ließen sie nicht zu dem Ort fahren, denn sie verpflichteten ihn, im Hotel auf sie zu warten. Die Frauen würden böse werden, wenn sie ihn bei der Rückkehr nicht im Hotel auffänden. Der Amerikaner sagt im Dialog mit dem Erzähler, dass er die Frauen und ihre Verhaltensweisen hasst: ‚, [...] Oh, ich hasse sie, ich hasse diese sanften Anklagen, ihre weichen Vorwürfe, und am meisten hasse ich sie, wenn sie auf ihre Schutzlosigkeit anspielen oder sich an den sogenannten Gentleman in uns wenden . . . Kennen Sie die Lieblingsspeise der Hyänen, Nachbar? Es sind Schuhe bei Gott . . . ‘“ (Lenz, 1958, S. 136f).

Ein Mann, der seine Kriegserlebnisse verarbeiten möchte und moralische Unterstützung braucht, wird von ‚seinen Frauen‘ allein gelassen. Die Vereinsamung ist sein stummer Begleiter, der sich in jedem Schritt manifestiert – sofern er überhaupt schreiten kann. Die Frauen verhalten sich wie Fremde, es mangelt ihnen an Empathie. Die Lebenswirklichkeit der Frauen ist geprägt vom Einkaufen (von Schuhen) und Konsumgier, sodass sie den Mann verpflichten sich unterzuordnen, vergleichbar mit dem Rudelverhalten von Hyänen. Hier kommt in der Hierarchie das ranghöchste männliche Tier erst nach dem rangniedrigsten Weibchen. ‚Ja‘, sagte er, [der Amerikaner] ‚von Italien hierher. Und ich betete unterwegs, daß Wolken von Ameisen über die deutschen Schuhläden herfallen möchten – mein Gebet wurde nicht erhört, Nachbar. [. . .]‘“ (Lenz, 1958, S. 137). Hier wird seine Ohnmacht und Verzweiflung nochmal deutlich. Er hat nur noch diese Verwünschung übrig. Der Erzähler unterstreicht damit das physische und psychische Leiden des Amerikaners, weil er von seinen ‚Nächsten‘ keine Unterstützung bekommt: „Sein Gesicht war leicht gedunsen vom Alkohol, sein Blick nicht mehr zielsicher, doch seine Stimme veränderte sich nicht. Seine Stimme war leise, sprach mit wirkungsvoller Sachlichkeit auf mich ein, und ich wagte nicht, nach einem Einwand zu suchen – ich gab ihm recht wie jener Stimme im Radio.“ (Lenz, 1958, S. 137)

Es gibt in dieser Erzählung einen Sprecher (der US-Amerikaner) und einen Zuhörer (der Nachbar). Die Äußerungen der Hauptfigur beschreiben drei traumatische Kriegserlebnisse und das Verhalten der Frauen, die ihn nicht unterstützen, sondern die Reise nach Europa als Einkaufstrip ausnutzen. Die Hyäne wird metaphorisch für das gierige und rücksichtslose Verhalten der Frauen benutzt. Die dritte Station ist der Erinnerungsort Deutschland: Das Grab seines Freundes aus der Jugendzeit und Kameraden Charles, der nach einem Fallschirmabsprung ertrank, ist hier sein Reiseziel.

[. . .] Vierzig Kilometer von hier, nach einem Angriff auf diese Stadt, haben sie mich abgeschossen, das ganze Leitwerk wurde wegrasiert, so daß wir Mühe hatten, auszusteigen. Aber ich kam raus, der Fallschirm öffnete sich gut, und ich schwebte runter und sah schräg unter mir den Fluß. Doch gleich darauf, nachdem sich mein Fallschirm geöffnet hatte, fiel Charles auf mich zu: die Arme ausgebreitet, hinter sich, schlagend und flatternd, die Leinen und den Schirm, der sich nicht öffnete. So stürzte er herunter, und ich glaubte, er werde auf meinen Schirm fallen. Aber er streifte ihn nicht einmal, sauste neben mir vorbei; ich konnte seine Leinen fassen und festhalten. An meinem Fallschirm landeten wir beide im Fluß. Charles war verwundet, er ertrank. (Lenz, 1958, S. 137f)

Die Hauptfigur ist traumatisiert: Die Hyäne verkörpert das böse und egozentrische Verhalten der Frauen. Lenz verdeutlicht, dass Traumatisierungen aufgrund von Kriegserlebnissen nicht nur bei den besiegten Deutschen existieren, sondern auch von den siegreichen Amerikanern bewältigt werden müssen. Auch die Persönlichkeiten der Kriegshelden kommen ins Wanken, wenn sie ‚alleine gelassen‘ werden oder fatale Situationen nicht verhindert werden können. Lenz greift damit das Thema der psychischen Verletzungen durch Kriege auf, das bis in die Gegenwart sehr aktuell ist.

Damals hörte der Krieg für mich auf. Und jetzt will ich rausfahren an das Grab von Charles und ihm sagen, daß ich hier bin. Wir waren Freunde schon in der Schule. Seit vier Tagen sind wir in dieser Stadt, und ich bin immer noch nicht rausgefahren zu ihm . . . oh, ich hasse sie. Aber jetzt weiß ich, was ich zu tun habe. (Lenz, 1958, S. 138)

Die Hyäne taucht in Zusammenhang mit dem geplanten Besuch des Grabes zum dritten Mal im Verlauf der Geschichte auf. In diesen drei nacheinander erzählten Kriegserlebnissen ist eine Steigerung zu beobachten. In Frankreich stürzt das Flugzeug ab, aber der Amerikaner (als Pilot) kann sich retten – Glück gehabt. In Italien erledigt der Pilot seinen Auftrag, die Brücke zu zerstören.

In diesem Fall zeigt aber der Amerikaner Empathie für den italienischen Schäfer, denn dieser hat durch das Bombardement seine ganze Schafsherde, also einen großen Teil seines Besitzes, vielleicht sogar seine Existenzgrundlage, verloren. Der Schäfer war sicherlich kein ‚faschistischer Feind‘ und der Besuchswunsch des Amerikaners lässt sich nur so verstehen, dass der Pilot den Schäfer um Verzeihung bitten möchte. Die dritte in Deutschland geplante Station ist diejenige, die den Amerikaner am meisten belastet: Bei dem Absprung als Fallschirmspringer hat er seinen besten Freund verloren, der mit ihm zusammen aus dem Flugzeug gesprungen war, dessen Schirm sich jedoch nicht öffnete. Der Amerikaner befürchtet, dass die Frauen ihn wieder daran hindern werden, seinen ‚Pilgergang‘ zum Grab des verstorbenen Freundes durchzuführen. Erneut bezeichnet er die beiden Frauen als „Hyänen“, deren „Lieblingsspeise“ Schuhe sind. Er, der große Kriegsheld, der alle damit verbundenen Gefahren gemeistert hat, kann sich gegen die beiden Frauen nicht durchsetzen und empfindet eine ohnmächtige Wut: Der Mann versetzt dem Paket unter dem Tisch einen Fußtritt und sagt dabei ‚Schuhe‘ „auch da sind Schuhe drin; die Lieblingsspeise der Hyänen.“ (Lenz, S. 138). Lenz deckt einen paradoxen Zusammenhang auf zwischen der Zeit, in der die Kriegserfahrung spielt, und derjenigen Zeit der Reise, in der erzählt wird, was geschehen ist. Für den Rezipienten ist es unerklärlich, dass sich der amerikanische Ex-Pilot und Fallschirmspringer sich von den Frauen im Hotel ‚einsperren‘ und in dieser Weise erniedrigen lässt. Aus dem Kriegshelden ist eine gebrochene, ängstliche Person geworden. Wie das zwischengeschlechtliche Verhalten unter Hyänen hat der Mann hier klar und unmissverständlich das Nachsehen. Die Frauen haben hier die bestimmende (Führungs-)Rolle inne. Als Metapher wird die Hyäne diesen zwei Frauen zugeschrieben, um ihr psychologisch brutal rücksichtsloses Verhalten durch seinen Blickwinkel zum Ausdruck zu bringen. Im Folgenden wird die Funktion und Rolle der „Hyäne“ näher betrachtet.

3.2. Hyäne-Metapher im Kurzprosawerk *Lieblingsspeise der Hyänen* von Siegfried Lenz

Symbol für menschliche Eigenschaften: Lenz verdeutlicht mit der Hyäne-Metapher die dunklen und bedrohlichen Aspekte der menschlichen Natur. Insbesondere Angst, Trauma, Rücksichtslosigkeit, Opportunismus und Gier. Indem Lenz das Verhalten der Frauen, die nicht Aufhören wollende Jagd nach Schuhen, metaphorisch mit dem Verhalten von Hyänen vergleicht, verdeutlicht er deren moralische Verfall und damit den Verlust der Menschlichkeit. Mittels der Hyäne-Metapher wird die kapitalistische Konsumgesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg angeprangert. Der Drang der Frauen zum Konsumieren hindert den eigenen Ehemann und Vater daran, mit dem Besuch seiner ganz persönlichen Erinnerungsorte ein Stück weit auch sein Kriegstrauma zu bewältigen. Der Wunsch, dass auf seiner Reise seine persönlichen Belastungen bei der Wiederbegegnung mit diesen Orten durch die Gegenwart und emotionale Unterstützung seiner Frau und seiner Tochter entlastet und gelindert wird, schlägt um in Enttäuschung, Ohnmacht, Wut und Rachegefühle.

Erzeugung von Spannung und Bedrohung: Lenz zeigt, wie durch das Konsumverhalten der Menschen echte Menschlichkeit verloren geht. Der Mensch mit der vermeintlich größten Macht erweist sich als bemitleidenswertes, völlig vereinsamtes Geschöpf. Offensichtlich jedoch ist die

Kritik des Autors an der Kommunikation und Humanität, für den Anspruch des Menschen auf Selbstverwirklichung, Glück und Füreinanderdasein keinen Raum mehr lassen. Das Konsumieren lenkt das Denken und Handeln der Menschen, die keine Zeit für Zuwendung und Zuneigung investieren wollen. Dies bringt der Mann mit dem immer wiederkehrenden Satz zum Ausdruck: „Schuhe sind die Lieblingsspeise der Hyänen“. Die Hyäne als Metapher trägt zur Atmosphäre der Aggression, Spannung und Bedrohung bei. Sie veranschaulicht die potenzielle Gefahr, durch die übertriebenen Schuheinkäufe der Frauen ausgeht. Denn der Soldat hat einerseits Angst vor den Frauen, aber auch davor, sein wichtigstes Ziel, das Grab zu besuchen, nicht erreichen kann, andererseits entsteht ein aggressiver Wunsch nach Rache. Eine zweite Ebene öffnet sich, wenn man sich das Jagdverhalten der Hyänen vor Augen führt. Durch ihre nahezu endlose Kondition ‚erlaufen‘ sie ihre Beute bis zur Erschöpfung. Es gibt keinen schnellen Tod durch Biss oder Ähnliches. Zunächst wird das Beutetier bis zum Zusammenbruch gehetzt und dann bei lebendigem Leibe in Stücke zerrissen. Insofern ist der Soldat ein gehetztes Opfer. Aber es gibt auch Tiere, wie Büffel oder Löwen, die den Hyänen selbst gefährlich werden können, wenn sie ihnen zu nahe kommen. Das könnte auch bei dem Soldaten passieren.

Konflikt und Krise: Die Hyänen-Metapher in der Erzählung betont den Konflikt und die Krise, mit denen die Charaktere konfrontiert sind. Sie verdeutlicht, dass die Frauen sich wie wilde Tiere verhalten und kritisiert den moralischen Verfall und verstärkt das Gefühl der Verzweiflung und Ausweglosigkeit, Hoffnungslosigkeit und Isolation. Lenz wollte mit der Tiermetapher Hyäne die Moral, zwischenmenschliche Beziehungen in der Gesellschaft sichtbar machen. Der ehemalige Soldat gesteht seine Machtlosigkeit. Seine Situation deutet darauf hin, dass echte Menschlichkeit in der Konsumgesellschaft der Nachkriegszeit keinen Raum mehr hat. Es findet mit den Frauen kaum eine Kommunikation statt. Es wird nur noch die Perspektive des Amerikaners auf seine bittere Kriegserfahrung, die aktuelle Situation und damit verbundene Ängste und Sorgen geschildert. Darin erweist sich auch die Hoffnungslosigkeit. Der Soldat, der seinen Gesprächspartner liebe- und ehrfurchtsvoll mit „Nachbar“ anspricht, erlebt die Gemeinheiten der Alltagswelt. Seine Hoffnungen münden in Enttäuschungen. Zeitknappheit, Emotionale Kälte, Desinteresse an Krieg(-serlebnisse) und den damit verbundenen Bedürfnissen des Mannes/Vaters als ehemaliger Soldat, damit einhergehend auch Desinteresse an Mitmenschen: So werden die Frauen in der Geschichte charakterisiert. Sie sind konsumwütig und schrecken nicht davor ab, den Mann in bestimmte Verhaltensmuster zu drängen. Der Erzähler ist warmherzig, gesprächig/redselig und interessiert. Nur er zeigt ein empathisches Verhalten gegenüber dem bemitleidenswerten Amerikaner, der im Krieg gegen den Feind zum Helden aber in Friedenszeiten durch seine Familie zum Opfer wird. Neben den traumatischen Erlebnissen im Krieg degradiert Lenz den ehemaligen Soldaten und amerikanischen Ehemann dreifach als Opfer. Hinzu kommen der anschwellende Konflikt in der Familie (er wird Opfer der Konsumgesellschaft) und die persönliche Krise, in die der Mann immer mehr hineinschlittert. Durch das sich wiederholende Bild der Hyäne unterstreicht Lenz die anschwellende Bedrohung und Angst – der Spannungsbogen spitzt sich durch die Metapher stark zu. Gleichzeitig wird der Fall des Opfers dadurch umso tiefer und schmerzhafter.

3.3. Erzählprosawerk: *Sirtlan* von Necip Fazıl Kısakürek

Die Geschichte *Sirtlan* handelt von einem Mann, der zu Pferd von A nach B reist und sich aufgrund der widrigen winterlichen Verhältnisse gezwungen sieht, unterwegs in einem Dorf zu übernachten. Wenn auch die harten winterlichen Bedingungen ihm und seinem Pferd einiges abverlangen, kann er diesem Moment etwas Schönes und Romantisches abgewinnen. Doch plötzlich wird diese Stimmung gebrochen. Kurz vor seiner Ankunft, feuert er sein Jagdgewehr zweimal hintereinander ab. Auf einem Friedhof beobachtet er zunächst etwas Unbestimmbares. Da sich sein Pferd jedoch vor Angst stehen bleibt, unruhig wird, sich erfolglos auszurichten versucht, erfasst auch ihn die Angst und er feuert sein Gewehr zweimal in diese Richtung ab, in welche sein Pferd blickt, er jedoch nur etwas erahnt. Das zuvor sich nur mit großer Mühe im tiefen Schnee fortbewegende Pferd, galoppiert nun mit vollem Tempo gen Dorf. Auch den Reiter versetzen die noch nachhallenden Schussgeräusche, die die stille Nacht durchbohren, in zusätzliche Furcht. Vom Jäger wird er zum Gejagten. Als die Tür des Ortsvorstehers sich öffnet, blickt ihm ein Junge mit hängendem Gesichtsausdruck. Dieser begleitet ihn in das Wohnzimmer, wo er auf eine Versammlung von Männern trifft. Ungewöhnlich ist jedoch die Stille im Raum. Die ursprüngliche Stille der winterlichen Nacht scheint sich in diesen Raum übertragen zu haben. Keiner beachtet den Fremden, keiner rührt sich. Ihm fallen das Heilige Buch des Koran auf einem kleinen Tisch und eine Standuhr auf, deren deutlich vernehmbares Ticken die Pein im Raum zu messen scheint. Nach einer Weile spricht ihn der Ortsvorsteher auf die Schüsse an, ob er etwas davon vernommen habe bzw. etwas darüber wisse. Der Reisende verneint. Daraufhin pocht es an der Tür. Dorfbewohner, die den Schuss gehört haben, bringen eine tote Hyäne, die sie nach den Schüssen am geöffneten Grab auf dem Friedhof fanden und legen ihn in der Mitte des Raumes ab. Zwischen seinen scharfen Zähnen hängt noch ein blutverschmierter, reinweißer Stoffetzen heraus. Sie hätten sie an dem Tag am ausgehobenen Grab gefunden. Das Tier hätte das Grab ausgegraben, die Tote herausgeholt und das Leichentuch auseinander genommen. Die Geschichte endet mit dem Zuflüstern eines Dorfbewohners in das Ohr des Fremden: „Weißt Du? Wir haben heute die junge Frau des Ortsvorstehers beerdigt . . . “ (dt. Ü: S.A, S. 30). Die Geschichte endet mit dieser Information. Was geschehen ist erfährt der Leser nicht – aber der undurchschaubare Kontext des Geschehens wirkt geheimnisvoll und bedrohlich.

Wie so oft in Kısakürek's Werken gehen auch in diesem sehr dichten Stück existenzielle Themen wie Angst, Zweifel, Einsamkeit, Isolierung, Bedrohung, Schrecken, Zerstörung, Tod und Metaphysik einher. Kısakürek richtet den Blick auf die harte Lebenswirklichkeit der anatolischen Bevölkerung Mitte des 20. Jahrhunderts. Von der Euphorie der ersten Jahre nach der Gründung der Türkischen Republik ist in dem durch die Kriegserfahrung gebeutelten Land nichts mehr zu spüren. Die anatolische Landbevölkerung ist mitunter die größte Leidtragende. Vor diesem zeitgenössischen Hintergrund nutzt der Schriftsteller die Hyäne-Metapher, um dieses Stimmungsbild zwischen Macht und Ohnmacht, Zivilisation und Verrohung einzufangen. Kısakürek nimmt die Hyäne in seine Geschichte auf, um eine unbestimmbare, rätselhafte und bedrohliche Figur und Stimmung zu erzeugen. Die Erzählung beginnt mit dem Aufbruch der Hauptfigur als Reisender durch Anatolien. Es wird dunkel und kurz vor Ankunft in einem Dorf wird sein Pferd plötzlich unruhig.

Alabildiğine koşan atım, birdenbire ön ayaklarını gerip olduğu yere mıhlanıverdi. Dizlerine kadar kara batmış, başını mezarlara doğru çevirmiş, hızlı hızlı soluyordu. [. . .] At [. . .] huysuzlanıyordu. Bir şeyden ürkmüş olmalıydı. [. . .] Atım ani bir hırıltı çıkararak geriye doğru zıplamak istedi. Şaha kalkmak istiyor gibi birkaç kere ön ayaklarını karın içinden kurtarmaya çabaladı. (Kısakürek, 1928, S. 28)

[Mein Pferd, das so schnell es konnte galoppierte, streckte plötzlich seine Vorderbeine aus und blieb wie festgenagelt stehen geblieben. Es war bis zu den Knien im Schnee begraben, sein Kopf den Gräbern zugewandt, schnell schnaufend. [. . .] Das Pferd [. . .] wurde unruhig. Er musste vor etwas erschrocken sein. [. . .] Mit einem plötzlichen Röcheln wollte mein Pferd nach hinten springen. Als würde es sich aufrichten wollen, versuchte es mehrmals seine Vorderbeine aus dem Schnee zu befreien.] (dt. Ü: S.A., S. 28)

Die Geschichte *Sırtlan* (Hyäne) von Kısakürek thematisiert den Kampf zwischen Gut und Böse in der menschlichen Natur. Metaphorisch wird dies durch das Pferd und die Hyäne abgebildet. Pferde sind beliebte Tiere - sowohl in der deutschen als auch in der türkischen Volkskultur - und sie können als treue, furchtlose und schützende Begleiter auftreten. Durch ihren sechsten Sinn können sie zudem auch als warnende und helfende Wesen hervortreten (vgl. Keleş, 2016). In diesem Zusammenhang dient das Pferd in der Erzählung von Kısakürek als Gegenpol zur Hyäne. Das Erschrecken, die Angst und das Anhalten und das Reagieren des Pferdes tragen zur Enthüllung eines Geheimnisses bei. Das Pferd warnt vor etwas Unbekanntem, vor einer Gefahr. Pferde werden nämlich oft als Symbole für Stärke, Freiheit und Macht betrachtet. Die Hauptfigur geht zum Friedhof und entdeckt ein komisches Wesen, das einem Tier gleicht, das den Körper einer Frau zerstückeln will, die gerade begraben wurde. Die Bedrohung durch die Hyäne wird zuerst vom Pferd wahrgenommen. So begegnet die Hauptfigur in der Nacht bei Kısakürek zuerst einer einem nicht erkennbaren Wesen, das in einem Friedhof in einem Grab die Erde ausgräbt. Der Reisende erschreckt sich vor dem Wesen nimmt die Schusswaffe, die er bei sich trägt und erschießt die Gestalt, die er für einen Menschen hält (wobei er auch nicht in der Nacht genau erkennen konnte, was das für eine Gestalt ist). Nach dem Schuss raste das Pferd mit voller Geschwindigkeit vorwärts und das Echo der Gewehrschüsse hörte man im ganzen Dorf und auf das der Reisende zureitet.

In Necip Fazıl Kısakürek's Werk *Sırtlan* (Hyäne) spielt der Friedhof im Zusammenhang mit der Hyäne eine symbolische Rolle. Der Friedhof ist ein Ort der Vergänglichkeit, der Einsamkeit und des Verlusts, wo der Protagonist mit inneren und äußeren Konflikten konfrontiert wird. Der Erzähler

konfrontiert den Reisenden angekommen im Haus des Dorfvorstehers mit einer ungewöhnlichen Verhaltensweisen der Menschen. Der Reisende nimmt eine seltsame morbide Situation wahr. Es herrscht Stille und niemand interessiert sich für den Gast. Der Dorfvorsteher ist nachdenklich und niemand spricht. Nur ein Diener bietet ihm nach einer Weile ängstlich einen Sitzplatz an. „Muhtar başını çevirmeden bulanık gözleriyle yüzüme baktı. Ötekiler kıpırdanmadılar bile. . . [. . .] Sanki, ben gelmeden bir dakika evvel bu evden bir ölü çıkmış, bu odada bir fâcia kopmuş gibi ortada anlatılmaz bir hâl vardı.“ (Kısakürek, 1928, S. 29f) [„Der Dorfvorsteher sah mich mit seinen verschwommenen Augen an, ohne den Kopf zu drehen. Die anderen rührten sich nicht einmal . . . [. . .] Es herrschte eine unbeschreibliche Situation, als ob eine Leiche eine Minute vor meiner Ankunft dieses Haus verlassen hätte, als hätte sich in diesem Raum eine Tragödie ereignet.“] (dt. Ü: S.A.)

Auf die Frage des Dorfvorstehers, ob der Reisende von dem Schuss gehört habe, antwortet der Reisende nicht wahrheitsgemäß. Er tut so, als habe er nichts gehört und gesehen. Hier der Dialog zwischen dem Reisenden und dem Dorfvorsteher:

Muhtarın kıpırdayan dudaklarından hafif bir ses çıktı: -Efendi, safâ geldin, kusura bakma! Saat bir iki dakika daha tık tık işledi. Yine muhtarın sesi: Demin mezarlık tarafından iki tüfek sesi duyduk. Siz o zaman her halde yoldaydınız. Neydi o sesler? Muhtara, tüfeği kendim attığımı gizleyerek hiçbir şeyden haberim olmadığını söyledim. (Kısakürek, 1928, S. 30)

[Eine schwache Stimme kam aus den sich bewegenden Lippen des Dorfvorstehers: - Herr, herzlich Willkommen. Es tut mir leid! Die Uhr tickte noch ein, zwei Minuten. Wieder die Stimme des Dorfvorstehers: -Wir haben vorhin zwei Gewehrschüsse vom Friedhof her gehört. Wahrscheinlich waren Sie zu diesem Zeitpunkt unterwegs. Was war das? Verheimlichend, dass ich selber das Gewehr gefeuert hatte, sagte ich dem Dorfvorsteher, dass ich von nichts wisse.] (dt. Ü: S.A.)

In dieser Geschichte geht es darum, die zwischenmenschliche Beziehung, ein seltsames Verhalten darzustellen und das wirkliche Geschehen zu verbergen. Nachdem die Dorfbewohner den Raum betraten und die Leiche eines wilden Tieres in der Mitte zurückließen, stellt sich erst heraus, dass es sich hierbei um eine Hyäne mit gesprenkeltem Fell und einem blutgetränkten weißen Tuch, das zwischen ihren scharfen Zähnen hing, handelt. Der Leser erfährt vom Tod der Frau des Dorfvorstehers erst am Ende der Geschichte, nachdem die Männer des Dorfes das tote Tier in das Haus des Dorfvorstehers gebracht hatten. Die Dorfleute sagen, dass es sich hier um eine Hyäne handelt und dass sie die Frau des Dorfvorsteher heute begraben hatten.

Köylülerden biri dedi ki: -Tüfek sesleri üzerine mezarlığa gittik. Ne görelim? Bugün kazdığımız mezarın başında bu sırtlan vurulmuş yatıyor! Mezarı açmış, ölüyü çıkarmış, kefeni didik didik etmiş. . . Odanın havasında derin bir şaşkınlık dondu. O zaman ta yanımda oturan siyah sakallı, siyah şalvarlı köylü, kulağıma eğilerek fısıldadı: -Haberin varmı? Muhtarın genç karısını bugün gömdük. . . (Kısakürek, 1928, S. 30)

[„Einer der Dorfbewohner sagte: -Als wir Schüsse hörten, gingen wir zum Friedhof. Und was sehen wir? Diese Hyäne liegt tot am Grab, das wir heute ausgehoben haben! Sie hat das Grab geöffnet, das Leichnam herausgeholt und das Leichentuch in zig Teile zerfetzt . . . Ein tiefes Erstaunen erstarrte in der Luft. Dann beugte sich ein neben mit sitzender Dorfbewohner mit schwarzem Bart und schwarzer Hose [Şalvar] an mein Ohr und flüsterte: - Hast Du mitbekommen? Wir haben heute die junge Frau des Dorfvorstehers begraben.] (dt. Ü: S. A.)

Mit der bedrückenden und symbolischen Atmosphäre bildet Kısakürek die brutale und undurchschaubare Lebensrealität in Anatolien ab. Der Leser mag schockiert sein, dass der Leichnam

von einer Hyäne herausgeholt wurde, doch für die Figuren in der Erzählung scheint es nicht Ungewöhnliches zu sein. Sie scheinen mit der Grausamkeit, die die Natur mit sich bringen kann, irgendwie arrangiert zu haben. Die Leserschaft kann nicht verstehen, worum es hier geht. Scheinbar öffnet sich für die Leser ein weiteres Gesprächsthema: „Hast du mitbekommen? Wir haben heute die junge Frau des Dorfvorstehers begraben.“ (dt. Ü: S.A.) Aber die Leser werden mit diesem Schockmoment alleine gelassen, denn mit dieser Information endet die Geschichte. In gewisser Weise drückt sich in der Ohnmacht der Leser auch die Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein der Dorfbewohner aus. Über den Reisenden Ich-Erzähler erfahren wir in Kısakürek's Erzählprosawerk auch etwas über die harten Lebensbedingungen der ländlichen Bevölkerung Anatoliens. Im Folgenden wird die Funktion und Rolle der „Hyäne“ in der türkischen Erzählkultur näher betrachtet.

3.4. Hyäne-Metapher im Kurzprosawerk *Sırtlan* (Hyäne) von Necip Fazıl Kısakürek

Die Hyäne von Necip Fazıl Kısakürek ist keine Zuschreibung wie bei Lenz. Hierbei geht es um eine echte Hyäne, die aber dennoch als Metapher weitere Sinnebenen öffnet. Sie übernimmt unterschiedliche Funktionen, um verschiedene Aspekte der menschlichen Natur und der Gesellschaft zu symbolisieren.

Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit: Die Hyäne gilt z.B. aufgrund ihres Jagdverhaltens im metaphorischen Sinne für grausam und rücksichtslos. Derart, dass sie auch nicht davor zurückschreckt Leichen auszugraben und Gräber zu plündern. Damit könnte sie einerseits für die rohe Gewalt und Grausamkeit der Naturgesetze stehen, andererseits für die dunklen Seiten der menschlichen Natur, die selbst wiederum als Produkt dieser Geographie selbst zu einem brutalen und rücksichtslosen Geschöpf werden kann.

Überlebenskraft und Stärke: Die Hyäne symbolisiert die Stärke und Überlebenskraft des Menschen in der Wildnis, so zumindest könnte man die anatolische Hochebene und das Hinterland zu dieser Zeit noch betrachten. Immerhin ist die wahrhaftige Begegnung mit einer Hyäne realistisch. Die Fähigkeit, in schwierigen Umgebungen zu überleben ist auch für diese Menschen kennzeichnend. Beispielsweise wird dies durch die Reise der Hauptfigur, des Erzählers, zu Pferd veranschaulicht, bei tiefen Schnee in eiskalter Nacht. Zudem ist er dazu in der Lage über die ‚Natur‘ und die ‚Nacht‘ zu siegen, in dem er das wilde Tier bei Nacht tötet.

Täuschung und Moral: In der Geschichte von Kısakürek wird die Hyäne mehrfach genutzt, um bestimmte Dinge zu thematisieren, auch hinterlistige und betrügerische Charaktere. Die Szene mit der toten Hyäne im Raum ruft zunächst Ekel und Unbehagen hervor. Gleichzeitig lösen sich zum einen Fragen in den Köpfen der Dorfbewohner im Raum auf, zum anderen entstehen neue Frage, wie die tiefe, fast schon beunruhigende Stille im Raum verstanden werden kann. Der Reisende erfährt vom Tod der jungen Frau. Damit entsteht auch ein beklemmendes Rätsel für die Lesenden. Denn mit dieser Information endet die Kurzgeschichte Kısakürek's. Eine moralische Ebene entsteht durch den Kadaver im Raum und durch die Konfrontation des Reisenden mit seiner Lüge. Diese für ihn sicherlich unangenehme Situation konfrontiert auch die Lesenden mit dem möglichen Fortgang der Geschichte. Dies könnte als moralischer Appell an die Ehrlichkeit aufgefasst werden.

4. Vergleich und Schluss

Die Metapher der Hyäne ist literarästhetisches Stilmittel (Metapher) zur Veranschaulichung und Verdeutlichung zwischenmenschlicher Beziehungen und Verhaltensweisen im Spiegel der Gesellschaft und der Natur. Solche Metaphern vereinfachen komplexe Zusammenhänge, machen diese greifbarer und verständlicher. Insgesamt können Hyänen in der Literatur, je nach Kontext und Autor, verschiedene Funktionen und Rollen haben. Sie können als metaphorische Figuren verwendet werden, um bestimmte Themen oder Charaktere zu veranschaulichen, oder um eine bestimmte Stimmung oder Atmosphäre der Angst und Unsicherheit zu stiften oder auch die brüchige Grenzen zwischen Mensch und Tier sowie zwischen Zivilisation und Wildnis aufzuzeigen. Hyänen sind sowohl in der deutschen als auch in der türkischen Erzählkultur mit negativen Assoziationen behaftet. Lenz und Kısakürek verwenden die Hyäne-Metapher als ein literarisches Mittel, um das Handeln einzelner Figuren moralisch bloßzustellen. In Siegfried Lenz' *Lieblingsspeise der Hyänen* und Necip Fazıl Kısaküreks *Sırtlan* erscheint die Hyäne bereits im Titel. In beiden Werken wird die Hyäne wiederkehrend benutzt, um Aspekte wie Angst, Trauer, Trauma, Tötung, Tod, den Kampf der Charaktere um ihre Menschlichkeit und moralische Integrität inmitten von Gewalt, Grausamkeit, Härte, Rücksichtslosigkeit und Zerstörung zu umkreisen. Durch die Hyäne wird in beiden Erzählungen eine unangenehme, düstere Situation umschrieben, sodass eine beklemmende und bedrohliche Atmosphäre entsteht. Das Verhalten der Menschen wird als skrupellos und opportunistisch dargestellt, vergleichbar mit dem Verhalten von Hyänen. Die unwissentliche und einem Angstimpuls geschuldete Tötung der Hyäne durch den Reisenden treibt die Zweifel an rationalem Handeln auf die Spitze. Rahmenbedingungen, die als extrem empfunden werden (Konsumgier und wilde Natur) dienen in beiden Werken als Projektionsfläche, auf der sich die Handlungen um die menschliche Natur, Angst, Moralität, die dunklen Seiten des Lebens ausbreiten. Insgesamt beschreiben beide Kurzprosawerke das Eindringen in düstere und unheimliche und nicht durchschaubare Situationen in denen die Charaktere mit ihren eigenen Dämonen und Geheimnissen konfrontiert werden. Beide Autoren haben mit der Hyäne eine bedrohliche Darstellung des Geschehens geschaffen. In der Erzählung von Kısakürek wird das Wesen/die Hyäne erschossen, weil es unmoralisch ist, Gräber zu schänden – was nicht nur durch Hyänen passiert. Dabei wird der Mensch potentiell zum unmoralischen Wesen, weil er selbst tötet ohne zu wissen, wer warum am Grab ist. Der Protagonist schießt aus Angst, ohne zu wissen, was er tut. Tierisches und menschliches Handeln liegen eng beieinander. Durch den Ritt durch den Wald werden auch die gnadenlosen Lebensbedingungen in Anatolien und damit auch die Beziehung der menschlichen Natur zu seiner Umwelt kritisch hinterfragt. Durch den Friedhof und die Ausgrabung der Leiche durch die Hyäne nimmt die Erzählung bei Kısakürek auch bedrohliche Formen an: Ein schonungsloser Fingerzeig von Kısakürek auf das ländliche Leben in manchen Gegenden in Anatolien. Gefühlszustände wie Furcht, Angst, Mitleid werden beim Leser geweckt.

In beiden Erzählungen sind die Hauptfiguren auf einer Reise und werden mit sich selbst konfrontiert, mit der menschlichen Natur, mit ihren Ängsten. Im wahrsten Sinne des Wortes mit „Grenzsituationen“. Alle Reisen sind eine Abrechnung mit sich selbst. In Lenz' Erzählung gibt

es den amerikanischen Veteranen, der sich selbst finden möchte und versucht, ein Trauma an seiner Vergangenheit zu überwinden, der aber von den egoistischen ‚Grausamkeiten‘ der Frauen, die ihn nur ausnutzen und sich für ihn und seine Wünsche überhaupt nicht interessieren. Beide Autoren deuten darauf hin, dass es extreme Lebenserfahrungen gibt, die den Menschen nicht loslassen. Beide Werke befassen sich mit der Konfrontation menschlichen Verhaltens, Trauer, Trauma, Angst, Grausamkeit, Tod und die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Beide Autoren vergegenwärtigen mit der Hyäne grausame Zustände, aggressive Tendenzen und unterstreichen die Atmosphäre des Unheimlichen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass beide Geschichtenerzähler mit der Hyäne als Metapher auf unangenehme und negative gesellschaftliche Phänomene verweisen. Das Ende des Ersten Weltkrieges besiegelte gleichermaßen das Ende des Osmanischen Reiches und war gewissermaßen auch der Beginn der Befreiungskriege, die 1923 in der Gründung der modernen Türkei mündeten. Während Kısakürek hinter den Vorhang der allgemeinen Euphorie in der türkischen Bevölkerung nach der Gründung der modernen Türkei blickt und dabei auf die Lebensverhältnisse in Anatolien aufmerksam macht und eine soziale Aspekte sichtbar macht, ist es bei Lenz der amerikanische Kriegsveteran, der, obwohl er „Sieger“ im Zweiten Weltkrieg war, Opfer seiner Frau und seiner Tochter wird, die ihrerseits dem Konsum verfallen sind und dem Vater die Verarbeitung seiner Kriegserfahrungen nicht ermöglichen. Mit der Hyäne als literarästhetisches Gestaltungsmittel gelingt es den beiden Autoren in der Kurzprosa zwischenmenschliche Erfahrungen, die Verarbeitung von Angst, Trauma, Tod und Trauer, aber auch Konflikte in der Gesellschaft greifbarer zu machen. In *Lieblingsspeise der Hyänen* wird die eigensinnige, gierige und rücksichtslose Jagd der Frauen nach Schuhen mit dem Verhalten von Hyänen verglichen. Ihr Hunger nach diesen Produkten der Konsum- und Industriegesellschaft scheint unendlich zu sein. Dabei können sie als Opfer des Systems betrachtet werden, die blind und emotionslos dem Diktat des wirtschaftlichen Systems folgen und ihre Umgebung und die sie umgebenden Menschen und deren seelische Bedürfnisse nicht wahrnehmen. Und es ist erstaunlich, dass der ehemalige Soldat sich in eine totale Abhängigkeit der Frauen begibt und von ihnen in gewisser Weise einsperren lässt. War er vor der Reise noch gefangen in seinen Erinnerungen an den Krieg, kommt eine zweite Gefangenschaft durch die Frauen hinzu, die ihn quasi handlungsunfähig machen und zur Passivität verdammen. Der Soldat, der trotz mehrfacher lebensbedrohlicher Umstände den Krieg als Kampfflieger überlebt hat und als ein Held gesehen werden kann, wird zu einem Antihelden, zu einem „Schwächling“ degradiert, der nicht im Stande ist, den letzten Schritt für eine Begegnung mit seinen Erinnerungen aus eigener Kraft zu bewältigen, während er den ganzen Weg über den Atlantik auf sich genommen hat. Seine einzige Aktivität besteht darin, sich dem fremden Deutschen zuzuwenden und ihm seine Geschichte zu erzählen – aber erst nachdem er Alkohol konsumiert hat. Der Mann, der seine ganz persönlichen Erinnerungsorte aus der Kriegszeit wiedersehen möchte, wird völlig passiv dargestellt, der im Normalzustand nicht in der Lage ist, über Gefühle zu reden. Man erfährt über den Amerikaner nur, dass er im Krieg offensichtlich handlungsfähig war und jetzt das Ziel seiner Reise nicht erreichen kann und gegenüber den Frauen machtlos ist. Er lässt sich von seinen Frauen „einsperren“. Er wird zum Opfer. In der Repetition vergleichbarer Aktionen spiegelt sich das brutale Jagdverhalten der Frauen wieder. Der

Veteran wird also nicht nur durch seine Erinnerungen verfolgt, sondern auch durch das immer wiederkehrende und sich wiederholende Konsumverhalten der Frauen zur mentalen Erschöpfung getrieben, dem der Körper schließlich irgendwann auch unterliegt. Dabei können auch die als Frauen gewissermaßen als Opfer der Konsumindustrie betrachtet werden, womit die Hyäne-Metapher auch eine Gesellschaftskritik ist. Indem er die Frauen als Schuhe fressende Hyänen bezeichnet, bringt er auch die Angst des einstigen Kriegsteilnehmers zum Ausdruck.

In *Sirtlan* von Kısakürek gibt es eine zweifache echte Bedrohung: einmal durch das Wetter, und dann durch das Wesen, das über ein Hügel gebeugt, nur von hinten gesehen werden kann und von dem man nicht weiß, ob es ein Tier oder ein Mensch ist. Diese reale Gefahr führt dazu, dass der Protagonist so schnell er kann, auf das Objekt schießt. Erst später erfährt man, dass dieses Wesen eine Hyäne war. Die Angst, die der Protagonist hatte, war also nicht die Angst vor einer Hyäne, sondern eine Angst in einer nicht genau bestimmbar und bedrohlich erscheinenden Situation. In der Erzählung von Kısakürek geht es um einen konkreten Anlass, so dass man als Leser seiner eigenen Fantasie ausgeliefert ist. In der Erzählung von Lenz werden die Mutter und die Tochter als Hyänen benannt. Lenz demaskiert und konterkariert die Konsumwelt. Die Hyäne bei ihm ist eine Zuschreibung und hat eine verachtende negative (sogar etwas witzige) Etikette, die für die beiden Frauen steht und nichts mit einer konkreten Hyäne gemein hat, während es bei Kısakürek eine wirkliche Begegnung mit einer echten Hyäne (einmal lebend und einmal in totem Zustand) ist. In beiden Kurzprosaerwerken bietet die Hyäne als fiktionaler Gegenstand ein Irritationspotential. Insgesamt hilft sie die Themen und Botschaften in der Geschichte zu unterstreichen und dem Leser ein tieferes Verständnis über die menschliche Natur zu ermöglichen. Sowohl im türkischen als auch im deutschen Literaturraum wird die Hyäne als Tiersymbolik zur Visualisierung der unschönen, unheimlichen, bedrohlichen, angsterregenden Aspekte, Situationen und Verhaltensweisen verwendet. Sie reflektiert einen Mangel an moralischem Kompass. In beiden Erzählungen sind die Hauptfiguren Reisende. In Lenz' Erzählung ist die erneute Begegnung mit den persönlichen Erinnerungsorten des Zweiten Weltkriegs der eigentliche Reiseanlass des Amerikaners. In der türkischen Erzählung wird der Grund der Reise nicht genannt. In Bezug auf den Umgang mit der jeweiligen bedrohlichen Situation erfährt man jedoch, dass der Reisende bei Kısakürek Tatsachen schafft und das zunächst unbestimmte Wesen erschießt, unwissend, was er eigentlich getan hat. Bei Lenz' Amerikaner dagegen bleibt es am Ende bei der mehrdeutigen Drohgebärde, dass er „weiß, was er zu tun habe“.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

ORCID:

Seval AYNE 0000-0002-8804-3325

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Kısakürek, N. F. (1928). *Hikâyelerim*. İstanbul: Büyükdoğu Yayınları.

Lenz, S. (1958). *Gesammelte Erzählungen*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.

Sekundärliteratur

Beyaz, Y. (2013). Necip Fazıl Kısakürek'in Hikayeleri Üzerine Bir İnceleme. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 7. Kış, 161-179. https://isamveri.org/pdfdrg/D03437/2013_7/2013_7_BEYAZY.pdf

Drodowski, G. (1997). *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Auflage. Duden Band 7. Mannheim: Dudenverlag.

Dtv junior Lexikon. (1980). *Ein Lexikon für die Jugend*. Band 3: Hickory-Mozart. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Friedrich, H. (1968). (Hrsg.) *Mensch und Tier*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Wien: Böhlau Verlag.

Keleş, N. (2016). Indo-Germen/Alman ve Turan/Türk Kavimleri Halk Kültüründe Atla İlgili İnançlar. İçinde: *Dil Bilimleri, Kültür ve Edebiyat*. (7). 251-299. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Padam Yayınları.

Nürnberg, H. (1998). *Geschichte der deutschen Literatur*. 24. Auflage. München: Bayerischer Schulbuchverlag.

Şen, N. (2022). Cemal Hürşid'in Sırtlan Adlı Romanında Taşra Sıkıntısı. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 14(27), 91-118.

Sözen, M. (2014). Şanlıurfa İli Çizgili Sırtlan. *Hyaena hyaena. Tür Eylem Planı*. (2015-2020). 1-36. <https://www.tarimorman.gov.tr/DKMP/Belgeler/T%C3%9CR%20EYLEM%20PLANI/CzgSirtlan.pdf>

Tan, M. (2016). Necip Fazıl'ın Hikâyelerinde Kaçınılmaz Son: Ölüm. *Rumeli De Journal of Language and Literature Studies*, 5(4). 64-75.

Vogt, J. (2011). *Wie analysiere ich eine Erzählung*. Paderborn: W. Fink Verlag.

Zitierweise / How to cite this article

Ayne, S. (2024). Hyäne als Metapher in der Kurzprosa von Siegfried Lenz und Necip Fazıl Kısakürek. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi- Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 52, 59-76. <https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1494665>

Theodor Fontane'nin *L'Adultera* Eserinde Medyalararası Bağlantılar

Intermedial Connections in Theodor Fontane's work *L'Adultera*

Süreyya İLKILIÇ¹ 

¹Doç. Dr. Türk-Alman Üniversitesi, Kültür ve Sosyal Bilimler Fakültesi/Kültür ve İletişim Bilimleri Bölümü, Kültür Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Corresponding author: Süreyya İlkılıç

E-mail: ilkilic@tau.edu.tr

Öz

Theodor Fontane (1819-1898) on dokuzuncu yüzyıl Alman Edebiyatının ve Realist Akımın en önemli temsilcilerindendir. Yazar olarak gazetecilik, denemeler, edebiyat ve sanat eleştirileri, mektup vd. gibi farklı pek çok alanda eserler vermiş olan Fontane, gerçek olaylardan yola çıkarak yazdığı eserlerinde, yaşamış olduğu dönemdeki Alman toplumu üzerine bilgiler sunmaktadır. Fontane özellikle 1875 ile 1898 yılları arasında kaleme aldığı Berlin romanlarında toplumun sosyokültürel yapısını eleştirel bir bakış açısıyla sanatsal bir şekilde aktarmaktadır. *L'Adultera*, Fontane'nin Berlin romanları kapsamında yazdığı ilk roman olmasının yanı sıra yazarın kadınlar üzerine yazdığı romanlar (Frauenromane) içinde mutlu son ile biten tek eser olma özelliği taşımaktadır. Eserin adındaki İtalyanca kökenli evlilik yıkan anlamındaki 'L'Adultera' kelimesi ilk etapta, eserde başka bir erkeğe âşık olarak eşini ve çocuklarını terk eden, dolayısıyla evliliğini yıkan başkahraman kadını ifade ediyor izlenimini vermektedir. Oysa 'L'adultera', yazarın ifadesi ile eserde ana motif olarak kullanılan ünlü ressam Tintoretto'nun tablosudur. Bu çalışmada Fontane'nin *L'Adultera* eserinde bulunan medyalara yer verilmiş olup bu medyaların eserdeki etkileri araştırılmıştır. Medya terimi ile özellikle yazılı ve görsel iletişim araçları anlaşılrsa da tablo, müzik, film, mektup, gazete de medya kapsamına girmektedir. Medyalararasılık, en az iki medyanın birlikteliğini ve etkileşimini ifade eder. Pratikte uygulaması çok eskilere dayanmasına rağmen Medyalararasılık teorik anlamda 1990'lardan sonra edebi metin analizlerinde yöntem olarak kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Theodor Fontane, *L'Adultera*, realizm, medyalararasılık, Tintoretto

Submitted : 05.06.2024

Revision Requested : 10.10.2024

Last Revision Received: 23.10.2024

Accepted : 24.10.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT

Theodor Fontane (1819-1898) is one of the most important representatives of the Realist Movement and German Literature in the 19th century. Fontane, who has works in many different fields as a writer provides information about the German society of the period in which he lived in his works based on real events. Fontane shows artistically the sociocultural structure of society from a critical perspective, especially in his Berlin novels that he wrote between 1875 and 1898. *L'Adultera* is the first novel written by Fontane as part of his Berlin novels and the only one of his women's novels that has a happy ending. In the first place, *L'Adultera* the word of Italian origin in the title gives the impression that it refers to a protagonist woman who falls in love with another man and leaves her husband and children, thus destroying her marriage. However, *L'adultera* is a painting by the famous painter Tintoretto, which is used as the main motif in the work according to the author. In this study, the media in Fontane's *L'Adultera* are included and the impacts of these media on the work are investigated. Although the term "media" refers to written and visual means of communication in particular, paintings, music, movies, letters and newspapers are also included in the scope of media. Intermediality refers to the coexistence and interaction of at least two media. Even though its practical application reaches far back into the past, Intermediality has been theoretically used as a method in literary text analysis from the 1990s.

Keywords: Theodor Fontane, *L'Adultera*, realism, intermediality, Tintoretto

EXTENDED ABSTRACT

Theodor Fontane (1819-1898) is one of the most important representatives of the Realist Movement and German Literature in the 19th century. Fontane, who has works in many different fields as a writer (such as journalism, essays, literary and art criticism, letters, etc.), provides information about the German society of the period in which he lived in his works based on real events. Fontane shows artistically the sociocultural structure of society from a critical perspective, especially in his Berlin novels that he wrote between 1875 and 1898. *L'Adultera* is the first novel written by Theodor Fontane as part of his Berlin novels and the only one of his women's novels that has a happy ending. In the first place, the word *L'Adultera* in the title of the work gives the impression that it refers to a protagonist woman who falls in love with another man and leaves her husband and children, thus destroying her marriage. However, *L'Adultera* is a painting by the famous painter Tintoretto, which is used as the main motif in the work according to the author. In this study, the media in Fontane's *L'Adultera* are included and the impacts of these media on the work are investigated. Although the term "media" refers to written and visual means of communication in particular, paintings, music, movies, letters and newspapers are also included in the scope of media. Intermediality refers to the coexistence and interaction of at least two media. Even though its practical application reaches far back into the past, Intermediality has been theoretically used as a method in literary text analysis from the 1990s.

L'Adultera was published in 1880 as a preprint in the magazine *Nord und Süd* and in 1882, as a book by the Salo Schottländer publishing house in Breslau. With its publication, the work caused a sensation both because it was based on a real event, the Ravené scandal, and because of the positive outcome of the work. In the novel *L'Adultera*, the marriage of the seventeen-year-old Melanie de Caparoux and the forty-two-year-old Ezechiel van der Straaten, who have been married for ten years, ends when Melanie falls in love with Ebenezer Rubehn, who comes to their home as a guest, and leaves her husband and her two daughters.

Tintoretto's *L'Adultera* appears twice in the second part of the novel, as a copy of the painting and in the last part, the twenty-second chapter called Reconciliation (Versöhnt / Versöhnung), as a medallion in miniature form. The painting, which depicts the woman caught in adultery being

brought before Jesus to decide what her punishment will be, is given to Melanie as a gift on both occasions in the novel. The background of the painting is based on the parable-like narrative in the Gospel of John in which Jesus' forgiveness comes to the fore.

In this study, Theodor Fontane's novel *L'Adultera*, which is the first of Theodor Fontane's Berlin and women novels and the only one with a positive ending, is analyzed within the scope of intermedia connections. It has been determined that Fontane conveys the plot, the social structure of Germany in the nineteenth century and especially the Ravené incident, which forms the background of the novel, through various media with a realist perspective. Fontane, who is active in many fields of writership such as journalism, writing, criticism and reporting, is not only a good media user and observer, but also a media producer through the many works he has written. It is seen that Fontane, who is constantly intertwined with media, uses many different media in *L'Adultera*. In this context, Fontane's work includes various media such as paintings, music, written works, architectural structures and newspapers. It is noteworthy that Fontane uses these media especially in the communication between the figures and in the construction of the work. In addition, through the media Fontane offers the reader the opportunity to have a premonition about the plot of the story. For example, gifting the painting *L'Adultera* at the beginning of the novel implies that the female character will betray her husband. It is also seen that the media used in the novel are reshaped and gain meaning within the scope of the novel. In particular, while the *L'Adultera* painting is perceived objectively in the museum where it is exhibited, it gains a different meaning in the home environment and is perceived by the characters in a personalized way. The characters' interest in different media plays an important role in the fiction of the work. In this context, especially Wagner's music is seen to mediate emotional intimacy and bonding between the figures. With *L'Adultera*, Fontane presents an event that has happened in an artistic way through media. As a written media, Fontane's novel conveys the sociocultural structure of the society of that period to the present day.

Giriş

Alman Edebiyatında 1848 ile 1890 yılları arasında realist akım olarak belirlenen dönemde, toplumun güncel olayları tarafsız ve sanatsal bir şekilde aktarılmaktadır. Bu dönem eserlerinin odak noktasını oluşturan birey, özellikle sanayileşme ve buna bağlı olarak toplumda değişen sosyokültürel şartlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Realist akımda doğrudan bir toplum eleştirisi bulunmamakla birlikte dönemin toplumsal olaylarının gerçeği yansıtacak şekilde anlatılması önem taşımaktadır (Kefeli, 2007, s. 45; Moran, 1981, s. 40-41). Bu dönemde fotoğraf, film, sinema, röportaj ve roman gibi gerçekçi açıdan toplumun objektif olarak gözlemlenebileceği ve tanımlanabileceği pek çok yeni yöntemler ortaya çıkmıştır. Bu döneme ait olan gerçekçi roman sayesinde olaylar olması gerektiği gibi değil, olduğu gibi anlatılmıştır (Kefeli, 2007, s. 45; Osterhammel, 2009, s. 45-57). Bu bağlamda mucize, tesadüf ve olağanüstü hallerden bağımsız olarak yazılan realist edebiyat, içinde bulunan sosyal gerçekliği yansıttığı ölçüde başarılı sayılmaktadır (Kantarcıoğlu, 1993, s. 136-137). Realist akımın temsilcilerinden olan Theodor Fontane, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında toplumsal konular üzerine yazdığı ve özellikle farklı açılardan kadınların merkezde olduğu eserleriyle önemli bir yer teşkil etmektedir (Kleinpaß, 2012, s. 189; Aust, 1980, s. 11). Fontane'nin romanlarının veya öykülerinin birçoğunun başlığı eserdeki kadın karakterden bahseder: *Grete Minde* (1880), *Cécile* (1886), *Stine* (1890), *Frau Jenny Treibel* (1892), *Effi Briest* (1895) ve *Mathilde Möhring* (1906). Başlığı doğrudan kadın karakterin ismi olmasa da *Ellernklipp* (1881), *L'Adultera* (1882), *Schach von Wuthenow* (1882), *Kont Petöfy* (1884), *Irrungen Wirungen* (1888) ve *Unwiederbringlich* (1891) gibi eserlerinde de yazar, kadınların yaşamlarını ve kaderlerini tasvir etmektedir. Bu çalışmada Theodor Fontane'nin kadın romanlarının ilkinin oluşturduğu *L'Adultera* romanı üzerinde durulmuştur. Eserin ismi yazarın birçok eserinde olduğu gibi kadın karakterin adına dayanmasa da eserdeki ana motifi oluşturan tablo, hikâyedeki kadını ve onun kaderini kapsamaktadır. *L'Adultera* eserinin Medyalararasılık bağlamında ele alındığı bu çalışmada öncelikle Fontane ve onun realist bakış açısı ele alınmış ve 'Medyalararasılık', kavram olarak açıklanmıştır.

Theodor Fontane (Neuruppin 1819 - Berlin 1898) eczacılık eğitiminden sonra bir müddet eczacılık yapmış, ancak yazmaya olan ilgisi nedeniyle 1849 yılında otuz yaşındayken eczacılık mesleğini tamamen bırakmıştır. Çıraklık yaptığı dönemde ilk edebi çalışmalarına başlayan ve bu dönemde novel ve şiir türünde yazan Fontane, daha sonra her türden edebi eserler vermiştir. Savaş muhabirliği, gazetecilik, edebiyat, tiyatro ve sanat eleştirmenliği gibi yazının farklı birçok alanda faaliyet gösteren Fontane'nin günlükleri, seyahat notları, mektupları ve deneme türünden yazıları bulunmaktadır. Hayatının son dönemlerinde kaleme aldığı biyografisi *Meine Kinderjahre* haricinde, yazdığı çok sayıdaki eserlere, *Grete Minde* (novel), *John Maynard* (balat), *Irrungen, Wirungen*, *Cecilé*, *Der Stechlin*, *Effi Briest* (roman) örnek olarak verilebilir (Grätz, 2015, s. 15-50). Toplum, tarih, zaman ve Berlin romanları olmak üzere özellikle roman türünde çok sayıda eseri bulunan Fontane, deneme ve edebiyat eleştirilerinde romandan, içinde bulunan dönemde ebeveynler tarafından anlatılan abartılı olmayan ancak inandırıcılığı olan hikâyeler olarak bahseder: "Was soll ein Roman? Er soll uns unter Vermeidung alles Übertriebenen und Hässlichen eine Geschichte erzählen, an die wir glauben" (Fontane, 1969, s. 316). "Der Roman soll ein Bild der Zeit sein, der wir selber gehören,

mindestens Widerspiegelung eines Lebens, an dessen Grenze wir selbst noch standen oder von dem uns unsere Eltern noch erzählten" (Fontane, 1969, s. 319). Fontane'ye göre gerçekçilik, realist akımın karakteristik stil ve anlatım özelliği olarak içinde bulunulan yaşamın sanatsal bir şekilde tüm gerçekliği ile anlatımıdır:

Vor allen Dingen verstehen wir nicht darunter das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten" (Fontane, 1969, s. 12). (...) Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst. Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigstens das bloß Handgreifliche, aber er will das Wahre. (Fontane, 1969, s. 14)

Fontane'nin ilgisi edebi olarak ele alınan olayın 'ne'liğinden ziyade 'nasıl'lığı üzerinedir (Kleinpaß, 2012, s. 64). Daha önce de belirtildiği gibi, Theodor Fontane ağırlıklı olarak özellikle on dokuzuncu yüzyıl Alman toplumunda kadın konusu üzerine yoğunlaşmış ve dönemin farklı kadın tiplerine eserlerinde yer vermiştir (Kleinpaß, 2012, s. 56-57; Mecklenburg, 2018, s. 46-47). Özellikle 1875 ile 1898 yılları arasında kaleme aldığı Berlin romanlarında toplumun sosyokültürel yapısını ve bu bağlamda kadının toplumdaki yerini ele almaktadır. Bu dönemde, kendisi hakkında söz hakkı bulunmayan kadının üzerinde evleninceye kadar babasının ve evlilik sonrasında kocasının söz hakkı bulunuyordu¹. Kadın ev içinde sorumluluk sahibi iken, evin dışındaki işleri yapmak erkeğin görevleri arasında yer alıyordu. Görevleri karakteristik olarak üç K (Kinder-Küche-Kirche) ile belirlenen kadın, evin düzenini sağlamak, çocuk doğurmak ve bakımını sağlamak ile yükümlü idi. Ancak çocuk üzerine kararları erkek veriyordu. Örneğin, çocuğun ne kadar süre emzirileceği konusunda da erkek söz sahibiydi. Genelde görücü usulü ile yapılan evliliklerde ikili çıkar ilişkileri ön planda bulunmaktaydı. Araç konumunda bulunan evlilik sayesinde her iki taraf için de farklı açılardan (maddi ya da soyluluk bakımından) güvence sağlanmakta ve bu sayede kişilerin toplumda bulunduğu yer belirlenmekteydi (Mende, 1980, s. 184-185; Tresnak, 2011, s. 39-46).

Köken olarak Latince 'medius' kelimesine dayanan ve 'orta, arada bulunan, aracılık eden' anlamına gelen medya kelimesi, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren 'aracı' ve 'aracılık eden öge' anlamında kullanılmaktadır (Kayaoğlu, 2009, s. 16). Medya kavramı ile dar anlamda özellikle basılı ve görsel iletişim araçları anlaşılıyor olsa da geniş anlamıyla kitap, gazete, film, resim, müzik gibi sanat dalları da medya kapsamı içine girmektedir. Gürsel Aytaç bu bağlamda Medyalararasılık kavramının günümüzde Sanatlararasılık (Interarts) düzeyine geldiğini belirtir (Aytaç, 2021, s. 84-85). Türkçeye Medyalararasılık kavramını kazandıran Ersel Kayaoğlu, Medyalararasılık kavramının farklı medyaların birlikteliğini ve karşılıklı etkileşimini ifade ettiğini belirtir (Kayaoğlu, 2006, s. 105-106). 'Estetik bir yöntem' olarak Medyalararasılık, yazarlar ve sanatçılara medyalar arasındaki iletişimi sistematik olarak analiz edebilme imkânı sağlamaktadır (Kayaoğlu, 2009, s. 9). Medyalararasılık, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi kapsamında yer alan Metinlerarasılık teorisine benzer şekilde 1990'lı yıllardan itibaren teorik olarak gelişim göstermektedir (Rajewsky, 2002, s. 52). Metinlerarasılık, uygulaması çok eskilere dayanmasına rağmen teorik anlamda Postmodern ve Yapısöküm kavramları

¹ On dokuzuncu yüzyılda evlilik ile ilgili olarak detaylı bilgi için: Weber-Kellermann, 1974. *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*. Frankfurt am Main, s. 97-119; Rosenbaum, H. (1982). *Formen der Familie. Untersuchungen von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main (s. 310-386); Frevert, U. (1995). *Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, s. 20-21, C. H. Beck, München.

ile birlikte 1960'lardan sonra edebi metin analizlerinde yöntem olarak kullanılmaktadır (Köppe & Winko, 2008, s. 127-128). Kavram olarak adından da anlaşılacağı üzere Metinlerarasılık, metinlerin arasındaki ilişki ve bağlantıyı ifade etmektedir. Buna göre bir metin kendinden önceki metin(ler) ile mutlaka açık ya da gizli bir iletişim halindedir. Metinlerarasılık prosedür olarak “tekrarlama, taklit etme, gizli ya da açık imalarda bulunma, başka metinlerin parçalarını alma, yeniden yazma, kopyalama ve yeniden yazma, çevirme ve diğerlerinin unsurlarından yeni bir metin oluşturma” şeklinde olabilmektedir (Lachmann, 1996, s. 794). Teorik temeli Mikhail Bakhtin'in diyalojiklik ilkesine uzanan (Berndt & Tonger-Erk, 2013, s. 17) Metinlerarasılık kavramı, Bulgar akademisyen Julia Kristeva tarafından daha da geliştirilmiştir. Kristeva'ya göre “bir alıntılar mozaigi” olan her bir metin, “başka bir metnin özümsemesi ve dönüşümü” sayesinde ortaya çıkmaktadır (Kristeva, 1996, s. 337; Berndt & Tonger-Erk, 2013, s. 36). Gérard Genette ise bir metnin bir başka metin içindeki açık ya da kapalı somut varlığı olarak tanımladığı Metinlerarasılık kavramını beş ana başlıkta sınıflandırır. Bu bağlamda metinlerarası ilişkiler 1. Metinlerarasılık (*intertextualité*) alıntı, gönderme, anırtırma şeklinde, 2. Yanmetinsellik (*paratextualité*) başlık, önsöz, resim v.b. gibi ikinci derece unsurlar, 3. Yorumsal üstmetin (*métatextualité*) ad verilmeden ve alıntı olmaksızın yoruma bağlı ilişkilendirme, 4. Üstmetinsellik (*architextualité*) metnin türüne bağlı araştırma ve 5. Ana-metinsellik (*hypertextualité*) pastiş, parodi vb. yöntemlerle dönüştürülen metnin ele alınması olarak analiz edilmektedir (Aktulum, 2011, s. 28-29).

Medyalararasılık alanının öncülerinden olan filolog Irina O. Rajewsky Medyalararasılığı medya birleşimi (Medienkombination), medya değişimi (Medienwechsel) ve medyalararası ilişkiler (Intermediale Bezüge) olmak üzere üç başlık altında ele alır. Medya birleşiminde en az iki farklı medyanın, örneğin opera, film, fotoroman gibi, bir araya gelerek etkileşimi söz konusudur. Medya değişiminde bir medya türünün diğer başka bir medyaya aktarımı ön plandadır. Edebiyat medyasındaki bir metnin sinemaya uyarlanması medya değişimine örnek olarak verilebilir. Medyalararası ilişkilerde ise farklı medyalar arasındaki ilişkiden bahsedilmektedir. Buradaki ilişki bir medyanın bir başka medyaya gönderme yapması, ondan esinlenmesi ve içinde bulunulan konsept çerçevesinde yeniden şekillenerek farklı anlamlar kazanması şeklinde olmaktadır. (Rajewsky, 2002, s. 16-17; Kayaoğlu, 2006a, s. 107).

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Theodor Fontane'nin *L'Adultera* romanının yazım süreci, eserin çıkış noktasını oluşturan, zamanın Berlin toplumunda yaşanan ve tarihe Ravené skandalı olarak geçen olay üzerinde durulmuştur. Daha sonra *L'Adultera* adlı eserde yer alan gazete, tablo, müzik, mimari yapı gibi medyalar, Medyalararasılık bağlamında incelenmiştir.

***L'Adultera* ve Ravené olayı**

Fontane toplum, evlilik ve kadınlar üzerine yazdığı roman serisinin ilki olan *L'Adultera*'yı altmış yaşında kaleme alır. Günlük notlarına göre 1879 (Aralık) – 1880 (Ocak) gibi çok kısa bir sürede kabataslağı biten ve 1880 Nisan ayında yazımı tamamlanan eser, 1880'de *Nord und Süd* dergisinde ön baskı olarak ve 1882'de Breslau'da Salo Schottländer yayınevi tarafından kitap olarak basılır (Engel, 2015, s. 181; Grätz, 2015, s. 122). Eser, yayınlanması ile birlikte hem gerçek bir olaya

dayanması hem de eserin olumlu sonuçlanması nedeni ile büyük yankı oluşturur (Grawe, 2000, s. 524). Fontane, Joseph Viktor Widmann'a yazdığı mektubunda *L'Adultera* romanının kendisine takdirin yanı sıra "dar kafalı ve erdem bekçileri" tarafından çok fazla öfke ve saldırı kazandırdığını belirtir (Fontane, 1980, s. 185)². *L'Adultera* eseri tarihte konu olarak Therese Ravené olayı ya da Ravené skandalı olarak tanımlanan olaya dayanır. 1874 yılında gerçekleşen bu olayda Therese Ravené, kendisinden yirmi iki yaş büyük olan eşi Louis Ravené³ (1823-1879) ve üç çocuğunu terk ederek genç sevgilisi ile (Gustav Simon) İtalya'ya giderek onunla orada evlenir (Schellstede, 2023, s. 23). *L'Adultera* eseri ile Ravené olayı detaylı olarak Therese Ravené-Simon'un torunu tarafından kitaplaştırılarak basılmıştır.⁴ Fontane, 1874 yılında eşi ile birlikte İtalya'ya yaptığı ilk seyahatinde⁵ Venedig'te bulunan Galleria dell'Accademia müzesinde *L'Adultera* tablosuyla karşılaşır (Wegmann, 2023, s. 508). Sözlü olarak anlatılan ve gazetelerde okuyarak haberdar olduğu skandal Ravené olayı arasında bağ kurarak *L'Adultera* eserini kaleme alır. (Engel, 2015, s. 180-181; Aus der Au, 2017, s. 89-91). Fontane, İtalyadaki müzede gördüğü *L'Adultera* tablosu ile eserdeki figür arasındaki bağı eserin yayınlandığı Schotländer yayınevine yazdığı mektupta şöyle açıklar:

Zu „L'Adultera“ ließ ich mich bestimmen, weil das Spiel mit dem L'Adultera-Bild und der L'Adultera-Figur eine kleine Geistreichigkeit, ja, was mehr ist: eine rundere Rundung in sich schließt. In dieser Gegenüberstellung und Parallele lag etwas Verlockendes, das mich anderweite Bedenken zurückdrängen ließ. (Fontane an Schottlaender, 11. September 1881; HFA,IV, Bd. 3, 161, alıntı: Wegmann, 2023, s. 508)

Eserin yayınlanması için Louis Ravené'nin ölümünü bekleyen Fontane, henüz daha "hayatta olan ve bütün yanlışlarına rağmen çok nazik ve mükemmel bir hanımefendinin (Therese Ravené'nin) yüzüne "L'Adultera" gibi kaba bir kelimeyi vurmak" (Kleinpaß, 2012, s. 85; Jung, 1991, s. 59) istemediğini belirtir. Çünkü eserde söz konusu olay ile ilgili hiçbir bilgi yer almamasına ve her şey örtülü olarak anlatılmasına rağmen söz konusu figür tahmin edilebilecek şekilde idi.⁶

Yazar, diğer birçok romanında olduğu gibi bu romanın ismini de eserin başkahramanı olan *Melanie van der Straaten* olarak planlamıştır. Ancak özellikle yayınevinin ısrarlı talebi üzerine eser, İtalyanca'da evlilik yıkan (Ehebrecherin) anlamına gelen *L'Adultera* olarak adlandırılır (Jung, 1991, s. 59). Fontane, Julius Grosser'e yazdığı mektubunda eserin isminin hikâyedeki kadın kahramanı tanımlamadığını ve 'L'Adultera' ile eserde adı geçen Tintoretto'nun ünlü tablosunun kastedildiğini vurgular:

Der Titel 'L'Adultera' bezieht sich nicht auf meine Heldin, sondern auf einen berühmten Tintoretto dieses Namens, mit dem die Geschichte (im 2. Kapitel) beginnt und auf der letzten Seite schließt. Die Beziehungen ergeben sich von selbst. Ich bedurfte dieses Apparats, um die Geschichte nicht bloß aufhören, sondern auch kunstgemäß (Pardon) abschließen zu lassen. (Fontane, 1980, s. 73; alıntı: Jung, 1991, s. 59)

² "Meine L'Adultera Geschichte hat mir damals [. . .] viel Anerkennung, aber auch viel Ärger und Angriffe eingetragen. Seitens der Lobredner hieß es: "Da haben wir wieder einen Berliner Roman", aber die Philister und Tugendwächter [. . .] beschuldigten mich, neben anderem, der Indiskretion" (Fontane, 1980, s. 185).

³ Tam ismi: Louis Frédéric Jacques Ravené (Ludwig Friedrich Jacob Ravené olarak da bilinir).

⁴ Ravené skandalı üzerine detaylı bilgi için: Wagner-Simon, Th. (1992). *Das Urbild von Theodor Fontanes "L'Adultera"*. Stapp Verlag Berlin; Sokolowski, A. (2016). *Verwünschenes Die Reichsburg Cochem oder Über den Herrn Ravené, die Simon's und L'ADULTERA* https://www.kultura-extra.de/extra/feull/kulturspaziergang_reichsburgcochem.php

⁵ Fontane'nin İtalya gezileri hakkında detaylı bilgi için: Aus der Au, C., 2017, s. 77-84.

⁶ "einer noch lebenden und trotz all ihrer Fehler sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Dame, das grobe Wort „L'Adultera“ ins Gesicht zu werfen. Es ist zwar alles verschleiert, aber doch nicht so, daß nicht jeder die Gestalt erraten könnte" (Kleinpaß, 2012, s. 85; Jung, 1991, s. 59).

L'Adultera

L'Adultera romanında on yedi yaşındaki Melanie de Caparoux ile kırk iki yaşındaki Ezechiele van der Straaten'in on yılı geride bırakan evliliklerinin Melanie'nin evlerine misafir olarak gelen Ebenezer Rubehn'e âşık olup eşini ve iki kızını terk ederek evliliğini bitirmesi konu edilmektedir. İsviçre'de soylu Caparoux ailesinin büyük kızı olan Melanie, aralarında yirmi beş yaş farkı olan zengin ticaret müşaviri ile babasının öldükten sonra yüklü miktarda borç bırakması nedeniyle evlenmek zorunda kalmıştır. Olay örgüsü kronolojik olarak anlatılan hikâyeye, her biri adlandırılmış olan yirmi iki bölümden oluşmaktadır. Tanrısal bakış açısıyla anlatılan hikâyenin ilk bölümünde⁷ eserin başkahramanları Melanie (eserde kısaltılmış adı: Lannie) ve Ezechiele van der Straaten (eserde kısaltılmış adı: Ezel) karakteristik özellikleri ile anlatılır. Diğer bölümlerde ise anlatıcı yerine genellikle romandaki figürler arasındaki diyalogların yer aldığı görülmektedir. Ezechiele van der Straaten'in Berlin toplumu içindeki yeri, hikâyenin başında ünvanı, mesleği ve adresi ile birlikte aktarılır⁸. Ezechiele van der Straaten, borsa zengini olarak aşırı zenginliğine ve iş ortamında kendini kanıtlamış olmasına rağmen toplumda pek sayılan ve itibar gören bir kişi değildir. Zengin bir ailenin çocuğu olarak şımarık büyütülen, istediğini sorgulamadan yapan, hiç kimseyi takmadan iğneleyici ve düşünmeden söylediği sözlerle insanları aşağılamaktan bir nevi zevk alan başkahraman “iki şeyden nefret ediyordu: utanmak ve kendini değiştirmek”⁹ (Fontane, 1981, s. 5).

Ezechiele van der Straaten portresinde olduğu gibi diğer ana karakter Melanie de toplumun perspektifi ile ve adeta toplumda yapılan dedikodular tarzında anlatılır. Zengin ve soylu bir ailenin çocuğu olarak iyi bir eğitim alarak yetişen Melanie, erken yaşta ölen ve büyük bir miras yerine borç üstüne borç bırakan babasının borçları karşılığında babası yaşındaki bir adamla evlen(di)miştir. Ezechiele van der Straaten'in, kendisi için “şanstan çok gurur” olarak nitelendirdiği Melanie, “masallardaki prensesler gibi” bir hayat sürmektedir. Heth ve Lydia adında iki kız çocukları olan ailede dışarıdan bakıldığında eksik olan hiç bir şey yoktur (Fontane, 1981, s. 7). *L'Adultera* eseri ile gerçekte yaşanmış olan Ravenè olayı karşılaştırıldığında, gerçekte yaşanan olayda yer alan on dokuzuncu yüzyıl Berlin toplumundaki evlilik tarzına (görücü usulü - sevgiye dayanmayan - çıkar ilişkisi bazlı - kadın erkek arasında büyük yaş farkı) sadık kalınmış olsa da eser ile gerçek olay arasında yer ve karakterlerin özellikleri bakımından bir takım farklılıklar olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Fontane eserinde Ravenè skandalının birebir aynısını almamış küçük bazı değişikliklerle hikâyenin bir nevi kopyasını oluşturmuştur. Örneğin, Fontane'nin eserinde Ezechiele van der Straaten, eşi Melanie'yi seven ve son derece sadık olan bir karakterdir. Louis Ravené ise toplumda kadınlara düşkünlüğü ile tanınmaktadır. Kadınların (Therese ve Melanie) eşlerini terk ettikten sonra sevgilileri ile yaşadıkları yer farklılık gösterir. Ravenè skandalında Therese ve Gustav Simon çifti, Berlin ile karşılaştırıldığında daha merkezi olmayan Königsberg'de hayatlarına devam ederken, *L'Adultera*'da Melanie ve sevgilisi Ebenezer Rubehn önce İtalya'da bir müddet yaşarlar, daha sonra Berlin'e

⁷ Fontane, tüm hikâyenin üç sayfa olan birinci bölüme bağlı olduğunu belirtir: “an den ersten drei Seiten hängt immer die ganze Geschichte” (Fontane, 1954, s. 260).

⁸ “Der Commerzienrath Van der Straaten, Große Petristraße 4, war einer der vollgiltigsten Financiers der Hauptstadt, eine Thatsache, die dadurch wenig alteriert wurde, daß er mehr eines geschäftlichen als eines persönlichen Ansehen genoß” (Fontane, 1981, s. 5).

⁹ “Er hasste zweierlei: sich zu genieren und sich zu ändern” (Fontane, 1981, s. 5).

yerleşirler. Fontane'nin eserde başkent olarak merkezi bir konumda olan Berlin'i yer olarak seçmesi, toplumun belirlediği norm ve değerlerin dışına çıkarak evliliğini bitiren ve kendi ayakları üstünde durmaya çalışan kadının toplumda kabullenildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Grawe, 2000, s. 526; Kleinpaß, 2012, s. 85).

***L'Adultera*'da Medyalararasılık**

Rolf Parr, *Theodor Fontane – kommunizieren, produzieren und publizieren in vernetzten Medien* adlı yazısında Niklas Luhmann'ın "içinde yaşanılan toplum ve dünya üzerine bilinen her şeyin sonuç olarak medya aracılığı ile" gerçekleştiği tezine dayanarak Luhmann'ın bu tezini biraz değiştirerek Fontane'ye uygular. Fontane'nin hassas bir medya gözlemcisi, yoğun medya kullanıcısı, mesleği gereği sürekli bir medya üreticisi olduğunu ve Fontane'nin eserleri aracılığı ile onun içinde bulunduğu dönem, toplum ve medyalar hakkında bilgi sahibi olduğumuzu vurgular (Parr, 2022, s. 3). Kendisinden birçok yerde "medya işçisi" (Medienarbeiter) olarak bahsedilen (Rose, 2022, s. 188; Trilcke, 2022, s. XII; Aus der Au, 2022, s. 81) Fontane'nin yazılarında yer alan medya çeşitliliğini Parr, dört farklı ana başlıkta şöyle sınıflandırır:

„Medien der Bewegung im Raum“ (Postkutsche, Eisenbahn, Droschke, Dampfschiff), „Medien der Kommunikation“ (Brief, Postkarte, Telegramm, Rohrpost, Telefon), „Bildmedien“ (Gemälde, Stich, Lithografie, Skulptur, Denkmal, Landkarte, Fotografie, Panorama, Theater), „Publikationsmedien“ (Zeitung, Zeitschrift, Rundschauzeitschrift, Familienzeitschrift, Monatsschrift, Anthologie, Album, Buch). (Parr, 2022, s. 4)

L'Adultera'da yukarıdaki metinde yer alan birçok medyaya yer verilmektedir. Ancak bu çalışmada konunun sınırlarını belirleyebilmek için tablo, yazılı eser, müzik, mimari yapı ve gazete medyalarına yer verilmiştir.

Medya olarak Tablo

Resim galerisine sahip olmak, ünlü sanat eserlerinin orjinallerini galerisinde bulundurmak veya tabloların kopyasını ünlü ressamalara yaptırmak on dokuzuncu yüzyılda bireyin aşırı zenginliğinin bir göstergesi sayılmaktadır. *L'Adultera*'da tüccar Ezechiel van der Straaten'in resim galerisine sahip olması¹⁰ onun zenginliği ile ilişkilendirilerek anlatılmaktadır (Fontane, 2081, s. 35; Wegmann, 2022, s. 511). Eserde *Die Mohrenwäsche*¹¹ (Fontane, 2081, s. 19) *Hochzeit zu Cana* (Fontane, 2081, s. 23), *Venus und Madonna* (Fontane, 2081, s. 29) gibi birçok ünlü tablodan bahsediliyor olsa da bu çalışmada hem eserin ismi olması hem de üzerinde en çok durulan tablo olması nedeniyle medyalararası bağlamında sadece *L'Adultera* tablosu¹² ele alınmıştır. Isabelle Stauffer, Fontane'nin on dokuzuncu yüzyılda uzaktan veya yakından hiçbir şekilde üzerinde konuşulamayan cinsellik konusunu 'söylenilemeyenlerin aracısı' olarak sanat sayesinde eserlerinde ele aldığını belirtir (Stauffer, 2022, s. 356). Wegmann, imgelerin, resimlerin edebi metinlerde 'retorik silah' olarak kullanıldıklarının altını çizer. Bu özellikleri ile resimler eser, eserin olay örgüsü ve karakterler

¹⁰ *L'Adultera*'da Ezechiel van der Straaten'in galeriye sahip olması, kaynak olarak demir tüccarı Louis Ravené'nin resim galerisine dayanır. Ravené'nin resim galerisi 1850 yılında 124 tablo ile Berlin'de sergi olarak açılmıştır (Wegmann, 2022, s. 511).

¹¹ *L'Adultera* eserinde yer alan 'Die Mohrenwäsche' adlı tablo, Louis Ravené'nin resim galerisinde bulunuyordu (Schellstede, 2023, s. 26).

¹² Söz konusu tablo, bu çalışmada Şekil 1'de yer almaktadır.

üzerinde biçimlendirici önemli bir role sahiptirler (Wegmann, 2022, s. 511). Winfried Jung da, Fontane'nin eserlerinde araç olarak kullandığı imgeler aracılığıyla hem figürlerin karakterlerini yansıttığını hem de on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru burjuva ideolojisinin kültür ve sanat anlayışına gönderme yaptığını belirtir (Jung, 1991, s. 6). Daha önce belirtildiği gibi Fontane'ye göre sıradan anlatım ile sanatsal bir anlatımın arasında muazzam bir fark bulunmaktadır. Sanatsal etki, bu resim(leme) sayesinde meydana gelen esrarengiz modellemeye bağlıdır (Kleinpaß, 2012, s. 66).



Şekil 1. Tintoretto-Umkreis, *Christus und die Ehebrecherin*, Öl/Lw., 114 x 204 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia (Engel, 2015, s. 190).

L'Adultera, eserin ismi olması yanı sıra eserin ikinci bölümüne verilen addır. Bu bölümde Ezechieel van der Straaten, bir sene önce yaz tatili için gittikleri Venedik'te bir müzede gördükleri Tintoretto tablosunun¹³ bir kopyasını eşi Melanie'ye hediye eder. Çiftin Venedik'te bir müzede bir sanat eseri olarak inceledikleri tablo, kendi evlerindeki oturma veya çalışma odasında çok farklı anlam kazanır. Tintoretto'nun tablosu, medya olarak insanlar arasında bir iletişim aracı olma özelliği ile tüm sanat eserlerinin yer aldığı müzede tarafsız olarak incelendiğinde suç ve affedilmeyi sembolize etmektedir. Yeni durumda ise ana kahramanların perspektifinden özelleştirilerek yepyeni ve müzede olduğundan tamamen farklı bir şekilde algılanır (Razbojnikova-Frateva, 2022, s. 157; Wegmann, 2022, s. 510; Stauffer, 2022, s. 356). Ezechieel'in tabloyu kendi sanat galerisine değil de devamlı görebileceği bir yer olan yemek odasına asmak istemesi, eşi Melanie için kendisine yapılmış ikaz şeklinde yorumlanır. Oysa Ezechieel kendisinden yaşça çok genç ve güzel olan eşinin günün birinde ona ihanet edeceğinden korkmaktadır. İleride evliliğinin bu nedenle yıkılacağı düşünen Ezechieel, tablonun kendisini ikaz etmesi için devamlı gözünün önünde olmasını ister:

Ich will es vor Augen haben, so als Memento mori. [...] Da sind welche, die halten es mit dem Vogel Strauß und stecken den Kopf in den Sand und wollen nichts wissen. Aber andere haben eine Neigung, ihr Geschick immer vor sich zu sehen und sich mit ihm einzuleben. [...] so will ich es auch machen, und das Bild soll mir dazu helfen... Denn es ist erblich in unserm Haus... und so gewiss dieser Zeiger. . . (Fontane, 1981, s. 13)

¹³ Sanat tarihçisi Sabine Engel, Theodor Fontane'nin İtalya gezisinde *L'Adultera* konusunun tematize edildiği farklı tablolar görmesine rağmen içlerinden o zamanlar Jacopo Tintoretto'ya (1518-1594) atfedilen tabloyu eserinde kullandığını ifade eder. Ancak günümüzde bu tablonun Hans Rottenhammer (1564-1625) ya da Domenico Tintoretto'ya ait olduğu söylenmektedir (Engel, 2015, s. 189). Engel, Fontane'nin özellikle Jacobo Tintoretto'ya ait olan tabloyu seçme nedeninin resimde yer alan kadının yüz ifadesinin çok belirgin olmasından kaynaklandığını vurgular (Engel, 2015, s. 191-193).

Daha romanın başında, henüz başkarakterlerin tanımlanmalarından sonra zina ettiği için suçlu konumunda bulunan kadının resmedildiği bir tablonun eşe hediye olarak verilmesi, hikâyedeki karakterlerin rollerini de önceden belirlemektedir. On yıllık evlilik boyunca Melanie eşine ihanet değil, eşini kıskandıracak bir harekette dahi bulunmamıştır. Hediye kendisine verilirken bunu eşine ifade eden Melanie, eşinin hatıra ve hediye olarak Venedik'te gördükleri birçok tablo içinden özellikle *L'Adultera* tablosunu seçmesine sitem eder ve tabloyu “çok tehlikeli bir resim” olarak tanımlar (Fontane, 1981, s. 11). Kendisini resimdeki kadınla özdeşleştirerek her şeyin zaten önceden belirlenmiş olduğunu söyler. Tabloda ağlamış olarak resmedilen kadının yerine kendisini koyarak toplum içinde kadına sürekli kendisinin ne kadar kötü ve suçlu olduğunu söylenildiğini ve buna kadının kendisinin bile artık inandığını (inanmak durumunda kaldığını) vurgular:

Und ich kann mir nicht helfen, es liegt so was Ermutigendes darin. Und dieser Schelm von Tintoretto hat es auch ganz in diesem Sinne genommen. Sieh nur! Geweint hat sie ... Gewiß ... Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder will es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden ... Und dass ich dir's gestehe, sie wirkt eigentlich rührend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ... Und alles wie vorherbestimmt. (Fontane, 1981, s. 11)

L'Adultera tablosunun hediye edilmesinden sonra eserin ilerleyen bölümlerinde karakterlerin evlilik ve ihanet konusundaki bakış açılarının değiştiği görülmektedir. Örneğin Melanie, eşinin kendisine karşı olan ve toplumdaki yerli yersiz davranışlarına eleştirel bir gözle bakmaya başlar. Ezechiel zina yapan kadının resmedildiği tabloyu eşine hediye ettiğinde çok üzülen Melanie'yi teselli etmek yerine imalı bir şekilde güler. Kendisine verilen hediyeyi ve eşinin kendisine karşı olan alaycı tavrını anlamakta zorlanan Melanie, eşinin aslında görüldüğü kadar zararsız olmadığını ifade eder: “Sage, was hast du gegen mich? Ich weiss recht gut, du bist nicht so harmlos, wie du dich stellst” (Fontane, 1981, s. 12).

Tintoretto'nun *L'Adultera* tablosu Fontane'nin eserinde ilk olarak ikinci bölümde tablonun kopyası olarak ve ikinci olarak Versöhnung adı verilen yirmi ikinci bölüm olan son bölümde minyatür formunda madalyon şeklinde yer alır. Melanie ve sevgilisi Rubehn İtalya'da evlenerek bir süre orada yaşadından sonra Berlin'de oturmaya başlarlar. Rubehn'in iş yerinin iflas etmesi ve maddi bakımdan ailenin büyük sıkıntılar yaşaması üzerine Melanie, hem müzik hem de Fransızca dersleri vererek aileye destek sağlar. Melanie'nin ev dışında çalışması bir yandan kendi ayakları üstüne durabildiğini gösterirken diğer taraftan hemen olmasa da yavaş yavaş Berlin toplumunda hem kendisinin kabul görmesi hem de genel olarak bir kadının ev dışında çalışmasının olumlu kabul edilmeye başlandığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Romandaki bölüm adının ‘Versöhnung’ olması eserin olumlu bir sonuçla bittiğini haber eder. Bölümde geçen olaylar zaman olarak Hristiyanlıkta bağışlama, karşılıklı diyalog ve anlaşma zamanını ifade eden dini bayram Noel'de gerçekleşir. Melanie'den ayrılan Ezechiel, Noel akşamı yeni çifte bir hediye gönderir. Bu, eserin başında verilen hediyein bir nevi taklidi durumundadır. Yine merkezi konumda bulunan Tintoretto'nun *L'Adultera* tablosu, bu sefer minyatür formda ve madalyon şeklinde büyük bir ‘Gravensteiner’ elması içinde ipek bir kumaşa sarılmış bir şekilde bulunmaktadır. Ezechiel'in Melanie'ye verdiği ilk hediye haberini olmayan, dolayısıyla konunun dışında kalan birisi olarak gelen hediyeye anlam veremeyen Ebenezer Rubehn, hediyeyi Ezechiel'in saçma sapan, düşüncesiz

tavırlarından birisi olarak yorumlar. *L'Adultera* tablosunun minyatür formda bir madalyon içinde yer alması, bu madalyonun Gravensteiner elması içinde ve özellikle başka bir kumaşa değil de ipeğe sarılı bir şekilde gönderilmesi sembolik anlam taşımaktadır. Bilindiği gibi yasak meyve olarak elma, Âdem ile Havva'nın cennetten kovulmasını temsil etmekte ve Melanie'nin evli iken zina ile işlediği günaha gönderme yapmaktadır. Madalyonun ipek kumaşa sarılı olması, ipek böceği - koza - dönüşüm çerçevesinde ele alındığında Melanie'nin metamorfoz misali geri dönmek üzere eski hayatından yeni hayatına dönüşünü sembolize ettiği söylenebilir. Romanın son bölümünün adının Versöhnung olması ve *L'Adultera* tablosunun ilk kopyaya göre çok küçük boyutta bir kopya olması, Berlin toplumunun da sevgilisi için evliliğini bitiren Melanie'ye karşı tepkisinin artık önceki kadar büyük olmadığını göstermektedir. Ancak romanın sonunda romanın başına göre bağlam değiştiği için medya olarak madalyon içindeki minyatür resmi Melanie'nin farklı şekilde algıladığı dikkati çeker. Romanın başında *L'Adultera* tablosunu "alaylı ve burnu havada" (Fontane, 1981, s. 136) bir şekilde inceleyen ve böyle bir hediyeyi almasına sebep olacak bir şey yapmadığı için gücenen Melanie, romanın sonunda madalyon üzerinde yer alan resmi son derece mütevazı olarak kendisine yapılmış bir ikaz olarak kabul eder. Hiç şüphesiz söz konusu tablonun madalyonda yer alması madalyonun iki yüzü ile alakalıdır. Çünkü zina ve ihanet olayı Ezechiel'e yapılmış olmasına rağmen, Melanie'nin de böyle bir ihanete uğramayacağını garanti yoktur. O nedenle Melanie, Ezechiel'in ilk tabloyu devamlı gözünün önünde görmek istemesi gibi, hiç unutmaksızın kendisine yapılmış bir ikaz olarak madalyonu devamlı taşıyacağını belirtir: "Nein, ich. Ach, du weißt nicht, wieviel es mir bedeutet. Und es soll mich erinnern und mahnen... Jede Stunde . . ." (Fontane, 1981, s. 137).

Medya olarak yazılı eser

L'Adultera tablosunda zina yaparken yakalandığı iddia edilen kadın, İsa'nın huzuruna getirildiğinde henüz kendisi hakkında verilecek olan hükümden habersiz, bir yandan korku diğer yandan İsa'nın affediciliğine olan umut ve inancı ile önceden ağladığı belli olacak şekilde resmedilmiştir. Resimdeki diğer kişiler de İsa'nın vereceği kararı merakla bekler durumdadırlar. Resme konu olan sahne, Yuhanna İncilinde (8, 1-11'de) yer alan bir hikâyeye dayanır:

Aber die Schriftgelehrten und Pharisäer brachten eine Frau, beim Ehebruch ergriffen, und stellten sie in die Mitte und sprachen zu ihm: "Meister, diese Frau ist auf frischer Tat beim Ehebruch ergriffen worden. Mose aber hat uns im Gesetz geboten, solche Frauen zu steinigen. Was sagst du?" Das sagten sie aber, ihn zu versuchen, damit sie ihn verklagen könnten. Aber Jesus bückte sich und schrieb mit dem Finger auf die Erde. Als sie nun fortfuhren, ihn zu fragen, richtete er sich auf und sprach zu ihnen: "Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie". Und er bückte sich wieder und schrieb auf die Erde. Als sie aber das hörten, gingen sie weg, einer nach dem andern, die Ältesten zuerst; und Jesus blieb allein mit der Frau, die in der Mitte stand. Jesus aber richtete sich auf und fragte sie: "Wo sind sie, Frau? Hat dich niemand verdammt?" Sie antwortete: "Niemand, Herr". Und Jesus sprach: "So verdamme ich dich auch nicht; geh hin und sündige hinfort nicht mehr". (Deutsche Bibel Gesellschaft: <https://www.die-bibel.de/bibel/LU84/JHN.8>)

Yuhanna İncilinde yer alan, İsa'nın affediciliğinin ön plana çıktığı ve diyalog bölümlerini de içeren mesel tarzındaki anlatı, kendi içinde Metinlerarasılık bağlamında pek çok öğeler barındırmaktadır. Musa'nın emri ve öğretisinden yapılan alıntı haricinde Hz. Musa'nın kavminin ve o dönemdeki toplumun değer yargıları ve zina yapan kadına karşı tutumlarına da göndermelerde bulunulur.

Ayrıca meselde hiçbir insanın günahsız ol(a)mayacağı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda Fontane'nin eserinde Tintoretto'nun tablosunun hediye edilmesinin yer aldığı bölümde, medya konumundaki İncil'e gönderme yapılmaktadır (Reisener, 2015, s. 89). İncil'de genel olarak tüm insanlık için bir öğreti bulunurken, eserde, eserdeki karakterler çerçevesinde yeni bir anlam oluşur. Tablo, eserde Melanie'nin eşine ihanetini önceden haber vermekle beraber Melanie ve Ezechiel'in aralarında geçen konuşmada Ezechiel'in Yuhanna İncilinden alıntı yaparak "Wer unter euch ohne Sünde ist" (Fontane, 1981, s. 11) cümlesine atıfta bulunması ileride gerçekleşecek ihanet (zina) olayının bağışlanacağını da gösterir (Reisener, 2015, s. 90).

L'Adultera'da yazılı medya olarak Goethe'nin *Die Wahlverwandtschaften* adlı eseri diğer bir örnek olarak verilebilir. Romanın 'Unter Palmen' adlı on ikinci bölümünde Melanie, Rubehn ile birlikte eşine ihaneti sonrasında, Palmiye evinin önünde kendisini bekleyen Anastasia ile karşılaşır. Anastasia, olanlardan habersiz olmasına rağmen, Melanie başının ağrıdığını söylemesi üzerine "Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen" (Fontane, 1981, s. 80) der. Anastasia'nın bu ifadesi, köken olarak Goethe'nin 1809 yılında yazdığı *Die Wahlverwandtschaften* adlı romanında Ottilie'nin günlüğüne dayanmaktadır. "Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, die Gesinnungen ändern sich gewiss in einem Lande, wo Elefanten und Tiger zu Hause sind" (Goethe, 1987, s. 457). Anastasia muhtemelen baş ağrısı ve palmiyeler arasında bir bağ kurarak medya olarak Goethe'nin romanını kullanır. Ancak Anastasia'nın söylediği cümle *Die Wahlverwandtschaften* adlı eserden farklı olarak *L'Adultera*'daki hikâye ve karakterler bağlamında şekillenerek yeni bir anlam kazanır.

Medya olarak Müzik

Melanie ve Ezechiel van der Straaten arasında, eserin kurgulanmasında önemli rol oynayan, genç-yaşlı, eğitilmiş-eğitimsiz, orta sınıf-aristokrat, fakir-zengin, İsviçreli-Prusyalı gibi, zıtlıklar göze çarpar. Eşler arasındaki bu tezat, sembolik olarak medya olarak da kendini gösterir. Melanie müziğe, özellikle de Wagner müziğine düşkünken Ezechiel Wagner müziğinden nefret eder ve resim galerisi ile tablolarla karşı ilgisi roman boyunca ön plana çıkar. Eserdeki karakterlerin özellikleri ve birbirleriyle olan ilişkilerinde hoşlandıkları ve değer verdikleri medyaların belirleyici olduğu görülmektedir. Romanın kurgusunda da medya önemli yer teşkil eder. Daha romanın başında Ezechiel, Melanie'nin müziğe ve Wagner'e karşı hayranlığını alaya alır (Fontane, 1981, s. 10; Stauffer, 2022, s. 356) Van der Straaten ailesine misafir olarak gelen Ezechiel'in arkadaşının oğlu Ebenezer Rubehn, Melanie gibi müzikten hoşlanmaktadır. Rubehn eve ilk geldiğinde evde müzik hocası Anastasia, Wagner'in 'Wotans Abschied' adlı eserini söylemektedir. Wotan, Wagner'in '*Der Ring des Nibelungen*' adlı eserinde bulunan en üst tanrı figürüdür. Wotans Abschied, *L'Adultera*'da Wagner'in eserinden tamamen farklı olarak kurgulanmıştır. Rubehn'in eve geldiğinde Wagner eserlerinden özellikle bu eserin söyleniyor olması, evin reisi olarak Ezechiel van der Straaten'in Melanie'den ayrılacağına bir ön habercisi olarak yorumlanabilir. Rubehn, Wagner müziğini duymasıyla bereber konuşmasını keser ve hayranlıkla Anastasia'nın söylediği şarkıyı dinler. Sonrasında Melanie ile birlikte müziğe ve bilhassa Wagner'in eserlerine karşı olan hayranlıklarını dile getirirler (Fontane, 1981, s. 45). Medya olarak Wagner müziğinin her iki karakter arasında duygusal anlamda

yakınlaşmaya aracı ettiği görülür. Rubehn'in eve gelmesiyle birlikte zaman içinde evdeki şarkı söyleme ve müzikle ilgilenmede artış görülür. Ezechiel, müzikle ilgili olarak evde oluşan bu 'Wagner kültü'nü gürültü olarak niteler:

Mit dem Musizieren vermochte sich van der Straaten freilich auch jetzt nicht auszusöhnen, und es fehlte nicht an Wünschen wie der, »mit von der Schiffsmannschaft des Fliegenden Holländers zu sein«, aber im Grunde genommen war er mit dem »anspruchsvollen Lärm« um vieles zufriedener, als er einräumen wollte, weil der von nun an in eine neue, gesteigerte Phase tretende Wagnerkultus ihm einen unerschöpflichen Stoff für seine Lieblingsformen der Unterhaltung bot. Siegfried und Brunhilde, Tristan und Isolde, welche dankbaren Tummelfelder! Und es konnte, wenn er in Veranlassung dieser Themata seinem Renner die Zügel schießen ließ, mitunter zweifelhaft erscheinen, ob die Musizierenden am Flügel oder er und sein Übermut die Glücklicheren waren. (Fontane, 1981, s. 80)

Isabelle Stauffer on dokuzuncu yüzyılda Wagner müziğinin cinsellik ve tutku bağlamında bir şifre olduğunu belirterek medya olarak Wagner müziğinin Rubehn ve Melanie arasındaki ilişkide merkezi rol oynadığını vurgular (Stauffer, 2022, s. 356). Eserin başlarında Wagner müziğinde özellikle iki sevgilinin söz konusu olduğu Tristan ve Isolde gibi parçaların söylenmesi *L'Adultera* eserinin kurgusu bakımından önemlidir. Eserin daha sonraki bölümlerinde Wagner müziğinin yanında sevgi ve aşk konulu diğer müziklere de yer verilmektedir. Sevgi ve aşk içerikli müziğin, eserin kurgulamasında Rubehn ve Melanie arasındaki sevginin - aşkın artmasına aracılık ettiği söylenebilir (Stauffer, 2022, s. 362). Melanie, Rubehn ile evlendikten sonra Rubehn'in iflası üzerine Fransızca ve müzik dersleri vererek aileye maddi katkı sağlar. Müzik, yukarıda görüldüğü gibi her iki karakter arasında duygusal bağ oluşumunda rol oynamasının yanında daha sonra maddi bakımdan zor durumda kalan ailenin kazanç kaynağı konumuna gelmiştir.

Medya olarak Mimari

Romanın dönüm noktasını oluşturan Melanie'nin eşine ihaneti, romanın on ikinci bölümü olan 'Unter Palmen' bölümünde gerçekleşir. Ezechiel van der Straaten'in özel parkında yer alan devasa büyüklükteki palmiye evi, içinde bulunan çeşitli egzotik çiçekler ve kubbesini kaplayan orkide kokuları ile adeta cenneti andırmaktaydı (Fontane, 1981, s. 79). Bilindiği gibi seralar, on dokuzuncu yüzyılda endüstrileşme ile birlikte yaygınlaşan ve seri üretimin yapıldığı mekânlardır. Winfried Jung, Fontane'nin *L'Adultera* eserindeki Palmiye evini, Londra yakınlarında Kew'de bulunan ve o dönemin teknik başyapıtı olarak kabul edilen ünlü Palmiye Evi'nden esinlenerek romana entegre edildiğini belirtir (Jung, 1991, s. 171). Devasa cam kubbesi ve demir yapısı ile İngiltere'deki bu yapı, medya olarak mimari yapı bakımından öncü ve örnek olma özelliği taşımaktadır. *L'Adultera* eserinde ise öncelikle Ezechiel van der Straaten'in aşırı zenginliğini gösterir. Palmiye evinin cenneti andırması ve 'günah'ın orada işlenmesi ile Âdem ile Havva'nın cennette kendilerine yasak edilmiş olan meyveleri yemeleri ile cennetten kovulmalarına yapılan bir göndermedir (Reisener, 2022, s. 99).

Medya olarak Gazete

On dokuzuncu yüzyılda gazete toplumun en önemli iletişim araçlarından birisidir. Romanda gazete, roman karakterlerini özelliklerini göstermesi bakımından Medyalararasılık bakımından önemli yer

teşkil etmektedir. Romanın ikinci bölümünde, *L'Adultera* tablosu posta ile henüz gelmemişken Ezechiel van der Straaten ile eşi Melanie, Ezechiel'in okuduğu gazete üzerine konuşurlar. Gazete'de Ezechiel ve Melanie'nin katıldıkları bir balo üzerine bir haber bulunmaktadır.

Alles atmete Behagen, am meisten der Hausherr selbst, der, in einen Schaukelstuhl gelehnt und die Morgenzeitung in der Hand, abwechselnd seinen Kaffee und den Subskriptionsballbericht einschlürfte. Nur dann und wann ließ er seine Hand mit der Zeitung sinken und lachte. "Was lachst du wieder?" "Er schreibt zu gut", antwortete van der Straaten, (...). "Und was mich am meisten freut, sie nimmt es alles für Ernst". "Wer denn?" "Nun, wer! Die Maywald, deine Rivalin. Und nun höre. Oder lies es selbst". "Nein, ich mag nicht. Ich liebe nicht diese Berichte mit ausgeschnittenen Kleidern und Anfangsbuchstaben". "Und warum nicht? Weil du noch nicht an der Reihe warst. (...)Ja, Lanni, er geht stolz an dir vorüber. "Ich würd' es mir auch verbitten". (Fontane,1981, s. 8)

Yukarıdaki metinde, gazetede yer alan magazin haberi ve özellikle haberin yazılış şekli Ezechiel'in çok hoşuna gittiği görülür. Melanie'nin aksine Ezechiel, dedikodu haberlerini ilgi ve zevk ile okur. Romanda Ezechiel'in gazetede makale veya başka eğitici bilgi içeren bir bölüm yerine özellikle magazin bölümünü ilgi ve zevkle okuması onun eğitimsizliğini ve dedikoduya olan merakını gösterir. Aksine Melanie'nin konuya ilgisizliği ve dekolte kıyafetlerle sadece isimlerin baş harfleri ile yazılan yazılardan hoşlanmadığını belirtmesi her iki karakterin birbirlerinden mizaç olarak farklılıklarını göstermesi bakımından önemlidir.

Sonuç

Bu çalışmada Theodor Fontane'nin Berlin ve kadın romanlarından ilki ve olumlu sonla bitmesi bakımından tek olma özelliği taşıyan *L'Adultera* romanı medyalararası bağlantılar kapsamında ele alınmıştır. Fontane'nin eserindeki olay örgüsünü, on dokuzuncu yüzyılda Almanya'nın toplumsal yapısını ve özellikle romanın arka planını oluşturan Ravené olayını realist bakış açısıyla çeşitli medyalar aracılığıyla aktardığı tespit edilmiştir. Gazetecilik, yazarlık, eleştirmenlik, muhabirlik gibi yazının pek çok alanında faaliyet gösteren Fontane iyi bir medya kullanıcısı ve gözlemcisi olmasının yanında yazmış olduğu pek çok eserle aynı zamanda bir medya üreticisidir. Sürekli medyalarla iç içe olan Fontane'nin *L'Adultera* eserinde de farklı birçok medyayı kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda Fontane'nin eserinde tablo, müzik, yazılı eserler, mimari yapı ve gazete gibi çeşitli medya bulunmaktadır. Fontane'nin, bu medyaları özellikle figürler arasındaki iletişimde ve eserin kurgulanmasında kullandığı dikkati çekmektedir. Ayrıca medyalar aracılığı ile Fontane okuyucuya hikâyede gerçekleşecek olay örgüsü üzerine önsezi imkânı sunmaktadır. Örneğin esere adını veren *L'Adultera* tablosunun romanın başında hediye edilmesi kadın karakterin eşine ihanet edeceğini ima etmektedir. Romanda kullanılan medyaların romanın kapsamı içinde yeniden şekillenerek anlam kazandığı da görülmektedir. Özellikle *L'Adultera* tablosu sergilendiği müzede tarafsız bir şekilde algılanırken ev ortamında farklı anlam kazanmakta ve karakterler tarafından kişiselleştirilerek algılanmaktadır. Karakterlerin farklı medyalara ilgi duymaları eserin kurgusunda önemli yer teşkil etmektedir. Bu bağlamda bilhassa Wagner müziğinin, figürler arasında duygusal yakınlık ve bağ kurmada aracılık ettiği görülür. Fontane, *L'Adultera* eseri ile yaşanmış olan bir olayı medyalar aracılığıyla sanatsal bir şekilde ortaya koymaktadır. Yazılı medya olarak ise Fontane'nin romanı, o dönem toplumunun sosyokültürel yapısını günümüze aktarmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar finansal destek beyan etmemiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no conflict of interest.

Financial Disclosure: The author declared no financial support.

ORCID:

Süreyya İLKILIÇ 0000-0003-1856-5272

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru.

Aus der Au, C. (2022). Dialogizität in Fontanes Kunstkritiken. P. Trilcke (Ed.). *Fontanes Medien* (s. 81-93). Boston: de Gruyter.

Aus der Au, C. (2017). *Theodor Fontane als Kunstkritiker. Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft*. Band 11. Berlin: De Gruyter.

Aust, H. (1980). *Fontane aus heutiger Sicht*. München: Nymphenburger.

Aytaç, G. (2021). *Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminde Ekoller*. Ankara: Doğu Batı.

Berndt, F. & Tonger-Erk, L. (2013). *Intertextualität*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Engel, S. (2015). "Mit Kunstgeschichte unterhalte ich Dich nicht." Theodor Fontane, Venedig und L'Adultera. H. Delf von Wolzogen, & R. Faber, (Ed.). *Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Fontane, Th. (1981). *L'Adultera*. Berlin: Aufbau Verlag.

Fontane, Th. (1980). Briefe:1890-1898. Werke, Schriften und Briefe. W. Keitel & H. Nürnberger (Ed). München: Hanser.

Fontane, Th. (1954). *Briefe an Georg Friedländer*. K. Schreinert (Ed.). Heidelberg: Quelle & Meyer.

Frevert, U. (1995). *Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C.H. Beck.

Goethe, J. W. (1987). Wahlverwandtschaften. K. Richter (Ed.). *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 9, Epoche der Wahlverwandtschaften. München: Carl Hanser.

Grawe, Ch. (2000). L'Adultera. Novelle. Ch. Grawe & H. Nürnberger (Ed.). *Fontane-Handbuch* (s. 524-533). Stuttgart: Kröner.

Grätz, K. (2015). *Alles kommt auf die Beleuchtung an Theodor Fontane – Leben und Werk*. Stuttgart: Reclam.

Jung, W. (1991). *Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes "L'Adultera"*. Stuttgart: Metzler.

Kantarcioglu, S. (1993). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Kayaoğlu, E. (2006). Murathan Mungan'ın Paranın Cinleri'nde Medyalararasılık. M. Karakuş ve M. Oraliş (Ed.). *Bellek, Mekân, İmge Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan*, s. 103-111. İstanbul: Multilingual.

Kayaoğlu, E. (2006a). Intermediales Erzählen in Evelyn Grills Roman Vanitas oder Hofstätters Begierden. *Studien zur Deutschen Sprache und Literatur*, sayı 18, s. 105-123.

- Kayaoğlu, E. (2009). *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararasılık*. İstanbul: Selenge.
- Kefeli, E. (2007). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: 3F.
- Kleinpaß, S. (2012). *Theodor Fontane*. Tectum: Marburg
- Köppe, T. & Winko, S. (2008). *Neuere Literaturtheorien*, Stuttgart: Metzler.
- Kristeva, J. (1996). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. D. Kimmich, R. Renner, B. Stiegler (Ed.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart* (s. 334-348). Stuttgart: Reclam.
- Lachmann, R. (1996). Intertextualität. U. Ricklefs (Ed.). *Fischer Lexikon Literatur* (s. 794–809). Frankfurt am Main: Fischer.
- Mecklenburg, N. (2018). *Theodor Fontane, Realismus, Redevielfalt, Ressentiment*. Stuttgart: Springer.
- Mende, D. (1980). Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes »L'Adultera« nebst Exkursen zu »Cécile« und »Effi Briest«. H. Aust (Ed.). *Fontane aus heutiger Sicht* (s. 183-213). München: Nymphenburger.
- Moran, B. (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem.
- Osterhammel, J. (2009). *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C.H. Beck.
- Parr, R. (2022). Theodor Fontane – kommunizieren, produzieren und publizieren in vernetzten Medien. P. Trilcke (Ed.). *Fontanes Medien* (s. 3-25). Boston: de Gruyter.
- Rajewsky, I. (2002). *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Razbojnikova-Frateva, M. (2022). Medialität und Geschlecht in Fontanes Romanwelt, *Journal For German And Scandinavian Studies, Sayı 2*, s. 154-171. ISSN (online): 2815-2867, Erişim tarihi: 04.10.2024. <https://germscand.fcml.uni-sofia.bg/wp-content/uploads/2022/10/13.-Maja-Frateva-article.pdf>
- Reisener, M. (2022). L'Effet de catalogue. Ambiguierung und Kata-Logik in Theodor Fontanes Roman "L'Adultera". *Zeitschrift Für Germanistik*, 85–104. Bern: Peter Lang. Erişim tarihi: 04.10.2024. https://doi.org/10.3726/92171_85
- Rose, D. (2022). Auf die Redaktion. Medienarchiv und Medienreflexion in Fontanes Tagebüchern. P. Trilcke (Ed.). *Fontanes Medien* (s. 188-205). Boston: de Gruyter.
- Schellstede, M. A. (2023). "Die bloße Macht des Raums", *Detailrealismus und Topographie in Theodor Fontanes L'Adultera*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Stauffer, I. (2022). Resonanzräume für Begehren der Körperlichkeit: Mediale Funktionen von bildender Kunst und Musik in Fontanes Romanen L'Adultera und Cécile. P. Trilcke (Ed.). *Fontanes Medien* (s. 354-374). Boston: de Gruyter.
- Tresnak, E. (2011). *Theodor Fontane, Wegbereiter für weibliche Emanzipation um 1900? Vergleichende Untersuchung literarischer Weiblichkeitskonzepte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Theodor Fontanes 'Cecile' und Helene Böhlau 'Der Rangierbahnhof'*. Hamburg: Igel.
- Trilcke, P. (2022). Die Spatzen quirillierten auf den Telegraphendrähten. Trilcke, P. (Ed.). *Fontanes Medien* (in Vorwort s. XI-XIII). Boston: de Gruyter.
- Wegmann, Ch. (2022). Die Bildspur. Bildprofile und Bildhandeln in Theodor Fontanes Romanen. P. Trilcke (Ed.). *Fontanes Medien* (s. 508-533). Boston: de Gruyter.
- Deutsche Bibel Gesellschaft: Erişim tarihi: 04.06.2024. <https://www.die-bibel.de/bibel/LU84/JHN.8>

Atf biçimi / How to cite this article

İlkılıç, S. (2024). Theodor Fontane'nin *L'Adultera* Eserinde Medyalararası Bağlantılar. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi- Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 52, 77-93. <https://doi.org/10.26650/sds12024-1496422>

Göstergebilim ve Nesnelerin Hafızası: Serdar Somuncu'nun *Getrennte Rechnungen* (Ayrı Hesaplar) Adlı Eserinin Yananlam Gösterenleri Bağlamında Değerlendirmesi

Semiotics and the Memory of Objects: An Evaluation of Serdar Somuncu's *Getrennte Rechnungen* in the Context of connotative Signifier

Ayşegül Aycan SOLAKER¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi / Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas, Türkiye

Corresponding author: Ayşegül Aycan SOLAKER
E-mail: aaycan@cumhuriyet.edu.tr

Öz

Nesneler, gösterge olarak gösterenler kümesi içerisinde yer almakta ve anlam taşımaktadır. Göstergeler, zaman zaman kendi anlamlarını aktarabilecekleri gibi kimi zaman da anlaşılmayı ve yorumlanmayı bekleyen derin anlama da sahiptir. Bu esnada ise öznenin kendisini çevreleyen nesneye yüklediği anlam, toplumsal ve kültürel olarak bir eşya hafızası oluşturmakta ve öznenin ait olduğu toplum ve kültürel düzeyi, göstergeyi anlaması ve yorumlayabilmesi için önemli bir rol oynamaktadır. Fakat diğer yandan öznenin nesnelere karşı oluşturduğu tecrübe zemini ve hafızası da nesnelere verdiği derin anlamın bir göstergesini oluşturabilmektedir. Bu noktada Fransız göstergebilimci Roland Barthes, nesnelerin yananlam gösterenlerinin neler olabileceğine dair bir uğraş içerisine girilmesi gerektiğinin, aksi takdirde nesnenin tanım olarak anlam vermeyeceğinin altını çizmektedir. Jan Assmann, bellek bağlamında nesnelere ile ilgilenerek öznenin günlük gereçlerden kasabalara, yollardan taşıtlara kadar kendisini çevreleyen şeylerle birlikte var olduğunu belirtmektedir ve öznenin içinde yaşadığı nesnelere dünyasının, sadece şimdiki zamana değil, aynı zamanda geçmişine de işaret eden bir zaman göstergesine sahip olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla eşyaların daha doğrusu nesnelerin öznenin sadece bugününün göstereni değil, aynı zamanda geçmişle de irtibatlı bilgi veren ve yorumlanabilen gösterenler olduğu söylenebilmektedir. Özellikle edebi metinlerde yer alan gösterenlerin çoğul anlamlar içerebileceği göz önünde tutularak her metnin ikinci bir işleme ihtiyacı olduğu ve söz konusu işlemin yorum gerektirdiği bilinmelidir, zira bir gösterge üzerinden elde edilen yorum, aslında göstergeleri başka göstergeler ile yeniden açıklamamıza olanak sağlayan anlamlar alanında yer almakta ve dolayısıyla anlamlar yeniden üretilebilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, yazarın hayatını yansıtan *Getrennte Rechnungen* (Ayrı Hesaplar) adlı eserindeki hafıza nesnelerinin Roland Barthes'a referansla yananlamsal gösterenler bağlamında incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler: Göç, göstergebilim, hafıza, Roland Barthes, Serdar Somuncu

Submitted : 22.08.2024
Revision Requested : 08.11.2024
Last Revision Received: 17.11.2024
Accepted : 21.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ABSTRACT (ENGLISH)

Objects, as signs, are included in the set of signifiers and carry meaning. Signs can convey their own meaning, but sometimes they also have a deeper meaning waiting to be interpreted. The meaning that the subject attributes to the object that surrounds him/her creates a social and cultural memory of the object, and the society and cultural level to which the subject belongs plays an important role in understanding and interpreting the sign. However the ground of experience and memory of the subject towards objects can also constitute an indicator of the deep meaning it gives to objects. At this point, the French semiotician Roland Barthes underlines that one should endeavor to find out what the semiotic signifiers of objects might be, otherwise the object will not be meaningful by definition. Interested in objects in the context of memory, Jan Assmann argues that the subject coexists with the things that surround it, from everyday utensils to towns, roads to vehicles, and emphasizes that the world of objects in which the subject lives has a time signifier that points not only to the present but also to its past. Considering that the signifiers of literary texts in particular can contain multiple meanings, it shouldn't be ignored that every text needs a second process and that this process is interpretation. In this context, the aim of the study is to analyze the memory of objects in *Getrennte Rechnungen* in the context of the connotation with reference to Roland Barthes.

Keywords: Memory, migration, Roland Barthes, semiotics, Serdar Somuncu

EXTENDED ABSTRACT

Roland Barthes is one of the first names that come to mind when it comes to semiotics and has contributed to the fields of structuralism, semiotics, post-structuralism and cultural studies with his works. Barthes, who also touches upon the issues of work and text among his works, states that the work is symbolic and that what is symbolic is the multiplicity of meaning. According to Barthes, the text is an act that is reconstituted in every reading.

Objects are signs and carry meaning. The meaning that the subject attributes to the object can be social and cultural. But at the same time, the subject's experiences and memory also play a major role in the meaning he/she gives to objects. In this way, objects can form the basis for a deeper meaning. In this context, Barthes states that in order for objects to be fully understood, an endeavour and effort should be made to find out what the connotative indicators of objects might be, and for this purpose, he puts forward two concepts under the name of signification: denotation and connotation. While denotation consists of the signifier, connotation is connected with the subjective meanings and interpretations of the signifier.

Jan Assmann deals with objects in the context of memory. He talks about the memory of things, emphasising that it shouldn't be ignored that the subject exists with the objects and things that surround it. Because the subject is in the signs that give information about the present and past of the subject, from daily utensils to roads and vehicles, and all of these can be referred to as the memory of the objects.

Linguist Roland Barthes doesn't define a text as an object or structure with the same meaning. According to Barthes, a text is an act of structuring and rewriting that is reconstituted in every reading. In addition, Barthes focuses on meaning in his semiotic theory and argues that even if objects or behaviors contain meaning, meaning isn't fully realized unless it is confirmed by a linguistic message and it is necessary to keep open the conceptualization of semiotics as the field of literature or as a different object field, because the literature has its own universe of meaning consisting of signs and can't be isolated from semiotics in this respect. Especially considering that the signifiers of literary texts can contain multiple meanings, it should be known that every text needs a second process and that this process is interpretation, since the interpretation obtained through a sign is actually located

in the field of meanings that allows us to re-explain signs with other signs, and thus meanings can be reproduced.

Born in 1968 in Istanbul, Serdar Somuncu migrated to Germany with his family at the age of two and is a well-known author and Turkish-German cabaret performer. He also speaks about Le Pen, Beate Zschäpe and Thilo Sarrazin and includes them in his works. In his "Getrennte Rechnungen" the author presents his own inner journeys and life experiences. While he was experiencing the values of both cultures as the child of an immigrant family in Germany, it is understood that he distanced himself from the meaning of the objects by attributing special meanings to the objects around him. The author, who attributes special meaning to the objects around him based on what he experiences in his inner world, allows the objects in the text to be analyzed in the context of the connotative meaning. In this context, the aim of the study is to analyze the author's work "Getrennte Rechnungen" in the context of connotation with reference to Roland Barthes.

Giriş

Göstergebilim ve edebiyat birbirleri ile irtibatlıdır, zira edebiyatın da göstergelerden oluşan kendine özgü bir anlam evreni mevcuttur ve bu yönüyle de göstergebilimden soyutlanamaz olduğu göz ardı edilmemelidir (Kalelioğlu, 2017, s. 173). Bu bağlamda göstergebilim denildiğinde akla gelen isimlerden biri olan Roland Barthes, modern edebiyat ve kültür kuramının önemli isimleri arasında yer almaktadır. Çalışmaları, yapısalcılık, göstergebilim, post-yapısalcılık, kültür çalışmaları ve psikanalitik edebiyat eleştirisi de dahil olmak üzere çeşitli teorik eğilimler ve uygulamalar üzerinde etkili olmuştur ve bu yönüyle de felsefeci, yazar ve göstergebilimci olan Roland Barthes, modern edebiyat ve kültür kuramının temellerini atan yazarlardan birisi olarak mevcut literatürdeki yerini almaktadır (Allen, 2003, s. 1).

Barthes'a göre eser, yapısı gereği aynı anda birden fazla anlama sahiptir. Bu yönüyle de semboliktir: sembolik olan ise imge değil, anlamların çokluğudur (Barthes, 2008, s. 213). Aynı zamanda Barthes'a göre metin, aynı anlamın bulunduğu bir nesne veya yapı değildir; her okumada yeniden oluşan bir yapılanma ve yeniden yazma eylemidir ve Barthes metni, anlam aktarıcısı olarak kabul ederken aynı zamanda göstergebilimsel ve psikanalitik yönüyle de gösteren olarak tanımlamaktadır (Barthes, 1993, s. 14-15). Bu noktada özellikle edebi metinlerdeki gösterenlerin çoğul anlamlar içerebileceği göz önünde tutularak (bkz. Aktulum, 2019, s. 9) her metnin ikinci bir işleme ihtiyacı olup söz konusu işlemin yorum olduğu bilinmelidir (Barthes, 2002, s. 5).

Barthes kuramını detaylandırarak kuramsal bir yaklaşımın yanı sıra anlam üretiminin, yani anlamlandırmanın merkezi olduğu bir kültür eleştirisini benimsemiş ve gösterileni iki türe ayırmıştır: Anlamlandırmanın birinci düzlemi olarak düzanlam (denotation) ve ikinci düzlemi olarak yananlam (connotation). Barthes'a göre, düzanlamsal gösterilenin alımlanması yananlamsal gösterilen tarafından işaretlenmiş durumdadır. Yananlamlar ise, olası yorumlar, tarihsel bağlamsallaştırmalar ve benzerleridir. Bunların hepsi gelenekler, ön kabuller ve ideolojiler tarafından eklemlenebilmektedir (Christensen, 2010, s. 16-17). Başka bir deyişle Saussure'e göre gösterge, bir düzanlam biçimidir. Fakat Barthes'a göre göstergeler kültürel anlamlar veya yananlamlar içerebilmekte ya da yananlama

gönderme yapabilmektedir, zira göstergeler kültürel veya ideolojik eklemlere sahip olabilmektedir (Gottdiener, 2005, s. 30-31). Bu bağlamda çalışmanın amacı, Serdar Somuncu'nun seçilen eserinde, yazarın belleğinde yer edinen nesnelerin Roland Barthes'a referansla yananlamalarının analizini içermektedir.

Nesnelerin Anlamı/Nesnelerin Hafızası

Barthes, metnin yanı sıra ses dışındaki şeylere nasıl anlam verilebilir sorusu ile de ilgilenmektedir ve bunun için öncelikle nesne kavramını açıklamaktadır:

Sözcükler, nesne ile ilgili belirsiz tanımlar verirler. Nesne, görülmeyi bekleyen şeydir, düşünen özneye göre düşünülen şeydir, kısacası çoğu sözcüğün verdiği biçimiyle nesne, herhangi bir şeydir; nesne sözcüğünün yananlamalarının neler olduğunu anlamaya çalışmadıkça, bize hiçbir şey vermeyen bir tanımdır bu (Barthes, 1993, s. 167).

Nesnenin tanımını yapan Barthes, giysinin, otomobilin, yemeğin olduğu kadar, el kol hareketlerinin ve gazete başlıklarının da birer nesne olabileceğini yazmaktadır. Birbirinden farklı olan bu nesnelerin ortak özelliği ise hepsinin birer gösterge olmasıdır. Dünyanın sonsuz göstergeler ile dolu olduğunun altını çizen Barthes, söz konusu göstergelerin kesin bir yalınlık içerisinde olmadığını, dolayısıyla "anlamın mutfağına" girilmesi gerektiğini de özellikle vurgulamaktadır. Bu noktada anlamın tek başına ele alınıp çözümlene imkanı vermeyeceğini, dolayısıyla bir şey keşfedilmeyeceğini de eklemektedir, zira ona göre göstergeler ayrımlardan oluşmakta ve böylelikle fark edilebilir bir özellik taşımaktadır. Bu noktada nesnelerin yananlamalarının neler olabileceğine dair bir uğraş içerisine girilmez ise nesnenin tanım olarak anlam vermeyeceğinin de altını çizmektedir (Barthes, 1993, s. 153-167). Bu bağlamda Baudrillard, Barthes'ın nesneye yüklediği anlamı ileriye taşıyarak, herkesin bir imgeler evreninde yani üst gerçeklikte yaşadığını savunmaktadır, zira ona göre her nesne ya da imge sadece söylensel boyutların ikincil veya daha üst göstergeleri ile aktarılmaktadır. Dolayısıyla nesnelerin nasıl nitelendirildiği, onların düz anlamlarından daha önemlidir (Gottdiener, 2005, s. 43).

Hafıza bağlamında nesnelere ile ilgilenen diğer bir isim Jan Assmann'dır. Assmann'a göre hafızanın taşıyıcıları dış nesnelere ve bireysel hafıza için önemli bir rol oynamaktadır. Hafıza, sadece bireysel bellekle değil, aynı zamanda "şeylerle", dışsal sembollerle de sürekli etkileşim halindedir. Eserler, nesnelere, yıldönümleri, bayramlar, ikonlar, semboller veya manzaralar söz konusu olduğunda, "hafıza" terimi artık bir metafor değil, hatırlayan bir zihin ile hatırlatan bir nesne arasındaki maddi teması dayanan bir metonimdir (Assmann, 2008, s. 111). Bu nedenle Assmann'a göre nesnelerin hafızasından bahsetmek mümkündür, zira insan yatak, sandalye, yemek, giysiler ve aletler gibi günlük gereçlerden evlere, köylere ve kasabalara, yollara, taşıtlara ve gemilere kadar kendisini çevreleyen şeylerle birlikte var olmaktadır. Dolayısıyla eşyalar kişiye kendisinin bir imgesini yansıtmakta ve ona kendisini, geçmişini, atalarını vs. hatırlatmaktadır (Assmann, 1997, s. 20). Bu bağlamda özne için eşyalar yani nesnelere sadece bugünün göstereni değil, aynı zamanda geçmişle de irtibatlı bilgi veren ve yorumlanabilen gösterenlerdir. Metinlerde yer alan nesnelere üzerinden de böyle bir bellek aktarımı söz konusu olabilmektedir. Somuncu'nun inceleme konusu olan *Getrennte Rechnungen* (Ayrı Hesaplar) adlı eseri de bu duruma örnek niteliği taşımaktadır. Çalışmada eserde yer alan nesnelerin yananlamsal boyutları ile ilgilenilecektir.

Roland Barthes: Düzanlam- Yananlam

Göstergebilim, göstergelerin kullanımına bağlı kuramsal bir ilgiyi ifade etmektedir. Odak noktası genellikle göstergelerin insanlar tarafından kullanımınıdır ve insanlar için mevcut olan gösterge alanları arasında dil, araştırma konusu olmasa dahi göstergebilimsel kuramsallaştırmanın ana nesnesidir (Wienold, 1972, s. 11). Bu bağlamda bir cümlenin söylenmesi, bir mağaza tabelasının yerleştirilmesi, bir trafik işaretinin okunması veya bir yüz ifadesinin yorumlanması dahi göstergelere örnektir (Reblin, 2012, s. 79).

Göstergebilimin merkezinde göstergelerin kullanımı yer almaktadır. Göstergeler, sözcükler, görüntüler, sesler ve kokular şeklinde olmakta; eylemler, olaylar, nesnelere ve benzerleri ise onlara anlam yüklenildiğinde gösterge haline gelmektedir (Chandler, 2017, s. 11). Fiske, *Introduction to Communication Studies* adlı çalışmasında göstergelerin oluşturduğu kodlar veya sistemlerin bir toplumun veya kültürün ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla var olduğunun altını çizerek, mevcut göstergelerin yorumlanması için alıcı ya da okuyucunun aktif bir rol oynadığına değinmektedir. Göstergebilimde "okuyucu" kavramının (bir resmin fotoğrafı için bile) "alıcı" terimine tercih ettiğinden bahseden Fiske, "okuyucu" kavramının hem daha büyük bir etkinlik derecesini hem de okumanın yapmayı öğrendiğimiz bir şey olduğundan salık vererek, okuyucunun kültürel deneyiminin metni yorumlamak açısından önem arz ettiğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda Fiske'ye göre okuyucu metne kendi deneyimlerini, tutumlarını ve duygularını katarak metnin içeriğini anlamaya ve yaratmaya çalışmaktadır (Fiske, 2010, s. 38).

Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure, göstergeyi dil felsefesi ve göstergebilim sınırları içerisinde sorunsallaştıran ve farklılıklar ortaya koyarak açıklamaya çalışan düşünürlerdir. Saussure, çalışmalarını Avrupa'da sürdürürken, Peirce çalışma hayatına Amerika'da devam etmiştir. Peirce kuramında yorumlayana büyük önem vererek konuşmacı/yazarı merkeze almış ve Ferdinand de Saussure'den farklı bir yol izlemiştir (Özmkas, 2010, s. 15-17). Peirce göstergeyi, göstergenin gönderme yaptığı şeyi ve kullanıcılarını bir üçgenin üç noktası olarak kabul etmektedir. Her biri diğer ikisiyle yakından irtibatlıdır ve Peirce için gösterge, temsil eden şeyin (representamen), temsil edilen şeyin/nesnenin (object) nasıl yorumlandığıdır (interpretant) (Chandler, 2017, s. 11- 31). Barthes ise göstergeyi anlamlandırma ile ele alarak yaklaşımını dört başlık altında toplamaktadır: I. Dil ve Söz; II. Gösterilen ve Gösteren; III. Dizim ve Dizge; IV. Düzanlam ve Yananlam (Bircan, 2015, s. 19). Anlamlandırma, göstergenin kullanıcıların duygulanımları, değerleri ve kültürleri ile bulunduğu ortaya çıkan etkileşimi tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Anlamlandırmanın ikinci düzeyinde yananlam, göstergenin öznel anlamları ve yorumlarıyla ilgilenmektedir. Yananlam, anlamın çokluğuna da işaret etmektedir ve bir bakıma anlamın yeniden üretilmesine karşılık gelmektedir (Bouzida, 2015, s. 1-4). Bu bağlamda Barthes yananlamın gerekliliğine ve önemine şu şekilde dikkat çekmektedir:

Bununla birlikte gelecek hiç kuşkusuz bir yananlam dilbiliminindir, çünkü toplum durmaksızın, insan dilinin kendisine sağladığı birinci dizgeden kalkarak ikinci anlam dizgeleri geliştirir. Bazen açık, bazen örtülü, uçlaştırılmış biçimde gelişen bu oluşturucu eylem, gerçek bir tarihsel insanbilimle çok yakından ilgilidir. Kendisi de bir dizge olan yananlam, gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan bir oluş (anamlama) kapsar. (Barthes, 1993, s. 70)

Yananlam gösterenlerinin düzanlam göstergeleriyle bir araya gelerek anlamlama sürecinin oluştuğuna dikkat çeken Barthes, düzanlam ve yananlam ilişkisini ise şu şekilde özetlemektedir:

Yananlamlayıcılar diye adlandıracağımız yananlam gösterenleri, düzanlam dizgesinin göstergelerinden (bir araya gelmiş gösterenler ve gösterilenlerden) oluşur. Yananlamlayıcının bir tek yananlam gösterilene varsa, birçok düzanlam göstergesi bir tek yananlamlayıcı oluşturmak için bir araya gelebilir. Bir başka deyişle, yananlam dizgesindeki birimler zorunlu olarak düzanlam dizgesindeki birimlerle aynı boyutta değildir. Düzanlamlı büyük söylem parçaları, yananlam dizgesinin bir tek birimini oluşturabilir (sözgelimi, birçok sözcükten oluşan, ama yine de bir tek gösterilene gönderen bir metnin anlatım biçimi). Yananlam, düzanlamlı bildiriye nasıl "kaplarsa kaplasın", onu tüketmez: Her zaman "düzanlamdan geriye bir şeyler kalır (yoksa söylem olanaksızlaşır), yananlamlayıcılar da sonuç olarak hep kesintili, "düzensiz" ve kendilerini taşıyan düzanlamlı bildiri tarafından özümsemiş göstergelerdir. (Barthes, 1993, s. 70)

Barthes'ın açıklamalarından anlaşılacağı üzere yananlam, yorum ile irtibatlıdır; fakat düzanlamdan tamamen bağımsız değildir. Düzanlama sahip söylemler, tek bir yananlama indirgenebilmektedir. Bu noktada ise yananlam bir bakıma yorum gerektirmektedir. Yananlam göstergeleri bu yönüyle de okurun da yazar kadar bir anlam üreticisi veya yorumlayıcısı olmasına imkan sağlamaktadır.

Gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantıda yorum önemli bir rol oynamaktadır, zira bir gösterge üzerinden elde edilen yorumlar aslında göstergeleri başka göstergeler ile tekrar tekrar açıklamamıza neden olan işlemin kaynağıdır ve anlamlar alanıdır. Sonuçta anlamlar, tespit edilmekten ziyade yorumlanmakta ve kesinlik ifadesi yerine yeniden üretilebilmektedir (Bense, 1967, s. 13). İnceleme konusu olan eserde de metinde yer alan kelimelerin göstergesel değerleri tespit edilmeye çalışılacak, düzanlamlı söylemler yananlam bağlamında değerlendirilecektir. Söz konusu amaç için ise Barthes'ın düzanlam- yananlam ilkeri uygulanacaktır.

Serdar Somuncu ve *Getrennte Rechnungen* Adlı Eserinde Yananlam Gösterenleri

Edebiyat, sadece göstergebilim ile değil, aynı zamanda hafıza ile de ilişkilidir, zira öznenin kimliğinin oluşumunda rol oynayan tecrübe ve geçmişini hatırlatan anılar sadece edebiyatın değil, hafızanın da üzerinde durduğu temel konulardandır. Edebiyat, çoğu zaman yazarın tecrübe zemininden etkilenmektedir. Dolayısıyla edebiyat ve hafıza yakın bir ilişki içerisindedir (Avcu, 2019, s. 628). Ayrıca Göçmen Edebiyatı'nın en tanınmış temsilcilerinden biri olan ve 1987 yılında prestijli Chamisso Ödülü'ne layık görülen Franco Biondi, röportajında "Literatur ist Gedächtnis"¹ (Biondi, 2009, s. 11) diyerek edebiyat ve hafızanın birbirleri ile olan irtibatına dikkat çekmiştir. Böylelikle de aslında edebiyatın hafıza ile olan ilişkisini bir bakıma özetlemiştir.

1968 yılında İstanbul'da dünyaya gelen, ailesiyle Almanya'ya göç eden ve tanınan bir yazar, yönetmen ve müzisyen olan Serdar Somuncu, Türk-Alman kabare sanatçısı olarak bilinmektedir (Rotaru, 2013, s. 17; Kurita, 2020, s. 476). Somuncu özellikle Hitler'in *Kavgam* kitabını hicivli okuması ile tanınmaktadır (Schneider, 2009, s. 224-225). Le Pen, Beate Zschäpe ve Thilo Sarrazin hakkında konuşmalar yapan yazar, eserlerinde onlara dair düşüncelerine de yer vermektedir. Somuncu'nun işlediği konular genellikle bölünmüş bir toplum imgesinde var olabilecek bir kopuşu temsil ederek, toplumda tekrar tekrar ortaya çıkan yabancılaşma sorununu gündeme getirmektedir (Kloë, 2016, s. 394). *Getrennte Rechnungen* adlı eserinde ise kendi içsel yolculuklarına ve yaşam tecrübesine

¹ Edebiyat hafızadır (Çeviri tarafıma aittir).

yer veren yazarın, düşüncelerinden ve duygulanımlarından hareketle çevresindeki nesnelere karşı özel anlam yüklediği ve bu yönüyle de metinde yer alan nesnelere düzenli ve yananlam bağlamında incelenmesine olanak sağladığı anlaşılmaktadır.

Barthes, ilkelerini özellikle mobilya, giyim, moda vb. üzerinden açıklamaya çalışmış ve örneklerini yine söz konusu kavram ve ilgili alanları üzerinden detaylandırmıştır (Vardar, 2001, s. 88). Fakat çalışmasında modadan ziyade moda için yazılmış söylemleri irdeleyerek modayı yazıya indirgemıştır (Aktulum, 2019, s. 7). Bu bağlamda gösterge türü metin olan eserde yer alan nesnelere yazıya indirgenerek Barthes'ın Anlamlandırma şeması bağlamında değerlendirilecektir.

İncelenen eserde yer alan "sieben Pullover" (yedi kazak) bölümü, yazarın çocuk olarak neler hissettiğine dair bilgiler içermektedir. Bölümdeki yananlam göstereni kazak olurken aslında yazarın çocukken aile bireylerine karşı duyduğu farkındalık aktarılmaktadır. Yazarın annesi bir fabrikada çalışmakta, babası ise temizlik işçisi olarak görev yapmaktadır (bkz. Somuncu, 2004, s. 11-17). Yazar ise çocukken annesi ve babası çalışmak zorunda olduğu için kreşe gitmektedir. Bir gün çok hastalanan yazar, annesinin bundan dolayı suçluluk duygusuna kapıldığını hissetmiş ve o anki duygularına ise yapıtında şu şekilde yer vermiştir:

Zwar war ich nach ein paar Tagen, die ich zu Hause im Bett verbrachte, schnell wieder gesund, aber meine Mutter machte sich fortan große Sorgen um mich. Sie hatte wahrscheinlich heftige Schuldgefühle, weil sie nicht hatte zu Hause bleiben und mich gesund pflegen können. Und sie dachte wohl, sie könne von nun an durch eine doppelte Vorsicht vermeiden, dass ich noch einmal so krank würde². (Somuncu, 2004, s. 13)

Yazar annesinin o anki duygu durumunu ve düşüncelerini yukarıdaki gibi aktarırken, annesine dair görüşleri aşağıdaki şekilde verilmiştir:

Auch wenn diese Schilderung etwas vorwurfsvoll klingt, war ich niemals enttäuscht von meiner Mutter, denn ich wusste, dass sie eine Aufgabe hatte, die sie erfüllen musste. Ich wusste, dass es unmöglich war, dass wir von morgens bis abends zusammen waren und spielten. Und so schien es mir wie eine zwar schwer zu erfüllende, dennoch aber unumgängliche Pflicht für uns beide, dass wir Tag für Tag diese Stunden der Trennung zu ertragen hatten³ (Somuncu, 2004, s. 13).

Çocukluğuna dair hatırasında kalan söz konusu hastalık sürecini o anki şartların farkında olduğunu belirterek aktaran yazar, sonraki söylemlerinde ise çocuk olarak aile üyelerine dair farkındalığına ve onların fedakarlığına kazak nesnesi üzerinden gönderme yapmaktadır:

Einen Pulli hatte ich angezogen, damit meine Mutter immer da wäre, wenn ich sie bräuchte, einen für meinen Vater, damit er keinen schweren Mülleimer mehr tragen müsste; einen für meinen ältesten Bruder, damit er keine schlechten Noten in der Schule schreiben würde; einen für meinen mittleren Bruder, damit er sein geklautes Fahrrad wieder finden würde; einen für meinen Kanarienvogel Hansi, den die Nachbarskatze gefressen hatte; einen, damit ich nicht mehr krank würde. . . und einen, damit es schön aussah⁴ (Somuncu, 2004, s. 17)

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere yazar, küçük yaşına rağmen içinde bulunduğu durumun

² Evde yatakta geçirdiğim birkaç günün ardından hemencecik iyileşmeme rağmen, annem o andan itibaren benim için oldukça endişelendi. Muhtemelen evde kalıp beni sağlığıma kavuşturamadığı için kendini çok suçlu hissediyordu. Ve muhtemelen o andan itibaren iki kat daha dikkatli davranarak tekrar bu kadar hasta olmamı engelleyebileceğini düşündü (Çeviri tarafıma aittir).

³ Bu tanım kulağa biraz sitemkâr gelse de annem beni hiçbir zaman hayal kırıklığına uğratmadı, zira onun yapması gereken bir işi olduğunu biliyordum. Sabahtan akşama kadar birlikte olmamızın ve oyun oynamamızın imkansız olduğunu biliyordum. Dolayısıyla her gün bu ayrılık saatlerine katlanmak zorunda olmamız bana yerine getirilmesi zor ama yine de ikimiz için de kaçınılmaz bir görev gibi geliyordu (Çeviri tarafıma aittir).

⁴ Annem ihtiyacım olduğunda hep yanımda olsun diye bir kazak giymiştim, babam artık ağır bir çöprü taşımak zorunda kalmayın diye bir tane, en büyük kardeşim okulda kötü not almasın diye bir tane, ortanca kardeşim çalışan bisikletini tekrar bulsun diye bir tane, komşunun kedisi tarafından yenen kanaryam Hansi için bir tane, artık hastalanmayayım diye bir tane... ve bir tane de güzel görünsün diye... (Çeviri tarafıma aittir)

farkındadır ve hastalık sürecinde bu farkındalığın daha hissedilebilir duruma geldiği anlaşılmaktadır. Bu durumun hatırlatıcı rolünü üstlenen nesne ise kazaktır (Pulli). Kazağın, düzanlamsal gösterge olarak kendi anlamında kullanılmasının yanında, yazarın duygulanımlarını da gösteren bir nesne olarak metinde yer aldığı görülmektedir. Dolayısıyla söz konusu nesnenin yananlamsal gösterge bağlamında da değerlendirimi mümkündür:

Birinci Düzlem Düzanlam	Gösteren	kazak (Pulli)
	Gösterilen	üşütmemek ya da hastalanmamak için giyilen kış ürünü türü.
İkinci Düzlem Yananlam	Gösteren Çağrışım	farkındalık, mutlu hissettirmek, annesinin suçluluk duygusuna kapılmasını istememek.
	Gösterilen Mit	Aile bireylerinin o an ihtiyacı olan şeylerin farkında olunması ve onların mutlu olmasını istemek, üzüntü veren olayların tekrardan yaşanmamasını istemek.

Yukarıda yer alan söylemlerden anlaşılacağı üzere, kazak her ne kadar herkesçe bilinen düzanlamında kullanılsa da, alt metin olarak duygu barındıran bir yananlama da sahiptir: Yazar, babasının zor şartlar altında çalıştığı farkındadır, kardeşlerine ve kendisine üzüntü veren olayların tekrar yaşanmaması için kendini koruma altına almaktadır. Böylelikle de aslında kazak, yananlamsal gösteren olarak bir yandan aile üyelerinin fedakarlığına işaret ederken, diğer yandan yazarın mevcut şartların farkında olduğunu göstermektedir. Ayrıca kazak ve kazak giyme eylemi, aile fertlerine üzüntü veren olayların tekrardan yaşanmaması için yazarın çocuk olarak kendince aldığı bir önlem olarak da metinde yer almaktadır.

Yazarın hafızasında önemli bir yer edinen olayların başında okula başladığı ilk gün gelmektedir. O gün anne ve babası ile hazırlanmış ve okula gitmişlerdir. Yaklaşık yüz çocuk, dört gruba ayrılacaktır. Yeni birinci sınıf öğrencilerinin isimleri alfabetik sıraya göre okunmaya başlanmış ve çağrılan kişinin hangi sınıfa gideceği bildirilmiştir. Kimin hangi sınıfa ait olduğu belli olduktan sonra, gruplar sınıf öğretmenleriyle birlikte odadan ayrılmış, fakat yazarımızın adı okunmayarak diğer üç öğrenciyle birlikte orada kalmıştır, zira o anki okul anlayışına göre göçmenlerin küçük bir grup olarak ayrı bir sınıfta okutulmasına karar verilmiştir. Fakat yazar diğer öğrencilerin bulunduğu sınıflardan ayrı bir sınıfa yerleştirilmek istenilince babası okul müdürü ile tartışmış ve ailesi ile okulu terk ederek evin yolunu tutmuştur (bkz. Somuncu, 2004, s. 18-23). Dolayısıyla büyük bir sevinç ile başlanması arzu edilen okul süreci başlayamamış ve yazar o anki duygularını yapıtına şu şekilde yansıtmıştır:

Wir gehen schweigend und wütend nach Hause. Ich packe meine Schultüte aus und male ein Bild mit meinen Wachsmalstiften. Heute ist mein erster Schultag. Ich male und male und merke gar nicht, dass meine Mutter mir über das Haar streicht, um mich zu trösten. Dabei flüstert sie: 'Bald wirst du auf eine richtige Schule gehen, und man wird dich nicht von den anderen trennen.' Doch ich verstehe nicht wirklich, was sie damit meint.

Ich male eine Sonne und ein Auto und ein Haus. Dann male ich einen Klassenraum voller Kinder und einen Lehrer, der Füllfederhalter verteilt. Ich male den ganzen Tag, und als ich endlich fertig bin, kann man meine Bilder kaum erkennen, weil meine Tränen sie verwischt haben⁵. (Somuncu, 2004, s. 23)

Yazar her ne kadar küçük olduğu için ayrımcılığı fark edemese de, okula gidememesinin verdiği üzüntüyü bastırmak için boya kalemlerini kullanmıştır. Dolayısıyla boya kalemleri artık kendi anlamından uzaklaşarak üzüntü ile baş etmek için kullanılan bir nesne olarak eserde yer almıştır ve dolayısıyla anlamlandırma şeması aşağıdaki gibi olacaktır:

Birinci Düzlem Düzanlam	Gösteren	boya kalemleri (Wachsmalstiften)
	Gösterilen	Resim ya da boyama yapmak için kullanılan nesne
İkinci Düzlem Yananlam	Gösteren Çağrışım	Üzüntü, üzüntüyü ve uğradığı ayrımcılık duygusunu bastırmak için kullanılan materyal.
	Gösterilen Mit	Okula başlama sürecinin ilk günü göçmen olduğu için ayrımcılığa uğrayan yazarın üzüntüsünü bastırmak ve kendini rahatlatmak amacıyla kullandığı nesne.

Yazarın, memleket ve kimliğine dair sorgulamaları da eserde yer almaktadır. Yazar diğer arkadaşları gibi ailesinin uçak yolculuğunu tercih etmeyerek Türkiye'ye araba yolculuğu yaptığından bahsetmektedir. Türkiye sınırına yaklaşırken ise kendi benliğine ve kimliğine yönelik sorular yöneltmektedir. Yaptığı yolculuk esnasında memleketinin neresi olduğuna dair sorular yöneltirken, Bulgaristan sınırını geçtikten sonra Türk bayrağını gördüğü anları ve o an oluşan duygu durumunu şu şekilde aktarmaktadır:

Als wir die Grenze in Richtung Bulgarien überquerten, blickte ich mich mit Tränen in den Augen noch einmal um, um die türkische Fahne zu sehen, und konnte sie kaum erkennen. . . ⁶ (Somuncu, 2004, s. 36)

Yukarıdaki söylemlerden anlaşılacağı üzere yazar, Türk bayrağı ile vatan hasretini aktarmaktadır. O anki duygularını ve yüzleşmeye çalıştığı aidiyet duygusunun cevabını henüz bilmiyor iken, kökenlerinin bulunduğu Türkiye'yi vatan olarak ifade ettiği görülmekte ve yazar bu durumu yapıtında şu şekilde somutlaştırmaktadır:

Heute fragen mich viele Menschen, ob ich Türke oder Deutscher bin. Ich weiß es nicht, aber die Sehnsucht nach meiner Heimat habe ich seit diesen Tagen nicht mehr verloren⁷ (Somuncu, 2004, s. 36).

Yukarıdaki söylemler gösterge değerleri açısından incelendiğinde de, eserde bayrak kavramının

⁵ Sessizce ve kızgın bir şekilde eve gidiyoruz. Okul çantamı açıyorum ve mum boya kalemlerimle bir resim çiziyorum. Bugün okuldaki ilk günüm. Boyuyorum, boyuyorum ve annemin beni rahatlatmak için saçlarımı okşadığını fark etmiyorum bile. 'Yakında gerçek bir okula gideceksin ve diğerlerinden ayrılmayacaksın' diye fısıldıyor. Ama bununla ne demek istediğini gerçekten anlamıyorum. Bir güneş, bir araba ve bir ev çiziyorum. Sonra çocuklarla dolu bir sınıf ve dolmakalem dağıtan bir öğretmen çiziyorum. Bütün gün resim yapıyorum ve sonunda bitirdiğimde resimlerim zar zor tanınabiliyor, zira gözyaşlarım onları silikleştirmişti (Çeviri tarafıma aittir).

⁶ Bulgaristan sınırını geçerken, Türk bayrağını görmek için gözlerim yaşlı etrafıma bakındım ve onu zar zor seçebildim... (Çeviri tarafıma aittir).

⁷ Bugün birçok insan bana Türk mü Alman mı olduğumu soruyor. Bilmiyorum ama o günlerden beri vatanıma olan özlemimi kaybetmedim (Çeviri tarafıma aittir).

düzanlamından ziyade yananlamı içerisinde barındırdığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla anlamlandırma şeması aşağıdaki gibi olacaktır:

Birinci Düzlem Düzanlam	Gösteren	Bayrak (Türk bayrağı) (Fahne)
	Gösterilen	Ülkeye ait gösterge, ülkeyi temsil eden kumaş
İkinci Düzlem Yananlam	Gösteren Çağrışım	Aidiyet duygusu
	Gösterilen Mit	Sıla, öteki olma, aidiyet duygusunun bölünmüşlüğü

Bayrak, düzanlamı ile düşünüldüğünde ülkeyi temsil eden kumaş olarak literatürdeki yerini almaktadır. Bir ülkenin bağımsızlığını sembolize eden bayrak, duygu, tecrübe ve mekanın farklılığı ile farklı anlamlara da gelebilmektedir. Yukarıda yer alan söylemler buna örnek niteliğindedir. Yazarımız, ailesi ile göç ettiği ülkeden (Almanya'dan) Türkiye'ye yaklaşırken gördükleri Türk bayrağı, yazarın duygulanmasına neden olmaktadır. Zira yazar bayrağa baktığında sadece memleketine ya da kimliğine dair bir sorgulama içerisine girmemekte, aynı zamanda yazarın vatanına karşı duyduğu hasret duygusu da gün yüzüne çıkmaktadır. Yazarın bayrağa bakarken kendini sorgulaması ve başkalarının kimliğine dair sorgulamalarına da yer vermesi, aslında aidiyetindeki bölünmüşlüğüne dikkat çekmektedir.

Göç sürecindeki deneyimini nesnelere üzerinden okuyucuya sorgulatan yazar, tecrübe zeminini nesnelere üzerinden aktarırken öznelere üzerinden de bir sorgulama ve anlam arayışı içerisine girmektedir. Dolayısıyla sorgulama; nesne- özne- anlam karşılaşmalarına dayalı göstergebilimsel bir bakış açısı ile daha somut bir hale gelmektedir. Öznelere üzerinden deneyimini aktaran yazar, bu bağlamda ailesiyle ilgili duygu, düşünce ve hissiyatını da aktarmayı ihmal etmemektedir. Almanya'daki Türk imajının aksine ebeveynlerinin Alman barlarına gitmeyi, sosis yemeyi ve bira içmeyi sevdiklerinden bahsetmektedir. Yetmişli yıllarda, babasının yavaş yavaş Almanları takdir etmeye başladığında ve annesinin onları hor görmeyi bıraktığında, köşedeki "Erika" adındaki bir barda Almanlar ile buluştuğundan ve yabancı ülkeler, Boğaz ve futbol hakkında tartıştıklarından bahsetmektedir ve böylelikle aslında onların başlangıçtan itibaren entegrasyonu reddeden klasik anlamda göçmenler olmadıklarını, aksine uyum sağlamaya hazır olduklarını şu sözler ile aktarmaktadır:

Ich glaube, meine Eltern waren von Anfang an keine "richtigen" Ausländer und immer bereit, sich anzupassen. Ich glaube, sie hatten in ihrer Heimat keine Möglichkeit, ihren Anarchismus zu entfalten, ihre Neugier zu stillen und ihren Tatendrang zu befriedigen, ohne an der Enge der Einfältigkeit ihrer Umgebung zu ersticken. Deshalb sind sie einfach nach Deutschland geflüchtet und haben hier instinktiv das getan, was sie tun mussten, um sich nicht die Chance zu verstellen, in einer anderen Welt Anders sein zu können, ohne missachtet zu werden⁸. (Somuncu, 2004, s. 136)

⁸ Annemle babamın en başından itibaren "gerçek" yabancılar olmadıklarını ve her zaman uyum sağlamaya hazır olduklarını düşünüyorum. Bence kendi ülkelerinde anarşizmlerini geliştirme, meraklarını tatmin etme ve çevrelerinin dar görüşlülüğü tarafından boğulmadan girişkenliklerini giderme fırsatları yoktu. Bu yüzden Almanya'ya kaçtılar ve içgüdüsel olarak burada yapmaları gerekeni yaptılar, böylelikle kendilerini başka bir dünyada yok sayılmadan farklı olma şansından mahrum bırakmadılar (Çeviri tarafıma aittir).

Ebeveynlerinin göç ettikleri topluma çok da yabancı olmadığını ve kendileri gibi olabilmek için söz konusu göçün bir avantaj olduğunu belirten yazar, anne ve babasının gittikleri barda artık kendilerine bir yabancı gibi davranılmadığını ifade etmektedir:

Offensichtlich waren die beiden für die anderen Kneipengäste nach einiger Zeit nicht mehr fremd. Nicht weil sie die Sprache mittlerweile etwas besser beherrschten, sondern weil sie keine Angst hatten, sich anzunähern, weil sie interessiert waren und dadurch Interesse weckten. Tatsächlich scheint es ein Hauptmotiv von Fremdenhass und Ausländerfeindlichkeit geblieben zu sein, dass man sich mehr vor dem Ungewissen fürchtet als vor der Ähnlichkeit. Und zwischen diesen Leuten, die dort an der schmalen Theke bei Altbier und Käsestangen standen, gab es eigentlich keinen großen Unterschied. Sie waren genauso spießig, genauso lustig, genauso tiefgründig und genauso oberflächlich wie jeder andere auch. Das kleine Stück Papier mit dem Stempel spielte keine Rolle, es gab keine Grenzen mehr⁹. (Somuncu, 2004, s. 135-136)

Anne ve babasının tıpkı Almanlar gibi bara gittiklerini belirten yazar, anne ve babasının ön yargılarını kırarak Almanlara yakınlaştığını ve bu nedenle artık bardakilere yabancı gibi gelmediklerinden bahsetmektedir. Yabancı düşmanlığının temelinde yatan sebebin aslında bilinmeyenden korkmak olduğuna değinen yazar, insanların ön yargılarından sıyrılarak birbirlerine yakınlaşmaktan korkmadıkları sürece, üzerinde damga olan küçük kağıt parçasının yani resmi evrakın önemini olmadığını yazmaktadır. Bu noktada üzerinde damga olan küçük kağıt parçası ile kastedilen kimliklerin aslında aynılık ve ötekilik kavramlarına da karşılık geldiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Anlamlandırma şeması aşağıdaki gibi olacaktır:

Birinci Düzlem Düzanlam	Gösteren	üzerinde damga olan küçük kağıt parçası (das kleine Stück Papier mit dem Stempel)
	Gösterilen	üzerinde kuruluşun/kurumun veya devletin adının yazılı olduğu resmi evrak
İkinci Düzlem Yananlam	Gösteren Çağrışım	Resmi kağıt/evrak veya kimlik
	Gösterilen Mit	ötekilik/aynılık, aidiyet, kimlik

Yukarıda görüldüğü üzere yazar, farklı kimliklerin aynı mekanda karşılaşmalarına anne ve babası üzerinden yer vermektedir ve söylemlerden aslında her iki tarafın üzerine düşenleri yaptıktan sonra etnik kimliğin bir önemini olmadığını anlaşılmaktadır. Yani sadece göçmen grubun değil, aynı zamanda ev sahibi toplumun da söz konusu süreci ve durumu doğru biçimde anlamlandırması ve empati kurabilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Böylesi bir durum ile farklılığın artık bir önem arz etmediğini vatandaşlara verilen resmi evrak üzerinden aktarmaktadır. Burada yer alan üzerinde damga olan küçük kağıt parçası, her ne kadar üzerinde kuruluşun/kurumun ya da devletin adının yazılı olduğu resmi kağıt/evrak olsa da, bu tanım kelimenin ve nesnenin düzanlamıdır. Yananlam açısından düşünüldüğünde ise aslında kimlik tanımında yer alan aynılık/ötekilik karşılığında denk gelmektedir.

Göç, sadece özne veya grubu değil, aynı zamanda özne ve grubun değer yargılarını da kapsayan bir

⁹ Belli ki ikili bir süre sonra diğer bardakilere artık yabancı gelmiyordu. Artık dile daha iyi hakim oldukları için değil, onlara yaklaşımdan korkmadıkları, ilgilendikleri ve böylece ilgi uyandırdıkları için. Aslında yabancı düşmanlığı ve yabancı düşmanlığının ardındaki temel nedenlerden biri, insanların benzerlikten çok bilinmeyenden korkmaları gibi görünüyor. Daracık bar tezgahında biraların ve peynirli çöreklerin yanında duran bu insanlar arasında pek de bir fark yoktu. Onlar da herkes kadar mutaassıp, komik, etkili ve yüzeyseldi. Üzerinde damga olan küçük kağıt parçasının hiçbir önemi yoktu, artık sınırlar yoktu (Çeviri tarafıma aittir).

olgudur. Bu bağlamda kültürel karşılaşmalar çoğu zaman kıyaslamaları da beraberinde getirmektedir. Yazarın İstanbul'da gittiği bir mekan hakkındaki anlatısı bu duruma örnek teşkil etmektedir:

Erst als ich eines Tages als erwachsener Mann mit Freunden in einem Restaurant in İstanbul saß und der Kellner uns fragte, ob wir eine 'deutsche Rechnung' haben möchten, fiel mir zum ersten Mal auf, dass man in Deutschland sehr großen Wert auf die akkurate Teilung der Güter legte.

'Deutsche Rechnung' nennt man in Ländern des Orients die Eigenart, den Rechnungsbetrag genau zwischen den einzelnen Gäste aufzuteilen. Etwas sehr Unhöfliches und zugleich Peinliches.

In der Türkei trägt der Gastgeber – und dieser zu sein ist keine Strafe, sondern eine Ehre, um die man sich streitet – die Verantwortung für das Wohlergehen seiner Gäste. Er bestellt, er fragt, er fordert, er kontrolliert die Vorgänge. Er liest den Gästen ihre Wünsche von den Lippen ab, er schwelgt, im Überfluss (auch wenn sein Konto schon längst überzogen ist), er denkt nicht einen Moment über den Verlust nach, sondern freut sich über den Gewinn: das Glück des gemeinsamen Moments, das durch keine Rechnung und keine Ordnung aufzuwiegen ist. Vielleicht weil er weiß, dass beim nächsten Mal durch ein ungeschriebenes Gesetz er der Gast sein wird, dass er nach Lust und Laune essen wird und dass es ihm gut gehen wird, weil sich dann jemand um sein Wohlergehen kümmert. Ein einfaches Prinzip – fast christlich – von Geben und Nehmen, das seit Jahrhunderten gepflegt wird"¹⁰. (Somuncu, 2004, s. 52-53)

Yukarıdaki alıntıda yazarın İstanbul'daki anısından bir kesit verilmektedir. Bu kesitten anlaşılacağı üzere, Doğu-Batı karşıtlığında bir kıyaslama söz konusudur. Ayrıca kesitte yer alan Alman usulü kavramı ile iki kültür arasındaki farklılık vurgulanmak istenmektedir. Dolayısıyla eserde her ne kadar Alman usulü kavramı doğu toplumlarında hesabın müşteriler arasında bölüştürülmesi anlamı taşısa da, yananlam bağlamında düşünüldüğünde aynılık/ötekilik kavramlarına karşılık geldiği anlaşılmaktadır:

Birinci Düzlem Düzanlam	Gösteren	Alman usulü (deutsche Rechnung)
	Gösterilen	yapılan harcamada herkesin kendi payına düşeni ödemesi
İkinci Düzlem Yananlam	Gösteren Çağrışım	İki kültür arasındaki farklılık
	Gösterilen Mit	ötekilik/aynılık

Sonuç

Roland Barthes'ın yazıları edebiyattan dilbilime kadar uzanan geniş bir konu yelpazesini içermektedir. Barthes göstergibilim kavramına yeni bir soluk getirmiş ve nesnelerin görünen anlamından ziyade derinlerde yatan yanalamaları ile daha anlam kazanacağından salık vermiştir. Bu yanalamalar maddi olmaktan daha çok manevi özellikler taşımaktadır. Düzanlam herkesçe bilinen ve bireyin belleğinde imge olarak yer eden anlamlardır. Yanalamaları görmek için ise daha derinlere inmek gerekmektedir. Bu da ancak yakın bir okuma ile gerçekleşmektedir. Çalışmada, Barthes'ın Anlamlandırma şemasındaki düzanlam ve yananlam teorileri baz alınarak daha çok göstergibilimci kimliğine yer verilmiştir. Barthes'ın kuramının yanında Assmann'nın bellek yaklaşımı üzerinden de bir nesne hafızasının varlığından bahsedilmiştir.

¹⁰ Yetişkin bir adam olarak bir gün İstanbul'da bir restoranda arkadaşlarımla otururken garsonun bize 'Alman usulü' isteyip istemediğimizi sormasına kadar, Almanya'da insanların sahip oldukları şeylerin doğru bir şekilde bölünmesine büyük önem verdiğini ilk kez fark ettim. Alman usulü, Doğu ülkelerinde hesabı tek tek müşteriler arasında tam olarak bölüştürme özelliğine verilen isimdir. Çok kaba ve aynı zamanda utanç verici bir şey. Türkiye'de ev sahibi - ki ev sahibi olmak bir ceza değil, uğruna savaşılabilecek bir onurdur - misafirlerinin hoşnutluğundan sorumludur. O ismarlar, o sorar, o talep eder, o olanları kontrol eder. Misafirlerinin isteklerini dudaklarından okur, bolluktan hoşnuttur (hesabı çoktan fazla çekilmiş olsa bile), kaybı bir an bile düşünmez, kazançla sevinir: paylaşılan anın mutluluğu, herhangi bir hesap veya siparişle karşılanamaz. Belki de bir dahaki sefere, yazılı olmayan bir kurala göre, misafir olacağımı, istediği gibi yiyeceğini ve birilerinin onun iyiliğini gözeteceğini bildiği içindir. Yüzyıllardır uygulanan basit bir prensip - neredeyse Hristiyanlıktan kalma - ver ve al (Çeviri tarafıma aittir).

Serdar Somuncu, Türk – Alman ilişkilerine odaklanan eserlerinde iki toplum arasında mevcut sorunları kendi yaşam tecrübesinden hareketle farklı bir bakış açısı ile ele almaktadır. İnceleme konusu olan eserde yine özyaşam öyküsüne yer veren yazar, aynılık/ötekilik gibi kimlik sorgulamaları içerisine girmektedir. Kendince içsel olan fakat toplumsal bir sorgulamaya da olanak sağlayan yaşam öyküsünde, yazarın betimlediği ya da geçmişteki olayları hatırlamasında rol oynayan nesnelere varlığına rastlanılmıştır. Söz konusu nesnelere düzenlemelerinden ziyade o an yazarın hissiyatını ve düşünüm dünyasını yansıttığı bağlamdan anlaşılmıştır. Dolayısıyla kelimelerin işaret ettiği nesnelere, Barthes'ın Anlamlandırma şeması ile irdelenerek nesnelere düzenlemelerden çok yananlamsal bir dünyanın kapısını araladığı somut hale getirilmiştir. Öyle ki metinde yer alan kazak her ne kadar düzenleme sahip olsa da, aynı zamanda yananlamsal gösterge olarak yazarın farkındalığını ve aile üyelerinin fedakarlığını yansıtmaktadır. Okul günü karşılaştığı ayrımcılık nedeniyle ailesi ile evine geri dönmek zorunda kalan yazar, heyecanının yerini alan üzüntüsünü bastırmak için boya kalemleri ile bir resim çizmiştir. Bu bağlamda boya kalemleri sadece resim yapmaya yarayan bir nesne olarak değil, aynı zamanda üzüntüyü bastırmaya yardımcı olan bir materyal olarak yorumlanabilmektedir. Yazarın, Türkiye yolculuğunda gördüğü Türk bayrağının da kendi anlamı dışında bir anlama sahip olarak sıla, öteki olma ve aidiyetteki bölünmüşlüğe karşılık gelen yananlamsal bir gösterge olduğu sonucuna varılmıştır. Özneler üzerinden de bir sorgulama içerisine giren yazar, anne ve babasının gittikleri mekanda, ön yargılarını bir kenara bırakarak ve Almanların da merak ve empati duygusu ile yaklaşarak birbirleri arasında bir sınırın veya farklılığın olmadığına yer vermiştir. Farklılığın önem arz etmediğini damgalı küçük kağıt üzerinden ifade ederken, söz konusu kelimenin aynılık/ötekilik yani kimlik kavramına karşılık geldiği anlaşılmıştır. Aynı şekilde Alman usulü kavramının da sadece hesabın kişiler tarafından ödenmesine karşılık gelmediği, yananlamının Doğu-Batı karşıtlığında aynılık/ötekilik olduğu anlaşılmıştır. Böylelikle de özneyi çevreleyen nesne hafızasının, yananlam göstergesi olarak eserde yer aldığı tespit edilmiştir. Daha geniş yelpazede ise nesne hafızasının okunmasında yoruma imkan sağlayan yananlamsal gösterenlerin önemli bir rol oynadığı eserden hareketle somutlaştırılmıştır. Nesnelere anlam taşıdığı, fakat nesnenin kendi anlamı dışında da bir anlamı olabileceği, dolayısıyla özellikle çoğul söylemlerin olduğu edebi metinlerin, yorumlanmayı bekleyen satır araları ve nesne hafızası ile dolu olduğu bir kez daha anlaşılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar finansal destek beyan etmemiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no conflict of interest.

Financial Disclosure: The author declared no financial support.

ORCID:

Ayşegül Aycan SOLAKER 0000-0002-2669-7286

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2019). Metinsel Türsellik Ve Moda Metinlerarasılık – Giysilerarasılık – Üstgiyisellik. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 21(21), 1-37.
- Allen, G. (2003) *Roland Barthes*. London and New York: Routledge.
- Assmann, J. (1997). *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Verlag C. H. Beck.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. In A. Erlil & A. Nünning & A. Erlil (Hrsg.). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*, (s. 109 – 118). Berlin: Walter de Gruyter.
- Avcu, İ. (2019). Bellek, Travma Ve Edebiyat. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*(63), 627-646.
- Barthes, R. (1993). *Göstergelilimsel Serüven* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. (R. Miller, Trans.) United Kingdom: Blackwell.
- Barthes, R. (2008). Kritik und Wahrheit. In M. Sascha (Hrsg.). *Texte und Theorie der Literaturkritik*. (s. 210-230). Stuttgart: Philipp Reclam Jun. GmbH.
- Bense, M. (1967). *Semiotik – Allgemeine Theorie der Zeichen*. Baden: Agis Verlag.
- Biondi, F. (2009). Literatur ist Gedächtnis. Berichterstatterin: Immacolata Amodeo, Transkript. Eine neue deutsche Literatur. 9-11. Erişim adresi: https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf
- Bouzida, F. (2015). Connotation in semiotics according to Roland Barthes approach. *International Journal of Scientific and Technology Reseach*. 1-7.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergelilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Chandler, D. (2017). *Semiotics: The Basics*. London and New York: Routledge.
- Christensen, H. D. (2010). Roland Barthes: On Semiology and Taxonomy. In G. J. Leckie & L. M. Given & J. E. Buschman (Hrsg.) *Critical Theory for Library and Information Science*. (s. 15-29). Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England: ABC-CLIO, LLC.
- Fiske, J. (2010). *Introduction to Communication Studies*. London and New York: Routledge.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*. (E. Cengiz, H. Gür & A. Nur, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.
- Kalelioğlu, M. (2017). The theory of signification: Semiotic criticism and literature, *International Journal of Language*, 5(8), 169-181.
- Klöe, C. (2016). *Komik Als Kommunikation Der Kulturen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Kurita, K. (2020). *Mit den Stereotypen spielen: Die Deutsch-türkischen Komiker Kaya Yanar und Serdar Somuncu*. In japanische Gesellschaft für Germanistik (Hrsg.). Einheit in der Vielfalt-Germanistik zwischen Divergenz und Konvergenz-Asiatische Germanistentagung 2019 in Sapporo, (s. 473 – 478). München: IUDICIUM GmbH.
- Özmkas, U. (2010). *Peirce, Saussure ve Derrida'da Gösterge Kavramı* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Reblin, E. (2012). *Die Straße, die Dinge und die Zeichen - zur Semiotik des materiellen Stadtraums*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Rotaru, A. (2013). *Poetics Of Resonance And Legacies Of Sound In German Literature Since 1989* (Dissertation). Cornell University.
- Schneider, J. (2009). From "Kanak Attack" to the "GerKish Generation": Second-Generation Turkish Narratives in German Culture and Politics. *International Journal on Multicultural Societies*, 11(2), 212-229.
- Somuncu, S. (2004). *Getrennte Rechnungen*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag.

Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
Wienold, G.(1972). *Semiotik der Literatur*. Frankfurt/Main: Athenäum Verlag GmbH.

Atıf biçimi / How to cite this article

Solaker, A.A. (2024). Göstergibilim ve Nesnelere Hafızası: Serdar Somuncu'nun *Getrennte Rechnungen* (Ayrı Hesaplar) Adlı Eserinin Yananlam Gösterenleri Bağlamında Değerlendirmesi. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi- Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 52, 94-108.
<https://doi.org/10.26650/sds12024-1537311>