

Bilderspiele

Sabahattin Alis *Kürk Mantolu Madonna* als Hypertext von Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*

Onur Kemal Bazarkaya, Tekirdağ

Öz

Resim Oyunları. Sabahattin Ali'nin ‚Kürk Mantolu Madonna‘ adlı romanı ile Leopold von Sacher-Masoch'un ‚Venus im Pelz‘ adlı öyküsü arasındaki metinler arası ilişki

Bu makale Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanın Leopold von Sacher-Masoch'un *Venus im Pelz* adlı öyküsü ile olan metinler arası ilişkisini ele almaktadır. Gérard Genette'nin metinler arası eleştiri kuramıyla *Madonna* hiper metinselliğin bir örneği olarak sınıflandırılabilir. Bu eserde *Venus*, üzerinde yaratıcı değişiklikler yapılan arka plan olarak yer alır ancak aynı zamanda öncü metnin yapıları görülmektedir. Fakat *Venus* öyküsünde altı *Venus* resminin değişken göndermeleri dikkat çekmekteyken, *Madonna* romanında sadece iki *Madonna* resmi bulunmaktadır. Bu uyumsuzluk açıklanması gereken bir konudur, çünkü *Madonna*'nın hiper metinselliği buna bağlıdır. Bu aşamada Jacques Derrida'nın farklılık konsepti *Venus*'teki şaşırtıcı resim oyunlarını kavramaya yardımcı olacaktır. *Madonna*'nın anlam yapısına katkıda bulunan hiper metinselliği keşfetmek için metinde yer alan kadının erkek açısından neredeyse kutsal biri olarak görüldüğü ve erkeğe karşı hâkimiyet uyguladığı kadın-erkek ilişki üzerinde durmak gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında *Venus*'teki çift *Madonna*'nın için yapısal bir model teşkil etmektedir. Hiper metinsellik aracılığıyla *Madonna*'nın çift ilişkisi güçlü bir vurgu kazanmaktadır. Dolayısıyla Michel Foucault'un cinsiyet dispozitifine veya kendi dönemine uymadığı için bu ilişkinin yıkıcı potansiyeli açıklığa kavuşur.

Anahtar Sözcükler: Hiper metinsellik, Yapılar, *Venus*, *Madonna*, Resimler, différance, Dispozitif, Cinsiyet rolleri, Çift ilişkileri.

Abstract

Der folgende Beitrag befasst sich mit den intertextuellen Bezügen, die Sabahattin Alis Roman *Kürk Mantolu Madonna* zu Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* aufweist. Mit Gérard Genettes Intertextualitätstheorie lässt sich die *Madonna* als Beispiel der Hypertextualität einordnen. Die *Venus* ist im Text als eine Art Hintergrundfolie präsent, auf der innovative Änderungen vorgenommen werden, wobei die Strukturen des Vorgängertextes gleichwohl sichtbar bleiben. Indes fallen in der Novelle die wechselseitigen Verweise von nicht weniger als sechs *Venus* Bildern auf, denen im Roman lediglich zwei *Madonnen* Bilder gegenüberstehen, ein Umstand, der einer Klärung bedarf, da die Hypertextualität der *Madonna* von ihm betroffen ist. Hier erweist sich Jacques Derridas Differenzkonzept als hilfreich, da sich das verwirrende Bilderspiel der *Venus* damit als differentielles ‚Spiel der Zeichen‘ fassen lässt. Um zu eruieren, was die hypertextuelle Relation zur Bedeutungskonstitution der *Madonna* beiträgt, ist es erforderlich, näher auf die Paarbeziehung des Textes einzugehen, in der die Frau einen nahezu heiligen Status für den Mann besitzt und ihm gegenüber Dominanz ausübt. Unter diesem Aspekt erscheint das Paar der *Venus* für das der *Madonna* als strukturelles Vorbild. Durch die Hypertextualität erhält also die Paarbeziehung des Romans als solche eine starke Akzentuierung. Mithin wird ihr subversives Potential deutlich, unterläuft sie doch das mit Michel Foucault zu bestimmende Sexualitätsdispositiv ihrer Zeit.

Schlüsselwörter: Hypertextualität, Strukturen, *Venus*, *Madonna*, Bilder, différance, Dispositiv, Geschlechterrollen, Paarbeziehung.

Die *Madonna* als Beispiel der Hypertextualität

Die Intertextualität von Sabahattin Alis Roman *Kürk Mantolu Madonna* (*Die Madonna im Pelzmantel*, 1943) und Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* (1870) ist bislang nicht untersucht worden. Das ist einigermmaßen verwunderlich, laden doch bereits die Titel beider Texte zu einer entsprechenden Analyse ein. Möglicherweise wurde die *Venus* in der Ali-Forschung deshalb nicht behandelt, da bestimmte Daten aus Alis Biografie und Selbstaussagen des Autors hermeneutische Annäherungen an die *Madonna* begünstigten; intertextuelle Bezüge zur Novelle blieben so unberücksichtigt. Indes fällt auf, dass sich die hier bestehenden Ansätze widersprechen. So führt man etwa als Vorbild für Maria Puder, die Protagonistin der *Madonna*, drei unterschiedliche Damen aus Alis Leben an. Man möchte in ihr Ferdi Statzers Frau Lili, Melahat Muhtar, eine ehemalige Schülerin Alis, oder eine gewisse „Frolayn Puder“ aus Berlin, auch bekannt unter dem Spitznamen „yirmi sekiz“ („achtundzwanzig“) erkennen. Zu den sich hier abzeichnenden Widersprüchen hat der Autor durch entsprechende Auskünfte selbst beigetragen (Sönmez 2009: 333-335).

Mit diesem Beispiel soll nicht etwa der heuristische Wert biografischer Daten in Frage gestellt, sondern vielmehr an ihre Relativität erinnert werden. Entsprechend versteht sich der vorliegende Beitrag als Ergänzung biografisch-hermeneutisch motivierter Interpretationen der *Madonna*. Ziel ist es, durch die Hervorhebung intertextueller Gemeinsamkeiten mit der *Venus* neue Perspektiven auf den Roman zu eröffnen.

Es ist denkbar, dass dies bislang auch deshalb nicht versucht wurde, da man in der Ali-Forschung eine Beziehung des Romans mit der Novelle aus Gesinnungsgründen von vornherein ausschloss: die Liebe Marias und Hatipzade Raifs konnte, ja, durfte nichts mit der sexuellen Obsession des *Venus*-Paares zu tun haben, bei dem sich Severin von Kusiemski seiner Angebeteten Wanda von Dunajew als Sklave Gregor lustvoll ausliefert und es genießt, von ihr ausgepeitscht zu werden.¹

Hinzu kommt, dass es sich bei der *Madonna* weder um eine Parodie noch um eine Travestie handelt. Ali wird auf der Grundlage der *Venus* nicht unterhalten oder sie gar lächerlich gemacht haben wollen (aufgrund ihres geringen Bekanntheitsgrades beim türkischen Lesepublikum hätte dies auch nicht funktioniert). Deshalb ist es müßig, die Gründe für die Intertextualität der *Madonna* in einer wie auch immer gearteten Abgrenzung gegen die Novelle zu suchen. Vielmehr liegt mit dem Roman ein Beispiel für eine „ernste Transformation“ bzw. „Transposition“ im Sinne Gérard Genettes vor (Genette 1993: 43-44).

¹ Bekanntlich hat der Psychiater Richard von Krafft-Ebing den Begriff des Masochismus in Anlehnung an den Namen Sacher-Masochs geprägt. In der sechsten Auflage seiner erfolgreichen *Psychopathia sexualis* (1890) erklärt er, nachdem er das einschlägige Phänomen charakterisiert hat: „Anlass und Berechtigung, diese sexuelle Anomalie ‚Masochismus‘ zu nennen, ergab sich mir daraus, dass der Schriftsteller Sacher-Masoch in seinen Romanen und Novellen diese wissenschaftlich damals gar nicht gekannte Perversion zum Gegenstand seiner Darstellungen überaus häufig gemacht hatte.“ (Von Krafft-Ebing 1997: 105)

Was die *Madonna* intertextuell mit der *Venus* verbindet, sind bestimmte Textstrukturen. Genette hat im Rahmen seiner strukturalistisch-hermeneutisch ausgerichteten Intertextualitätstheorie eine differenzierte Typologie verschiedener Intertextualitätsrelationen vorgelegt. Er verwendet „Transtextualität“ – nicht Intertextualität – als Oberbegriff verschiedener Intertextualitätsformen (ebd.: 9). Als „Intertextualität“ bezeichnet Genette die manifeste Kopräsenz zweier Texte, also beispielsweise Zitate (ebd.: 10-11). Auf „Paratextualität“ verweist eine Relation, die zwischen einem Text und beigefügten Texten wie etwa Titel, Vorwort oder Klappentext besteht (ebd.: 11-13). „Metatextualität“ liegt vor, wenn ein Text einen anderen kommentiert, was oft in kritischer Absicht geschieht (ebd.: 13). „Architextualität“ verbindet einen Text mit einer Textsorte oder Gattung, der er angehört (ebd.: 13-14). Und „Hypertextualität“ ist immer dann der Fall, wenn sich ein Text auf einen Vorgängertext bezieht, indem er diesen gewissermaßen überlagert (ebd.: 14 ff.).

Will man nun eine entsprechende typologische Einordnung der *Madonna* vornehmen, scheiden die Metatextualität und Architextualität von vornherein aus, handelt es sich bei dem Roman doch weder um einen Kommentar noch um eine Bezugnahme auf eine bestimmte Textgruppe. Die Intertextualität scheint begrifflich besser geeignet zu sein. Doch die Kopräsenz der *Venus* ist nicht manifest; es gibt beispielsweise keine Zitate im Roman, die auf die Novelle verweisen. Eine Ausnahme stellt hier der Titel der *Madonna* dar, in dem sich nach Genette allerdings keine intertextuelle, sondern eine paratextuelle Relation ausdrückt. Indes erweist sich diese bei näherem Hinsehen als ein Signal der Hypertextualität, die den Roman im Ganzen kennzeichnet. Bei einer hypertextuellen Relation geht Genette genau genommen

vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d. h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist. Diese Ableitung kann deskriptiver und intellektueller Art sein, wenn ein Metatext (etwa diese oder jene Seite der *Poetik* des Aristoteles) von einem anderen Text (*Oedipus Rex*) „spricht“. Sie kann aber auch ganz anders geartet sein, wenn B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist, die ich [...] als *Transformation* bezeichnen möchte, und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren. (Ebd.: 14-15)

Die *Madonna*, kann man sagen, „spricht“ nicht von der *Venus*, ihrem Vorgängertext, könnte ohne diesen jedoch „in dieser Form [...] gar nicht existieren“, da sie von ihm „abgeleitet“, mittels einer „Transformation“ aus ihm hervorgegangen ist, woran die einschlägigen, „mehr oder weniger offensichtliche[n]“ Bezüge erinnern. Zu diesen zählt der Umstand, dass sich der Roman, der „Hypertext“, wie sein „Hypotext“ (Genette 1993: 14) aus einer Rahmen- und einer Binnenerzählung zusammensetzt. In beiden Fällen wird die Rahmenerzählung von einer hier auftretenden, dabei aber relativ anonym bleibenden Figur wiedergegeben. Zu den wenigen Dingen, die man über sie erfährt, gehört ihr freundschaftliches Verhältnis zum jeweiligen Helden, von dem die Binnenerzählung stammt. In beiden Fällen kommt der Erzähler der Rahmenerzählung darin nicht vor. Er fungiert als Leser der einschlägigen Aufzeichnungen und vermittelt sie so dem Rezipienten.

Die Binnenerzählungen enden im Übrigen ähnlich: Hat es dem in die Heimat zurückgekehrten Raif vor rund zehn Jahren das Herz gebrochen, dass Maria, die

versprochen hatte nachzukommen, irgendwann nicht mehr auf seine Briefe geantwortet hat, so erfährt er jetzt zufällig, dass sie bei der Geburt ihrer gemeinsamen Tochter gestorben ist (Ali 2013: 155-156). Analog dazu bekommt Severin, der ebenfalls in die Heimat zurückgekehrt ist, über drei Jahre nach dem Scheitern seiner Beziehung von Wanda eine Kiste mit einem Brief zugeschickt, der es ihm ermöglicht, mit der Vergangenheit abzuschließen (Sacher-Masoch 1910: 137).

Madonnen- und Venusbilder

Die Kiste enthält das Gemälde *Venus im Pelz*, das in der Novelle eine ähnliche Bedeutung hat wie Marias Selbstporträt in der *Madonna*. Zu Beginn der *Venus* fällt der Blick des Erzählers, der bei Severin zu Gast ist, auf dieses Bild. In der darauf dargestellten Wanda erkennt er die Venusgestalt wieder, die ihm kurz vorher im Traum erschien, und fragt seinen Freund, was es mit dem Gemälde auf sich hat (ebd.: 14). Darauf reicht ihm dieser das Manuskript *Bekenntnisse eines Übersinnlichen* und der Gast fängt es sogleich zu lesen an (ebd.: 16).

Auch Severin ist, devot zu Venus-Wandas Füßen liegend, auf dem Bild zu sehen, das wie folgt beschrieben wird:

Ein schönes Weib, ein sonniges Lachen auf dem feinen Antlitz, mit reichem, in einen antiken Knoten geschlungenem Haare, auf dem der weiße Puder wie leichter Reif lag, ruhte auf den linken Arm gestützt, nackt in einem dunkeln Pelz auf einer Ottomane; ihre rechte Hand spielte mit einer Peitsche, während ihr bloßer Fuß sich nachlässig auf den Mann stützte, der vor ihr lag wie ein Sklave, wie ein Hund, und dieser Mann, mit den scharfen, aber wohlgebildeten Zügen, auf denen brütende Schwermut und hingebende Leidenschaft lag, welcher mit dem schwärmerischen brennenden Auge eines Märtyrers zu ihr emporsah, dieser Mann, der den Schemel ihrer Füße bildete, war Severin, aber ohne Bart, wie es schien um zehn Jahre jünger. (Ebd.: 14)

Das Gemälde bildet also die Ausgangsmotivation für die Binnenerzählung der *Venus* und spiegelt, wie deutlich aus dem Zitat hervorgeht, die masochistische Thematik der Novelle wider. Demgegenüber bereitet das Bild in der *Madonna* den Helden emotional auf die schicksalhafte Begegnung mit der Geliebten vor. Raif besucht eine Ausstellung für moderne Malerei, wo er Marias Selbstporträt entdeckt (Ali 2013: 55) und derart fasziniert davon ist, dass es ihm nicht mehr aus dem Sinn geht. Täglich muss er es sich ansehen und entwickelt eine tiefe Beziehung zu dem Bild. Er verliebt sich in Marias Selbstporträt, bevor er sich in Maria verliebt. Das folgende Zitat vermittelt einen Eindruck seines ersten, prägenden Bilderlebnisses:

Bu soluk yüz, bu siyah kaşlar ve onların altındaki siyah gözler; bu koyu kumral saçlar ve asıl, masumluk ile iradeyi, sonsuz bir melal ile kuvvetli bir şahsiyeti birleştiren bu ifade, bana asla yabancı olamazdı. Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum. Onda [...] tarih kitaplarında okuduğum Kleopatra'dan, hatta mevlit dinlerken tasavvur ettiğim, Muhammed'in annesi Âmine Hatun'dan birer parça vardı. [...] Yabankedisi derisinden bir kürkün içinde, gölgede kalmasına rağmen donuk beyaz rengi belli olan küçük bir boyun parçası, bunun üzerinde, hafifçe sola dönmüş, beyzi bir insan yüzü vardı. Siyah gözleri anlaşılmasız, derin düşüncelere dalmış gibi yere bakıyor, adeta bulamayacağından emin olduğu bir şeyi son bir ümitle aramak istiyordu. (Ebd.: 55-56)

Dieses blasse Gesicht, diese schwarzen Brauen mit den dunklen Augen darunter, die braunen Haare und der vornehme Ausdruck, der Unschuld mit Willenskraft und eine tiefe

Melancholie mit Charakterstärke zu vereinen schien, war mir alles andere als fremd. Diese Frau kannte ich aus den Büchern, die ich seit meinem siebten Lebensjahr gelesen hatte, und aus den Träumereien, die ich mir schon mit fünf Jahren ausdachte. [...] Besonders an Kleopatra musste ich denken. Ja, sogar Âmine Hatun, die Mutter Mohammeds, sah ich in ihr, so wie ich sie mir immer vorgestellt hatte, wenn ich dem Mevlut lauschte. [...] Über einem aus dem Fell wilder Katzen gefertigten Pelz tauchte ein kleiner Abschnitt eines Halses auf, dessen matte Blässe auffiel, obwohl er im Schatten lag, und darüber, leicht nach links geneigt, ein ovales Gesicht. Die schwarzen Augen waren mit einem unfassbaren, völlig gedankenverlorenen Blick auf den Boden gerichtet, als würden sie dort mit letzter Hoffnung etwas suchen, von dem sie sicher waren, dass es ja doch nicht aufzufinden sei. (Ali 2008: 77-78)

Wenn man nun beide Bildbeschreibungen miteinander vergleicht, lässt sich der Transformationsprozess nachvollziehen, durch den, zugespitzt gesagt, die ‚Venus‘ zur ‚Madonna‘ wurde. Wandas „sonniges Lachen“ weicht dem „vornehme[n] Ausdruck“ Marias, in dem sich scheinbar „Unschuld mit Willenskraft und eine tiefe Melancholie mit Charakterstärke“ vereinen. Für Severin, heißt es an anderer Stelle, ist eine in Pelz gehüllte Frau „nichts anderes als eine große Katze“ (Sacher-Masoch 1910: 44). Entsprechend ist der Pelzmantel der ‚Madonna‘ „aus dem Fell wilder Katzen“ gearbeitet. Doch während Wanda in lasziver Haltung „nackt in einem dunkeln Pelz auf einer Ottomane“ ruht, wird bei Maria über dem Pelzkragen nur „ein kleiner Abschnitt“ des Halses sichtbar. Venus-Wanda ist unverkennbar als erotische Despotin dargestellt: die Peitsche in der Hand, hat sie den buchstäblich ihr zu Füßen liegenden Gregor-Severin in ihrer Gewalt. Dagegen ist der majestätische Eindruck, den Maria beim Bildbetrachter weckt („Besonders an Kleopatra musste ich denken“), aufgehoben in der von ihr ausgehenden mütterlichen Würde: es kommt nicht von ungefähr, dass der aus dem islamischen Kulturkreis stammende Raif die Mutter des Propheten assoziiert.

Wie man hier exemplarisch sehen kann, benutzte Ali den Hypotext der *Venus* – mehr oder weniger bewusst – als literarische Hintergrundfolie, auf der er innovative Änderungen vornahm. Im vorliegenden Fall weist die Beschreibung von Marias Selbstporträt Beziehungen zu der des ‚Venus‘-Gemäldes auf, in denen sich hauptsächlich Unterschiede ausdrücken. Dadurch erscheint eine Gemeinsamkeit beider Frauendarstellungen jedoch umso signifikanter, nämlich die von ihnen ausgehende Autorität: die ‚Venus‘ ist die Herrin Severins, während die ‚Madonna‘ in Raifs Augen eine ebenso majestätische wie mütterliche Würde ausstrahlt, ein Umstand, der im Verlauf dieser Untersuchung noch eine bedeutende Rolle spielen wird.

Ein wichtiges Requisit in beiden Bildern, aber auch in den Texten insgesamt ist der titelgebende Pelz bzw. Pelzmantel, der sich mit dem Motiv der Kälte verbindet. Zu Beginn der Novelle etwa träumt der Erzähler, mit Venus eine Konversation zu führen, in der sie das Liebesverhalten der „Modernen“, dieser „Kinder der Reflexion“, kritisiert und meint: „Ihr braucht keine Götter! Uns friert in eurer Welt!“ Die schöne Marmordame“, heißt es dann, „hustete und zog die dunkeln Zobelfelle um ihre Schultern noch fester zusammen“ (Sacher-Masoch 1910: 11). In der *Madonna* hingegen kommt die Kältemetapher nicht explizit zur Sprache wie in der *Venus*. Maria holt sich aber bezeichnenderweise eine Lungenentzündung und stirbt später, von dieser noch geschwächt, bei der Geburt ihrer Tochter; sie verlässt vorzeitig die ‚kalte Welt‘. Es würde zu weit führen und den Rahmen dieser Arbeit sprengen, das Kältemotiv der Texte jeweils näher einzuordnen. Vermutlich aber liegt ihm in beiden Fällen eine

kulturkritische Absicht zugrunde. Es ist kein Zufall, dass es sich bei der „Venus im Pelz“ und der „Madonna im Pelzmantel“ um eine säkularisierte Göttin bzw. Muttergottes handelt: in den Texten wird auf unterschiedliche Weise die entgötterte, moderne Gegenwart reflektiert.²

Das Gemälde *Venus im Pelz* ist, gemäß der Intention seines Meisters, „zugleich ein Porträt und eine Historie“ und steht damit ausdrücklich in der Tradition der venezianischen Malerei (Sacher-Masoch 1910: 109). Deren führender Vertreter ist bekanntlich Tizian, der die *Venus mit dem Spiegel* gemalt hat, von der sich Severin zu Beginn der Binnenerzählung einen Druck erwirbt. Auf dieses „Bild meines Ideals“ schreibt er „*Venus im Pelz*“ (ebd.: 20). So wird es mit dem erstgenannten Venus-Gemälde in Beziehung gesetzt, mehr noch: es erweist sich als dessen Vorgänger. Einen solchen hat auch Marias Selbstporträt, dem in einer Zeitungskritik eine verblüffende Ähnlichkeit mit Andrea del Sartos *Madonna delle Arpie* attestiert wird, von der sich Raif anhand eines (ebenfalls gekauften) Kunstdrucks überzeugt (Ali 2013: 57).

Severins und Raifs Beschäftigung mit Werken der Bildenden Kunst hängt damit zusammen, dass es sich bei beiden um dilettierende Künstler handelt; ersterer versucht sich in der Malerei, der Poesie und der Musik, letzterer schreibt eine Zeit lang Gedichte und zeichnet. Vor dem Hintergrund ihrer künstlerischen Subjektivität erscheint ihre leidenschaftliche Ikonodulie – man kann auch sagen: ihre Fetischisierung bildkünstlerischer Werke³ – plausibel. In dem Umstand, dass sich Raif in Marias Selbstporträt verliebt, wird in der Forschung ein Motiv der türkischen Volksliteratur erblickt.⁴ Im Zusammenhang der Hypertextualität lässt sich die Bildliebe des Helden jedoch auch als Adaption des Pygmalion-Motivs deuten,⁵ das Severins Verliebtheit in ein im Garten stehendes „Venusbild von Stein“ (Sacher-Masoch 1910: 19) zugrunde liegt. Vor seiner ersten Begegnung mit Wanda liebt Severin, der bis dahin „wenig Frauen gesehen“ hat und „auch in der Liebe nur ein Dilettant“ war, die Marmorstatue „krankhaft innig“ und „wahnsinnig“ (ebd.). Eines Nachts und auch die Vollmondnacht darauf bildet er sich ein, dass die Venusstatue wie im einschlägigen Mythos zum Leben erwacht ist. Beide Male reagiert er mit „namenloser Angst“ (ebd.: 20) bzw. „unbeschreiblichem Bangen“ (ebd.: 22) und ergreift die Flucht. Wie sich dann herausstellt, hat er in beiden Fällen die weiß gekleidete Wanda für die Venusstatue gehalten, die so in gewisser Weise doch lebendig geworden ist.

Auch in der *Madonna* tritt das geliebte Bild gleichsam ins Leben. Im Licht einer Straßenlaterne erkennt Raif zufällig das ihm von der Bildbetrachtung her vertraute Gesicht Marias, deren Erscheinen für ihn dem des leibhaftig gewordenen Selbstporträts gleichkommt: “Bu oydu. [...] Bu, yabankedisi kürkünün içinde, soluk yüzü, siyah gözleri ve uzunca burnu ile, sergide gördüğüm resmin *ta kendisi* [Hervorh. d. Verf.], Kürk Mantolu Madonna’ydı“ (Ali 2013: 63). Als er ihr folgen will, ist sie bereits verschwunden. Bemerkenswerterweise verbindet sich hier, wie in der *Venus*, mit dem Pygmalion-Motiv das der Angst. Bei der Vorstellung, eines Tages zufällig der Malerin des Selbstporträts begegnen zu können, geriet der (wie Severin) in der Liebe

² Zur Kulturkritik als einem solchen „Reflexionsmodus der Moderne“ vgl. Bollenbeck 2007: 7 ff.

³ Zum Fetischismus in der *Venus* vgl. Böhme 2002.

⁴ Vgl. hierzu etwa Özkırımlı 2014: 368 und Korkmaz 1997: 260.

⁵ Zur Rezeption des Pygmalion-Stoffes vgl. Mayer und Neumann 1997 sowie Dinter 1979.

unerfahrene Raif (ebd.: 58) bis vor kurzem noch in Panik: “Onu herhangi bir yerde görmek mümkün olabilirdi... Bu ihtimali düşününce ilk duyduğum his, büyük bir korku oldu“ (ebd.). Bislang hatte er vor Frauen, die ihm gefielen, (ähnlich wie Severin) sofort die Flucht ergriffen: “Bir kadın herhangi bir şekilde hoşuma gidince ilk yaptığım iş ondan kaçmak olurdu“ (ebd.: 59). Doch durch seine intensive Bilderfahrung ist eine Veränderung in ihm vorgegangen und er hat seine Angst abgelegt. Am nächsten Abend passt er Maria an der gleichen Stelle ab und lässt sie diesmal nicht entwischen: “Onunla karşılaşmaktan bu kadar korktuğum halde şimdi beş altı adım arkasından yürüyordum“ (ebd.: 68).

Das differentielle Bilderspiel der *Venus*

Anhand dieser – fortführbaren – Beispiele dürfte die hypertextuelle Relation der *Madonna* deutlich geworden sein. Nun fällt auf, dass sich die Geschichte, die im Zusammenhang mit Marias Selbstporträt erzählt wird, nicht, wie zu erwarten wäre, mit Stellen im Hypotext verbindet, in denen lediglich von *einer* ‚Venus‘ die Rede ist. Tatsächlich repräsentieren nicht weniger als sechs Figuren die motivische Fantasie einer „Venus im Pelz“: (1.) die dem Erzähler zu Beginn der Novelle im Traum erscheinende Venus, (2.) das Gemälde, auf dem Wanda als despotische Liebesgöttin dargestellt ist, (3.) die Venus auf Tizians Gemälde, (4.) die Venusstatue, der an einer Stelle ein Pelz umgehängt ist (Sacher-Masoch 1910: 22), (5.) die Gräfin Sobol mit der pelzgefütterten Kazabaika, eine entfernte Tante Severins (Sacher-Masoch 1910: 41 ff.), (6.) und Wanda als Person.

Da diese Figuren lediglich die Vorstellung einer „Venus im Pelz“ repräsentieren, sie jedoch nicht sind (nicht sein können, wie sich gleich zeigen wird), kann, ja, muss man aus theoretischen Erwägungen bei allen von ihnen (nicht nur bei den bildkünstlerischen Werken) von Bildern sprechen.

Angeichts der in der *Venus* so zahlreich vertretenen Venusbilder weisen die weiter oben vorgenommenen Beschreibungen der Hypertextstellen, wo von der „Madonna im Pelzmantel“ die Rede ist, eine gewisse Problematik auf: hier verbindet sich die Erzählung mit einem Selbstporträt, die Novelle aber handelt von vielen in Beziehung zueinander stehenden Venusbildern. Die für den Roman veranschlagten hypertextuellen Relationen erscheinen so gewissermaßen wild oder ungeordnet. Indes lässt sich das derart für Verwirrung sorgende Bilderspiel der *Venus*, mit einer dekonstruktiven Wendung, als ‚Spiel der Zeichen‘ fassen. Um Klarheit zu gewinnen, erweist sich Jacques Derridas entsprechendes Konzept der „différance“ denn auch als hilfreich. Mit Derrida kann man sagen, dass es sich bei den Venusbildern der Novelle um verschiedene Repräsentationen des Gleichen handelt. Nicht zufällig kommt ihnen im Text fast allen die Bezeichnung „Venus im Pelz“ zu, wobei selbst – oder gerade – der Titel von Tizians *Venus mit dem Spiegel*, Severins „Bild meines Ideals“, vom Helden einschlägig ersetzt wird.

Dekonstruktiv gesehen, ist jedes Zeichen Teil einer unendlichen Zeichenabfolge und gleichsam nur eine Verschiebung früherer oder späterer Zeichen – Derrida verwendet hier den Begriff der „Spur“ – in einen anderen raumzeitlichen Punkt. Demnach ist jedes Zeichen aufgehoben in einem universellen System wechselseitiger

Verweise. Derrida spricht in diesem Zusammenhang von einem komplexen „Spiel der Differenzen“, das

Synthesen und Verweise voraus[setzt], die es verbieten, daß zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn, ein einfaches Element als solches präsent wäre und nur auf sich selbst verwiese. Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht präsent ist, zu verweisen, sei es auf dem Gebiet der gesprochenen oder auf dem der geschriebenen Sprache. Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes „Element“ – Phonem oder Graphem – aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. [...] Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren. (Derrida 1990: 150-151)

Im vorliegenden Fall bietet es sich an, bei den genannten Venusbildern von verschiedenen Repräsentationen (etwa V1, V2, V3 usw.) der gleichen Venus (V), nämlich einer als grausam apostrophierten „Venus im Pelz“, auszugehen. Unter diesem Aspekt zeichnet sich durch die wechselseitigen Verweise der Venusfiguren ein differentielles Bilderspiel ab und es entsteht eine entsprechende Textstruktur, die Einfluss auf die hypertextuelle Relation der *Madonna* hat. Wenn also in der Binnenerzählung des Romans auf ein Venusbild verwiesen wird, und das kann auch indirekt über ein sich mit ihm verbindendes Detail erfolgen, so sind die übrigen Venusbilder mitgemeint, weshalb sich die im Zusammenhang mit Marias Selbstporträt erzählte Geschichte denn auch auf gleichsam auseinanderstrebende Punkte des Hypotextes bezieht.

Die Geschlechterrollen in der *Madonna*

Die *Madonna*, genauer die Rahmenerzählung des Romans, beginnt damit, dass der Erzähler die schwierige Zeit seiner Arbeitssuche schildert. Er hatte einen kleinen Posten in einer Bank und wurde eines Tages unvermittelt entlassen. Den Grund dafür hat er nie erfahren: “neden çıkarıldığımı hâlâ bilemiyorum, bana sadece tasarruf için dediler, fakat haftasına yerime adam aldılar“ (Ali 2013: 12). Einer wurde einfach durch einen anderen ersetzt; der Mensch spielt hierbei keine Rolle.

Allgemein ist die in der *Madonna* dargestellte Gesellschaft von Entfremdung gekennzeichnet,⁶ wobei diese auf den einschlägigen Einfluss bestimmter Institutionen verweist.⁷ Dies lässt sich exemplarisch an der Figur Hamdis beobachten. Hamdi bekleidet einen hohen Posten in einer Bank. Früher ging er mit dem Erzähler zur Schule. Als sich beide zufällig begegnen, lädt ihn Hamdi mit der Aussicht auf einen Posten zu sich in die Bank ein. Am nächsten Tag jedoch setzt sein unnahbares Verhalten als Vorgesetzter den Erzähler in Erstaunen: “Dün akşam beni yolda otomobile alan mektep arkadaşım, on iki saatten biraz fazla bir zaman içinde, aramızda ne kadar büyük bir mesele hasıl olmuştu!“ (ebd.: 16) Hamdis eigentliche

⁶ Wie der in gesellschaftlichem Zusammenhang verwendete Begriff der Entfremdung vielleicht erahnen lässt, wird die offenkundige Sozialkritik des Romans von einem marxistischen Ansatz her bestimmt. Zu Ali als Sozialist vgl. exemplarisch Tatarlı 2014.

⁷ Institution meint hier allgemein „jegliche Form bewusst gestalteter oder ungeplant entstandener stabiler, dauerhafter Muster menschlicher Beziehungen, die in einer Gesellschaft erzwungen oder durch die allseits als legitim geltenden Ordnungsvorstellungen getragen und tatsächlich ‚gelebt‘ werden“ (Hillmann 1994: 373).

Persönlichkeit (“Asıl şahsiyeti[]“, ebd.: 22) ist also – im Zeichen der Selbstentfremdung – hinter eine ihm institutionell verliehene Persönlichkeit (“bugünkü mevkiinin ona verdiği şahsiyeti“, ebd.: 22-23) zurückgetreten. In seiner Ausweglosigkeit nimmt der Erzähler einen ihm von Hamdi gönnerhaft angebotenen kleinen Posten an und sitzt fortan im selben Büro wie der als Deutschübersetzer arbeitende Raif. Einmal wird er Zeuge, wie dieser vom Vorgesetzten angeherrscht wird. Auf der flüchtigen Zeichnung, die sein Arbeitskollege kurz darauf anfertigt, ist Hamdi zu erkennen, schreiend und in deformierter, nahezu entmenschlichter Gestalt: “Hayvanca bir hiddet ve tarifi imkânsız bir bayağılıkla, mustatil şekilde açılmış duran bu ağız; baktığı yeri delmek istediği halde acz içinde boğulmuş benzeyen bu çizgi halindeki gözler; kanatları mübalağalı bir şekilde yanaklara kadar genişleyen ve böylece çehreye daha vahşi bir ifade veren bu burun...” (ebd.: 22). Hier handelt es sich in gewisser Weise um ein Sinnbild institutionell hervorgerufener Selbstentfremdung. Die Skizze entwirft denn auch, wie der Erzähler betont, weniger ein Porträt von Hamdi als vielmehr ein Bild von seiner Seele: “Evet, bu [...] Hamdi’nin, daha doğrusu onun ruhunun resmiydi“ (ebd.).

Nun lassen sich im Anschluss an Michel Foucault Geschlecht und Sexualität ebenfalls als Institutionen begreifen, die gesellschaftlichen Konstruktionen unterliegen. Sie bilden Foucault zufolge keine „Realität, die nur schwer zu fassen ist“, sondern „ein großes Oberflächennetz“, auf dem sich bestimmte Diskurse und Praktiken „in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketteten“ (Foucault 1983: 127-128). Mithin handelt es sich hier um ein „geschichtliche[s] Dispositiv“ (ebd.: 128), also um „Gesagtes ebenso wie Ungesagtes“ (Foucault 1977: 392), was sich historisch gesehen allmählich zu einem zusammenhängenden und naturgegebenen Gebilde fügt.

Damit übereinstimmend beklagt Maria in einem Gespräch mit Raif die bereits von vornherein feststehende Verteilung der Geschlechterrollen und drückt ihre Empörung darüber aus, dass Männer beim Umwerben von Frauen ihr vermeintlich starkes Geschlecht in die Waagschale werfen und eine entsprechende Reaktion erwarten. Bemerkenswerterweise unterstreicht sie dabei den Umstand, dass solche Machtproben institutionalisierter ‚Männlichkeit‘ – gemäß Foucaults Vorstellung eines Sexualitätsdispositivs – naturgegeben erscheinen, auch ohne Worte erfolgen können und das gesamte Männerverhalten miteinschließen:

Dünyada sizden, yani bütün erkeklerden niçin bu kadar çok nefret ediyorum biliyor musunuz? Sırf böyle *en tabii haklarıymış gibi* [Hervorh. d. Verf.] insandan birçok şeyler istedikleri için... Beni yanlış anlamayın, bu taleplerin *muhakkak söz haline gelmesi şart değil*... [Hervorh. d. Verf.] Erkeklerin *öyle bir bakışları, öyle bir gülüşleri, ellerini kaldırışları, hülasa kadınlara öyle bir muamele edişleri* [Hervorh. d. Verf.] var ki... Kendilerine ne kadar fazla ve ne kadar aptalca güvendiklerini fark etmemek için kör olmak lazım. Herhangi bir şekilde talepleri reddedildiği zaman düştükleri şaşkınlığı görmek, küstahça gururlarını anlamak için kâfidir. [...] Bizim vazifemiz sadece tabi olmak, itaat etmek, istenilen şeyleri vermek... Biz isteyemeyiz, kendiliğimizden bir şey vermeyiz... (Ali 2013: 81-82)

Zu dem hier angedeuteten Geschlechterverhältnis steht das Paar der *Madonna* im Widerspruch. Maria wird im Text als eine Frau von geheimnisvoller Schönheit beschrieben und zugleich – oder damit zusammenhängend – mit unverkennbar ‚maskulinen‘ Attributen ausgestattet. Ihrem Verhalten eignet eine gewisse Zwanglosigkeit, die Raif in ihrer ersten Unterhaltung verwirrt. Wie um sich zu

entschuldigen, erklärt sie: “Ben hep böyle apaçık konuşurum... Bir erkek gibi... Zaten birçok taraflarım erkeklere benzer... Belki de bunun için yalnızım...” (ebd.: 77). In der Tat dürfte der Umstand, dass sie typischem Frauenverhalten und damit verbundenen männlichen Erwartungen zuwiderhandelt, ein wesentlicher Grund dafür sein, dass ihr eine intakte Mann-Frau-Beziehung bislang verwehrt blieb. “Kendimde hiçbir gayritabii temayül bulunmadığımı bildiğim halde“, gesteht sie einmal, “bir kadına âşık olmayı tercih ederim“ (ebd.: 98). Raif wiederum besitzt ausgesprochen ‚feminine‘ Eigenschaften. Deshalb fühlt sich Maria so zu ihm hingezogen: “Sizde de biraz kadınlık var“, verrät sie ihm im *Atlantik*. “Şimdi farkına varıyorum... Belki de bunun için ilk gördüğüm andan itibaren sizde hoşuma giden bir şey bulduğuma hükmettim... Sizde genç kızlara mahsus bir hal var“ (ebd.: 78). Tatsächlich legt der schüchterne und verträumte Raif ein für sein Geschlecht untypisches Verhalten an den Tag.

Dass der ‚feminine‘ Raif und die ‚maskuline‘ Maria ein Paar werden, liegt scheinbar in der Natur der Sache. In Wirklichkeit bildet diese geschlechtsspezifische Komplementarität jedoch nur die Voraussetzung für ihre Paarbeziehung. Ausschlaggebend für diese ist ein Sachverhalt, der sich im folgenden Zitat widerspiegelt. Nachdem Raif der ihm noch unbekanntem Maria auf der Kunstaussstellung erklärt hat, dass ihm das Selbstporträt deshalb gefällt, da es ihn an seine Mutter erinnert (“Anneme pek benziyor da...”, ebd.: 60), knüpft sie später im *Atlantik* an diese Äußerung an:

“E, hâlâ öyle bir anneniz olmasını istiyor musunuz?” dedi.
İlk anda hatırlamayarak durdum. Sonra süratle cevap verdim:
“Tabii... Tabii... Hem nasıl!”
[...]
“Fakat ben sizin anneniz olabilir miyim?”
“O, hayır, hayır!”
“Belki ablanız!”
“Kaç yaşındasınız?”
“Böyle şey sorulur mu? Ama neyse, yirmi altı!... Siz?”
“Yirmi dört!”
“Gördünüz mü? Ablanız olabilirim!”
“Evet...” (ebd.: 75-76)

Indem nur sie die Fragen stellt, übernimmt Maria den aktiven, man kann auch sagen: dominanten Part im Dialog. Durch die Art und Weise, wie sie fragt, wird jedoch deutlich, dass es sich hier nicht etwa um einen Tausch der Geschlechterrollen handelt. Vielmehr spricht sie mit dem gleichaltrigen Raif wie mit einem Kind und nimmt ihm gegenüber die Haltung einer wohlwollenden Erwachsenen ein, wodurch der Dialog unfehlbar humoristisch wirkt. Ihre gleichsam ‚männliche‘ Dominanz wird von ihm ohne weiteres akzeptiert, doch geschieht dies im Zeichen einer Mutter-Kind-Beziehung. Auch wenn er ihre Frage, ob sie ihm eine Mutter sein könne, entschieden zurückweist (“O, hayır, hayır!”), schwingt bei ihm, kann man sagen, ein Mutterkomplex mit.⁸ Auf

⁸ Mehmet Fatih Uslu führt Raifs Mutterkomplex auf seine schwierige Sozialisation und – damit zusammenhängend – sein durch den Vater beeinträchtigtes Verhältnis zur Mutter zurück, das nun mit Maria in gewisser Weise wiederauflebt: “Raif, anneye tam olarak sahip olma hissiyatına gerilemiş ve psikoterapide ya da sanatsal eserin tecrübesinde benzerlerini gördüğümüz şekilde eksik yaşanmış geçmişi yeniden tecrübe ederek Maria’yla geçici bir tümgüçlülük hissini kurmayı başarmıştır.” (Uslu 2014: 378)

der anderen Seite muss Maria bei Raif nicht befürchten, durch ihr ‚männliches‘ Verhalten Anstoß zu erregen. Im Gegenteil verstärkt es ihre Autorität, die sie für ihn so anziehend macht.

Damit lässt sich die hypertextuelle Relation der *Madonna* in Einklang bringen. Wie oben gezeigt, wird anhand eines Vergleichs des Wanda-Gemäldes mit dem Selbstporträt Marias der Transformationsprozess sichtbar, durch den aus der ‚Venus‘ die ‚Madonna‘ wurde. In gewisser Weise wurde durch ihn aber auch aus der despotischen Geliebten die ‚Mutter‘ oder, um mit C. G. Jung zu reden, eine positive Ausprägung des „Mutterarchetyps“ (Jung 1990: 75 ff.). So kann man darauf schließen, dass es dem Autor mit der Binnenerzählung der *Madonna* um die Beschreibung einer Paarbeziehung zu tun war, in der die Frau dem Mann gegenüber eine hohe Autorität besitzt und Dominanz ausübt. Severins Verhältnis zu Wanda dürfte seinen Vorstellungen entsprochen haben, wenn auch unter Vorbehalten: die Bereitschaft zur Selbstonterwerfung und die Dämonisierung der Geliebten waren, je nach dem, daraus zu suspendieren oder eben: zu transformieren. Ohne derartige masochistische Fantasien aber eignete sich die Paarkonstellation aus der *Venus* als Vorbild für das Paar der *Madonna*, bei dem der Mann der Frau ebenfalls hörig sein und sie wie eine Heilige verehren sollte.

Das subversive Potential des *Madonna*-Paares

Als Nâzım Hikmet 1943 die neu erschienene *Madonna* gelesen hatte, schrieb er Ali einen berühmt gewordenen Brief, in dem er ihm mitteilte, dass ihn der Roman einerseits erfreut, andererseits aber verärgert habe (“ben bu kitabı hem sevdim hem kızdım“, Sönmez 2009: 335). Die offenkundig zeitkritische Rahmenerzählung gefiel ihm, nicht zuletzt deshalb, da sie seiner Auffassung von Realismus entsprach. So gab Hikmet Ali denn auch den Rat, den einschlägigen Stoff für einen neuen, eigenständigen Roman zu verwenden. Was die Binnenerzählung der *Madonna*, gewissermaßen ihren ärgerlichen Rest, betrifft, gestand er dem Autor in väterlichem Ton zu: “o kısım, başlı başına bir büyük hikâye olarak güzeldir ve böyle bir tecrübe gerek senin için gerekse Türk edebiyatı için lazımdı. Sen bu tecrübeyi başarıyla yaptın“ (ebd.: 335-336). Indes äußerte er etwas vorher, unwillkürlich bedauert zu haben, dass die gelungene Rahmenerzählung samt der ihr innewohnenden Möglichkeiten verschwendet sei: “insan buradan ikinci kısma geçerken, elinde olmayarak, yazık olmuş, bu çok orijinal, çok mükemmel başlangıç ve imkân boşuna harcanmış, keşke bu başlangıç harcanmasaydı, diyor“ (ebd.: 335). Letztlich bedeutet dies aber eine indirekte, freundlich gemeinte Kritik an der Binnenerzählung: in Wirklichkeit war sie es, die Hikmet als Verschwendung empfand. Es ist anzunehmen, dass seiner Ansicht nach Alis kritisches, zeitdiagnostisches Talent in der Liebesgeschichte der *Madonna* nicht zur Entfaltung kam.

Einer solchen Lesart kann man entgegenhalten, dass Paarbeziehungen in literarischen Texten die soziale Wirklichkeit kritisch widerspiegeln und so zu einer einschlägigen Beschreibung der Gesellschaft beitragen können.⁹ Tatsächlich sind das *Venus*- und das *Madonna*-Paar die für diese Arbeit naheliegendsten Beispiele.

In der Binnenerzählung der *Venus* ist oft von Severins „Übersinnlichkeit“ die

⁹ Vgl. hierzu Becker-Cantarino 2010, Reinhardt-Becker 2005 und Stephan 2004.

Rede. Sie spielt darin eine wichtige Rolle; nicht zufällig ist sie für die *Bekanntnisse*, die der Protagonist dem Erzähler zu Beginn der Novelle zu lesen anbietet, titelgebend. Mit seinem Anspruch, „übersinnlich“ zu sein, grenzt sich Severin vom Materialismus und Nützlichkeitsdenken der bürgerlichen Gesellschaft ab. Da sein Masochismus mit seiner „Übersinnlichkeit“ in Verbindung steht, um nicht zu sagen mit ihr zusammenfällt, erscheint auch seine Beziehung mit Wanda als antibürgerlich. Severin ist hier in gewisser Weise „als Künstler in ein Spiel verstrickt“ und trifft mit seiner Geliebten so gesehen ein exklusives „Kunstarrangement“ (Michler 1999: 157), das letztlich zur Abgrenzung von der ordinären bürgerlichen Ordnung dient. Entsprechend parodiert der masochistische Sklavenvertrag in der *Venus* (ebd.: 86-87) den Heiratsvertrag des 19. Jahrhunderts, indem er die sich darin niederschlagende patriarchale Hierarchie symbolisch umkehrt (Nisch 2012: 28 ff). Allerdings ist Severins „Übersinnlichkeit“ allein schon durch die den *Bekanntnissen* als Motto vorangestellten Verse aus *Faust I* („Du übersinnlicher sinnlicher Freier, / Ein Weib nasführet dich!“) ironisch gebrochen. Zudem wird die soziale Provokation der *Venus* in der Rahmenerzählung dadurch zurückgenommen, dass der von seiner Obsession befreite Held zu Beginn der Novelle auf „eine dumme Geschichte“ (Sacher-Masoch 1910: 14) zurückblickt und am Ende seine masochistische Unterwerfung als Eselei abtut (ebd.: 138).

Im Vergleich dazu handelt es sich beim Protagonisten der *Madonna*-Binnenerzählung fraglos um einen gesellschaftlichen Außenseiter, nicht nur aufgrund seiner ‚femininen‘ Züge. Raif wird als einer jener unscheinbaren Menschen eingeführt, deren Existenzberechtigung von der Gesellschaft tendenziell in Frage gestellt wird: “Böyle kimseleri gördüğümüz zaman çok kere kendi kendimize sorarız: ’Acaba bunlar neden yaşıyorlar? Yaşamakta ne buluyorlar? Hangi mantık, hangi hikmet bunların yeryüzünde dolaşıp nefes almalarını emrediyor?’“ (Ali 2013: 11). Ursprünglich wollte Ali den Roman denn auch *Lüzumsuz Adam, Der nutzlose Mann*, betiteln, stand aber angeblich aufgrund der klanglichen Dissonanz des „z“ und des „s“ davon ab (Sönmez 2009: 330). Indes kann sich hinter der blassen Erscheinung eines Menschen wie Raif eine Innenwelt von ungeahntem Reichtum verbergen: “bu meçhul âlemi merak etsek, belki hiç ummadığımız şeyler görmemiz, beklemediğimiz zenginliklerle karşılaşmamız mümkün olur“ (ebd.). Natürlich drückt sich in dieser Allgemeingültigkeit beanspruchenden Gegenüberstellung von Raifs innerlichen und äußerlichen Eigenschaften die Entfremdung aus, von der die in der *Madonna* dargestellte Gesellschaft gekennzeichnet ist. In erster Linie aber wird der Protagonist hier – gleich zu Beginn des Romans – als Außenseiter apostrophiert und die literarische Beschreibung seiner außerordentlichen Innenwelt programmatisch angekündigt.

Maria wird ebenfalls als gesellschaftliche Außenseiterin gezeichnet. Unter den Protagonistinnen der Romane Alis nimmt sie eine exzeptionelle Stellung ein. Ihre Unabhängigkeit, eines ihrer ‚männlichen‘ Außenseiterattribute, ist ungleich stärker ausgeprägt als die von Muazzez aus *Kuyucaklı Yusuf* (*Yusuf*, 1937) oder Macide aus *İçimizdeki Şeytan* (*Der Dämon in uns*, 1940). “Öbür roman kahramanlarından ayrımlı olarak, Maria Puder’in çevresinde onu koruyan ya da zarar verecek bir baba ya da aile yoktur. Annesi de onun desteğine muhtaç görünmektedir. Maria Puder, olumsuz toplumsal ortama doğrudan maruzdur“, stellt Oğuz Demiralp fest (Demiralp 2014: 207), und Atilla Özkırımlı meint: “Ne Muazzez’in ne de Macide’nin bağımsız kişilikleri vardır. Muazzez bütünüyle kişiliksizdir. Macide ise kendini önce Ömer’e, sonra da

Bedri'ye bırakır. Maria'daki bilinç ve bu bilincin belirlediği başkaldırı her ikisinde de yoktur“ (Özkırımlı 2014: 367).

Raif und Maria setzen einzeln schon insofern einen sozialkritischen Akzent im Text, als, Hans Mayer gemäß, jeder Außenseiter durch seine schiere Existenz auf das Scheitern der Aufklärung verweist, die seit jeher „die Ungleichheit im Menschlichen, nicht bloß im Gesellschaftlichen“ ignorierte (Mayer 2007: 13). Als Paar jedoch führen sie die Institutionskritik der *Madonna* auf geschlechtlicher Ebene fort und – das ist der springende Punkt – verschärfen sie in gewisser Weise. Wie gesehen, widersprechen sie in ihrer Veranlagung dem Sexualitätsdispositiv ihrer Zeit. Vor ihrer Begegnung hat es ihr Sozial- und mithin ihr Seelenleben beeinträchtigt. Tatsächlich wurde ihnen erst durch den jeweils Anderen bewusst, dass sie eine Seele besaßen. „Maria Puder“, heißt es in Raifs Aufzeichnungen, „bana bir ruhum bulunduğunu öğretmişti ve ben de onun, şimdiye kadar rastladığım insanlar arasında ilk defa olarak, bir ruhu bulunduğunu tespit ediyordum“ (Ali 2013: 86-87). Gemeinsam aber erleben sie eine Art seelisch-soziale Befreiung. Sie setzen dem Sexualitätsdispositiv ihre geschlechtliche Komplementarität entgegen und subvertieren so die gängigen Geschlechterrollen.

Bibliographie

Primärliteratur

- Ali, Sabahattin (2001): *Kuyucaklı Yusuf*. Roman. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ders. (1998): *İçimizdeki Şeytan*. Roman. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ders. (2013): *Kürk Mantolu Madonna*. Roman. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ders. (2008): *Die Madonna im Pelzmantel*. Roman. Deutsch von Ute Birgi. Zürich: Dörlemann Verlag.
- Sacher-Masoch, Leopold (1910): Venus im Pelz. In: H. Lorm: *Ein adeliges Fräulein*. Berlin: Globus. S. 9-138.

Sekundärliteratur

- Becker-Cantarino, Barbara** (2010): *Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne*. Germanistische Lehrbuchsammlung. Bd. 86. Berlin: Weidler Buchverlag.
- Böhme, Hartmut** (2002): Bildung, Fetischismus und Vertraglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs Venus im Pelz. In: *Leopold von Sacher-Masoch*, hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmeier. Graz: Literaturverlag Droschl, S. 11-41.
- Bollenbeck, Georg** (2007): *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München: Verlag C. H. Beck.
- Derrida, Jacques** (1990): Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun..
- Dinter, Annegret** (1979): *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur*. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel. Heidelberg: Winter.
- Foucault, Michel** (1977): *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders.** (1983): Sexualität und Wahrheit I: *Der Wille zum Wissen*. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard** (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Hillmann, Karl-Heinz** (1994): *Wörterbuch der Soziologie*. 4. Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Jung, Carl Gustav** (1990): *Archetypen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Krafft-Ebing, Richard** (1997): *Psychopathia sexualis*. Mit Beiträgen von Georges Bataille, Werner Brede, Albert Caraco u.a. München: Matthes & Seitz.
- Korkmaz, Ramazan** (1997): *Sabahattin Ali. İnsan ve Eser*. İnceleme. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mathias Mayer und Gerhard Neumann** (Hrsg.) (1997): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg: Rombach.
- Mayer, Hans** (2007): *Außenseiter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Michler, Werner** (1999): *Darwinismus und Literatur*. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1859-1914. Wien (u. a.): Böhlau.
- Nisch, Anna Walburga** (2012): *Vertrag und Frust statt Peitsche und Lust? – der masochistische Sklavenvertrag als Parodie und Theater in Leopold von Sacher Masochs Venus im Pelz*. Master's Thesis. Knoxville: University of Tennessee.
- Özkırmı, Atilla** (2014): Kürk Mantolu Madonna. In: *Sabahattin Ali. Alınlar – İncelemeler – Eleştiriler*, hrsg. von Filiz Ali, Atilla Özkırmı und Sevgül Sönmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S. 364-368.
- Sönmez, Sevgül** (2009): *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stephan, Inge** (2004): *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Reinhardt-Becker, Elke** (2005): *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebesemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Uslu, Mehmet Fatih** (2014): Romansa Sığmasa da Romans: Kürk Mantolu Madonna. In: *Sabahattin Ali. Alınlar – İncelemeler – Eleştiriler*, hrsg. von Filiz Ali, Atilla Özkırmı und Sevgül Sönmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S. 369-383.
- Tatarlı, İbrahim: Sabahattin Ali** (2014): Hayatı, Kişiliği ve Yaratıcılığına Genel Bir Bakış. In: *Sabahattin Ali. Alınlar – İncelemeler – Eleştiriler*, hrsg. von Filiz Ali, Atilla Özkırmı und Sevgül Sönmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S. 151-183.