

DIYALOG

INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK

DIYALOG

2015 / 1

DİYALOG

**INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK
(ONLINE-AUSGABE)**

**ANKARA
2015 / 1**

DİYALOG – Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik

Herausgeber:

GERDER (Germanistler Derneđi) [Türkischer Germanistenverband],
Ankara

Organ des türkischen Germanistenverbandes GERDER,

vertreten durch den Vorsitzenden von GERDER, Prof. Dr. Ali Osman
Öztürk

Germanistler Derneđi (GERDER) adına GERDER Başkanı, Prof. Dr. Ali Osman Öztürk

Herausgeberbeirat:

Prof. Dr. Nuran Özyer (Ankara) Prof. Dr. Mahmut Karakuş (İstanbul),
Prof. Dr. Tahsin Aktaş (İstanbul), Prof. Dr. Cemal Yıldız (İstanbul), Prof.
Dr. Ali Osman Öztürk (Konya)

Redaktion:

Doç. Dr. Leyla Coşan (İstanbul), Yrd. Doç. Dr. Mehmet Tahir Öncü
(İzmir) und Öğr. Gör. Dr. Özlem Tekin (Tekirdağ)

Deutschredaktion: Dr. Jörg Kuglin (Würzburg), Dr. Max Florian Hertsch (Ankara)

Englischredaktion: Doç. Dr. İsmail Hakkı Erten (Çanakkale), Yrd. Doç. Dr. Harun Şimşek
(Konya)

Geschäftsführender Herausgeber:

Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Konya)

Anschrift der Redaktion

c/o Prof. Dr. Ali Osman Öztürk;
Konya N.E. University; Department of Foreign Language Education
(Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K. Eğitim Fakültesi, Alman Dili
Eğitimi Anabilim Dalı);
TR 42090 Meram / Konya/ TÜRKİE
Tel: +90 332 323 82 20
Fax: +90 332 323 82 25
E-Mail: aozturk@konya.edu.tr, alozturk10@gmail.com

Internationaler Wissenschaftsbeirat

Prof. Dr. Sam-Huan Ahn

Prof. Dr. Peter Auer

Prof. Dr. Peter Colliander

Prof. Dr. Arber Çeliku

Prof. Dr. Yüksel Ekinci-Kocks

Prof. Dr. Dieter Heimböckel

Prof. Dr. Otto Holzapfel

Prof. Dr. Anette Horn

Prof. Dr. Dietmar Goltschnigg

Prof. Dr. Otrud Gutjahr

Prof. Dr. Ernest Hess-Lüttich

Prof. Dr. Ludger Hoffmann

Prof. Dr. Ryozo Maeda

Prof. Dr. Charlotta von Maltzan

Prof. Dr. Norbert Mecklenburg

Prof. Dr. Eva Parra Membrives

Prof. Dr. Hans-Christoph Graf v. Nayhauss

Prof. Dr. Eva Neuland

Prof. Dr. Ewald Reuter

Prof. Dr. Christoph Schroeder

Prof. Dr. Zoltan Szendi

Prof. Dr. Kathleen Thorpe

Prof. Dr. Teruaki Takahashi

Prof. Dr. Pornsan Watanangura

Prof. Dr. Jianhua Zhu



**DİYALOG. INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK
NR. 2015/1**

Gutachterinnen und Gutachter dieser Ausgabe

- Prof. Dr. Nazire **Akbulut** (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Tahsin **Aktaş** (Nevşehir Üniversitesi)
Prof. Dr. Tahir **Balcı** (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan **Bolat** (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa **Çakır** (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa **Çolak** (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Sakine **Eruz** (Yaşar Üniversitesi)
Prof. Dr. Ferüzan **Gündoğar** (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet **Gündoğdu** (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa **Kınsız** (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Sevinç Sakarya **Maden** (Trakya Üniversitesi)
Prof. Dr. İlyas **Öztürk** (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Yılmaz **Özbek** (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Kadriye **Öztürk** (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Nuran **Özyer** (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih **Tepebaşılı** (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman **Toklu** (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin **Toprak** (Kocaeli Üniversitesi)

Deutschredaktion

- Doç. Dr. Leyla Coşan (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Yasemin Balcı (Marmara Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Özlem Tekin (Tekirdağ Üniversitesi)
Dr. Max Florian Hertsch (Hacettepe Üniversitesi)

Englischredaktion

- Öğr. Gör. Gülgûn Sertkaya (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Webmaster

- Doç. Dr. Ersel Kayaoğlu (İstanbul Üniversitesi)



**DİYALOG. INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK.
NR. 2015/1**

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT DES EDITORS

DEUTSCHE LITERATUR

Germanien

Ein Beitrag zu Herders Vorstellung über Staat und Nationalität | **1**

Max Florian Hertsch, Ankara

Einige Bemerkungen zum Gedicht „Füße hast du und Flügel“ von Christa Peikert-Flaspöhler | **13**

Otto Holzapfel, Freiburg i. Br.

INTERKULTURALITÄT - INTERMEDIALITÄT

Die muslimische Präsenz in Deutschland: Zu Burhan Qurbanis *Shahada* | **21**

Anna Daszkiewicz, Gdańsk

Bilderspiele. Sabahattin Alis *Kürk Mantolu Madonna* als Hypertext von Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* | **42**

Onur Kemal Bazarkaya, Tekirdağ

Otobiografiler, Kendini ve Yaptıklarını Önemsemektir | **56**

Nazire Akbulut, Ankara

TRANSLATIONSWISSENSCHAFT

“*Oz Büyücüsü*” Örneğinde Fantastik Çocuk Kitabı Çevirisi Üzerine | **68**

Dilek Altinkaya Nergis, Gülçin Uğur Aslankabaklı, İzmir

ERZIEHUNGSWISSENSCHAFT

Almanca Hazırlık Öğrencilerinin Yazılı Anlatım Yanlıklarının Çözümlemesi | **85**

Saliha Çevik, Dursun Zengin, Ankara

REZENSIONEN

Gurbetçinin Edebiyatı | **99**

Oktay Atik, Tekirdağ

Duino Ağıtları ile Bir Meleğin Yakarışı – Dualar Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi | **102**

İnci Aras, Eskişehir

Arada Bir... Şiirler. Yabancı Dil Olarak Almanca. A1-C1 Düzeyi | **108**

Dalim Çiğdem Ünal, Ankara

Einführung in die Sprachwissenschaft | **111**

Gülrû Bayraktar, Ankara

Festschrift für Prof. Dr. Yılmaz Özbek zum 67. Geburtstag | **113**

Fatma Dağabakan, Erzurum

BERICHT

Bericht zum Workshop „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“ | **118**

Sevinç Sakarya Maden, Edirne

(Die in dieser Zeitschrift geäußerten Meinungen und Kommentare unterliegen der Verantwortung der AutorInnen und spiegeln nicht unbedingt die Meinung der Herausgeberschaft bzw. des GERDErs wider.)

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen,

Mit der Ausgabe 2015/1 unserer interkulturellen Zeitschrift *Diyalog*, die nun bei *ULAKBIM* und *Virtuelle Fachbibliothek Germanistik* (Universität Frankfurt) eingetragen ist, grüßen wir Sie herzlich. Wir sind weiterhin bemüht, eine landes- und weltweit indexierte Zeitschrift zu betreuen.

Am stärksten vertreten sind in dieser Ausgabe die deutsch-türkische Interkulturalität und Intermedialität: Der erste Beitrag befasst sich mit der muslimischen Präsenz in Deutschland, wobei der Kern der Untersuchung ein muslimisch-deutsches Problem darstellt, welches ein Dauerbrenner in den öffentlich geführten (medialen) Debatten über Migrations- und Integrationspolitik in Deutschland ist.

Der zweite Beitrag befasst sich mit den intertextuellen Bezügen, die Sabahattin Alis Roman *Kürk Mantolu Madonna* zu Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* aufweist. Die autobiographische Erfassung der türkischen Schriftstellerinnen Halide Nusret Zorlutuna, Ismet Kür und Sevim Belli bildet das Thema des letzten Beitrags.

Im Bereich der deutschsprachigen Literatur werden eine Ode von Gottfried Herder einerseits und ein Gedicht von Christa Peikert-Flaspöhlers andererseits thematisiert.

Translationswissenschaftlich ist der Beitrag, der sich zum Ziel setzt, die vier verschiedenen türkischen Übersetzungen des phantastischen Kinderbuches "*The Wonderful Wizard of Oz*" miteinander zu vergleichen.

Im Bereich der Erziehungswissenschaft haben wir uns mit einer bereits viel diskutierten Problematik unseres Fachbereichs zu befassen: Die Fehleranalyse bzw. Fehlerursachen der schriftlichen Aufgaben von türkischen Deutschlernenden in der Vorbereitungsklasse.

Im Rezensionsteil tragen Buchbesprechungen zur deutschsprachigen und zur Migrantenliteraturforschung einerseits und zur didaktischen und zur Sprachwissenschaft andererseits bei, wobei die Besprechung der Festschrift für Prof. Dr. Yılmaz Özbek besondere Beachtung finden wird.

Ein detailliert informierender Workshopsbericht über das laufende Forschungsprojekt "*Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich*", das im Rahmen des deutsch-türkischen Wissenschaftsjahres vom *Bundesministerium für Bildung und Forschung* (BMBF) gefördert wird, schließt die vorliegende Ausgabe ab.

Zum Schluss möchte ich allen Kolleginnen und Kollegen, die zu dieser Ausgabe beigetragen haben, meinen herzlichen Dank aussprechen, Sie alle auf den Redaktionsschluss für die nächste Nummer der Zeitschrift Ende Oktober des Jahres 2015 aufmerksam machen und Sie herzlich grüßen.

Konya, im Mai 2015

Prof. Dr. Ali Osman Öztürk
Geschäftsführender Herausgeber und
Vorsitzender von GERDER

Germanien

Ein Beitrag zu Herders Vorstellung über Staat und Nationalität

Max Florian Hertsch, Ankara

Öz

Cermenya - Herder'in Büyük Cermenya Fikri Üzerine

Herder'in asklepiades Kasideleri: Cermenya, 18.yy'ın Orta Avrupa'sının tarihine ışık tutmakla kalmıyor, aynı zamanda Herder'in Büyük Cermenya hayalini de yansıtıyor. Bunun nedeni Fransız devriminin tetiklediği ulusal düşüncenin ortaya çıkışıdır. Aynı zamanda (ulusal) dilin bununla ilişkili anlamı da ön plana çıkmaktadır. Herder, 'İnsanlığın eğitiminde bir Tarih felsefesi' adlı yazısında tezini ele almıştır, öyle ki Uluslar ve Dönemler kendi değerlerini taşıyan "Tarihin Erkleri" gözlemciden bağımsız olarak değerlendirilmesi gerekir. Herder, ulusculuk kavramının yaratıcısı olarak kabul görmektedir (Mende 2014). Onun bu ulus kavramı üzerine olan tanımı kuşkusuz 19. yy'ın bilinen milliyetçilik düzeninden farklıdır, çünkü Herder'e göre bir yandan eşdeğerlilik diğer yandan da çeşitlilik ulusların karakterini belirlemektedir. Bunlar özellikle Halk türünün ve dilinin dahisi tarafından belirlenir.

Bu makale Herder'in Alman Dili ile bağlantılı olan Cermenya Ulusu hakkındaki görüşüyle ilgilidir. Herder'in Odeleri (kasideleri) onun Ulus kavramına dair kanıtıdır: Cermenya. Bu çalışma öncelikle Ode (kaside) kavramı ile (Herder'e göre de) daha sonrasında ulusların anlayışıyla ve son olarak bu araştırmanın sonucunda çıkarılan yoruma dayanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Herder, Cermenya, kaside, lirik şiir, ulus

Abstract

Germanien - Ein Beitrag zur Herders Vorstellung eines Großgermaniens

Die asklepiadeischen Ode Herders: *Germanien* spiegelt die Zeit des ausgehenden 18. Jh. in Mitteleuropa wieder und zeigt gleichzeitig den Wunsch Herders nach einem Großgermanien. Grundlage hierfür ist das Aufkommen nationalen Gedankenguts, auslösend durch die Französische Revolution. Gleichzeitig rückt die damit verbundene Bedeutung der (National)Sprache in den Vordergrund. In seiner Schrift: *Eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* formulierte Herder die These, dass die „Mächte der Geschichte“, wie Nationen, Epochen jeweils ihren eigenen Wert in sich tragen und unabhängig vom Betrachter zu beurteilen sind. Herder gilt damit als einer der Erfinder des (aufklärenden) Nationalismusbegriffs (vgl. Mende 2014). Seine Vorstellung über den Begriff Nation unterscheidet sich allerdings vom bekannten Konzept des Nationalismus im 19. Jahrhundert, denn Herder zufolge bestimmen zum Einen die Gleichwertigkeit und zum Anderen die Diversität den Charakter der Nationen. Diese sind im Besonderen durch den Genius der Volksart und der Sprache bestimmt (vgl. Mende 2014).

Dieser Beitrag befasst sich mit der Vorstellung Herders einer Nation Germaniens, das durch die deutsche Sprache zusammengeschlossen wird. Als Beleg für Herders Nationenvorstellung dient seine Ode: *Germanien*. Diese Arbeit wird zuerst dem Begriff Ode (auch nach Herder), dann dem Verständnis der Nation(en) und schließlich der Interpretation widmen, die am Ende dieser Abhandlung in einem Resultat mündet.

Schlüsselwörter: Herder, Germanien, Ode, Lyrik, Nation

Die Ode

Der Begriff Ode entspringt aus dem griechischen Wortschatz und hat im deutschen die Bedeutung ‚Gesang‘. Durch ihren pathetischen Sprachstil und die oft politischen, philosophischen Themen hebt sie, im Stile einer Laudatio, ihre Thematik hervor. Nach Schiller und Goethe beschreiben Oden das (auch im Menschen) Göttliche und zeigen einen harmonischen Idealzustand auf (vgl. Becker 2010: 55).

Herder (zit. nach Mende 2014) definiert die Ode im Spektrum der Lyrik folgendermaßen:

„Schriebe man nach ihren Grundsätzen nachher eine allgemeine ästhetische Poetik: so würde sich die vorige Abstufung der Zergliederung zeigen: wenn auch ihre Theorie der Ästhetik die Begriffe des Schönen zu zergliedern überließ, und der praktische Teil bloß die Gedichtarten allgemein ohne Exempel bestimmte. Desto mehr verwickeln sich die Gattungen der Gedichte, je mehr sie sich der Empfindung nähern. Woher kommt es, dass das Heldengedicht sehr viele, das Drama noch eine Menge, und die Ode, die doch jener ihre Adern durchglüht, fast keine wahre hat? Woher, dass die Nebensprößlinge der Ode keine große Beobachtungen erhielten, da ihr Stamm undurchsucht blieb? Wie? daß die Deutsche die wahre Arten der Dichtkunst so wenig, und die am wenigsten poetische mit dem größten Reichtum erklärt, und dem genialsten Glücke ausgebildet haben! Kurz! aus der Ode wird sich vielleicht der ganze große Originalzug der Gedichtarten, ihre mancherlei und oft paradoxen Fortschritte entwickeln [...]. Wenn irgendeine Gedichtgattung ein Proteus unter den Nationen geworden ist: so hat die Ode nach der Empfindung, dem Gegenstande, und der Sprache, ihren Geist und Inhalt und Miene und Gang so verändert, dass vielleicht bloß der Zauberspiegel des Ästhetikers dasselbe Lebendige unter so verschiedenen Gestalten erkennt“ (Herder 1765, zit. nach Mende 2014).

Herder hebt hier die Besonderheit der Odendichtung hervor und zielt auch darauf, dass diese die Adern durchglühen lässt, demnach etwas Spannendes und Wundervolles sein muss. Dieses umfasst er mit seinem Ästhetikbegriff, der zusätzlich auf die Nation seiner Zeit bezogen wird.

Der Nationalismus im ausgehenden 18. Jahrhundert

Die Entstehung von Herders Ode *Germanien* fällt in die Zeit des Nationalismus im ausgehenden 18. Jahrhundert. In dieser Zeit konnte durch die Verbreitung von Printmedien, literarische Werke und politische Ideen einfacher dem Volk zugänglich gemacht werden.

Durch die Verbreitung solcher schriftlicher Druckmedien, besonders durch die Französische Revolution im Jahre 1789, kann man sehr gut nachvollziehen, wie das Prinzip eines Nationalismus in jener Zeit die Gesellschaft durchdringt. Somit hatten die europäischen Völker die Möglichkeit auf einer neuen Basis zu kommunizieren.

Habermas (1990) schreibt in seinen Ausführungen über Staatsbürgerschaft und nationale Identität, dass das Nationalbewusstsein als eine spezifisch moderne Erscheinungsform der kulturellen Integration gilt.

„Der Nationalismus hat, was uns vor allem interessiert, die Grundlage für die kulturelle und ethnische Homogenität geschaffen, auf der sich seit dem späten 18. Jahrhundert die Demokratisierung des Staatswesens durchsetzen konnte - allerdings um den Preis der Unterdrückung und Ausgrenzung nationaler Minderheiten. Nationalstaat und Demokratie

sind als Zwillinge der Französischen Revolution hervorgegangen. Kulturell stehen sie unter dem Schatten des Nationalismus“ (Habermas 1990: 634).

Die Entstehung von Nationen ist nach Habermas (1990) ein schwieriger Weg über begründete Gemeinsamkeiten unter ‚Genossen‘ zu einer rechtlich vermittelten Solidarität unter Staatsbürgern, die sich fremd sind. Hier tritt nun wieder seine Theorie des kommunikativen Handelns in den Vordergrund, denn nach ihr ist die Solidarität der Staatsbürger in modernen Nationalstaaten nur durch eine rational erzielte Verständigung unter ihnen möglich.

Das Gedicht Herders (veröffentlicht: 1804) wird in der Nachfolgezeit der französischen Revolution (1789) verfasst und trifft in seinem Erscheinungsjahr auch den Beginn von Napoleons Kaiserreich. Die Folgen der französischen Revolution bringen ein Verschwinden der polnischen Adelsrepublik mit sich und lassen gerade in Preußen eine starke Nationalbewegung entstehen. 1803 wird ebenso durch einen Beschluss auf den Druck Frankreichs und Russlands das Ende des Heiligen Römischen Reiches eingeleitet. Ab 1806 wird Deutschland durch die Niederlage Preußens gegen Napoleon neu geordnet. So entstand langsam ein neues Nationalgefühl innerhalb des deutschsprechenden Raums.

In der Ode *Germanien* wird der Nationalgedanke dieses einheitlichen Völkerbundes gestärkt, den man mit dem Lexem Nation treffend definieren kann. Voraussetzung ist jedoch ein universales Verständnis dieses Terms, denn beinahe scheint es unausweichlich die Entstehung des soziokulturellen Phänomens: Nationalismus, als ein Unikat dem Okzident zuzusprechen, denn mitsamt seinen kolonialen Ablegern in Nord- bzw. Südamerika scheint der Nationalismus ein rein europäisches Phänomen zu sein, das im asiatischen oder afrikanischen Raum seinesgleichen vergeblich sucht. Der Nationalismus verbindet sich mit Loyalitätsbindungen bestimmter Herrschaftsstrukturen, die mit einem Identitätsgefühl, Schutz und Ansehen verbunden sind. Prinzipiell fand eine Einteilung der Nation auf Bezug der sprachlichen Abstammung statt, oder zumindest ihrer Sprachfamilien (Wehler 2001: 31), was man auch in Herders Ode als zentral erkennen kann, denn hier ist eindeutig erkennbar, dass die Sprache als Fundament einer Nation gelten kann. Da (gerade im Siedlungsgebiet der germanischen Völker) aber zu jenen Zeiten, den Grenzen weniger Beachtung geschenkt wurde, als zum Beispiel der Religion, regionaler Tradition oder der Sippe, spielte die Nation hier noch keine zentrale Rolle, eher stehen die Loyalitätsbeziehungen im Vordergrund.

Loyalitätsbeziehungen können schon in der Antike, eventuell schon früher entstanden sein. Jedoch sind sie von einem anderen Gesichtspunkt aus dem des Nationalismus gegenüber zu betrachten, denn Zugehörigkeitsgefühle stärken das Selbstbewusstsein und gelten als eine anthropologische Konstante. Solche Konstanten geben ein Identitätsgefühl und können schon bei der Analyse von Clans oder Großfamilien eine starke Rolle einnehmen. Wenn auch die *a limine* nichts mit dem Nationalismus zu tun scheint, sollte man festhalten, dass Sie ein Parameter des Nationalismus darstellt. Sprachnutzung, die zu einer sozialen Zugehörigkeit maßgebend beiträgt und im weiteren Sinne auch die Anbetung von Gottheiten (Erschaffung von Religionen, Sakralem) kräftigen diese Loyalitätsbeziehungen.

Herders Ode: *Germanien*

Das Gedicht *Germanien* (Grimm 2008: 16f.) folgt dem metrischen Schema einer asklepiadeischen Ode (benannt nach dem griechischen Dichter Asklepiades, 270 v. Chr.). „In der dieser Odenform beginnen alle Verse jambisch. Jambische und anapästische Verse haben einen steigenden Charakter, während trochäische und daktylische Verse von Hebung zur Senkung fallen“ (Felsner 2009:16).

Folgendes Notationsschema, u = unbetont, - = betont, beschreibt die Metrik der Odenform (Felsner 2009: 107).

Asklepiadeus minor	- u - u u - - u u - u -
Asklepiadeus minor	- u - u u - - u u - u -
Pherekrates	- u - u u - u
Glykoneus	- u - u u - u -

Zur Verdeutlichung soll ein Auszug aus Herders Ode (in Grimm 2008) mit Zäsur (|) und Versfüßen (´) angeführt werden (Strophe 1):

Deutschland, schlummerst du noch? Siehe, was rings um dich,
Was dir selber geschah. Fühl' es, ermuntere dich,
Eh' die Schärfe des Siegers
Dir mit Hohne den Scheitel blößt!

Das Gedicht beinhaltet kein festes Reimschema, ist eigentlich sogar reimlos. Zwar könnte man in Strophe 1 die Endung Dich als einen Endreim deklinieren, da dieser aber nur einmal vorkommt, ist von keinem festen Endreimschema zu sprechen. In Strophe 5 (Du), 7 (Du säumest) und 9 (sprich [...] welcher) sind (un)reine Binnenreime und da auch sie nur unregelmäßig und vereinzelt vorkommen, ist auch kein festes Binnenreimschema vorhanden. Durch die Zäsur nach der sechsten Silbe, wird der Leser automatisch zum innehalten gezwungen und sie zieht einen abfallenden Betonungsvorgang mit sich. „Auch nach der Zäsur im Asklepiadeus minor setzt die Versbewegung mit einer Betonung ein. Durch den Hebungsprall werden die beiden Verhältnisse scharf voneinander abgegrenzt“ (Felsner 2009: 107). Durch diese Beschaffenheit eignet sich die asklepiadische Ode sehr gut zur Darstellung von Sachverhalten, von Gefügen und Ordnungen (Felsner 2009: 107). Herders asklepiadeische Ode bringt genau diese Voraussetzungen mit. Die in den Strophen vorgefundene Asklepiadeus minor wird oft nach der dritten Hebung durch ein Fragezeichen [?], einen Punkt [.] , ein Ausrufezeichen [!] oder einen Strichpunkt [;] hervorgerufen und hält den Leser zu einer gedanklichen Pause an.

Deutung der Ode

Um die Komplexität des Gedichts (in Grimm 2008) zu lösen wird fortfolgend jede Strophe einzeln mit Hilfe des Compendium Rhetoricum (Baumgartner 2007)

interpretiert und gleichzeitig in Bezug auf die Geschichte und die damit verbundene Nationalbewegung eingegliedert.

Deutschland, schlummerst du noch? Siehe, was rings um dich,
Was dir selber geschah. Fühl' es, ermuntre dich,
Eh' die Schärfe des Siegers
Dir mit Hohne den Scheitel blößt!

Die erste Strophe beginnt direkt mit einer suggestiven Frage. Das Wort *schlummern* deutet auch auf ein unschuldiges Schlafen hin, wie es bei Kindern verwendet werden, die noch in ihren Träumen liegen. Deutschland selbst ist eine Personifikation, mit der der Sprecher der Ode in einer Art gedanklichen Monolog steht. Die erste Frage wird vom Autor mit einer Exclamatio *siehe* fortgesetzt, der auch ein Wunsch des Verstehens liegt, ein Erfassen der Umwelt und sich selbst. Diese Suggestivfrage birgt keinen Sarkasmus oder Ironie in sich, sondern stellt auch eine Aufmunterung dar, wie der Verfasser mit einer weiteren Exclamation *fühl' es, ermuntre dich*, darstellt.

Es ist davon auszugehen, dass Herder hier auf die Nationalbewegungen in Europa und auf die Französische Revolution 1789 anspielt. Da der Verfasser dieses lyrische Stück vor 1804 verfasst, ist wohl, neben dem Einfluss Napoleons auf Europa, auch die Zerschlagung Polens ein wichtiger Inhaltspunkt, den man auch in den fortlaufenden Strophen vorfindet. Zehn Jahre vor der Verfassung dieser Ode wurde Polen, das sogar schon 1772 ein Drittel seines Staatsgebiets abtreten musste ab 1795 vollständig von der Landkarte getilgt. Dies rührte daher, dass die 1791 unter der französischen Revolution eingeführte liberal-freiheitliche Verfassung von Russland blockiert wurde (Chronik 2012: 186). Der seiner Macht beraubte polnische Adel schloss sich mit der russischen Zarin Katharina II. zusammen, um die alte Ordnung wieder herzustellen, woraufhin 1792 russische Streitkräfte in Polen einmarschierten, was zu einem Volksaufstand führte, durch den Preußen und Russland das Land unter sich aufteilen konnten. Wenig später zogen sich die preußischen Streitkräfte zurück und ab 1794 war ganz Polen in russischer Hand. Nun sollte Polen aufgeteilt werden und alle drei Parteien: Russland, Österreich und Preußen stimmten diesem Unterfangen zu (ebd.). Obwohl die polnische Nationalbewegung weiterhin bestand, konnte sie bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts keinen großen Einfluss ausüben. Mit der *Schärfe des Siegers* sollte Herder Russland meinen, welches ohne Kompromisse Polen besetzt hielt und auch in der nachfolgenden Zeit weiterhin den größten Teil okkupierte. Herder mahnt auf Vorsicht, den Russen scheint er nicht zu trauen, was mit dem Begriff *Hohn* anschaulich gemacht wird. Den *Scheitel zu entblößen* könnte eine Anspielung auf eine Indoktrination sowjetischen Gedankenguts sein, oder eine Offenlegung der eigenen Ideen. Herder schließt den 4. Vers als Imperativ ab, wodurch er Deutschland quasi befiehlt aufmerksam zu sein.

Deine Nachbarin sieh', Polen, wie mächtig einst,
Und wie stolz! o sie kniet ehren- und schmuckberaubt
Mit zerrissenem Busen
Vor drei Mächtigen und verstummt.

Nun wird auch der Nachbar, um den es in der ersten Strophe ging, offiziell genannt. Herder wählt anstelle des richtigen Artikels *Das*, das Femininum, in dem er die einst so starke und große Nation der Polen, gleichzeitig ein Apokoinu, einem fast schon vergewaltigten oder beraubten und hilflosen Fräulein gleichsetzt. Der Begriff Busen, der

im Deutschen auch als ein Golf (im Meer) verwendet werden kann, trifft hier auf eine doppelte Bedeutung einer Personifikation. Diese Personifikation betrifft die polnische Nation oder einfach Polen. Herder setzt Polen mit einer Frau (Dame) gleich, die viel Reichtum hatte, aber alles verlor und zwar auf eine räuberische Art. Alles was sie besonders machte, zum Beispiel Schmuck, wurde ihr entwendet und nun steht sie mit offener Scham, *mit zerrissenem Busen*, vor ihren Besitzern Preußen, Österreich und Russland.

Die Ostsee um Polen beherbergt ebenfalls drei (Meer)Busen, den Bottnischen, den Finnischen und den Riagischen Meerbusen, die dem Staatsgebiet Polens durch seine Besitzer abgenommen, *weggerissen*, wurden. Auch in dieser Strophe bedient sich der Dichter einer Exclamation, *o sie* läutet den Ausruf ein. Die Darstellung *und wie stolz!* ist eigentlich eine ins Abseits gestellte stilistische Figur, die im Compendium Rhetoricum (Baumgarten 2007) als Apokoinu definiert wird, da sie vom Gemeinsamen Satzausdruck getrennt wurden. Herder nimmt diesen Ausdruckssatz als eine Art Einwurf, die er an das Lexem *mächtig* anhängen möchte. Da Polen nicht mehr in der Lage ist politisch zu agieren, sich den Besitzern unterstellen muss, wird im Gedicht durch den Begriff *verstummt* deutlich, der die prekäre Lage Polens und seine daraus resultierenden politischen Folgen deutlich darstellt.

Ach, es halfen ihr nicht ihre Magnaten, nicht
Ihre Edeln, es half keiner der Namen ihr,
Die aus tapfrer Vorzeit
Ewig glänzen am Sternenzelt.

Die dritte Strophe beginnt mit einem weiteren Exclamatio, *ach*, dass auch die Hoffnungslosigkeit des polnischen Reiches darstellt, dass noch in der Mitte des zweiten Jahrtausends durch die Jagiellon-Dynastie ein goldenes Zeitalter durchlebte, aber ab 1600 sich doch mehr und mehr dem Druck der außenstehenden Mächte beugen musste. Auch der Adel konnte die Übernahme der fremden Mächte nicht stoppen, obwohl der seiner Zeit sehr hoch angesehen (*edel*) war. Herder bedient sich hier der rhetorischen Figur des Chiasmus, in dem er die Wortstellung [...] *ihr nicht die Magnaten* [...] *es halfen keiner der Namen ihr* [...] in einer Kreuzstellung einander in umgekehrter Reihenfolge aufführt. Die Zeit der Polen war in der Zeit der Reformation stark und mächtig (*tapfer*).

Diese Zeit begann 1410, als Polen den Deutschen Orden in seiner baltischen Missionsbewegung aufhalten konnte und nach dem 13-jährigen Krieg (1454-1466) soweit zurückdrängte, dass dieser sich zu dieser Zeit als ein autonomes Gebiet (Preußen) im polnischen Territorium ansehen musste. Auch den Kriegen gegen die Türken und gegen den permanenten Druck des Großfürstentums Moskau konnte man in den goldenen Jahren der Jagiellon Dynastie entgegentreten (Chronik 2012). Diese *tapfere Vorzeit* ist jedoch zu Ende, da ab 1795 Russland, Österreich und Preußen diese glänzende Zeit beenden. In den ewigen Geschichtsbücher, so Herder mit dem Begriff *Sternenzelt*, wird diese mächtige Zeit Polens nicht vergessen sein. Die Geschichtsbücher werden darauf zurückweisen, aber gleichzeitig liegen sie auch in weiter Ferne, wie Sterne am Firmament.

Und nun, wende den Blick! Schau die zerfallenen
Trümmer, welche man sonst Burgen und Freiheit hieß,

Unzerstörbare Nester;
Ein Wurf stürzte die Sichern hin.

Mit einer Personifikation Germaniens *und nun, wende den Blick! Schau [...]* beginnt Herder die 4. Strophe. Er fordert Germanien auf, den Blick von dem Ruhm Polens am Firmament, den leuchtenden Sternen, abzuwenden und auf die wahren Begebenheiten der damaligen Gegenwart zu schauen. Germanien soll sich das zerstörte Land vor Augen halten, die auf dem Boden liegenden Türme, die ehemals die Blüte Polens zeigten, als sie noch Teil der Burgen waren.

Burgen waren besonders im Mittelalter ein Zeichen der Unabhängigkeit, des Reichtums und der Sicherheit. Gerade letzteres wurde auch durch die Tugend der Ritter geschützt. Der Dichter beschreibt die Burgen auch als *Nester*, einen Platz der neben der Sicherheit auch die Möglichkeit bietet ein unbeschwertes Leben zu führen. Natürlich sind auch die Burgen nicht gegen alle Angriffe gefeit und können bei Belagerungen oder einer Überlegenheit der Angreifer unterworfen werden. In diesem Fall ist das gemeinsame Besetzen Polens von den drei Mächten Russland, Österreich und Deutschland ein Akt (*Wurf*), der die Sicherheit der polnischen Nation aus den Fugen brach.

Weiter schau! Du siehst, ferne in Osten steht
Dir ein Riese: du selbst lehrtest ihn, sein Schwert,
Seine Keule zu schwingen.
Zorndorf probte sich auch an dir.

Herder möchte, dass Germanien noch weiter schaut, sich am Osten orientiert, dort wo die russischen Völker sich mehr und mehr Macht aneignen. Hier bedient sich der Verfasser einer Metonymie, da er das russische Reich mit einem Riesen vergleicht, der sich einer Kampftechnik, die eher barbarisch zu sein scheint, was durch die Wortfolge *Keule schwingen* deutlich wird, bedient. Diesen Ausdruck würde man eher Primaten zuschreiben, die sich solcher Kampf- und Jagdtechnik in der Stein- oder Bronzezeit bedienten. Demnach sieht Herder das russische Kaiserreich unter der Leitung Katharinas II. als ein eher primitives Reich, das man jedoch nicht unterschätzen sollte, da Preußen selbst im Siebenjährigen Krieg bei Zorndorf (1758) den russischen Vormarsch stoppen konnte (Diwald 1978: 384). Damals stellte sich Friedrich II. mit ca. 36.000 Mann der russischen Hauptarmee (ca. 45.000 Mann) entgegen. Die doch recht ausbalancierte Schlacht stoppte zwar den Vormarsch der russischen Hauptarmee, konnte aber nicht wirklich einen klaren Sieger hervorbringen. Beide Parteien verschleißten zusammen in etwa 30.000 Mann und man kann sagen, dass hier doch sehr gleichwertige Gegner aufeinandertrafen (ebd.). *Zorndorf probte sie auch an Dir* ist auch eine Warnung, die russische Stärke nicht zu unterschätzen.

In dieser 5. Strophe personifiziert Herder Deutschland sehr deutlich, da er zwei Mal, in einer Art Anapher Deutschland mit dem doch freundschaftlich-nahen *Du* anspricht und ebenfalls in dieser Strophe diese Personifikation mit dem Dativpronomen *Dir* unterstützt.

Diese Strophe unterstreicht die nationalen Bewegungen in Europa. Der Dichter warnt und wünscht zugleich eine Vorsicht gegenüber den starken Russen und ihrer doch

barbarischen Lebens- und Kampfweise, da man diese schon am eigenen Leib in *Zorndorf* erfahren hatte.

Schau' gen Westen! Es droht fertig in jedem Kampf,
Vielgewandt und entglüht, trotzend auf Glück und Macht
Dir ein andrer Kämpfer,
Der dir schon eine Locke nahm.

Mit der Aufforderung, dem Befehl *schau' gen Westen* fordert Herder Deutschland auf nach Frankreich zu schauen, der nur auf eine Chance wartet sich Land und Kultur aus deutschen Gebieten einzuverleiben. Frankreich wird als vielgewandter und strebsamer Kämpfer beschrieben, der nicht immer nur auf eine gute Situation wartet, um sich einen Vorteil zu erschaffen, sondern Frankreich wird als eine Nation beschrieben, deren Bestand nicht auf Glück oder die Macht anderer beruht, die dann in den Kampf zieht, wenn sie sich einen Vorteil erhalten kann. *Fertig in jedem Kampf* zeigt, dass sich Frankreich in permanenter Kampfbereitschaft befindet und *entglüht*, sich Rage versetzen kann.

Durch die Belagerung Wiens durch das Osmanische Heer, wurden die innereuropäischen Konflikte quasi auf Eis gelegt und man schickte im Zeichen der christlichen Konfessionen Soldaten nach Österreich um die fremde Bedrohung zurückzuwerfen (Diwald 1978). Dadurch wurde ein Krieg gegen Frankreich zwar verhindert, das sich aber trotzdem, die politische Gelegenheit nutzend, Teile des Rheingebiets um Straßburg einverleiben konnte, obwohl diese Gebiete Reichsstände waren. Auf diesen Verlust spricht Herder im letzten Vers, *der dir schon eine Locke nahm*, an. Zwar schein es kein großer Verlust zu sein, aber trotzdem ist der Verlust dieser Locke ein Schönheitsfehler, auf den man hätte achten sollen und der gleichzeitig auch vor dem Gegner im Westen warnt.

Und du säumetest noch, dich zu ermannen, dich
Klug zu einen? Du säumst, kleinlich im Eigennutz,
Statt des polnischen Reichstags,
Dich zu ordnen, ein mächtig Volk?

Die Warnung vor den erstarkten Gegnern bietet auch der siebten Strophe den Inhalt. Zusätzlich beginnt nun über drei Strophen hinweg eine Reihe von (auch rhetorischen, suggestiven) Fragen. Die erste Frage beginnt mit der Konjunktion *Und*, die sich auch thematisch an der sechsten Strophe orientiert und diese weiterführt. In dieser Strophe hebt Herder mit zwei Wortdopplungen Intention und Klang hervor. Das Personalpronomen *Dich* wird drei Mal, die Wortkombination *du säumest* zwei Mal wiederholt. Herder, der zuvor auf die Probleme in Polen und dessen Nation hingewiesen hat, hebt in dieser Strophe, im dritten Vers den polnischen Reichstag, Sejm, hervor und verweist auf dessen gute Arbeit und Struktur.

Der Sejm gehört zu den ältesten Parlamenten der Welt, in dem seit dem 12. Jahrhundert die Volksversammlung (Sejm) die wichtigsten Staatsangelegenheiten konsultiert und sich auch gegen monarchistische Tendenzen stellen konnte. Als Russland nach und nach Richtung Europa expandiert (ab 1750) konnte es durch prussische Sejm-Mitglieder die Entscheidungen des Volksrates untergraben und die erste

polnische Teilung 1772 wurde vom Sejm ratifiziert, ehe Polen durch seine dritte Teilung 1795 komplett aufgelöst wurde (Chronik 2012: 186).

Der Verfasser lehrt Deutschland in dieser Strophe den Vorteil der Vereinigung durch die germanischen Völker, die sich ähnlich wie Polen ordnen sollen, um mächtiger zu werden. Mit dem der Apposition als Fragestellung im vierten Vers der Strophe *ein mächtig Volk?* fordert Herder die Bestätigung heraus, denn die Antwort auf diese Frage kann nur eine Bejahung der Macht sein. Diese Strophe gibt ein Beispiel, wie der Dichter sich das Fundament einer starken Nation Deutschlands vorstellt, in dem er neben der Vorstellung eines Parlaments auch eine Ordnung (evtl. durch Gesetze) hervorbringen will. Auch den Wunsch einer gemeinsamen Armee mit den Worten *dich zu ermannen*, die Entstehung einer Armee, die der deutschen Kultur und dem Schutz des Deutschtums dienen soll, wird von Herder hervorgehoben, ja er sieht es sogar als einen intelligenten Weg an. Sollte Germanien diesen Weg nicht eingehen, die Wunschvorstellungen von Herder nicht befolgen oder nicht über seine Ideen nachdenken, so werden die Folgen in der achten Strophe definiert.

Soll dein Name verwehn? Willst du, zerteilet, auch
Knien vor Freunden? Und ist keiner der Väter dir,
Dir, dein eigenes Herz nicht,
Deine Sprache nicht alles wert?

Die achte Strophe beinhaltet drei Suggestionsfragen und rhetorische Fragen, deren Antworten schon in der Frage gegeben sind. Keiner möchte, egal ob Nation oder Mensch, dass sein Name *verweht*, oder untergeht. Der Name, der Titel der Heimat, ist zugleich, wie zuvor schon angegeben (Habermas) etwas sakrales, dass nicht abgegeben werden soll. Im Vergleich zu Polen fragt Herder, ob Deutschland (weitläufig Germanien) auch *zerteilt* werden -, auch vor seinen Nachbarn *knien* möchte. Das Knien vor Freunden beschreibt die Unterwürfigkeit, den man gegenüber einer mächtigeren Person, und der man aus dem Weg gehen will, hier: Nation hat. Der Dichter will die deutschen Staaten nicht in solch einer Lage sehen, deshalb ist diese Suggestivfrage, genauso wie die erste, mit einem *>nein<* zu beantworten. Durch die Geminatio, die zwischen Vers zwei und drei mit dem Wort *Dir* angeführt wird, wird nicht nur der Klang des Gedichts verstärkt, sondern auch das Wort neu aufgesetzt und mit mehr Ausdruck belegt. Herder scheint durch diese Stilmittel erneut eine Warnung pro Tradition und Nation Germanien auszusprechen. Er erwähnt in dieser Strophe auch die Urväter, die sich für die Freiheit und die Bildung der Nation eingesetzt haben. Durch das Lexem *Väter* wird auch der Familienstolz angesprochen, dem man unterliegt. Das *Herz* Germaniens, die Konnotation als Kultur, Tradition, Nation und Stolz werden auf die zuvor angesprochenen Väter bezogen.

Mit diesem Ausdruck befindet man sich im Zentrum des Gedichts. Von dem Lexem Herz wird der Körper und der Geist Germaniens versorgt und belebt. Herder definiert das Herz als die deutsche Sprache, die über all die kleinen deutschen Fürstentümer bis hin zum Staate Preußen verbreitet ist und als Ausgangspunkt einer eigenen Kultur dient (Deick 2008: 90). Die Suggestivfrage: [...] *Deine Sprache nicht alles Wert*, bezeugt diesen Mittelpunkt durch die Sprache. Nach Herder geht von ihr *alles* aus, alles was mit Deutschtum zu tun hat. Das Herz und die Sprache werden in

dieser Strophe zu Einem verbunden, sind nicht verkäuflich und werden nicht aufgegeben.

Hier wird der Nationalismus sehr deutlich durch Herder definiert. Durch die rhetorische Figur Litotes im Wort *nicht*, dass in der letzten Frage der Strophe neben der Negation *keiner*, doppelt vorkommt, wird die Antwort auf die Frage noch stärker, in einer metaphysischen Art, hervorgehoben.

Sprich, mit welcher? o sprich, welcher begehrest du
Sie zu tauschen? Dein Herz, soll es des Gallier,
Des Kosaken, Kalmuken
Pulsschlag fröhnen? Ermuntre dich!

Herder lässt die neunte Strophe mit einer (internen) Anapher *sprich* beginnen, wobei die nachfolgende zusätzlich noch eine Excalmatio beinhaltet. Die Frage im ersten Vers ist zusätzlich eine rhetorische (auch ironische) Frage. Das Zentrum des Gedichts, und auch des Deutschtums, ist nach Herders Ansicht im großen Stil die Sprache, was er in der achten Strophe anspricht. Hier scheint er nun fortzusetzen, in dem er einen Vergleich mit anderen Sprachen ansetzt. Herder hebt die Bedeutung der Deutschen Sprache hervor und zeigt ein Szenario auf, wie es wäre, wenn man die Deutsche Sprache durch eine andere ersetzen würde. Wieder spielt hier der Begriff *Herz* eine zentrale Rolle, denn es steht durch die Sprache wieder als Pulsschlag, als Leben – als nationales Sakrales (Habermas), im Zentrum.

Herder stellt dem Deutschtum und seiner Sprache einen Wahlmöglichkeit entgegen, die eigentlich zwischen Ironie und Sarkasmus steht, weil man nicht die Sprache des „Erzfeindes“ Frankreichs (inkl. Belgien) – Gallier – annehmen möchte, und auch die zu diesem Zeitpunkt doch sehr fremden Kulturen der Kosaken (russisches Reitervolk) und Kalmücken (West-Mongolen) stellen einen weiteren Oppositionspunkt dar. Versetzt man sich in die Deutschen zu dieser Zeit, so ist ein Vergleich mit Angst belegt, Angst vor der Fremde. Es scheint unmöglich zu sein, dass der [deutsche] *Pulsschlag* einer solch fremden (Sprach)Kultur *fröhnen* kann. Unter dem Begriff Fröhnen ist hier eine Art Liebelei zur fremden Kultur gemeint. Mit dem Imperativ: *Ermuntere Dich!* schließt Herder die Strophe ab, mit einem Ausruf stark zu sein und sich nicht von fremden Kulturen einnehmen zu lassen.

Wer sich selber nicht schützt, ist er der Freiheit wert?
Der gemaltem, die nur ihm gegönnet ward;
Ach, die Pfeile des Bündels,
Einzel bricht sie der Knabe leicht.

Mit der drittletzten Strophe beginnt Herder sein Gedicht *Germanien* (in Grimm 2008) abzuschließen. Noch einmal redet er (diesmal direkt den deutschen Staatsbürgern) ins Gewissen, in dem er davon spricht, diese (deutsche) Sprache, die Kultur und die (heilige) Nation zu schützen, denn nur dadurch kann die Freiheit erhalten werden, die sich die deutschen Völker erarbeitet haben. Mit der Metapher Pfeile des Bündels sind die einzelnen deutschen Kleinstaaten gemeint, die eine von außen eintretende Macht schnell an sich reißen kann. Sollten diese Kleinstaaten sich jedoch zusammentun, kann die Macht eines Germaniens bestehen bleiben.

Höfe schützen dich nicht; ihre Magnaten fliehn,
Wenn kaum nahet der Feind; Inful und Mitra nicht.
Wirf die lähmende Deutschheit
Weg, und sei ein Germanien!

Die vorletzte Strophe führt den Konsens der zehnten Strophe fort. Als Klangwirkung steht hier eine Alliteration in den ersten Wörtern des zweiten, dritten und vierten Verses. Herder gibt in dieser Strophe an, dass ein Deutschland nicht durch einen Hochadel (Magnat) geschützt werden kann, denn diese verlassen bei Schwierigkeiten lieber selbst das Land, sobald eine stärkere Macht anrückt. Mit einem Chiasmus ergänzt der Verfasser die These mit dem Adel, in dem er die Geistlichkeit hinzufügt (Inful und Mitra). Es geht dem Dichter vielmehr um eine Nation, die auch ohne Adel und Geistlichkeit sich stark und nachhaltig präsentieren kann. Nicht die kleinen deutschen Staaten sind für Herder ein Zukunftsweg, sondern ein großes Bündnis deutschsprachiger Nationen, die sich in einem Germanien vereinen. Er verneint hier direkt das Verständnis einer Deutschheit, durch das Zusammenbringen der identischen Sprachen scheint ihm eine große Nation, mit dem Titel Germanien, das Ziel zu sein.

Träum' ich, oder seh' ich welch einen Genius
Niederschweben? Er knüpft, einig verknüpft er
Zwei germanische Freundes-
Hände, Preußen und Österreich.

In der letzten Strophe, die eigentlich durch eine Denk- und Sprechpause vom Rest des Gedichts abgetrennt steht, sieht Herder im Momentum eine Erfüllung seiner Idee eines geeinten Germaniens. Er beginnt diese Strophe mit einem Monolog, einem Traum, der beinahe real zu werden scheint, eine Vollerfüllung der Genialität eines geeinten Germaniens durch die beiden großen, aber auch rivalisierenden Großmächte. Hier bedient sich Herder einer weiteren Klangwirkung, der Geminatio, die er durch das Verb *knüpft* verstärkt. Der Begriff *niederschweben* beinhaltet etwas Göttliches, Sakrales, das über allem steht. Diese sakrale Nation (Habermas 1990) wird (durch die Sprache) durch Preußen und Österreich, beide germanische Völker in einem freundschaftlichen Bann geeint. Diese Bindung geht in Herders Wunschvorstellung einer germanischen Nation vorher.

Conclusio

In der asklepiadeischen Ode nimmt sich Herder des deutschen Nationalismus an, den er in einen germanischen führen will. Es wird besonders in den Strophen 7,8,9 deutlich, dass die fundamentalen Begriffe für ein germanischen Nationalismus in den Worten Sprache, Volk und durch die Abgrenzung zum Fremden definiert wird. Ein germanischer Nationalismus vereint nach Herder zuerst die beiden Großmächte Preußen und Österreich, weiterhin nimmt er alle weiteren deutschsprachigen Länder mit ein. Herders Nationalismusgedanke gründet auch auf den Schwierigkeiten des polnischen Staates, der sich einer Teilung beugen musste. Herder sieht ähnliche Probleme auch in den deutschen Gebieten für möglich, weshalb er sich auf einen germanischen Nationalismus beruft, der in seiner Stärke kaum zu übertreffen sei.

Die Ode *Germanien* ist ein Zeugnis der nationalistischen Bewegungen, die nach der französischen Revolution in Europa begann. Es entsteht der Wunsch auf eine

Abgrenzung vom fremden und die Hervorhebung des eigenen Kulturgutes. Gerade dieses soll sich nicht auf einer religiösen Basis (*Inful* und *Mitra*) bewegen, ebenso kritisiert Herder auch den (Hoch)Adel (*Magnaten*). Für ihn muss eine Nation aus dem Volk hervorgehen und diese muss sich auf einer eigenen Sprache fundamentalisieren. Es soll noch einmal hervorgehoben werden, dass der Dichter die Begriffe Herz und Sprache in einem Zusammenhang benutzt, was mit sich bringt, dass die Sprache – nach Herder – das Herz einer Nation ist und sich ganz klar von anderen Völkern, Nationen abgrenzt.

Er verurteilt oder wettet zwar nicht gegen das polnische Nachbarvolk, aber zeigt deutlich die Schwierigkeiten auf, mit denen der polnische Staat in diesen Jahren zu kämpfen hatte. Zwar geht Herder auch auf Frankreich, die Kalmücken, Kosaken und religiös geprägte Völker ein, sein Hauptvergleichspunkt, der auch gleichzeitig dem „deutschen“ Volk die Augen öffnen soll ist Polen, das seine Nation verloren hat.

Es wird sehr deutlich, dass Herder ein Vaterlandsliebhaber ist und ebenso stolz auf die deutsche Sprache ist. Das Gedicht *Germanien* passt demnach gut in die zeitgenössische Dichtung des angehenden 19. Jahrhunderts und bezeugt die aufgehende Macht Preußens.

Literaturverzeichnis

- Baumgarten Hans** (2007): *Compendium Rhetoricum. Die wichtigsten Stilmittel*. Hamburg: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Becker Frank** (Hg.) (2010): *Duden. Abiwissen Deutsch. Lyrik und Gedichtinterpretation*. Mannheim, Zürich: Dudenverlag.
- Haschke Christiane** (Hg.) (2012): *Chronik: Die Chronik der Deutschen* in Bertelsmann. Güterlloh: Wissenmedia – inmediaONE.
- Deick Christian** (2008): *Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.
- Diwald Hellmut** (1978): *Geschichte der Deutschen*. Frankfurt: Propyläen.
- Felsner Kerstin** (Hg.) (2009): *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Grimm Günter** (2008): *Politische Lyrik. Texte und Materialien für den Unterricht*. Stuttgart: Reclam.
- Habermas Jürgen** (1990): *Staatsbürgerschaft und nationale Identität*, in Habermas J.: Faktizität und Geltung. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mende Claudio** (2014): Herder Johann G. - *Fragmente über die Abhandlung einer Ode (1765)*. Internet: <http://www.literaturwelt.com/werke/herder/fragmente.html> [Letzter Zugriff: 07.02.2014].“
- Möbius Ben**. (2003): *Die liberale Nation*. Opladen: Leske und Budrich.
- Özdoğan Mehmet** (2007): *Nation und Symbol. Der Prozess der Nationalisierung am Beispiel der Türkei*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag GmbH.
- Wehler Ulrich** (2001): *Nationalismus – Geschichte, Formen, Folgen*. München: Verlag C. H. Beck.

Einige Bemerkungen zum Gedicht „Füße hast du und Flügel“ von Christa Peikert-Flaspöhler

Otto Holzapfel, Freiburg i. Br.

Öz

Christa Peikert-Flaspöhler'in „Füße hast du und Flügel“ adlı şiiri üzerine düşünceler

1927 doğumlu Christa Peikert-Flaspöhler'in „basit“ yapılu bu kısa şiiri „basitçe“ yorumlanmaya uygundur. Fakat yine de „sen diye hitap edilen okura çağrışımlar yapabilecek ara tonları içinde barındırmaktan geri kalmaz: „Ayaklarıyla yere basarken yalnızca gerçekçi olmaya değil, aynı zamanda „kanatlarıyla“ „güvercinlerin aydınlığını“, yani güveni izlemeye çağrılmaktadır.

Yere yakınlık ve göğe uçuş, insan olmayı belirlemektedir; „Issız ülke“de de umut yeşermektedir. „Felce“ neden olan „çatlak“, aşılabilir ve aşılmak zorundadır. Bu açık bir mesaj içeren „iyi“ bir şiirdir. Yazıda, yapay olmayan bir analiz için, abartılı kavramsalıktan vaz geçtik, ve bu haliyle şiir incelemesi dersine giriş için uygundur.

Bunun da ötesinde „ayaklar ve kanatlar“, şiir yazma çelişkisi için edebi mecaz olarak anlaşılabilir. Bunun için Martin Walser'in bir romanından (2012) pasajlar ve Rainer Maria Rilke (1898 / 1909) bir şiir belge olarak eklenmiştir. Karşı bir pozisyonu Romantik dönemden Joseph von Eichendorff temsil etmektedir. Son olarak Romantiklerin rüyalarına karşı, 1953 tarihli bir şiirine atıfta bulunduğumuz Ingeborg Bachmann tavrı koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Şiir, güfte, yere yakınlık, göğe yükseliş, insan olmak, umut.

Abstract

Ein ‚einfach‘ gebautes Gedicht der 1927 geborenen Christa Peikert-Flaspöhler lässt sich ‚einfach‘ interpretieren. Es birgt doch Raum für konnotative Zwischentöne des direkt mit „du“ angesprochenen Lesers. Er wird aufgerufen nicht nur mit seinen „Füßen“ erdverbunden, realistisch zu bleiben, sondern mit seinen „Flügeln“ dem „Lichte der Taube“, also der Zuversicht zu folgen.

Erdnähe und Himmelsflug bestimmen das Mensch-Sein; auch „im Ödland“ keimt die Hoffnung. Der „Riss“, der „lähmt“, kann und muss überwunden werden. - Es ist ein ‚gutes‘ Gedicht mit einer klaren Botschaft. Die ungekünstelte Analyse kann ebenso auf hochgestochene Begrifflichkeit verzichten, und damit eignet sich dieses Gedicht gut zur Einführung in das Verstehen von Lyrik.

Darüber hinaus kann man das Bild „Füße und Flügel“ als literarische Metapher für den Zwiespalt verstehen, überhaupt Gedichte zu schreiben. Dafür werden Belege angefügt, nämlich Stellen aus einem Roman von Martin Walser (2012) und ein Gedicht von Rainer Maria Rilke (1898 / 1909). Eine Gegenposition markiert die literarische Romantik mit einem Gedicht von Joseph von Eichendorff. Gegen das Träumen der Romantiker wendet sich schließlich Ingeborg Bachmann, auf deren Gedicht von 1953 hingewiesen wird.

Schlüsselwörter: Gedichtinterpretation, Botschaft eines Textes, Literatur und Lyrik als Wagnis der Sprache, Verstehen von Lyrik, generelles Sprachverständnis

Christa Peikert-Flaspöhler

Christa Peikert-Flaspöhler, geboren 1927 in Schlesien, lebt seit 1947 als Schriftstellerin in Deutschland. Sie studierte Pädagogik und war bis 1977 als Lehrerin tätig. Seit 1979

publiziert sie vorwiegend Lyrik, daneben geistliche und sozialkritische Liedtexte, Meditationstexte u.ä.; sie ist bekannt für ihre feministische Position und ihr Engagement in der evangelischen Kirche. Ein Lyrik-Band mit dem Titel des obigen Gedichts erscheint 1982.

Das Verhältnis des Dichters zu seinem eigenen Werk wird in Gedichten nicht allzu häufig thematisiert. Manchmal muss man einen Umweg beschreiten, und man kann aus einem Gedicht dieses erst auf dem zweiten Blick herauslesen. So auch in dem folgenden Text, in dem es anscheinend vor allem darum geht, einem Menschen Trost zuzusprechen, der an einem Problem (das nicht explizit genannt wird) zu verzweifeln droht. In einer solchen Situation wünscht die Dichterin dem angesprochenen Du „Füße“ und „Flügel“: d. h. gesicherte Erdverbundenheit einerseits und hochfliegende Phantasie andererseits, um Probleme zu lösen. Man muss auch den Mut dazu haben, dieses zu wollen: Man muss die „Fesseln“, alles, was einen bindet und hemmt, abschneiden. Wenn damit der „Riss“ überwunden wird, kann man zu sich selbst kommen, zu sich selbst finden, das „Ich-Komme“ wird kraftvoll wachsen.

Füße hast du und Flügel¹
Erde trägt dich und Wind
Absturz droht dir und Turmbau
Wolke birgt dich und Kuss

Herzschlaf in unseren Schritten
sucht die Enteigneten heim
aus den Spuren im Ödland
keimt das Senfkorn zum Baum

Lähmt der Riss dein Ich-Komme
schneiden Fesseln den Weg
folge dem Lichte der Taube
Füße hast du und Flügel

(Christa Peikert-Flaspöhler)

Drei Strophen zu je vier Zeilen: die einfache Bauform der Liedstrophe (man könnte sich den Text durchaus gesungen vorstellen). Ohne Endreime (siehe jedoch zu Strophe zwei), aber mit Ansätzen zum Stabreim: Füße / Flügel. Die Form signalisiert leicht durchschaubaren, deutlich gefügten und soliden Strophenbau. Mit drei natürlichen Betonungen ist die Zeile dreihebzig: *Erde trägt dich und Wind*. Die ruhige, ausgeglichene Rhythmik wird unterstützt durch die Übereinstimmung von Zeile und syntaktischer Einheit. Der Gedanke endet mit der Zeile, es gibt keinen Zeilensprung. Auf eine Zeichensetzung kann ein solcher Text verzichten, Pausen und Satzeinteilung stimmen überein. In der ersten Strophe bildet jede Zeile einen Satz mit jeweils zwei inhaltlichen Elementen, die durch ein „und“ verbunden sind. Sie zeigen jeweils

¹ Der Titel erinnert an die Biographie über eine indische Ärztin, die bei einem Verkehrsunfall ihre Füße verliert: Um Füße bat ich und er gab mir Flügel. Und von der mexikanischen Malerin Frida Kahlo, die ebenfalls Opfer eines Unfalls wurde, stammt der Satz „Wozu brauche ich Füße, wenn ich Flügel habe zum Fliegen“.

identische Syntax: Substantiv, Verbum, Identifikation mit dem Angesprochenen (du, dich, dir). Wie ein Scharnier erscheint die kurze Bindung „und“ zum knappen zweiten Teil, der inhaltlich einen Gegensatz zum ersten ergibt: Füße und Flügel, unten und oben, Erdnähe und Himmelsflug; Erde und Wind in der zweiten Zeile.

Die Folgen dieser Verortung des direkt angesprochenen „Du“ zeigen die Zeilen drei und vier: Du drohst abzustürzen. Wie Ikarus, der mit seinem mit Wachs befestigtem Gefieder der Sonne zu nahe kommt und abstürzt. Du hast die Neigung zum gefährlichen Hochmut, wie bei der biblischen Erzählung vom Turmbau zu Babel. Davon halten dich jedoch zwei Bindungen ab, die dich beschützen und lenken: die himmlische Wolke - das dürfen wir Gott nennen - und die Liebe, der Kuss. Es sind in sich selbst aussagekräftige Sprachbilder, die archaisch wirken und auf ausschmückende Adjektive verzichten können. Dem einfachen Strophenbau entspricht eine ungekünstelte Sprache.

In der zweiten Strophe bilden je zwei Zeilen einen Satz, doch trotz der semantischen Länge verbleibt die Aussage knapp und statisch. Die weiterhin ruhige Satzrhythmik wird gestützt von tönenden Wörtern am Zeilenschluss, die an Assonanzen erinnern und klanglich Endreimen nahekommen: zweihebig klingend in den Zeilen eins und drei (Schrit-ten, Öd-land); stumpf und einsilbig (aber gerundet mit den doppelautenden Vokalen ei und au) in den Zeilen zwei und vier: heim, Baum (eine prägende Ausnahme in der letzten Zeile der dritten Strophe; siehe unten). Der Herzschlaf, ein aus dem Rahmen gewöhnlichen Sprachgebrauchs herausragendes Wort, lässt das Herz, mein Gefühl für Solidarität mit dem Nächsten, nicht aufmerksam wachen.

Unsere Schritte werden nicht oder selten von der Liebe gelenkt. Mit dem „uns“ sind wir ausnahmslos alle angesprochen; es ist nicht ein Problem des oben genannten, einzelnen „du“, das nur diesem als Vorwurf gelten kann. Wir alle werden davon heimgesucht. Das Wort „heimsuchen“ verändert den Klang merklich in negativer Richtung. Gestützt und bestätigt wird das vom Substantiv „die Enteigneten“. Ihnen, uns ist etwas geraubt worden, nämlich die Aufmerksamkeit der Nächstenliebe. Sie, wir sind nicht mehr in der Fassung der ihnen, uns „eigenen“ Persönlichkeit, nicht mit festen Schritten auf dem fruchtbaren Land, sondern unsere Spuren führen ins öde Land. Doch auch dort keimt aus dem winzigsten aller Keime, dem Senfkorn, eine Hoffnung, die so stark werden kann wie ein Baum.

Noch einmal wird in der dritten Strophe die Enteignung verdeutlicht: Es ist ein Riss, der lähmt. Etwas ist nicht miteinander verbunden und verhindert die Bewegung zum Ziel, nämlich zum befreienden und mächtigen „Ich komme“, ich bin bereit zur Handlung, ich will handeln. Doch selbst wenn diese Fesseln „dich“ daran hindern, den Weg zu gehen, so sollst du aufbrechen. Hier wird das direkte „du“ der ersten Strophe aufgegriffen, die Allgemeinheit des „uns“ der zweiten Strophe wieder prägnant zugespitzt. Du sollst dem Licht der Taube folgen, dem Licht, das aus der Dämmerung führt, aus dem lähmenden, schlafähnlichen Dämmerzustand des Herzens. Die Taube weckt Assoziationen mit dem Symbol des Friedens, auch vielleicht mit dem Symbol des Geistes Gottes, der dich zum Handeln aufruft. Wenn du dem folgst, wird dein Herz nicht mehr schlafen. Es wird dich der Weg aus dem unfruchtbaren, öden Land dorthin führen, wo dein Nächster deine Liebe braucht. Und du diesen brauchst, um dich deiner

Bestimmung entsprechend voll entfalten zu können. Entfalten wie mit der Kraft der Flügel des Engels. Denn du hast solche, die dich machtvoll auffliegen lassen können. Du weißt auch, dass du Füße hast, die dich standfest mit der Erde verbinden. Und hier schließlich, am Ende der letzten Zeile, bekommt auch die Satzrhythmik eine neue Bewegung.

Diese Zeile schließt nicht wie bei den übrigen stumpf (Wind / Kuss, heim / Baum, Weg), sondern klingend. Zweisilbig wird das Satzende nach oben gehoben: Flügel haben vom Wortklang und vom semantischen Inhalt her eine deutliche Aufwärtsbewegung. So schließt das Gedicht nach all den Einschränkungen der vorangehenden Zeilen mit einer starken, positiv besetzten Betonung, mit der Aufforderung Füße und Flügel zu gebrauchen. Die vierte Zeile wiederholt die Eingangszeile als Mahnung an die angesprochene Person und ist in der Satzrhythmik nicht stumpf auslautend (wie sonst oben Kuss und Baum), sondern geöffnet, ausschwingend, zweizeilig und gleichsam als tragende Aufforderung an das Du: Flügel hast du und du musst dich aufschwingen. Fliege jetzt, gebrauche deine Flügel, aber verliere nicht die Bodenhaftung deiner Füße, verliere nicht den Realitätsbezug. Du darfst träumen, dich aber nicht im Traum allein verlieren.

Es ist meiner Ansicht nach ein gutes Gedicht. Es hat eine klare Botschaft, die so weitherzig formuliert ist, dass sie für eigene Assoziationen Raum lässt. Es kommt ungekünstelt daher und gibt nichts vor, was es nicht einhalten kann. Klar formulierter Inhalt und nüchterne Formgebung entsprechen einander. – Meine Interpretation, gedacht für Deutsch-Studierende in der Türkei, ist bewusst einfach formuliert und verzichtet auf den Ballast wissenschaftlich-definitiver Begrifflichkeit.

Martin Walser

Über dieses in seiner Grundhaltung, nämlich im Leben nicht zu Verzweifeln und immer neu Mut zu fassen für den nächsten Schritt, über dieses mit einem solchen Thema immer neu aktuelle Gedicht hinaus kann man das Bild von den „Füßen und Flügeln“ als literarische Metapher verstehen. Dann geht es um die Frage, warum man überhaupt Gedichte schreibt und sich auf das Wagnis mit der Sprache einlässt. Es ist ein Wagnis, das auch vom Leser gefordert wird, wenn er sich mit Dichtung, besonders mit Lyrik beschäftigen will. Dafür sollen hier charakteristische Beispiele folgen, welche die Ideen von Christa Peikert-Flaspöhrer hervorragend ergänzen.

Das erste Beispiel betrifft einen Prosaautor der Moderne. Martin Walser, geboren 1927 in Wasserburg in Bayern, lebt in Überlingen am Bodensee. Er wurde mit zahlreichen literarischen Preisen ausgezeichnet und gilt als einer der meistgelesenen deutschen Romanautoren. In seinem Roman „Das dreizehnte Kapitel“ (2012; hier die Taschenbuchausgabe in Reinbek bei Hamburg 2014) schildert er in der Form eines Briefromans bzw. im zweiten Teil in der Form des Austausches elektronischer Mitteilungen (die Romanfigur verwendet dafür ein iPhone) die Auseinandersetzung zwischen zwei Menschen, Mann und Frau, die sich nicht kennen, sich aber doch in unerwarteter Offenheit kennenlernen. Die elektronische Übermittlung von Botschaften und Nachrichten gehört wohl zum Anonymsten, was wir uns in der modernen Welt leisten. E-Mail und iPhone hinterlassen nicht die dauerhaften Spuren wie bedrucktes Papier oder ein Brief. Aber über dieses relativ anonyme Medium der „Mitteilung“

diskutieren zwei Personen in unerwartet intensiver, gegenseitiger Offenheit ihre Probleme.

Vielleicht geschieht das gerade, weil das Medium anonym ist. Wenn wir beobachten, wie mit dem Handy in aller Öffentlichkeit telefoniert wird und Dinge laut hinausposaunt werden, die unsere Eltern und Großeltern nicht öffentlich diskutiert hätten, dann merken wir, dass das anonyme Medium auch unsere Sprache verändert. Das ist bei Walser nicht der Fall, aber in Realität würden wir auch derart lange Texte nicht mit dem iPhone verschicken. Von diesem ‚Kunstfehler‘ abgesehen, überzeugt Walser mit dem Roman, der das Problem der Kommunikation, des sprachlichen Nachrichtenaustausches zwischen Menschen hervorragend thematisiert. Doch Walsers Roman bietet noch einen zweiten, m. E. entscheidenden Aspekt.

Den Roman selbst kann man (neben anderen möglichen Interpretationen) nämlich lesen wie eine Diskussion über das Verhältnis vom Dichter und zu seinem Leser. Von beiden, Dichter und Leser, ist, obwohl man sich nicht persönlich kennt, unbedingte, individuelle Offenheit gefordert. Da darf man sehr persönliche Probleme ansprechen und anklingen lassen. Kommunikationsmittel sind „Buchstaben“. Aus Buchstaben formt der Dichter Texte, die ihren Leser erreichen sollen, und das, obwohl der ‚Abgrund‘ dazwischen riesig scheint. Wenn es ein ‚guter‘ Roman ist, kann der Erfolg berauschend sein. Das gilt natürlich auch für ein Gedicht, vielleicht noch im stärkeren Maß. Christa Peikert-Flaspöehler schreibt im obigen Gedicht vom möglichen „Absturz“, der droht, und vom „Turmbau“, der möglich scheint.

Und Martin Walser lässt seine Personen „Buchstabenketten“ formen und in ein iPhone tippen (wie gesagt, ist das etwas unwahrscheinlich bei der Länge der Texte, aber das Problem soll uns hier nicht beschäftigen). So schreibt der Mann an die Frau: „Unsere Buchstabenketten sind Hängebrücken über einem Abgrund namens Wirklichkeit. Ich erlebe mich, mich hinüberhangelnd, ohne je drüben den Fuß setzen zu können auf etwas, was mich trägt. [...] Auch wenn es nichts ist als Buchstaberei. Ich schau Ihre Sätze an und werde durchströmt von Berührung. Berührung bis ins Innerste. Bis dahin, wo ich mich noch nicht erlebt habe.“ (S. 111) Das ist die Aussage des Dichters. Sie hingegen, die theologisch vorgebildet ist, erwidert: „In der «freien Luft» schwebend, sagt der Meister. Ohne Sicherungen. Durch «keine Sicherungen behindert», sagt der Meister. Dagegen ist Ihre Wörterbrücke eine bloße Metapher. Ich möchte Sie verführen zum Brückenbau ins Voraussetzungslose. Wir wissen nicht, wo wir landen werden. Aber wir können’s nicht lassen, ins Voraussetzungslose zu bauen, von Wort zu Wort zu Wort.“ (S. 120) Der ‚Meister‘ ist für sie Jesus, der Garant der Wahrheit, nach der der Dichter fast verzweifelt sucht: Er fürchtet niemals auf der anderen Seite der Brücke aus Wörtern den Fuß auf sicheren Boden setzen zu können.

Zwei Menschen begegnen sich mit Wörtern, die ihnen ‚totale Freiheit‘ bieten (weil es ‚nur‘ Wörter sind, die sie austauschen). Zwei Menschen öffnen sich gegenseitig jedoch für den Austausch geheimster Fragestellungen (weil sie, da nur ‚literarische Figuren‘ bzw. mit Mitteilungen eines Autors an sein unbekanntes Publikum, ziemlich unverbindlich bleiben dürfen). Darin liegt ein Widerspruch. Darin liegt eine Spannung, die, so meine ich, den Reiz der Dichtung (dieses Romans *und* jeder Dichtung überhaupt) ausmacht. – Die eine Seite, die Frau, argumentiert bei Walser, mit einem religiösen Hintergrund. Der ‚Meister‘ ist Christus, das Vertrauen auf ihn begründet der Glaube.

Wir können auch auf literarischer Ebene bei diesem Bild bleiben und lesen bei Walser die großartige Übersetzung eines lateinischen Zitats von Martin Luther durch den Theologen Karl Barth. Es ist eine Übersetzung, die in ihrer knappen Formulierung die Situation in Walsers Roman (und die Situation der Lyrik allgemein) in verblüffender Weise akzentuiert, nämlich „den nächsten Schritt in getroster Verzweiflung tun“ (S. 160; bei Walser hier ohne Seitenzählung „Nr. 24“ genannt). „Trost“ und „Verzweiflung“ sind an sich völlig widerstrebende Haltungen, die sich ausschließen. Hier werden die Widersprüche mit dem Paradox der „Hängebrücke über einen Abgrund“ ohne ein „Drüben“ zusammengebunden.

Rainer Maria Rilke

Als zweites Beispiel für unsere Fragestellung verweisen wir auf ein Gedicht von Rainer Maria Rilke, geboren 1875 in Prag, gestorben 1926 bei Montreux in der Schweiz. Er gilt als einer der bedeutendsten Dichter der literarischen Moderne. In seinen frühen Gedichten (*Die frühen Gedichte*: Gebet der Mädchen zur Maria, 2. Auflage 1909; gedichtet in Berlin 1898) findet sich folgender Text, der (in diesem Rahmen) eigentlich keiner Interpretation bedarf. Er beschreibt unser Problem aus der Sicht des überaus sensiblen Menschen, der als Dichter um jedes Wort ringt, fast verzweifelt nach den ‚richtigen‘ Wort sucht und dann resigniert feststellen muss, dass alle Begriffe unserer Sprache nur eine Annäherung an das bilden, was der Dichter ‚eigentlich‘ ausdrücken will. Eine mögliche Konsequenz ist das Schweigen, das Nicht-Dichten. Ein Aspekt dazu ist die Angst mit anscheinend eindeutigen Wörtern (die immer mehrdeutig, vieldeutig sind) etwas zu zementieren, was dann als sprachliches Ergebnis falsch, verfälschend erscheint. Erneut stehen wir einem Widerspruch, einem Paradox gegenüber: Der Dichter schreibt ein Gedicht, das davon handelt, nicht mehr zu dichten.

Mit der Festlegung in Wörter und mit der Formung in Sprache verliert die Phantasie den Glauben an das ‚Wunder‘. Fälschlicherweise glaubt man sich Gott nahe, d. h. der Sprachmächtige (der sich die Macht über die Sprache anmaßt) fühlt sich allmächtig (Strophe 2). Der Dichter fürchtet, dass dabei etwas zerstört wird, was nicht wieder gut zu machen ist. Schön wäre es, wenn „die Dinge“ selbst singen würden. Das Ziel des Dichters ist es, ‚Dinge‘, Ideen, Gefühle, Geheimnisse zum ‚Singen‘, zu einer verstehbaren Aussage zu bringen. Falls es ihm nicht gelingt, kann er daran verzweifeln und lieber schweigen – oder sich, wie oben bei Martin Walser und Christa Peikert-Flaspöhler beschrieben, vertrauensvoll ‚von Wort zu Wort‘ hangeln. Das tut man an einem Seil, das vielleicht über den Abgrund des Nicht- und Missverstehens führt. Aber man hat keine Sicherheit ‚drüben‘, auf sicherem Boden anzukommen. Diesem Zwiespalt, der mit der einen, hier angebotenen ‚Lösung‘ (die für den Dichter an sich keine ‚Lösung‘ ist) zum Schweigen verurteilt, gibt Rilke wunderbaren Ausdruck:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;

ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.

Die Dinge singen hör ich so gern.

Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.

Ihr bringt mir alle die Dinge um.

(Rainer Maria Rilke)

Wie häufig bei Rilke entsprechen der scheinbar einfachen Sprache des Dichters die einfache Bauart des Gedichts: drei vierzeilige Strophen, wie wir sie vom Volkslied her kennen, Endreime in der Form abba (Schweifreim; Strophe 1 und 2), aabb (Paarreim; Strophe 3). Der vordergründig einfachen Aussage (deren tieferer, mehrdeutiger Sinn sich erst bei eingehender Interpretation erschließt) entspricht die klare, unkomplizierte Struktur des Gedichts.

Joseph von Eichendorff

Auch in der Zeit der Romantik, die mit an der Entdeckung des Volksliedes beteiligt war, schätzt man die einfache Volksliedstrophe: vier Zeilen mit Endreimen (im folgenden Beispiel abab). Inhaltlich markiert das Gedicht aus der Feder von Joseph von Eichendorff (geboren 1788 bei Ratibor in Oberschlesien, heute Polen: Racibórz; gestorben 1857 in Neisse, Oberschlesien, heute Polen: Nysa) mit seiner Aussage dagegen eine andere Position zu unserer Fragestellung:

Die Wünschelrute

Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort.

Über dieses Gedicht, so ‚schön‘ es ist, ist die Zeit sozusagen ideologisch hinweggegangen. Wir glauben heute nicht mehr an diese ‚Wünschelrute‘. Das ist ein besonderer Zweig, der in den Händen eines entsprechend sensiblen Menschen ausschlägt. Doch hier ist es nicht jene Rute, mit der man vielleicht eine Wasserader aufzuspüren vermag, sondern jene andere, eher märchenhafte, mit der man ‚Schätze‘ zu finden glaubte. Die Romantik liebte das Märchen als literarische Form; auch Erwachsene schätzten damals Märchen. - Den Glauben an Märchen haben wir weitestgehend verloren. Ein Dichter nach der Epoche der Romantik glaubt auch nicht mehr an ein ‚Zauberwort‘, welches jeden Gegenstand von selbst zum Singen bringt. Lyrik ereignet sich nicht von selbst, sondern wird produziert, mühevoll ‚gemacht‘. Dem genialischen Poeten ist der ‚Schriftsteller‘ gewichen, der sich mit einem Text abmühen muss. Martin Walser spricht in seinem Roman sehr nüchtern von ‚Buchstaberei‘ (ein ungewohntes, in diesem Zusammenhang aber treffendes Kunstwort). Weiterhin ist Kommunikation heute zusätzlich zu einem Problem geworden; für den Dichter der Moderne war es schon immer eines. Wie gehen wir miteinander um, wenn wir wie in Martin Walsers Roman per E-Mail und iPhone miteinander verkehren? Wie erreicht uns in dieser technisierten Welt ein Dichter?

Es geht nicht darum, moderne elektronische Medien zu verteufeln. Aber wir müssen erkennen, dass diese unsere Sprache und unser Verhältnis zu Literatur überhaupt erheblich verändert haben und weiterhin verändern werden. Man muss nicht dagegen ankämpfen wollen, aber man muss sich dessen bewusst sein.

Ingeborg Bachmann

In einem ganz anderen Zusammenhang warnt die große österreichische Dichterin des Jahrgangs 1926 (gestorben 1973), Ingeborg Bachmann, in ihrem Gedicht „Sieben Jahre später“ 1953 davor, mit dem Blick der Romantiker die Realität zu vergessen. Hier ist die Realität die Zeit des Nationalsozialismus, die, wie Ingeborg Bachmann feststellt, nicht dadurch überwunden wird, dass man sie verdrängt oder vergisst. Sie lenkt die Konnotation auf ein beliebtes Bild der Romantik, dem „Brunnen vor dem Tor“, an dem sich früher die Menschen beim Wasserholen trafen und ‚glücklich‘ waren. Dort sprach man miteinander in einer entschleunigten Atmosphäre, man tauschte Informationen aus usw. - in, wie wir sagen, ‚direkter Kommunikation, nicht per E-Mail und iPhone.

Bachmann warnt jedoch: „am Brunnen vor dem Tore, blick nicht zu tief hinein, die Augen gehen dir über.“ Wenn einem ‚die Augen übergehen‘, wundert man sich intensiv, und das ist durchaus auch mit negativer Bedeutung gemeint. Ingeborg Bachmann bezieht sich dabei auf ein beliebtes Lied des Romantikers Wilhelm Müller (1794 – 1828), welches 1821/22 entstand und das von Franz Schubert (1797 – 1828) 1828 vertont wurde (vgl. Holzapfel 2013). Müllers Text lautet u. a.: „Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum. Ich träumt in seinem Schatten so manchen süßen Traum...“ Eben vor diesem Träumen warnt Ingeborg Bachmann.

Wenn es einem Lehrenden gelingt mit seinen Studierenden die Fragestellung von Christa Peikert-Flaspöhler verstehbar zu analysieren, dann wird diesen Studierenden in der hoffentlich darauf folgenden Diskussion auch ein Verständnis für die Aussagen von Rilke, Walser, Eichendorff und Bachmann zu vermitteln sein. Das Verstehen für deutsche Literatur, für Literatur und Dichtung überhaupt, würde damit erheblich gefördert.

Literaturverzeichnis

Conrady, Karl Otto (1995): *Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart*, Zürich – Düsseldorf [zitiertes Gedicht von Joseph von Eichendorff, S. 261; zuerst erschienen 1838; nur diese eine Strophe].

Holzapfel, Otto (2013): „Ingeborg Bachmann: ‚Sieben Jahre später‘ – die Kraft der Konnotation“, in: *Diyalog* 2013, S. 20-23.

Peikert-Flaspöhler, Christa (1986): *Füße hast du und Flügel. Gedichte*, Kevelaer [2. Auflage; Titelgedicht des Bandes].

Rilke, Rainer Maria (2006): *Gesammelte Werke*, Königswinter [zitiertes Gedicht dort S. 45; zuerst erschienen 1899 in dem Gedichtband *Mir zur Feier* bzw. in *Die frühen Gedichte: Gebet der Mädchen zur Maria*; 2. Auflage 1909].

Walser, Martin (2014): *Das dreizehnte Kapitel. Roman*, Reinbek bei Hamburg [Taschenbuchausgabe, zuerst erschienen 2012].

Die muslimische Präsenz in Deutschland: Zu Burhan Qurbanis *Shahada*

Anna Daszkiewicz, Gdańsk

Öz

Almanya'da Müslüman varlığı: Burhan Qurbani'nin Shahada filmine dair

Bu makalede Qurbani'nin *Shahada* (2010) adlı filmi üzerinden Almanya'daki Müslüman öznelere konumu mercek altına alınmaktadır. Bunun için medyasal kurguların (özünde tüm medya kurgularının) söz konusu kişilerin algılanmasındaki rolü tartışılmaktadır. Makalede Polonyalı Alman dili ve edebiyatı öğrencilerinin adı geçen filmdeki ve Alman medyalarındaki Müslüman imgesine ilişkin görüşlerine yer verilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Müslüman, Alman öznesi, basmakalıplar ve medyalar, Alman medyalarında Müslümanlar, topluma dahil etme, heterojenlik

Abstract

Presence of Muslims in Germany: on "Sahada" by Burhan Qurbani

This paper discusses the position of Muslim subjects in Germany, by means of a film by Qurbani entitled *Shahada* (2010). Additionally, the role which media constructs (media in general) have in formation of their reception/image. The paper also includes opinions of Polish students studying German Language and Literature about the reception/image of Muslims in this film and in German media.

Keywords: Muslim, German subject, stereotypes and media, Muslims in German media, inclusion, heterogeneity.

Die Vertrautheit mit dem Anderssein reduziert das Bedürfnis, Anpassung zu fordern und senkt die Barrieren, die einer Integration im Weg stehen. (Marcia Pally: Die Barrieren sind niedriger, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12/13. Januar 2007)

1. Einleitende Bemerkungen

In dem vorliegenden Beitrag wird ein besonderes Augenmerk auf die muslimische Präsenz in Deutschland (bisher ein wissenschaftlich kaum beachtetes Randthema) gelegt. Kern der Untersuchung stellt ein muslimisches deutsches Subjekt dar, das gewöhnlich einseitig¹ aus Defizit- und Negativperspektive gesehen wird und aufgrund ihm unterstellter Integrationsresistenz und hohen Gewaltpotenzials ein Dauerbrenner in öffentlich geführten (medialen) Debatten über Migrations- und Integrationspolitik in

¹ (Schneiders 2010: 9): „Vernünftige Islamkritik hat Seltenheitswert in Deutschland. Man kann von Glück sprechen, dass in den letzten Jahren Forschungsberichte und Publikationen entstanden sind, die diese Schwarz-Weiß-Malerei etwas auflockern.“

Deutschland ist². Hierbei werden meist für die bestehenden Probleme mit muslimisch geprägten »Bewohnern von Parallelwelten«³ einfache und schnelle Lösungen gefordert: abschieben, Hartz IV oder Kindergeld kürzen, den Bau von Moscheen verhindern. Statt das Gemeinsame herauszuarbeiten, werden seitens der deutschen Mehrheitsgesellschaft lieber Abstand und Distanz zwischen »ihnen« und »uns« gepflegt⁴, die Verantwortung für jegliche Missstände fast ausschließlich Menschen mit Migrationshintergrund aufgebürdet. Da IslamanhängerInnen als die „fremdesten Fremden der Gegenwart“ (Topçu/Bota/Pham 2012: 150, 153) empfunden werden, werden sie meist/gewöhnlich zur Zielscheibe von abwertenden Einstellungen und Vorurteilen: „An dem Umgang mit Muslimen zeigt sich, wie die Gesellschaft Fremdheit gegenüber eingestellt ist, denn die Muslime sind die fremdesten Fremden der Gegenwart. [...] Es scheint, als wäre Islam seit 9/11 von einer Weltreligion zu einer Verdachtsreligion geworden. Die Muslime sind alle gleich – gleich schlecht“ (Topçu/Bota/Pham 2012: 153). Demnach hat sich die verständliche Angst vor möglichen terroristischen Anschlägen weiterentwickelt und ist mittlerweile zu einer Islamophobie,

einer Angst vor jedermann geworden, der sich zu dieser – weit interpretierbaren – Religion bekennt oder auch – und das scheint für die Angst zu reichen – aufgrund seiner Herkunft oder seines Aussehens damit in Zusammenhang gebracht werden kann. Dabei werden Begriffe wie »muslimisch«, »islamisch«, »islamistisch« ebenso wie die Menschen dahinter einfach unreflektiert in denselben Topf geschmissen. (Gorelik 2012: 163)⁵

² Siehe hierzu (Hess-Lüttich 2010: 70-71) “Allein die signifikante Zunahme der Berichte über Eigenheiten und Besonderheiten des Islams rücken ihn in die Nähe des schlechthin Andersartigen und irgendwie Problematischen. Juristen sprechen hier vom Tatsachverhalt der 'Zustandsstörung'. Dies macht den, der 'die Ruhe' stört, zum Täter. [...] Der Islam und die muslimischen Minderheiten in der Gesellschaft werden zum Dauerthema. Und diese liefern die Anlässe für neue Berichte mit zunehmendem Eifer nach. Die weit überwiegende Normalität ihres ansonsten weitgehend angepassten Alltags gerät allmählich aus dem Blick. Differenzierende Stimmen werden leiser. Hinweise auf die geltende Rechtslage haben keinen Neuigkeitswert. Fundamentalistische Minderheiten innerhalb der muslimischen Minderheiten rücken ins grelle Licht medialer Aufmerksamkeit, von den anderen, die keine Probleme haben oder 'machen', ist nichts zu hören.” (Uslucan 2014: 1): “Eine Vielzahl von Inhaltsanalysen zeigt, dass Zuwanderer in den deutschen Medien überwiegend negativ oder recht verzerrt dargestellt werden. Deutlich häufiger tauchen sie in eher belasteten als in positiven Kontexten auf, so etwa als Kriminelle, als Problemgruppen etc.” Vgl. dazu noch Bonfadelli 2007.

³ Mit Parallelgesellschaften werden Welten gemeint, die „sich zunehmend von der Mehrheitsgesellschaft abkoppeln. In ihnen gelten eigene Regeln, nämlich die des Islams und die archaischer Stammeskulturen“ (Schiffauer 2008: 7).

⁴ (Aicher-Jakob 2010: 13): Die Existenz der ausländischen Bevölkerung wird fast ausschließlich unter problemzentrierten Fragestellungen diskutiert. Sorgen und Ängste, ethnisch heterogene Gruppen könnten unseren Wohlstand schmälern, beherrschen vielschichtig geführte Diskussionen. Gesprochen wird von »mangelnder Integration«, gemeint ist jedoch häufig eine präferierte Assimilation. Verhaltensweisen und Reaktionen, die diese gewünschte Angleichung an die eigene Kultur manifestieren, begünstigen wiederum eine Ghettoisierung, da sie der ausländischen Bevölkerung das Ausleben kultureller Eigenarten weitgehend ermöglicht, ohne einer - häufig von Vorurteilen geprägten - Beobachtung ausgesetzt zu sein. Gleichwohl wird aber ein Austausch und eine Vermischung der Kulturen durch Separierung verhindert. Hier entstehen Probleme, die immer schwieriger zu lösen sein werden. An vielen Orten wurde städtebaulich eine Ghettoisierung begünstigt, unter deren fatalen Folgen heute alle Beteiligten leiden. Wird das Ausleben der eigenen Kultur behindert, können sich kulturelle Wertvorstellungen eines Individuums radikalieren.”

⁵ Diese Sachlage wird auch von Rohe ziemlich genau getroffen: “Wenn es um die Debatte über 'Islamismus' geht, kann man das Problemthema zunächst von den gängigen Schlagworten, von der 'Islamophobie' auf der einen Seite und dem 'Islamofaschismus' auf der anderen Seite angehen. Auch wenn beide Begriffe in ihrer Vergrößerung mehr verdunkeln, als dass sie erhellen, so stoßen sie doch auch auf einen Kern der Realität. Nicht wenige Muslime stören sich an dem Begriff des Islamismus und

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, wie sich viele auf ihre Religion und damit ihre Fremdheit eingeschränkte Menschen mit türkischem und/oder muslimischem Migrationshintergrund, die nicht selten liberal und aufgeschlossen sind, in der deutschen Gesellschaft positionieren. Die Generation der jüngeren vor allem, die als Deutsche geboren wurden, von denen einige *islamanhänglich*, andere dagegen *islamkritisch* eingestellt sind. Mittlerweile besteht wohl kein Zweifel mehr daran, dass die negativ behaftete Wahrnehmung der islamischen globalen Gemeinschaft zur Identitätsschablone für fast vier Millionen Menschen in Deutschland geworden ist, die im überwiegenden Maße die türkische Minderheit darstellt⁶. Um die Frage nach der Selbstverortung vieler deutscher Muslime sowie die nach der Plausibilität ihnen nachgesagter Versäumnisse und negativ auffällender Verhaltensweisen zu beantworten, wird in dem vorliegenden Beitrag auf den Film des deutsch-afghanischen Regisseurs namens Burhan Qurbani, der unter dem Titel *Shahada* (2010) bekannt ist, zurückgegriffen. Dabei gilt zu bedenken, inwieweit der Film (pointierte, leicht komprimierte Simulation des richtigen Lebens) den außer audiovisuellen Kontext charakterisiert und interpretiert. Im Zusammenhang damit sei angemerkt, dass Filme wie Gedichte, Romane, Musik, Gemälde und andere Formen kreativen Schaffens kulturelle Leistungen oder Güter sind, die Mitglieder einer Gesellschaft erzeugen und die von der Gesellschaft bzw. den Individuen singular oder kollektiv rezipiert, goutiert oder abgelehnt werden können (vgl. Hoffmann 2008: 198). Filme sind „technische Mittel der Kommunikation“ (Albers/Grundmann 2008: 87), mit denen über den Zustand einer Gesellschaft und zwar über „das Gesamt der Realitäten einer Gesellschaft“ (Silbermann 1980: 18) reflektiert werden kann. Und dies ausgerechnet steht für die wechselseitige Dynamik zwischen ihnen und Soziologie. Es lässt sich nämlich kaum abstreiten, dass filmische Simulationen und Interpretationen der gesellschaftlichen Realität ständig und unabschaltbar mit sozialwissenschaftlichen Diagnosen konkurrieren (vgl. Jäckel 2005: 10). Schließlich schlägt sich deren sozialisierende Kraft darin nieder, dass sie wichtige Sachverhalte vor Ort ermitteln und obendrein aus verschiedenen Perspektiven beleuchten. Somit schärfen sie unser Bewusstsein für die

betonen, er schaffe einen generellen Verdacht gegen ihren Glauben und bewirke eine pauschale Brandmarkung von Muslimen. Man werde im Verhältnis zu anderen religiösen Extremisten ungleich behandelt, weil deren Ideologie nicht aus dem Namen ihrer Religion gebildet sei. Islam heißt 'Hinwendung zu Gott, Unterwerfung unter Gott'. Die begriffliche Bedeutung hat nicht mehr mit einer 'gewaltsamen Unterwerfung anderer' zu tun, wie aus einigen islamfeindlichen Ecken immer wieder zu hören oder zu lesen ist. Gemeint ist hier die 'Selbstunterwerfung unter die Gebote Gottes'. Damit ist die zweite Gruppe erwähnt, die den Begriff Islamismus ablehnt. Ihre Vertreter behaupten, zwischen Islam und Islamismus gebe es eigentlich gar keinen Unterschied, Islamismus sei schlicht die sichtbarste Form des Islam. Der deutsche 'Islamkritiker' Hans-Peter Raddatz, gern gesehener Gast bei rechtspopulistischen und rechtsradikalen Initiativen spitzte es in der Schweizer Zeitschrift *Die Weltwoche* wie folgt zu: 'Vereinfacht lässt sich sagen, ein Christ missbraucht seine Religion, wenn er Gewalt anwendet, und ein Muslim missbraucht seine Religion ebenso, wenn er Gewalt nicht anwendet' (15.04.04). Eine solche Aussage enthält undifferenzierte Hetze und blendet offenbar wissentlich die Realität aus" (Rohe 2010: 171-172).

⁶ S. hierzu (Uslucan 2014: 14-15, hervorgehoben von A.D.): "In Erziehungsdiskursen werden vielfach Fremdheiten und kulturelle Distanzen immer wieder konstruiert, indem der Islam auf seine antiwestlichen und explizit vormodernen Dimensionen reduziert wird. Und das, *obwohl in verschiedenen Studien dokumentiert wird, dass muslimische Jugendliche wie auch ihre Familien in ihrem Sozialisationsprozess nicht von homogenen eigenkulturellen oder - religiösen 'Blöcken' beeinflusst werden, sondern vielfach im Alltag typische pragmatische Patchwork-Aktivitäten eingehen, d.h. sich das jeweils für sie funktional und passend erachtete Element der jeweiligen Referenzgruppe (z.B. türkische und deutsche) aneignen.*"

Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit von bestimmten Phänomenen und tragen zur Perspektivendifferenzierung bei. Es obliegt ihnen im Übrigen, „was im Produktionszeitraum gesellschaftlich von Interesse gewesen ist, welche Themen und Inszenierungen, welche Moral und welche Werte akzeptiert, gewünscht und verarbeitet werden sollten (im Sinne von vermittelten Botschaften) und konnten, und zwar über verbale Texte und Sprache hinaus“ (Hoffmann 2008: 201). Daraus ist ersichtlich, dass filmische Texte Gegenwarten nicht nur vermitteln, sondern auch nahelegen. Kurzum ahmen sie politisch und sozial relevante/brisante Gegebenheiten nicht nur nach, sondern wirken auch ihrerseits auf diese zurück. Sie entscheiden darüber, welche Vorstellungen von einer konkreten Gesellschaft und deren Mechanismen letztendlich in den Köpfen existieren und nachwirken. Darauf geht der Soziologe Niklas Luhmann folgendermaßen ein: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“ (Luhmann 1996: 9). Dies alles macht Filme als Vermittlungsmittel der Lehr- und Lerninhalte, insbesondere wenn sie dem Geschmack des breiten Publikums entsprechen, soziologisch besonders interessant. Vor diesem Hintergrund verwundert die folgende Anmerkung kaum:

Die Versuchung ist groß, ja riesengroß; das Angebot nahezu unwiderstehlich, ja fast unmoralisch: Den Film für die Soziologie neu zu entdecken und als Kraftquell gesellschaftskritischer Forschung zu nutzen. Film, ein wesentlicher Träger des sozialen Wandels hin zu einer massenmedial codierten Gesellschaft, soll auch von den Sozialwissenschaften (und nicht nur den Medien- und Kulturwissenschaften) ernst(er) genommen und als Teil einer Visuellen Soziologie zusammen mit einer qualitativen Medien-Sozialforschung in den Kader akademischer Sektionen des Nachdenkens aufgenommen werden. (Metelmann 2008: 111)

Aufbauend auf diesen Vorüberlegungen kann an dieser Stelle das Hauptanliegen des vorliegenden Beitrags präzisiert werden: Die Zielsetzung der Autorin besteht darin, mittels Qurbanis *Shahada* die Situation von muslimisch eingepprägten Individuen in Deutschland zu beleuchten (in deren Probleme und Neigungen einzuführen) und damit das bestehende Wissen über deutsche Muslime erweitern und revidieren zu lassen. In Bezug darauf wird die Wirkung des Films auf polnische Germanistikstudierende präsentiert. Eine Schlussbemerkung und ein Ausblick runden den Beitrag ab.

2. Zum Film

Entgegen landläufigen Meinungen über die Inkompatibilität von Muslimen mit der deutschen Kultur und Werteordnung, zeigt der zu analysierende Filmstoff muslimische Individuen, die sich zwei oder mehreren kulturellen Räumen gleichermaßen zugehörig fühlen. Denn es sind genauso viele Beweise für deren intensive Kontakte zu der deutschen wie der ethnischen Bezugsgruppe vorhanden, was die Integration der Betroffenen in die deutsche Mehrheitsgesellschaft legitim und authentisch; kurzum *unanfechtbar* macht. Somit wird auf die Hybridität⁷ der Protagonisten (deren Kreation als »Figuren des Dazwischen«) und unmittelbar in der deutschen Gesellschaft vorhandene Heterogenität fokussiert und dafür sensibilisiert. Hiernach huldigt Qurbanis *Shahada* der These, dass Deutschland ein Einwanderungsland und die heterogene

⁷ In Anlehnung an Farrokhzad/Ottersbach/Tunç wird unter dem Begriff *Hybridität* „die vor dem Hintergrund der Globalisierung, der Migration und der weltweiten Zirkulation von Waren, Dienstleistungen und Interpretationen entstandene Vermischung kultureller Elemente“ (Farrokhzad/Ottersbach/Tunç 2011:22) verstanden.

kulturelle Prägung eine gesellschaftliche Realität ist⁸. Die Infragestellung kultureller Dichotomien macht plausibel deutlich, dass die Idee eines geschlossenen (holistischen) Kulturkonzeptes, die in der Bundesrepublik Deutschland immer noch heraufbeschworen werden mag, eine Illusion ist.

Obwohl in Qurbanis audio-visuellem Text der Fokus auf einem selbstverständlichen Umgang mit dem Leben in zwei unterschiedlich kulturell geprägten »Alltagswelten« (dem Leben an der Schnittstelle zweier kultureller Systeme) liegt⁹, schlägt sich der familiäre Migrationshintergrund der Protagonisten, und genauer gesagt deren Glaubensorientierung in der Wahl des Themas nieder. Wie bereits im Titel angekündigt, ist das Leitmotiv des Films *Shahada*, das Glaubensbekenntnis. Dabei wird auffällig, dass der religiöse Akzent wie ein roter Faden den Gesamtfilm durchzieht. Bezüge auf den Islam (sowie Verflechtungen von Orient und Okzident) sind zahlreich und lassen sich nicht nur aus der Titelbezeichnung oder der im Vorspann sowie innerhalb des filmischen Textes platzierten Symbolik (wie etwa dem Engel mit der Posaune, der wie in der Johannes-Offenbarung die bevorstehende Apokalypse ankündigt; der Verwandlung aller Gewässer in Blut, Hagel und Heuschrecke(n) als Anspielung auf die ägyptischen Plagen), sondern auch dem Filmkonzept/-aufbau (der Film setzt sich aus fünf Kapiteln zusammen, die den fünf Säulen des Islam entsprechend wie folgt heißen: Kapitel I. AL HADJ [*dt.* Beginn der Reise], Kapitel II. AL ZALAT [*dt.* Die Hingabe], Kapitel III. AL SAKAT [*dt.* Das Opfer], Kapitel IV. AL SAUM [*dt.* Die Selbstaufgabe], Kapitel V. AL SHAHADA [*dt.* Die Entscheidung für einen Weg]) ableiten. Hierbei gilt *Shahada*, oder wie bereits zuvor angekündigt, *die Entscheidung für einen Weg* als Auslöser/Aufruf¹⁰ eines sich anbahnenden Dialogs der Kulturen und Religionen, der aufgenommen werden muss, um in der transkulturellen Realität sein eigenes Ich entdecken, gestalten und auskosten zu können. Bemerkenswert ist im Zusammenhang damit, dass die Identitätsbildung im Prozess des Redens, Handelns und Nachdenkens über sich selbst erfolgt, wobei die Identifikation des Individuums mit seiner Glaubensgemeinschaft, den von ihr bestimmten und eingehaltenen Vorstellungen und Mustern von höchster Relevanz ist (vgl. Specht 2011: 83; „Die kulturelle Identität des einzelnen konstituiert sich durch seine Stellungnahme zu kulturellen Selbst- und Fremdbildern, also zu existierenden Auto- und

⁸ Im Zusammenhang damit sei an das Welschische Konzept einer »vertikalen Differenzierung« sowie der »transkulturellen Identität« (von Atabay als »Patchwork-Identität« [Atabay 2012: 211-238] diskutiert) erinnert: „Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit. Sie haben vielmehr eine neuartige Form angenommen, die ich als *transkulturell* bezeichne, weil sie durch die traditionellen Kulturgrenzen wie selbstverständlich *hindurchgeht*. Die kulturellen Verhältnisse sind heute weithin durch Mischungen und Durchdringungen gekennzeichnet“ (Welsch 1997: 71, hervor. im Original).

⁹ Vgl. im engen Zusammenhang damit (Boran 2004: 285): „Wenn Künstler türkischer Herkunft heute Fragen der kulturellen Identität behandeln, so geschieht dies [...] in einem kreativ-verspielten Modus: Aus der repräsentativen Umklammerung befreit, erfindet sich ‚der Türke‘ nun selbst immer wieder aufs Neue.“ S. dazu auch (Specht 2011: 20): „Die Frage nach der kulturellen Identität ist keine Frage der Zugehörigkeit zur einen oder anderen ethnischen bzw. nationalen Gruppe. Die Texte erzählen mit großer Selbstverständlichkeit von der hybriden deutschen Gesellschaft sowie von der Heterogenität der Individuen, die in ihr leben. Vor allem in der Figurenkonzeption finden sich Mischungen türkischer und deutscher Attribute: Kulturelle Identitäten werden auf vielfältige und kreative Weise konstruiert, wobei der ethnische Aspekt nicht mehr im Vordergrund steht.“

¹⁰ S. dazu (Zander 2010): <http://www.morgenpost.de/kultur/article1260186/Shahada-Ein-Film-ueber-Berliner-Muslime.html>, der letzte Zugriff am 20.03.2015.

Heterostereotypen“) und wirkt prägend auf die gesellschaftliche Realität ein. Wichtig ist an dieser Stelle zu erwähnen und hervorzuheben, dass in Qurbanis *Shahada* die Dekonstruktion von kulturellen Stereotypen durch die Aufhebung der Dichotomie zwischen dem »nicht aufgeklärten Islam« und dem »aufgeklärten, modernen« Westen vollzogen wird¹¹. Alle hier auftretenden muslimischen Subjekte (egal ob praktizierende Muslime oder nicht-organisierte Individualisten) erschließen sich dem Zuschauer nämlich als um ihre eigene Aufklärung bemühte Individuen, die weder Schuldbekennnis noch Wiedergutmachung scheuend¹², die als problematisch empfundenen muslimischen Mitbürger ausbalancieren sollten. Hierbei gilt jeweils das Geständnis oder Schuldbekennnis als Initiationsritus, um aus einer problematischen (wenn nicht ausweglosen) Situation herauszufinden. Demnach erleben sich Qurbanis Protagonisten als *Akteure des Dialogs*, die der Frage, *was es eigentlich heißt, ein guter Muslim zu sein*, eigenständig gerecht werden müssen. Der im Film vorgeschlagene Verzicht auf den Dualismus von »deutsch« und »türkisch« sowie das Denken in Oppositionen aufgeklärt/nicht aufgeklärt, modern/rückständig, christlich/muslimisch, Okzident/Orient geht mit dem Entwurf der Hauptcharaktere einher. Das Konzept von den jeweils muslimisch orientierten und in Berlin wohnenden Figuren beruht auf dem Spiel mit stereotypem Hintergrundwissen, und zwar, um gängige Klischees über muslimische Mitbürger, die die Betroffenen in der Unterschicht verorten und als Problembürger abstempeln, zu hinterfragen und ad absurdum zu führen. Demnach ist einer der Hauptcharaktere, Ismail, Familienvater und Polizist, der mit seinem deutschen Kollegen Routinekontrollen in Großmarkthallen durchführt, um zu prüfen, ob die Aufenthaltserlaubnis der dort arbeitenden ausländischen Mitbürger abgelaufen ist. Zudem ist er mit einer Deutschen verheiratet und hat eine minderjährige Tochter (Tina), die christlich großgezogen wird. Und das, obwohl er selbst muslimisch eigeprägt ist.

¹¹ Siehe im engen Zusammenhang damit (Stölting 2009: 44, hervor. von A.D.): „Die wechselseitigen zirkulierenden Stereotype kennzeichnen eine Situation, die den offiziellen Integrationsdiskurs in zwei zentralen Aspekten zu bestätigen scheint. Erstens: Es bestehe ein Gegensatz zwischen Deutschen und Türken, Christen und Muslimen, Aufklärung und religiöser Rückständigkeit, Europa und Asien usw. bedingt. Es lassen sich Ketten von weiteren vertrauten Gegensatzpaaren bilden, auf die gebildete Beobachter immer wieder beziehungsreich zurückgreifen können. *Die Gegensätze werden daher möglichst weit auseinander gezogen – so weit, dass daraus folgt, dass die Zuwanderer sich nicht integrieren lassen oder integrieren wollen. Sie bilden Parallelgesellschaften, die die Einheit der deutschen Gesellschaft zersplittern und erhebliche Probleme schaffen: ein neues halbalphabetisches Subproletariat voller Gewalt und Hoffnungslosigkeit, das die deutschen Sozialsysteme belastet und die durchschnittlichen Bildungsindikatoren senkt.* Dem schließen sich immer wieder neue empirische Untersuchungen, in denen den zugewanderten Türken mangelnde Integration nachgewiesen wird, was persönlich die deutsche Öffentlichkeit beunruhigt. [...]“

¹² Um die Tötung ihres ungeborenen Kindes wiedergutzumachen, unterdrückt Maryam ihre eigenen Bedürfnisse und Begierden (Maryam: „Das Fasten hat geholfen [...] Der Hunger trennt die Träume von der Wirklichkeit“ [Qurbani 2010: 50:51-51:20 min]) und wendet sich als Muslimin völlig dem Islam zu. Um die homosexuellen Neigungen im Keim zu ersticken lässt Samir seinen Freund Daniel zum Islam konvertieren, was die beiden von der ‚in Allahs Augen verbotenen‘ Liebe bewahren sollte. Zu diesem Zweck sollte ihm Daniel die Formel des muslimischen Glaubensbekenntnisses (der *Shahada*) nachsprechen, die vor einem Zeugen ausgesprochen, die Konvention zum Islam gewährleistet: „Es gibt keinen Gott außer Allah und Mohammed, seinen Propheten. Das ist die *Shahada*, unser Glaubensbekenntnis. Dieser Satz vor einem Zeugen gesprochen, macht uns zum Muslim“ (Qurbani 2010: 19:06-19:20 min). Auch Ismail, der vor drei Jahren nicht absichtlich aber lebensgefährlich eine muslimische Frau mit dem Vornamen Leyla verletzt hat, ist um die Wiedergutmachung bemüht. Bei einer Razzia auf dem Großmarkt steht er erneut Leyla gegenüber und lässt sie trotz abgelaufener Papiere laufen. Dann erscheint er noch in Leylas Haus zu ihrer Abwesenheit, wo er aufräumt, das Geschirr spült und den von der Frau zerbrochenen Teller kittet.

Nichtsdestotrotz praktiziert der Betroffene seinen Glauben nicht. Auf die Frage, die ihm eine muslimische Frau namens Leyla stellt, warum er vor der Moschee steht und nicht hineingeht, hat Ismail die folgende Antwort parat: „Ich gehöre nicht hin. Ich bin nicht wie du“ (Qurbani 2010: 57:09-57:18 min). Auch Maryam, die Tochter von einem aufgeklärten islamischen Geistlichen entspricht nicht dem Mythos einer »glorreichen« Muslimin. Sie ist ein westlich orientiertes Mädchen, das ein freizügiges Leben führt. Dementsprechend singt sie in der Disco gemeinsam mit ihren deutschen Kameraden die folgenden Liedversen, die dem Repertoire der Berliner Gruppe Grossstadtgeflüster entstammen und ihre eigene Lebensart deutlich machen: „Ich muss gar nichts außer schlafen, trinken, atmen und ficken und nach meinen selbstgeschriebenen Regeln ticken¹³“. Maryams freizügige Art führt zu einer ungewollten Schwangerschaft, die sie mit allen Mitteln abubrechen versucht. Das Mädchen zieht es nämlich lieber vor, die Fehlgeburt einzuleiten als sich mit dem Kind das eigene Leben kaputt zu machen (vgl. Qurbani 2010: 41:20-41:24 min). Als Vorzeige-Islamanhänger kann auch Samir nicht gelten, der als praktizierender Muslim einer homosexuellen Liebe verfällt. Nicht einmal sein Imam¹⁴ und Maryams Vater, Vedat, der dem homosexuellen Nigerianer von der »in Allahs Augen verbotenen« Liebe nicht vehement abrät, sondern ihn darin ganz umgekehrt wie folgt bestärkt: „Samir, weißt du... es ist der Koran, der uns in vielem sagt, was falsch und was richtig ist, was gut und was böse ist. Er will uns anleiten und Trost spenden, aber er kann uns nicht sagen, wer wir sind und wie wir zu uns stehen sollen. [...] In Allahs Augen sind alle Arten der Liebe gut. Das macht ihn erhaben über die Menschen, die das noch nicht begriffen haben“ (Qurbani 2010: 1:01:04-1:01:47 min). Zudem fungiert Vedat als Integrationshelfer und Berater, mit dessen Verständnis

¹³ Vgl. den gesamten im Film präsentierten Songausschnitt (Qurbani 2010: 04:33-05:40 min): „Das musst du gesehen haben//Nein, muss ich nicht!//Das musst du gelesen haben//Nein, muss ich nicht!//Das musst du probier'n//Nein, muss ich nicht!//Das musst du demonstrier'n//Nein, muss ich nicht!//Du musst mit dir harmonier'n//Nein, muss ich nicht!//Du musst mitmarschieren//Nein, muss ich nicht!//Ich muss gar nix außer schlafen, trinken, atmen und ficken//Und nach meinen selbstgeschriebenen Regeln ticken//Ich muss gar nix außer schlafen, trinken, atmen und ficken//Und gelegentlich um vier Uhr früh 'n Burger verdrücken.//Ich muss gar nix außer schlafen, trinken, atmen und ficken//Und nach meinen selbstgeschriebenen Regeln ticken//Ich muss gar nix außer schlafen, trinken, atmen und ficken//Und so pünktlich wie es geht meine Steuer abschicken [...]“

¹⁴ Imame gelten als „Schlüsselpersonen in der religiösen Sozialisation und im Integrationsprozess“ (Ceylan 2010: 296). In Bezug auf die Rolle von einem Imam sei Folgendes erwähnt: „Die Rolle des Imam ist im Lauf der frühislamischen Geschichte entstanden und hat sich in der weiteren historischen Entwicklung institutionalisiert. Als geistliche Autorität nahmen die Imame unter den jeweiligen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen unterschiedliche Aufgaben wahr. Im sunnitischen Islam ist unter dem Terminus primär die Person zu verstehen, die die täglichen Gemeinschaftsgebete als Vorbeter leitet. Sie steht im Gottesdienst vor der Gemeinde und führt mittels Koranrezitationen und ritueller Bewegungsabläufe durch die Zeremonie. Anders als etwa beim Priesteramt in der Römisch-Katholischen Kirche, erfordert diese Aufgabe keine Weihe, so dass jeder reife, kompetente männliche Muslim die Aufgabe spontan übernehmen kann. Zu unterscheiden ist der Terminus vom schiitischen Verständnis, wonach der Imam ein direkter Nachfahre des 4. Kalifen Ali ist, Muhammads Vetter und Schwiegersohn, und nicht nur als religiöser, sondern ebenso als politischer Führer agiert (Elger 2002: 122). Als direkter Nachfahre des Propheten stellt er die einzige religiöse Autorität auf Erden dar. Nach schiitischer Lehre zeichnen sich die Imame durch die Eigenschaften aus, unfehlbar und sündenfrei zu sein. Zudem zählt das komplexe Netz von Doktrinen, um das Amt des Imam zur 'aqida', den Glaubensgrundsätzen der Schiiten (Gordon 2005: 52). Im Hinblick auf das moderne Amt eines angestellten Imam einer Moscheegemeinde sind die Anforderungen umfangreicher. Sie schließen neben der Leitung der Gemeinschaftsgebete Verpflichtungen wie Freitagspredigten, Totenfeiern, Korankurse, seelsorgerische Betreuung oder die Veranstaltung sozialer Aktivitäten ein. Das Amt erfordert daher eine besondere Qualifikation.“

und Unterstützung im Aufnahmeland angekommene Migranten zu jeder Zeit rechnen können. In seinem Koranunterricht animiert er Gemeindemitglieder hin und wieder zum Nachdenken über ihr Werte- und Glaubenssystem, wobei jeweils seine eigenen Toleranz und Weltoffenheit auffallen:

Was heißt Islam? Was heißt ein guter Muslim zu sein? Wenn man mich fragt; die Kinder, die ich unterrichte; die Erwachsenen, denen ich rate, dann spreche ich immer von der muslimischen Gemeinschaft. Ich denke daran, was es heißt, gut zu sein? In dieser großen Gemeinschaft... Ein Wohlgefallen in Allahs Augen und ein guter Mensch zu sein, ein redlicher Sohn, ein guter Bruder. Ein guter Vater [zu] sein und dem Kind in den kleinen Geschichten, im Hier und Jetzt ein Beistand [zu] sein, in seine Welt [zu] sehen, seine Zeit, und sich nicht gegen die Möglichkeiten, die sich unseren Kindern bieten könnten, zu versündigen. (Qurbani 2010: 1:09:06-1:10:11 min)

Nun aber nimmt ihm seine Liberalität die Tochter übel, insbesondere als sie sich nach der schmerzvollen Fehlgeburt; von Gewissensbissen, Selbstzweifeln und Angst überlagert; abrupt fundamentalistischen Grundsätzen zuwendet. Maryam wirft ihrem Vater den mangelnden Radikalismus folgendermaßen vor: „Du hast doch vergessen, vor lauter Toleranz und Offenheit Muslim zu sein“ (Qurbani 2010: 1:03:37-1:03:41 min). Für sie ist Allah nämlich ein strafender Gott, der vom Weg abgekommenen Menschen wie ihr niemals vergibt: „Papa, hör mir zu: Er vergibt mir nicht, er schenkt mir keine Erleichterung“ (Qurbani 2010: 1:11:52-1:11:55 min), „Ich bin in Gottes Hand, er führt mich. Er führt mich mit strenger Hand auf seinen Wegen“ (Qurbani 2010: 1:03:11-1:03:17 min). Den ermahnenden Finger weiß das Mädchen im Übrigen auch gegen restliche Gemeindemitglieder zu erheben. Es seien an dieser Stelle drei Dialogausschnitte angeführt, die jeweils in der Moschee (beziehungsweise in ihrer Nähe) spielen und Maryams Neigung zu Fundamentalismus offenbaren:

(In der Moschee. Qurbani 2010: 58:33-59:14 min)

Maryam: Gott will, dass wir seinen Gesetzen gehorchen. [...] Er richtet den Menschen nach seinem Handeln.

Eine Muslimin: Maryam, am Ende wird Er allein entscheiden, wo sich die Waage hinneigt. Es wird zwischen dir und Gott sein.

M: Ich glaube nicht, dass du weißt, wovon du sprichst.

Eine andere Muslimin: Weißt du es?

M: Ja, ich kenne die Abgründe. Wer an Gott nicht glaubt, seine Engel, seine Gesandten, seine Schriften...

Die zuerst zu Wort gekommene Muslimin: Maryam, es liegt in der Hand jedes Einzelnen, wie er mit seinem Glauben umgeht.

M: ... und den Jüngsten Tag, der ist vom Weg weit abgekommen. Das steht im Koran.

(In der Moschee. Qurbani 2010: 1:10:12-1:11:25 min)

Imam Vedat: Für diese kleinen Sünden wollen wir Allah heute um Vergebung bitten. Wir erheben unsere Hände zum Himmel und sagen: Ich habe nur einen Herren, Allah und keinen anderen Herren neben Allah. Allah, verzeih uns! Und Allah wird sagen, ich habe euch verziehen.

Maryam: Das ist doch nicht wahr! Gott sieht und straft. Ihr könnt doch nicht glauben, dass das so einfach geht, dass wir sündigen und ihr euch selbst vergebt.

[*An Vedat:*] Du belügst doch diese Menschen hier! [und an die restlichen Gemeindemitglieder:] Ihr versündigt euch vor Gott, wenn ihr diesem Imam zuhört [...]

(Vor der Moschee. Qurbani 2010: 1:17:10-1:18:11 min)

Ein älterer Muslim: Es war nicht leicht, über all die Jahre, die Gemeinde aufzubauen. Es gab viele Vorurteile. Jetzt kann jeder zu uns kommen. Maryam, wenn du so weiter machst, dann machst du die Gemeinde deines Vaters kaputt.

Maryam: Ich mache gar nichts kaputt. Es ist die Gemeinde, die Hilfe braucht. Den Jungen müssen die Augen geöffnet werden.

Ein älterer Muslim: Aber du vergisst, dass die Jüngeren den Älteren Respekt bringen müssen.

M: Weißt du, unsere Eltern wollen, dass wir ihnen gehorchen, aber ihr Leben und ihr Glaube sind verlogen. Mein Vater ist das beste Beispiel. Als meine Mutter gestorben ist, hat er mich alles machen lassen. Das alles, es ist nur seine Schuld.

Ein älterer Muslim: Maryam, wie kannst du so was von deinem Vater reden?

M: Im Koran steht's doch: »Doch wenn sie dich auffordern, MIR das zur Seite zu setzen, wovon du gar keine Kenntnis hast, dann gehorche ihnen nicht.«

Ein älterer Muslim: Mein Kind, um den Koran zu verstehen, braucht man das ganze Leben. [...] Versprich mir bei Allah, damit aufzuhören.

Aus den vorstehend veranschaulichten Aussagen geht hervor, dass alle Muslime, die mit Maryam in den Dialog getretenen sind, ausgeprägte religiöse Anschauungen haben, auf ein gutes Verhältnis zu Gott sowie anderen Gemeindemitgliedern Wert legen und obendrein nicht leicht manipulierbar sind. Darüber hinaus scheren sich die Betroffenen um das Wohl der Gemeinde ebenso wie um das von Maryam. Daher löst ihr äußerst beunruhigendes Verhalten weder bei ihnen, noch bei ihrem Vater das Bedürfnis aus, Rache-, Vergeltungs- oder Strafmaßnahmen gegen sie durchzuführen. Vielmehr liegt es ihnen daran, der Verzweifelten und Verwirrten Respekt und Verständnis entgegenzubringen. So folgen sie dem Sinn des Gedichts des arabischen Poeten Khalil Gibran, das Ende des Films vom Erzähler deklamiert wird. Der besseren Verständlichkeit halber werden hier seine Versen wie folgt angeführt:

Von den Kindern

Eure Kinder sind nicht eure Kinder.

Sie sind die Söhne und Töchter der Sehnsucht, des Lebens nach sich selber.

Sie kommen durch euch, aber nicht von euch.

Und obwohl sie mit euch sind, gehören sie euch doch nicht.

Ihr dürft ihnen eure Liebe geben, aber nicht eure Gedanken.

Denn sie haben ihre eigenen Gedanken.

Ihr dürft ihren Körpern ein Haus geben, aber nicht ihren Seelen.

Denn ihre Seelen wohnen im Haus von morgen, das ihr nicht besuchen könnt, nicht einmal in euren Träumen.

Ihr dürft euch bemühen, wie sie zu sein, aber versucht nicht, sie euch ähnlich zu machen.

Denn das Leben läuft nicht rückwärts, noch verweilt es im Gestern [...]

(Qurbani 2010: 1:18:35-1:19:48 min)

Konträre Aspekte, die die Hauptcharaktere in *Shahada* aufweisen (ein türkischstämmiger Polizeibeamter, der Inhaber einer ungültigen Aufenthaltserlaubnis verfolgt und verhaftet [Ismail]; ein homosexueller Muslim, der regelmäßig den Koranunterricht besucht [Samir]; ein unbeaufsichtigtes, emanzipiertes muslimisches Mädchen, das auf der Abtreibung besteht und diese erzwingt [Maryam]; ein gutmütiger, nachsichtiger Imam, der Homosexuelle nicht ächtet [Vedat]), widersprechen all gängigen Voreingenommenheiten, die das muslimische Subjekt betreffen. Dennoch sorgt die Vermischung aus Vertrautem und Befremdendem dafür, in besonderem Maße die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu erregen und zu absorbieren. Auf die Strategie medialer Aufmerksamkeitserregung bezieht sich der Medienwissenschaftler Knut Hickethier in folgender Weise: „Die medialen Dramaturgien leben geradezu davon, dass

sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren. Daraus entsteht erst dramaturgische Spannung, am Konflikt des Vertrauten mit dem Fremden erst entzündet sich häufig unser Interesse am Zuschauen“ (Hickethier 1995: 21)¹⁵. Im Übrigen weisen konträre Aspekte bei der Charakterbildung der Individuen auf deren transkulturelle Identitäten hin und machen sie auf den Dialog der Kulturen und Religionen offen (darauf überhaupt erst vorbereitet). Aus diesem Grund verflochten sich Ende des Films scheinbar so gegensätzliche religiöse Strömungen und wirken letztlich transparent. Das wird symbolisch darin manifest, dass Maryams nächtliche Flucht aus dem Krankenhaus durch Tinas Gebet, das in der christlich-abendländischen Tradition wurzelt, wie folgt begleitet wird:

*Müde bin ich, geh‘ ich Ruh‘
Müde bin ich, geh‘ ich Ruh‘
Schließe beide Augen zu.
Vater, lass die Augen Dein
Über meinem Bette sein.
Hab‘ ich Unrecht heut‘ getan,
sieh‘ es, lieber Gott, nicht an!
Deine Gnad‘ und Jesu Blut
Machen allen Schaden gut.
Alle, die mir sind verwandt,
Gott, lass ruh‘n in deiner Hand.
Alle Menschen, groß und klein,
sollen Dir befohlen sein.
Kranken Herzen sende Ruh‘
Nasse Augen schließe zu,
lass den Mond am Himmel steh‘n
und die stille Welt beseh‘n.*
(Qurbani 2010: 1:21:21-1:21:58 min)

Es darf vermutet werden, dass das wechselseitige Durchdringen kultureller und religiöser Elemente in *Shahada* das Gemeinschaftlichkeitsgefühl zum Ziel hat. Zweifelsohne kommt es dem Wunsch derjenigen Medienkonsumenten nach, die Migranten und Migrantenkinder nicht nur und nicht in erster Linie in der Migrantinnen-Rolle verfangen, ihre medienbezogenen Interessen und Bedürfnisse ähnlich strukturiert wie die des autochthonen Publikums sehen wollen (vgl. Müller-Sachse 2009: 192). Insbesondere aber kommt es dem Wunsch all derjenigen nach, die nach wie vor als »Hinzugezogene« empfunden und etikettiert werden, (um) ein wichtiger Teil der deutschen Gesellschaft zu sein. Die Heterogenität, die sich in der Vielschichtigkeit der Hauptcharaktere manifestiert, spielt auf das heterogene Deutschland an und sensibilisiert dafür. Somit werden auf Antriebe medienerzieherische Impulse klar. *Shahada* fungiert als Reflexions- und Integrationsmedium zugleich. Durch ein sich leicht in die Subjektposition Hinein-Versetzen-Können wird hier ein kritischer,

¹⁵ S. dazu noch (Leschke 2007: 97): „Zunächst einmal operieren Medien mit Aufmerksamkeitskapital, so dass alles, was Aufmerksamkeit erregt, attraktiv ist. Normenverstößen ist aufgrund der starken Bindung der sozialen Träger an die von ihnen vertretenen Normen regelmäßig eine hohe Aufmerksamkeit sicher. Normverletzungen sind daher für das Mediensystem eine Art strukturelles Kapital.“

selbstreflexiver und sozial verantwortlicher Umgang mit dem muslimischen Subjekt gefordert. Ergänzend ist Folgendes hinzuzufügen:

Diese »Über-Perspektivität« umfasst die Fähigkeit, die in den Medien erlebten Handlungsmuster nachzuvollziehen, sich in sie hinein zu versetzen (role-taking) und sie zu den jeweils eigenen Handlungsentwürfen in Beziehung zu setzen und für sich verfügbar zu machen (role-making). Es geht um das Gewinnen neuer Perspektiven für eigene Lebenssituationen und soziale Deutungsmuster, um Prozesse des reflexiven Vergleichens und Neu-Interpretierens. (Niesyto 2007: 33)

Aufgrund ethisch fragiler Entscheidungen und Präferenzen der Protagonisten aber sind auch desintergrative Tendenzen (Exklusionstendenzen) in *Shahada* nicht außer Acht zu lassen. Dies steht allerdings nicht im Widerspruch mit der im Film codierten moralischen Botschaft:

Wenn man also metaethisch das Funktionieren von Normen in Medien beobachtet, dann ist zunächst einmal zu konstatieren, dass Medien immer schon moralisch sind. Unmoralische Medien gibt es nicht. Es gibt nur Medien mit einer falschen Moral, d.h. mit einer Moral, die bestimmten Interessen bestimmter sozialer Träger widerspricht. Medien operieren, sobald sie Handlungen darstellen – und sie tun im fiktionalen wie im faktualen Programm nichts anderes -, immer mit Normen und nicht nur das, sie bewerten sie auch noch. Noch die trivialste Hollywoodproduktion lässt über eins nicht im Unklaren, nämlich über das, was gut und was schlecht sein soll. Ob uns das passt oder nicht, hängt wesentlich davon ab, ob wir zur betreffenden Zielgruppe gehören. Medien sind also per se eine moralische Angelegenheit: Sie können einfach nicht anders als moralisch zu agieren, denn sie müssen ihre Inhalte zwangsläufig moralisch codieren. Sie sind vielleicht nicht besser als ihr Ruf, sie funktionieren jedoch in jedem Fall anders, als ihre moralisierende Kritik es denkt. (Leschke 2007: 96)

Dabei scheint mediale Selbstsozialisation, die in die Distanzierungs- und Reflexionsfähigkeit mündet, insbesondere im Bereich der Integrationsthematik, wo man häufig einfachen und voreiligen Schlussfolgerungen begegnet, von hoher Relevanz zu sein. Mittels der Filme wie *Shahada* kann die Erweiterung des Wissens über deutsche Muslime, gepaart mit dem Abbau von Vorurteilen bewirkt werden. Bei denjenigen wiederum, die sich zur besagten Problematik noch keine Meinung gebildet haben, kann die mediale Form zur Schaffung von Einstellungen beitragen. Dies bestätigt nur den Einfluss von Medien auf menschliches Fühlen, Denken und Handeln. Nun aber/andererseits bestimmen Medien nicht nur *wie*, sondern auch *worüber* wir denken. Auf ihre Thematisierungsfunktion bezieht sich ein deutscher Medienpsychologe Peter Winterhoff-Spurk in folgender Weise:

Die Themen der Medien und deren Gewichtung erstellt die Tagesordnung der wichtigen politischen Themen bei den Rezipienten – oder noch kürzer: Medien-Agenda schafft Publikums-Agenda. Es muß durchaus nicht so sein, daß die Medien-Agenda Ursache der Publikums-Agenda ist, sondern ebenso könnte die Medien-Agenda ein Reflex auf die Themenliste der Rezipienten sein: Die Medien wissen oder untersuchen, was ihre jeweiligen Rezipienten für besonders wichtig halten und behandeln diese Dinge bevorzugt, um sich ihre Kunden zu erhalten. (Winterhoff-Spurk 1986: 138-139)

3. Zur Untersuchung

Das sozial brisante Thema der Lage/Positionierung muslimisch eingepprägter 'Mitbürger' in der bundesdeutschen Gesellschaft zum einen, seine mediale Vermittlung und

Wirkung zum anderen, habe ich als ein durchaus interessantes und aufschlussreiches Forschungs- und Diskussionsobjekt anerkannt, das mit den Deutsch als Zweitsprache Mächtigen aufgegriffen werden kann. Daher habe ich am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk (Polen) Studierende des dritten Studienjahrs, die einen langjährigen Aufenthalt in der Bundesrepublik gepaart mit fortgeschrittenen Deutschkenntnissen aufweisen, dazu aufgefordert, sich mit Qurbanis *Shahada* bekannt zu machen und zur potenziellen Auswirkung der hier dargebotenen Schilderung/Charakterisierung des deutschen muslimischen Subjekts Stellung zu beziehen. Ziel der Untersuchung war es auch, die mit Deutsch als Zweitsprache Vertrauten für die *mediale Kreation Andersstämmiger und -gläubiger*, sprich für die *medial verbreitete Sichtweise auf muslimisch eingeprägte MigrantInnen in Deutschland* zu sensibilisieren. Im Endeffekt sollten die Studierenden die im Film thematisierten Sachverhalte definieren sowie die Hauptbotschaft erschließen. Die wertvollen Gedanken sind niedergeschrieben und dank der schriftlich bestätigten Einwilligung der InformantInnen der wissenschaftlichen Auswertung freigegeben worden. An der Diskussion haben sich 23 Personen beteiligt. Sie verfassten Texte, von denen ein Teil in dieser Arbeit berücksichtigt werden konnte.¹⁶ Die Studierenden äußerten ihre Meinung frei und ohne vorausgehende Steuerung. Die folgende Tabelle veranschaulicht die Untersuchungsergebnisse:

	Aussagen polnischer Germanistikstudierenden zur Kreation des muslimischen Subjekts in Qurbanis <i>Shahada</i>
1.	In dem Film <i>Shahada</i> geht es um drei junge Muslime mit Migrationshintergrund, die in Berlin wohnen. Die Handlung spielt während des Fastenmonats Ramadan, in dem jeder dieser Hauptcharaktere mit schweren Krisen, die ihr Glaubenssystem auf eine harte Probe stellen, zu kämpfen hat. Eine der Hauptfiguren ist die 19-jährige Muslimin Maryam, die Tochter eines türkischen Imams. Zu Beginn des Films wird klar, dass sie ein Leben ohne Regeln führen kann und das obwohl sie Muslimin ist. Ihr Vater ist alleinerziehend und zeigt sich als Ausbund an Güte, Verstehen und Toleranz. Maryam vernachlässigt die Schule und führt ein munteres Disco-Leben. Nach einer ungewollten Schwangerschaft entscheidet sie sich dafür, ihr Kind mithilfe von Pillen illegal abzutreiben. Nach einer blutigen Geburt in der Toilette eines Berliner Clubs, scheint Maryam ihre Entscheidung für einen Moment zu bereuen. Schon nach dem ersten Tag der Abtreibung merkt sie, dass etwas nicht stimmt, da die Blutungen nicht aufhören. Zunächst versucht sie diese Abtreibung zu vergessen, doch die ständigen Blutungen erinnern sie nur an dieses qualvolle Geschehen und machen sie psychisch so fertig, dass sie zu Gott betet: „ <i>Oh, bitte lieber Gott, lass das endlich aufhören.</i> “ Maryam wird streng gläubig und steigert sich zu sehr in die Rolle der Muslimin hinein, so dass sie sogar ihren Vater kritisiert: „ <i>Du hast vergessen, vor lauter Toleranz und Offenheit ein Muslim zu sein!</i> “ Bei ihr kann man in kurzer Zeit eine Verwandlung sehen, vom Party-Girl zur streng religiösen Muslimin, die nach ihrem begangenen Fehler einsieht, dass sie nichts mehr als der Glaube retten kann. Ein weiterer problematischer Charakter ist der des jungen Nigerianers Sammi, der seit acht Jahren mit seiner nigerianischen Mutter in Deutschland lebt und ebenfalls wie Maryam dem islamischen Glauben angehört. Sammi ist im Alter von Maryam und arbeitet mit seiner Mutter, seinem besten türkischen Freund Sinan und dem jungen Deutschen Daniel in einer Markthalle. Der Türke Sinan zeigt schon zu Anfang seine Abneigung gegenüber dem homosexuellen Daniel: Er rempelt ihn andauernd an und beleidigt ihn als „schwul“. Der Nigerianer verteidigt Daniel und stellt sich gegen seinen besten Freund Sinan, was dieser ganz und gar nicht verstehen kann. Zu Anfang scheint das einfach nur eine Freundschaftsgeste seitens Sammis zu sein, doch insgeheim spürt Daniel, dass der Nigerianer homosexuell ist. Dies erkennt man in der Szene, als Sammi Daniel in die Moschee mitnimmt, damit er etwas über den Islam erfährt. Da kann man bemerken, dass Daniel über Sammis Homosexualität Bescheid weiß, indem er fragt: „ <i>Was sagt der Koran über Leute wie uns?</i> “

¹⁶ Der Vielfalt an Stellungnahmen hat dieses Unternehmen jedenfalls seine konstruktiven, innovativen und nützlichen Ergebnisse zu verdanken. Mein Dank gilt besonders den Studierenden für ihre Bereitschaft für die Teilnahme an der Untersuchung und für ihren Arbeitseinsatz. Ohne ihr Engagement wäre die Untersuchung nicht möglich gewesen.

Sammi: „*Leute, wie uns?*“ Beide gucken sich nur an und schweigen. Daraus kann man schließen, dass es um homosexuelle Beziehung geht. In einer Szene kommt es wieder zu einem Konflikt zwischen Sinan und Daniel, der dank Sammis Hilfe aufgelöst wird. Danach kommt es zu einem intensiven Kuss zwischen Sammi und Daniel. Es wird klar, dass beide dasselbe füreinander empfinden. Es kommt zu einem Gefühlsausbruch seitens des Nigerianers. Auf der einen Seite weiß er, dass er sich seine Gefühle nicht verkneifen kann, doch auf der anderen (Seite) akzeptiert seine Religion eine homosexuelle Beziehung/Liebe nicht. Seine Mutter möchte ihm helfen, gegen diese Gefühle zu kämpfen. Sie ist fest davon überzeugt, dass ihr Sohn dank dem Glauben von der Homosexualität wegkommt. Man kann doch einer Aussage Sammis aus dem Film entnehmen, dass er das Problem seiner Sexualität nicht mithilfe des Betens lösen kann. Der Betroffene kann seine Gefühle zu Daniel nicht ändern, obwohl er dies wahrscheinlich tun möchte. In dem Gespräch zu seiner Mutter gesteht er Folgendes ein: „*Es geht nicht um Daniel. Es geht auch nicht um Gott. Es geht um mich.*“ Sammi befindet sich in einer wahren Lebenskrise, man bemerkt, dass ihm seine Religion sehr wichtig ist. In einem Gespräch mit Daniel wiederholt er immer wieder: „*Mein Glaube erlaubt mir das nicht*“. Der Nigerianer versucht sich Hilfe bei dem Imam zu holen, er verdeutlicht ihm, dass sein Freund ein Problem hat: „*Der Koran ist doch eine Schrift über die Liebe?*“ Und was ist mit der verbotenen Liebe, die Allah nicht will? Mein Freund ist verloren.“ Daraufhin antwortet der Imam: „*Allah kann uns den Weg zeigen, aber kann nicht darüber entscheiden, wer wir sind.*“ Dies wiederum beweist die Toleranz des Imams, er würde einen homosexuellen Moslem akzeptieren. Die dritte Hauptfigur ist die des türkischstämmigen Polizisten. Ismail wollte einen Dieb aufhalten und hat einer schwangeren Bosnierin aus Versehen in den Bauch geschossen. Diese hat ihr Kind verloren. Ismail konnte mit seinen Schulgefühlen nicht mehr weiterleben und hat diese als Vorwand gesehen, um seine Frau und sein Kind zu verlassen, um seine Schuld zu büßen.

Jeder der drei Muslime ist gläubig, der eine mehr der andere weniger. Bei allen dreien ist klar, dass sie ein Teil der Gesellschaft sind, sie sind integriert. Obwohl in diesem Film drei verschiedene Geschehnisse beschrieben werden, kann man eindeutig sehen, dass sich jede der drei Schilderungen zur selben Zeit, am selben Ort abspielt und alle ein Problem beinhalten, das mit ihrer Religion nicht in Einklang kommt. Obwohl die jeweiligen Geschichten nur kurz dargestellt werden, kann man doch sagen, dass die drei Hauptcharaktere sehr gut vom Regisseur dargestellt wurden, so dass man trotz ihrer Konflikte sagen kann, dass sie gute und warmherzige Menschen sind, die sich auch um ihre Mitmenschen sorgen. Maryam hat zuvor ein lockeres Leben geführt, hat das Beten vermieden und ist nicht in die Moschee gegangen und das obwohl ihr Vater ein Imam ist. Dies würde man im echten Leben nicht unbedingt von einer gläubigen Muslimin erwarten. Dasselbe gilt natürlich für die Toleranz ihres Vaters. Doch als Maryam gemerkt hat, dass ihr nichts mehr helfen kann außer Gott, hat sie sich an Gott gewandt. Die Figur von Maryam zeigt, dass man aus seinen Fehlern lernen und jede Entscheidung durchdenken sollte. An ihrer Entscheidung gibt sie vor allem sich selbst Schuld, sie glaubt, dass Allah sie für ihre Taten bestrafen wollte und entscheidet sich für ein Leben im hundertprozentigen Glauben. Sammi, der von Anfang an streng religiös erzogen wurde, trinkt keinen Alkohol, weil ihm das seine Religion nicht erlaubt, betet regelmäßig mit seiner Mutter und geht in die Moschee. Trotz seines Glaubens kann er seine Gefühle zu einem anderen Mann nicht unterdrücken. Dies wiederum beweist, dass nicht Allah über das Leben der Helden entscheidet. Ismail entscheidet sich dafür, seine Frau zu verlassen, er scheint nicht sehr gläubig zu sein, doch er möchte seine Rolle als Täter vergessen und zum Retter werden. Er möchte der Bosnierin helfen, sich ein neues Leben aufzubauen und opfert sein eigenes dafür.

Persönlich finde ich es schwer in dem Film *Shahada* zwischen jeglichen Stereotypen zu unterscheiden. Der Film befasst sich nicht mit Stereotypen oder Integration. Jeder Mensch könnte eine solche Krise widerfahren, egal welcher Religion er jeweils angehört. Doch gerade eine Krise, die dem muslimischen Glauben nicht entspricht, ein Geschehnis, das schockt, scheint für den Zuschauer interessant zu sein. Zu einem Muslim hat man immer ein spezielles Bild im Kopf, das uns vor allem die Medien einzureden versuchen. Eine muslimische Frau trägt ein Kopftuch, darf kein eigenständiges Leben führen und ist zu Hause, sorgt für ihre Kinder und ihren Mann. Der muslimische Mann dagegen ist der „Herr“ im Haus und entscheidet über Dinge des alltäglichen Lebens. Diese Vorurteile werden in *Shahada* abgebaut. Vor allem kann ich dabei sagen, dass ich an Vorurteile, die den Muslimen gegenüber gestellt werden nicht glaube. Ich denke mal, das das Bild der Muslime, das uns die Medien immer wieder einzureden versuchen, nicht unbedingt stimmen muss. Ein gläubiges muslimisches Mädchen muss in einer integrierten Familie in Deutschland nicht unbedingt ein Kopftuch tragen, oder einen muslimischen Mann heiraten. Das ist von Familie zu Familie verschieden, man kann nicht jeden Muslim in dieselbe Schublade stecken. Daher glaube ich,

	<p>dass der Regisseur Burhan Qurbani den Charakter des Imams eingeführt hat, der als Moslem Toleranz beweist und die Personen im Film Hass meiden und lieben lehrt. So eine Person wünscht sich jede Gemeinde. Er würde keine Person verurteilen, da er sein Leben nicht zu hundert Prozent nach dem Koran richtet. Wichtig ist aber für den Zuschauer der Fakt, dass man keine der drei Ereignisse mit der muslimischen Religion vereinbaren kann. Weder eine Abtreibung; nicht nur dass diese illegal war, so wäre das Kind noch unehelich zur Welt gekommen; noch eine homosexuelle Liebe. Nach der Aussage von Aiman Mazyek, dem Vorsitzenden des Zentralrats der Muslime in Deutschland, ist eine homosexuelle Lebensweise für ihn nicht normal. Er verstehe ebenfalls nicht, wie ein Imam seinen Segen für eine „Homo-Ehe“ geben könnte, weil dies sämtliche Traditionen missachten könnte. Bei dieser Aussage geht es nicht um die Diskriminierung eines anderen Menschen. Ein Mensch könne ja schließlich nicht über das Leben eines anderen entscheiden, aber den Segen für eine homosexuelle Ehe werde es vom Zentralrat der Muslime in Deutschland nicht geben. Der Film beweist ebenfalls, dass Muslime in Deutschland nicht unbedingt türkischer oder afghanischer Abstammung sein müssen, was in dem Film anhand von Sammis Figur dargestellt wird. Trotz der Vorurteile, die Muslimen gegenüber immer wieder gestellt werden, denke ich doch, dass vor allem die Medien in Deutschland daran schuld sind, dass es immer zu negativen Meinungen gegenüber den Muslimen kommt. Wieso wird denn z.B. nie der Erfolg von Muslimen in der Berufswelt gezeigt, es werden immer nur negative Schlagzeilen genannt. In <i>Shahada</i> sehen wir einen Muslim, der Polizist ist, was in Deutschland ein angesehen Beruf ist. Ein weiteres Problem in der Welt der Medien ist die Toleranz. Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass Muslime intolerant sind. Doch durch die negativen Schlagzeilen und durch das Schlechtmachen von anderen zeigt die deutsche Presse, wie intolerant sie gegenüber anderen Religionen ist. Sehr viele Personen glauben das, was ihnen in den Nachrichten oder Zeitungen eingeredet wird und dadurch entstehen Vorurteile, die in vielen Fällen nicht unbedingt stimmen müssen, was wiederum die Figur des Imams beweist. Zu guter Letzt denke ich, dass der Regisseur Burhan Qurbani neue Türen für Muslime öffnen wollte, um ihnen zu zeigen, dass jeder Mensch lernen muss, mit seinen Problemen umzugehen und es besser ist, zu zeigen, wer man ist. Man sollte ein Leben führen, das man leben möchte. Unsere Religion kann schließlich nicht darüber entscheiden, welches Geschlecht wir lieben. Doch vor allem Vorurteile sollten aus uns keinen schlechten Menschen machen, denn der Charakter hat nichts mit dem Glauben zu tun und nur weil du an Gott glaubst, heißt lange noch nicht, dass aus dir ein guter Mensch wird.</p> <p>(Angelika B., Germanistikstudierende im III. Studienjahr)</p>
2.	<p>Der Film <i>Shahada</i> beschäftigt sich mit der religiösen Auffassung der Menschen. In diesem Fall geht es um den Islam. Der Titel <i>Shahada</i> ist die Bezeichnung für das islamische Glaubensbekenntnis. Die Geschichte handelt von einer Gruppe von Menschen, die ihren Alltag nach religiösen Glaubensansätzen ausrichten. Es wird die Verbindung des modernen Lebens in einer Großstadt mit den Gesetzen des Korans dargestellt.</p> <p>Der Regisseur bedient sich im Film vieler Klischees, die mit dem muslimischen Subjekt verbunden sind. Vor allem an dem Imam sieht man, dass dieser seinen Glauben anpasst, um seiner Gemeinde zu helfen. Die Szene, wo die Polizisten das Aufenthaltsvisum von den Arbeitern überprüfen, zeigt uns sehr deutlich, dass sogar die Staatsbeamten gegen die Migranten Vorurteile haben und sie anders behandeln. Dessen ungeachtet sind die drei Hauptcharaktere schon sehr gut integriert und funktionieren problemlos in der Gesellschaft. Durch die Integration verändert sich vor allem die Kultur junger Muslime. Sie wachsen in Deutschland auf und sind deswegen oft im Konflikt mit ihrem Glauben. Die ältere Generation versucht sich dementsprechend anzupassen. Genau deswegen verändert sich durch die Auswanderung auch die Religion. Trotz allem wird sie weiterhin praktiziert und ist ein stark prägendes Thema für Muslime. Der Film soll einen Dialog zwischen verschiedenen Religionen und Kulturen ankurbeln. Es sollen Werte vermittelt werden, wie z.B. Toleranz gegenüber anderen Konfessionen oder einer anderen Lebensweise. Somit animiert <i>Shahada</i> zum Nachdenken. Meines Erachtens handelt der Film nicht nur von der Integration der Migranten in Deutschland. Er zeigt Personen, die aus einem fremden Land mit einer fremden Kultur und Religion nach Deutschland kommen und dort leben. Vor allem ihre Religion beeinflusst ihr Leben sehr stark in ihrer Denkweise und somit auch in ihrer Entscheidungsfindung. In diesem Fall handelt es sich um die Religion, die die Personen von Geburt an erlernen. Besprochen wird also hauptsächlich der persönliche Umgang mit der Religion.</p> <p>(Wiktor K., Germanistikstudierender im III. Studienjahr)</p>
3.	<p>Qurbanis <i>Shahada</i> zeigt, wie ein religiöser Mensch mit Hilfe seines Glaubens Güte und Weisheit schöpfen kann, wie dieser Glaube ihm helfen, ihn aber auch verwirren und radikalisieren kann. Nun</p>

	<p>aber macht das der junge Regisseur ohne Klischees und überrascht damit mit einer ganz anderen Sichtweise auf das Thema Integration. <i>Shahada</i> macht niemandem Vorwürfe, der Film klagt nichts an. Und ganz umgekehrt. Qurbani vereint in seinem Film eine Vielzahl von möglichen Kämpfen, mit denen Muslime in Deutschland konfrontiert werden könnten. Am Beispiel des muslimischen Vaters, der sogar Imam einer kleinen Moschee in Berlin ist, baut er das hauptsächliche Vorurteil gegen Muslime ab – ihre Intoleranz. Vedat verteidigt im Verlauf des Films seine tolerante Auslegung des Glaubens gegen die sich heftig radikalisierte Tochter. „Nichts ist schwieriger als gläubig und aufgeklärt zu sein“ - sagt Qurbani und stellt den Zuschauern gleichzeitig den weisen Imam vor, der sich in allen Lebensumständen durch Güte und Besonnenheit auszeichnet. Ein anderer Aspekt ist die Begegnung des Protagonisten Ismail mit der Frau, deren ungeborenes Kind er mit einem Schuss getötet hat. Die Schuldgefühle haben ihn damals fast zum Selbstmord geführt. Er verlässt sogar seine Frau Sarah und sein Kind, um die illegal in Deutschland lebende Immigrantin zu unterstützen und dadurch seine Scharte auszuweiten. Diese Begegnung ändert also das Leben Ismails, führt aber zum Ende des Filmes gar nicht zum Happy End. Ein anderer Protagonist, der junge Nigerianer Samir, verliebt sich in seinen Arbeitskollegen Daniel, aber sein strenger Glaube und die Schwulenfeindlichkeit der anderen Kollegen halten ihn davon ab, seine Gefühle offen auszudrücken. Man kann also nachempfinden, in welch verzweifelterm Gewissenskonflikt er sich befindet, dass er sogar von seiner Mutter keine Unterstützung erhält. Vor diesem Hintergrund ist für den Film eine Szene bedeutsam, in der Samir seinen Freund Daniel das muslimische Glaubensbekenntnis (Formel) aussprechen lässt: "Es gibt keinen Gott außer Allah und Mohammed ist sein Prophet." Dadurch widerspricht er einem Gesetz, das im Koran steht: „Es gibt keinen Zwang im Glauben.“ Das Problem des freien Willens wird hier also gestreift. Wir sehen in dieser Szene den jungen Muslim, dessen Selbstsicherheit von seiner sexuellen Neigung sabotiert wird.</p> <p>Meiner Meinung nach gelang es Burhan Qurbani, einen interessanten und atmosphärischen Film zu inszenieren, wo er die Schwierigkeiten junger Muslimen zeigt, die auf der Suche nach der eigenen Identität sind. Im Großen und Ganzen ist es unwichtig, welcher Konfession man angehört. Wichtig ist das Nachdenken über sich, die eigene Kultur und Sozialisation, weil es notwendig ist, um irgendwann friedlich miteinander leben zu können. Und <i>Shahada</i> liefert dazu einen bedeutsamen Beitrag.</p> <p>(Anatasya Y., Germanistikstudierende im III. Studienjahr)</p>
4.	<p>Mehr als 16 Millionen Menschen in Deutschland haben einen Migrationshintergrund. Trotzdem wird immer noch negiert, dass Deutschland ein Einwanderungsland ist. Migranten und deren Nachkommen wird häufig vorgeworfen, dass sie sich nicht richtig in die Gesellschaft integrieren würden. Oft verstärken Medien durch ihre einseitige Berichterstattung noch dieses Bild. Daher ist es umso wichtiger, dass positive Beispiele der Gesellschaft aufgezeigt werden, die man so gerne übersieht. Gerade Filme können dazu beitragen, da sie in der Lage sind, differenzierte und authentische Migrantenbilder zu kreieren. Als Beispiel sollte hier der Film <i>Shahada</i> von Burhan Qurbani dienen. Der Regisseur selbst besitzt einen Migrationshintergrund. Dies legitimiert und authentisiert die Handlung. Der Film zeigt schwierige Abschnitte im Leben von jungen Menschen aus dem muslimischen Kulturkreis. Er zeigt aber mitnichten die Tragödien von Muslimen, sondern Tragödien, die theoretisch jeden betreffen könnten: Maryam, die ein befreites, selbstbestimmtes Leben führt, verfällt nach einem Schwangerschaftsabbruch in einen religiösen Wahn. Und Sammi kann seine Homosexualität nicht akzeptieren. Die Schwierigkeiten sind aber nicht rein muslimisch. Auch ein durchschnittlicher Deutscher könnte psychische Probleme nach einer Abtreibung bekommen oder mit seiner sexuellen Orientierung nicht klarkommen, so etwas kommt nicht selten vor. Es wird sogar eine Distanz zwischen dem Islam und der Ursache der Probleme geschaffen. Der religiöse Wahn wird weder vom Vater, der ein Imam ist, noch von der muslimischen Gemeinde akzeptiert. Auch verteufelt der Imam die Homosexualität nicht. Er unterstreicht, dass in Allahs Augen jede Form von Liebe gut ist. Der Imam wird zum positiven Beispiel. Seine Figur macht deutlich, dass es keine zwangsläufige Verbindung zwischen religiösem Fundamentalismus und dem Islam gibt. Den Migrationshintergrund des letzten Protagonisten, Ismail, erkennt man wiederum nur an dessen Namen. Er führt ein vollkommen assimiliertes Leben mit einer deutschen Frau und einem Kind, welches nicht muslimisch erzogen wird. Er selbst geht als Polizist auf die Jagd nach illegalen Einwanderern; 'deutscher' hätte er nicht sein können. Alles in allem schafft <i>Shahada</i> keine Distanz zwischen Muslimen und Nichtmuslimen, sondern ganz umgekehrt sorgt für einen gemeinsamen Nenner. Der Film zeigt, dass wir uns alle im Grunde ähneln und der Islam auch gutnützig ausgelegt werden kann.</p> <p>(Patrycja K., Germanistikstudierende im III. Studienjahr)</p>

5. In dem Film werden drei verschiedene Hauptfiguren dargestellt, die viel gemeinsam haben. Alle drei sind Muslime. Ihre Lebenssituationen haben dazu geführt, dass sie sich in ihrem Leben irgendwie verloren fühlen. Sie wissen nicht mehr, ob sie richtig vorgehen. Sie haben Gewissensbisse, dass ihr Handeln nicht in Übereinstimmung mit ihrem Glauben vorgeht. Die Hauptfiguren scheinen innerlich zwischen der Moralität, Loyalität, der logischen Erklärung ihres Verhaltens und den von Islam aufgeworfenen Regeln oder Wahrheiten zerrissen zu sein. Jede Figur versucht mehr oder weniger die Gründe oder die Erklärungen für ihre Entscheidungen in der muslimischen Religion zu finden. Der Zuschauer wird auch mit der destruktiven Wirkung des Glaubens auseinandergesetzt. Die Protagonisten versuchen ihren Schicksal mit dem Glauben in Einklang zu bringen und sich in ihrer schwierigen Situation zurechtzufinden. Der Film wurde in Deutschland und auf Deutsch gedreht. Das hat zur Folge, dass die Deutschen zwangsläufig die erste Rezipientengruppe sind. Da der Film die Thematik des muslimischen Glaubens unter anderem bei zwei Türkenfiguren anspricht, lässt sich die türkische Gemeinschaft als zweite Gruppe nennen. Meiner Meinung nach kann der Film die deutsche Gesellschaft vom stereotypen Denken über die Türken oder Islamgläubigen befreien. Die Deutschen können nach der Filmvorstellung vielleicht mehr Verständnis und Toleranz dieser Gruppe gegenüber zeigen. Die in *Shahada* dargestellten Ereignisse zeigen, welche Schwierigkeiten die Muslime in dem deutschen Umkreis bekämpfen müssen, um ihren Glauben nicht zu vernachlässigen. Bei den türkischen Empfängern dagegen kann der Film eine Exerzitien-Funktion haben. Sie können beobachten, dass viele Gläubige innerliche Konsternation erleben. Aus der Filmhandlung lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass viele in schwierigen Momenten an der Religion zweifeln und sich ausweglos fühlen. Aber wenn man Unterstützung bekommt oder die Glaubensprinzipien richtig versteht, kann die Religion in Notsituationen zur Hilfe kommen. Zusammenfassend möchte ich bemerken, dass all diese Figuren ihre Probleme mit der muslimischen Religion haben konfrontieren müssen. Sie befinden sich in einem Zweispaht und wissen nicht, wie sie weiterhandeln sollen. Maryam und Samir zweifeln doch an dem Glauben. Die Symbolik des Hagelschlages hat in gewisser Weise die Figuren positiv beeinflusst. Sie haben sich mit ihrem Schicksal gewissermaßen abgefunden. Im Film machen sie sich aber große Gedanken über die Bedeutung des Korans und demgemäß auch über die Bedeutung ihres Verhaltens. Ein stereotyper Islamgläubiger trägt immer Scheuklappen und macht nur das, was die Glaubensprinzipien sagen. Die Filmhelden wollen um jeden Preis die Religion mit schweren innerlichen Konflikten in Einklang bringen und auf diese Art und Weise eine richtige, vernünftige Entscheidung treffen. Das Klischee eines „blinden“ Islamgläubigen mit Gewaltabweichungen, der auf die Welt nur durch Koranbegrenzungen schaut, wird also mit Hilfe dieser Symbolik und Schicksalswende der Helden einfach gestürzt. Hier kann der Zuschauer leicht sehen, dass die Muslime auch Existenz- und Glaubensprobleme haben. Sie versuchen die Weisheit und Erklärung in Koran zu finden, indem sie manchmal auch durch das ganze Leben nach der richtigen und wahren Interpretation suchen.

(Artur T., Germanistikstudierender im III. Studienjahr)

Den Aussagen der Germanistikstudierenden als Filmrezipienten lässt sich entnehmen, dass *Shahada* jegliche "Schwierigkeiten junger Muslime auf der Suche nach der eigenen Identität" (Anastasiya) thematisiert. In den Fokus gerät also "der persönliche Umgang mit der Religion" (Wiktor), der sich prägend auf die Denk- und Handlungsweise der Protagonisten auswirkt und in deren jeweiliger Entscheidung(sfindung) niederschlägt: "Die Hauptfiguren scheinen innerlich zwischen der Moralität, Loyalität, der logischen Erklärung ihres Verhaltens und den von Islam aufgeworfenen Regeln oder Wahrheiten zerrissen zu sein. Jede Figur versucht mehr oder weniger die Gründe oder die Erklärungen für ihre Entscheidungen in der muslimischen Religion zu finden", bringt Artur die besagte Fragestellung auf den Punkt. Dabei wird auf Lebensumstände der muslimisch orientierten 'ausländischen Mitbürger' (die Auswanderung und Integration der Akteure sowie ihr Leben in der ständigen Spannung zwischen den Anforderungen und Erwartungen der mehr oder weniger traditionellen Herkunftsgemeinschaft einerseits und der deutschen Umwelt andererseits) fokussiert, die allesamt ihr Glaubenssystem revidieren, wenn nicht ins Wanken geraten lassen: "Durch die Integration verändert sich vor allem die Kultur junger Muslime. Sie wachsen in Deutschland auf und sind

deswegen oft im Konflikt mit ihrem Glauben. Die ältere Generation versucht sich dementsprechend anzupassen. Genau deswegen verändert sich durch die Auswanderung auch die Religion", so Wiktor. Nichtsdestotrotz wird der Islam praktiziert und stellt einen wichtigen Bezugspunkt im Leben der Hauptfiguren dar, beteuern die Rezipienten. Hierbei sei betont, dass Wendepunkte, die die muslimisch eingepprägten 'Deutschländer' in *Shahada* erleben und denen sie standzuhalten versuchen, Nicht-Muslime gleichermaßen anbelangen: "Jeder Mensch könnte eine solche Krise widerfahren, egal welcher Religion er jeweils angehört" (Angelika), "Er [Der Film] zeigt aber mitnichten die Tragödien von Muslimen, sondern Tragödien, die theoretisch jeden betreffen könnten [...]. Auch ein durchschnittlicher Deutscher könnte psychische Probleme nach einer Abtreibung bekommen oder mit seiner sexuellen Orientierung nicht klarkommen, so etwas kommt nicht selten vor" (Patrycja). Dies wiederum sollte auf die beabsichtigte Distanz zwischen Islam und der Ursache der Probleme hinweisen: "Alles in allem schafft *Shahada* keine Distanz zwischen Muslimen und Nichtmuslimen, sondern ganz umgekehrt sorgt für einen gemeinsamen Nenner. Der Film zeigt, dass wir uns alle im Grunde ähneln und der Islam auch gutmütig ausgelegt werden kann" (Patrycja). Vor diesem Hintergrund wundert die folgende, von einem der Befragten erschlossene Film-Botschaft kaum: "Der Film soll einen Dialog zwischen verschiedenen Religionen und Kulturen ankurbeln. Es sollen Werte vermittelt werden wie z.B. Toleranz gegenüber anderen Konfessionen oder einer anderen Lebensweise" (Wiktor). So erschließt sich den Rezipienten der universelle Charakter von *Shahada*. Das vorstehend Gesagte schlägt sich noch in einer anderen Aussage nieder: "Im Großen und Ganzen ist es unwichtig, welcher Konfession man angehört. Wichtig ist das Nachdenken über sich, die eigene Kultur und Sozialisation, weil es notwendig ist, um irgendwann friedlich miteinander leben zu können" (Anastasiya). Im Übrigen gehen die Germanistikstudierenden die Rolle der Medien bei der Gestaltung des Migranten-Bildes an und sensibilisieren dafür. Damit sind allerdings grundsätzlich negative Auswirkungen von medialer Manipulation gemeint, die jegliche Pauschalisierungen bezüglich der Andersstämmigen zulässt und sogar fördert: "Migranten und deren Nachkommen wird häufig vorgeworfen, dass sie sich nicht richtig in die Gesellschaft integrieren würden. Oft verstärken Medien durch ihre einseitige Berichterstattung noch dieses Bild. Daher ist es umso wichtiger, dass positive Beispiele der Gesellschaft aufgezeigt werden, die man so gerne übersieht" (Patrycja), "Trotz der Vorurteile, die Muslimen gegenüber immer wieder gestellt werden, denke ich doch, dass vor allem die Medien in Deutschland daran schuld sind, dass es immer zu negativen Meinungen gegenüber den Muslimen kommt. Wieso wird denn z.B. nie der Erfolg von Muslimen in der Berufswelt gezeigt, es werden immer nur negative Schlagzeilen genannt. [...] Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass Muslime intolerant sind. Doch durch die negativen Schlagzeilen und durch das Schlechtmachen von anderen zeigt die deutsche Presse, wie intolerant sie gegenüber anderen Religionen ist" (Angelika). Im Zusammenhang damit wurde angemerkt, dass sich Qurbanis *Shahada* gegen die Verbreitung stereotyper Migranten-Bilder vehement abschottet: "Qurbanis *Shahada* zeigt, wie ein religiöser Mensch mit Hilfe seines Glaubens Güte und Weisheit schöpfen kann, wie dieser Glaube ihm helfen, ihn aber auch verwirren und radikalieren kann. Nun aber macht das der junge Regisseur ohne Klischees und überrascht damit mit einer ganz anderen Sichtweise auf das Thema Integration. *Shahada* macht niemandem Vorwürfe, der Film klagt nichts an" (Anastasiya). Darin mag auch das Potenzial des Films bestehen, der der beiden suggerierten Adressatengruppen interessante und aufschlussreiche Inhalte zu vermitteln

hat: "Der Film wurde in Deutschland und auf Deutsch gedreht. Das hat zur Folge, dass die Deutschen zwangsläufig die erste Rezipientengruppe sind. Da der Film die Thematik des muslimischen Glaubens unter anderem bei zwei Türkenfiguren anspricht, lässt sich die türkische Gemeinschaft als zweite Gruppe nennen. Meiner Meinung nach kann der Film die deutsche Gesellschaft vom stereotypen Denken über die Türken oder Islamgläubigen befreien. Die Deutschen können nach der Filmvorstellung vielleicht mehr Verständnis und Toleranz dieser Gruppe gegenüber zeigen. [...] Bei den türkischen Empfängern dagegen kann der Film eine Exerzitien-Funktion haben. Sie können beobachten, dass viele Gläubige innerliche Konsternation erleben. Aus der Filmhandlung lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass viele in schwierigen Momenten an der Religion zweifeln und sich ausweglos fühlen" (Artur), "Zu guter Letzt denke ich, dass der Regisseur Burhan Qurbani neue Türen für Muslime öffnen wollte, um ihnen zu zeigen, dass jeder Mensch lernen muss, mit seinen Problemen umzugehen und es besser ist, zu zeigen, wer man ist. Man sollte ein Leben führen, das man leben möchte. Unsere Religion kann schließlich nicht darüber entscheiden, welches Geschlecht wir lieben. Doch vor allem Vorurteile sollten aus uns keinen schlechten Menschen machen, denn der Charakter hat nichts mit dem Glauben zu tun und nur weil du an Gott glaubst, heißt lange noch nicht, dass aus dir ein guter Mensch wird" (Angelika).

4. Schlussbemerkung und Ausblick

Alles in allem wird in dem vorliegenden Beitrag mittels Qurbanis *Shahada* auf ein sozial relevantes und polarisierendes Thema fokussiert. Im Vordergrund der Betrachtung steht das muslimische Subjekt, das sich aufgrund im Alltag erlittener Kränkungen und erlebter Verunsicherungen in höherem Maße als in dem Herkunftsland dem Islam und der Umma (Religionsgemeinschaft) zugehörig fühlt. Wichtig ist dabei zu betonen, dass das deutsche muslimische Subjekt in *Shahada* weder als Vorzeigeausländer noch Integrationsverweigerer entworfen (und veranschaulicht) wird, was die Informations- und Wissensvermittlung über es authentisiert. Vielmehr erschließt es sich dem Rezipienten als ein Durchschnittsmensch; als einer, der der »grauen Mitte« entstammt, sein ganzes Sein und Wirken jedoch nach der Religion richtet. Zudem wird im Film auf in der Fremde gegründete Moscheen, gepaart mit Impulsen, die von ihnen ausgehen, aufmerksam gemacht. Im Zusammenhang damit ist bemerkenswert, dass die Moschee von Vedat nicht mehr als Ort fungiert, in dem "islamzentrierte Überlegenheitsgefühle erzeugt werden, eine Selbstgenügsamkeit der Muslime suggeriert wird sowie die Differenzen zu der säkularen Welt verstärkt und bewusst zur Kontaktmeidung mit »Heiden« oder Christen aufgerufen wird" (Uslucan 2010: 372, hervor. im Original). Genauso ein Gegenteil ist der Fall. Denn die besagte Moschee versteht sich vorwiegend als »Umschlagplatz des Alltagswissens«, das den muslimisch orientierten Protagonisten das Sich-Zurechtfinden im Alltag sowie Knüpfen von sozialen Netzwerken gewährleistet. Hierbei korrelieren integrative Impulse, die von Vedats Moschee ausgehen, mit dem Entwurf der Hauptprotagonisten im Film und haben die Verdeutlichung ihrer Inklusion in die deutsche Mehrheitsgesellschaft sowie die Ermöglichung des Dialogs der Kulturen und Religionen zum Ziel. Die Betonung von Schwächen und Stärken der muslimisch eingepprägten Protagonisten hat im Übrigen deren Kreation als »Sympathieträger« zur Folge, was für jetzige und künftige deutsch-türkische Beziehungen von Bedeutung ist. In Anbetracht der Tatsache, dass der größte

Teil der Bilder und Vorstellungen über muslimische Subjekte medialen Präsentationen entspringt¹⁷, gilt *Shahada* als integrationsfördernd und identitätsstiftend¹⁸. Dies wiederum wird, wie zuvor angedeutet, durch Verzicht auf pauschale Zuschreibungen, explizite und mitunter gar nicht begründete Betonung von »Deutschen« und »Zuwanderern« sowie Beleuchtung und Akzentuierung von positiven Facetten bei muslimischen Akteuren vollzogen. Somit wird für die Rolle der Medien bei einer (positiven) Identitätsgestaltung sensibilisiert: "Die Einschätzung, wie gut und wie schlecht die Integration von Muslimen gelungen ist, hängt nicht nur von den objektiven Gegebenheiten ab, sondern auch vom Image, das sie haben, von den Bildern über sie in der Gesellschaft; denn Menschen handeln nicht nur aufgrund objektiver Wirklichkeitskenntnis, sondern der subjektiven Perzeption dieses Wirklichkeitsausschnittes" (Uslucan 2014: 8). Aus allen oben genannten Gründen lässt *Shahada* optimistisch in die Zukunft Deutschlands blicken, in die Geschichte des Einwanderungslandes, die noch weiter fortzuschreiben ist.

Literaturverzeichnis

- Aicher-Jakob, Marion** (2010): *Identitätskonstruktionen türkischer Jugendlichen. Ein Leben mit oder zwischen zwei Kulturen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Albers, Thies/Grundmann, Andreas** (2008): Familie im Film – Die Familie im filmischen Wandel. In: **Schroer, Markus** (Hg.): *Gesellschaft im Film*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 87-110.
- Atabay, İlhami** (2012): *Zwischen Islamismus und Patchwork. Identitätsentwicklung bei türkeistämmigen Kindern und Jugendlichen dritter und vierter Generation*. Freiburg: Centaurus Verlag.
- Bonfadelli, Heinz** (2007): Die Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien. In: **Bonfadelli, Heinz / Moser, Heinz** (Hrsg.): *Medien und Migration*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 95-116.
- Boran, Erol M.** (2004): *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*. Ohio State University 2004, http://www.ohiolink.edu/etd/send-pdf.cgi?acc_num=osul1095620178
- Ceylan, Rauf** (2010): Imame in Deutschland. Religiöse Orientierungen und Erziehungsvorstellungen türkisch-muslimischer Autoritäten. In: **Schneiders, Thorsten Gerald**: *Islamverherrlichung: Wenn die Kritik zum Tabu wird*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 295-313.
- Elger, Ralf** (2002): *Islam*. Frankfurt am Main: Reihe Fischer Kompakt.

¹⁷ (Uslucan 2014: 8-9, hervor. von A.D.): Eine jüngere Studie des Sachverständigenrates für Migration und Integration deutscher Stiftungen (SVR) zeigt, dass auf der einen Seite sowohl zugewanderte Muslime als auch Einheimische zufrieden mit den sozialen Interaktionen im Alltag sind und darin keine Probleme sehen, andererseits aber beide Gruppen (Deutsche 70%; Muslime 74%) der Meinung sind, dass Muslime in den Medien überwiegend negativ dargestellt werden. *Insbesondere Muslime aus arabischen Ländern sowie Türkeistämmige sehen sich dabei als ausgesprochen negativ dargestellt*. [...] Vergleicht man die Einstellungen gegenüber verschiedenen religiösen Minderheiten in einigen europäischen Ländern, so zeigt sich, dass vor allem gegenüber Muslimen die meisten feindseligen Einstellungen vorherrschen, wobei bemerkenswerterweise Deutschland besonders negativ hervorsteht; und hier noch einmal der Osten Deutschlands. Die hohen Raten in Ostdeutschland sind insofern bemerkenswert, da dort kaum sichtbare muslimische communities vorhanden sind; insofern können die feindseligen Einstellungen nicht das Produkt einer falschen Generalisierung vorhandener Erfahrungen sein, sondern scheinen sich vielmehr aus der allgemeinen medialen Wahrnehmung der Muslime zu speisen." Mehr dazu in (Foroutan 2012, Lünenborg /Frietsche/Bach 2011).

¹⁸ S. hierzu (Sassenberg/Fehr/Hansen/Matschke/Woltin 2007).

- Farrokhzad, Schahrzad/Ottersbach, Markus/Tunç, Michael/Meuer-Willuweit, Anne** (2011): *Verschieden-Gleich-Anders? Geschlechterarrangements im intergenerativen und interkulturellen Vergleich*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Foroutan, Naika** (2012): *Muslimbilder in Deutschland. Wahrnehmungen und Ausgrenzungen in der Integrationsdebatte*. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Gordon, Matthew** (2005): *Islam*. Köln: Fleurus.
- Gorelik Lena** (2012): „*Sie können aber gut Deutsch!*“ *Warum ich nicht mehr dankbar sein will, dass ich hier leben darf, und Toleranz nicht weiterhilft*. München: Pantheon Verlag.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B.** (2010): Sollen/Dürfen/Müssen muslimische Mädchen schwimmen lernen? Eine interkulturelle Medien-Debatte in der deutschen Schweiz. In: **Kleinberger, Ulla/Wagner, Franc** (Hrsg.): *Sprach- und Kulturkontakt in den Neuen Medien*. Bern: Peter Lang, S. 57-75.
- Hickethier, Knut** (1995): Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: **Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten** (Hg.): *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*, Marburg: Schüren, S. 21-40.
- Hoffmann, Dagmar** (2008): Sexualität, Körper und Geschlecht im Film. In: **Schroer, Markus** (Hg.): *Gesellschaft im Film*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 198-229.
- Jäckel, Michael** (2005): Einleitung - Zur Zielsetzung des Buches. In: **Ders.** (Hg.): *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*, Wiesbaden, S. 9-13.
- Leschke, Rainer** (2007): Von den Regeln der Medienmoral. Zur Pragmatik des Ethischen in den Medien. In: **Franceschini, Rita/Haubrichs, Wolfgang/Klein, Wolfgang/Schnell, Ralf** (Hgs.): *Mediennutzung – Medienwirkung – Medienregulierung*. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 146. Stuttgart – Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 91-103.
- Luhmann, Niklas** (1996): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lünenborg, Margreth/Frietsche, Katharina/Bach, Annika** (2011): *Migrantinnen in den Medien. Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption*. Bielefeld: transcript.
- Metelmann, Jörg** (2008): Gewalt im Film. In: **Schroer, Markus** (Hg.): *Gesellschaft im Film*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 111-128.
- Müller-Sachse, Karl H.** (2009): Vordergründige Bilder des Anderen – Zum Umgang des Fernsehens mit Migration. In: **Jasper, Willi** (Hgs.) *Wieviele Transnationalismus verträgt die Kultur?* Berlin: Verlag Dr. Köster, S. 179-189.
- Niesyto, Horst** (2007): Mediensozialisation, gesellschaftliche Medienentwicklung und Medienkritik. In: **Franceschini, Rita/Haubrichs, Wolfgang/Klein, Wolfgang/Schnell, Ralf** (Hgs.): *Mediennutzung – Medienwirkung – Medienregulierung*. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 146. Stuttgart – Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 23-46.
- Pally, Marcia**: *Die Barrieren sind niedriger*. In: Süddeutsche Zeitung vom 12/13. Januar 2007
- Rohe, Mathias** (2010): Islamismus in Deutschland. Einige Anmerkungen zum Thema. In: **Schneiders, Thorsten Gerald**: *Islamverherrlichung: Wenn die Kritik zum Tabu wird*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 171-184.
- Sassenberg, Kai/Fehr, Jennifer/Hansen, Nina/Matschke, Christina/Woltin, Karl-Andrew** (2007): *Eine sozialpsychologische Analyse zur Reduzierung von sozialer Diskriminierung von Menschen mit Migrationshintergrund*. Zeitschrift für Sozialpsychologie, 38, S. 239-249.
- Schiffauer, Werner** (2008): *Parallelgesellschaften. Wie viel Wertekonsens braucht unsere Gesellschaft? Für eine kluge Politik der Differenz*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Schneiders, Thorsten Gerald** (2010): *Einleitung*. In: **Schneiders, Thorsten Gerald**: *Islamverherrlichung: Wenn die Kritik zum Tabu wird*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 9-15.
- Silbermann, Alphons** (1980): Zur soziologischen und sozialpsychologischen Analyse des Films. In: **Ders./Schaaf, Michael/Adam, Gerhard**: *Filmanalyse. Grundlagen, Methoden, Didaktik*. München: Oldenbourg Verlag, S. 13-32.

- Specht, Theresa** (2011): *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.
- Stöltzing, Erhard** (2009): Kultur und Integration – Unterwerfung, Hybridisierung oder Durcheinander von Subkulturen? In: **Jasper, Willi** (Hgs.): *Wieviel Transnationalismus verträgt die Kultur?* Berlin: Verlag Dr. Köster, S. 38-61.
- Topçu, Özlem/Bota, Alice/Pham, Khuê** (2012): *Wir neuen Deutschen. Wer wir sind, was wir wollen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Uslucan, Haci-Halil** (2010): Muslime zwischen Diskriminierung und Opferhaltung. In: **Schneiders Thorsten G.** (Hrsg.): *Islamverherrlichung. Wenn die Kritik zum Tabu wird*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 367-377.
- Uslucan, Haci-Halil** (2014): *Stereotype, Viktimisierung und Selbstviktimsierung von Muslimen. Wie akkurat sind unsere Bilder über muslimische Migranten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Welsch, Wolfgang** (1997): Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: **Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W.** (Hrsg.): *Hybridkultur, Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand, S. 67-90.
- Winterhoff-Spurk, Peter** (1986): *Fernsehen. Psychologische Befunde zur Medienwirkung*, Bern/Stuttgart/Toronto: Hans Huber Verlag.
- Zander, Peter** (18.02.2010): *"Shahada" - ein Film über Berliner Muslime*. In: <http://www.morgenpost.de/kultur/article1260186/Shahada-Ein-Film-ueber-Berliner-Muslime.html>

Angaben zur Filmographie:

Shahada (2010): Regie und Drehbuch (Burhan Qurbani), Besetzung (Vedat Erincin – Vedat; Maryam Zaree – Maryam; Carlo Ljubek – Ismail; Jeremias Acheampong – Sammi; Sergej Moya – Daniel; Marija Skaricic – Leyla; Anne Ratte-Polle – Sarah u.a.). Die Deutschlandpremiere des Films fand am 17. Februar 2010 in Berlin statt.

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, Dispozitiv, 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 entweichen: “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 verwies. 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.

Otobiyografiler, Kendini ve Yaptıklarını Önemsemektir

Nazire Akbulut, Ankara

Zusammenfassung

Autobiographien widerspiegeln die Wichtigkeit der Autoren und deren Leistungen

Die türkischen Schriftstellerinnen Halide Nusret Zorlutuna, İsmet Kür und Sevim Belli haben in ihren Autobiographien überwiegend ihre Jugendjahre ausführlich niedergeschrieben. Der Anlass ihres Schreibens ist zwar der gleiche, doch der Gegenstand ist unterschiedlich: Es geht bei der ersten um das Nachtrauern eines abgeschafften politischen Systems (das Osmanische Reich) und bei der zweiten um die Trauer, die eigenen Fähigkeiten nicht genügend entwickelt zu haben. Die dritte bedauert, keine angemessene Auswirkung der geleisteten politischen Arbeit (sozialistische Gedanken in der Türkei) erreicht zu haben. Sie wollen also mit ihren Werken zur Gedächtnisbildung der jungen Generationen beitragen.

Schlüsselwörter: Autobiographie, Halide Nusret Zorlutuna, İsmet Kür, Sevim Belli, Anlass des Autobiographie-Schreibens.

Abstract

Autobiographies reflect the importance of the authors and their achievements

In their autobiographies, Halide Nusret Zorlutuna, İsmet Kür, and Sevim Belli recounted mostly their youth. The reason these three authors wrote their memories is the same, yet the topics show differences: While one of the writers mourns for a political system of the past; the other feels sorrow for wasting her talents in the communal role of the mother, and the third writer regrets that the political endeavours that he laboured for did not become influential enough. Through their memories, these writers aim to contribute to development of the social awareness of the newer generations.

Keywords: Autobiographies, Halide Nusret Zorlutuna, İsmet Kür, Sevim Belli, social awareness.

1. Bireysel Tarih Belgeleri: Anı ve Otobiyografiler

20. yüzyılın ilk çeyreğinde doğan kadınlar olgunluk yaşlarında, Cumhuriyetin ilk yıllarında tanık oldukları toplumsal ve siyasi olayları, dolayısıyla ağırlıklı olarak kendi çocukluk ve gençlik yıllarını içeren yaşam öykülerini genç kuşaklarla paylaşmak üzere kaleme almışlardır. Edebiyat araştırmacılarının, toplumun merak ettiği şahsiyetlerin yaşamını kaleme aldığı *biyografiler* dışında bir de uzun söyleşiler şeklinde gerçekleşen biyografi-otobiyografi arası *nehir söyleşileri* vardır (bkz. Aslan 2006; *Milliyet-Kitap* 2007). Ancak bu makale, topluma mal olmuş şahsiyetlerin kendi hayatlarını kaleme aldıkları metinler olan *otobiyografilerden* üçünü inceleyecektir.

Otobiyografik yazılar iki işlevi yerine getirirler: Anlatıcı, kendi geçmişini ‚sorgulayarak‘ yazarken okurun da bu yazılı itiraflara inanmasını ister; okur da başkasının hayatını öğrenme merakını dindirir. Edebiyat bilimcilerin saptadıkları bu

yazın türünün özellikleri¹, geçmişe duyulan ilginin nereden kaynaklandığına ve otobiyografilere karşı çılgınlık boyutundaki tutkuya bir ölçüde yanıttır. Okur merakını, başka insanların özel hayatına, mektuplarına, güncelerine, yatak odalarına, bir başka ifade ile bireyin kısmen paylaştığı ,gizeme duyulan ilgi' olarak da tanımlayabiliriz.

Olgun yaşlarda olup uğraşları sayesinde toplum tarafından tanınmış bir kişinin, yaşamını, ağırlığı özel hayatına vererek ,önemli' kesitleriyle ve çoğunlukla *birinci tekil şahıs* ağzından anlattığı eserleri *otobiyografi*; yaşamını kaleme alan yazarın, yaşadıklarından çok tanık olduğu sosyal veya siyasal olayların paylaşımına geniş yer ayırdığı eserleri *anı* olarak sınıflandırmak eğilimi vardır. Edebiyat terminolojisi ile *anı* veya *otobiyografi* olarak tanımlanan bu eserler, *tarih metinlerinden* farklı olarak yönetimlerin veya yöneticilerin değil, bireylerin yaşadıklarını ve gözlemlediklerini belgelerler. Her iki yazın türünün amacı da geçmişte belli bir zaman dilimini daha sonraki kuşaklar için belgelemektir. Ancak, yazarları değişse de resmî tarih kesintisiz kaleme alınırken, otobiyografi veya anılar kişinin hayatta iken yazdıkları ile sınırlıdır. İki tür arasındaki fark, anlatım tekniklerinde de gözlenir; resmî tarih açıklayıcı anlatımdır, otobiyografi veya anı öyküleyici veya betimleyicidir. İfade farkından başka, bir diğer fark, iki metnin kaleme alındığı *zaman anlatımında* (bkz. Bourneur, Ouellet 1989: 132) gözlemlenmektedir. Tarih yazıcılığında, yaşanan süreç bir bir tutanaklara geçirilir, sonra siyasi sistemin bakış açısı doğrultusunda gün/ay/yıl belirtilerek art zamanlı (kronolojik) olarak özetlenir. Anı veya otobiyografiler ise çoğunlukla kişinin hafızasında kalanların bir elemeyden geçirilerek yıllar sonra kimi zaman art zamanlı (kronolojik) kimi zaman mazi koridoru (bilinç akışı) ile iç içe yazıya dökülmesidir. Bazı otobiyografilerde mektup ve günce gibi geçmişte yazılmış belgelerden de yararlanılmaktadır.

Ancak bu *bireysel* hafıza aynı zamanda *toplumsal* ve *tarihsel belleğin* de bir parçasıdır². Toplumsal belleğin kimlik kazanımındaki etkisi ise araştırmalarla saptanmıştır. Psikolojik araştırmalar ayrıca otobiyografilerin inandırıcılığını sorgulamış, otobiyografi yazarlarının kimi zaman yaşanmamış olayları yaşanmış gibi anlattıklarını da ortaya koymuştur.

Yazarların, neleri hangi oranda paylaşmadıklarına – yani yaptıkları otosansüre – pek çok açıklama getirilebilir, ancak açıklamalar bir varsayımdan öteye gidemez.

Otobiyografi yazarları yaşantılarını neden kaleme aldıklarına bir açıklama getirirken edebiyat bilimciler de bu noktada fikirlerini paylaşmaktan geri kalmamaktadırlar. Nedenler arasında, günah çıkarma, yazar ile ilgili bilinen bir olayda yazarın kendini haklı çıkarma çabası ve ayrıca „toplum içinde kimlik oluşturma ve yeryüzündeki konumunu saptama stratejisi” (Fischer 2008) sayılabilir.

¹ Otobiyografi ve anıların edebi tür özellikleri için yararlanılan kaynak: Schweickle/Schweickle (ed.)²1990.

² Otobiyografi ve anıların toplumsal hafıza oluşturmadaki işlevleri için yararlanılan kaynaklar: Assmann⁶2007; Berek 2009; Denschlag 2012; Fischer 2008; siehe Tagungsbericht 2012; Welzer 2004; Weyand/Sebald 2008.

Bu makalenin sınırları içinde tartışılacak üç otobiyografik eserin veya anı türünün hangi gerekçe ile yazıldığına yanıt aranacaktır. Ancak öncesinde anı/otobiyografi yazarları, gerek birincil eser durumundaki kendi kalemlerinden *ayna-benlikler* gerek – sınırlı da olsa – ikincil eserlerdeki *ötekiler* olarak tanıtılacaklardır.

Anı veya otobiyografileri ile edebiyat sahnesine çıkan Türk kadınlarının çoğu İstanbul çevresindedir. Elinizdeki makaleye konu olan anı/otobiyografilerin yazarları Halide Nusret Zorlutuna, İsmet Zorluhankızı-Kür ve Sevim Belli Türkiye'nin farklı illerinde kısa veya uzun süreli yaşamalarına rağmen, kişilikleri İstanbul kent kültüründe oluşmuştur. Yazarların anı/otobiyografileri, kültür tarihi ve feminist açıdan yorumlanacaktır.

2. Bir İdealistin İki Edebiyatçı Kızı

Çağdaş Türk edebiyatının iki kadın yazarı Halide Nusret Zorlutuna ve İsmet Kür, daha çok kardeşi Avnullah Kâzımî'nin adıyla tanınan, Erzurumlu Zorluoğullarından Mehmet Selim Bey'in hayattaki iki çocuğudur. Avnullah Kâzımî, II. Abdülhamit döneminde yaşayan gazetecilerden biridir. Şahsını değil toplumu düşünen tüm entelektüeller gibi o da eleştirel yapısı ve gelecek ile ilgili düşünceleri yüzünden sürgüne gönderilir ve hatta yedi yıl zindanlarda kalır. Özgürlüğüne kavuştuktan sonra ‚Mutasarrıf‘ olarak Kerkük'te görevlendirilir. Gerek Kerkük yolculuğu sırasında gerekse Kerkük'e vardıktan kısa süre sonra hakkında çıkarılan dedikodu ve karalamalar yüzünden saldırılara uğrar, tekrar tutuklamalarla karşı karşıya kalır. Temize çıktıktan sonra Kerkük mutasarrıfı olarak hizmet verdiği yıllarda rüşvetsiz ve canla başla çalışması sayesinde yıllar sonra dahi Kerkük halkı tarafından saygı ile anılır. Avnullah Kâzımî politik olarak çağının çok ilerisinde biri olduğunu, daha 1916 yılında ideal yönetim biçiminin cumhuriyet, hatta daha sonraları sosyalizm olduğunu dile getirerek göstermiştir (Kür 2011: 296; Zorlutuna 2009: 30). Avnullah Kâzımî'nin iki yetenekli kızının yanı sıra torunları da edebiyatçı kimlikleri ile tanınmaktadırlar.

2.1 Muhafazakârlık ile Modernlik Arasında Hibrit³ Bir Kadın Edebiyatçı: Halide Nusret Zorlutuna⁴ (1901-1984)

„Hürriyet Kahramanı” Avnullah Kâzımî'nin büyük kızı Halide Nusret, zindanlarda yatan babasını ilk kez yedi yaşında görür. O güne kadar annesi ve Hacı Dedesi ile – bu yaşlı adam büyük dedesinin büyüttüğü bir mürittir – İstanbul'da büyükçe bir yalıda yaşar. Babasının hapiste olduğu yılları, artık hayatta olmayan mürşit dedesinin müritlerinin maddi ve manevi destekleri sayesinde büyük oranda sorunsuz atlatırlar. Zorlutuna'nın dile getirdiği kadarı ile – erkek kardeşinin ölümü dışında – hayatının en mutlu yılları, aile bireylerinin hem bir arada yaşamaları hem de maddi sıkıntıdan uzak olması nedeniyle, Kerkük'te geçmiştir. İstanbul'a döndükten kısa bir süre sonra babasının ölümü ile „Ağlayan Kahkahalar” (1917) adlı ilk edebî eserinin yayını aynı döneme rastlar. Varlıklı bir ailenin biricik kızı olan annesi Ayşe Nazlı Hanım'ın

³ ‚Melez’ veya ‚karma’ durum kimilerine göre olumlu kimilerine göre olumsuz olduğu için, yabancı kavramla ifade etmeyi yeğledim.

⁴ Zorlutuna'nın yaşam öyküsü ağırlıklı olarak yazarın otobiyografik eseri *Bir Devrin Romanı*'ndaki bilgilere dayanmaktadır.

mücevherlerinin satışı ile bu ilk dönemi atlattılar. Halide Nusret, Erenköy Kız Lisesi'nde öğrenimini tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne devam eder (bkz. Zorlutuna 2015). Ekonomik sıkıntılar, bir an önce çalışmasını zorunlu kılar. Dârümuallimât sınavlarına girip öğretmen olma hakkını elde eder (Wikipedia) ve 33 yıl boyunca Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde lise öğretmeni olarak çalışır. Kendisi ile aynı dünya görüşüne sahip Süvari Binbaşı Aziz Bey'le evliliği 45 yıl sürer. Ergün adlı bir oğlu, Emine Işımsu Öksüz adlı, ebeveynleri gibi sağ görüşlü, yazar bir kızı vardır.

Değişik edebiyat dergilerine yazı gönderen şaire ve yazar Halide Nusret Zorlutuna⁵, 1976'da yayınlanan *Bir Devrin Romanı* (³2009) adlı, yaşadığı döneme ilişkin toplumsal olaylar ve değişimlerin arka planına çok girmeden yaptığı bireysel değerlendirmelerinin yoğunluğundan ötürü otobiyografî sayılabilecek nitelikteki anılarında, içinde yer aldığı dernek ve politik faaliyetlerden (bkz. Zorlutuna, wikipedia) hiç söz etmemektedir. İki büyük bölümden ve sayısız alt bölümden oluşan anılar, art zamanlı (kronolojik) olarak anlatılmıştır. Anılar, ağırlıklı olarak öğretmenlik yıllarını, kendini pek güzel bulmamasına rağmen sayısız hayranının ve görücülerinin maceralarını, ayrıca ünlü simaları ile İstanbul'un edebiyat çevrelerini de kapsamaktadır. Anlatımda, „rapor etme” duygusu hâkim olduğu için, duygusal paylaşım yüzeysel kalmaktadır. Bu nedenle okur, anlatılanlara ortak olamamakta ve dildeki otoriter biçimden dolayı yazarın duygularını hissedememektedir. Sayfalar arasına gelişigüzel serpiştirilmiş, eşinin subay üniformalı pek çok siyah-beyaz resmi, anıları zenginleştirmekten uzaktır. Halide Nusret'in hafızasında kalan ve anlatılmaya değer bulduğu 304 sayfalık anılarında, kardeşi İsmet Kür'e – İsmet Kür'ün tam tersi tutumuna karşın – çok az ve yüzeysel yer vermiştir. Yaşamının 29 yıllık bölümünü, bir ölçüde ayrıntılı anlatan Halide Nusret, geri kalan 40 yılını sadece iki anı ile altı sayfaya sığdırmıştır.

Arapça ve Farsçayı yazıp konuşan muhafazakâr yazar, dünya görüşünü olaylara getirdiği yorum ve anılarında kullandığı dinî terminolojiyle desteklemektedir. Özel hayatında ve meslek hayatında yapmış olduğunu düşündüğü fedakârlıklar nedeniyle yaşamına pişmanlık ile bakan Zorlutuna, vatanseverliğinin üstünde çok durmuştur. (Zorlutuna 2009: 117-121; 175-178; 240; 257; 260; 296; 302)

2.2 Cumhuriyet Değerlerine Bağlı İsmet Kür (Zorluhankızı, 1916-2013)⁶

Avnullah Kâzîmî'nin küçük kızı Halide İsmet Zorluhankızı, „Kanun çıkınca Zorluhankızı soyadını [almış], çünkü İsmet'i erkek ismi sanıyorlar[mış]” (Çobankent 2012), daha altı aylık iken babasını kaybetmiştir. Abla Halide Nusret'in şımarttığı İsmet (Kür 2011: 281) otoriter ve tutucu annesi ile hep çatışma halinde, tam bir kentsoylu olarak büyür. Abla Halide Nusret sayesinde daha beş yaşında iken İstanbul'un kalburüstü simaları olan edebiyatçılar ile aynı ortamlarda bulunur ve sonraki yıllarda

⁵ Halide Nusret Zorlutuna'nın eserlerini mekan-zaman bağlamında inceleyen Coşkun (2011), yazarın özgeçmişine az yer vermiştir.

⁶ Kötü bir tesadüf olsa gerek, hakkında Johannesburg'da bildiri sunulduğu günlerde İsmet Kür Türkiye'de vefat etti. İsmet Kür'ün hayatı hakkındaki bilgiler anılardan derlenmiştir.

edebiyat dünyasına girer. Bu nedenledir ki anılarında abla Halide Nusret ve edebiyatçılar sayfalarca anlatılmaktadır.

Gazi Eğitim Enstitüsü'nü bitirdikten sonra İngiltere ve Amerika'da çeşitli seminerlere katılan İsmet Kür, edebiyat öğretmeni, eğitim bilimci, gazeteci, araştırmacı-yazar, yazar ve kültür ataşesi olarak çalışır. Üniversite yıllarında tanıştığı Azerbaycan mültecilerinden Behram Kür ile yapmış olduğu evliliğini yanlış bulan yazar, boşanamadığı gibi⁷ istenmeyen iki hamilelikle Pınar ve Işılar adlı iki kız çocuğu dünyaya getirir, fakat onlara aşırı bir sevgiyle bağlanır. Her yurtdışı görevine çocuklarını da yanında götürerek onların gelecekteki meslek hayatlarına katkı oluşturacak olanaklar sağlar. Pınar Kür yazar, Işılar Kür ise heykeltıraş olarak ünlenir.

İsmet Kür'ün 1995'te yayınlanan *Yarısı Roman* (2011) adlı eseri bir otobiyografidir, çünkü eserin merkezinde yazarın kendisi ve yaşantıları yer almaktadır. Yazar, günce formatında ve art zamanlı kurguladığı otobiyografisinde yer verdiği çağrışımlarla geçmişe oldukça sık uzanmaktadır. İki bölümden oluşan özyaşam öyküsünün Birinci Bölüm'ü *ayna benliktir*, başka bir ifade ile kendi kendini betimlemedir. İkinci Bölüm'de ise başkalarına yazdığı veya başkalarından aldığı mektuplardan bölümlerin yer aldığı, kısmen *yabancı bakış açısı* hâkimdir. Böylece hem Birinci Bölüm'de anlattıklarını onaylatmış hem de başkalarının – ki bunlar samimi arkadaşlarıdır – kendisi hakkındaki (olumlu) fikirlerini okurla paylaşmış olur. Yetmiş dört yaşında „18 Eylül 1990/ Kuşukent”te yazmaya başlayan İsmet Kür, duygusal, hayat dolu ve rahat bir üslupla kaleme aldığı günce niteliğindeki otobiyografisinin bazı bölümlerine tarih yerine büyük harflerle başlıklar atmıştır (SABAHA KARŞI). İsmet Kür, yazdıklarını güçlendirmek üzere kitabın sonuna 35 karelik „Albüm” ekleyerek eserini zenginleştirmiştir. Bu yaşam dolu, hırslı kadın, 433 sayfalık paylaşımında özellikle gençlik ve olgunluk yıllarını ayrıntılı bir şekilde kaleme almıştır. Olgunluk yıllarına ilişkin olarak yaşadığı mutsuz evliliğini, adlarını bir bir sıraladığı hayranlarını ve adı dışında pek çok özelliğini saydığı sevgilisi ile buluşmalarını saklamadan paylaşmaktadır. Cesaretinin farkında olan İsmet Kür, otobiyografiyi, isminden de anlaşılacağı gibi, belgeselden çok edebî bir eser olarak değerlendirmektedir.

„Bir yazar neden anılarını yayımlar?.. Yaşamını çok ilginç ya da başkalarına ışık tutacak kadar önemli bulduğu için mi?.. Hayatının kimi bölümleriyle övünmek, başarılarını sergilemek?.. Sanmıyorum, bana kalırsa, tıpkı roman yazıp yayımlamak isteği gibi bir şeydir bu... yani, sebep aynıdır... Ancak, anı yayımlamak bir hayli cesaret ister... Aradaki fark sadece budur.” (Kür 2011: 69-70)

Arkadaşı Nimet Özlü'nün ısrarı ile otobiyografisini kaleme alan İsmet Kür (2011: 192), anı veya otobiyografinin gerçeklik boyutunu vurgulamak için eserini, biçimsel olarak günce şeklinde kurgulamış, ansiklopedik bilgi ve mektuplarla zenginleştirmiştir. İçerik açısından, belleğin bireye ‚ihanetini’ dikkate alarak; hayallerin, özlemlerin ve kurgusal olanın da anılara istem dışı karışmış olabileceğini düşünerek eserinin ismini o doğrultuda uyarıcı bir başlık olarak atmıştır: *Yarısı Roman* (a.g.e.: 192-193). İsmet Kür'ün otobiyografisini kurgusallık ne oranda melezleştirmiş sorusunu yanıtlamak bu

⁷ Kür'ün anılarında ifade edilmemesine karşın, writersofturkey.net'te yazarın yaşamöyküsü aktarılırken, 1962'de boşandığı ifade edilmektedir.

makalenin sınırlarını zorlar. Ocak 2013'te hayata veda eden, cumhuriyet ilkelerine bağlı, sosyal demokrat, sıra dışı bu kadın, aslında toplumsal değerlere oldukça bağlı bir anlayışa sahip olduğunu kendisi de esefle itiraf eder. Kendi özelinde, kadının toplumsal rolünün doğuştan getirdiği yeteneklerini baskıladığı görüşünde olduğu için, yaşamına dönüp baktığında bu açıdan burukluk duymaktadır.

3. Bürokrat Babanın Komünist Kızı: Sevim (Tarı) Belli (1925)

Beş çocuklu ailenin ikinci çocuğu olarak 1925 yılında İstanbul'da doğan Sevim Tarı, anne tarafından, geleneklerine bağlı, dinî ve dünyevi olguları ayrı tutmasını bilen Karadenizli, varlıklı Kalkavan ailesinin torunudur. İçgüvey olan babası İsmail Hakkı Bey, cumhuriyetin kurulmasından önce muhalif kimliği ile aktif politik yaşamın içindedir. Cumhuriyetin ilanından sonra da çeşitli illerde emniyet müdürlüğü yapmıştır. Kızlarının temel eğitimine önem veren aile Sevim Tarı'nın, dedesi ve anneannesinin yanında, İstanbul'da okumasını sağladıkları gibi, ailesini özleyen kızlarının okul hayatının bazı yıllarını kendileri ile birlikte Anadolu'nun değişik kentlerinde geçirmesine de engel olmamışlardır (Belli 2006: 92; 97; 116; 129).

İstanbul'da, yalılarda sevgi dolu aile bireyleri arasında büyüyen Sevim Tarı, menenjit hastalığı sonucunda bedensel ve zihinsel engelli olan ablası nedeniyle olsa gerek, toplumdaki her türlü azınlığa karşı çocuk yaşta bir duyarlılık geliştirir. Toplumdaki sosyal ve etnik azınlıklarla kurduğu bu dayanışma; onları sahiplenme, onların haklarını savunma, onlar için mücadele etme anlamlarını içerirken her türlü küçültücü acıma duygusundan uzaktır.

Sevim Tarı tıp tahsili yıllarında sol düşünce ile tanışır. Anılarında bu süreç üstü kapalı anlatılır. Duyma kaybı nedeniyle geçirdiği ameliyatlardan sonuç alamayınca yurt dışında ameliyat olmak üzere Amerika'ya gider. Kaldığı süre ve görünürdeki amacı net olmamakla birlikte İngiltere ve Paris'te de yaşar. Türkiye Komünist Partisi (TKP) kuryesi olarak İstanbul'da tutuklanır, uzun yıllar hapisanede kalır. Hapiste iken, TKP lider kadrosundan, kendisi gibi tutuklu Mihri Belli ile evlenir. Özgürlüğüne kavuştuktan sonra iki çocuk annesi olan Sevim Belli siyasi çalışmalarında eşine hep destek olur. Ülkedeki devlet hastanelerinde yapamadığı doktorluğu, 1960'lı yıllarda iki oğlu ile birlikte gittiği, „sosyalizm” ile idare edilen Cezayir'de deneyimler. Yurda döndüğünde Ankara'da ikamet etmeye başlar. 1971 muhtırası sonrasında olağanüstü dönemde tekrar tutuklanır ve üç yıl hapis yatar. 1980 darbesinin ardından iki yıl kaçak yaşamaktan sonra, zorunlu olarak 1982 yılında İsveç'e iltica eder.

İnançlı bir sosyalist, sosyalist teori kitaplarının çevirmeni ve son eseri ile edebiyatçı Sevim Belli'nin⁸ anıları *Boşuna mı Çiğnedik?* (2006), 1 Mayıs 1977 olaylarının betimlemesi ile başlar, 784 sayfalık anlatının çıkarımı olan siyasi bir olgunun, yani „devrimci olma ve devrimciliği bir yaşam biçimi olarak algılama”nın

⁸ Sevim Belli'nin çevirdiği eserlerden seçti: *Karl Marx, Ekonomi Politığın Eleştirisine Katkı; Charles Darwin, Türlerin Kökeni; Karl Marx, F. Engels, Alman İdeolojisi [Feuerbach]; Karl Marx, F. Engels, Fransa'da Sınıf Savaşları 1848-1850; Vladimir İlyiç Lenin, Materyalizm ve Ampiryokritisizm: Gerici Bir Felsefe Üzerine Eleştirel Notlar; Zubritski Mitropolski, İlkel, Köleci ve Feodal Toplum Kapitalist Öncesi Biçimler.*

(Belli 2006: 783) betimlemesi ile biter. Dünya görüşü doğrultusunda mücadele veren, ödünsüz ve kararlı bu entelektüel kadının açık yüreklilikle kaleme aldığı anıları arasında özel yaşamı esere zayıf ışık huzmeleri gibi sızar. Amacı okuru, politik olarak aktif bir ailenin – sınırlı biçimde – özel hayatına, – ayrıntılı bir şekilde – devlet ve sosyal çevresi ile ilişkilerine tanık etmektir. Tarı-Belli, meraklı okurlarına otobiyografisinde hayatının ilk kırk yılında yaşadıklarını seçki şeklinde anlatıyor; yaklaşık son yirmi yılına ise yer vermiyor. Politik sorumluluklarıyla ters düşen iki aktivist dışında, ne bireyler itham edilir ne de politik sınırlar deşifre edilir.

Sevim Belli'nin anılarında Karadeniz kelime hazinesinin metni ne kadar zenginleştirdiği ve otuz yıldan beri yurt dışında yaşayan biri olmasına rağmen, Türkçeyi kullanmaktaki ustalığı dikkat çeken önemli özelliklerdir; peç/peçka (2006: 97) bir kat kalorifer sistemi; zutra (a.g.e.: 95) en gözde, favori; tezvîrat (a.g.e.: 405) yalan dolan şeyler; iğva (a.g.e.: 317) baştan çıkma; ilanihaye (a.g.e.: 281), sonsuza kadar; allame (a.g.e.: 274) derin ve çok bilgisi olan; siga (a.g.e.: 249) kapasite vb. Sevim Belli güçlü karakterini, zaman zaman alaylı ve hicivli üslubuna rağmen (a.g.e.: 368; 367; 372) kapsamlı anıları boyunca her satırda hissettirmektedir.

Sevim Belli'nin, politika ağırlıklı anılarını yazma nedenini araştırdığımızda, 1951'den sonra başlayan tutuklamaların sorumlusu olarak suçlanmasına, deneyimleri ışığında açıklık getirme isteğini gösterebiliriz:

„Şurasını iyice belirtmekte yarar var: Tahkikat ben Parti neşriyatını ‚yakalattığım‘ için başlamamıştır, tersine tahkikatı başlatmaya ‚karar verildiği‘ için ve ben Türkiye'deki Zeki Başımın ile temasım yüzünden tutulduğum için neşriyat ele geçmiştir. Bu nokta önemlidir. 1947'den beri sürdürülen bir polis çalışmasının ürünüdür 1951-53 tevkifatı.” (a.g.e.: 364)

Eşitlik ilkesini düstur edinmiş sosyalist dünya görüşünde bir kadın olmasına rağmen, klasik eş sorumluluğunu üstlenmiş, kocası Mihri Belli'nin politik uğraşlarını gereği gibi yerine getirmesi için, tipik bir Karadeniz kadını olarak ailenin maddi ve manevi yükünü üstlenmeyi görev bilmiştir. Bir anne olarak, iki oğlunu sevgi ile büyütme, donanımlı kılmak ve iyi bir eğitimden geçirmek için çırpınmış, ancak 12 Eylül darbesi onları birbirinden ayırmıştır. Çocukları ile yıllarca ayrı yaşamının aralarında görünmez uçurumlara yol açtığını, üstü kapalı bir ifade ile kendi gerçeği olarak buruklukla saptamaktadır.

4. Üç Kadın Yazarın Cumhuriyet'e Bakışları

Halide Nusret Zorlutuna, Halide İsmet Kür ve Sevim Belli mücadele ile özdeşleştirdikleri gençlik yıllarını ve bu yıllarda yaşadıklarını, olgun yaşlarında değerlendirdiklerinde, eksikliklerini hissettikleri konunun üzerinde durmuşlardır. Yazarların her biri, kendilerine yapıldığını düşündükleri ‚kadir bilmezliği‘ eleştirmektedirler. Onların yaptıkları fedakârlıkları ne bireyler ne de toplum takdir etmiştir. Zorlutuna, yıllarca ailesine ve ülkesine hizmet etmek için kendi isteklerinden feragat ettiğini düşünmektedir. Kür, doğuştan sahip olduğu yeteneğin ve sonradan kazandığı donanımın gereğini yeterince yerine getirememiş olmanın burukluğu içindedir. Belli ise, içindeki insan ve ülke sevgisine rağmen arkadaşlarıyla birlikte, bu iki değere hizmet etmekten devlet tarafından alıkonmanın üzüntüsünü yaşamıştır.

Farklı karakter ve dünya görüşlerine sahip olsalar da yazma gerekçeleri bu karakter ve dünya görüşleri doğrultusunda şekillense de otobiyografilerini/anılarını incelediğimiz kadın yazarları birleştiren bir başka nokta daha bulunmaktadır: Yazarların yaşamlarının önemli bir bölümüne cumhuriyet değerleri damgasını vurmuştur. Bu nedenle makalenin son bölümünde Türkiye Cumhuriyeti'nin entelektüel üç kadın yazarına iki açıdan bakılacaktır:

- Cumhuriyet Dönemi kadını, konumunu 'doğru' değerlendirebiliyor mu?
- Yazdıkları dönemden yaşadıkları döneme eleştirel bakabiliyorlar mı?

4.1 Ümmetçi Yazar, Milliyetçi Sisteme Karşı

Cumhuriyetin ilanından önce 1901'de doğan Halide Nusret Zorlutuna, Kurtuluş Savaşı başladığında karakterinin oturduğu bir yaştadır. O güne kadar annesi, Balkan göçmeni Ayşe Nazlı Hanım hapisteki kocasını beklerken tek ilgi odağı olan kızına, dindar, gelenekçi ve otoriter yapısı ile rol modeli olmuştur. „Dört yaş, dört ay, dört günlük iken” annesinin başlattığı dinî eğitim, genç kızın yaşam biçimini belirlemiştir. Annesinin yaşam biçimini destekleyen rahmetli büyükbabasının mürşit-mürit ilişkileri ve babasının hoşgörülü dindar kimliği, dinin Halide Nusret'in yaşamındaki doğal rolünü pekiştirmiştir. İçinde bulunduğu koşullar nedeni ile babası Avnullah Kâzimî Bey'in eleştirel yapısı, kızı üstünde pek etkili olamamıştır.

Halide Nusret'in cumhuriyete karşı duyguları ‚çelişki' kavramı ile tanımlanabilir. Kurtuluş Savaşı'nı, ülkenin yabancı işgalinden kurtarılması bakımından coşku ile destekler, ancak çok kültürlü Osmanlı İmparatorluğu'ndan milliyetçi Türkiye Cumhuriyeti'ne geçilmesini sağlayan kurucuya mesafelidir.⁹ Osmanlı, Mütarekeyle düşmana kayıtsız şartsız teslim olduğu ve kendisinin de nefret ettiği Rumların „şımarık” davranışlarına tanık olmak zorunda kaldığı için, adını anmadığı Kuva-yi Milliye'ye sıcak bakmaya başlar. Ancak illegal yürütülen bu mücadeleye Halide Nusret'in iki şair arkadaşı katılmak isteyip de geri çevrilince yazarda bu birliklere karşı tekrar öfkeli bir mesafe oluşur. Osmanlı Dönemi'nde kadınların kocalarından ayrı, soyluların halktan farklı gezme alışkanlıklarından, haremdeki kadınların coşkulu, samimi sohbetlerinden hayranlıkla bahsetmektedir. Özlemine duyduğu bu sistemin hâkim olduğu dönemde on iki yaşında iken evlilik teklifi alması sonucu geleneksel kadın rolüne zorlanmasına ise isyan eder. Okur, kadının meslek sahibi olmasını, öğretmenlerin devrimleri topluma yaymasını; kıyafet devrimini Halide Nusret'in hep desteklediğini, ayrıca kent yaşamının yeni beklentilerini yerine getirdiğini, örneğin balolara katılmak için özel dans dersleri aldığını, onun anılarından öğrenmektedir. CHP'ye kırılmış bir milletvekili adayı olarak, anılarını yazdığı dönemde, cumhuriyet ile kendi gençlik yıllarına artık eleştirel bakmakta, cumhuriyetin desteğiyle türeyen burjuvazinin yeni kesimine öfkelenmekte, Atatürk'ün halkı bazı durumlara „mecbur” tutmasını yadsımaktadır (Zorlutuna 2009: 238-240).

⁹ Oysa 1926'da yayınlanan *Çocuk Dünyası* dergisinde Halide Nusret'in “Gazinin Başı” adlı Atatürk'e övgü dolu şiiri yer almaktadır. Bkz. Kür 1991: 486.

4.2 Sistemi Deęil, Kiřileri Eleřtiren Sosyal Demokrat

İsmet Kür'ün otobiyografisinde cumhuriyet kadını eğitim görme, meslek edinme ve uygulama, seyahat etme hakkı açısından erkekle eşittir. Bu haklara inanan ve bunlardan yararlanan Kür, yine de anne ve eş gibi klasik toplumsal cinsiyet rolünden pek kopamamıştır. Çocuk istememiş, ancak çocukları olduğunda da anaç bir tutumla, toplumsal beklentilerin de ötesinde üzerine düşeni yerine getirmiştir. Evlilik kurumunun bireysel hayata ilişkin fedakârlık beklentisine karşın İsmet Kür, bireyselliğini korumak adına ayrı odalarda yatma düşüncesini dile getirmiş ama eşine kabul ettirememiştir. Evliliğinin ilk yıllarında boşanmak istemiş, ne yakın çevresine ne de mahkeme heyetine durumunu yeterince gerekçelendiremeyeceğine inandığı için dava açmamıştır (Kür 2011: 19-20).

Cumhuriyet Dönemi ile birlikte kamusal alanda farklı meslekte çalışmaya başlayan pek çok kadından biri olarak İsmet Kür de uzun yıllar TRT Çocuk Saati'ni hazırlayıp sunmuş, çocuk ve okul tiyatrolarında çalışmıştır. Ablası ile aralarındaki on beş yıllık yaş farkından ötürü, ablasına kardeşten çok ikinci ve sevimli bir ,anne' rolü biçmiştir. Buna rağmen ablasının dindar kimliğinden çok, cumhuriyet ilkelerindeki ,laikliği' benimsemiştir. Kür'ün otobiyografisinde, ,gençler için asıl ibadetin, çalışıp ülkeyi kalkındırmak' olduğu düşüncesi vurgulanmış, günlük yaşamdaki dinî uygulamaların ise yaşlı kişilere bırakılması gerektiği hissettirilmiştir. Atatürk'e hayranlığını, Atatürk ile ilgili kitap yazmasıyla da somutlaştırmıştır. Ülkesi ile ilişkileri değerlendirildiğinde, Kurtuluş Savaşı ve onu takip eden burjuva sınıfını dönüştürme ve geliştirme (devrim) yıllarında devlet ile hep, iktidar ile de dönem dönem barışıktır. Türkiye Cumhuriyeti'nin olumsuz gidişatından Demokrat Parti'nin iktidar kadrosu kadar seçmenini de – bunlardan birisi de ablasıdır – sorumlu tutar. Sol kimlikleri ile tanınan Kemal Tahir, Vedat Nedim Tör, Suat Derviş ve Ruhi Su ile yakın dost olan İsmet Kür, 68 Kuşağından üç gencin asılmasına otobiyografisinde üzgün ama suskun bir biçimde tanıklık eder.

4.3 Burjuva Devrim Liderinden Kopmayan Bir Sol Anlayış

Sevim Belli'nin cumhuriyete olumlu bakışı, Atatürk'ün yaşadığı zaman dilimi ile sınırlıdır. Dolayısıyla İsmet İnönü CHP'si de DP ve sonrası da ona göre sorunludur. Bu açıdan, Halide Nusret Zorlutuna'dan çok İsmet Kür ile aynı noktada buluşur. Belli, okul yıllarında kendi kuşağının cumhuriyet değerlerine saygısını ve bayramlardaki coşkusunu gurur içinde, mutluluk ve özlem ile anmaktadır. Üniversite döneminde Marksist-devrimci bir genç kuşağın temsilcisi olarak, ülkenin duraklama yaşadığını, hatta geriye gittiğini düşünerek, sol çevrelerle bağlantı kurup çözüm arar. Cumhuriyetin desteklediği, gelişmekte olan burjuva sınıfından bir ailenin anne tarafından genç bir üyesi olan Belli, „imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” (2006: 76) olmadığımızı görerek bunun için mücadele eder. Geçmişe baktığında ve annesinin yaşadığı kuşakla kendi kuşağını karşılaştığında, „Türkiye'nin Atatürk gençliği olmanın tüm” (a.g.e.: 98) olanaklarını kullandığını memnuniyetle ifade etmektedir. Geçmişini değerlendirdiğinde genel olarak olumlu bulduğu tek dönem Atatürk'ün hayatta olduğu yıllardır.

5. Çıkarım

Halide Nusret Zorlutuna, İsmet Kür ve Sevim Belli'nin otobiyografi veya anıları ortak paydaları açısından değerlendirildiğinde, entelektüel cumhuriyet kadınlarının profili ortaya çıkmaktadır; yazarlar, İstanbul'da ikamet eden aristokrat veya burjuva kökenli ailelerin kızlarıdır. Varlıklı veya bürokrat ailelerde yetişen genç kadınlar, kurumsal eğitimden yararlanma olanağı bulmuşlardır. Cumhuriyet gençleri olarak betimleyebileceğimiz bu kuşak, politik bilince sahip baba ve geleneksel yapıyı koruyan anne rol modelleri ile yetişirler. Ayrıca yazmaya değer gördükleri anıları, – belli konularda otosansür uygulanmakla birlikte – gözlemlerini, hayallerini ve doğal olarak dünya görüşlerini yansıtır. Makaleye konu olan bu üç kadın yazar, inandıkları dünya görüşlerini olumlu göstermeye çalışmışlardır.

Halide Nusret Zorlutuna'nın otobiyografik bir eser yazma nedenini, ailece uğruna sıkıntı çektikleri toplumun vefasızlığına kırıncılığını, yaşamı boyunca tutarlı ve ilkeli kaldığını, milliyetçiliği-ümmetçiliği ile övünmesini ve babasının aksine ,devletçiliğini, militaristliğini ve otorite hayranlığını' okuruna aktarma isteği ile açıklayabiliriz. Zorlutuna'nın amaçlamadığı ancak kendini görünür kılan bir başka gerçek ise, çocukluk yıllarında aldığı (dinî) eğitimin kadın kimliğini etkileme derecesinin ortaya çıkmasıdır. İfade etmeden geçilemeyecek bir başka nokta ise Zorlutuna'nın, vatanseverliği – babasının aksine – sisteme mutlak bağlılık ile karıştırmasıdır. Bu nedendir ki, kendisi de Cumhuriyet'in nimetlerinden yararlanmasına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına, Cumhuriyet'in de kuruluşuna üzölmektedir.

İsmet Kür, Cumhuriyet'in kadına sağladığı olanaklardan oldukça yararlandığı, sağlanan olanakların toplumsal yaşamı geliştirdiği ve sahip olduğu yetenekleri, yeterince ,feminist' davranmadığı için heba ettiğı görüşündedir. Cumhuriyetin sağladığı olanaklarla şekillenen aydın arkadaş çevresinin varlığından mutludur. Ancak – doğrudan ifade etmese de – aile içi geleneksel eğitimin, sahip olduğu yetenekleri körelttiğı veya verimli kullanmasının önüne geçtiğı, yeteneklerini geliştirecek radikal kararlar almasını engellediğı görüşündedir.

Son olarak Sevim Belli, ,1990'lardan sonra sol görüşün inişe geçtiğı ve sol dünya görüşüne sahip bazı kişilerin ideallerini kaybettiğı' iddialarına karşı yazıldığı izlenimini veren eserinde (Belli 2006: 490), bu yanlış tezi çürütmeyi amaçlar gibidir. İlkelerine bağlı, içinde bulunduğu toplumu seven Türkiye solunun, aile, toplum ve siyasi erk ile ilişkilerinde yaşadığı ötekileştirilmeyi; topluma hizmet isteklerinin engellenmesini; sol dünya görüşüne sahip insanlar hakkında iddia edilen ve topluma empoze edilen önyargılar ile ilgilerinin olmadığını yeni/genç okur kitlesi ile paylaşmak en önemli amaç olarak görünmektedir. Sevim Belli'nin amaçlamadığı halde, okurla paylaştığı bir özellik ise kendi toplumsal cinsiyet rolü ile ilgilidir: Devrimci bir kadın olarak teoride ve eylemde hiçbir sorumluluktan kaçınmayıp her ortamda bulunmasına rağmen, geleneksel kadın kimliğinden (eş ve anne olarak toplumsal cinsiyet rolünden) uzaklaşmamış olmak (Belli 2006: 236; 372; 406; 412; 444-446; 490; 617-621).

Cumhuriyetin kadınlara kazandırdığı haklardan yararlanan kent soylu veya burjuva kadınlar, aslında geleneksel ve toplumsal rollerinden ne kendileri

sıyrılabilmişlerdir ne de toplum onların bu rolden sıyrılmalarına izin vermiştir. Yine de kendilerini ve yaptıklarını önemsemektedirler, aksi takdirde bireysel tarihlerinden böylesine bir seçkiyi okurla buluşturmazlardı. Yaşadıkları yıllarda coşku ile karşıladıkları Atatürk devrimlerini – milliyetçiliğin ön plana çıkarıldığı bu dönemi – milliyetçi-ümmetçi görüşe sahip yazarlar yadırganacak şekilde reddederken, sosyal demokrat ve sosyalist kadın yazarlar hâlâ olumlu değerlendirmektedirler.

Kaynakça

- Aslan, Sema** (2006): Kapak. “İşlenmemiş cevher”, *Milliyet.com.tr* Kitap: <http://www.milliyet.com.tr/2006/08/08/kitap/akit.html> [Son erişim: 13.05.2015]
- Assmann, Jan** (2007): *Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*, 6. Aufl., München.
- Belli, Sevim** (2006): *Boşuna mı Çiğnedik?*, İstanbul.
- Berek, Mathias** ((2009): *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen*, Wiesbaden.
- Bourneur, Roland, Ouellet, Real** (1989): *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1085.
- Coşkun, Betül** (2011): „Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* (6/1), s. 860-877.
- Çobankent, Yeşim** (2012): „Dalyaya iki kala İsmet Kür'e maşallah”, *Hürriyet* 25 Şubat 2012: <http://www.hurriyet.com.tr/cumartesi/19994517.asp>.
- Denschlag, Felix** (2012): „Beschleunigung und Vergessen bei Hartmut Rosa und Walter Benjamin“, in: *Tagungsbericht von Agata Sadowska „Gedächtnis, Erinnern und Vergessen im Kontext soziologischer Theorien*, H-Soz-u-Kult: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4225> [Son erişim: 07.01.2013].
- Fischer, Heidi** (2008): *Das kulturelle Gedächtnis und die gesellschaftliche Bedeutung von Erinnerungsorten am Beispiel Brandenburger Tor* (eBook / ePub), GRIN Verlag. <http://www.weltbild.de/3/17433950-1/ebook/das-kulturelle-gedaechtnis-und-die-gesellschaftliche.html> [Son erişim: 08.01.2013].
- Halide Nusret Zorlutuna. Türkçe ve Edebiyat Öğretmenlerinin Kaynak sitesi:* http://www.xn--edebiyatgretmeni-twb.net/halide_nusret_zorlutuna.htm [Son erişim: 10.01.2015].
- Halide Nusret Zorlutuna:* <http://www.biyografi.net/kisiyayrinti.asp?kisiid=3174> [Son erişim: 25.12.2014].
- Halide Nusret Zorlutuna:* http://tr.wikipedia.org/wiki/Halide_Nusret_Zorlutuna [Son erişim: 25.12.2014].
- Kür, İsmet** (1991): *Türkiye'de Süreli Çocuk Yayınları*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 50.
- Kür, İsmet** (2011): *Yarısı Roman*, 3. Baskı, İstanbul.
- Writersofturkey*, „İsmet Kür”
http://tr.writersofturkey.net/index.php?title=%C4%B0smet_K%C3%BCr [Son erişim: 12.01.2015].
- Milliyet-Kitap* (2007): “Bir ömre tanıklık eden söyleşiler”, in: *Milliyet.com.tr. Kitap* [Son Erişim: 13.05.2015] <http://www.milliyet.com.tr/bir-omre-taniklik-eden-soylesiler/kitap/haberdetay/28.03.2007/965953/default.htm>

- Özen, Yener/Gülaçtı, Fikret** (2010): „Benlik-Kavramı ve Benliğin Gelişimi. Bilen Benliğe Gereksinim Var mı?“, *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt-Sayı: 12-2 Yıl: 2010, s. 21-37.
- Schweikle, Günther und Irmgard** (ed.) (1990), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, 2. Aufl., Stuttgart.
- Tagungsbericht Gedächtnis, Erinnern und Vergessen im Kontext soziologischer Theorien*. 22.03.2012-23.03.2012, Universität Augsburg, in: H-Soz-u-Kult, 14.05.2012, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4225>.
- Welzer, Harald** (2004): „Gedächtnis und Erinnerung“, in: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart, s. 155-174.
- Weyand, Jan/Sebal, Gerd** (2008): *Soziales Gedächtnis in differenzierten Gesellschaften. Relevanzstrukturen, mediale Konfigurationen und Authentizität in ihrer Bedeutung für soziale Gedächtnisse im generationellen Vergleich*: http://www.soziologie.phil.uni-erlangen.de/system/files/soziale_erinnerung-antrag-gekuerzt_0.pdf [Son erişim: 08.01.2013].
- Zorlutuna, Halide Nusret** (2009): *Bir Devrin Romani. Bütün Eserleri* 6, 3. Baskı, İstanbul.

“*Oz Büyücüsü*” Örneğinde Fantastik Çocuk Kitabı Çevirisi Üzerine¹

Dilek Altınkaya Nergis, Gülçin Uğur Aslankabaklı, İzmir

Öz

Çocuklara yönelik fantastik yazın çevirisi alanında yaptığımız bu çalışmada “*The Wonderful Wizard of Oz*” adlı yapıttan yola çıkarak, Türkçe’ye dört farklı çevirisi karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmamız, çevirmenleri ve yayınevleri farklı olan fantastik çocuk kitabı çevirilerinde uyarlama yapılıp yapılmadığını belirlemeyi amaçlamıştır. Bu incelemenin ayrıca amacı fantastik çocuk kitapları çevirisinde uyarlamamın tek bir yöntem olarak kullanılmasının olumsuz yönüne dikkat çekmek, aynı zamanda da kitapların biçimsel ve içeriksel olarak iyileştirilmesine katkıda bulunmaktır. Çalışma neticesinde elde edilen verilerden sonuçlar çıkarılarak genel bir değerlendirme yapılmış ve çeşitli öneriler sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Fantastik Çocuk Edebiyatı, çeviri, uyarlama, çeviri normları, *Oz Büyücüsü*.

Abstract

“*The Wonderful Wizard of Oz*” as a Sample for a Study on the Translations of Children’s Fantasy

In this research, we handled four different translations of the children’s book “*The Wonderful Wizard of Oz*” and carried out a comparative examination. Our purpose is to determine whether or not a good adaptation exists in these four books translated by different translators and published in different publishing houses. The other aim of this research is to draw attention to the negative aspects of adaptation when used as an overall translation strategy and to contribute to the improvement of the content and form of the books at the same time. Furthermore, we think that our thesis may be helpful in realization of the significance of specialization in translating children’s books. In the final stage an overall assessment was made by subtracting meaningful results from the data obtained and various suggestions were presented.

Keywords: Children’s fantasy, translation, adaptation, norms in translation, *The Wonderful Wizard of Oz*.

Giriş

21. yüzyıl, Fantastik Edebiyat açısından dikkate değer gelişmelerle başlamıştır. Günümüz edebiyatında fantastik yapıtlar barındırdığı sıra dışı karakterler ve farklı dünyalarla hem yetişkinlerin hem de çocukların ilgisini daha fazla çekmektedir. “*Harry Potter*” (J. K. Rowling 1997-2007), “*Yüzüklerin Efendisi*” (J. R. R. Tolkien, 1954) veya “*Hobbit*” (J. R. R. Tolkien, 1937) gibi, genellikle yabancı dil kaynaklı yapıtların yarattığı kurmaca dünyalarda kimine göre bir kaçış yaşayan, kimine göre ise kendini yeniden keşfeden insanoğlunun fantastik türde yazılan yapıtlarla kolayca etkileşim haline girdiği açıktır. Bahsi geçen alanda verilen yapıtlar çok sayıda dile çevrilmiş, kitleleri peşinden sürüklemiş, ticari anlamda büyük bir piyasa oluşturmuştur. Söz

¹ Çalışma 2009 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanan “*Fantastik Çocuk Kitabı Çevirilerine Bir Bakış: Oz Büyücüsü Örneği*” adlı henüz yayınlanmamış Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

konusu popülaritesi gittikçe artan akımdan yola çıkarak, çocuklara yönelik fantastik yazın çevirisi alanında yaptığımız araştırmada, ülkemizde çok tanınmayan ancak Amerikan Çocuk Edebiyatının önemli yapıtlarından olan ve öncüllük niteliği taşıyan *The Wonderful Wizard of Oz*² araştırılacak yapıt olarak seçilmiştir.

Seçilme nedenine gelince, araştırmamızın ilk basamağı olarak 1990-2000 yılları arasında Türkçeye çevrilmiş Fantastik Çocuk Kitapları bibliyografyası oluşturulması sırasında, güncel bir kitap olmamasına karşın pek azımızın bildiği bir kitap olarak karşımıza çıkmasıydı. Okul kitaplıklarında ve Milli Eğitim Bakanlığının ilköğretim öğrencilerine yönelik *100 Temel Yapıt* Listesinde³ yer almayan *Oz Büyücüsü* isimli kitabın belirli aralıklarla çevrilmiş olduğunu tespit ettik. Sonrasında kitabın geçmiş yıllardan günümüze ülkemizdeki tarihçesine baktığımızda ilk olarak 1989, son olarak da 2007 yılında dilimize aktarıldığını saptadık. Elde ettiğimiz bu bilgiler üzerine, 1939 yılındaki Metro-Goldwyn-Mayer yapımı filmiyle⁴ tüm dünyada tanınan ve *Children's Literature Association* tarafından 1976 yılında Amerika'nın son iki yüz yıldaki en iyi onbir kitabından⁵ biri seçilen Lyman Frank Baum'un *The Wonderful Wizard of Oz* isimli yapıtı araştırmaya değer bulduk.

Araştırmalarımız sonucunda Baum'un yapıtının ülkemize ilk girişi bir uyarlamayla gerçekleştiğini gördük. Zeynep Değirmencioğlu'nun başrolünü oynadığı *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde*⁶ adıyla 1971'de sinemamıza uyarlanmış olan bu yapıt, Amerika'da yayımlandığı tarihten 89 yıl sonra edebiyat alanında da ülkemizde fark edilmiş olup, bu tarihten itibaren çocuk yayıncılarının gündeminde sürekli yer almıştır.

Türkiye'de çeviri çocuk edebiyatının tarihine baktığımızda yazınımıza kazandırılan ilk kitaplar arasında fantastik bir yapıt olan *Gulliver'in Gezileri* görülmektedir. Bu yapıtın 1872 yılında dilimize kazandırılışı uyarlama şeklinde olmuştur. O günden bugüne de uyarlamalar çocuk yazınımızda çeşitli nedenlerle hep yer almıştır. Çocuk yazınının her zaman müdahalelere açık bir alan olduğunu göz önünde bulundurarak ve ilk fantastik çeviri örneği olan *Gulliver'in Gezileri*'nin uyarlama olmasını da dikkate alarak *Oz Büyücüsü* adlı yapıtın Türkçe çevirilerinde uyarlamaya gidilip gidilmediğini saptamaya çalışacağız. Bunu yaparken araştırmamıza bir sınır çizerek farklı yayınevlerinden çıkan ve çevirmenleri farklı olan dört kitabı araştırma kapsamımıza aldık. Bu kapsamda yapıtın ilk ve son çevirileri ile matriks normları ışığında ön incelemede tespit ettiğimiz farklılıklar nedeniyle de Altın Kitaplar ve Epsilon Yayınevi çevirileri irdelenmeye alınacaktır.

Araştırmamız betimleyici çeviribilim çalışmalarıyla tanınan Gideon Toury'nin matriks ve metinsel-dilsel normları esas alınarak şekillendirilmiştir (bkz. Toury 1995: 56-59). Buna göre iki bölüme ayrılan araştırmamızda, yeterlik ya da kabul edilebilirliği

² Orijinal yapıt için bkz.: Lyman Frank Baum (1900): *The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago, <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/BauWiza.html>, (son erişim: 15.02.2015)

³ Yapıtların tam listesi için bkz. <http://www.meb.gov.tr/haberler/haberayrinti.asp?ID=924>, (son erişim: 15.02.2015).

⁴ Film ile ilgili detaylı bilgi için bkz. <http://www.imdb.com/title/tt0032138/>, (son erişim: 15.02.2015).

⁵ Tam liste için bkz. <http://home.comcast.net/~dwtaylor1/childrensliteeven.html>, (son erişim: 15.02.2015)

⁶ Film ile ilgili detaylı bilgi için bkz. <http://www.imdb.com/title/tt0066801/>, (son erişim: 15.02.2015).

belirlemek amacıyla ilk olarak kitapların biçimsel özellikleri değerlendirilecek, sonrasında ise kültür özgün kavramların çevirisinde izlenen yöntemler tespit edilmeye çalışılarak erek kültüre ya da kaynak kültür normlarına yakınlığın derecesi saptanmaya çalışılacaktır. Bir başka ifadeyle, matriks normlar ve metinsel-dilsel normlar ışığında, biçimin aktarımı ve kültürel öğelerin çevirisinde izlenen yollar belirlenerek metnin kabul edilebilirlik ya da yeterlik kutuplarından hangisine yakın olduğu belirlenmeye çalışılacaktır. Sonrasında ise metin incelemesine geçilecektir. İncelemeye esas metnimizin fantastik türde olması farklı problemleri de beraberinde getirmektedir. İşte bu araştırmamızda çevirmenlerin problemler karşısında yaptıkları seçimler öne çıkartılarak buldukları çözüm yolları örnekleneyecektir. İçerik incelememizde yer alan bu örneklerin yorumlanması ise normlar ile uyarlama kavramı esas alınarak, uyarlamanın şekilleri olan yerelleştirme-yabancılaştırma, çıkarma-ekleme, özetleme ve basitleştirme stratejileri ışığında değerlendirilecektir. Elde edilen veriler sonucu uyarlama kavramının yeterlik-kabul edilebilirlik, görünürlük-görünmezlik ve okunabilirlik kavramları ile ilişkisi irdelenecektir. Sonuç olarak, çevirmenlerin fantastik çocuk kitabı çevirilerinde uyarlama yoluna gidip gitmedikleri tespit edilecek, uyarlama yapan çevirmenlerin hangi stratejilerden yararlandıkları saptanıp, uyarlamanın nedenleri sorgulanacaktır.

Bu araştırmanın amacı, fantastik çocuk yazını çevirisinde uyarlamanın nedenleri ile sonuçlarına dikkat çekmek, çocuk kitaplarının içeriksel olduğu kadar biçimsel olarak da geliştirilmesi gerektiğine dair farkındalığı arttırmak ve sanılanın aksine çocuk kitabı çevirmenliğinin özel bir emek gerektirdiğini vurgulayarak, Türkiye’de çocuk kitabı yayıncılarının çocuğun beklentilerine uygun kitaplar yayımlamaları, ebeveyn ve öğretmenlerin de uygun kitaplar seçmeleri konusunda daha bilinçli olmaları yönünde bir katkı sağlayabilmektir.

Çocuk Edebiyatı Çevirisinde Normlar

Karşılaştırmalı araştırmamızda izlenecek çeviri normları Toury tarafından belirlenmiş olup, genel olarak tüm çevirilere yöneliktir. Ancak Desmidt çocuk edebiyatı çevirisi alanının normlar açısından daha karmaşık olduğunu söyleyerek bu normları şöyle sınıflandırmıştır:

1. Kaynak metinle ilgili normlar (kaynak metne ve yazara sadakat, kabul edilebilirlikten ziyade yeterlik kutbuna yakın olmaya çalışmak).
2. Edebi ve estetik normlar (yeterlikten ziyade kabul edilebilirlik kutbuna yakın olmaya çalışmak).
3. Ticari normlar (basım ve dağıtım ile ilgili durumlar).
4. Didaktik normlar (çocuğun entelektüel ve duygusal gelişimine uygun olmak).
5. Pedagojik normlar (çocuğun dilsel ve kavramsal gelişimine uygun olmak).
6. Teknik normlar (çocuk kitaplarının basımına özel durumlar, resimlerle ilgili kararlar).

(Desmidt 2006: 86)

Yukarıdaki normlar birbiriyle ilişki halindedir ve bazen birinin olması diğerinin ortadan kalkmasına sebep olmaktadır. Örneğin, eğer çevirmen pedagojik normlara kaynak metinle ilgili normlardan daha fazla öncelik veriyorsa, kısaltmalar yaparak içeriği, metnin biçimsel yapısını ve stilini değiştirebilir. Bu yöntemler kaynak metnin yapısını ve sanatsal değerini değiştirdiği için edebi normlara ters düşer (bkz. Desmidt 2006: 88).

Bize göre yukarıdaki sınıflandırmada yer alan ticari normlar ile teknik normlar dışında kalanlar Toury'nin metinsel-dilsel normları (bkz. Toury 1995: 56-59) içinde ele alınabilir. Bu doğrultuda tezimizde yer alan örnekler değerlendirilirken, Desmidt'in ticari ve teknik normlar haricindeki norm sınıflandırmaları metinsel-dilsel normların alt bir kavramı olarak kullanılacaktır.

Oz Büyücüsü Adlı Yapıtın Türk Çocuk Edebiyatındaki Yeri

Toury'nin çeviri süreci öncesi normları ışığında bir değerlendirme yapılacak olursa, *The Wonderful Wizard of Oz* adlı yapıt Türk yazınına ilk olarak 1989 yılında *Zümrüt Kent Oz Büyücüsü* adıyla Nihal Yeğinobalı'nın çevirisiyle Engin Yayıncılık tarafından kazandırılmıştır. Hemen ardından 1990 yılında Can Yayınları tarafından *Sihirbaz Oz* başlığı altında Hale Kuntay çevirisiyle okurun beğenisine sunulan kitabın ismi daha sonra yayınevi tarafından *Oz Büyücüsü* şeklinde değiştirilmiştir. Kitap 2009 yılına dek sırasıyla Altın Kitaplar (Çev: Feza Özgen), Remzi Kitabevi (Çev: Gürol Koca), Epsilon Yayınları (Çev: Bengi Pirim), Bordo Siyah Yayınları (Çev: Gürol Koca), İmge Kitabevi (Çev: Nihal Yeğinobalı) ve İş Bankası Kültür Yayınları (Çev: Volkan Yalçıntoklu)⁷ tarafından basılmıştır. Bunlardan Gürol Koca ve Nihal Yeğinobalı'nın çevirileri yayınevi değişikliğiyle yeniden basılmıştır. Serinin ilk ve en ünlü kitabı olan *The Wonderful Wizard of Oz* farklı yayınevleri tarafından yayımlanmış olmasına rağmen, serinin diğer 13 kitabından hiçbiri Türkçe'ye çevrilmemiştir. Bu durum ilk kitabın beklenen ilgiyle karşılanmaması nedeniyle ilişkilendirilebilir.

***The Wonderful Wizard Of Oz* Adlı Yapıtın Dört Çevirisinin Karşılaştırmalı İncelenmesi**

Çalışmamızın bu bölümünde Baum'un *The Wonderful Wizard of Oz*⁸ adlı yapıtının Türkçe'ye dört farklı çevirisi, karşılaştırmalı örneklerle kavramsal çerçeveyi çizen ögeler ışığında ele alınacaktır. Söz konusu inceleme, biçimsel inceleme ve içerik incelemesi olarak iki ana başlık altında yapılacaktır. Bunun nedeni, dilimize aktarılan çocuk edebiyatı yapıtlarında biçimin aktarımında izlenen yaklaşımı örneklemek ve çocuk edebiyatı yapıtlarında biçime verilen önemin arttırılmasının gerekliliğine dikkat çekmektir.

A. Kaynak ve Erek Metinlerin Biçimsel Özelliklerinin İncelenmesi

a. Kitap Kapaklarında Yer Alan Bilgiler

Dıştan içe doğru bir metot izleyerek dikkate sunacağımız kitapların ilk olarak kapaklarını inceleyeceğiz. *The Wonderful Wizard of Oz*'un Türkiye'deki yayınevlerinden çıkan çevirilerini incelediğimizde Altın Kitaplar'dan olan çevirinin (EM1) dış kapağında yazarın ve yapıtın ismine yer verilmiştir. EM1'in iç kapağında bu bilgilere çevirmenin adı da eklenerek "Türkçesi Feza Özgen" olarak belirtilmiştir ve "Gökkuşuğu Dizisi" içinde yer almaktadır. Engin Yayıncılık'tan çıkan kitapta (EM2) da

⁷ Araştırmamız boyunca Feza Özgen'in Altın Kitaplar'dan çıkan çevirisinden EM1, Nihal Yeğinobalı'nın Engin Yayıncılıktan çıkan çevirisinden EM2, Volkan Yalçıntoklu'nun İş Bankası Kültür Yayınları'ndan çıkan çevirisinden EM3 ve Bengi Pirim'in Epsilon Yayıncılıktan çıkan çevirisinden EM4 olarak bahsedilecektir.

⁸ Kaynak metnimizi temsil eden söz konusu yapıt bundan böyle KM olarak anılacaktır.

çevirmenin adı dış kapakta değil, iç kapakta “Türkçesi Nihal Yeğınobalı” olarak belirtilmiştir. yapıtın iç sayfalarında “Dünya Çocuk Klasikleri Dizisi” ifadesi yer almaktadır. İş Bankası Kültür Yayınları’nın kitabını (EM3) incelediğimizde çevirmen Volkan Yalçıntoklu’nun adının kapak üstünde “Çeviren” ibaresiyle yer aldığını ve kitabın kapağında “Çocuk Klasikleri” dendiğini görmekteyiz. Epsilon Yayınevi çevirisinde (EM4) ise kitabın dış kapağında çevirmenin adı yer almamakta, iç kapakta “Çeviri Bengi Pirim” şeklinde belirtilmektedir. Kitabın kapağında “Çocuk Klasikleri” ibaresi mevcuttur. Bu bilgilerin ışığında Türk çocuk yazınında da yapıtın bir klasik olarak kabul edildiğini söylememiz mümkündür. Söz konusu kitaplarda, çevirmenlerin adına yer verilmesi nedeniyle, çevirmenlerin bu noktada görünür olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Munday’in de ifade ettiği gibi çevirmenin görünürlüğünü araştırmanın bir yolu da, metnin üzerinde çevirmenin adının yer alıp almadığına bakmaktır (Munday 2001: 156). Çocuk yayını piyasasında çevirmenlerin hiçbir şekilde adının geçmediği kitapları düşündüğümüzde çevirmenin adına yer verilmesini oldukça olumlu bir durum olarak nitelendirebiliriz. Ancak çevirmenlerin mesleki özgeçmişine dair bilgi verilmemesini bir eksiklik olarak değerlendirmekteyiz.

b. Kitapların Dayanıklılığı

1900 yılında yayımlanan *The Wonderful Wizard of Oz* adlı yapıt kırmızı ciltli kapağa sahiptir. Bu ciltte sırt yazısı olarak kitabın ve yazarın adı yer almaktadır. Bunun içinde ise renkli bir kapak daha mevcuttur. Bu kapakta kitabın, yazarın ve illüstratörün adı yazmaktadır⁹. İncelememiz kapsamındaki dört kitabı dayanıklılık ölçütü açısından KM ile karşılaştırdığımızda, KM’ye benzer şekilde en sağlam olanın cilt kapaklarıyla İş Bankası Kültür Yayınları’na ait olan kitap (EM3) olduğunu görmekteyiz. Ayrıca kitabın cildi dikişlidir. Pek tabii ki bu durum kitabın fiyatına yansımış olup, yayınevi üç ay sonra ciltli olmayan, karton kapaklı ve saman kâğıda basılı daha ekonomik fiyatlı bir baskıyı piyasaya sürmüştür. İki baskının fiyatları arasında ciddi bir fark olduğundan, burada yayınevinin ticari kaygılarının etkili olduğunu söyleyebiliriz.

EM4 olarak adlandırdığımız Epsilon Yayınevi tarafından yayımlanan kitap kabartmalı süslemesi olan, renkli kapağıyla çocukların ilgisini çekebilecek nitelikte ve orta dayanıklılıkta bir kitaptır.

Engin Yayıncılık’a ait olan kitap (EM2) ise saman kâğıda basılmış ve kolay dağılabilecek niteliktedir. Aynı durum Altın Kitapların piyasaya sürdüğü yapıt (EM1) için de geçerlidir. Sonuç olarak, EM1, EM2 ve EM4’ün KM’den daha az dayanıklı olmasını, Desmidt’in çocuk yayınlarıyla ilgili bahsettiği ticari normlarla ilişkilendirebiliriz.

Yayınevlerinin, ailelerin çocuk kitaplarına ayırdığı bütçe doğrultusunda, daha düşük kalitede kitaplar piyasaya sürdüğünü söylememiz mümkündür. Çocuk yayıncılığına uygun kalitede kitap piyasaya süren EM3’ün yayınevinin de sonrasında kaliteyi düşürmesi piyasa şartlarına uyum sağlamaya çalıştığını gösteren çarpıcı bir eğilimdir.

⁹ Yapıtın orijinali için bkz. <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/BauWiza.html> (son erişim tarihi: 15.02.2015)

c. Kitapların Görsel Yönü: Resimler

Çocuk kitaplarının özellikleriyle ilgili çocuklara yönelik yapıtların en önemli unsurlarından biri de elbette resimlemedir. Resimler çocuk kitaplarının vazgeçilmez öğeleridir. Nitekim resim, çocuk edebiyatını yetişkin edebiyatından farklı kılan en önemli hususlardan biridir kuşkusuz. Resimlerin sayısı da hedeflenen kitleye göre değişir. Yaş arttıkça resimlerin sayısı azalabilir, ancak Bilgin'in de dediği gibi, "hiçbir zaman kitaplar tamamen resimsiz olmamalıdır" (Bilgin 1983: 89). Bir başka deyişle çocuk kitaplarında mutlaka görsel ve estetik öğeler bulunmalıdır. Sever daha geniş bir bakış açısıyla yapıtın başarısını içerik ve dış yapıyla bir bütün olarak değerlendirir ve "Çocuk edebiyatı yapıtı, tasarım ve içerik (içyapı) özelliklerinin birbirini bütünlemedeki başarısıyla nitelik kazanır" (Sever 2007: 47) der.

Çocuk kitaplarındaki resimlerin çeşitli işlevleri vardır. Her şeyden önce bunlar çocuğun sanatla ilk karşılaşması olup, çocuğun yaratıcılığını ortaya çıkarmada etkilidirler. Bu yüzden ki çocuk kitabı çizerleri tıpkı yazarlar gibi büyük bir sorumluluk taşımaktadırlar (bkz. Yetim 2006: 53). Resimlerin ikinci bir işlevi de kitapları çok daha eğlenceli hale getirmeleridir. Çünkü resimler çizgileriyle, renkleriyle, şekilleriyle okuyucusuna zevk vererek onların ilgisini çeker ve bir metne canlılık kazandırmada resimlerin sihirli bir gücü vardır. Dilidüzgün de çocuk kitaplarındaki resimlerin fonksiyonunu "sözlerle anlatılan düşünceler, görsel öğe ve renklerin yardımıyla ete kemiğe bürünür" (Dilidüzgün 2007: 112) şeklinde belirtmektedir. Çocuk yazını yapıtlarının çok uyarıcı bir nitelik taşıması için söz konusu resimlerin de belli özelliklere sahip olması gerekir. Resimler özgün olmalı, çocukların ilgisini çekebilmeli, metnin anlamını tamamlamalı, sözcüklerle ifade edilemeyenleri sezdirebilmeli, metinde anlatılanların çocuğun belleğinde canlandırılmasına yardımcı olmalı, metne yorum katabilmeli, yeni anlamlar yükleyebilmeli, çocuğu eğlendirmeli, güldürmeli, düşündürmeli, estetik özellikler taşımalı ve çocukta resim yapma isteği uyandırmalıdır (bkz. Sever 2007: 46-47). Görüldüğü gibi, çocuk kitaplarının resimlenmesi de tıpkı yazılması ve çevirisi gibi özel bir uzmanlık gerektirmektedir.

Söz konusu fantastik türdeki yapıtlar olduğunda, farklı karakterlerin zihinde canlanmasını sağlamak adına resimlemenin ayrı bir önemi vardır (bkz. Bertills 2003: 140). Ancak bu düşünceye karşıt görüşler de yok değildir. Örneğin, fantastik türün büyük isimlerinden J. R. R. Tolkien günümüz resimlemeye karşı bir yazardı. Çünkü ancak böylelikle çocukların rahatsız olmayacakları imgeleri zihinlerinde oluşturabileceklerine inanırdı (bkz. Gangi 2004: 140).

Tolkien'den farklı bir bakış açısı olan Lyman Frank Baum ise fantastik öyküsünün anlatımını ve estetik değerini zenginleştirmede resimlemenin önemine inanan bir yazardı. Bu nedenle kitabında gerek tam sayfa gerekse küçük resimlere yer vermiştir. Hatta bazı yerlerde iki tam sayfa resimlemeler de yer almaktadır. yapıtın başarısında kitabın illüstratörü William Wallace Denslow'un büyük payı vardır. Denslow, Baum'un modern resimli bir kitap yaratma konusundaki vizyonuna sahip bir sanatçı olarak, zamanının ötesinde bir güzellikte olan bir yapıt basılmasını sağlamıştır (bkz. Bouslough 2007: 190, 261, 279 vd.). Yaşları aynı olan Baum ve Denslow'un tanışması 1898 yılında Chicago Press Club'da olmuştur. Ülke çapında dolaşarak tiyatro posterleri çizimi ya da gazeteler için çizim yapmak gibi farklı işlerde çalışan Denslow kariyerinde çok sayıda kitabın resimlemesini yapmakla birlikte Baum'un 1899 yılında yayımlanan

Father Goose, His Book isimli kitabına kadar hiç çocuk kitabı resimlememiştir. Nazik, duygusal ve pozitif bir kişi olan Baum'un aksine alaycı ve saldırgan bir yapısı olan Denslow ile Baum dengeli bir ilişki yakalayarak uyumlu bir şekilde çalışmayı başarmışlardır (bkz. Hearn 2000: xxviii). Baum'un hedefi, yapıtın önsözünde de belirttiği üzere, okuyucu kitlesini ürkütmekten, korkutmaktan kaçınmaktır. Denslow da aynı doğrultuda çizimlerini yaparken Dorothy'nin tehlikelere çok yaklaştığı anları ya da Korkak Aslan'ın canavarla mücadelesi gibi çocukları kaygılandırabilecek sahneleri çizmekten kaçınmıştır. Çizgi film gibi bir sıcaklığı olan Denslow resimlerinde, Baum'un uzun uzun anlatmaktan kaçındığı detaylar doldurulmuştur. Ayrıca bazı bölümlerde o bölümün havasını hissettirmek amacıyla görsel simgeler kullanmıştır. Yapıtı sıradışı kılan özelliklerden biri de metin ve resimlerin bütünleşmesi açısından her bölümün başında bir karakter resmi çıkmasıdır. Hiç siyah beyaz resim içermeyen ve adeta bir renk cümbüşü sergileyen kitapta Denslow resimlerinin arka fonunda her bölüme özgü olayların geçtiği yerlerle ilgili farklı renkler seçerek kitaba ayrı bir eğlence katmıştır (bkz. Bouslough: 2007, 7, 131, 192, 239, 240, 246, 257, 252). Baum'un yapıtını sonraki yıllarda Denslow'dan farklı sanatçılar da resimlemesine rağmen hiçbiri Baum ve Denslow'un bir arada çalışmasıyla yarattığı etkiyi yaratamamışlardır. Bu başarıda Denslow'un sanatçı kişiliğinin yanı sıra Baum'un gazetecilikten gelme tecrübesinin de payı yadsınamaz (bkz. O'Neal Riley 1988: 62).

Kitabın orijinalinin tasarımıyla ne kadar öncü bir yapıt olduğuna değindikten sonra, bunun Türkçe baskılara ne şekilde yansıdığını irdeleyeceğiz. Çocuklara yönelik kitapların dilimize aktarımında resimlerin aktarımının da çok önemli bir unsur olduğunu düşünmekteyiz. Resimlere yönelik karşılaştırmamızda ilk olarak kapak resimleri incelenecektir. Denslow okuyucunun ilgisini çekmede ve karakterler ile hikâyenin geçtiği yeri sunmada kapak resminin gücünün farkında olduğu için kapak resminde bunlara yer vermiştir (bkz. Bouslough 2007: 242). Denslow'un bakış açısıyla incelememize esas kitap kapaklarına baktığımızda, sadece EM4'de buna uyulduğunu ve serüveni yaşayan beş kahramana da yer verildiğini görüyoruz. Bu kapak resmini yapan kişinin adı verilmemekle birlikte, resmin Bordo Resim Atölyesi tarafından hazırlandığı iç sayfada belirtilmektedir. EM1'de ise Toto hariç bir kahraman eksikle, macerayı yaşayan dört kişinin resmine yer verilmiştir. EM3'ün kapağında başkahramanlardan Dorothy ile köpeği Toto'nun resmi varken, Aslan, Teneke Adam ve Korkuluk'a yer verilmemiştir. KM, EM1 ve EM4'de yapıtın fantastik bir yapıt olduğuna dair ipucu varken, EM3'de bu yoktur. EM2'de ise ön kapak ve arka kapakta hiçbir kahramanın resmine yer verilmemiş, arka kapakta evin hortumunda yükselişi resmedilmiştir. Bu resimle yapıtın fantastik boyutuna dair bir izlenim edinilmekte, ancak yapıtta yer alan kişilerle ilgili bir imge çocuk okuyucunun zihninde oluşmamaktadır.

Kitap kapaklarını inceledikten sonra ikinci basamağımız olan kitapların içinde yer alan resimlerle ilgili değerlendirmemize geçeceğiz. EM1 ve EM4'de resim olmadığı için resimleyen adı da yoktur. Resimli olan kitaplarımızı incelediğimizde ise EM2'de resimleyen isminin olmadığını görmekteyiz. Resimlerde ilk dikkatimizi çeken nokta yukarıda belirttiğimiz Denslow'un çizmekten kaçındığı kaygılandırıcı olabilecek sahnelere bu kitapta yer verilmesidir. Örneğin sayfa 39'da Aslan'ın Korkuluk'a saldırdığı sahne, sayfa 59'da ise yaban kedisinin tarla faresine saldırısı resmedilmiştir. Bunlar çocukları kaygılandırabilecek resimler olarak nitelendirilebilir. Buna ek olarak KM ile kıyaslandığında bu kitapta oldukça az sayıda resim bulunmaktadır. Ayrıca her

bölümün girişinde bulunan o bölümdeki ana karakterlerle ilgili resimler de bu kitapta yer almamaktadır. EM3'ü incelediğimizde ise kitapta belirtildiği gibi Denslow'un orijinal resimlerinin yapıtta kullanıldığını görmekteyiz. Sayı olarak KM'e göre azaltılmış olan bu resimler, KM'den farklı olarak siyah beyaz kullanılmıştır. Ancak çizgiler son derece net ve çocuğun beğenisini kazanabilecek niteliktedir. Bölümlerin başında yer alan resimler de bu kitapta kullanılmış ve bu anlamda aslına uygunluk sağlanmıştır.

Sonuç olarak kitapların biçimsel özelliklerini inceleyip değerlendirdiğimizde, teknik normlar açısından EM2'nin KM ile örtüşmediğini, fakat EM3'de KM'deki yapının korunmaya çalışıldığını ve KM'deki özelliklerin bir kısmının erek metne aktarıldığını söyleyebiliriz. EM1 ve EM4'de ise hiç resme yer verilmemiş olması nedeniyle hem teknik normlar açısından KM ile ciddi bir farklılık oluşmakta hem de çocuk yazını özellikleri göz önünde bulundurulduğunda bu durum büyük bir eksiklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

B. Kaynak ve Erek Metinlerin İçerik Açısından İncelenmesi

Bu bölümde uyarılamanın şekilleri olan yerelleştirme-yabancılaştırma, çıkarma-ekleme, basitleştirme (genelleştirme) ve özetleme ile ilgili örnekler verilecektir.

a. Yerelleştirme ve Yabancılaştırma

Tablo 1: Kültürel Öğelerden Şarkıların Aktarımı

KM	<i>When the Scarecrow found himself among his friends again, he was so happy that he hugged them all, even the Lion and Toto; and as they walked along he sang "Tol-de-ri-de-oh!" at every step, he felt so gay. (s. 138)</i>
EM1	<i>Korkuluk Amca kendini tekrar arkadaşlarının arasında bulunca öyle sevinmiş ki, hepsini, hatta Tonton'la Aslan Bey'i de, teker teker öpmüş. Yürürlerken sevincinden hoplayıp, zıplıyor, durmadan şarkı söylüyormuş.(s. 56)</i>
EM2	<i>Korkuluk kendini gene dostlarının arasında bulunca öyle bir sevindi, öyle bir sevindi ki her biriyle kucaklaştı; Aslan'la Toto'nun bile boynuna sarıldı. Yeniden yürümeye başladıkları zaman da her adımda, "Tray-lay-lom, nay nay nom," diye türkü söylüyordu; öylesine kıvançlıydı! (s. 54-55)</i>
EM3	<i>Korkuluk arkadaşlarına yeniden kavuştuğuna o kadar mutlu oldu ki, Toto ve Aslan da dahil hepsini tek tek kucakladı, yürümeye başladıklarında neşesinden yerinde duramıyor ve şarkı söylüyordu, "Lay-lara-lay-lom." (s. 64)</i>
EM4	<i>Korkuluk kendini yine arkadaşlarının yanında bulunca o kadar sevindi ki hepsini kucakladı. Yol boyunca "To-de-ri-de-oh!" diye şarkılar söyledi. Çok mutluydu. (s. 49)</i>

Şarkılar ve türküler bir toplumun kültürünü yansıtan öğelerdendir. Tablo 1'deki örnekte, KM'de Korkuluk "Tol-de-ri-de-oh!" diye şarkı söylemektedir. Hearn bu sözlerin 17. yüzyıla ait bir halk şarkısının nakaratına benzediğine dikkat çeker. Bu şarkının sözleri şöyledir:

*With a heigh ho! The carrion crow!
Sing tol de rol, de riddle row! (Hearn 2000: 139)*

Korkuluğun bu şarkısına bir diğer kaynak ise N. N. Razgovorova tarafından gösterilmiştir. Aslında şarkı Amerika'nın çeşitli yerlerinde bilinen "The Ox-Driving Song"un nakaratıdır:

To my roll, to my roll, to my ride-e-o
To my rid-e-u, to my reed-e-o,
To my roll, to my roll, to my ri-de-e-o (Hearn 2000: 139)

EM1'de çevirmen şarkıyı çıkarmıştır. EM2'de "Tray-lay-lom, nay nay nom", EM3'de "Lay- lara- lay- lom" şeklinde Türkçeleştirmeye gidilmiştir. EM4'de ise bu şarkı okuyucuya "To-de-ri-de-oh!" olarak aktarılmıştır. Bu ifadenin sadece bir harf eksiğiyle aynen yer alması, baskıdaki bir hatadan kaynaklanmış olabilir. Bir başka deyişle çevirmen bunu KM'deki ile aynı bırakmış olabilir. Venuti'nin görünürlük- görünmezlik ilkesine bakışı ışığında (bkz. Venuti 1995: 1, 2, 5) söz konusu örneği değerlendirdiğimizde EM1, EM2 ve EM3'ün çevirmenleri "görünmez" olmayı tercih ederken, EM4'ün çevirmeni "görünür" olmuştur. Çünkü Venuti'ye göre metnin akıcı olması çevirmenin görünmez olması anlamına gelir. Yukarıdaki örneği okunabilirlik kavramı çerçevesinde değerlendirecek olursak, Klingberg'in uyarılama arttıkça okunabilirliğin kolaylaştığı görüşünden yola çıkarak EM4'ün okunabilirliğinin diğer erek metinlerden düşük olduğunu söyleyebiliriz.

Yine kültürel öğelerden olan yiyecek isimlerinin çevirileri ile ilgili şu örnekleri belirledik:

Tablo 2: Yiyecek İsimleri

KM	EM1	EM2	EM3	EM4
porridge	-----	lezzetli bir tas çorba	Lapa	lapa
nice white bread	-----	pamuk gibi bir ekmek	beyaz ekmek	bir tabak beyaz ekmek

Tablo 2'de çevirmenlerin karşılaştığı sorunlardan biri olan yiyecek adlarının çevirisiyle ilgili farklılıklar çarpıcıdır. Yukarıdaki tabloda, ilk örnekte Amerikan kültürüne has bir yemekten bahsedilmektedir. Erek okur kitlesi çocuklar olan çevirmen bu noktada bir problemle karşı karşıyadır. EM1'de çevirmenin uyguladığı strateji, kaynak kültüre ait bu öğeyi çıkarmak olmuştur. Yiyecek isimleri yerine genel bir ifade olan "yemekler" (EM1, s. 69) kullanılmıştır. EM2'nin çevirmeni ise daha farklı bir yaklaşım izleyerek yerelleştirme yoluna gitmiştir. Tablo15'deki örnekte KM'e ait bir kültürel öğe olan "porridge" (s. 167) yani yulaf lapası yerine erek kültüre uygun olarak EM2'de "bir tas çorba" (s. 70) tercih edilmiştir. Erek kültüre yabancı olmayan sahanda yumurta ifadesine ise çevirmen aynen yer vermiştir. Buna ek olarak "a plate of white nice bread" (KM, s. 167) yerine "pamuk gibi bir ekmek" (EM2, s. 70) ifadesini kullanarak, Türk diline özgü bir benzetmeyle metnini zenginleştirmiştir. EM1 ve EM2'de izlenen yerelleştirme stratejileri sonucunda kültürel öğelerin yitirilmesi şeklinde bir sorun ortaya çıkmaktadır. Aslan'ın da vurguladığı gibi "Yazınsal metinlerin en önemli özelliği ait olduğu kültürü en canlı, en güzel ve en çarpıcı bir biçimde yansıtması nedeniyle

başka kültürleri tanıma ve öz kültürü tanıtmının da etkili aracı olmasıdır” (Aslan 2002: 138).

Ancak EM1 ve EM2’de izlenen bu çevirmen stratejileri sonucu kaynak kültüre ait öğeler yitirilmiştir. Çevirmenler metinlerinde Toral-Barda’nın da değindiği gibi uyarlamanın bir biçimi olan varış kültürünün yabancı olmadığı imgeleri kullanmayı tercih etmiştir (bkz. Toral-Barda 1998: 119-127). Ancak bu durum çevirmenin “diller arasında aracı değil, kültürel bir aktarımı sağlama sorumluluğunu taşıyan bir uzman” (Tosun 2002: 221) olduğunu vurgulayan görüşe ters düşmektedir. Zira bu iki metinde çevirmenler kültürel aktarımı gerçekleştirememişlerdir. EM3 ve EM4’de ise ilk olarak “porridge”in yulaftan yapılmış olduğu bilgisine yer verilmeyip sadece “lapa” (KM, s. 61) olarak aktarılmıştır. Sonrasında aslanın yulaftan yapılmış olan bu lapayı sevmediği açıklanmıştır. Bu durum Savaş’ın da değindiği okunabilirliği etkileyen faktörlerden içerikle ilgili bir örnektir. Burada her iki metnin çevirmeni de, metnin okunabilirliğini arttıran bir yol izlemiştir Şayet çevirmen “yulaf lapası” diye bir aktarımda bulunsaydı, içerik olarak metnin okunabilirliği azalabilirdi. Okuyucular ise her daim kendi kültürlerine ait öğelerin yer aldığı metinleri daha hızlı okumakta ve bu metinlerle ilgili bilgiler daha fazla akılda kalmaktadır. Bu görüş de yerelleştirmenin okunabilirliği arttırdığı şeklinde yorumlanabilir.

b. Çıkarma ve Eklemeler

Tablo 3: Dorothy’nin Yaşadığı Yer ve Akrabaları

KM	<i>Dorothy lived in the midst of the great Kansas prairies, with Uncle Henry, who was a farmer, and Aunt Em, who was the farmer's wife. (s. 11)</i>
EM1	<i>Evvel zaman içinde kalbur saman içinde, memleketin birinde adına Ali Dayı derler bir köylücük varmış; eşi Emine Bacı, bir de Fatmagül’le küçücük evlerinde mutlu kutlu yaşarlarmış. (s. 5)</i>
EM2	<i>Dorothyler’in oturduğu yer, Kansas’ın o uçsuz bucaksız, ağaçsız otluklarının ortasındaydı. Dorothy, çiftçi olan Henry Amca ve çiftçinin karısı olan Emm Yenge ile birlikte oturuyordu. (s. 5)</i>
EM3	<i>Dorothy uçsuz bucaksız Kansas çayırlarında çiftçilik yapan Henry Enişte ve Em Teyze’yle birlikte yaşıyordu. (s. 1)</i>
EM4	<i>Dorothy, çiftçi olan Henry Dayı ve onun karısı Em Yenge ile birlikte büyük Kansas bozkırının ortasında yaşıyordu. (s. 5)</i>

Üstteki tabloda yer alan cümle yapının başkahramanını tanıtan, bu nedenle de kitabın kurgusu açısından son derece önemli bir cümledir. Bu cümlenin çevirilerinde hem çıkarma hem de eklemeler göze çarpmaktadır. KM’de Dorothy’nin Kansas’ta yaşadığı belirtilmesine rağmen EM1’de bu çıkarılmış ve “memleketin birinde” (EM1, 5) ifadesine yer verilmiştir. Shavit’in çocuklar tarafından anlaşılamayacak öğelerin çevirmenlerce değiştirildiğine dair açıklamasını göz önünde bulundurduğumuzda,

çevirmenin çocukların bilmediği bir yer olan Kansas'ı değiştirme yoluna gittiğini söyleyebiliriz (bkz. Shavit 1978: 24). Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi fantastik türün özelliklerinden biri yer ve zamanın gerçekle bağlantısının kurulmasıdır. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde çevirmenin söz konusu yaklaşımı, fantastik türün özelliklerinden birini çıkarma anlamına gelmektedir. Yer bilgisinin çıkarılmasına ek olarak KM'de yer alan "farmer" (KM, s. 11) kelimesi yerine "köylücük" (EM1, s. 5) kelimesi kullanılarak, Dorothy'nin amcasının mesleği ile ilgili bilgi çıkarılmaktadır. Sonrasında da "Ali Dayı bile işe gitmemiş..." (EM1, s. 7) ifadesiyle Ali Dayı'nın başka bir işi olduğuna dair bir izlenim verilmektedir. Oysaki orijinal metinde "Uncle Henry" çiftçidir. Yine aynı cümleden yola çıktığımızda, KM'nin bu ilk cümlesinde masalarda kullanılan söz öbeklerine yer verilmemesine rağmen EM1'de Türk masal geleneğinde kullanılan "Evvel zaman içinde kalbur saman içinde" ifadesi görülmektedir. Dilidüzgün'ün bu konuda söylediği "bütün masallar belli anlatım biçimleri ile anlatılır, yazılır. 'Bir varmış bir yokmuş', 'evvel zaman içinde kalbur saman içinde' gibi masala başlama biçimlerinin yanı sıra belli dilsel kullanımlar bütün masalarda egemendir" (Dilidüzgün 2007: 43) sözlerinden hareket ettiğimizde de EM1'de masala özgü anlatım kalıbı kullanıldığını söyleyebiliriz. Masallardaki bu kullanımı Boratav şu sözleriyle açıklamaktadır:

"Masal başı, yani tekerleme, bütünüyle kelime oyunlarından, birbiriyle pek ilgisi olmayan, ama dinleyicinin ilgisini masala çekmek için bir araya getirilmiş kelimelerdir. Tekerlemenin asıl güzelliği ise, bu birbiriyle ilgisiz kelimelerin bir araya getirilişindeki düzen ustalığındadır."

(Boratav 2003: 58)

Yukarıdaki sözlerden, EM1'de çocukların ilgisini çekmek için bu tekerlemenin kullanıldığı sonucuna varıyoruz. Çevirmenin, yazardan farklı bir üslup kullanacağı bu tercihten anlaşılmaktadır. Yukarıda değindiğimiz üzere çevirmenin KM'deki yer bilgisini çıkarması da masalın bir başka özelliğidir. Bu noktada EM1, diğer çevirilerden farklılık göstermektedir. Masalların bir diğer özelliği ise Demirkan'ın belirttiği gibi "kural halinde hep duyulan geçmiş zaman kipi" (Demirkan 2005: 412) kullanılmasıdır. EM1'de çevirmen -miş'li geçmiş zaman kullanarak masal türünün bu özelliğine de uymuştur. Bu bilgilerin ışığında EM1'de masal türünün özelliklerine rastlandığı söylenebilir. Bunun dışında çevirmen "köylücük-küçücük" (EM1, 5), "mutlu-kutlu" (EM1, s. 5) kelimelerinde uyalara yer vererek bir ses uyumu ve şiirsellik yakalamaya çalışmıştır. Oğuzkan bu konuda şöyle der: "Üslubu belirleyen etmenlerin başında şüphesiz kullanılan dil ve onun sözcükleri gelir. Cümle yapısı, seçilen sözcüklerin arasındaki anlam ve ses ilişkileri, başvurulan deyimler hepsi üsluba ayrı bir kişilik kazandırır" (Oğuzkan 2006: 378). Yani çevirmenin bu ses uyumlarını yakalamaya çalışması bize üslubu hakkında bilgi vermektedir. Kakınç'ın da belirttiği gibi "masal çocuğa tam algılama çağına anadilinin tadını duyurur, kıvraklığını, inceliklerini, zenginliklerini öğretir" (Kakınç 1979: 299). Buna göre çevirmen masalsı bir anlatım tercih ederek dilin inceliklerini çocuğa sezdirmeye çalışmaktadır. "mutlu kutlu" (EM1, s. 5) öbeğiyle ilgili bir başka husus ise bunun eklenmiş bir bilgi olmasıdır. Çünkü KM'de mutlu bir yuvadan bahsedilmemektedir. Bu yönüyle de EM1, incelememize konu olan diğer üç çeviriden farklıdır.

KM ve EM2'yi tabloda yer verdiğimiz cümle doğrultusunda karşılaştırdığımızda gözümüze çarpan büyük farklılık "Kansas'ın o uçsuz bucaksız, ağaçsız otluklarının"

(EM2, s. 5) ifadesidir. Baum, cümlesinde yalnızca çayır anlamına gelen “prairie” (KM, s. 11) kelimesini kullanmıştır. Fakat EM2’nin çevirmeni bunu açıklayıcı bir sıfat tamlaması haline getirmiş ve otluk kelimesini tercih etmiştir. Çevirmenin bu yaklaşımının nedeni Türkçe’de çayır kelimesinin olumsuz bir anlam çağrıştırmaması olabilir. Kansas’ın coğrafi özelliğini, kaynak kültüre yabancı olan okuyucu kitlesinin tam anlamıyla kavrayabilmesini isteyerek böyle bir açıklamaya gitmiş olabilir. EM4’ün çevirmeni ise bu anlamı “bozkır” (EM4, s. 5) kelimesiyle karşılamıştır. Zira bozkır TDK’ya göre “Kurakçıl otsu bitkilerden oluşan, sıcak ve ılıman iklimlerde geniş alanlara yayılan, ağaçsız doğal alan, step” (TDK 2005: 310) anlamına gelmektedir. EM3’ü incelediğimizde ise, çevirmenin sözcüğü sözcüğüne çeviri yaparak Baum’un üslubuyla paralel bir yaklaşım sergilediğini görüyoruz. Dikkatimizi çeken bir başka nokta ise EM2 ve EM3’te “great” (KM, s. 11) kelimesinin “uçsuz bucaksız” ifadesi ile karşılanmış olmasıdır. Çevirmenlerin bu ifadeyi seçmesi çocuk okuyucu kitlesinin yeri hayal etmesini kolaylaştırmaktadır.

Tablo 3’deki alıntıyı yerelleştirme-yabancılaştırma kavramları çerçevesinde incelediğimizde ise EM1’in çevirmeninin kişi adlarını yerelleştirdiğini görüyoruz. Metni okuyucu için daha kolay anlaşılabilir kılmak amacıyla uyarlama yapılabileceğini belirten Ottinen’in (bkz. Ottinen 1993: 89, 95, 98, 99) söz konusu değerlendirmesi ışığında EM1’in çevirmeninin, yabancı adlarda okuyucu kitlesinin zorlanacağını düşünerek, daha kolay özdeşleşme sağlayabilmeleri için Türkçeleştirmeye gittiğini söyleyebiliriz. Zira Dilidüzgün’ün de belirttiği gibi “birçok masalda çocuk, özdeşleştiği kahramanla birlikte zorlu bir uğraş verir” (Dilidüzgün 2007: 37). EM2, EM3 ve EM4’de ise isimlerin yabancılığı korunmuştur.

c. Basitleştirme (Genelleştirme)

Tablo 4: Sihir Dolu Altın Şapka

KM	<i>There was, in her cupboard, a Golden Cap, with a circle of diamonds and rubies running round it. (s. 211)</i>
EM1	<i>Dolabında çevresi mücevherlerle süslü altın bir kepe varmış. (s. 90)</i>
EM2	<i>Dolabında çevresi elmas ve yakutla işlenmiş bir altın takke vardı. (s. 93)</i>
EM3	<i>Dolabında elmaslarla çevrelenmiş, yakutlarla bezeli bir Altın Şapka vardı. (s. 109)</i>
EM4	<i>Dolabında altın bir başlık vardı; etrafında elmaslar ve yakutlar bulunan bir başlıktı bu. (s. 80)</i>

Tablo 4’de Klingberg’in uyarlama kategorilerinden (bkz. Klingberg 2008: 13, 16) basitleştirmeye bir örnek görmekteyiz. KM’de elmas ve yakutlarla çevrili altın bir kepen bahsedilmektedir. EM2, EM3 ve EM4’de bu taş türlerine yer verilirken, EM1’de genelleştirilmiş ve basite indirgenmiş bir ifadeyle “mücevherler” kelimesi kullanılmıştır. Ancak Shavit basitleştirmenin bazı öğelerin işlevlerini değiştirdiğini, azalttığını ya da işlevsizleştirebildiğini söyleyerek bu stratejiyi eleştirmektedir (bkz. Shavit 1978: 24).

Yukarıdaki tabloda dikkat çekici bir başka nokta ise sihirli bir özelliği olan, yani fantastik bir öğe olan kepin, KM’de büyük harflerle “Golden Cap” (KM, s. 211) olarak yazılmasıdır. Ancak EM3 dışındaki metinlerde küçük harf kullanıldığından bu fantastik öğe kaybolmuştur.

d. Özetleme

İncelediğimiz yapıtlar içinde özetlemenin büyük bölümler halinde yer aldığı tek yapıt EM1 olarak belirlenmiştir. Çevirmen 15, 16, ve 17. bölümlerde yer alan paragraflara ve diyaloglara yer vermemiş, bunları birer cümleyle özetleme yoluna gitmiştir. Kaynak metnin 18. bölümü de çevirmen tarafından özetlenmiştir. Bunun sonrasında gelen 19. bölümden üç paragraf alınmış, 20. ve 21. bölümler ise tümüyle çıkarılmıştır.

e. Fantastik İsimlerden Örnekler

Tablo 5: Metinde Geçen Fantastik İsimler

KM	EM1	EM2	EM3	EM4
Munchkins	Beberuhiler	Mançkinler	Ktırsoylar	Munchkinler
Winkies	Okus Mokuslar	Vinkiler	Kırpıklar	Winkieler
Quadlings	Eciş Bücüşler	Kuvadlingler	Çeyreklikler	Quadlingler

Klingberg'in 19. yüzyıla ait fantastik yapıtlara göre sınıflandırdığı fantastik öğelerden biri insandan farklı dış görünüşü olan doğaüstü yaratıklardır (Klingberg 2008: 84-85). Baum'un da kullandığı bu fantastik karakterlerin isimleri ise yazarın kendi yarattığı isimlerdir. Baum'un yarattığı bir isim olan "Munchkin" "munch (katur kutur yemek)" fiilinin ve "kin (soydaş)" isminin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bertills'in vurguladığı gibi fantastik tür, isim kullanımı açısından oldukça zengin bir türdür (Bertils 2003: 41) ve Baum da bu kullanımıyla bir zenginlik yaratmaktadır. Nitekim Hearn da "munchkin" kelimesinin Baum'dan sonra dile girdiğini ve sözlüklerde yer aldığını vurgulamaktadır (Hearn 2000: 39).

EM1'de çevirmen "Munchkin" yerine "Beberuhi" kelimesini kullanmıştır. Beberuhi Karagöz oyunundaki kambur cücenin adıdır, aynı zamanda bu kelime "sevimsiz, budala, bücür erkek" (TDK 2005: 230) anlamına da gelmektedir. Çevirmen bu kelimeyi seçerek hem Türk kültüründen bir orta oyun karakterine gönderme yapmış, hem de bu kişilerin kısa boylu olduğunu seçtiği kelimeyle aktarabilmiştir. Bir başka deyişle kaynak metindeki karakterlerin özelliğini koruyarak onu yerelleştirmiştir. EM2'de ise çevirmen bu kelimeyi İngilizce okunuşuyla yazarak aktarmıştır. Oysaki bu kelime hedef okuyucuya hiçbir çağrışım yaptırmamaktadır. Kaynak metin okuyucusu ise yeni bir kelimeyle karşılaşmasına karşın, bu kelimeyle zihninde bir şeyler canlandırabilmektedir. Buna benzer bir durumla ilgili olarak Dilidüzgün kendi yaptığı bir çeviriden örnek vererek, okunması zor olan isimlerin metnin akıcılığı önünde bir engel teşkil ettiğini bu sebeple bu isimleri Türk okurunun yadırgamaması amacıyla bir kereye mahsus parantez içinde okunuşuyla birlikte yazdığını açıklar ve bunun gibi sınırlı alanda kullanılan açıklayıcı çözümlerin bir olumsuzluk yaratacağını düşünmediğini vurgular (bkz. Dilidüzgün 2007: 159). Oysaki bizim örneğimizde

çevirmen bunu metin boyunca sürdürmüştür. Yeğınobalı'nın okurun yabancı isimleri okumada zorlanabileceği ile ilgili kaygılarını ve okura kolaylık sağlanması gerektiği yönünde görüşlerini belirttiğini de dikkate aldığımızda, çevirmenin bu stratejisinin nedeni ortaya çıkmaktadır. Yeğınobalı bunda 1950'li yıllardaki kaygıların rolü olduğunu belirtmesine rağmen, kitabın çevirisini yaptığı dönem olan 1980'li yılların sonunda çocuk yazınında aynı yaklaşımı sürdürmektedir. Çevirmenin buradaki amacının metnin akıcılığını korumak olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bunu okuyucuyu eğitime yönünde bir karar olarak değerlendirmemiz mümkün değildir. EM3'de ise çevirmen "Kıtırsoylar" kelimesini kullanarak, bu fantastik kelimeyi hem Türkçeleştirmiş hem de yazarla benzer bir etki yaratmıştır. Söz konusu kelimenin İngilizce şekliyle bırakıldığı EM4'de ise tamamen yabancılaştırıcı bir etkiden söz edebiliriz.

Baum, yapıtında diğeri bir fantastik öge olan soyu "Winkies" olarak adlandırmıştır. "wink" İngilizcede göz kırpmak anlamına gelen bir fiildir. EM1'de çevirmen bu kelime yerine kendi yarattığı "Okus Mokuslar" ifadesini kullanmıştır. Bu "Hokus Pokus"u anımsatan bir söz öbeği olması nedeniyle çocukların dikkatini çeken ve hoşlarına giden bir ifade olabilir. EM2'de çevirmen kelimeyi ilk örnekte olduğu gibi okunuşuyla yazarak aktarmıştır. Ancak tekrar vurgulamalıyız ki Aslan'ın da belirttiği üzere bu "kültürel aktarım bağlamında doğru değildir". Bu düşüncesini Aslan "Dünyaca ün kazanmış yazarlar Türkçe'ye iyi ki Balzac, Şiller, Aysendorf şeklinde çevrilmemiş, yoksa o isimleri yeniden doğru haliyle öğrenme durumunda kalacaktık" (Aslan 2002: 139) sözleriyle son derece etkileyici bir şekilde örneklemektedir. EM3'ün çevirmeni söz konusu kelimeyi İngilizce anlamından yola çıkarak "Kırpıklar" olarak çevirmiştir. EM4'de ise kelime aynen İngilizce'siyle bırakılmıştır.

Kitapta yer alan bir başka soy da "Quadlings"dir. Hearn "quad" kelimesinin "dört" demek olduğuna göre serbest bir çeviriyle kelimenin "dördüncü ülkenin küçük sakinleri" şeklinde aktarılabilirliğini belirtmektedir (bkz. Hearn 2000: 48). EM1'de çevirmen bunu "Okus Mokus" örneğinde olduğu gibi bir ikilemeyle "Eciş Bücüşler" olarak aktarmıştır. Bertills çocuk edebiyatında karakterin dış görünüşünü tanıtan isimlerin sıklıkla görüldüğünden söz eder (bkz. Bertills 2003: 121). EM1'de çevirmenin bu isimlendirmesi, karakterleri kısa boylu ve şişman olarak tanıtan Baum'un betimlemesine uygun bir isim öbeğidir. EM2'de ise çevirmen ilk iki örneğimizdeki yaklaşımını sürdürerek, "Kuvadlingler" olarak aktarımda bulunmuştur. EM3'de çevirmen yine Türkçeleştirme yaparak "Çeyreklikler" kelimesini yaratmıştır. Bu soyun adını "Quadlingler" olarak aktaran EM4'ün çevirmeni ise yabancılaştırıcı stratejisini devam ettirmiştir.

Tablo 6: Oz'un Kendini Tanıtırken Kullandığı İfadeler

KM	<i>I am Oz, the Great and Terrible. (s. 187)</i>
EM1	<i>Ben Büyük Oz'um. (s. 76)</i>
EM2	<i>Ben Oz'um, ulu ve müthiş. (s. 78)</i>
EM3	<i>Ben Oz, büyük ve korkunç. (s. 92)</i>
EM4	<i>Ben Oz'um. Büyük ve ürktücü Oz. (s. 69)</i>

Tablodaki alıntı Dorothy ile Oz'un ilk karşılaştıkları sahnededir ve aynı cümle Oz'un diğeri kahramanlarla olan görüşmelerinde de yer almaktadır. Oz'un bu sözü onun nasıl

tanındığını anlatan önemli bir cümledir. İnsanların gözünde o çok yüce bir varlıktır ve herkes ondan çekinmektedir. Kendisi de “I am Oz, the Great and Terrible” (KM, s. 187) diyerek bunu vurgulamaktadır. “Ben Büyük Oz’um” (EM1, s. 76) şeklindeki EM1 cümlesinde tek bir sıfat kullanılmış, “terrible” sıfatına yer verilmemiştir. Anlam olarak eksik ve zayıf kalmasına rağmen, şekil olarak KM ile paralellik göstermiştir. Şöyle ki, İngilizce ve Türkçe’de sıfatların ilk harfi küçük harfle yazılır. Fakat *Oz Büyücüsü* adlı yapıtta fantastik türün bir özelliği olarak bazı sıfatlar büyük harfle yazılmıştır. EM1’de de çevirmen büyük harf kullanarak metnin fantastik özelliğini korumuştur. EM2, EM3 ve EM4’de ise tam tersi bir durum söz konusudur. Çevirmenler metinlerinde iki niteleme sıfatına yer vermelerine rağmen, bunları Türkçe’nin yazım kurallarına uygun olarak küçük harfle yazmışlardır. Dolayısıyla metnin fantastik özelliğine dair bir kayıp söz konusudur. Farklı bir ifadeyle, EM1 kaynak dizge normlarına yakınken, EM2, EM3 ve EM4 erek dizge normlarına yakındır.

Sonuç ve Öneriler

İncelememize esas dört çeviri, fantastik çocuk kitabı çevirilerinde uyarlama yapıldığını ortaya koymuştur. Ancak bu uyarlamalar bazen metnin içeriğini ve biçimini bozacak derecede olup metin türünün değiştirilmesiyle sonuçlanabilirken, diğer durumlarda okunabilirliği arttırmak adına çevirinin bir gerekliliği olarak karşımıza çıkmıştır. Araştırmamızda masal türünün özelliklerini taşıyan EM1 ilk duruma örnek olmuştur.

Metin türünde değişikliklere kadar giden bu uyarlamaları kültür aktarımının gerçekleşmesi açısından doğru bulmuyor ve bunun yaşamda olmayan yapıtın yazarına ve çocuklara bir saygısızlık olduğunu düşünüyoruz. Ayrıca araştırmamız kapsamındaki EM2, EM3 ve EM4, EM1’de yapılan uyarlamanın zorunlu olmadığını da gözler önüne sermiştir.

Çünkü hem kaynak metni bütünüyle aktarmanın hem de çocuklar için okunabilirliği yüksek kılmanın mümkün olduğu EM3 ile kanıtlanmıştır. Dolayısıyla çocuklar için çeviri yaparken, akla ilk gelmesi gereken soru her daim: “kimin için çeviri yapıyoruz?” sorusu olmalıdır. Çeviri bilimci Rita Ottinen’in de dediği gibi, “metnin gelecekteki okuyucularının yararına çeviriyoruz ki bunlar öyküleri dinleyecek ya da okuyacak, öyküleri kendilerine göre yorumlayacak olan çocuklardır. Bu soru ayrıca otorite meselesini de beraberinde getirir. Biz sadece kaynak metnin mesajını verip onda biraz pozitivistlik gerçeği bulmayı amaçlıyorsak, bütün çeviri sürecinin amacını ve işlevini unutuyoruz demektir. Bununla birlikte eğer hedef-dil metninin “okunabilirliğinin” önemini vurguluyorsak çocuk okuyucuya anlayan ve okuma eylemine katılan okuyucu olarak öncelik veriyoruz demektir“ (Ottinen 1993: 4)

Fantastik metin türünün çevirisi hususunda elde ettiğimiz en önemli sonuç çevirmenlerimizin bu konuda yeterince bilgi ve tecrübe sahibi olmadığıdır. Çünkü bu konuda bir çevirmenin başarılı olabilmesi için, türe ait öğelerin çevirisinde yapıtın yazarı gibi özgünlüğünü ortaya koyabilmesi gerekmektedir. Fantastik ve bilimkurgu alanında çeviriler yapan EM3’ün çevirmeni bunu başarmıştır. Bu durum bize fantastik türün çevirisinde uzmanlaşmanın önemini göstermektedir.

Metin dışı öğelerden resimler açısından yaptığımız incelemede ise EM1, EM2 ve EM4’ün çocuk kitabının taşınması gereken özelliklere sahip olmadığı belirlenmiştir. Bu

durumun çocukların kitaplara karşı geliştireceği tutum üzerinde olumsuz bir etkisi olacaktır.

EM3 ise orijinal yapıtımıza benzer şekilde resimler açısından zengindir. Fantastik tür yapıtlarda yer alan resimlerin metni desteklediğini göz önünde bulundurduğumuzda EM3'ü bu açıdan nitelikli bir yapıt olarak değerlendirmemiz mümkündür.

Yaptığımız çalışma neticesinde fantastik çocuk kitabı çevirilerinde uyarlama başlı başına bir yöntem olarak izlenmemelidir diye düşünüyoruz. Ayrıca Çocuk kitaplarının tasarım özelliklerinin metni bütünlendiği bilincinin uyanması ve yaygınlaşması amacıyla yapılacak akademik çalışmalarla bu alandaki iyi örnekler ortaya çıkarılmalıdır.

Çocuk edebiyatı ve fantastik türün çevirisinde uzmanlaşmaya gidilmelidir diye düşünüyor ve akademik eğitimde fantastik çocuk kitabı derslerinin seçmeli ders olarak açılmasını öneriyoruz ve ayrıca konunun son derece güncel olmasına rağmen bu alanda az sayıda çalışma bulunduğuna dikkat çekmek istiyoruz.

Kaynakça

- Aslan, Osman** (2002): Kültürel Aktarım Bağlamında Çevrilebilirlik- Çevrilemezlik Tartışmalarının Eleştirel Değerlendirilmesi ve Uygulamaya Yönelik Bir Yöntem Önerisi. *Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, IV Edebi Çeviri ve Kültür Özel Sayısı, İzmir, s. 133-141.
- Baum, Lyman Frank** (1999): *Zümrüt Kent Oz Büyücüsü*, çev. Nihal Yeğinobalı, (3. Baskı), İstanbul.
- Baum, Lyman Frank** (1995): *Oz Büyücüsü*, çev. Feza Özgen, İstanbul.
- Baum, Lyman Frank** (2002): *Oz Büyücüsü*, çev. Bengi Pirim, (2. Baskı), İstanbul.
- Baum, Lyman Frank** (2007): *Oz Büyücüsü*, çev. Volkan Yalçıntoklu, İstanbul.
- Bertills, Yvonne** (2003): *Beyond Identification Proper Names in Children's Literature*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Åbo Akademi University, Finlandya.
- Bilgin, Zeynep** (1983): *An Exploratory Study About The Evaluation of Children's Books Market In Turkey*, Boğaziçi University, Master of Arts in Business Administration.
- Boratav, Pertev Naili** (2003): *100 Soruda Türk Folkloru*, K Kitaplığı, İstanbul.
- Bouslough, Gail** (2007): *Appropriating Wonderland: Nostalgia and Modernity in the Children's Fanta of Lewis Carroll's Alice Books and L. Frank Baum's "The Wonderful Wizard of Oz"*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Claremont Graduate University, California.
- Desmidt, Isabelle** (2006): A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translated Children's Literature, *Children's Literature in Translation Challenges and Strategies*, Manchester.
- Dilidüzgün, Selahattin** (2007): Çocuk Kitaplarının Çocuğun Sanat Eğitimine Katkısı, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu*. Gelişmeler, Sorunlar ve Çözüm Önerileri, 04-06 Ekim 2006, Ankara.
- Demirkan, Murat** (2005): Türkçe'de Belirli Geçmiş Zamanda Kullanılan -dı'nın ve Duyulan Geçmiş Zaman Olan -mış'ın Anlam Bilimi, *Uluslararası IV. Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu Bildirileri*, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Çanakkale.
- Gangi, Jane M.** (2004): *Encountering Children's Literature an Arts Approach*, Pearson Education, Inc., Boston.
- Hearn, Michael Patrick** (2000): *The annotated Wizard of Oz: The Wonderful Wizard of Oz*, Norton New York.

- Kakıncı, Tarık Dursun** (1979): Çocuklara Kitaplık, *Türk Dili Dergisi*, Yıl: 28, Cilt XXXIX, Sayı: 331.
- Klingberg, Göte** (2008): *Facets of Children's Literature Research*, The Swedish Institute for Children's Books, Stockholm,
- Munday, Jeremy** (2001): *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London and New York.
- Oğuzkan, Ferhan** (2006): *Çocuk Edebiyatı*, Ankara.
- O' Neal Riley, Michael** (1988): *Introductory Interiors: The Development of L. Frank Baum's Imaginary World*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Emory University.
- Ottinen, Rita** (1993): *I am Me- I am Other: On the Dialogics of Translating for Children*, Tampere.
- Sever, Sedat** (2007): Çocuk Edebiyatı Öğretimi Nasıl Olmalıdır?, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu*. Gelişmeler, Sorunlar ve Çözüm Önerileri, 04-06 Ekim 2006, Ankara.
- Shavit, Zohar** (1978): Çocuk Yazını Çevirisi, Çeviren: Pınar Besen, in: *Çocuk Yazını Çevirisinin Yazınsal Çoğuldizgedeki Konumu Açısından Belirlenmesi, Metis Çeviri Dergisi*, Sayı: 15, 1991.
- Toral-Barda, Zuhâl** (1998): Alice Harikalar Ülkesinde'ki Kültürel Gerçekliklerin Fransız ve Türk Kültürlerine Yansıması, *Çeviribilim ve Uygulamaları*, Bizim Büro Basımevi, Ankara, s. 119-127.
- Tosun, Muharrem** (2002): Erek Odaklı çeviribilim Kuramlarının Kültürel Aktarma Bakışı ve Çeviribilimde Paradigma Değişimi, *Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. IV. Edebi Çeviri ve Kültür Transferi Özel Sayısı, İzmir.
- Toury, Gideon** (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam.
- Türk Dil Kurumu** (2005): *Türkçe Sözlük*, Ankara.
- Venuti, Lawrence** (1995): *The Translator's Invisibility*. London and New York.
- Yetim, Arzu** (2006): Çocuk- Edebiyat-Sanat Etkileşiminin Sağlanması ve Çocuk Ve Gençlik Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış. II. *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongre Bildirileri I. Cilt*, Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya.

Online Kaynaklar

- Baum, Lyman Frank** (1900): *The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago, <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/BauWiza.html>, (son erişim tarihi: 15.02.2015)
- <http://www.meb.gov.tr/haberler/haberayrinti.asp?ID=924>, (son erişim tarihi: 15.02.2015).
- <http://www.imdb.com/title/tt0032138/>, (son erişim tarihi: 15.02.2015).
- <http://home.comcast.net/~dwtaylor1/childrensliteeven.html>, (son erişim tarihi: 15.02.2015)
- <http://www.imdb.com/title/tt0066801/>, (son erişim tarihi: 15.02.2015).

Almanca Hazırlık Öğrencilerinin Yazılı Anlatım Yanlışlarının Çözümlemesi

Saliha Çevik, Dursun Zengin, Ankara

Öz

Bu çalışma Ankara Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Almanca hazırlık sınıfı öğrencilerinin yazılı anlatımlarında yaptıkları yanlışların kaynaklarının yanlış çözümlemesi yöntemi uygulanarak tespit edilmesi ve böylece yazma eğitiminde iyileştirici uygulamaların belirlenmesi amacını taşıyan betimsel bir çalışmadır.

Bu çalışmada öğrencilerden iki öğretim yılı boyunca yazma dersinde belirli zaman aralıklarıyla yazılı dilde veriler alınmış, alınan bu veriler belirli başlıklar altında sınıflandırılıp yorumlanmıştır. Bu veriler toplanırken veya yıl boyunca devam eden yabancı dil öğrenme süresince ders işleme tekniği ve materyal bakımından araştırmacıların herhangi bir müdahalesi olmamıştır. Alınan verilerin hepsi öğrencinin kendi dil bilgisini yansıtmaktadır. Elde edilen veriler SPSS İstatistiksel Analiz Programı ile değerlendirilerek, bulguların yüzdelik oranları ve yorumlanması yapılmıştır.

Elde edilen verilerin sonuçlarına göre, yanlışların genellikle ana dilden yapılan yanlış aktarımlardan kaynaklandığı tespit edilmiştir. Bu nedenle kaynağı kesin belli olan problemlerli noktaların yanlış çözümlemesi yoluyla çözümlenmesiyle tamamlayıcı öğretim ile iyileştirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yabancı dil öğretimi, yabancı dil, yanlış çözümlemesi, Almanca hazırlık, karşılaştırmalı çözümleme, tamamlayıcı öğretim.

Abstract

This study aims to determine the writing mistakes of students in German preparatory classes in the School of Foreign Languages of Ankara University and thus developing better techniques in teaching writing skills.

In this study students' writing materials were collected in certain periods throughout two semesters and this data were grouped and assessed under certain headings. The researcher has not intervened in any of the lesson techniques and materials in the foreign language teaching process throughout the year. The answers were evaluated by SPSS Statistical Analyse Program and their percentages and assessments were made.

According to the results obtained from this data, it was fixed that most of the mistakes in the second language were made from the interference of the mother tongue. It is aimed to solve these problematic points by using mistake solving teaching methods and complementary education.

Keywords: Foreign Language Education, foreign language, mistake solving, German preparatory, comparative solving, complementary education.

1. Giriş

Günümüzde yabancı dil öğrenimine verilen önem sürekli olarak artmaktadır. Bu nedenle de son dönemlerde yabancı dil öğretiminde yeni yöntem ve teknikler, yeni yaklaşım ve tespitlere yönelik araştırmalar giderek yaygınlaşmakta ve önem

kazanmaktadır. Yanlış çözümlenmesi de dil öğretiminde ortaya çıkmış sorun odaklı yaklaşımlardan biridir.

1960'lı yıllara kadar yabancı dilde yapılan yanlışlar hedef dilin kurallarından sapmalar olarak görüldüğünden, istenmeyen, sürekli hesaba katılıp, mutlaka düzeltilmesi gereken bir durumdu (Kleppin 2001: 986). Corder'in (1973) "Bütün öğrenciler öğrenme sürecinde mutlaka yanlış yapar" tespitiyle yanlışların da öğrenme sürecinin bir parçası olduğu düşüncesi benimsendi." (Storch 1999: 315) Svartvik (1973) ve Valdman (1975) tarafından yapılan çalışmalarla da, hedef dildeki kuralların mutlaka yanlış olarak kabul edilmemesi gerektiği, aksine öğrencinin gerekli yeteneği kazandığının bir göstergesi olduğu vurgulandı (Heyd 1991: 229). Yanlışların, öğrencinin neleri bilmediği, neleri yeteri kadar öğrenmediği konusunda bilgi verdiği görüşü kabul gördü. Hatta yanlışların bir öğrencinin dili nasıl öğrendiği konusunda da bilgi verdiği görüldü (Cauneau 1992: 61). Öğrencinin yaptığı yanlışların çözümlenmesiyle, öğretim yöntemlerine katkı sağladığı ve öğrenme hedeflerinin ne kadarının gerçekleştiği konusunda öğretmene bilgi verdiği görüşü benimsendi (Corder 1981: 35). Uygulamada da öğrencilerin yanlış yaparak, yaptıkları yanlışları fark ederek ya da öğretmenin bu yanlışları saptayarak göstermesi yoluyla öğrenmenin gerçekleştiği görülebilmektedir. Bu durumda, yanlışlardan doğruya ulaşmanın da söz konusu olduğu anlaşılmaktadır; ancak öğrencilerin yaptıkları yanlışların saptanması ve elde edilen yanlışların nasıl doğruya aktarılabilineceğinin, yani hangi yol, yöntem ve stratejilerden yararlanılacağına belirlenmesi gerekmektedir.

Günümüzde yabancı dil öğretiminde sorun odaklı yaklaşımlara olan ilginin artması ve yabancı dilde yapılan yanlışların da sorunun tespiti için önemli ve gerekli olduğu düşüncesi ile yanlış çözümlenmesi konusuna verilen önem arttı ve yanlış çözümlenmesinin aşamaları netleştirildi.

2. Yanlış Çözümlenmesi

Yanlış çözümlenmesinde öncelikle yanlışın tespiti yapılmaktadır, ikinci aşamada ise yanlış tanımlanarak hangi kurala uyulmadığı tespit edilir. Bir yanlışın var olması, neden yanlış olduğunu açıklayamayacağından, bunu açıklayan aşama yanlışın tanımlanması aşamasıdır; yanlışların açıklanması aşamasıyla yanlış çözümlenmesinin dilbilimsel bölümü tamamlanmış olur (Acar 2005: 24).

Yabancı dil öğretmenin yanlış çözümlenmesinde yapması gerekenler şu şekilde sıralanmaktadır (Schmidt 1994: 331-352):

2.1 Yanlışın Tanımlanması:

2.1.1 Yanlışın Tespiti:

- Yanlış nedir? Nerede bulunuyor?
- Hangi kuraldan sapma var?
- Öğrenci tarafından hedeflenen yanlışsız ifade nedir?

2.1.2 Yanlışın Sınıflandırılması:

Söz konusu yanlışlar:

- Fonetik (konuşma dili) yanlış mı, yazım yanlış (yazı dili) mı?
- Dil bilgisel yanlışlar mı? Sözcüksel yanlışlar mı?
- Nesnel-işlevsel yanlışlar mı?
- Verilerin/yanlışların birleşimi mi?

2.2 Yanlış Çözümlemesi:

2.2.1 Yanlış Tipleri

Söz konusu muhtemel yanlışlar:

- Dikkatsizlik yanlışları: Yanlışın engellenmesi için gerekli bilgi ve donanıma sahip olunduğu halde yapılan yanlışlardır.
- Yetkinlik yanlışları: Gerçek yanlışlar; gerekli bilgi ve donanıma sahip olmaması durumunda yapılan yanlışlardır.
- Performans yanlışları: Üslup düzeyinde konuşmacı bir listeye başvurduğunda hedef dil ile bu zamana kadar öğrenilen dil arası uyumsuzluktur.

2.2.2 Olası Yanlış Nedenleri

Söz konusu yanlışlar muhtemelen şu nedenlerden oluşur:

- Aktarım yanlışları (*interlinguale Interferenz*): Bir kelimenin ya da ifadenin ana dilden yabancı dile aktarımı.
- Diller içi aktarım yanlışları (*intralinguale Interferenz*): Hedef dildeki bir kuralın genellemesi.
- Kişinin o andaki psikolojik ve fiziksel durumu, yorgunluk, stres, motivasyon eksikliği vb. etmenler,

2.3 Yanlışların Değerlendirilmesi

2.3.1 Yanlışların Nicel Analizi

- Yanlışların tanımlanması aşamasında sınıflandırılan yanlışlar birbirleriyle nasıl nicel ilişki içindedirler?
- Hangi yanlışlar sayılmalıdır?
- Yanlış oranı ve üretilen metin arasındaki bağlantı nedir?

2.3.2 Yanlışların Nitelendirilmesi

Söz konusu yanlışlar:

- “Önemli” yanlışlar mı? “Basit” yanlışlar mı?
- Yeterlilik yanlışları mı?
- Beceri/performans yanlışları mı?

2.4 Yanlıřların Giderilmesi

2.4.1 Düzeltme

- Öğretmen öğrencileri ne zaman ve hangi durumlarda düzeltmelidir?
- Öğretmen kendisini nasıl düzeltebilir?

2.4.2 Tekrar etme

- Hangi kelimeler veya dil bilgisel yapılar tekrarlanmak zorundadır?
- Hangi metinler tekrar okunmak/dinlenmek/yazılmak zorundadır?
- Hangi alıştırmalar tekrarlanmalıdır?

2.4.3 Zenginleştirme

- Hangi yeni ifade olanakları sunulabilir?
- Kurallarda veya kelime anlamı/kullanımında nasıl bir zenginleştirme veya kısıtlama yapılabilir?

2. 4.4 Alıştırma

Yanlıřların yok edilmesi için, öğrenilenin saęlamlařtırması için, yeni öğrenilenin benimsenmesi ve saęlamlařtırılması için hangi alıştırmalar yapılmalıdır?

Yanlıřların sınıflandırılmasında ana kategoriye yanıř gruplarından dikkatsizlik yanıřları (*lapses*), yetkinlik yanıřları (*İng. errors*) ve performans yanıřları (İng. *mistake*) oluřturmaktadır. Dikkatsizlik yanıřları (*lapses*) yorgunluk, konsantrasyon eksiklięi veya dikkatsizlik kaynaklı yapılan yanıřlardır. Bu türdeki yanıřları öğrenci başkasının yardımını olmadan düzeltebilmektedir, yetkinlik yanıřları, bilinçsizce yapılan ve yeterli dil bilgisine sahip olmadıęı için öğrencinin kendi kendine düzeltemeyeceęi yanıřlardır. (Achten 2005: 126) Yetkinlik yanıřları (*errors*) aynı zamanda yanıř konusunda uyarılmasına raęmen kiřinin sürdürdüęü yanıřlardır. Performans yanıřları ise, kiřinin hedef dili kullanımı sırasında kuraldan saptıęı konusunda uyarılınca kendisinin düzelttięi yanıřlardır.

“Avrupa Ortak Öneriler Çerçevesi” nde (*Alm. GER*) (2001: 51 vd.) yetkinlik ve performans yanıřları dışında farklı dilbilimsel yanıř sınıflandırmalarına yer verilmiřtir: Sesletim yanıřları (*Alm. Aussprachefehler*), yazım yanıřları (*Alm. Rechtschreibfehler*), sözcüksel yanıřlar (*Alm. Lexikalische Fehler*), biçimbilimsel yanıřlar (*Alm. Morphologische Fehler*), sözdizimsel yanıřlar (*Alm. Syntaktische Fehler*), Sosyolinguistik Yanlıřlar (*Alm. Soziolinguistische Fehler*), pragmatik yanıřlar (*Alm. pragmatische Fehler*), kültüre baęlı yanıřlar (*Alm. kulturelle Fehler*).

James'e göre yanıřlar dilin yüzeysel yapısına baęlı olarak sınıflandırılabilir. Corder, öğretmenler tarafından en çok kullanılması gereken ve sistematik bir çözümleme için bilgiler veren yanıřların biçime baęlı yanıřlar olduęunu vurgulamaktadır (Corder 1972: 39). Biçime baęlı yanıřlar dörde ayrılmaktadır (James 1998: 106-113):

A) Atlama Yanlıřları: Atlama yanlıřları, öđrenci dilbilgisel kurallara uygun bir ifadede kullanılması gereken bir öđeyi kullanmadıđında oluşur. Atlama yanlıřları genellikle öđrenciler tarafından fark etmeden yapılan yanlıřlardır.

B) Ekleme Yanlıřları: Ekleme yanlıřları, cümle içinde olmaması gereken bir öđenin öđrenci tarafından eklenmesiyle oluşan yanlıřlardır.

C) Seçme Yanlıřları: Seçme yanlıřları, öđrencinin dođru olan yapının yerine yanlıř olan yapıyı seçmesinden kaynaklanan yanlıřlardır.

D) Sıralama Yanlıřları: Sıralama yanlıřları, cümle öđelerinin hepsi dođru olsa da sıralamasında yapılan yanlıřlardır.

Her insan yabancı dil öđrenirken, öđrendiđi yabancı dili kendinde var olan dilin süzgecinden geçirerek, daha önce var olan dilsel yapı ve oluşumları öđrendiđi dile aktarır (Erdoğan 2001: 39). Temel alınan dilden öđrenilen dile yapılan olumsuz aktarımlar diller arası aktarım (*Alm. Interlinguale Interferenz*) terimi ile açıklanır. Diller arası aktarım türleri kendi arasında da ikiye ayrılmaktadır:

1. Deđiřtirme: Deđiřtirme bir sözcede bulunması gereken bir öđenin yerine başka bir öđe kullanılması durumudur (Vardar 2002: 151). Öđrenci yapı ya da kelimeyi ana diliyle özdeřtirerek ana dilinde kullandıđı gibi kullanmaktadır.

2. Farkı Ayırt Edememe: Yabancı dil öđrenen ana dilindeki ayrımları (dil bilgisel, anlam bilimsel) öđrendiđi yabancı dile aktarabilir. Bu durum daha ziyade çok anlamlı fiillerde görölmektedir (Balcı 1987: 16).

Karşılařtırmalı hipotezin zayıf görüřüne göre yanlıřlar sadece diller arası aktarımlardan kaynaklanmamaktadır. Dil içi aktarımlar da yanlıřlara neden olabilmektedir ve kendi içinde genelleřtirme (*Übergeneralisierung*) ve basitleřtirme (*Simplifizierung*) olarak ikiye ayrılmaktadır (Achten 2005: 95).

1. Genelleřtirme: Öđrenci hedef dilindeki kuralı benzer başka bir kurala aktarmaktadır ve aktardıđı kuralı genelleřtirmektedir.

2. Basitleřtirme: Öđrenci cümlenin bazı öđelerini kullanmayarak cümleyi oluşturur ve genellikle yan cümleyi ya da temel cümleyi oluştururken özneyi eksiltir (Kleppin 2001: 32).

Yanlıřların nedenleri, ne kadarının giderilebileceđi, kabul edilip düzeltilebileceđi ve nasıl ölçölüp deđerlendirileceđi öđrenme ortamına ve öđrenci grubuna göre karar verilen ve deđiřkenlik gösteren bir durumdur. Bireysel öđrenme başarısı dikkate alınarak yanlıřlar düzeltilir ve deđerlendirilir. Bu nedenle sadece objektif olarak yanlıřın tespiti yeterli deđildir.

3. Arařtırmanın Amacı ve Önemi

Bu arařtırma, Almanca hazırlık sınıfı öđrencilerinin yazılı anlatımlarında yaptıkları yanlıřların deđerlendirilmesi ve yapılan yanlıřların çözümlenmesinden yola çıkarak yabancı dil öđrenimini iyileřtirici uygulamaların tespiti amacıyla yapılmıřtır. Çalıřma, Ankara Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu bölümünde Almanca öđrenen ve

zorunlu hazırlık sınıfında bulunan 28 Türk öğrenci üzerinde yapılmıştır. Araştırmaya katılan 14 öğrenci Almanca bilgisi olmadan, sadece İngilizce sınav sonucuna göre, diğer 14 öğrenci ise Almanca'yı yurtdışında öğrenerek ve Türkiye'de öğrenmeye devam ederek Almanca yabancı dil sınavı (YGS) sonucunda bölümde okumaya hak kazanmıştır.

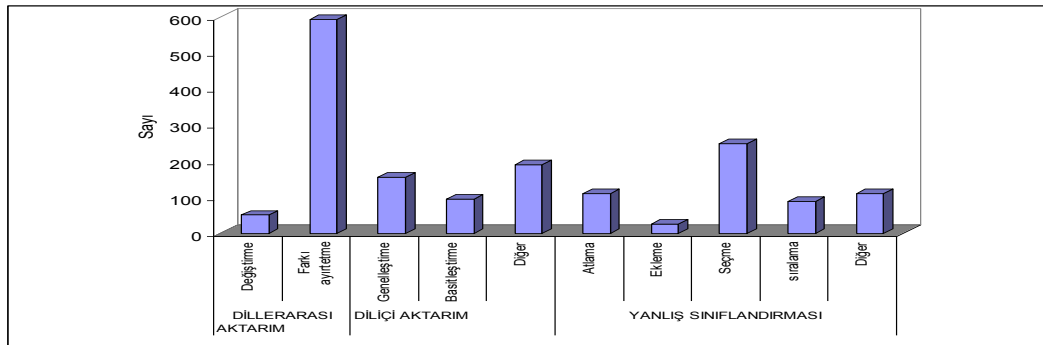
Bu araştırma, bir yıllık hazırlık eğitimi ile Almanca öğrenen öğrencilerin sonrasında Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda başarılı bir şekilde öğrenim görebilecek duruma gelebilmeleri için, yanlışları nasıl en aza indirilebilir sorusundan hareketle çalışılacak bir durum tespittir.

Kompozisyon konuları, öğrencilerin dil seviyeleri ve öğrenim görecekları bölüm dikkate alınarak, güncel hayatta ve akademik yaşamlarında sorunsuz yazmaları gereken belirlenmiş konulardır. Kompozisyonlardaki yanlışlar belirli başlıklar altında SPSS 12.0 İstatistik programı ile çözümlenmiş ve böylece yanlışlar en aza indirgenerek öğrenimin başarılı olabilmesi için neler yapılabileceği konusunda tespitler yapmak amaçlanmıştır.

4. Bulgular ve Yorum

28 öğrencinin yanlışlarının genel analizi şu şekildedir:

Grafik 1: Yanlışların Genel Dağılımı

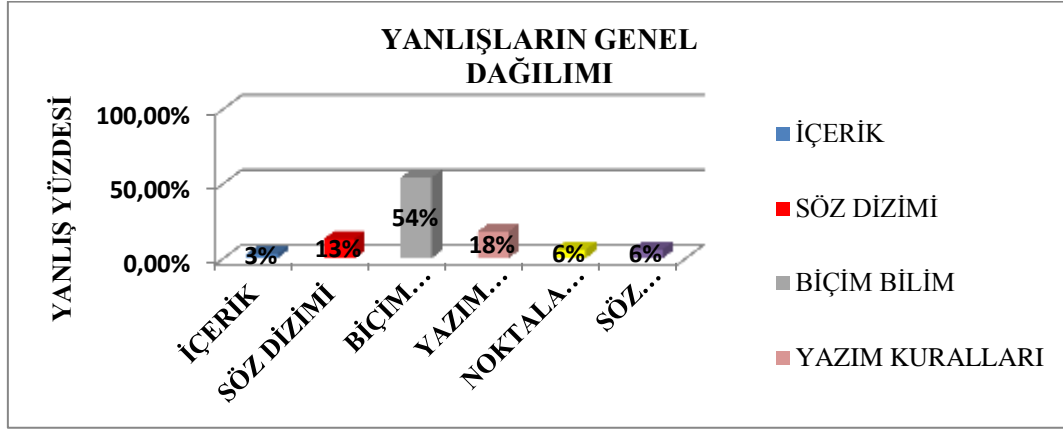


Ölçütler		Yanlış Sayısı	%
DİLLERARASI AKTARIM YANLIŞI	Değiştirme	50	3%
	Farkı ayırtetme	592	36%
DİLİÇİ AKTARIM YANLIŞI	Genelleştirme	155	9%
	Basitleştirme	95	6%
	Diğer	189	11%
YANLIŞ SINIFLANDIRMASI	Atlama	110	7%
	Ekleme	25	2%
	Seçme	249	15%
	Sıralama	88	5%
	Diğer	110	7%

Grafik-1 incelendiğinde, öğrencilerin %36'sının en çok dilbilgisi, yazım kuralları, noktalama bilgisi, içerik bilgisi ve sözcük bilgisinin diller arası aktarımında Türkçe ve Almanca ya da İngilizce ve Almanca arasındaki farkı ayırt edemediklerinden yanlış

yaptıkları ortaya çıkmaktadır. Öğrencilerin %22'sinin ikinci önemli yanlış yapma nedeni ise diğer nedenler olarak değerlendirilen kişisel (yaş, cinsiyet, zeka, dikkat eksikliği, motivasyon, derse karşı tutum gibi) ya da çevresel (sınıf ortamı, materyal zenginliği, zaman gibi) nedenlerdir. Yine Grafik-1'de Yanlış Sınıflandırılması bölümünde yapılan yanlışların sınıflandırılmasında öğrencilerin en çok seçme yanlışını (%15) yaptığı ortaya çıkmaktadır.

Grafik 2: Ana Başlıklara Göre Yanlışların Genel Dağılımı



	DİLSEL YETERLİLİK					
	İÇERİK	SÖZ DİZİMİ	BİÇİM BİLİM	YAZIM KURALLARI	NOKTALAMA KURALLARI	SÖZ DAĞARCIĞI
Toplam Yanlış Sayısı	50	209	906	293	103	102
Yanlış Yüzdesi	%3,00	%12,56	%54,47	%17,61	%6,19	%6,133

Grafik-2'de öğrencilerin yaptıkları yanlışların oranı ana başlıklar altında verilmektedir. Öğrencilerin en çok Dilsel Yeterlilik başlığı altında biçimbilim %54 ve söz dizimi (%13) ile ilgili yanlışlar yaptıkları tespit edilmiştir. Dilsel Yeterlilikten sonra ikinci önemli yanlış yapılan konu ise yazım kurallarıdır (%18). Grafik-1 ve Grafik-2 birlikte değerlendirildiğinde, öğrencilerin en çok dilsel yeterlilik konusunda yanlış yaptıkları, en çok yanlış nedeninin iki dil arası aktarım yaparak diller arasındaki farkı ayırt edememe olduğu ve en çok seçme yanlışını yaptıkları tespit edilmiştir.

4.1 "İçerik (Anlatım Düzeni)" Ölçütüne İlişkin Bulgular

	Kompozisyon başlığı uygun mu?	Kompozisyon başlığı beklenen türde yazılmış mı?	Kompozisyon giriş-gelişme-sonuç planına uygun mu?	Kompozisyon içeriği anlaşılır mı?
Yanlış sayısı	26	12	12	6
Yanlış yüzdesi	%52	%12	%22	%12

Öğrencilerin kompozisyonları incelendiğinde anlatım düzeni başlığı altında en çok yanlış (26 yanlış, %52) uygun başlığı oluşturmada yaptıkları tespit edilmiştir. Öğrencilerin başlık yazmayı atladığı, unuttuğu ya da konuyla uyuşmayan bir başlık oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Kompozisyonun giriş-gelişme-sonuç planına uygun yazılması gereği öğrenciler tarafından bilinse bile ve anlatım düzeni tasarlanırsa bile, öğrenci yabancı dilde ifade güçlüğü çektiğinden, ifade bütünlüğünü ve düzenini oluşturmada zorlanabilmektedir (12 yanlış, %22). Öğrencilere farklı kompozisyon türlerinin hem biçimsel hem yapısal özellikleri ve ana dilleriyle benzer ya da farklı yönleri öğretilmek zorundadır.

4.2 Dilsel Yeterlilik (Söz dizimi ve Biçimbilim) Ölçütüne İlişkin Bulgular

2. Dilsel yeterlilik		yanlış Sayısı	%
DİLLERARASI AKTARIM	Değiştirme	29	3%
	Farkı ayırtetme	99	36%
DİLİÇİ AKTARIM	Genelleştirme	29	12%
	Basitleştirme	71	6%
	Diğer	100	9%
YANLIŞ SINIFLANDIRMASI	Atlama	75	7%
	Ekleme	17	2%
	Seçme	172	16%
	Sıralama	63	6%
	Diğer	52	5%

Öğrenciler en çok yanlış çalışmada “Dilsel Yeterlilik” başlığı altında incelenen söz dizimi ve biçimbilimde yapmaktadır. “Dilsel Yeterlilik” başlığı altındaki yanlışların genel analizi incelendiğinde, yanlış nedeninin (399 yanlış, %36), öğrencilerin diller arası aktarım yaparken Almanca ve Türkçe arasındaki sözdizimsel ya da biçim bilimsel farklılıkları ayırt edememeleridir. Öğrencilerin yaptıkları yanlışların bir başka önemli nedeni (129 yanlış, %12) ise Almancada öğrendikleri bir kuralı genelleyerek kullanmalarındadır. Öğrenciler iki dil arasındaki farkı ayırt edemediklerinden ya da dil içinde kural genellemesi yaptıklarından en çok seçme yanlış (172 yanlış, %16) yapmaktadır.

Yanlışların “Dilsel Yeterlilik” başlığı altında detaylı analizi şu şekildedir:

4.2.1 Söz Dizimi Ölçütüne İlişkin Bulgular

	SÖZ DİZİMİ							
	Ana cümlede fiil ikinci sırada mı?	Ana cümlede fiil sonda mı?	Basit cümlede sıralama doğru mu?	ve, ya da, ama, çünkü sıfır pozisyonunda mı?	Olumsuzlama doğru konumda mı?	Tümleç doğru konumda mı?	Bağlaçlar kurala uygun kullanılmış mı?	Cümlede geçerli zaman kurala uygun kullanılmış mı?
Yanlış sayısı	8	29	52	45	24	6	21	24
Yanlış yüzdesi	%4	%14	%25	%22	%11	%3	%10	%11

Öğrencilerin en çok basit cümle kurarken söz dizimi yanlış yaptıkları (52 yanlış) gözlemlenmektedir. Almanca cümle kurarken genellikle Türkçeden Almancaya diller arası aktarım yapılmakta ve bu aktarımı yaparken iki dil arasındaki fark ayırt edilmemektedir (18 yanlış, %34,6).

*Sie immer weinte.
Die Sonne wieder scheint.
Die Aufgabe finde sehr interessant.*

Öğrenciler Almancada basit cümle kurulumu kuralını bilse bile, yanlış yazma korkusundan, bir ögenin nereye ve nasıl geleceğini bilmediğinden veya anımsayamadığından genellikle fiili çekimsiz halde kullanarak dil-içi yanlış nedeni olan basitleştirme yanlışı (9 yanlış, %17,3) yapmaktadır. Diller-arası aktarımda da dil-içi aktarımda da en çok görülen yanlış türü sıralama yanlışıdır (12 yanlış, %26,17).

4.2.2 “Biçimbilim” Ölçütüne İlişkin Bulgular

BİÇİMBİLİM						
	FIİL	AD	ARTİKEL	SIFAT	ZAMİR	EDAT
Toplam Yanlış Sayısı	236	144	131	84	189	122
Yanlış Yüzdesi	%26	%16	%14	%9	%21	%13

Biçimbilim başlığı altında en fazla fiile bağlı yanlışların yapıldığı saptanmıştır (236 yanlış, %26).

Fiil çekimi doğru mu?	yanlış sayısı	%
Değiştirme	1	0,9
Farkı ayırt etmeme	3	2,8
Genelleştirme	16	14,8
Basitleştirme	37	34,3
Diğer	15	13,9
Atlama yanlışı	1	0,9
Ekleme yanlışı	1	0,9
Seçme yanlışı	21	19,4
Sıralama yanlışı	0	0,0
Diğer	13	12,0
Toplam	108	100,0

Öğrencilerin Almanca öğrenirken en çok zorlandığı konulardan biri fiil çekimleridir. Üretilen metinlerin değerlendirilmesi sonucunda, fiilin farklı zamanlara göre çekimini anımsayamayan öğrencilerin genellikle cümleleri basitleştirerek (37 yanlış, %34,3) yazdıkları saptanmıştır. Bu nedenle de öğrencilerin büyük çoğunluğu seçme yanlışı yapmaktadır (21 yanlış, %19,4). Aşağıdaki iki örnekte bahsedilen bu durum görülmektedir.

*Ausserdem, fotografieren ich.
Polizei klären dieses Ereignis ab.*

Verilen iki örnekte de öğrenci fiilin geçmiş zaman çekimini anımsayamadığından cümleyi basitleştirerek fiili çekimlemeden yalın halinde kullanarak seçme yanlışı yapmaktadır.

4.3 “Yazım Kuralları” Ölçütüne İlişkin Bulgular

YAZIM KURALLARI ÖLÇÜTÜ				
	Kelimelerin yazımı doğru mu?	Büyük-Küçük Yazımı uygun mu?	Sch-ch-eu-ei-ä-ö-ü yazımı doğru mu?	Bitişik – ayrı yazımı doğru mu?
Yanlış Sayısı	109	99	43	42
Yanlış Yüzdesi	37,2	33,7	14,6	14,3

Kelimelerin yazımı doğru mu?	Yanlış sayısı	%
Değiştirme	4	3,7
Farkı ayırt etmeme	38	34,9
Genelleştirme	4	3,7
Basitleştirme	2	1,8
Diğer	24	22,0
Atlama yanlışı	3	2,8
Ekleme yanlışı	10	9,2
Seçme yanlışı	22	20,2
Sıralama yanlışı	0	0,0
Diğer	2	1,8
Toplam	109	100,0

Öğrencilerin Almanca kelime yazarken özellikle farklı harflerde farkı ayırt edemeyerek Türkçedeki veya daha önce öğrendikleri dildeki (İngilizce) gibi yazabilmektedir ve bu nedenle de çoğunlukla seçme yanlışı yaptıkları görülmektedir.

Der Lehrer kontrollierte die Hausaufgabe.

Garden.

Umzonts.

Yukarıdaki örneklerde öğrencilerin kelimeleri oluştururken hem Türkçenin hem de İngilizcenin etkisiyle Almanca ile bu diller arasındaki farkı ayırt edemeyerek seçme yanlışı yaptığı görülmektedir. Türkçede özel isimlerin dışındaki isimler genellikle küçük harfle yazılmaktadır. Almancada ise tüm isimler büyük harfle yazılmaktadır. Bu nedenle öğrencilerin farkı ayırt edemeyerek isimleri küçük harfle yazdıkları ve böylece seçme yanlışı yaptıkları saptanmıştır.

4.4 Noktalama Kuralları” Ölçütüne İlişkin Bulgular

Noktalama kuralları ölçütü incelendiğinde, öğrencilerin en çok cümle arasında virgöl kullanımında (%67,9 (53 yanlışı)) yanlışı yaptıkları saptanmıştır.

NOKTALAMA KURALLARI ÖLÇÜTÜ		
	Cümle arası virgül kullanılmış mı?	Cümle sonunda noktalama yapılmış mı?
Yanlış Sayısı	53	25
Yanlış Yüzdesi	67,9	32,05

Cümleler arası virgül kullanılmış mı?	Kişi sayısı	%
Değiştirme	0	0,0
Farkı ayırt etmeme	19	35,8
Genelleştirme	0	0,0
Basitleştirme	3	5,7
Diğer	13	24,5
Atlama yanlışı	8	15,1
Ekleme yanlışı	2	3,8
Seçme yanlışı	0	0,0
Sıralama yanlışı	0	0,0
Diğer	8	15,1
Toplam	53	100,0

Öğrenci yanırlarının başlıca nedeni diđer nedenlerdir (19 yanlıř, %35,8) (örn. dikkatsizlik) ve en çok atlama yanlıřı (8 yanlıř, % 15,1) yaptıkları görölmektedir.

Sie berichtete in der Reportage das sie Schuldgefühle hatte.

Öğrencilerin özellikle bağlaçlı cümlelerde temel cümle ile yan cümleyi ayırmak için kullanılan virgölü atladığı tespit edilmiştir. Verilen örnekte de öğrenci “dass” bağlacından önce virgül kullanmayarak, diđer nedenlere bağlı atlama yanlıřı yapmıştır.

4.5 “Söz Dağarcığı” Ölçütüne İlişkin Bulgular

Öğrencilerin söz dağarcığı ölçütüne ilişkin bulguları incelendiğinde, en çok doğru kelime oluşturmak konusunda (65 yanlıř) yanlıř yaptıkları saptanmıştır.

SÖZ DAĞARCIĞI ÖLÇÜTÜ		
	Doğru kelime oluşturabilmiş mi?	Sözcük kullanımı yerinde mi?
Yanlıř Sayısı	65	37
Yanlıř Yüzdesi	66,3	33,7

Doğru kelime oluşturulabilmiş mi?	Yanlıř sayısı	%
Değiştirme	4	6,2
Farkı ayırt etmeme	23	35,4
Genelleştirme	10	15,4
Basitleştirme	4	46,2
Diğer	3	4,6
Atlama yanlıřı	2	3,1
Ekleme yanlıřı	0	0,0
Seçme yanlıřı	13	20,0
Sıralama yanlıřı	2	3,1
Diğer	4	6,2
Toplam	65	100,0

*E.E benutzte den Bus vorsichtig.
Er wollte ihnen sterben.*

Öğrencilerin doğru kelime oluştururken en çok ana dil ile farkı ayırt edememekten kaynaklanan seçme yanlışı yaptıkları görülmektedir.

5. Sonuç ve Öneriler

Elde edilen verilerin SPSS 12.0 İstatistik programıyla yüzdeler analizi yapılmış ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Öğrencilerin en çok dilbilgisi ile ilgili biçim bilim ve söz dizimi ile ilgili bildikleri dil ve Almanca arasında aktarım yaptıkları ve bu aktarımı yaparken iki dil arasındaki farkı ayırt edemeyerek, seçme yanlışı başta olmak üzere çeşitli yanlışlar yaptıkları ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle öğrencilerin en çok yanlış yaptıkları konularda Almanca ve ana dilleri arasında var olan farklılıkları vurgulamak ve fark etmelerini sağlamak yanlışların giderilmesine önemli bir katkı sağlayacaktır. Ancak bir yanlışın gelecekte yapılmasını engellemek için tek başına düzeltme ve açıklama yeterli olmayacaktır. Öğrencilerin gelecekte yapabilecekleri yanlışlarını engellemek, kendi yanlışlarını keşfedebilmelerini sağlamak ve verimli bir yazma dersi programı oluşturmaya katkı sağlamak amacıyla ortaya çıkan sonuçlara göre, Almanca derslerinde farklı alıştırmalar önerileri verilmelidir.

2. Örneklemi oluşturan öğrencilerin en çok dilsel yeterlilik başlığı altında biçim bilim konusunda yanlış yaptığı (toplam 906 yanlış, % 54,47) yaptığı saptanmıştır. Biçimbilim başlığı altında en fazla fiile bağlı yanlışlar yapılmıştır (236 yanlış) (%26). Fiil çekimlerini anımsayamayan öğrencilerin genellikle cümleleri basitleştirerek (37 yanlış) yazdığı saptanmıştır. Bu nedenle yazma dersinde öğrencilerin cümle kurarken fiilleri ve çekimlerini anımsatacak alıştırmalar yapılabilir.

3. Örneklemi oluşturan öğrencilerin yaptıkları yanlışların en önemli nedeni Türkçe ve Almanca arasında aktarım yapmaları ve iki dil arasındaki farkı yeterince ayırt edememeleridir. Bu nedenle öğrencilerin en çok seçme yanlışı (592 yanlış, %36) yaptığı tespit edilmiştir. Öğrencilerin %38'si Almanca'nın yapısını oluştururken Türkçeden aktarım yapmaktadır. Öğrenciler diller arası aktarım yaparken %36 gibi büyük bir çoğunluğunun iki dil arasındaki yapısal farklılıkları ayırt edemediği görülmektedir. Bu nedenle yabancı dil derslerinde yapısal farklılıkları anlatmak ve farklılıkları keşfetmelerini sağlayacak alıştırmalar yapmak öğrenimin iyileştirilmesine fayda sağlayacaktır.

4. Örneklemi oluşturan öğrencilerin ikinci önemli yanlış yaptıkları konunun yazım kuralları (293 yanlış, % 17,9) olduğu saptanmıştır. Öğrenciler yazım kuralları konusunda en çok kelimelerin yazımında iki dil arasındaki farkı yeterince ayırt edememektedir (38 yanlış, % 34,9). Yabancı dil öğrencilerinin alfabe farklılığına alışabilmesi için yabancı dil olarak Almanca derslerinde ilk derslerde alfabede bulunan seslerin okunuşlarının ve farklılıklarının verilmesi gerekmektedir. Özellikle A1 ve A2 seviyesinde seslerin doğru şekilde öğrenilebilmesi ve dilin içselleştirilmesi için dikte çalışması gibi aktiviteler faydalı olabilir. Örneğin; Öğrencilerden Almanca bir metin ya da kendi yazdıkları metinler verilerek sch, q, tsch, ch, v gibi harflerinin geçtiği kelimeleri işaretleyerek

Türkçeden benzer ya da farklı sesdeki kelime örnekleri vermeleri istenebilir veya üzerinde sınıfta konuşulabilir.

5. Örneklemeindeki öğrencilerin üçüncü yanlış yaptığı konu dilsel yeterlilik başlığı altında sözdizimidir (209 yanlış, %12,56). Sözdizimi başlığı altında en fazla basit cümlelerde sıralama yanlış yapıldığı saptanmıştır (52 yanlış, %25).

6. Öğrencilerin Almanca cümle kurarken genellikle Türkçeden Almancaya diller arası aktarım yaptıkları ve iki dil arasındaki farkı ayırt edemedikleri tespit edilmiştir (18 yanlış (%34). Öğrenciler Almanca cümle kurarken genellikle Türkçeden Almancaya diller arası aktarım yapmakta ve bu aktarımı yaparken iki dil arasındaki fark ayırt edememektedir (18 yanlış, %34,6). Öğrencilerden verilen alıştırmaya ya da metindeki yanlış cümleleri düzeltmeleri istenebilir.

7. Örneklemei oluşturan öğrencilerin noktalama kuralları konusunda yanlışlar yaptıkları saptanmıştır (103 yanlış, %6,19). Noktalama kuralları ile ilgili en çok iki cümle arasında virgül kullanılmamaktadır (53 yanlış, % 67,9). Öğrencilere noktalama işaretlerini ve doğru kullanım yerlerini vurgulayan alıştırmalar yaptırılmalıdır.

8. Örneklemei oluşturan öğrenciler söz dağarcığı ile ilgili yanlışlar yapmaktadır (102 yanlış, %6,13). Öğrencilerin doğru kelime oluşturmada ve yerinde kelime kullanımı konularında zorlandığı tespit edilmiştir. Öğrenciler kelime oluştururken Türkçeden Almancaya aktarım yaparak, farkı ayırt edememektir (23 yanlış, %35,4). Almancada yerinde kelime kullanımı yanlışları ise diliçi genelleştirme nedeniyle (5 yanlış, %13,5) yapılan seçme yanlışlarıdır. Öğrencilerin doğru kelime oluşturmada ve yerinde kelime oluşturmada için öğrencilere gerekli durumlarda Almanca ve Türkçede kelimenin kullanımının anlamsal farklılığını ve dil içi kullanımlarda genelleştirme nedeniyle seçme yanlışları yapılmaması için kelimenin anlam sınırlığının derste aktarılması gerekmektedir. Kelime bilgisinin öğretimi ve pekiştirilmesi başarılı bir yazma becerisi öğretimi için önemlidir. Dil içinde anlamsal farklılığı öğretmek için öğrencilerden anlam olarak uymayan kelimeyi bulması istenebilir.

9. Örneklemei oluşturan öğrencilerin içerik ile ilgili yanlışlar yaptıkları saptanmıştır (50 yanlış, %3). Öğrencilerin en çok yanlış (26 yanlış, %52) uygun başlık oluşturmakta yaptıkları tespit edilmiştir. Öğrencilerin başlık yazmayı atladığı, unuttuğu ya da konuyla uyuşmayan bir başlık oluşturduğu gözlemlenmiştir. Öğrencilerin uygun başlık oluşturması ve giriş-gelişme-sonuç oluşturması için verilen metinlere uygun başlık bulmalarını istemek faydalı olacaktır. Giriş-gelişme ve sonuç sıralamasını doğru oluşturabilmeleri için, öğrencilerden alıştırmada sıralı olarak verilen resimleri hikâyeleştirmeleri istenebilir.

Kaynakça

- Acar, D.** (2005): *Die syntaktische Valenz deutscher und türkischer Verben und Ihr Einfluss auf das Deutschlernen türkischer Studierender*, Adana: Abteilung für Deutschdidaktik, Universität Çukurova, Institut für Sozialwissenschaften.
- Achten, M.** (2005): *Die fehleranalytische Relevanz der prädominanten Spracherwerbshypothesen*, Göttingen: Georg-August-Universität.

- Balci T.** (1987): *Lexikalische Interferenzfehler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cauneau, I.** (1992): *Hören – Brummen – Sprechen., Angewandte Phonetik im Unterrichtsfach Deutsch als Fremdsprache.* Handbuch. 1. Aufl. München: Klett Edition.
- Corder, S.** (1972): *Die Rolle der Interpretation bei der Untersuchung von Schülerfehlern.* Nickel, G. (Hg.): Fehlerkunde. Beiträge zur Fehleranalyse, Fehlerbewertung, Fehlertherapie. Berlin. s. 38-50.
- Corder, S., P.** (1981): *Error Analysis and Interlanguage.* Oxford: Oxford University .
- Erdoğan, E.** (2011): *Eine Fehleranalytische Untersuchung Bei Den Daf- Studentinnen Der Vorbereitungsklassen.* Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- GER, Doğruluk Kriteri (Alm Das Kriterium Korrektheit),**
<http://www2.aclyon.fr/enseigne/allemand/Referenzrahmen2001.pdf> (08.07.2013)
- Heyd, G.** (1991): *Deutsch Lehren. Grundwissen für den Unterricht in Deutsch als Fremdsprache.* 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Diesterweg
- James, C.** (1998): *Errors And Language Learning Ang Use.* New York: Exploring Error analysis. Pearson Longman.
- Kleppin, K.** (1997): *Fehler und Fehlerkorrektur.* München: Goethe Institut.
- Kleppin, K.** (2001): *Formen und Funktionen von Fehleranalyse,-Korrektur und Therapie.* Berlin/New York: Gerhard Helbig /Lutz Götze/ Gert Henrici, Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch, s. 987-994.
- Schmidt, R.** (1994): *Fehler. Henrici, Gert; Riemer, Claudia (Hrsg.): Einführung in die Didaktik des Unterrichts Deutsch als Fremdsprache.* Baltmannsweiler, s. 331-352.
- Storch, G.** (1999): *Deutsch als Fremdsprache: eine Didaktik : Theoretische Grundlagen und praktische Unterrichtsgestaltung.* Band 8184 von UTB für Wissenschaft, FINK Verlag.
- Svartvik, J.** (1973), *Errata: Papers in Error Analysis.* Lund: Gleerup.
- Valdman, A.** (1975), *Error Analysis and Grading in the Preparation of Teaching Materials. The Modern Language Journal,* Vol. 59, s. 422-426.
- Vardar B.** (2002): *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü,* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Gurbetçinin Edebiyatı¹

Oktay Atik, Tekirdağ

Alamancı, gurbetçi gibi adlarla anılan insanlarımızın edebiyatıdır aslında göçmen edebiyatı. Ne tamamlanmış, ne de bitmiş bir edebiyattır, ancak hiç bitmeyeceği de kesin gibidir, biçim ve renk değiştirirse de. Her yeni damla ile yeniden büyüyen, sonra yine kendine dönerek son bulan su halkaları gibi, öteki sularda, yaban ellerde biçim ve renk değiştirirse de hiç bitmeyeceği de kesin gibidir. Göç, gurbet gibi kavramlarla artık özdeşleşmiş, bunları içselleştirmiş olan toplumumuzda Almanya'nın apayrı bir yeri vardır kuşkusuz. Almanya tüm o gurbet ve memleket öykülerinden çok daha uzak, çok daha yabancı, öteki bir kavram idi. Almanyalılık, Alamancılık ya da Almanyalı olmak; gurbet kavramının en öteki, en uç biçimi olarak elli yılını tamamlamış, tarihteki yerini çoktan almış, belgesellere konu olmuş ve en nihayetinde de kendi edebiyatını ve sinemasını, kısaca sanatını oluşturabilmiştir, üç kuşak boyunca. Kimsesiz, öksüz bir çocuk gibi büyüyen bu edebiyat, ilk başlarda ciddiye alınmamış, hor görülmüş ve ötekileştirilmiştir. Azınlık edebiyatı mı, dışgöç yazını mı yoksa konuk işçi edebiyatı mı tartışmaları arasında bir de kendi kimliğini aramış; Türk edebiyatı mı Alman edebiyatı mı derken zamanla yeteneğini ve gücünü ortaya koydukça, sinema, tiyatro gibi diğer sanat dalları ile birlikte dallanıp budaklandıkça paylaşılmaz olmuş, her iki taraf da kendinden saymaya başlamıştır. Birkaç milyonluk sessiz yığınımın sesi soluğu olmuş olan göçmen edebiyatı ise her iki tarafa da kendini ait hissettiğinden Türk-Alman Edebiyatı adını sevmiştir. Bu sözlük çalışmasında Türk-Alman Edebiyatına ait, elli yıllık süreci boyunca üç kuşak boyu, ikiyüze yakın göçmen edebiyatı sanatçıları tanıtılmaktadır.

Göçmen Edebiyatı - Yazarlar Sözlüğü:

Son elli yıl içerisinde hem Türk, hem Alman yazınında uzun ve zorlu süreçler sonucunda oluşmuş olan ve Türk-Alman yazını olarak da adlandırılan göçmen yazını, günümüzde göçün elliinci yılı kutlamaları çerçevesinde kendi varlığını da kutlamaktadır denebilir. Önceleri ağırlıklı olarak Türkçe yazılan bu edebiyatta giderek neredeyse tamamen Almanca yazıldığı görülmektedir. H. Asutay ve Oktay Atik'in birlikte ele aldıkları giriş yazısında ayrıntılı olarak Türk-Alman göçmen yazınının aşamalarına yer verilmiştir. Bu konuda çok farklı sınıflamalar olabildiği gibi, bu kitapta ele alınan üç kuşak sınıflandırması, Nilüfer Kuruyazıcı ve Mahmut Karakuş'un "Gurbeti Vatan Edenler" ile Hayrunisa Topçu'nun "Avrupa ve Amerika'da Türk Edebiyatı" (Turkish Studies International Periodical Fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turcic Volume 4 / 1-1 Winter 2009) adlı eserlerinden yola çıkarak daha çok yaş gruplarına ve zaman sınırlamalarına göre yapılmıştır. Buna göre birinci kuşak yazarlar, göçle birlikte başlayan, seksenli yıllara kadar devam eden ve Türkiye'den Almanya'ya giden yazarları kapsamaktadır.

Seksenli yıllardan doksanlı yılların ortalarına kadar ise, ikinci kuşak göçmen yazını devam etmektedir. İkinci kuşak yazarlar bir taraftan farklı, öteki bir kültürün içinde yaşamının getirdiği zorluklar gibi birinci kuşağın konularını devam ettirmişler, diğer yandan ise ağırlıklı olarak iki kültür arasında kalmışlığın ve bu durumun yarattığı kendi kimliğini arayışını ve bu arayışın yarattığı kaygı, çelişki ve çatışmaları konu edinmişlerdir. Her bir kuşağın konuları da

¹ Hikmet Asutay, *Göçmen Edebiyatı*, İstanbul: Paradigma Akademi Yayınları, 2014. 446 s.

birbirinden farklılıklar göstermekte bu bakımdan konusal olarak da göçmen yazını üç kuşak halinde sınıflanabilmektedir.

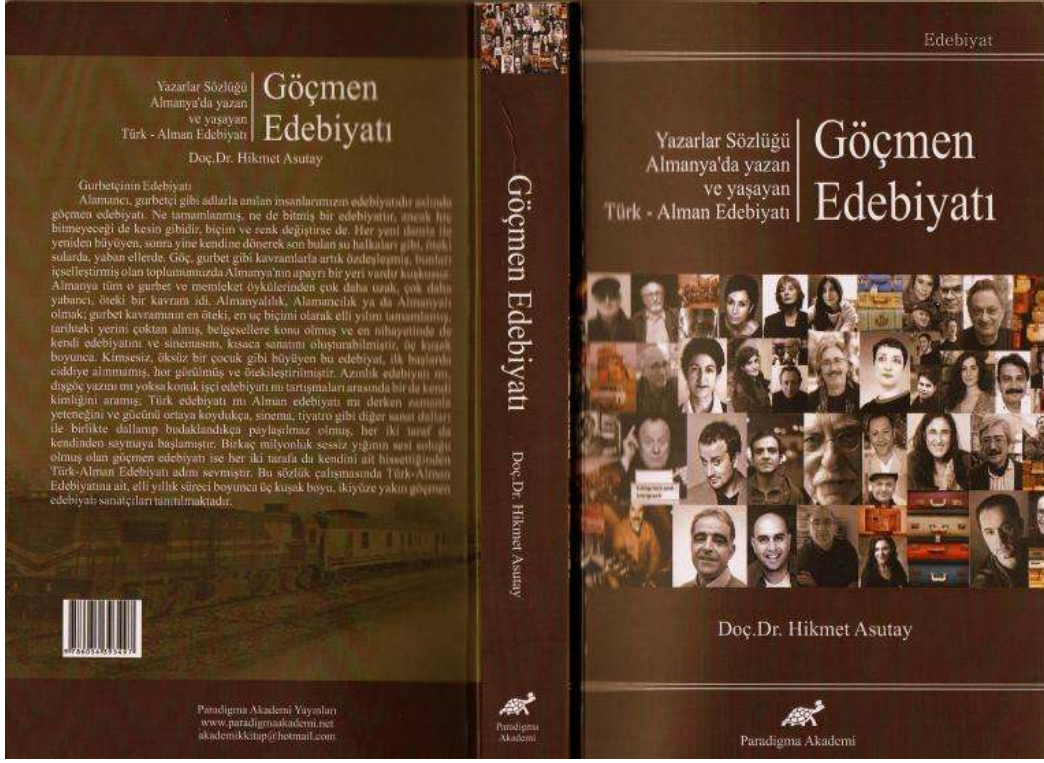
Son ve üçüncü kuşak ise doksanlı yılların ortalarından itibaren başlasa da daha genel bir çizgi olarak ikibin ve sonrası olarak da tanımlanabilir. Özellikle Feridun Zaimoğlu'nun "kanaksprak" kavramı ile birlikte üçüncü kuşak kendi içindeki dönüşümünü tamamlamış, konusal olarak diğerlerinden ayrılmış ve tüm bunların yanında dildeki paradigma değişimini de kendine özgü dil kullanımı ile gerçekleştirmiştir. Bu onları hem daha bir kendine özgü bir yapıya kavuşturmuş, hem de Alman yazını içersinde daha fazla yerini almaya başlamış, Akif Pirinççi gibi yazarlarla dünya edebiyatı sahnesine de çıkmıştır. Selim Özdoğan ile birlikte azınlık kültürü içersinde yer alan gençlik alt kültürleri de konu edilmeye başlamış ve yazın içersinde ifadesini bulmuş ve bulmaya devam etmektedir. Son dönem eserleri Fatih Akın gibi dünya çapında ünlenen yönetmenler tarafından da beyazperdeye aktarılarak göçmen yazını içersinde göçmen filmlerinin de daha çok ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Yazarlar sözlüğü, yazarların soyadlarının alfabetik sıralamasına göre düzenlenmiştir. Sözlük yapısı gereği yazarların yaşam öykülerine çok kısa olarak yer verilmiş, varsa bazı yorum ya da değerlendirmelere de yer verilmiş ve ağ ortamında bulunabildiği ölçüde fotoğrafları da eklenmiştir. Pek azının fotoğrafına hiçbir şekilde ulaşamadığından, yalnızca esere ait kapak resmi ile yetinilmiştir. Kaynak taraması ise daha çok ağ ortamlarından yapılmış, genel olarak "wikipedia" sitesinin Almanca sürümü içersinde yer alan "Deutsch-Türkische Literatur" ya da "Migrantenliteratur" gibi anahtar sözcüklerle yapılan taramalarda ortaya çıkan verilerden yararlanılmıştır. Her bir yazar ayrıntılı olarak çevrimiçi ağ ortamında taranmış, yazarların varsa kendi web sayfalarından mutlaka yararlanılmıştır.

Yazar ve sanatçıların seçiminde ölçüt olarak; Türk-Alman göçmen yazını kapsamına giren tüm yazar, şair ve bazı yönetmenler ele alınmıştır. Temel ölçüt, bu yazın bağlamında doğrudan edebiyatla ilgisi olmaktır. Fatih Akın ve diğer birkaç yönetmen de bu çalışmada yer almıştır çünkü kurguladıkları yapımlar edebiyat kökenlidir ve Türk-Alman göçmen yazını ya da Almanya'daki Türkler denince ilk akla gelenlerdendir. Bu nedenle bazı yönetmenler de sözlük kapsamına alınmıştır. Tüm bunların dışında çok sayıda araştırmacı, gazeteci, radyo televizyoncular, yorumcular, oyuncular, siyasetçiler ve akademisyenler de mevcuttur ancak doğrudan edebiyatla ilgisi olmadığı için, bu sözlük kapsamı dışında tutulmuştur. Ayrıca çeşitli nedenlerle Almanya'ya göç edip kısa bir süre ikamet etmiş ancak göçmen yazını bağlamında eser yazmamış olan yazarlar da kapsam dışında tutulmuştur. Bunların dışında Avusturya, İsviçre, Hollanda ve Fransa gibi ülkelerde de yaşayan yazarlar arasından Almanca yazan şair ve yazarlara yer verilmiştir. Söz konusu Türk-Alman göçmen yazını bu anlamda Almanca konuşan ülkelerdeki Türk ve göçmenlik geçmişi ya da oralarda doğan insanlarımızı kapsamaktadır.

Biçim olarak sözlük kurgusu yazar soyadlarının alfabetik sıralaması şeklinde sıralanmış, yazar ad ve soyadlarının hemen altında doğum tarihi ve doğum yerleri belirtilmiştir. Daha sonra vesikalık fotoğraf boyutunda yazar veya sanatçının fotoğrafına yer verilmiş, fotoğrafların alıntılı olduğu kaynaklar ise her bir yazar başlığının sonunda yer alan kaynak kısmında erişim tarihleri ile birlikte ayrıca belirtilmiştir. Her bir yazar için "hayatı", (varsa) almış olduğu "ödüller", eserleri (yayımlandıkları yıllar eskiden yeniye doğru sıralanmış olarak) en sonda da yararlanılan ya da alıntılanan tüm kaynaklar "kaynak" başlığı altında belirtilmiştir. Genel olarak her bir yazar maddesi bir sayfa ile sınırlandırılmaya çalışıldıysa da, bazı yazarlarımızın (Y. Pazarkaya, Aras Ören, S. Özdoğan örneklerinde olduğu gibi) hem çok sayıda eserlerinin oluşu, hem de göçmen yazınının temsilcileri ya da en bilindik isimleri olmaları nedeniyle yazar maddeleri sayfaları aşmıştır. Kitabın sonunda ise Türk-Alman yazını ya da Türk-Alman göçmen yazını konusunda yapılan taramalar sonucu ulaşılabilen tüm referanslar, bilimsel çalışmalar, makale, bildiri tez vb. bir araya toplanarak kapsamlı ve toplu bir kaynakça oluşturulmaya çalışılmıştır. Türkçe'de Türk-Alman Göçmen Yazını alanında şimdiye kadar bulunmayan bu

sözlük çalışması ile hem bu alanda bir katkı sunulmaya çalışılmış, hem de sonraki çalışmalara da kaynak olabileceği düşünülmüştür.



Duino Ağıtları ile Bir Meleğin Yakarışı – Dualar Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi¹

İnci Aras, Eskişehir

Rilke'nin İslamiyete yönelik ilgisini melek imgesi aracılığıyla yansıtan bu eserin karşılaştırmalı edebiyat alanında üçüncü eser olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü daha önce Annemarie Schimmel ve ondan sonra Ingeborg Solbrig, Rilke'nin İslamiyet'i alımlamasına yönelik çok önemli incelemeler yapmışlardır. Nitekim "West-Östlicher Diwan"ı beğenerek okuyan ve "Goethe'ye gitgide daha çok yakınlaştığını" dile getiren Rilke'nin Kuran'ı Kerim'in Hz. Muhammed'e Cebrail aracılığıyla indirilmesinin ve Hz. Muhammed'e peygamberlik görevini vahyedilmesinin anlatıldığı "*Mohammeds Berufung*" şiirinde dolaysız olarak yansıtılan İslamiyet'e ve Hz. Muhammed'e duyduğu derin ilgi ve saygı bu incelemelerin odak noktasına alınsa da, Duino Ağıtlarının meleğinin İslamiyetin melek imgesiyle olan büyük benzerliği üzerinde fazla durulmamıştır. İlk olarak Emer'in, dinlerarası düzlemde ağıtların meleğinin İslamiyetle ve tasavvuf felsefesiyle olan derin bağlantılarını çözümleme amacına yöneldiği bu yapıt, üç semavi dini "kâmil insan" kavramı çerçevesinde birleştirmektedir.

"Karşılaştırmalı Yazınbilimi" başlığını taşıyan birinci bölümde (s. 29-49) Emer, karşılaştırmalı yazınbilimin ortaya çıkışına, gelişimine, sömürgecilikten nasıl etkilendiğine, çalışma alanlarına yönelik bilgi vermektedir. Doğu'nun Batılı göz tarafından kökeni ilk ve ortaçağa uzanan küçümseyici ve değişmez imgelerle etiketlenilerek ötekileştirilmesini, "barbar"lığa ve "geri kalmış"lığa tutsak edilmesini eleştiren yazar, bir yandan da, Said'in belirttiği gibi, Batı'nın sömürgecilik fenomeninin şarkiyatçı yapıt türünün oluşmasına zemin hazırladığını belirtmektedir. 16. yüzyıldan itibaren Batı'nın kalbine yerleşen şarkiyatçı anlayışla birlikte gelişen garp ve şark şeklindeki kutuplaştırıcı imgeler, Batılı gözün kendine yönelmesini ve öz bir imge kazanmasını sağlamıştır.

Eserin "Avusturya Yazını" başlığını taşıyan ikinci bölümünde (s. 49-75) Avusturya yazınının tarihçesi ve genel özellikleri üzerinde duran Emer, 19. yüzyılda yaşanan toplumsal ve ekonomik krizlerin, 20. yüzyılın getirdiği sanayileşmenin insanı tektipleştirip makineleştirdiğini ve bunun sonucunda kendine yabancılaştırdığını ortaya koyarak, bunun Avusturya yazınına nasıl yansındığını irdeler.

Eserin üçüncü bölümü, "Rainer Maria Rilke ve Herta Kräfter" başlığını taşımaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere bu bölüm iki yazarın karşılaştırmalı incelenmesine dayanmaktadır. Habsburglu küçük bir burjuva ailesinin tek çocuğu olarak Prag kentinde dünyaya gelen, mutsuz ve gergin aile ortamında annesi ve babasıyla sağlıklı iletişim kuramayarak çocukluğunu geçirmesinin yanı sıra yıllarca askeri

¹ Funda KIZILER EMER, *Duino Ağıtları (Rainer M. Rilke) ile Bir Meleğin Yakarışı –Dualar (Hertha Kräfter) Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi*, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2014.

okulların katı disiplin kuralları altında eğitim gören, hiçbir insana ve yere bağlanmadan yersiz yurtsuz bir yaşam süren Rilke'den farklı değildir Kräftner'in kısa yaşamı. Avusturya için çalkantılı bir dönem olan 1928 yılında Viyana'da doğan, çocuk yaşta yazın dünyasına ilgi duymaya başlayan, evlerine zorla giren Rus askeri tarafından cinsel istismara uğradığı ve babasının yaralandığına şahit olduğu iddia edilen, Hirss adlı bir kütüphaneci ile yaşadığı sorunlu aşktan bir türlü kopamayan, şiirle başladığı edebi yaşamına düz yazı ile devam etse de şair kimliğiyle adını duyuran Kräftner'in eserlerinin temel izleği olan ölüm ve intihar, yaşadığı Nazi döneminin ve İkinci Dünya Savaşının getirdiği maddi ve manevi yıkımın birer dışa vurumudur. Emer, savaş döneminin çıplak ve soğuk gerçekliğiyle yüzleşmek zorunda kalan iki yazarın birbirine etkisine de yer verilen bu bölümde, Kräftner'in Rilke'nin sözlerine ve başta ağıtlar olmak üzere metinlerine göndermeler yaptığını, Kräftner'in "*Her zaman Trakl ve Rilke'nin anlayışını seçtim*" (s. 95) alıntısıyla örneklendirmektedir.

Emer, söz konusu yapıtın dördüncü bölümünde (s. 99-157) ortak ilahi bir kaynağa dayansalar da birbirleriyle özdeş kabul edilemeyecek olan üç semavi dinin karşılıklı etkileşimleri bağlamında, Eski ve Yeni Ahit (Kitab-ı Mukaddes) ile Kuran'ı Kerim'e sık sık göndermeler yaparak melek imgesini irdelemektedir. İçgüdülerden ve bedenden yoksun olması bakımından insandan üstün görülen, hatta kimi zaman Tanrı ile özdeşleştirilen Museviliğin meleği, Tanrı'nın elçisi olan ve ona hizmet eden konumuyla Hıristiyanlığın meleği ve Tanrı'ya bağımlı elçi olan ve Hz. Âdem'e secde eden İslamiyet'in meleğinin karşılaştırılmasının sonucunda, insanı göksel hiyerarşinin en alt basamağına yerleştiren Musevilik ve Hıristiyanlığın aksine, sadece İslamiyet'in "kâmil insan"ın yüceliğiyle meleği karşılaştırdığı bilgisine ulaşılmaktadır.

"Çağdaş Almanca Yazında Melek İmgesi" başlığını taşıyan bölümde (s. 142-148) Emer, Wackenroder ve Tieck tarafından kaleme alınan Rafael adlı bir karakterin Aydınlanma'nın bir yaratımı olan mekanik us dünyasında aklın körlüğünü iyileştirmesini konu edinen "Herzensergiessungen" adlı eserinde, Kafka'nın dünyevi siyasal erki tanrısallaştıran anlayışa göndermelerde bulunarak yersel ve göksel bürokrasiyi çarpıştıran "Eine Kaiserliche Botschaft" eseri, Werfel'in geleceğe giden bir yazarın meleklerle karşılaşmasının ele alındığı "Stern der Ungeborenen" eserinde, Böll'ün meleğin dekadanın sembolü olarak yansıtıldığı "Melek Sustu" eserinde farklı melek imgeleri ele alınmaktadır. Bu bağlamda söz konusu eserlerde farklı kılıkalarda ve eşgallerde insanın karşısında beliren meleklerin temelde insanın ruhsal dünyasını imleyen ve Tanrı ile insan arasında elçi görevini yerine getiren bir rol üstlendiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Duino Ağıtları'ndaki melek imgesinin çözümlenmesine yer verilen yapıtın beşinci bölümünde ilk olarak ağıtlara yönelik genel bilgi verilir ve ardından, ağıtların ortaya çıkışını hazırlayan psikolojik ve toplumsal koşullar ele alınır. On yaşındayken ailesinden uzaklaşmak zorunda kalan ve temeli çocukluğunda saklı olan travmatik terk edilmişliğinden sanatsal yaratım ile kurtulmaya çalışan Rilke, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun çöküş sürecine sürüklendiği ve tüm dünyayı etkisi altına alan Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında yaşanan bunalım döneminde yitirilen manevi değerlere ve dine yönelim göstermiştir ve Hıristiyanlık inancının aksine yaşam ve ölüm arasında birlik yaratma çabasını Duino Ağıtları'na melek imgesi ile yansıtmıştır. "*İnsanları aşmak ve adeta meleklerin dünyasına varmak zorundaydım*" diyen Rilke,

eserinde kendine özgü yarattığı melek imgesiyle melekler diyarına ulaşmaya çalışmaktadır.

Daha sonra yapıtta, ağıtlardaki melek imgesinin çözümlenmesine geçilir. Tüm insanlığın ortak sorunsalı ve din olgusunun kökeni olarak yaşam ve ölümün anlamlandırılması sorunsalı ve bu sorunsalın insanın kendi varoluşunu gerçekleştirme ereği ele alınır. Bu noktada varlığında korkunç ve güzeli harmanlayan melek, insana kendi varlığındaki en hakiki gerçeği yansıtan bir ayna görevi üstlenmektedir.

Alışılanın aksine Rilke'nin ağıtlardaki meleği sadece “güzel” olarak değil aynı zamanda “korkunç” olarak nitelendirmesinin temelinde, meleğin yüce varlığı karşısında meleğin sembolize ettiği bütünlüğe erişme arzusu ile o bütünlük içinde ben'ini yitirme korkusu arasında bocalayan dünyevi kısıtlığa hapsolmuş insanın çelişkili ruh hali yatmaktadır. “*İnsan, hayvan ve üst-insan arasında gerilmiş bir iptir – bir uçuşumun üzerindeki ip.*” (s. 221) Nietzsche'nin getirdiği bu üçlü varlık düzleminin irdelendiği yapıtta, insanın tam olarak ne kâmil insan mertebesine erişebildiği ne de tamamen içgüdülerine teslim olabildiği, iki karşıtlığın ortasında kaldığı belirtilmektedir. Bütünselliğe erişmenin sembolü olmasından dolayı insana zıtlık teşkil eden, “*insanın özlemine çektiği cennetsi ideal durumu*”nu (s. 217) sembolize eden melek figürünü “insandan daha fazlası olma” olarak tanımlayan Vietta (s. 218), buna ilişkin olarak kendi varoluşumuzu gerçekleştirebilmenin tek yolunun, miras aldığımız tüm düşüncelerden kendimizi özgürleştirebilmekten geçtiğini dile getirmektedir. Ağıtlardaki melek imgesi de yaşamla ölüm arasındaki köprünün sembolüdür.

Daha önce meleğin alımlanması hakkında yapılan yorumlara da geniş bir yer verip kendi yaptığı okumanın özgünlüğünü ortaya koyan Emer'e göre, insanın “dönüşüm”ünü gerçekleştirerek kâmil insan mertebesine erişmesini adım adım imleyen ağıtların ilkinde, melek her ne kadar korkunç olarak ve aciz insanın erişemeyeceği yüce bir mertebede yansıtılsa da, “ermişler” ve “yiğitler” imgeleriyle insan ve melek arasındaki uçurumun aşılabilirliği imlenmekteyken, ikinci ağıtta insanın kalp gözü ile insandan çok daha üstün olan meleğin duygularını hissetmesinin mümkün olduğu, hatta insanın bu şekilde melekten de üstün olabileceği yansıtılmaktadır (s. 319).

Melek imgesinin geri plana çekilip insan soyunu sembolize eden çeşitli insan figürlerinin (anne, delikanlı, genç kız, vb.) ön plana çıktığı üçüncü ağıtı ise tasavvufi felsefe düzleminde ele alan Emer, doğmakla ifade edilen ölümün aslında bir dönüşümü imlediğini, üçüncü ağıtta ana karakter rolü üstlenen delikanlının ancak kendi iç dünyası ve varlığının her bir boyutuyla yüzleşerek, nefis aleminden kendini soyutlayıp melekler alemi ile özdeşleştiren ışık yeşili kalp alemine erişerek kendini yeniden doğurabileceğini, yani varlığını bütünlüştirebilmiş kâmil insan mertebesine erişebileceğini belirtmektedir.

Dördüncü ağıtta meleğin karşısında beliren ve meleği ikincil bir konuma iten kukla figürünün sahnede meleklerle buluşmasını ruh ve gövdenin bütünleşmesi şeklinde yorumlayan Emer, bu bağlamda kuklayı ruhtan yoksun, içi boş bir insan gövdesiyle, meleği bu kuklaya can veren ruhla ve bütün bu sahneyi seyre dalan lirik beni ise bakma edimine yoğunlaşan, yani kalp alemine dalarak kendini dönüştüren bireyle özdeşleştirmektedir.

Emer'in gezgin sokak cambazları aracılığıyla insanın kendi dönüşümünü gerçekleştirme sorunsalı olarak okuduğu beşinci ağıtta kendi özgür iradeleriyle değil, aksine yıpranmış bir halı üzerinde edilgen bir şekilde gerçekleştirmek zorunda oldukları tekdüze akrobasi hareketlerini icra eden sokak cambazlarının ve burjuva toplumunun yaşamları mukayese edilmektedir ve akrobatların bu gösterileri modern dünyadaki insanın kendi olmaktan ne denli uzaklaştığını ve her ne kadar burjuva toplumundan bağımsız davranmayı başardığını düşünse de temelde herkes gibi olmaya çalışmasını ve kendisine verilen toplumsal rolleri edilgen ve mekanik biçimde yerine getirmesini yansıtmaktadır (s. 398).

Kâmil insan modelini odak noktasına alan altıncı ağıtta lirik ben'in incir ağacına yönelik son günlerde artan ilgisini sorgulamaya başlamasının ve incir ağacının doğrudan meyve vermeye yönelen bir ağaç olmasının birbiriyle ilişkisini irdeleyen Emer, tasavvufi dönüşümden hareketle insanın nefis alemine aldanmadan kendi "öz yaşam"ına ve "öz ölüm"üne (Rilke) odaklanması ve bu şekilde kâmil insan mertebesine erişebileceğini belirtmektedir (s. 425).

Üçüncü ağıtta delikanlı figürünün kendi iç dünyasının derinliklerine doğru çıktığı yolculuğun sonunda göğün ters imgesi olan meleklerle karşılaşmasına benzer şekilde yedinci ağıtta da şairin çağrı basamaklarını bir bir tırmanarak iç uzay-uzamından yerle gök arasında yer alan "kusursuz kuleye", yani melekler alemine erişmesini ise, "görüneni görünmeyene dönüştürme"yi başarması olarak yorumlayarak (post)modern dünyada kendine ve doğaya yabancılaşmış ve varlığının görünen somut yüzeyine takılıp kalmış bireyin görünmez iç dünyasına kör kalmasını eleştirmektedir (s. 465). Bu ağıtta işlenen duyulur dünya ve duyulmaz dünya arasındaki bağlantıyı İslamiyetin varlık anlayışıyla ilişkilendirerek, vahdetü'l-vücut kavramına dikkat çekmektedir ve insanın tanrısal aşk'a ancak kendi benliğinden tümüyle sıyrılıp "bengi akıntı"ya yükselip ve kollarını açıklığa uzatıp oluş'un iki yakasını bütünleştirerek ulaşabileceğini vurgulamaktadır (s. 473).

Hayvan ve insanın varlık düzleminin karşılaştırıldığı sekizinci ağıta yönelik tasavvufi açıdan bir okuma getiren Emer, "görme" edimine yoğunlaşan ağıdın odak noktasında en alt düzlemde çelişkiye ve karşıtlığa yer vermeyen bir yaşam biçimine ve dünyayı özgür biçimde algılamayı sağlayan bakış açısına sahip olan hayvanlar ve bitkiler alemi, en üstte melekler alemi ve bu iki düzlemin ortasında her ne kadar modern felsefede insanı hayvandan üstün kılan bir yetenek olarak algılansa da, aslında varoluşunun önünde en büyük handikapı olan dili ile dünyayı olduğu gibi değil de, aksine sözcüklere ve dile hapsederek ve yorumlayarak algılamaya çalışan insanlar alemi olmak üzere bir varlık hiyerarşisinin söz konusu olduğunun altını çizmektedir (s. 478). Bu bağlamda 13. yüzyıldan itibaren doğanın sekülerleştirilmesi sonucu onun Tanrı'nın aynası olduğu düşüncesinin yerini modern bilimin getirdiği usa bırakmasıyla doğaya ve duygularına sırtını dönen insanın açıklık'ı doğrudan göremez hale geldiğinin ağıtta eleştirilmesine işaret etmektedir (s. 486).

Birinci ağıtta meleğin "korkunç" yüceliği karşısında kendi acizliğine gömülen insan, kendi iç dünyasının derinliklerine doğru giderek "göğün ters imgesi olarak meleklerin" varlık düzlemine doğru yükselir; kendini nefis aleminden ve benliğinden özgürleştirerek, seyr fillah evresine geçmesinin ardından, dokuzuncu ağıtta "görünenden

görünmeyen'e dönüşüm" ödevini gerçekleştirerek melek-insan, yani kâmil-insan mertebesine erişir.

Ağıtların ikili işleyişine dikkati çeken Emer, ilk ağıtta "korkunç" ve ulaşılmaz olarak yansıtılan, fakat sonra kâmil insanın erişebileceği, hatta aşabileceği kutsal ve yüce bir varlık düzeyinde konumlandırılan ağıtların meleğinin, İslamiyetteki melek imgesi ile ilişkisini buna bağlamaktadır ve Rilke'nin Kuran'ı Kerim incelemelerinin ve İslamiyet'e ilgisinin bu ilişkiyi desteklediğini belirtmektedir (s. 533).

Sonuncu ağıtta görünenden görünmeyene dönüşümünü gerçekleştiren insanın, Batılı us'un dayattığı evrendeki her şeyi parçalara ayıran, ötekileştiren, kutsaldan koparan düşünce biçimini terkederek, aklını ve kalbini birleştirmeyi başarmasını da İslamiyetin maddi ve manevi âlemler arasında köprü işlevi gören berzah alemine geçişi ile ilişkilendirmektedir (s. 578). Burada Emer'in değindiği önemli bir başka nokta ise; Rilke'nin ağıtlarında vurgulamaya çalıştığı yaşam ve ölüm arasındaki bütünlüğün, Tasavvuf felsefesi ile örtüşmesidir: oluş, berzah alemi ile dünyevi yaşamdan ibaret bir bütün'ün içinde kesintisiz şekilde akıp gider (s. 580).

Emer, eserin sonuna koyduğu "Üç Farklı Okumanın Düellosu" başlığını taşıyan ve Guardini, Buddeberg ve Rösch'ün ağıtlara yönelik yorumlarıyla hesaplaştığı bölümde üç eleştirmenin düşüncelerini tasavvuf düşüncesi ile çarpıştırarak ağıtların meleğinin İslamiyetin melek imgesiyle derin ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Bu hususta Rilke'nin ağıtların meleğinin Hıristiyanlık ile bir bağlantısının olmadığını özellikle belirtmesine rağmen, ağıtların meleğini Eski ve Yeni Ahit'teki melek anlayışı doğrultusunda yorumlayan Guardini'yi, her ne kadar ağıtlardaki meleğinin Hıristiyanlığın günümüzde melek anlayışı ile örtüşmediğini ve ağıtlardaki manevi yolculuk motifini tespit etse de ağıtların meleğinin İslamiyetin melek imgesiyle benzerliğini gözardı eden Buddeberg'i ve ağıtlardaki meleğin metafiziksel boyutunu inkar etmeyen, fakat İslamiyetle bağıntısına hiç değinmeyen Rösch'ü eleştirmektedir (s. 627-647).

Emer, çalışmasının sonuna, "Ağıtların Meleğine İslamiyetin Meleğiyle Olan Derin İlişkisi Bağlamında Toparlayıcı Bir Son Bakış" adlı kitabın özeti sayılabilen bir bölüm eklemiştir. Son olarak dizinden önce, eleştirmenin geniş kapsamlı araştırmasında kullandığı, uluslararası platformda Melekbilim ve Dinbilimi alanındaki tartışmaları ve Duino Ağıtları hakkında yapılan yorumları ele alan zengin bir bibliyografya yer almaktadır.

Emer'in ağıtlardaki melek imgesini incelediği çalışmasının odak noktasına, Rilke'nin kendi sözünden yola çıkarak İslamiyeti ve tasavvuf felsefesini aldığı bu kitabının, başta bireyin varlık ve varoluş sorunsalı olmak üzere, uluslararası karşılaştırmalı yazınbilim alanında yapılacak çalışmalara ışık tutacağı düşüncesindeyiz.

Funda Kıziler Emer



MELEK

Duino ağıtları (Rainer M. Rilke) ile
Bir Meleğin Yakarışı - Dualar (Hertha Kräftner)
adlı yapıtlarda

İMGE Sİ



cizgi
YAYINEVİ

Arada Bir... Şiirler. Yabancı Dil Olarak Almanca. A1-C1 Düzeyi¹

Dahim Çiğdem Ünal, Ankara

Bu yazıyla tanıtılması hedeflenen çalışma, Hueber Yayınlarının *Zwischendurch mal* adlı serisinden Almanca öğreten kişiler için hazırlanmış ve Almanca şiirlere yönelik bir materyal niteliği taşıyan ders kitabıdır. Söz konusu kitapta ders içi uygulamalara yardım sağlamak amacıyla geliştirilmiş ve birbiriyle kombine edilmesi mümkün olan ilginç Almanca ders taslakları bulunmaktadır.

Yazar Rainer E. Wicke kitabın önsözünde yabancı dil olarak Almanca dersinde şiir türünün kullanılması konusunu irdelemektedir. Konuya yönelik alanyazında ön plana çıkan tartışmalar ise genellikle yabancı dil dersinde şiir kullanımının anlamlı olup olmadığı sorusuyla ilgili olmuştur. Yazar tartışmaları metnin odağına alarak alanyazındaki bu sorunun üzerine eğilmektedir. Dolayısıyla bir yandan şiir türünün Almanca derslerinde kullanımını zorlaştıran nedenlere değinilirken, diğer yandan da şiirlerin başarılı bir biçimde kullanılmasının hangi koşullara bağlı olduğu açıklanmaktadır. Burada önemli gerekçeler sunularak Almancanın öğretiminde şiirlerle çalışılması gerektiği görüşünün savunulduğunu ve geleneksel anlamda yapılan şiir incelemelerinden vazgeçilip ders içi uygulamalarda öznel öğrenci görüşlerine doğru yönelmenin bir zorunluluk olduğunun vurgulandığını görüyoruz. Bu çerçevede, metnin yazarının vermek istediği mesajın ya da amacın ne olduğu konusu, öğrenci ile şiir arasındaki öznel ilişkiden daha az önem taşır hale gelmektedir. Kitapta yer alan gerekçelendirmeler buna uygun olarak, öğrencilerin özerkliğini destekleyen ve onları aktifleştiren davranış odaklı ve yaratıcı çalışma biçimleri açısından yaklaşılarak yapılmaktadır.

Önsözde, şiir türünün kullanımının Almanca dersinin öğretim amaçlarına ulaşmada son derece yeterli olduğu ve bu konuda kesinlikle bir çelişki olmadığı okura açıklanmaktadır. Yazar, çok net olarak ortaya koyduğu gerekçelerle okurunu şiir kullanımı konusuna doğru yönlendirmeyi ve bunun yararlarını anlaşılır bir biçimde açıklamayı başarmıştır. Özde iyi ikna olmuş bir okur kitlesinin ya da öğretmen kitlesinin, bu kitaptaki ders malzemelerinin okul yaşamında kullanılmasına katkı sağlayabileceği kuşku götürmez bir gerçektir.

Rainer E. Wicke'nin daha önceki yayınlarında olduğu gibi, burada da salt öğrenme kuramlarına dayanan temel konuları irdelemekle yetinmediğini görüyoruz. Yazar, bir adım daha öteye giderek günümüzde Almancanın öğretiminde şiir kullanımının tam olarak nasıl olması gerektiği konusuna somut anlamda katkı sağlamaktadır.

¹ Rainer E. Wicke: *Zwischendurch mal... Gedichte*. Deutsch als Fremdsprache Niveau A1-C1. Ismaning: Hueber, 2012. ISBN 978-3-19-351002-0.

Böylece kitabın ana bölümü, yazarın farklı dil seviyeleri için hazırlamış olduğu 19 farklı Almanca şiire yönelik olan ve yenilikçi bir yaklaşım içeren ders malzemelerinden oluşmaktadır. Bir tür derleme niteliğini taşıyan bu malzemelerin ortak noktası, nazım türündeki yazınsal metinlerin kitabın sol tarafındaki sayfaya konunun içeriğine uygun ve öğrencilerin metni anlamasını kolaylaştıran bir görselle birlikte basılmış olmasıdır. Öğrenci merkezli ve davranış merkezli olarak hazırlanan etkinlikler yine görsellik boyutu katılarak sağ tarafta yer alan sayfada listelenmiştir. Sayfa sonu diyebileceğimiz sağ alt kenarda ise, metni kaleme almış olan şair hakkında kısa bir bilgilendirici metin sunulmaktadır. Kitapta şiirleri yer alan bütün yazarlar, 19. ya da 20. yüzyılda yaşamıştır. *Zwischenduch mal Gedichte* adlı çalışmada söz konusu metinlere yönelik toplam 19 ders için malzeme geliştirilmiştir. Birkaç örnek vermek gerekirse, Ernst Jandl'ın *fünfter sein*, Erich Kästner'in *Kleine Führung durch die Jugend* ve *Ballade vom Nachahmungstrieb*, Conrad Ferdinand Meyer'in *Der römische Brunnen*, Heinrich Heine'nin *Belsazar*, Rainer Maria Rilke'nin *Der Panther*, Bertolt Brecht'in *Der Radwechsel* ve Halit Ünal'ın *Es ist anders hier* adlı şiirleri eylem odaklı etkinlikleriyle Almanca öğrenenlere bütün dil becerilerinin yanı sıra özellikle iletişim kurma becerisini geliştirme fırsatı sunmaktadır. Kitapta her bir şiirden yola çıkarak, okuma, duyduğunu anlama, yazma ve konuşma becerisini değişik yollardan geliştiren farklı çalışma biçimleri kullanıldığı görülmektedir. Bunu biraz daha farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse, burada özel bir ders tasarımı yapılarak temel becerilerin birbiriyle entegre edildiğini söyleyebiliriz çünkü çalışma biçimleri arasındaki ilişki rastgele değil, tamamen dersin öğretim amaçlarına uygun olarak belirlenmiş ve bu çalışma biçimleri birbirleriyle anlamlı bir biçimde kombine edilmiştir. Bu ders kitabında kullanılması önerilen ikili çalışma, küçük grup çalışması, büyük grup çalışması gibi sosyal biçimler de önemli işleve sahiptirler. Ayrıca materyaller modüler yapıda olduğu için öğretmenlerin ya da eğitimcilerin kitapta yer alan bölümler arasından istediklerini seçerek derslerinde uygulama olasılıkları bulunmaktadır.

Kitabın kuramsal temeli, Lothar Bredella'nın *İnteraktif Öğrenme Modeli (Alm. Interaktionistisches Modell)* olarak da adlandırılan ve *Kültürlerarası Yaklaşım*a yönelik olarak geliştirdiği edebiyat öğretimine dayanmaktadır. Buna göre, ders akışı içerisinde metnin ne anlama geldiği sorusunun yanıtını ararken, metni okuyan öğrencilerin verdikleri reaksiyona da yönelmek gerekmektedir; çünkü yazınsal metinleri anlamada bilişsel etmenlerin yanı sıra duyuşsal etmenler de rol oynar. Bu durumda, metni anlama sürecinde metnin okurunu yönlendirmesi ile okurun metne verdiği bilişsel ve duyuşsal tepkiler arasında sürekli etkileşimler meydana gelir. Kitapta her iki boyutun birbiriyle ilişkilendirilmesi amacıyla, öğrenciyi aktifleştiren, etkinliklere dayalı, yaratıcı-üretici yöntemler kullanılmaktadır. Wicke geliştirdiği bu materyal ile kuramı uygulamaya aktarmayı başarabilmiştir. Söz konusu çalışma, öğrencilerin okudukları metni kendi kendilerine de anlamalarını sağlamak için *bottom-up* (aşağıdan yukarıya) ve *top-down* (yukarıdan aşağıya) okuma yöntemleriyle nasıl desteklenebileceklerini uygun alıştırma aracılığıyla göstermektedir. Wicke'nin kaleme aldığı bu çalışmaya benzeyen, uygulamaya yönelik kitapların sayıca fazla olmadığı bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla söz konusu kitap Almanca'nın öğretimi alanında görev yapan kişiler için tavsiye edilmeye değer niteliktedir.

Son olarak, kitabın biçimsel yapısına da değinmek yerinde olacaktır. Renkli resimleri ve şekilleri ile görsel düzen özellikle öğrencide güdülemeyi artırıcı bir etki yaratması nedeniyle olumlu bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitabın oldukça düzenli bir yapısının olması, görsel anlamda bir karmaşa oluşmasına engel olmakta, öğrencileri daha çok içeriğe yoğunlaşmaya yönlendirmekte ve bu sayede metnin okunmasını daha kolay hale getirmektedir. Kitabın *İçindekiler* sayfasında çeşitli dil seviyelerinin belirtilmiş olması dikkat çekicidir. Ancak dil seviyeleri Avrupa Dilleri Ortak Çerçeve Programında olduğu gibi somut olarak belirtilmemiş, geleneksel olarak yıldız işaretlerinden yararlanılmış, kolay için “*”, orta için “**” ve zor için “***” işareti kullanılmıştır. İlginç olan diğer bir nokta da *İçindekiler* sayfasında bulunan piktogramın açıklanmasıdır. Bu açıklamaya göre, kitapta ana bölümden sonra gelen en son bölümde fotokopi şablonları bulunmaktadır. Kitapta A1’den C2’ye kadar her bir farklı dil seviyesindeki ders akışına yönelik olarak hazırlanıp geliştirilmiş bu faydalı fotokopi şablonları da kullanıma sunulmuştur.

Son yıllarda şiir türünün Almanca derslerinde kullanımına yönelik ilginin giderek arttığı gözlemlenmektedir. Yazar Rainer E. Wicke Almanca dersinde şiir türüyle öğrenci merkezli çalışmaların nasıl yapılacağını ortaya koyan faydalı bir ders malzemesi hazırlamıştır. Bu yayın, özellikle modern Almanca dersinin gerekliliklerini karşıladığı için Almanca öğreten kişilerin görevlerini etkili bir biçimde yerine getirmelerine katkıda bulunabilecek bir çalışmadır.



Einführung in die Sprachwissenschaft¹

Gülrû Bayraktar, Ankara

Die Sprachwissenschaft fasst die menschliche Sprache insgesamt betrachtet als natürliches System auf. So werden nicht jeweils die einzelnen Sprachen behandelt, sondern die allgemeinen Merkmale und Funktionen der Sprache selbst.

Für Akademiker und vor allem für Studenten ist es besonders wichtig, ein fundiertes Bild der Sprache zu bekommen, ganz gleich mit welcher spezifischen Sprache sie sich beschäftigen. Vor allem hinsichtlich abstrakter Modelle bezüglich des Aufbaus menschlicher Sprache, aber auch das Beschreiben und Erklären von allgemeinen, übersprachlichen Gemeinsamkeiten gewinnt an Bedeutung. Doch auch allgemeine Gesetzmäßigkeiten sprachlicher Veränderungen und allgemeine Merkmale des Sprachgebrauchs sind ausschlaggebend.

Natürlich gibt es auf internationalem Terrain zahlreiche Quellen, die genau diese Bedürfnisse zu Genüge decken. Doch für uns türkischsprachige Philologen, war es, vor allem während des Studiums, immer sehr diffizil, ein angemessenes Werk zu finden. Vor allem für komparatistische Arbeiten stand man oftmals vor verschlossenen Türen.

Mit dem Werk von Prof. Dr. Osman Toklu, das den Titel *“Dilbilime Giriş“* [‘Einführung in die Sprachwissenschaft’] trägt, wurde diesem Defizit Abhilfe geschaffen. Es besteht aus zehn Kapiteln und umfasst 182 Seiten. Trotz seiner Tätigkeit im Fachbereich der Germanistik zielt der Autor mit diesem als Lehrbuch verfassten Werk nicht nur auf den germanistischen Bereich, sondern macht damit die Sprachwissenschaft fächerübergreifend für alle in der Türkei vorhandenen Universitäten und deren Fachbereichen wie Deutsch, Französisch, Englisch, Russisch, Arabisch etc. zugänglich. Dies mag auch der Grund dafür sein, weshalb das Werk seit seiner ersten Auflage 2003 so große Aufmerksamkeit erhalten hat und heute bereits in 5. überarbeiteter und ergänzter Auflage zur Verfügung steht.

Doch nicht nur für Personen aus dem Genre, sondern auch für den Laien, der sich für private Zwecke mit Sprache oder Sprachwissenschaft beschäftigt, dient dieses Buch als eine ausgezeichnete Quelle. Dies liegt vorwiegend auch daran, dass bei der Erklärung der einzelnen Fachtermini eine verständliche und einheitliche Sprache benutzt wurde, die es erlaubt, den Stoff einfach zu verinnerlichen. Unumgänglich sind auf Grund der Natur des Inhalts Fremdwörter. Doch auch diese werden ausführlich erklärt.

Das Buch selbst besteht aus zwei Hauptteilen. Jeder Teil umfasst fünf Kapitel. Im ersten Kapitel stellt der Verfasser unter der Überschrift *‘Sprache und*

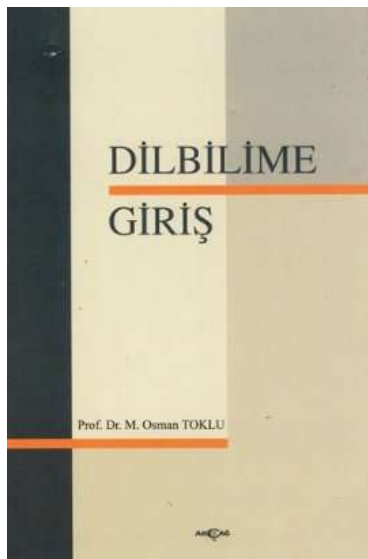
¹ Toklu, M. Osman, *Dilbilime Giriş*, 5. Baskı: Ankara: Akçağ Yayınları, 2013. 168 S.

Sprachwissenschaft’ die Beziehung zwischen Sprache und Wissenschaften dar. Dazu werden Subkategorien wie Zeichen, sprachliche Zeichen, Sprachmodelle und unter anderem die Funktion der Sprache detailliert dargestellt. Die weiteren vier Kapitel beschäftigen sich der Reihe nach mit Phonetik-Phonologie, der Morphologie, Syntax und Semantik.

Der zweite Teil umfasst fünf weitere Kapitel. Diese sind folgendermaßen gegliedert; Sprachwissenschaftliche Pragmatik, Textlinguistik, Soziolinguistik, Sprachen bezüglich ihrer Form und ihres Ursprungs, und das letzte Kapitel mit der Überschrift „Sprachpolitik der Europäischen Union“. Hierzu muss erwähnt werden, dass das zehnte und letzte Kapitel in der Auflage von 2007 ergänzt wurde.

Desweiteren beinhaltet das Werk ein Quellenverzeichnis und einen umfangreichen, lexikalischen Anhang. Dieser legt vergleichend alle wichtigen sprachwissenschaftlichen Termini in den Sprachen Türkisch, Deutsch, Französisch und Englisch dar. Dies unterstreicht erneut den fächerübergreifenden Umfang des Buches. Das Buch ist außerdem mit einem Literaturverzeichnis versehen. Das Literaturverzeichnis ist nach Themen geordnet, was dem Leser beim Suchen nach bestimmten Schwerpunkten Erleichterung bringt.

Unnötige Ausschweifungen und Verstrickungen in Details beinhaltet das Buch nicht. Das macht es so viel komfortabler, sowohl als Wissenschaftler als auch als Student, mit diesem Werk zu arbeiten. Hilfreiche Graphiken, augenscheinliche Abbildungen und eindeutige Tabellen bieten visionelle Einsicht in die meist komplizierte Thematik. Dadurch, dass der Autor Beispiele aus anderen Sprachen wählt und diese vergleichend darlegt, wird eine hervorragende Basis für die kontrastive Darstellung geboten.



Insgesamt gibt das Buch einen guten Überblick über die Sprachwissenschaft im Allgemeinen. Es ist verständlich geschrieben und versteckt sich nicht hinter einer komplizierten Wissenschaftssprache. Akademiker und Studenten können das Buch für ihre eigenen Studien gut nutzen und bekommen durch die gute Strukturierung einen klaren Einblick.

Trotz des Überblickscharakters bleibt eine vertiefende Auseinandersetzung mit den Themen nicht auf der Strecke. Somit ist es eines der empfehlenswertesten Bücher zu diesem Thema, was auch die weitverbreitete Nutzung an verschiedensten Universitäten beweist.

Festschrift für Prof. Dr. Yılmaz Özbek zum 67. Geburtstag

Fatma Öztürk Dağabakan, Erzurum

Eine Festschrift ist erfahrungsgemäß eine Aufsatzsammlung und wird gewöhnlich für einen Wissenschaftler anlässlich seines Geburtstages oder seines Jubiläums seitens seiner Schüler und Kollegen angefertigt, bzw. von Personen veranlasst, die mit dem Jubilar persönlich sowie berufsmäßig in Verbindung stehen. Der Forschungsbereich oder der berufliche Schwerpunkt des Jubilars sind dann häufig Thema der Festschrift. Die Autoren verfassen die Aufsätze der Festschrift zu einem oder mehreren Fachthemen. Meistens wird eine Würdigung des Jubilars mit Fotos und auch sein Schriftenverzeichnis den Aufsätzen beigelegt.

Auch die vorliegende Festschrift für den bekannten Germanisten Prof. Dr. Yılmaz Özbek, herausgegeben von seinen ehemaligen Schülerinnen und Schülern, vereint Beiträge namhafter Akademikerinnen und Akademiker.

Zu seinem Jubiläum anlässlich seines 67. Geburtstages haben die Schülerinnen und Schüler von Prof. Dr. Yılmaz Özbek – Ahmet Sarı, Cemile Akyıldız Ercan, Fatma Öztürk Dağabakan, Dursun Balkaya, Zennube Şahin Yılmaz, Nalan Saka (Lehrkräfte der Germanistikabteilung an der Atatürk Universität) – eine Festschrift mit dem Titel *Festschrift für Prof. Dr. Yılmaz Özbek Armağan Kitabı*¹ herausgegeben. Das Werk, das Prof. Dr. Yılmaz Özbek am 16.04.2015 im Rahmen einer akademischen Feier im Rektorat vom Rektor der Atatürk Universität Prof. Dr. Hikmet Koçak überreicht wurde, umfasst insgesamt 26 Beiträge von Akademikerinnen und Akademikern aus dem Germanistikkreis.

Insgesamt 27 Autorinnen und Autoren haben in diesem Werk von Prof. Dr. Yılmaz Özbek entweder systematisch den Bereich der Germanistik als Sprache und Literatur aufgegriffen oder aber ein Thema angeschlossen, das mit dem vielseitigen Leben von Özbek in Zusammenhang steht. Die Beiträge des Buches folgen den Einführungen des Rektors Prof. Dr. Hikmet Koçak, des Dekans Prof. Dr. Dilaver Düzgün und des Leiters der Germanistikabteilung Prof. Dr. Gürsel Uyanık über Prof. Dr. Yılmaz Özbek.

In der Einleitung stellen die Herausgeber Prof. Dr. Yılmaz Özbek vor und charakterisieren den bleibenden wissenschaftlichen Ertrag seiner Veröffentlichungen mit Bibliographie. Die Aufsätze sind in dem Buch nicht nach einem bestimmten Themenbereich klassifiziert worden. Dementsprechend kann auf einen Aufsatz im Bereich der Linguistik ein Aufsatz der Literaturwissenschaft folgen. Bei den 26 Beiträgen ist somit keine thematische Kohärenz zu erwarten.

¹Ahmet Sarı, Cemile Akyıldız Ercan, Fatma Öztürk Dağabakan, Dursun Balkaya, Zennube Şahin Yılmaz, Nalan Saka (Hrsg.) (2015): *Germanistik'e Katkılar. Beiträge zur Germanistik. Festschrift für Prof. Dr. Yılmaz Özbek Armağan Kitabı*. Çizgi Kitabevi: Konya, 287 S.

Gleich im ersten Aufsatz des Buches mit dem Titel „*Islamische Übersicht über die Herkunft der Sprache*“ (vgl. S. 17-25) beabsichtigt der Autor Adnan Şenocak eine Antwort auf die von den Studierenden gestellte Frage nach der Herkunft der Sprache aus islamischer Sicht zu suchen. Diese Frage wurde oft deswegen gestellt, weil dieses Thema sowohl von den abendländischen Quellen als auch von den heimischen entweder gar nicht oder nur oberflächlich aufgegriffen wird.

Die Autorinnen Tülin Polat und Nilüfer Tapan erzählen in ihrem Beitrag „*Yılmaz Özbek ile Sağlam Bir Dostluğu Başlatan İlk*“ (vgl. S. 27-29) von ihrer ersten Begegnung mit Prof. Dr. Yılmaz Özbek.

Nilüfer Kuruyazıcı thematisiert die unterschiedlichen Schreibstrategien in der deutsch-türkischen Literatur mit dem gleichnamigen Aufsatz (vgl. S. 31–36) und nimmt zu den deutsch-türkischen Autorinnen und Autoren im Rahmen ihrer Schreibstrategien Stellung.

Die Familienprobleme und kulturell unterschiedlichen Wesen werden von Arif Ünal in seinem Aufsatz „*Barbara Frischmuth'un „Pembe ve Avrupalılar“ Adlı Eserinde Farklı Kültürel Unsurlar ve Alevi Problemler*“ (vgl. S. 37-48) aufgegriffen.

Turgut Göğebakan untersucht in seinem Beitrag „*“Boğazkesen“ Üzerine Tarihsel Roman Tartışmaları*“ (vgl. S. 49-61) den Roman „*Boğazkesen*“ von Nedim Gürsel als einen historischen Roman und in seiner Schlussfolgerung betont, dass er diesen Roman als ein Muster des historischen Romans in der Türkei sieht.

„*Überlegungen zum integrierten Schulpraktikum in der Deutschlehrer-ausbildung*“ heißt der Aufsatz von Mustafa Kınısız, in dem die Lehrerausbildung in der Türkei diskutiert wird (vgl. S. 63-72).

Tahir Balcı analysiert in seinem Aufsatz „*Die Erweiterung des Wortschatzes: Eine Analyse am Beispiel Türkisch-Deutsch*“ (vgl. S. 73-82) die Möglichkeiten, wie der Wortschatz der türkischen sowie der deutschen Sprache erweitert werden kann. Dabei sieht er den Schwerpunkt auf dem Türkischen liegen, da seit der Gründung der türkischen Republik keine Einigkeit über die Beschreibung konkreter Sprachgegebenheiten bestehe.

Seyyare Duman zeigt in ihrem Aufsatz „*Komplimente und ihre Entgegnungen in den alltäglichen Diskursen*“ (vgl. S. 83-97) die Verwendung der Komplimente in den alltäglichen Diskursen. 25 Diskurse bilden die Basis für ihre Arbeit. Das Kompliment diskutiert sie in ihrer Arbeit zuerst aus linguistischer Sicht und betrachtet es als Höflichkeitsstrategie. Sie betont dabei, dass das Kompliment ein viel verwendeter Sprechakt sei.

„*Almanca Öğretmenliği Anabilim Dallarında Edebiyat Öğretimine İlişkin Bazı Düşünceler. Sosyolojik Yaklaşım Örneğinde*“ (vgl. S. 99-112) lautet der Titel des Aufsatzes von Ali Osman Öztürk und Halime Yeşilyurt. Ali Osman Öztürk und Halime Yeşilyurt erläutern ihre Meinungen über Literaturunterricht an den Abteilungen für Deutschlehrerausbildung in pädagogischen Fakultäten in der Türkei. Sie nähern sich dem Thema aus der soziologischen Sicht am Beispiel des Werkes „*Sosyolojik Açıdan*

Alman Edebiyatı Tarihi (1500-1900)“ von Selçuk Ünlü und erarbeiten in diesem Rahmen Vorschläge, indem sie nachforschen, wie ein Literaturgeschichtsbuch sein soll, um Deutsch zu lehren.

Ein anderer Aufsatz ist „*Bu Böyledir*“ (M. Kutlu)“ (vgl. S. 113-121) von Fatih Tepebaşı. Er erörtert in seinem Beitrag die Erzählung *“Bu Böyledir”* von Mustafa Kutlu.

Der Autor Melik Bülbül setzt sich in seinem Beitrag *„Yazınsal Metin ve İletişim“* (vgl. S. 123-134) mit literarischem Text und Kommunikationsakt auseinander. Laut der Studie haben Texte eine sehr wichtige Funktion für die Kommunikation und die literarischen Texte haben eine noch wichtigere Funktion. Der Autor beleuchtet diese Bedeutung anhand der Kurzgeschichte *„Ein Traum“* von Franz Kafka.

Nazire Akbulut trägt mit ihrem Aufsatz *„Paylaşımçı Bir İnsanın Eğitim Anlayışı“* (vgl. S. 135-147) der Festschrift bei. Nazire Akbulut kommt nach einem aufwendigen Analyseverfahren über Erziehungsverständnis von Yılmaz Özbek zu dem Schluss, dass er in seiner akademischen und erzieherischen Persönlichkeit einen großzügigen, friedvollen, toleranten und gefühlvollen Charakter besitzt.

„Almanya’da Yerleşik Türklerin Anadili Türkiye Türkçesine Eğitim Dili Almancanın Aksan Etkileriyle Ortaya Çıkan Almanya Türkçesi Ağzı“ (vgl. S. 149-160) ist eine kontrastive Untersuchung von Nejdet Keleş über die Wirkungen der deutschen Sprache auf das Türkisch der türkischen Herkunftssprecher.

Ali Gültekin und Zeynep Çiftçi stellen in ihrem Aufsatz *„Şair ve Yazar Rıfat Ilgaz’ın „Rüşvet’in Alamancası“ ve „Elden Düşme“ Öykülerinde Yabancılaşma ve Yozlaşma Motifi“* (vgl. S. 161-171) Beobachtungen zusammen über Entfremdungs- und Korruptionsmotive in den Erzählungen von dem türkischen Autor und Dichter Rıfat Ilgaz. In einem anderen Aufsatz mit dem Titel *„100 Temel Esere Eleştirel Bir Yaklaşım“* (vgl. S. 173-177) befasst sich Ali Gültekin mit den 100 Grundwerken des türkischen Erziehungsministeriums kritisierend.

Begriffliche Erklärungen über verbale Emotionsausdrücke unternimmt Fatma Öztürk Dağabakan in ihrem Aufsatz *„Verbale Emotionsausdrücke im Roman „Das Blütenstaubzimmer“ von Zoë Jenny“* (vgl. S. 179-206). Ihr Beitrag ist eine Abhandlung über die Emotionalität im Roman *„Blütenstaubzimmer“* von Zoë Jenny, wobei sie die verbalen Emotionsausdrücke in dem Roman in den Mittelpunkt der Untersuchung stellt und diese kategorisiert. Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist zuerst festzustellen, ob in diesem Roman verbale Emotionsausdrücke vorhanden sind und wenn ja, dann wie und in welcher Art diese Ausdrücke darin vorkommen. Wie wurden die Emotionen versprachlicht? Sie stellt fest, welche Emotionen im Roman besonders vorkommen. Und zuletzt kategorisiert und klassifiziert die Autorin die festgestellten Ausdrücke der Emotion.

Mustafa Özdemir und Adem Dumlu thematisieren in ihrem Aufsatz *„Frankfurt Okulunda Tarihsellik Üzerine: Horkheimer ve Marcuse’ye Dair“* (vgl. S. 207-224) die Historizität der Frankfurter Schule von Horkheimer und Marcuse.

Auf die Symbolik des Hahns wird im Aufsatz „Über die Symbolik des Hahns in Theodor Fontanes *Der Stechlin*“ (vgl. S. 225-232) von Yıldız Aydın verwiesen. Die Autorin legt eine instruktive Übersicht zu der Symbolik des Hahns in vielen unterschiedlichen Kulturen vor. Dabei rechtfertigt sie die Symbolik des Hahns in dem Werk *Der Stechlin*. Es werde deutlich, dass in der Bearbeitung des Hahns in *Der Stechlin* historische, politische und religiöse Aspekte berücksichtigt wurden, die Theodor Fontane bewusst angewandt habe. Mit dem Hahn verweise Theodor Fontane auf die Sagen um den Stechlinsee, auf das ängstliche Verhalten der Bourgeoisie, auf die Wachsamkeit gegenüber politischen und sozialen Umwälzungen und auf die menschliche Schwäche, die mit der Fähigkeit des Menschen verbunden ist.

Die Autorin Cemile Akyıldız Ercan analysiert in ihrem Aufsatz „Seçilmiş Mitolojik Söylencelerde Kehanet ve Rüya Motifi“ (vgl. S. 233-250) die Orakel- und Traumotive. Dabei unternimmt sie begriffsgeschichtliche Aufschlüsse über Orakel und Traumdeutung und untersucht infolgedessen die Orakel- und Traumotive in sämtlichen mythologischen Legenden.

Şenay Kaygın stellt als eine weitere Autorin ihren Aufsatz „Ernst Jünger'in *Mermer Yalılar*“ *Adli Romanında Toplumsal Sorunların Yansıması*“ (vgl. S. 251-262) vor. Sie untersucht in ihrem Beitrag die Reflexion der Gesellschaftsprobleme in dem Werk *Marmor-Klippen* von Ernst Jünger.

Tuba Oğuz als letzte Autorin analysiert in ihrem Aufsatz „Ein Überblick über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Onomatopoetika im Deutschen und im Türkischen“ (vgl. S. 263-269) die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Onomatopoetika im Deutschen und im Türkischen. Einleitend deutet sie darauf hin, dass diese Wortarten ein sehr umfangreiches Gebiet der Sprachwissenschaft seien. Da sie aber bis heute einen sehr wenig erarbeiteten Themenbereich darstellen, gäbe es darüber nur eine geringe Literatur.

Am Ende des Buches, als separater Teil, befindet sich eine umfangreiche Fotobiographie (vgl. S. 271- 287) von Prof. Dr. Yılmaz Özbek.

Die Beiträge dieser Festschrift beziehen sich auf den gesamten fachlichen Bereich der beruflichen Tätigkeit des Jubilars. Dementsprechend können sie keinem Schwerpunktthema zugeordnet werden. Dank der inhaltsreichen Themen und des handgerechten Formats ist es eine lesenswerte Festschrift.

Germanistik'e Katkılar | Beiträge zur Germanistik

Festschrift für
Prof. Dr. Yılmaz Özbek
Armağan Kitabı

Editörler: Herausgegeben von
Ahmet Sarı, Cemile Akyıldız Ercan,
Fatma Öztürk Dagabakan, Dursun Balkaya,
Zennube Şahin Yılmaz, Nalan Saka

cizgi

Bericht zum Workshop „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“

Sevinç Sakarya Maden, Edirne

Dieser Bericht beschreibt meine Teilnahme am Workshop „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“, der am 24. Oktober 2014 an der Marmara Universität von *Dr. habil. Leyla Coşan* (Projektvertreterin und Ansprechpartnerin in der Türkei) und *Prof. Dr. Dr. h. c. Rupprecht S. Bauer* und *Prof. Dr. Hacı Halil Uslucan* (Projektleiter und Ansprechpartner in Deutschland) organisiert worden ist, um mit den Beteiligten konkrete Fragen in Hinblick auf die Planung und Realisierung des Projekts „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“ zu besprechen.



Von links: Prof. Dr. Rupprecht S. Baur – Dr. habil. Leyla Coşan – Prof. Dr. Hacı Halil Uslucan

Am Workshops waren 13 TeilnehmerInnen anwesend: *Dr. habil. Mustafa Özdemir* (Kars Kafkas Universität), *Prof. Dr. Ali Osman Öztürk* (Konya Necmettin Erbakan Universität), *Prof. Dr. Hasan Bolat* (Samsun Ondokuz Mayıs Universität), *Prof. Dr. h. c. Rupprecht Baur* (Duisburg-Essen Universität), *Prof. Dr. Hacı Halil Uslucan* (Duisburg-Essen Universität), *Stefan Ossenberg M. A.* (Duisburg-Essen Universität), *Dr. habil. Umut Balcı* (Batman Batman Universität), *Prof. Dr. Sevinç Sakarya Maden* (Edirne Trakya Universität), *Dr. habil. Ahmet Uğur Nalcioğlu* (Erzurum Atatürk Universität & Erzincan Universität), *Prof. Dr. Mustafa Çakır* (Eskişehir Anadolu Universität), *Dr. habil. Leyla Coşan* (Istanbul Marmara Universität), *Dr. habil. Yasemin Balcı* (Istanbul Marmara Universität) und *Prof. Dr Cemal Yıldız* (Istanbul Marmara Universität).



Von links: Prof. Dr. A. O. Öztürk – Prof. Dr. S. Sakarya Maden – Dr. habil. Y. Balcı , P. Ossenberg M.A. – Prof. Dr. R. S. Baur – Dr. habil. L. Coşan – Prof. Dr. H. H. Uslucan – Prof. Dr. H. Bolat – Dr. habil. A. Nalçacıoğlu – Dr. habil. M. Özdemir.

Nach den Begrüßungsworten von *Prof. Dr. Meral Ünal* (Dekanin der Naturwissenschaftlich-Philologischen Fakultät der Marmara Universität), *Dr. habil. Leyla Coşan* (Projektvertreterin in Istanbul, Marmara Universität), *Prof. Dr. Dr. h.c. Rupprecht S. Baur* (Projektleiter, Institut für Deutsch als Zweit- und Fremdsprache, Universität Duisburg-Essen) und *Prof. Dr. Hacı Halil Uslucan* (Projektleiter, Wissenschaftlicher Leiter des Zentrums für Türkeistudien und Integrationsforschung & Professor an der Universität Duisburg-Essen) haben *Prof. Dr. Dr. h.c. Rupprecht S. Baur* und *Stefan Ossenberg* eine Einführung in die Anlage des Projekts „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“ gemacht.



Von links: Prof. Dr. M. Çakır – Prof. Dr. C. Yıldız – Prof. Dr. M. Ünal – Prof. Dr. A. O. Öztürk

Prof. Dr. Baur hat in seinem Vortrag darauf hingewiesen, dass es bekannt ist, dass es zwischen Selbstbildern und Fremdbildern bei den Völkern enorme Widersprüche gibt und vor allem mit Blick auf Türken und deren Wahrnehmung in den westlichen Kulturen auf eine lange Geschichte der Konstruktion von verzerrten Bildern (zum Teil tradiert aus den Befreiungskriegen der Balkanvölker gegen die Osmanen, in

Deutschland in neuerer Zeit durch die Arbeitsmigration aus den ländlichen Gebieten der Türkei in die deutschen Industriezentren) zurück gegriffen werden kann.

Sowohl auf der Webseite des Projekts „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“ als auch auf dem für den Workshop am 24. Oktober 2014 erstellten Flyer steht die Information, dass man annehmen könnte, dass sich in Deutschland in den letzten fünfzig Jahren, also seit der Zuwanderung der Türken zu Beginn der 60er Jahre nach Deutschland, die wechselseitige Wahrnehmung durch alltägliche Kontakte normalisiert und zum Positiven verändert hat. Doch wie die Bilder „der Deutschen“ über „die Türken“ und die Bilder „der Türken“ über „die Deutschen“ nach 50 Jahren vielfältiger Kontakte tatsächlich sind, bzw. welche Bilder voneinander bei welchen Bevölkerungsgruppen dominant sind, soll bisher nicht gründlich untersucht worden sein. Prof. Dr. Baur hat in seinem Vortrag betont, dass sich das Projekt „Stereotype Deutschland-Türkei“ mit dieser Frage beschäftigen wird.



Von links: Prof. Dr. S. Sakarya Maden - Dr. habil. Y. Balcı – Dr. habil. L. Coşan – Prof. Dr. H. H. Uslucan

Erhoben werden soll dabei anhand einer 134 Merkmale umfassenden Merkmalliste, welche Eigenschaften die Deutschen den Türken zuschreiben und welche Eigenschaften Türken mit Deutschen verbinden. Basierend auf den „klassischen“ Arbeiten zu Stereotypen sollen Erhebungen in Deutschland und in der Türkei durchgeführt werden. Ziel ist es dabei, in beiden Ländern die Stereotype zu erheben, um dadurch statistisch auswertbare und aussagekräftige Aussagen zu Einstellungen und „Völkerbildern“ zu erhalten, die im deutsch-türkischen Kontakt existieren und im interkulturellen Kontakt eine Rolle spielen (Baur, 2014).

Nach der Einführung in die Anlage des Projekts „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“ erfolgte eine praktische Demonstration mit Einbezug der TeilnehmerInnen. Es wurde diskutiert, unter welchen Rahmenbedingungen das Projekt geschehen soll. Die Gruppe kam zum Entschluss, dass unbedingt eine Vorgangsliste und ein zeitlicher Plan erstellt werden sollte. Daraufhin wurden die Rollen des Teams, die Erwartungen, Spielregeln, Verantwortlichkeiten und Zuständigkeiten geklärt und die finanziellen Aspekte des Projekts beleuchtet. Prof. Dr. Baur hat die Teilnehmer darüber informiert, dass das Projekt im Rahmen des deutsch-türkischen Wissenschaftsjahres vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert wird. Anschließend wurden die in der Umfrage aufgelisteten und aus dem Deutschen ins Türkische übersetzten Eigenschaften in Bezug auf ihre Wiedergabe zur

Diskussion gestellt und die Merkmalliste mit der Beteiligung aller TeilnehmerInnen an nötigen Stellen korrigiert.



Von links: Dr. habil. A. Nalçacıoğlu – Dr. habil. M. Özdemir – Prof. Dr. M. Çakır – Prof. Dr. Acar Sevim – Prof. Dr. C. Yıldız

Nach dem Mittagessen hat Prof. Dr. Hacı Halil Uslucan einen Vortrag über „Stereotypen und Vorurteile“ gehalten und betont, dass das Projekt „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“ soziolinguistische, sprachwissenschaftliche und literaturwissenschaftliche Fragestellungen verbinden kann. Anschließend waren unter der Moderation von Prof. Dr. Ali Osman Öztürk Kurzpräsentationen einzelner TeilnehmerInnen zu ihren bisherigen Forschungen zu Stereotypen sowie zu ihren Forschungsinteressen auf diesem Gebiet vorgesehen. Aus zeitlichen Gründen aber fokussierte sich das Team mehr auf die Vormerkung, dass sich jeder der Teilnehmerinnen und Teilnehmer Fragestellungen überlegen soll, um die erhobenen Daten in Publikationen zu veröffentlichen.

Planmäßig war in der letzten Sitzung unter der Moderation von Prof. Dr. Sevinç Sakarya Maden eine Planung für die weitere Zusammenarbeit vorgesehen. Diesbezüglich hat die Projektleitung zum weiteren Vorgehen und Verabschiedung eines gemeinsamen Plans die vor dem Workshop erarbeiteten Vorschläge präsentiert und im Team nach einigen Terminveränderungen den endgültigen „Fahrplan“ erstellt.

Literaturverzeichnis

Baur, Rupprecht S. (2014). Das Forschungsprojekt. In: Bauer Rupprecht. S. (Hrsg.) Flyer zum Workshop „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“ 24. 10. 2014

Weitere Informationen und relevante Links:

Baur, Rupprecht S. (2014): SI.DE. Stereotypen International. Duisburg Essen. Aufrufbar unter: https://www.uni-due.de/ikk/beschreibung_tu (06.11.2014)

Das Forschungsprojekt

In dem Forschungsprojekt "Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich" werden statistisch valide und aussagekräftige Aussagen zu „Vollanbildern“ erbracht, die in deutsch-türkischen Kontakt in beiden Ländern existieren und in interkulturellen und transkulturellen Kontakt eine Rolle spielen.

Das Projekt wird im Rahmen des deutsch-türkischen Wissenschaftsjahres vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBWF) gefördert.

In einer Zusammenarbeit des Instituts für Deutsch als Zweit- und Fremdsprache der Universität Duisburg-Essen, des Zentrums für Türkeistudien und Integrationsforschung in Essen, der Marmara-Universität Istanbul und der Bahçeşehir-Universität Berlin werden zum einen die aktuell existierenden Stereotype in Deutschland und in der Türkei erhoben und analysiert und zum anderen die Stereotype im Rahmen der Sprach- und Literaturwissenschaften sowie in zeitgenössischen Texten als auch in historischen überlieferten Texten untersucht.

Bekanntlich gibt es zwischen Selbstbildern und Fremdbildern bei den Völkern enorme Widersprüche. Vor allem mit Blick auf Türiken und deren Wahrnehmung in den westlichen Kulturen kann auf eine lange Geschichte der Konstruktion von verzerrten Bildern (zum Teil basiert auf den Befragungsergebnisse der Balkanvölker gegen die Osmanen sowie in Deutschland in neuerer Zeit durch die Adaptionierung aus den türkischen Gebieten der Türkei in die deutschen Industriezentren) zurück geprüften werden (vgl. z.B. Katz & Braly 1933, Apeltauer 1991, Schroeder und Apeltau 2008, Capen 2009, Uluoan 2011 sowie Capen 2011).

Man könnte annehmen, dass sich in Deutschland in den letzten fünfzig Jahren, also seit der Zuwanderung der Türiken zu Beginn der 60er Jahre nach Deutschland, die wechselseitige Wahrnehmung durch alltägliche Kontakte normalisiert und zum Positiven verändert hat. Doch, wie die Bilder „der Deutschen“ über „die Türiken“ und die Bilder „der Türiken“ über „die Deutschen“ nach 50 Jahren vielfältiger Kontakte tatsächlich sind, bzw. welche Bilder voneinander bei welchen Bevölkerungsgruppen dominieren sind, ist bisher nicht gründlich untersucht worden.

Mit dieser Frage beschäftigt sich das Projekt „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“.

Das Forschungsprojekt

In dem Forschungsprojekt "Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich" werden statistisch valide und aussagekräftige Aussagen zu „Vollanbildern“ erbracht, die in deutsch-türkischen Kontakt in beiden Ländern existieren und in interkulturellen und transkulturellen Kontakt eine Rolle spielen.

Das Projekt wird im Rahmen des deutsch-türkischen Wissenschaftsjahres vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBWF) gefördert.

In einer Zusammenarbeit des Instituts für Deutsch als Zweit- und Fremdsprache der Universität Duisburg-Essen, des Zentrums für Türkeistudien und Integrationsforschung in Essen, der Marmara-Universität Istanbul und der Bahçeşehir-Universität Berlin werden zum einen die aktuell existierenden Stereotype in Deutschland und in der Türkei erhoben und analysiert und zum anderen die Stereotype im Rahmen der Sprach- und Literaturwissenschaften sowie in zeitgenössischen Texten als auch in historischen überlieferten Texten untersucht.

Bekanntlich gibt es zwischen Selbstbildern und Fremdbildern bei den Völkern enorme Widersprüche. Vor allem mit Blick auf Türiken und deren Wahrnehmung in den westlichen Kulturen kann auf eine lange Geschichte der Konstruktion von verzerrten Bildern (zum Teil basiert auf den Befragungsergebnisse der Balkanvölker gegen die Osmanen sowie in Deutschland in neuerer Zeit durch die Adaptionierung aus den türkischen Gebieten der Türkei in die deutschen Industriezentren) zurück geprüften werden (vgl. z.B. Katz & Braly 1933, Apeltauer 1991, Schroeder und Apeltau 2008, Capen 2009, Uluoan 2011 sowie Capen 2011).

Man könnte annehmen, dass sich in Deutschland in den letzten fünfzig Jahren, also seit der Zuwanderung der Türiken zu Beginn der 60er Jahre nach Deutschland, die wechselseitige Wahrnehmung durch alltägliche Kontakte normalisiert und zum Positiven verändert hat. Doch, wie die Bilder „der Deutschen“ über „die Türiken“ und die Bilder „der Türiken“ über „die Deutschen“ nach 50 Jahren vielfältiger Kontakte tatsächlich sind, bzw. welche Bilder voneinander bei welchen Bevölkerungsgruppen dominieren sind, ist bisher nicht gründlich untersucht worden.

Mit dieser Frage beschäftigt sich das Projekt „Deutsche und Türkische Stereotype im Vergleich“.

SI.DE

Teilnehmer

Istanbul Istanbul Universität	Dr. habül. İsmail Kayaoğlu	
Kars Karfas Universität	Dr. habül. Mustafa Özdemir	
Konya Necmettin Ertokan Universität	Prof. Dr. Ali Özcan Öztürk	
Samsun 19. Mayıs Universität	Prof. Dr. Hasan Balat	
Duisburg-Essen Universität Duisburg-Essen	Prof. Dr. Dr. h.c. Rupprecht T. Baur	
Duisburg-Essen Universität Duisburg-Essen	Prof. Dr. Hacı Halil Uluoan	
Duisburg-Essen Universität Duisburg-Essen	Stefan Ossenberg, M.A.	

Stereotypen International, Duisburg-Essen

SI.DE



UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

DEUTSCHE UND TÜRKISCHE STEREOTYPE IM VERGLEICH

gefördert von



Workshop 24.10.2014

SI.DE

Teilnehmer

Batman Batman Üniversitesi	Dr. Umut Balci	
Edirne Trakya Üniversitesi	Prof. Dr. Sevinç Maden	
Erzurum Atatürk Üniversitesi & Erzincan Erzincan Üniversitesi	Dr. habül. Ahmet Uğur Nalcoğlu	
Eskişehir Anadolu Üniversitesi	Prof. Dr. Mustafa Çakar	
Istanbul Marmara Üniversitesi	Dr. habül. Leyla Coşan	
Istanbul Marmara Üniversitesi	Dr. habül. Yasemin Balci	
Istanbul Marmara Üniversitesi	Prof. Dr. Cemal Yıldız	

Stereotypen International, Duisburg-Essen

SI.DE



UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

DEUTSCHE UND TÜRKISCHE STEREOTYPE IM VERGLEICH

gefördert von



Workshop 24.10.2014

AUTORINNEN UND AUTOREN

Nazire Akbulut, Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara. E-Mail: nakbulut@gazi.edu.tr

İnci Aras, Okt., Anadolu Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, Eskişehir. E-mail: incikarabacak@anadolu.edu.tr

Gülçin Uğur Aslankabaklı, İngilizce Öğretmeni, Vali Vecdi Gönül Anadolu Lisesi, İzmir. E-Mail: gugur81@yahoo.com

Oktay Atik, Arş. Gör.; Namık Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tekirdağ. E-Mail: oktayatik@hotmail.com

Gülru Bayraktar, Öğr. Gör., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Alman Dili ve Edb. Anabilim Dalı. E-Mail: bayraktar@ankara.edu.tr

Onur Bazarkaya, Yrd. Doç. Dr., Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tekirdağ. E-Mail: okbazarkaya@nku.edu.tr

Saliha Çevik, Okt., Ankara Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, Almanca Birimi. E-Mail: salihacvk@gmail.com

Fatma Öztürk Dağabakan, Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum. E-Mail: fatmajale@atauni.edu.tr

Anna Daszkiewicz, Dr., Uniwersytet Gdańsk, Instytut Filologii Germańskiej, ul. Wita Stwosza 55, PL-80-952 Gdańsk, Polen. E-Mail: daszkiewiczanna@gmail.com

Max Florian Hertsch, Öğr. Gör. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara. E-Mail: hertsch@hacettepe.edu.tr

Otto Holzapfel, Prof. Dr.; Freiburg Albert-Ludwigs Universität, Freiburg i Br. E-Mail: ottoholzapfel@yahoo.de

Sevinç Sakarya Maden, Prof. Dr., Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Edirne. E-Mail: madensevinc@hotmail.com

Dilek Altınkaya Nergis, Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, İzmir. E-Mail: dilek.nergis@deu.edu.tr

Dalim Çiğdem Ünal, Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara. E-Mail: cunal@hacettepe.edu.tr

Dursun Zengin, Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Alman Dili ve Edb. Anabilim Dalı. E-Mail: Dursun.Zengin@ankara.edu.tr

Allgemeine Richtlinien für die Herausgabe der Interkulturellen Zeitschrift für Germanistik DİYALOG (Online Ausgabe)

DİYALOG ist das Organ von GERDER, dem türkischen Germanistenverband.

DİYALOG wendet sich an Leser, die an interkulturellen und komparatistischen Themen interessiert sind und/oder auf den Gebieten des Multilingualismus oder der Multikulturalität arbeiten. Auch wenn *diyalog* die türkische Schreibweise für *Dialog* ist, so soll der Dialog nicht nur auf Deutschland und die Türkei beschränkt sein, sondern kann sich auf beliebige Kulturen, Sprachen oder Literaturen unserer Welt beziehen.

Multi-/Interkulturalität und Mehrsprachigkeit sind im weitesten Sinne die Bereiche, innerhalb derer sich die Beiträge in DİYALOG bewegen. Aufsätze behandeln Themen aus den Bereichen Deutsch als Fremdsprache, Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft und Übersetzungswissenschaften.

DİYALOG ist eine internationale, peer-reviewed Zeitschrift, die zweimal jährlich online erscheint. Die ersten Nummern erscheinen 2013.

Anschrift der Redaktion:

DİYALOG: Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik [Intercultural Journal of German Language, Culture, and Literature]

c/o Prof. Dr. Ali Osman Öztürk;
Konya N.E. University; Department of Foreign Language Education;
TR 42090 KONYA.
Kontakt unter: ozturk@konya.edu.tr

c/o Prof. Dr. Ali Osman Öztürk;
Konya N.E. Üniversitesi; Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı
TR 42090 KONYA.
E-Mail: ozturk@konya.edu.tr

DİYALOG hat folgende Eigenschaften:

(I.) Die Zeitschrift trägt den Namen “DİYALOG: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik”. (Die Zeitschrift ist damit die Weiterführung einer früheren Zeitschrift mit demselben Namen, damals herausgegeben vom Goethe-Institut in Ankara. Die Herausgabe der früheren Zeitschrift wurde 1999 eingestellt. Vom Goethe-Institut wurde dann auf Antrag des GERDER-Vorstands die schriftliche Erlaubnis erteilt, eine Zeitschrift mit demselben Namen als Organ von GERDER herauszugeben.)

(II.) Die Verwaltung von DİYALOG besteht aus folgenden Einheiten mit nachstehender Aufgaben- und Kompetenzverteilung:

A: Eigentümer (sahibi, owner) von DİYALOG ist GERDER. GERDER ist somit für alle wirtschaftlichen Aspekte der Zeitschrift zuständig. Der GERDER-Vorstand unternimmt

künftig die erforderlichen bürokratischen und formellen Schritte, um aus DİYALOG eine internationale Zeitschrift zu machen mit dem Ziel, dass DİYALOG in einem internationalen Index wie SSCI aufgeführt wird.

B: Die Gruppe der Herausgeber der Zeitschrift (yayın kurulu, editorial board) wird gebildet von Prof. Dr. Nuran Özyer (Ankara) Prof. Dr. Mahmut Karakuş (İstanbul), Prof. Dr. Tahsin Aktaş (İstanbul), Prof. Dr. Cemal Yıldız (İstanbul), Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Konya). Letzterer ist Vorsitzender der Gruppe (editör, Editor-in-Chief) und Geschäftsführender Herausgeber (Sorumlu Müdür/Publications Director). Die Gruppe der Herausgeber ist für den Inhalt der Zeitschrift verantwortlich und entscheidet gemeinsam über die endgültige Gestalt einer Nummer der Zeitschrift.

C: Dem vorsitzenden Herausgeber Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (editör, editor) zugeordnet ist eine Redaktion bestehend aus Doç. Dr. Leyla Coşan, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Tahir Öncü und Öğr. Gör. Dr. Özlem Tekin, die die laufenden Arbeiten an der Zeitschrift durchführen.

D: Der wissenschaftliche Beirat (hakemler kurulu, advisory board) soll aus angesehenen Wissenschaftlern aus verschiedenen Ländern gebildet werden. Eingehende Beiträge für die Zeitschrift werden Mitgliedern des wissenschaftlichen Beirats zur Begutachtung vorgelegt. Für die Bildung eines qualifizierten wissenschaftlichen Beirats ist die Gruppe der Herausgeber verantwortlich.

(III.) Als interkulturelle Zeitschrift veröffentlicht “DİYALOG: Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik” Aufsätze aus den Bereichen Sprach- und Literaturwissenschaft, Deutsch als Fremdsprache und Übersetzungswissenschaft. Die Beiträge sollen eine interkulturelle oder komparative Komponente enthalten. Über inhaltliche Festlegungen von “interkulturell” und “komparativ” entscheidet der Herausgeberbeirat.

(IV.) Die Aufsätze erscheinen auf Deutsch oder Türkisch und enthalten eine deutsche/türkische und eine englische Zusammenfassung. Die Zahl der türkischen Aufsätze wird auf %30 der sämtlichen Beiträge in der jeweiligen Ausgabe beschränkt.

(V.) Es können Themenhefte oder Hefte mit thematischem Schwerpunkt erscheinen. Darüber entscheidet je nach Vorliegen von Beiträgen der Herausgeberbeirat.

(VI.) Die Zeitschrift erscheint zweimal jährlich.

(VII.) Die Publikationsrichtlinien der Zeitschrift werden vom Herausgeberbeirat erstellt.

(VIII.) Die Zeitschrift soll international und peer-reviewed sein. Eingesandte Beiträge werden von zwei Gutachtern begutachtet (Doppelblindgutachten; double-blind review). In Zweifelsfällen entscheidet der Editor, einen dritten Gutachter in Anspruch zu nehmen.

(IX.) Der Editor der Zeitschrift wird vom GERDER-Vorstand beauftragt. Die Bestellung des Herausgeberbeirates erfolgt auf Vorschlag des geschäftsführenden Herausgebers mit Beschluss des Gerder-Vorstandes.

(X.) Die Zeitschrift wird auf der Homepage von GERDER www.gerder.org.tr elektronisch veröffentlicht.

Redaktionelle Richtlinien für „DIYALOG. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik“

Dateiformat

Textdatei bitte im .doc-Format (Microsoft Office Word). Eine Beispielgestaltung ist ganz unten zu finden.

Format

- Seitenformat: Din A4, Hochformat, 1 Seite pro Blatt.
- Schriftart: Times New Roman.
- Schriftgröße für die Überschrift: 16 p. Für Untertitel: 14 p.
- Schriftgröße für den Haupttext: 12 p.
- Schriftgröße für die Fußnoten und Literaturangaben: 10 p.
- Schriftgröße für den Abstract: 10 p.
- Schriftgröße für den Verfasser, den Dienort 12 p.
- Zeilenabstand: 1,1 Zeilen im Haupttext, 1 Zeile im Namenfeld, Beitragstitel, Abstract, in den Fußnoten und in Zitaten über drei Zeilen.
- Seitenränder: oben und unten 3 cm. rechts und links 3 cm.
- Blocksatz.
- Bei Aufzählungen bitte keine Nummer, sondern nur Punkte einsetzen.
- Absatzabstand: vor dem Absatz 0 pt, nach dem Absatz 6 pt.

Absätze und Abschnitte

Bei einem neuen Abschnitt und einem neuen Absatz wird am Ende des vorhergehenden Absatzes immer 1x die Enter-Taste gesetzt.

Bei Abschnitten bitte keine Nummerierungen verwenden.

Hervorhebungen im Fließtext

Grundsätzlich vermeiden.

Zur Markierung einzelner Wörter (Jargon, uneigentliche Verwendung etc.): ‚einfache Anführungszeichen‘

Lateinische und andere fremdsprachliche Ausdrücke bitte kursiv setzen.

Abkürzungen

Bitte nur die gängigen Abkürzungen wie v. a., z. B., bzw. und etc. verwenden. Die Schreibung soll einheitlich mit Leerzeichen sein.

Neue Rechtschreibung:

Für alle Beiträge gilt grundsätzlich die *neue Rechtschreibung* nach dem Duden 2006.

Zitate bitte in der Rechtschreibung der verwendeten Textausgabe belassen, bitte keine Anpassungen vornehmen.

Zitierweise:

- Die *Fußnotenzeichen* befinden sich direkt hinter dem Zitat oder hinter dem Satzzeichen, wenn sich die Fußnote auf den ganzen (Teil-)Satz bezieht.
- *Anfang und Ende eines Zitates* werden durch typographisch unterscheidbare Anführungszeichen (zu Beginn unten, am Ende oben) gekennzeichnet.
- Zitate über drei Zeilen werden durch einmaliges Drücken der Enter-Taste abgesetzt und an beiden Rändern jeweils 1 cm eingerückt, Anführungszeichen entfallen hier.
- *Werden Worte/ Passagen des Originalzitates ausgelassen*, so wird dies durch rechteckige Klammern und drei Auslassungspunkte deutlich gemacht: „Der Himmel ist [...] blau.“
- *Wörtliche Rede in Zitaten und Zitate in einem Zitat* müssen durch einfache ebenfalls typographisch unterscheidbare Anführungszeichen (zu Beginn unten, am Ende oben) gekennzeichnet werden: „Am Ende seines Lebens tat Heine den Ausspruch: ‚Ein paar grundlegende Zitate zieren den ganzen Menschen.‘“
- *Eigene Ergänzungen* zu einem Zitat werden in eckige Klammern gesetzt: „Das Land [Argentinien] hat viel unbesiedelte Fläche.“
- Beim Zitieren von *Verszeilen und Strophen* kann man diese entweder originalgetreu wiedergeben oder Zeilenwechsel durch Virgel / bzw. das Strophenende durch doppelte Virgel // kennzeichnen.
- Zitate müssen selbst bei *orthographischen Besonderheiten* oder merkwürdiger Interpunktion

originalgetreu übernommen werden, man kann solche Fehler [sic!] aber kennzeichnen wie eben demonstriert.

- Falls bestimmte Teile des Zitates hervorgehoben werden sollen, ist dies als *Veränderung des Zitates* auszuweisen. Dies geschieht durch Setzen des Initialen des Verfassers: [Hervorhebung XY].
- Zitatbelege bitte *im Text immer als Harvard-Beleg* nach folgendem Schema aufführen (Mustermann 2009: 39). Auch bei Verweisen wann immer möglich die genaue(n) Seitenzahlen angeben (vgl. Mustermann 2009: 30-40). Dies gilt auch für den Fußnotentext.
- Um Beispielsätze zu markieren bitte Ziffern in runden Klammern benutzen:
 - (1) Das ist ein Beispielsatz.
 - (2) Das ist noch einer.

Besonderheiten und Abkürzungen:

- Mehrere Seiten werden wie folgt zitiert: S. 423f. bzw. S. 423ff.
- Abkürzungen für Seite oder Spalte: S. oder Sp.
- Ebenda / ebendort wird abgekürzt ebd.
- Bitte achten Sie in Ihrem Text auf die korrekte Anwendung von Binde- (-) und Gedankenstrich (–):
- Bindestriche / Trennstriche bestehen aus einem kurzen Strich!
- Gedankenstriche / Streckenstriche / Aufzählungsstriche bestehen immer aus einem langen Strich!
- Bei Einschüben, bei Stichpunkten, zwischen Jahreszahlen und Seitenangaben wird *der lange Strich* verwendet.
- Bei Gedankenstrichen steht immer vor und nach dem Strich ein Leerzeichen.
- Bei *Streckenstrichen*, wie bei Jahreszahlen und Seitenangaben, steht vor und nach dem Strich *kein Leerzeichen*.
- Wenn Sie Wörter manuell trennen wollen, verwenden Sie bitte Strg + Bindestrich. So verhindern Sie, dass der Bindestrich sichtbar bleibt, wenn sich im neuen Layout der Zeilenverlauf ändert.
- *Titel* von literarischen Werken immer kursiv setzen.
- Zahlen von eins bis zwölf im Text ausschreiben.
- Eigene Übersetzungen sollten mit den Initialen des Verfassers gekennzeichnet sein [Meine Übersetzung: XY].
- Werden Reprints alter Texte oder neuere Ausgaben alter Werke zitiert, folgt der Nennung der Jahreszahl der Neuausgabe die Jahreszahl der Originalausgabe in eckigen Klammern (Beispiel: Bouquet 2008 [1572]).

Literaturverzeichnis

Generell gilt:

Titel von Monographien, Sammelbänden und Zeitschriften werden immer kursiv, Titel von Beiträgen in Sammelbänden und Zeitschriften in Anführungsstriche gesetzt.

Bei Herausgeberschriften den Herausgebernamen mit der Abkürzung (Hg.) versehen; die Herausgebernamen werden durch Schrägstrich mit Leerzeichen davor und dahinter verbunden.

Nur Titel aufnehmen, die tatsächlich im Text zitiert wurden.

Der Zeilenabstand beträgt 1, nach der zweiten (und folgenden) Zeile wird 1 cm eingerückt (nach folgendem Schema):

Wilkens, Gabriela / Neumann, Ursula (2002): „Multikulturalität und Mehrsprachigkeit als Lernbedingungen im Literaturunterricht“, in: Bogdal, Klaus-Michael / Korte, Hermann (Hg.): *Grundzüge der Literaturdidaktik*, München, S. 78-90.

Bitte im Allgemeinen an folgendes Musterschema halten:

Name, Vorname (nicht abgekürzt), (Erscheinungsjahr): *Titel, Untertitel*, ggf. Bd., ggf. Aufl., Ort, S.000.

Bücher:

Gansel, Carsten / Liersch, Werner (Hg.) (2009): *Hans Fallada und die literarische Moderne*, Göttingen.

Aufsätze:

Bei Aufsätzen stehen die Aufsatztitel in Anführungszeichen, die Bandtitel oder die Zeitschriftentitel sind kursiv.

Hernik, Monika (2009): „Nüchterne Sachlichkeit“, in: Gansel, Carsten / Liersch, Werner (Hg.): *Hans Fallada und die literarische Moderne*, Göttingen, S. 51–66.

Artikel in Zeitungen und Zeitschriften:

Bei der Angabe von Zeitschriftenjahrgang und Heftnummer wird die Heftnummer dem Jahrgang nach

einem Schrägstrich nachgestellt.

Spahn, Christian (2004): „Starker Goldstaub“, in: Die Musterzeitschrift (51/2), S.56.

Internetquellen:

Mustermann: *Das Zitieren einer Internetquelle*, verfügbar unter: URL [letztes Zugriffsdatum].

Filme:

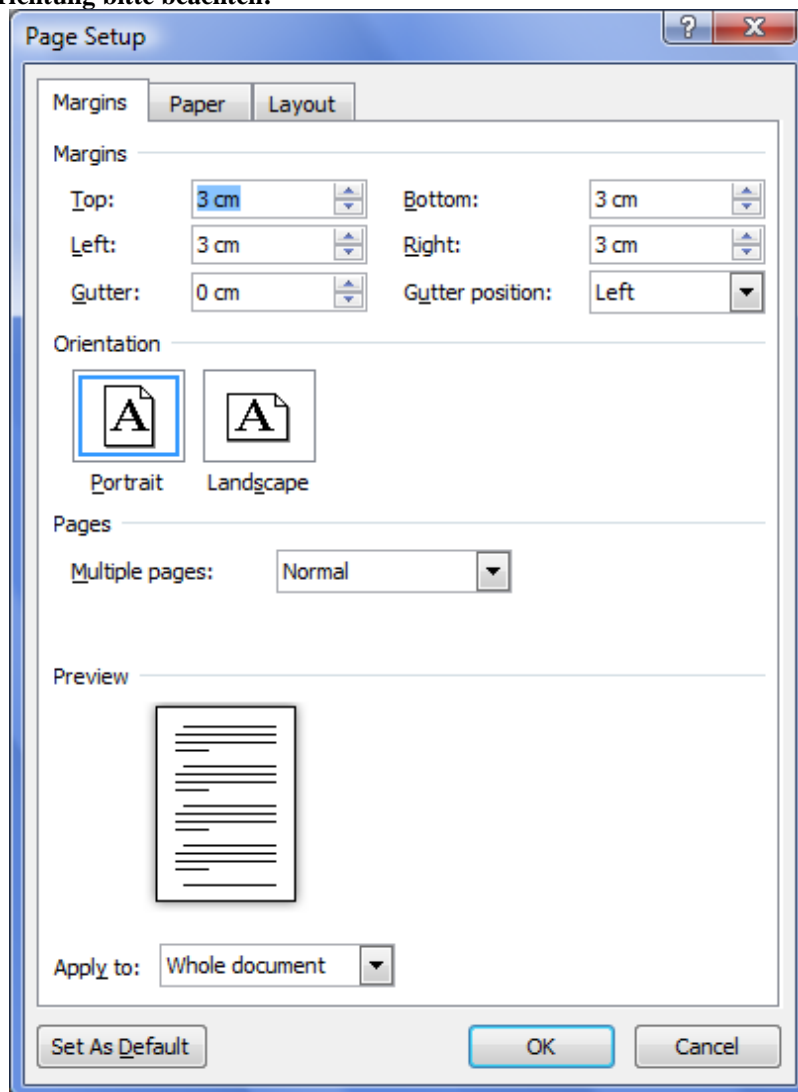
Für Filme gilt im Prinzip dieselbe Vorgehensweise wie für Texte. Statt des Autors wird in der Regel der Regisseur genannt; statt Seitenangaben sind für einzelne Zitate aus Filmen Minuten und Sekundenangaben unter Nutzung des Zeitzählers an Video- oder DVD-Playern zu machen, um die zitierte Passage möglichst genau zu bestimmen. Bei DVDs kann zusätzlich die Kapiteleinteilung angegeben werden, es sollte aber nicht auf die Minuten- und Sekundenzählung verzichtet werden:

Luis Buñuel: *Belle de jour*, DVD, 96 min., Barcelona: Manga Films 2001 (Frankreich 1967), 26:00–26:10 min. (Kap. 2).

Abbildungen

- Bildunterschriften: Künstlername; Titel, Jahr/Jahrhundert, Material/Technik, Maße, Stadt, Gebäude/Institution, Raum, Inventarnummer, Seite/Folio, weitere Angaben.
- Die Bildnachweise haben die Form: Abbildungsnummer: Quelle und eindeutigen Aufschluss auf die Quelle (Buren 1991 (wie Anm. 3), S. 12, Abb. 3).
- Die Autoren müssen selbstständig die Copyright-Bedingungen für die von ihnen benutzten Bilder klären!

Zur Seite-Einrichtung bitte beachten:



Hier erscheint der Titel des Beitrages (16 pt)
Hier erscheint der Untertitel des Beitrages (14 pt)

Wilfried Buch, Ankara (12 Pt)

ABSTRACT (10 Pt)

Hier erscheint der Titel des Beitrages auf Englisch od. Deutsch

Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Englisch. Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Englisch. Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Englisch. Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Englisch.

Keywords / Schlüsselwörter: Hier bitte 5 Schlüsselwörter zur Erklärung des Inhaltes schreiben.

ÖZ

Hier erscheint der Titel des Beitrages auf Türkisch

Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Türkisch. Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Türkisch. Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Türkisch. Hier der Abstract Ihres Beitrages auf Türkisch.

Anahtar Sözcükler: Hier bitte 5 Schlüsselwörter zur Erklärung des Inhaltes schreiben.

Hier fängt Ihr Beitrag an. xxx-
xx-
xx.

Hier ein neuer Absatz. xxx-
xx-
xx.

Hier ein neuer Abschnitt

Hier ein neuer Absatz. xxx-
xx-
xx-
xx.

Hier ein Zitat über 3 Zeilen. xxx-
xx-
xx-
xx (Mustermann
1990: 26).

Hier ein neuer Absatz. xxx-
xx-
xx.

- Hier eine Aufzählung
- Hier eine Aufzählung
- Hier eine Aufzählung

Hier ein neuer Absatz. xxx-
xx-
xx.

Literaturverzeichnis

Goslin, David A. (Hg.) (1969): *Handbook of Socialization Theory and Research*, Chicago, S. 983-1002.
Bausinger, Hermann (1977): „Zur kulturellen Dimension von Identität“, in: *Zeitschrift für Volkskunde*,
73, S. 210-215.