

E-ISSN 2619-9890

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI DERGİSİ

# STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR

Number Heft 50 Year Jahr 2023



İSTANBUL  
UNIVERSITY  
PRESS

**Indexing and Abstracting / Indexiert in**

SCOPUS

Web of Science - Emerging Sources Citation Index (ESCI)

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin

EBSCO Communication Source

EBSCO Central & Eastern European Academic Source

MLA International Bibliography

MIAR

SOBIAD

DOAJ

ProQuest Central

ProQuest Turkey Database

ProQuest Social Sciences Database

ProQuest Social Sciences Premium Collection

Erih Plus

**OWNER / INHABER**

Prof. Dr. Sevtap KADIOĞLU

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

**RESPONSIBLE MANAGER / REDAKTIONSLEITER**

Assist. Prof. Barış KONUKMAN

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

**CORRESPONDENCE ADDRESS / KONTAKTADRESSE**

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

**PUBLISHER / VERLAG**

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

---

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

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

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

---

**Publication Type / Publikationsart:** Periodical / Periodika

---

## EDITORIAL MANAGEMENT BOARD / REDAKTIONSRAT

### Editors-in-Chief / Chefredakteure

**Assoc. Prof. İrem ATASOY** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [irem.atasoy@istanbul.edu.tr](mailto:irem.atasoy@istanbul.edu.tr)

**Assist. Prof. Barış KONUKMAN** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [konukman@istanbul.edu.tr](mailto:konukman@istanbul.edu.tr)

### Editorial Management Board Members / Leitende Fachredakteure

**Prof. Mahmut KARAKUŞ** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [mahkarakus@istanbul.edu.tr](mailto:mahkarakus@istanbul.edu.tr)

**Prof. Ersel KAYAOĞLU** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [kayaoglu@istanbul.edu.tr](mailto:kayaoglu@istanbul.edu.tr)

**Assoc. Prof. İrem ATASOY** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [irem.atasoy@istanbul.edu.tr](mailto:irem.atasoy@istanbul.edu.tr)

**Assoc. Prof. Canan ŞAVKAY** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [savkay@istanbul.edu.tr](mailto:savkay@istanbul.edu.tr)

**Assoc. Prof. Leman GÜRLEK** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Spanish Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [egurlek@istanbul.edu.tr](mailto:egurlek@istanbul.edu.tr)

**Assoc. Prof. Şebnem SUNAR** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [sunars@istanbul.edu.tr](mailto:sunars@istanbul.edu.tr)

**Assist. Prof. Barış KONUKMAN** – Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye – [konukman@istanbul.edu.tr](mailto:konukman@istanbul.edu.tr)

### Language Editors / Sprachredakteure

**Elizabeth Mary EARL** – Istanbul University, Department of Foreign Languages, Istanbul, Türkiye – [elizabeth.earl@istanbul.edu.tr](mailto:elizabeth.earl@istanbul.edu.tr)



## EDITORIAL ADVISORY BOARD / REDAKTIONSBEIRAT

**Prof. Albrecht CLASSEN** – The University of Arizona, USA – [aclassen@arizona.edu](mailto:aclassen@arizona.edu)

**Prof. Ali Osman ÖZTÜRK** – Necmettin Erbakan University, Türkiye – [aozturk@erbakan.edu.tr](mailto:aozturk@erbakan.edu.tr)

**Prof. Antonie HORNUNG** – Università degli Studi di Modena, Italia – [antonie.hornung@unimore.it](mailto:antonie.hornung@unimore.it)

**Prof. Dursun ZENGİN** – Ankara University, Türkiye – [dzengin@ankara.edu.tr](mailto:dzengin@ankara.edu.tr)

**Prof. Erkan ZENGİN** – Hacettepe University, Türkiye – [ezengin@hacettepe.edu.tr](mailto:ezengin@hacettepe.edu.tr)

**Prof. Gisella FERRARESI** – Marmara University, Türkiye – [gisella.ferraresi@tau.edu.tr](mailto:gisella.ferraresi@tau.edu.tr)

**Prof. Georg SCHUPPENER** – Univerzita J.E. Purkyně, Czechia & Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Slovakia – [georg.schuppener@ucm.sk](mailto:georg.schuppener@ucm.sk)

**Prof. Kadriye ÖZTÜRK** – Anadolu University, Türkiye – [kozturk@anadolu.edu.tr](mailto:kozturk@anadolu.edu.tr)

**Assoc. Prof. Karla LUPŞAN** – Universitatea de Vest din Timișoara, Romania – [karla.lupsan@litere.uvt.ro](mailto:karla.lupsan@litere.uvt.ro)

**Prof. Khrystyna DYAKIV** – Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine – [khrystyna.dyakiv@gmail.com](mailto:khrystyna.dyakiv@gmail.com)

**Assoc. Prof. Krzysztof OKOŃSKI** – Kazimierz-Wielki-Universität, Poland – [k.okonski@ukw.edu.pl](mailto:k.okonski@ukw.edu.pl)

**Dr. Ksenia KUZMINYKH** – Georg-August-Universität, Germany – [ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de](mailto:ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de)

**Prof. Metin TOPRAK** – Kocaeli University, Türkiye – [mtoprak@kocaeli.edu.tr](mailto:mtoprak@kocaeli.edu.tr)

**Prof. Mehmet Tahir ÖNCÜ** – Ege University, Türkiye – [mtoncu@yahoo.com](mailto:mtoncu@yahoo.com)

**Prof. Michael HOFMANN** – Universität Paderborn, Germany – [mhofmann@mail.upb.de](mailto:mhofmann@mail.upb.de)

**Prof. Nergis PAMUKOĞLU DAŞ** – Ege University, Türkiye – [nergis.pamukoglu.das@ege.edu.tr](mailto:nergis.pamukoglu.das@ege.edu.tr)

**Prof. Nilüfer KURUYAZICI** – İstanbul University, Türkiye – [nkuruyaz@gmail.com](mailto:nkuruyaz@gmail.com)

**Prof. Nilüfer TAPAN** – İstanbul University, Türkiye – [nilufertapan@gmail.com](mailto:nilufertapan@gmail.com)

**Assoc. Prof. Paola PARTENZA** – Univeristà “G. d’Annunzio”, Italia – [aola.partenza@unich.it](mailto:aola.partenza@unich.it)

**Prof. Ortrud GUTJAHR** – Universität Hamburg, Germany – [ortrud.gutjahr@uni-hamburg.de](mailto:ortrud.gutjahr@uni-hamburg.de)

**Prof. Saniye UYSAL ÜNALAN** – Ege University, Türkiye – [saniye.uysal@ege.edu.tr](mailto:saniye.uysal@ege.edu.tr)

**Assoc. Prof. Serap DEVRAN** – Marmara University, Türkiye – [sdevran@marmara.edu.tr](mailto:sdevran@marmara.edu.tr)

**Prof. Sevinç HATİPOĞLU** – İstanbul University, Türkiye – [shatip@istanbul.edu.tr](mailto:shatip@istanbul.edu.tr)

**Prof. Şeyda OZİL** – İstanbul University, Türkiye – [seydaozil@turk.net](mailto:seydaozil@turk.net)

**Prof. Umut BALCI** – Batman University, Türkiye – [umut.balci@batman.edu.tr](mailto:umut.balci@batman.edu.tr)

**Prof. Valeria CHERNYAVSKAYA** – St. Petersburg State Politechnical University, Russia – [tcherniavskaia@rambler.ru](mailto:tcherniavskaia@rambler.ru)

**Prof. Sanela MEŠIĆ** – University of Sarajevo, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina – [sanela.mesic@ff.unsa.ba](mailto:sanela.mesic@ff.unsa.ba)

**Prof. Yasemin BALCI** – Marmara University, Istanbul, Türkiye – [yasemin@marmara.edu.tr](mailto:yasemin@marmara.edu.tr)

**Assoc. Prof. Yıldız AYDIN** – Namık Kemal University, Türkiye – [yaydin@nku.edu.tr](mailto:yaydin@nku.edu.tr)

**Prof. Yüksel EKİNCİ KOCKS** – FH Bielefeld University, Germany – [yueksel.ekinci1@fh-bielefeld.de](mailto:yueksel.ekinci1@fh-bielefeld.de)

**Prof. Zehra GÜLMÜŞ** – Anadolu University, Türkiye – [zgulmus@anadolu.edu.tr](mailto:zgulmus@anadolu.edu.tr)

## CONTENTS / INHALT

### RESEARCH ARTICLES / FORSCHUNGSARTIKEL

John Anster's Memorable Translation of a Couplet from Goethe's *Faust*

**Julie WINTER** ..... 1

Das Ungeheuerliche und Unheimliche im Hotel: Über die Dysfunktion der Architektur in W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn*

*Monstrous and Uncanny in Hotels: On the Dysfunction of Architecture in W. G. Sebald's The Emigrants and The Rings of Saturn*

**Tianxue HAN** ..... 10

Woyzeck is Back!: A Comparative Reading of Traumatized Soldiers in Georg Büchner's *Woyzeck* and Anthony Neilson's *Penetrator*

**Tuğba AYGAN** ..... 23

Konstruktion und Rekonstruktion der Kindheit in der Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse (2019) unter einer besonderen Berücksichtigung der Theorien des point of view, der Fokalisierung und der Perspektive  
*Construction and Reconstruction of Childhood in the Graphic Novel Weites Land by Catherine Meurisse (2019) with Particular Attention to Point of View, Focalization and Perspective Theories*

**Ksenia KUZMINYKH** ..... 33

Zur Wahrnehmung von Liebe und Gewalt in den Erzählungen *Die rote Katze* und *Ein Bündel weißer Narzissen* von Luise Rinser

*On the Perception of Love and Violence in the Stories Die rote Katze and Ein Bündel weißer Narzissen by Luise Rinser*

**Ali Osman ÖZTÜRK, Kadir ALBAYRAK, Otto HOLZAPFEL** ..... 45

Varlıkla Yokluğun Eşiğinde, Tekinsiz Bir Vadide: Rimini Protokoll'ün *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* Oyunu Üzerine

*At the Edge of Presence and Absence in an Uncanny Valley: On Rimini Protokoll's Unheimliches Tal / Uncanny Valley*

**Melike Saba AKIM** ..... 56

Kurban Said'in *Das Mädchen vom Goldenen Horn* Eserinde Doğu-Batı Karşıtlığı

*The Orient-Occident analogy in Kurban Said's novel Das Mädchen vom Goldenen Horn*

**Mutlu ER, Max Florian HERTSCH** ..... 66

Elfriede Jelinek'in *Piyanist* Romanında Bedensel Tabuların İncelenmesi

*On Corporeal Taboos in Elfriede Jelinek's Novel The Piano Teacher*

**Ayşenur ÖZKAN IŞIK, Habib TEKİN** ..... 77

## CONTENTS / INHALT

---

Ergonimi/Institutionimi Açısından Sözcüksel Düzeyde Bir İncelenme: Türk ve Alman Üniversite Adları  
*A Lexical Analysis in Terms of Ergonomics/Institutionyms: Turkish and German University Names*

**Büşra GÜVEN, Muhammet KOÇAK** ..... 90

### **BOOK REVIEW / BUCHREZENSION**

Eine Rezension über *Turkish-German Relations in Literary History from the Fifteenth Through the Twenty-First Century*

*Book review: Turkish-German Relations in Literary History from the Fifteenth Through the Twenty-First Century*

**Betül KOCABEY** ..... 108

## John Anster's Memorable Translation of a Couplet from Goethe's *Faust*

Julie WINTER<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Visiting Assistant Professor of German, Western Washington University, Department of Modern and Classical Languages, Bellingham, Washington, USA

**Corresponding author:** Julie WINTER

**E-mail:** winterj8@wwu.edu

### ABSTRACT

This paper seeks to describe and provide context for the translator John Anster's rendering of a couplet from the Prelude in Goethe's *Faust*. Anster's translation of a portion of Goethe's drama was published in 1820, making him the first English translator of a number of large extracts from the text. The couplet is of interest because it has become notable in English and is often used to inspire and motivate readers. Yet when we compare Anster's version to the original German, we see a very free rendering, one that brings up intriguing questions about the nature of translating poetry. We also see that Anster has been frequently criticized for straying too far from Goethe's lines. A close comparison of Anster's translation to Goethe's passage containing the couplet serves to illuminate how Anster's rendering diverges from the original. Lawrence Venuti's theoretical approach that describes a type of translation he calls "the poet's version" (2011) provides a useful framework for understanding some of the issues raised by this particular translation. By delving into Anster's rendering of this memorable quotation, we gain insight into the early history of translating *Faust* into English, the phenomenon of rendering poetry into another language, and the life of this particular couplet long after Anster's time.

**Keywords:** Translation, poetry, Goethe, *Faust*, John Anster, Lawrence Venuti

Submitted : 26.08.2023

Accepted : 23.10.2023



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

## Introduction

What you can do, or dream you can, begin it.  
Boldness has genius, power, and magic in it!  
Goethe's *Faust*, as translated by John Anster

The two lines above, attributed to the German poet, novelist and playwright Johann Wolfgang von Goethe, have been quoted in a variety of modern contexts, such as in writings about exploration, on greeting cards, coffee cups, calendars, and in self-help books. A search for the quote on Google turns up numerous instances—mainly as images—of contexts in which the quote has been used, and most of these attribute the lines to Goethe. In 1998, in response to inquiries about the exact origin of the quote, The Goethe Society of North America found that it came from the “Prelude at the Theatre” section of Goethe’s dramatic poem *Faust*, and that the lines were taken from an English translation by John Anster (published in 1835), an early translator of the work. In addition, The Goethe Society explained that the quote was later popularized by the explorer, mountaineer, and writer W. H. Murray in his book *The Scottish Himalayan Expedition*, published in 1951. Murray had embedded the lines in a longer passage he wrote about finding the necessary resolve and commitment to begin an endeavor. Although Murray clearly gives Goethe credit for the couplet above, many people mistakenly attribute most of the passage about commitment to Goethe.<sup>1</sup>

The Goethe Society also commented specifically on the translation of the couplet, writing that it cannot truly be attributed to Goethe as it was a “very free translation” and an “inventive paraphrase” of the original source material, and it belonged to the longer passage by Murray (Lee, 1998, pp. 4-5). Hyde Flippo (2020), on the website *ThoughtCo*, weighs in as well on the question of whether or not the English version of the two-line quote can be attributed to Goethe. He first summarizes the findings of The Goethe Society, and concludes that the couplet is not at all attributable to Goethe:

In fact, the lines quoted by Murray are just too far from anything Goethe wrote to be called a translation, although they do express a similar idea. Even if some online quotation references correctly cite W. H. Murray as the author of the full quotation, they usually fail to call into question the two verses at the end. But they are not by Goethe. Bottom line? Can any of the “commitment” quote be attributed to Goethe? No. (paras. 12-14)

Garson O’Toole (2016), author of the website *Quote Investigator*, presents eight lines of Anster’s translation of this passage along with the source text and several other English versions of the lines, so that readers may compare Anster’s version to these. O’Toole offers a more nuanced opinion of Anster’s work, stating that the oft quoted couplet is “free and poetical” and that the lines should be attributed to Anster, with inspiration from Goethe (paras. 1-2).

The assessments outlined here echo those voiced by some early critics of Anster’s translation. Hauhart (1909) summarizes these negative reactions: “Anster’s version is not Goethe, but a paraphrase of Goethe,” and he took “license” with the material. Critics wrote that Anster added so much material that the length of his rendering was double that of the original. Some called it a ‘brilliant paraphrase’ and an ‘almost incredible dilution of the original’ (pp. 121-124).<sup>2</sup>

This criticism of Anster’s work underscores a point of view that tends to oversimplify the topic of translation by lifting the activity out of its context, and dismissing and marginalizing the efforts of the translator. It smacks of Venuti’s “instrumentalism” (2019) in that these critics assume the original has a fixed meaning that must be extracted and reproduced in English. Granted, such ways of thinking are disappearing as the art of translation is becoming more visible, understood, and appreciated, due to advocacy by literary and translating organizations and translators themselves. Nevertheless, this bit of controversy surrounding Anster’s translation of the couplet, which has only become famous in English (Germans themselves do not quote these two lines, although many other sayings from *Faust* have made their way into German), underscores a lack of understanding that persists in some circles about the nature of creative translation.

<sup>1</sup> The entire passage from Murray’s book is as follows with the “commitment quote” in bold:

... but when I said that nothing had been done I erred in one important matter. We had definitely committed ourselves and were halfway out of our ruts. We had put down our passage money—booked a sailing to Bombay. This may sound too simple, but is great in consequence. **Until one is committed, there is hesitancy, the chance to draw back, always ineffectiveness. Concerning all acts of initiative (and creation), there is one elementary truth, the ignorance of which kills countless ideas and splendid plans: that the moment one definitely commits oneself, then Providence moves too. All sorts of things occur to help one that would never otherwise have occurred. A whole stream of events issues from the decision, raising in one’s favour all manner of unforeseen incidents and meetings and material assistance, which no man could have dreamt would have come his way. I learned a deep respect for one of Goethe’s couplets:**

**Whatever you can do or dream you can, begin it.**

**Boldness has genius, power and magic in it!** (pp. 6-7)

<sup>2</sup> Baumann (1907) points out specific errors in Anster’s translation, p. 46.

When I began researching Anster's translation, I found it to be underexamined: the only sources available that analyzed passages from his version may be considered superannuated by some scholars. Furthermore, no one had examined the passage containing the popular couplet. Therefore, to shed light on the evolution of Anster's rendering of the couplet and the reception of his translation of the complete text in his lifetime, I briefly outline the history of translating *Faust*, or portions thereof, into English. In addition, I discuss Anster's version of the passage in which the couplet appears. His thoughts on the task of translating this work, that is, his theory of translation, will further illuminate his approach. My aim is to situate Anster's text in his time period and to understand his translating process. I contend that Anster's rendering should be evaluated as creative interpretation, part of which still resonates today. The enduring popularity of the couplet in English, moreover, has intriguing cultural implications that make it worth examining.

## Historical Context of Anster's Translation

Although Goethe published *Part I* of his *Faust* drama in 1808, it took some time before an English translation was attempted. The play is based on the legend of Faust, said to have made a pact with the devil in exchange for power and knowledge. The first part of Goethe's work contains the "Dedication," "The Prelude at the Theatre," "The Prologue in Heaven," and the story of the seduction and destruction of Gretchen by Faust. Early reception of *Faust, Part I* in Britain was mixed; not many people knew how to speak or read German, and German literature was not held in high esteem. It did not help matters that a national German literature was only beginning to emerge in the late eighteenth century (Ashton, 1977, pp. 156-157; Hauhart, 1909, pp. 1-4). However, several German dramas from the Sturm und Drang period had received attention and praise: plays by Schiller, Goethe and Kotzebue had been translated into English by such literary figures as Walter Scott, Alexander Francis Tytler and Samuel Taylor Coleridge.<sup>3</sup> Ultimately, these dramas came to be viewed as dangerous, due to their themes of rebellion and anarchy, and interest waned (Ashton, 1980, pp. 5-9; pp. 30-31).

Goethe was known because of the international popularity of his epistolary novel, *Die Leiden des jungen Werthers*, published in an English translation (via French) in 1779. Goethe's *Faust. Ein Fragment* (1790) had also been translated into English and was being read. His material differed substantially from the legend the British were familiar with and Christopher Marlowe's treatment of it; hence, many readers did not understand Goethe's version and intentions and found the story to be immoral (Ashton, 1977, p. 156; Ashton, 1980, p. 1; Byatt, 2005, p. xvi; Hauhart, 1909, pp. 1-4). Hauhart explains that part of the reason for their incomprehension was the work's incomplete nature: "It lacked coherence and had no catastrophe"; furthermore, readers were bothered by the fact that it had no ending, and that Goethe's Faust was not punished for his sins (1909, pp. 21-22).

Gradually, the negative view of German literature changed in Britain.<sup>4</sup> One positive influence was Germaine de Staël's book *Germany (De l'Allemagne)*, which had appeared in 1810 and was translated from French into English in 1813.<sup>5</sup> When her book was translated into English, passages from Goethe's *Faust* that she had translated into French became known in English. The influence of *De l'Allemagne* was extraordinary and helped ignite general interest in German literature (Ashton, 1980, p. 13; Burwick, 2008, p. 70; Hauhart, 1909, pp. 27-28; Haynes, 2006, p. 3).

Another treatment of Faust in 1816 by Retzsch, published in German as *Umrisse zu Goethes Faust in 26 Blättern*, increased interest in Goethe's work. It consisted of plate illustrations of Goethe's material accompanied by descriptions; a translation of Retzsch's work, done by George Soane, appeared in English in 1820 as *Outlines to Goethe's Faust*. Soane added some translated passages from Goethe's *Faust* in 1821. Also appearing in 1820 was an analysis of *Faust Part I*, published in *Blackwood's Edinburgh Magazine* along with some translated passages of the work in verse.<sup>6</sup> These translations were done by John Anster and are actually considered to be the first published English translation of large portions of the work (Casey, 1981, pp. 654-655; Hauhart, 1909, p. 33).

John Anster (1793-1867) was an Irish poet, translator, barrister, and law professor who had learned German at Trinity College when he studied there as a young man. He was a friend and protégé of Coleridge (Ashton, 1980, p. 63; O'Flanagan, 1867, p. 558).<sup>7</sup> He published many of his own poems, literary essays, and numerous translations of German poems (Casey, 1981, pp. 657-658; O'Flanagan, 1867, p. 557). As mentioned, there was early on a great deal of criticism of Anster's complete translation of *Faust*. In addition to the free rendering of the original, critics charged that Anster used blank verse where Goethe had used rhyme, thus avoiding the difficulties of translating poetry. Nevertheless,

<sup>3</sup> Coleridge had plans to translate *Faust*, which were unrealized apart from some lines. See Ashton's (1980) chapter on Coleridge for an enlightening report on this topic.

<sup>4</sup> See Ashton (1980) and Constantine (2005) for a detailed reports on renewed interest in German literature. In addition to de Staël, Thomas Carlyle's writings on the merits of Goethe's work were extremely influential.

<sup>5</sup> See Burwick (2008) for information on the English translators of *De l'Allemagne*, p. 73, note 16.

<sup>6</sup> See Constantine (2005, pp. xxxvii-xxxviii) and Luke (1987, p. xlix) for information on additional early translations of *Faust*.

<sup>7</sup> For evidence of the close relationship between Anster and Coleridge, see M. J. Ryan (1927, Jan-March).



Anster's poetic abilities were evident, which even his harshest critics admitted (Casey, 1981, pp. 656-657; Hauhart, 1909, pp. 121-124). One reviewer highlighted the translation's popularity and summarized: 'It is as an English poem that Anster's *Faust* must be regarded; and it is really astonishing with what felicity thoughts, the highest and deepest in German theology, and the subtlest in their metaphysics, find adequate expression in our language' (qtd. in Casey, 1981, p. 657). Casey writes that in his lifetime, Anster enjoyed "almost celebrity status for his translations" and that he was considered the foremost translator of *Faust* on the European continent (pp. 661-662).

### A Close Look at Anster's Translation

The couplet appears in the "Prelude" ("Vorspiel auf dem Theater") section of Goethe's *Faust* (lines 33-242<sup>8</sup>). This part consists of a discussion between a theater director, a writer or poet, and a comic actor. The director desires the writer to produce a play that will draw in and entertain the masses—he does not care what it is, as long as it appeals to a lot of people. The poet is concerned with art and literary quality and feels that he must be in the right mood to produce a good play. The comic actor serves as an intermediary between the director and the poet and encourages the poet to mix art and entertainment, to mix in a grain of truth with the entertainment in order to educate the public while giving them something exciting to watch. Thus the Prelude is a discussion of what makes good theater and good entertainment, and it introduces an element of lightheartedness into the drama.

The Prelude also introduces motifs and themes that are central to the whole work. One important motif is the idea that art is the human way of creating order out of the chaos of being. Both the poet and the character Faust are striving to find the "order that holds together the contradictory and wavering elements of experience" (Bub, 1969, p. 792). The Prelude can be seen as offering an inspirational message on how creativity brings meaning to human life. Throughout the discussion about the nature of drama, the director becomes increasingly impatient and wants the poet to stop dreaming and to simply start making his magic (lines 57-58). The director's impatient words are the last ones of the Prelude: he is tired of all the words and debate and wants action, that is, the writing of a play, and he advises the poet not to sit around and wait for his Muse but simply to begin (lines 225-230).

Here I describe Anster's translation choices in the director's final speech (lines 214-230) in the Prelude, which contains the famous couplet. To attempt a measure of objectivity, I borrow criteria from a Translation Quality Assessment (TQA) model developed by Wook-Dong Kim in his 2018 article about Deborah Smith's award-winning translation of *The Vegetarian* by Han Kang. Kim chose his assessment criteria, a reformulation of two separate models proposed by Juliane House and J. C. Sager, to critique Smith's work and give examples of what he considers mistakes in Smith's translation. While *The Vegetarian* is a prose work, Kim points out that it exhibits strong poetic qualities, thus making his TQA a potential tool to examine Anster's poetic work in a systematic fashion. Kim's assessment categories are: 1) vocabulary errors, 2) homonymy errors, 3) undertranslation and overtranslation, 4) errors made on the syntactic level, and 5) words or phrases charged with culturally specific features (pp. 66-68). In contrast to Kim's goals,<sup>9</sup> my analysis does not aim to enumerate errors in Anster's work, but rather to examine his translation choices in order to understand his translating process and to point out divergences from the original text.

### Vocabulary Errors

Vocabulary errors occur when the translator does not have sufficient command of the source language and therefore makes mistakes in choosing equivalent renderings in the target language (Kim, 2018, p. 68). Anster's knowledge of German was incomplete, and he admits that he was not always sure of the meaning of certain passages, according to Hauhart (1909, p. 35). However, I see no vocabulary errors in this portion of Anster's translation.

### Homonymy Errors

Homonymy errors occur when a translator encounters words with more than one meaning in the source language (Kim, 2018, p. 69). In line 5 (Anster's translation, shown in Figure 1), Anster interpreted 'Stimmung,' (Goethe, line 218) most likely meaning 'mood' in this context, as the noun 'tuning,' in the sense of the tuning a musical instrument.

<sup>8</sup> Here I use the Erich Trunz edition of *Faust* (Hamburger Ausgabe, 1986). Note that Constantine (2005) translated *Faust* using this edition (p. xli).

<sup>9</sup> See Yoon for an insightful critique of Kim's evaluation of Smith's translation. She summarizes Smith's efforts:

While Smith, a first-time translator from Korean to English, has thus certainly made errors, they have little bearing on the overall success of the translation as a literary product. For Smith, the pursuit of literary and poetic goals is much more important than a pedantic adherence to fidelity. These aesthetic effects are achieved by employing lyrical and poetic language. (2023, p. 251)

Figure 1. Goethe's Lines (214-230), Author's Literal Translation, and John Anster's Translation

Goethe (lines 214-230)	Literal Translation
<p>Direktor:                      214. Der Worte sind genug gewechselt,                      215. Laßt mich endlich Taten sehen!                      216. Indes ihr Komplimente drechselt,                      217. Kann etwas Nützliches geschehn.                      218. Was hilft es viel von Stimmung reden?                      219. Dem Zaudernden erscheint sie nie.                      220. Gebt ihr euch einmal für Poeten,                      221. So kommandiert die Poesie.                      222. Euch ist bekannt, was wir bedürfen:                      223. Wir wollen stark Getränke schlürfen;                      224. Nun braut mir unverzüglich dran!                      225. Was heute nicht geschieht, ist morgen nicht getan,                      226. Und keinen Tag soll man verpassen.                      227. Das Mögliche soll der Entschluß                      228. Beherzt sogleich beim Schopfe fassen,                      229. Er will es dann nicht fahren lassen                      230. Und wirkt weiter, weil er muß.</p>	<p>Director:                      214. Words enough have been exchanged,                      215. Let me finally see deeds!                      216. While you turn compliments,                      217. Something useful can be happening.                      218. What does it help to talk a lot about the right mood?                      219. It never appears to one who hesitates.                      220. If you call yourselves poets,                      221. Then bring forth (command) poetry.                      222. To you is known what we require:                      223. We want to slurp strong drinks;                      224. Now brew it up for me without delay!                      225. What does not happen today, will not be done tomorrow,                      226. And no day should one pass up.                      227. Resolve should what's possible                      228. Courageously at once by the hair grasp,                      229. It (resolve) will not then let it (the possible) go                      230. And it will continue to operate because it must.</p>
<p>Goethe (lines 214-230)</p> <p>Direktor:                      214. Der Worte sind genug gewechselt,                      215. Laßt mich endlich Taten sehen!                      216. Indes ihr Komplimente drechselt,                      217. Kann etwas Nützliches geschehn.                      218. Was hilft es viel von Stimmung reden?                      219. Dem Zaudernden erscheint sie nie.                      220. Gebt ihr euch einmal für Poeten,                      221. So kommandiert die Poesie.                      222. Euch ist bekannt, was wir bedürfen:                      223. Wir wollen stark Getränke schlürfen;                      224. Nun braut mir unverzüglich dran!                      225. Was heute nicht geschieht, ist morgen nicht getan,                      226. Und keinen Tag soll man verpassen.                      227. Das Mögliche soll der Entschluß                      228. Beherzt sogleich beim Schopfe fassen,                      229. Er will es dann nicht fahren lassen                      230. Und wirkt weiter, weil er muß.</p>	<p><b>John Anster's Translation</b> (note: numbering does not match original due to Anster's non-literal rendering)</p> <p>Director:                      1. Come, come, no more of this absurd inventory                      2. Of flattering phrases—courteous—complimentary.                      3. You both lose time in words unnecessary,                      4. Playing with language thus at fetch and carry;                      5. Think not of tuning now or preparation,                      6. Strike up, my boy—no fear—no hesitation,                      7. Till you commence no chance of inspiration.                      8. But once assume the poet—then the fire                      9. From heaven will come to kindle and inspire.                      10. Strong drink is what we want to gull the people,                      11. A hearty, brisk, and animating tippale;                      12. Come, come, no more delay, no more excuses,                      13. The stuff we ask you for, at once produce us.                      14. Lose this day loitering—'twill be the same story                      15. To-morrow—and the next more dilatory;                      16. Then indecision brings its own delays,                      17. And days are lost lamenting o'er lost days.                      18. Are you in earnest? seize this very minute—                      19. <b>What you can do, or dream you can, begin it,</b>                      20. <b>Boldness has genius, power, and magic in it.</b>                      21. Only engage, and then the mind grows heated—                      22. Begin it, and the work will be completed!</p>

'Stimmung' can mean 'tuning' (cf. 'stimmen' = to tune), but here Goethe's director is urging the writers to get in the mood to write and produce the play. The director scoffs at how creative people procrastinate and make excuses about not being in the right mood to begin working. Although this may have been a misunderstanding on Anster's part, one could also argue that he intended 'Stimmung' to mean 'tuning' to create a music metaphor. The next line contains a command that is not in the original (an instance of "overtranslation," discussed in the next section): the director tells the poet to 'Strike up, my boy,' as in to strike a chord (line 6), thereby continuing with the music theme. It is impossible to say with certainty that Anster's rendering is a mistake, and it is similarly impossible to say with certainty what Goethe intended with the word.

### Undertranslation and Overtranslation

Undertranslation refers to "a loss of meaning that occurs when the translator translates freely and creatively, leading to a type of overgeneralization" (Kim, 2018, pp. 70-71). I find no instances of undertranslation in Anster's version. Overtranslation refers to an "increase in detail" (Kim, 2018, p. 70); as we have seen, Anster was frequently criticized for doing this. Specific examples are as follows:

**a. Line 1.** 'Come, come' and 'absurd inventory' have been added in Anster's version. While the words are added, the sense of impatience in them is not an addition. Goethe writes in line 214 'Der Worte sind genug gewechselt'



(literally, ‘Words enough have been exchanged’); ‘genug’ expresses the director’s impatience. Furthermore, the director’s impatience is again emphasized in line 215 where he orders the poet to take action: ‘Laßt mich endlich Taten sehen!’

**b. Lines 10-11.** ‘to gull the people’ is not in Goethe’s original, although one could assume it is what he meant with ‘Wir wollen stark Getränke schlürfen’ (Goethe, line 223). The metaphor indicates, on the one hand, that one must get in the mood to create poetry, and on the other, that the created material is like a drink because the director urges the poet to brew it up without delay in the next line, that is, get the poetry written. But Anster extends the metaphor here and describes the drink in detail in line 11 (‘A hearty, brisk, and animating tippie’) thereby making explicit what was only implicit in Goethe, expressed simply with ‘stark Getränke’. Anster’s lines 12 and 13 then align more directly with Goethe’s.

**c. Lines 16-22.** These deviate the most from Goethe. Anster elaborates on the delay, leading to the famous couplet in lines 19 and 20. Then in lines 21 and 22, he rephrases the sentiment. Goethe’s ‘resolve’ (‘der Entschluß’ (line 227)) becomes ‘boldness’ in Anster. Anster further expands this section by having the director address the poet directly in line 18: ‘Are *you* in earnest?’ In addition, nowhere does Goethe say there is ‘genius, power, and magic’ in resolve or boldness, although he does attribute the ability to achieve one’s goal to resolve. Again, Anster elaborates and makes explicit (or perhaps invents) what Goethe does not.

### Syntactic Errors

These errors have to do with misunderstanding grammatical features (rather than vocabulary items) in the source language (Kim, 2018, p. 73). Anster’s translation is free and creative and does not attempt to replicate the German syntax; thus it is difficult to determine whether he committed such errors.

### Culturally Specific Features

Translating nuances relating to cultural aspects can be daunting (Kim, 2018, p. 75). In Anster’s version, there appears to be only one culturally specific reference that has not been carried over. Goethe has the director tell the poet to seize the opportunity by its hair (‘beim Schopfe’ line 228). Native speakers of German would most likely recognize that ‘Schopf’ (shortened from ‘Haarschopf’ = a shock of hair) has a metaphorical meaning in this phrase. While Anster does indicate that the poet should seize the opportunity (lines 14-16), he does not bring over the image of someone or something being grabbed up by its hair. To provide modern examples in which this image has been carried over, we see that Luke translates the lines as ‘Seize Chance’s forelock and waylay/The possible before it slips away’ (1987, p. 9, lines 228-229). Constantine renders it as ‘Let Resolution seize the Possible/Bravely by the forelock right away’ (2005, p. 10, lines 227-228). On the other hand, Williams does not employ the image; his translation reads ‘You’ve got to grab your chance, or else it’s gone/It doesn’t come round twice, so don’t be slow’ (1999, p. 9, lines 227-228). As with all the examples in this analysis, we simply cannot say with certainty that Anster did not understand the reference; all we can assert is that he did not literally translate it.

### Views on Translating Poetry

The foregoing analysis reveals that Anster did indeed depart from the original text freely and often. Reading this passage in its entirety, one definitely gets a sense of his enthusiasm and poetic talent. Anster’s defense of his translation in the preface to the 1835 edition of his complete version of *Faust* focuses precisely on poetic considerations. There, he explains that paraphrasing (which led to the overtranslation, as noted) was necessary to convey the meaning of the original lines in English poetic form. He does not believe that he overly paraphrased—he feels rather that he labored to “render intelligible the full thought of the German words.” He also defends his use of blank verse in places where Goethe used rhymed verse, another aspect of his translation that was criticized. Goethe did use blank verse in other parts of the poem; Anster elaborates that he was able to “preserve the character of Goethe’s versification” with the trochaic endings of blank verse. He asserts that he stayed as close to the original as possible, given the constraints of composing poetry: “I allowed myself no liberties except those implied in the fact that I was translating a Poem, and was writing in the hope that the translation itself—at however humble a distance from Goethe’s great Work—might be recognized as a Poem.” Anster believes that the effect of Goethe’s verse would have been lost had he tried to force the rhymes in English, and instead he preferred to use forms familiar to English-speaking audiences (1890, pp. viii-xii).

The challenges Anster faced in rendering poetry into another language are familiar to modern translators. Luke and Constantine feel strongly that the rhyming parts (not all of it is rhymed) of the play in German must be rhymed in English. In the introduction to his 1987 translation, Luke contends that the drama is first of all a poem, and that much

of the quality is lost if it is not a poem in English as well. The way Goethe said what he did matters as much as what he said: “Half the point of what Goethe says is lost if it lacks the musical closure and neatness of the way he said it.” Yet Goethe did not use the same rhyme scheme throughout, and he also produced unrhymed lines, prompting Luke to render the rhyme pattern in English in a variety of ways (1987, pp. 1-1i). Constantine reframes this idea by maintaining that poetry translators must make frequent use of the technique of ‘compensation’ in order to achieve an “equivalence of effect” (2005, pp. xxxix-xl).

Anster's statements on how he translated align with approaches to translation during his time period. According to Burwick, the goal “was not simply to adapt the original to the target language, but also to meet the cultural expectation of stylistic form and aesthetic appeal.” Burwick explains that Alexander Fraser Tytler (*Essays on the Principles of Translation* (1790)) put forward the idea that the words of the translation should be felt by its readers in the same way that readers of the original work perceive them. By the time Anster translated *Faust*, the notion was firmly established that a translation should be oriented towards its expected purpose. Thus, for example, academic works should be translated in a way that conveys the content accurately. In contrast, translating a work of theater for the public “means conforming to the modes of comedy or tragedy already familiar to the local audience.” Poetry was considered yet another matter with a type of “tug-of-war” of forces: it was pulled “between the principle of fidelity to the original and the principle of cultural adaptation.” While some poetic translations might choose to highlight the foreign quality of the work, making the English “strange, occult, exotic,” others exuded a type of “authorial immediacy, the illusion of the creative ‘presence’ in the work.” At times this assimilation went quite far, leading the translation to “appropriate the entire text, transforming it into an entirely new work” (2008, pp. 68-69).<sup>10</sup>

Venuti places the debate about fidelity to the original in a different light: he outlines a practice of translating poetry, mostly carried out by poets, that goes by various names, including ‘translation,’ ‘adaption,’ ‘imitation,’ or ‘version.’ The newly created text—the poet's version—relates to the original as follows: “The resulting text derives from a specialized source, but it may depart so widely from that source as to constitute a wholesale revision that answers primarily to the poet-translator's literary interests” (2011, p. 230). Venuti finds that this type of translation is rooted in the twentieth century, with Ezra Pound being the first practitioner of the form. Pound's knowledge of Chinese was limited, a circumstance that did not deter him from translating classical Chinese poems (pp. 231-232).

Venuti contends, moreover, that the translated text is “recontextualized” in that it is created in such a way that the receiving culture will understand it and find it meaningful. This point matters because it puts the focus on the translator's choices and processes. For example, the type of meter that works well in the source poem may not work well in the poetry of the target language. In addition, when a poem is brought over into another culture, new meanings and associations are generated from the newly created work (pp. 236-237). De Staël articulated a similar idea when she expressed her belief that translation enriches the target language with ‘imported beauty’ and ‘new turns of phrase and original expressions’ (as quoted in Burwick, 2008, p. 70).

Venuti's hermeneutic model has as its basis his conviction that the poet's version is a translator's interpretation of an original source, and that it is simply not true that the source has a fixed meaning. As Baer (2021) explains, “the source text meaning does not exist ‘a priori’, somehow before the text is subjected to interpretation” (p. 369). Attempts to pin down a fixed meaning are instrumentalist, argues Venuti, and critics must stop evaluating translations solely in terms of fidelity to the originals (2019, pp. 16-17; 39).<sup>11</sup>

Anster offers an excellent example of the poet translator described by Venuti. Although he had knowledge of German, it was not complete. He had no previous translations to consult, as he was the first translator to attempt to bring Goethe's play over into English. He worked as an established poet who was so moved by the original that he was inspired to translate it; in the process of creating a poem in English, he emphasized aspects of Goethe's passage and made some lines more explicit. His version of the couplet can be seen as an original enrichment to the English language.

How should we assess a translation if not by comparing it to the original to determine how close a rendering it is? Venuti suggests that a “translation might be evaluated according to its impact, potential or real, on cultural and social institutions in the receiving situation,” among other considerations (2011, p. 240). From the overall positive reception of Anster's translation, interest in the play grew, in part because the English version was perceived as a poem, which conveyed certain values of Anster's culture—that ‘boldness’ has ‘genius, power, and magic’ for instance. There is no doubt that Anster's verses had great impact in his day, and the memorable couplet has survived to the present time.

<sup>10</sup> Also see Constantine (2006, pp. 225-226) for remarks concerning the debate during this time period on whether to domesticate a foreign text or highlight its foreignness.

<sup>11</sup> See two thoughtful reviews for descriptions of weaknesses in Venuti's model: B. J. Baer (2021), and C. Le Bervet (2021).

## Conclusion

In summary, Anster's version of the lines examined here is that of a poet in that he sought to create an English poem by attempting to capture the passion and urgency of the director's feelings. Ultimately, his complete translation of the work was superseded by others that were considered more accurate (and less freely rendered).

Yet it cannot be ignored that the Anster version of the couplet has remained popular over many years, and has taken on a life of its own in the English language. Modern critics who dismiss Anster's efforts may lead readers to miss out on the history of translating *Faust* into English and miss out on the opportunity to investigate the translation themselves and form their own opinion of it. Furthermore, when we ignore Anster's contribution to popularizing Goethe's work, we fail to understand an essential reason the two lines of the commitment quote have endured. Writers who use the quote to preface their books and merchandisers who use it to sell their products understand on some level that the quote aligns with cultural values that place emphasis on self-reliance and bold action. This is the aspect of Goethe's words that Anster reformulated and highlighted in his translation. For many, the Anster version, and its attribution to Goethe, are important and inseparable sides of the same coin. Simply put, the English version is *by Goethe–Anster's name*, perhaps even that fact that there was a translator involved, is long since forgotten.

---

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

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

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

---

## ORCID:

Julie WINTER 0000-0003-0916-6456

## REFERENCES

- Anster, J. (1820, June). The Faustus of Goethe. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, VII, 235-258. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015030603933&seq=324>.
- Anster, J. (1890). Preface. In J. Anster (Trans.), Goethe, J. W. von, *Faust* (pp. vii-xiv). Frederick A. Stokes Company. (Original works published 1808-1832).
- Ashton, R. D. (1977). Coleridge and *Faust*. *The Review of English Studies*, 28 (10), 156-167. <https://doi.org/10.1093/res/XXVIII.110.156>.
- Ashton, R. D. (1980). *The German idea. Four English writers and the reception of German thought 1800-1860*. Cambridge University Press.
- Baer, B. J. (2021). [Review of the book *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*, by L. Venuti]. *Translation Studies*, 14 (3), 369-72. <http://doi.org/10.1080/14781700.2020.1788631>.
- Baumann, L. (1907). *Die englischen Übersetzungen von Goethes Faust*. Verlag von Max Niemeyer.
- Bub, D. F. (1969). The true prologue to Goethe's *Faust*. *Modern Language Notes*, 84, 791-796. <https://doi.org/10.2307/2908365>.
- Burwick, F. (2008). Romantic theories of translation. *The Wordsworth Circle*, 39 (3), 68-74. <http://www.jstor.org/stable/24045752>.
- Byatt, A. S. (2005). Preface. In J. W. von Goethe, *Faust. The first part of the tragedy* (D. Constantine, Trans., pp. vii-xix). Penguin Books. (Original work published 1808).
- Casey, P. F. (1981). John Martin Anster: His contributions to Anglo-German studies, *Modern Language Notes*, 96 (3), pp. 654-65. <http://www.jstor.org/stable/2905944>.
- Constantine, D. (2005). Translator's note. In Goethe, J. W. von, *Faust. The first part of the tragedy* (D. Constantine, Trans., pp. xxxvii-xlii). Penguin Books. (Original work published 1808).
- Constantine, D. (2006). German. In P. France & K. Haynes (Eds.), *The Oxford history of literary translation in English* (Vol. 4 1790-1900, pp. 211-229). Oxford University Press.
- Flippo, H. (2020, August 27). *A well known quote attributed to Goethe may not actually be his*. ThoughtCo. <http://thoughtco.com/goethe-quote-may-not-be-his-4070881>.
- Goethe, J. W. von. (1890). *Faust* (J. Anster, Trans.). Frederick A. Stokes Company. (Original works published 1808-1832).
- Goethe, J. W. von. (1986) *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust* (Erich Trunz, Ed., Hamburger Ausgabe). C. H. Beck. (Original works published 1808-1832).
- Goethe, J. W. von. (1987). *Faust. Part One* (D. Luke, Trans.). The World's Classics. Oxford University Press. (Original work published 1808).
- Goethe, J. W. von (1999). *Faust. A tragedy in two parts & Urfaust* (J. R. Williams, Trans.). Wordsworth Classics of World Literature. Wordsworth Editions. (Original works published 1808-1832).
- Goethe, J. W. von. (2005). *Faust. The first part of the tragedy* (D. Constantine, Trans.). Penguin Books. (Original work published 1808).
- Hauhart, W. F. (1909). *The reception of Goethe's Faust in England in the first half of the nineteenth century*. Columbia University Press.

- Kim, W-D. (2018). The 'creative' English translation of *The Vegetarian* by Han Kang. *Translation Review* 100 (1), 65-80. <https://doi.org/10.1080/07374836.2018.1437098>.
- Le Bervet, C. (2021). [Review of the book *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic* by L. Venuti]. *Translation and Literature*, 30 (1), 135-139. <https://doi.org/10.3366/tal.2021.0457>.
- Lee, M. (1998, Spring). Goethe quotation identified. *The Goethe Society of North America Newsletter*, XIX (1), 1-9. <https://static1.squarespace.com/static/5ddb3c3430b17da177ec3a35d/t/5de695d283bec649d3725646/1575392725579/gnnspring98.pdf>.
- Luke, D. (1987). Introduction. In J. W. von Goethe, *Faust. Part One* (D. Luke, Trans., pp. pp. ix-iv). Oxford World's Classics. Oxford University Press. (Original work published 1808).
- Murray, W. H. (1951). *The Scottish Himalayan Expedition*. J. M. Dent & Sons Ltd.
- O'Flanagan, J. R. (1867). The late John Anster, LL.D, M.R.I.A. *The Dublin Saturday Magazine*, 2 (99) 557-558.
- O'Toole, G. (2016) *What you can do, or dream you can, begin it; Boldness has genius, power, and magic in it*. Quote Investigator. <http://quoteinvestigator.com/2016/02/09/boldness/>.
- Ryan, M. J. (1927, Jan.-March) Coleridge and Anster. Marginalia to the 'Lay Sermons.' *Dublin University Magazine*, 2 (1) 39-44.
- Venuti, L. (2011). The poet's version; or, an ethics of translation. *Translation Studies*, 4 (2), 230-247. <https://doi.org/10.1080/14781700.2011.560021>.
- Venuti, L. (2019). *Contra instrumentalism: A translation polemic*. University of Nebraska Press.
- Yoon, Sun Kyoung, (2023). Fidelity or infidelity? The mistranslation controversy over *The Vegetarian*. *Target* 35 (2) 242-261. <https://doi.org/10.1075/target.21001.yoo>.

### How cite this article

Winter, J. (2023). John Anster's memorable translation of a couplet from Goethe's *Faust*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 1-9. <https://doi.org/10.26650/sds12023-1350278>

## Das Ungeheuerliche und Unheimliche im Hotel: Über die Dysfunktion der Architektur in W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn*

Monstrous and Uncanny in Hotels: On the Dysfunction of Architecture in W. G. Sebald's *The Emigrants* and *The Rings of Saturn*

Tianxue HAN<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>PhD Candidate, Fudan University, College of Foreign Language and Literature, Shanghai, China

Corresponding author: Tianxue HAN  
E-mail: txhan21@m.fudan.edu.cn

### ABSTRACT (Deutsch)

Die literarischen Werke *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn* von W. G. Sebald sind fiktive Werke mit biographischen und historischen Bezügen. In beiden Werken wird ein namenloser Ich-Erzähler eingeführt, der kontinuierlich reist und auf Relikte und andere Menschen trifft. Es werden verschiedene Genres wie Reisebericht, Tagebuch und Erzählung in den Werken miteinander vermischt. Diese Abhandlung konzentriert sich auf das Ungeheuerliche und Unheimliche in den Hotels, die in Sebalds beiden Werken vorkommen, und versucht zu argumentieren, dass in der Darstellung der Hotels eine unheimliche Wahrnehmung entwickelt wird. Ausgehend von Vilém Flussers Theorie der ungetreuen Dinge und Sigmund Freuds Erklärung des Unheimlichen werden die verfallenen Hotels als ein epiphanischer Ort betrachtet. Die Hotelgäste vor dem Zweiten Weltkrieg und vor dem Holocaust erscheinen wie Gespenster, mit denen der Erzähler kommunizieren kann. Dadurch wird der Erzähler unaufhörlich in die Geschichte des Hotels, von seinem Aufblühen bis zu seinem Verfall, hineingezogen. Die Narratologie des Raums erzeugt folglich eine einzigartige Ästhetik, die es dem Erzähler ermöglicht, in den verschiedenen Ruinen und nutzlosen Gegenständen zu verweilen und gleichzeitig eine kritische Kraft zu entfalten. Durch die verwobene Erzählung von Reiseerfahrungen, des Holocausts und der Mythologie schafft die Darstellung des Raums einen neuen surrealistischen Bedeutungsraum. Dadurch erscheint der entzauberte soziale Raum wieder verzaubert. Dies stellt einerseits den Mythos des technologisch systematisierten, perfektionierten und abgeschlossenen Fortschritts durch seinen Verfall in Frage, was Sebalds Kritik an der Zivilisation repräsentiert.

**Schlüsselwörter:** W. G. Sebald, Unheimlichkeit, Dinglichkeit, Räumliche Narratologie, Zivilisationskritik

Submitted : 06.06.2023  
Revision Requested : 31.07.2023  
Last Revision Received : 15.08.2023  
Accepted : 24.08.2023



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



## Abstract (English)

The literary works of W. G. Sebald, namely, *The Emigrants and The Rings of Saturn*, possess biographical and historical undertones while incorporating fictional elements. These works feature an unnamed first-person narrator who embarks on journeys, encountering remnants of the past and interacting with various characters along the way. These literary works feature an amalgamation of various genres, such as travelogue, diary, and narrative. This article aims to investigate the uncanny and monstrous sensations evoked by the hotels depicted in Sebald's works. The argument contends that the hotel space's representation cultivates an uncanny perception. Drawing upon Vilém Flusser's concept of "unfaithful things" and Sigmund Freud's elucidation of the uncanny, the dilapidated hotels are construed as epiphanic locations. Its pre-World War II and pre-Holocaust hotel guests take on an apparition-like quality, allowing them to communicate with the narrator. Consequently, the narrator is captivated by the tales of the hotels, which are characterized by both prosperity and decline. The narratology of space engenders a distinct aesthetic, compelling the narrator to ruminate on the various ruins and seemingly useless objects, while unleashing an internal critical force. Through interwoven narrative threads that encompass travel experiences, the Holocaust, and mythology, the representation of space establishes a novel surrealist realm of significance. As a result, the disenchanted social space appears enchanted once again, thereby challenging the myth of technologically systematized, perfected, and accomplished progress through its deterioration. This decay serves as Sebald's critique of civilization.

**Keywords:** W. G. Sebald, uncanny, thinghood, spatial narratology, civilization critique

## EXTENDED ABSTRACT

Traveling and the experience of being in a foreign place are recurring themes in Sebald's works, which may be influenced by his own life experiences as an emigrant and wanderer. This research aims to analyze the representation and interpretation of space, particularly in relation to abandoned hotel settings, to understand the unique spatial experience and perception created in W. G. Sebald's texts. This study situates itself within the interdisciplinary and hybrid nature of Sebald's works, which cover diverse themes and discourses, including trauma, memory, image, melancholy, and home. Although extensive research has been conducted on the temporal dimensions of Sebald's texts, particularly history and memory, the spatial representation and perception in his fictional works remain largely unexplored. This study aims to fill that gap by analyzing the uncanny perception of space that Sebald's narrators develop upon entering the realm of abandoned hotels.

This paper examines the habitation of hotels and the portrayal of space as cultural phenomena through the lens of cultural studies to investigate the historical contexts and individual perceptions interwoven therein. Regarding the comprehension of spatial arrangements within hotels, this paper employs the theoretical analysis of Vilém Flusser's notion of "unfaithful things" and Sigmund Freud's clarification of the concept of the uncanny. These conceptual tools are used as pivotal points of reference to elucidate the distinctive rapport between individuals and architectural structures in Sebald's literary works. The former represents the unique material properties in the ruins of Sebald's hotels and the inversion of the human subject object in this space. The latter points to the strangeness of the perception in the individual experience of the social space in Sebald's narrative, and the new space of meaning that emerges from it.

The study contends that Sebald's narrators develop an uncanny perception upon entering the space of abandoned hotels, resulting in a unique aesthetic that emerges from lingering in various ruins and useless objects. The failure and dysfunction of the architectural structures and objects play a significant role in Sebald's texts. Moreover, the disruption and reversal of human subjects' dominance over objects generates ambivalent tension between humans and things. The narrators' reactions to this relationship are depicted as they venture into forbidden areas, such as abandoned industrial zones or desolate hotels. The interactions between the narrator and the buildings, as well as the hotel staff, are frequently met with resistance, leaving the narrator feeling alienated and observed in these empty architectural spaces. By examining specific textual passages, this study reveals instances where the failure of objects and the intrusion of the narrator intersect. The description of dysfunctional keys, overgrown paths, and abandoned hotels, as well as the discomfort felt by both the narrator and the hotel staff, emphasizes the spaces' abandonment and malfunction. The narration of these ruins' exploration generates tensions between repression and intrusion, resulting in a complex spatial atmosphere. There are irreconcilable tensions between the individual's existential experience and influences beyond individual knowledge, between the individual's experience and structural conditions, and between logic and insanity. When the individual experience no longer corresponds to history, discrepancies and reconfigurations of the place's time occur. This implies that a unified view of history is undesirable, as it is overshadowed not only by continuity but also by numerous unrelated and even unrecognizable forces. Hybrid memory can actively contribute to the development of the hotel and urban space. The city beneath the walker's feet is no longer an empty, frozen map and geographical coordinate, but rather a personal space intimately associated with life experience. Therefore, it dwells on

the associations triggered by the uncanny perception of the hotel ruins, resulting in a unique aesthetic experience that embodies Sebald's distinctive spatial storytelling.

This study aims to demonstrate how Sebald's narrators acquire an uncanny perception upon entering the realm of abandoned hotels, thereby generating a distinctive aesthetic and critical force. The analysis of spatial representation and perception in Sebald's works sheds light on the relationship between humans, architecture, and objects, illuminating the broader thematic concerns of his texts.

## Einleitung

C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires.  
L'existence est ailleurs. (Breton, 1986, S. 18)<sup>1</sup>

Als der Erzähler in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* in einem alten und lärmenden Hotel *Bull Inn* lag und sich ausruhte, hörte er, „wie das Gebälk des alten Fachwerks [. . .] in den Fugen knackte und ächzte“ (Sebald, 1997, S. 246). Im Bett begann dann sein „Bewusstsein [sich] an de[n] Rändern [. . .] aufzulösen“ (Sebald, 1997, S. 250) und bisweilen erkannte er nicht, wo er war. Diese Situation kam wiederholt vor; so fühlte sich der Erzähler, als läge er „mit schwerem Wundfieber darnieder in einer Art von Lazarett.“ (Sebald, 1997, Ebd.). Eine ähnliche Erfahrung hat der Erzähler in *Ambros Adelwarth in Die Ausgewanderten* auch: Er sähe Ambros und Cosmos „in einem Eingang oder Aufzug verschwinden oder um eine Straßenecke biegen“ (Sebald, 2001, S. 180), beim Tee im Hof draußen sitzen oder in der Halle in den frischen Zeitungen blättern, als er im gleichen „Hôtel des Roches Noires“ übernachtete, das früher glorreich, aber heute öde und verlassen scheint. Die Erfahrung der Ektopie in den verwaisten Hotelruinen zieht sich durch die Reise unterschiedlicher Erzähler. Die Wahrnehmung des Hotels sowie die Erinnerungen daran und das Erzählen davon werden immer wieder von fieberhaften Schimären unterbrochen, was eine einzigartige Wahrnehmung und Raumerfahrung in Sebalds Texten gestaltet. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit eben dieser Raumdarstellung und -wahrnehmung in Sebalds *Die Ringe des Saturn* sowie *Die Ausgewanderten* mit Fokus auf dem Hotel und besonders den „Hotelruinen“.

Reisen und die Erfahrung, an einem fremden Ort zu sein, sind die immer wiederkehrenden Themen in Sebalds Werken, und das mag mit seinen Lebenserfahrungen zusammenhängen. W. G. Sebald wurde 1944 in Wertach, Bayern, geboren. 1963 machte er Abitur und begann, an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg zu studieren. Seit 1970 lehrt er deutsche Literatur an der University of East Anglia in Norwich, England, wo er sich niedergelassen hat und das er als seine berufliche Heimat betrachtet. Die autobiografischen Züge des Erzählers in Sebalds Werk werden von der Forschung oft erwähnt. Sebald selbst war ein Auswanderer und Wanderer. Er verbrachte in den Jahren vor der Niederschrift der *Ringe des Saturn* viel Zeit mit Wanderungen entlang der Suffolk-Küste (Vgl. Schütte, 2018, S. 72). Anders als die Sightseer des Massentourismus stehen Sebalds Reisen im Gegensatz zur oberflächlichen Betrachtung monumentaler Architektur und versuchen stattdessen, eine bestimmte Existenzweise im Flanieren, in der Mobilität und Fremdheit zu suchen. Das Hotel ist für ihn eine Art utopischer Fluchtort und das Leben darin „eine Art Phantasma des Ausstiegs aus allen Zwängen“ (Schütte, 2019, S. 39). In den Gegenständen dieser Arbeit lassen sich diese Spuren auch sehen: *Die Ausgewanderten*, bestehend aus vier langen Erzählungen, wurde 1992 veröffentlicht. Darin zeichnet der Ich-Erzähler die Erfahrungen von vier Exilanten nach und verknüpft diese Geschichten mit persönlichen Reise-, Schul- und Migrationserfahrungen, wodurch das Thema Exil immer wieder aufgegriffen und erweitert wird. Das 1995 erschienene *Die Ringe des Saturn* ist ein Prosawerk mit einer Mischung aus Reisebericht und Roman, in dem der Ich-Erzähler zu Fuß über die englische Ostküste in der Grafschaft Suffolk reist. Das Werk stellt dar, was er auf dem Weg sieht, wie er sich fühlt und an was er sich erinnert. Er wandert durch die alten Herrenhäuser, die verfallenden Seebäder und verlassenen Inseln, übernachtet in verschiedenen einst glorreichen, jetzt aber verfallenen Hotels und Herrenhäusern und erinnert sich an Geschichte, persönliche Erfahrungen, Mythen, Träume und Fiktion. In beiden Werken taucht die Reise des Ich-Erzählers als roter Faden der erzählten Geschichten anderer Figuren auf. Daher ist es auch bedeutungsvoll, die aktuelle Wahrnehmung und Erfahrungen des Ich-Erzählers unterwegs im Hotel zu interpretieren.

Die Sebald-Forschung ist wegen der thematischen Vielfalt interdisziplinär orientiert. Unterschiedliche Themen und Diskurse der literarischen Texte, wie Trauma, Erinnerung, Bild, Melancholie und Heimat lassen sich intensiv erörtern. Neben der Untersuchung der zeitlichen Dimension, d. h. Geschichte und Erinnerung im Text, ist auch der Raum eine Untersuchung wert. Es gibt drei Hauptaspekte in der bisherigen Raumforschung von Sebald, nämlich die Forschung zur räumlichen Symbolik, zum räumlichen Erzählen (Vgl. Hutchinson, 2009) und zum intertextuellen Textraum. In Bezug auf die Untersuchungen der räumlichen Darstellung werden die literarischen Räume oft als Erinnerungsräume

<sup>1</sup> "Leben und aufhören zu leben sind imaginäre Lösungen. Die Existenz ist anderswo."

der Holocaustgeschichte interpretiert (Vgl. Fuchs, 2004; Seidl, 2012). Die Beschreibung der Ruinen und des Zerfalls in Sebalds Texten wird als eine poetische Version der Aufklärungskritik der Frankfurter Schule in Bezug auf das Verhältnis zwischen Natur und Geschichte deuten (Vgl. Öhlschläger, 2006; Johannsen, 2008, S. 57ff.; Fuchs, 2006). In Hinsicht der intertextuellen Ebene wird z.B. Sebalds Darstellung der Räume als Anlehnung foucaultscher Auseinandersetzung mit der Moderne interpretiert und die zitierten Passagen von Foucault in Sebalds Prosawerken untersucht, dabei die Wirkung der Räume und Institutionen auf die Subjektbildung der Protagonisten erklärt wird (Vgl. Long, 2006, S. 220, 224, 238). In Vergleich dazu ist die unheimliche Raumwahrnehmung in Sebalds fiktionalen Werkern in den aktuellen Untersuchungen noch nicht sehr ausführlich und spezifisch erforscht. Der Schwindel, Fremdheit und die Orientierungslosigkeit des Erzählers in dem ihm unbekanntem Hotelraum stellen jedoch eine besondere diffuse Wahrnehmung dar, die auch eng mit der ästhetischen Frage in Sebalds Werken eng verknüpft ist.

Um die räumliche Wahrnehmung von Sebald zu untersuchen, fokussiert der erste Teil dieses vorliegenden Beitrags auf die räumliche Darstellung im Text und versucht, die „Dinglichkeit“ des architektonischen Raums sowie die Umkehrung der Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen dem Erzähler und dem Raum auszulegen. Der zweite Teil konzentriert sich auf Geschichte des Hotels und versucht eine Erklärung für Sebalds Nachdruck vom Zerfallsprozess und von den Ruinen zu finden. Im dritten Teil wird die Beziehung zwischen der individuellen räumlichen Erfahrung des Erzählers im Hotelzimmer und der Geschichte des Hotels analysiert, um die unheimliche Raumwahrnehmung in Sebalds Text zu zeigen und ihre Wirkung zu erörtern.

## 1. Das Versagen der Dinge

„Als ich vor dem Tor angelangt war, stellte es sich heraus, daß keiner der beiden Schlüssel in das Schloß paßte. Ich kletterte also über die Mauer“ (Sebald, 2001, S. 333f). In *Die Ausgewanderten* wird diese komische Szene geschildert: Der Ich-Erzähler erhielt „nach einigem Suchen“ zwei verschiedene, aber „ordentlich beschilderte“ Schlüssel, jedoch funktionierte keiner der beiden. So wird angedeutet, dass der Friedhof schon lange von niemandem besucht wurde, und dass die scheinbare Ordentlichkeit eigentlich unordentlich ist. Weiter verstärkt sich die dramatische Wirkung, als der Ich-Erzähler schließlich versuchte, über die Mauer zu klettern, um den jüdischen Friedhof zu betreten. So werden beide Themen in Sebalds Texten – die Dysfunktion der Dinge und das Eindringen des Erzählers – in der zitierten Passage veranschaulicht. Der auf der Karte markierte, aber vom Pflanzen aufgepflügte oder überwachsene Weg (Vgl. Sebald, 1997, S. 296), die vorher errichtete, aber jetzt gemeinsam mit der Industriezone verlassene und ungültige Verbotstafel (Sebald, 2001, S. 342), das vor zehn Jahren aufgebaute, aber bis heute nur von einem Gast besuchte Familienhotel von Ashbury (Sebald, 1997, S. 260ff.). Die Dinge versagen und die Architektur verliert ihre Funktion, was an Vilem Flussers Formulierung erinnert:

Manche Dinge in meiner Umgebung sind mir nicht ganz geheuer. Sei es, weil ich mich ihrer zu bedienen scheine, aber in Wirklichkeit weiß, daß ich sie bediene. [...] Das Ungeheuerliche an diesen Dingen oder, um es noch unheimlicher auszudrücken: das nicht ganz Geheure, ist allerdings durch dicke Schichten der Gewöhnlichkeit dieser Dinge und der Gewohnung an sie verdeckt und tritt meistens nur bei der Anstrengung zur Entfernung dieser Schichten zu Tage. (Flusser, 1993, S. 7)

Mit dem Begriff der „Ungeheuerlichkeit“ tauchen die Dinge auf, als ob sie auf derselben Stufe mit dem menschlichen Subjekt stehen und sogar die Menschen verraten, verachten und verweigern könnten. In dieser Situation wird die Dominanz-Beziehung zwischen Menschen und Dingen verändert und sogar verkehrt, sodass sich ein relativ ambivalentes Spannungsverhältnis gestalten lässt. Sebalds Texte stellen auch die Reaktionen des Erzählers auf dieses Verhältnis dar, in der der Erzähler wie ein Abenteurer auf ungewöhnliche Weise und ungeachtet des Verdrängens weiter in die „verbotenen Gebiete“, wie die verfallenen Industriezonen oder die menschenleeren Hotels genannt werden, einbricht. So bildet die Spannung zwischen Verdrängen und Eindringen die andere grundlegende Stimmung, wenn der Ich-Erzähler die ruinenhaften Gebäude besucht.

Das Widersetzen der Gebäude sowie des Personals im Inneren kann man beim Lesen immer erahnen. Der Erzähler wird am Betreten der Hotels oft gehindert, sodass er in eine Pattsituation mit dem Hotelpersonal gerät. Selbst wenn der Erzähler im Hotel wohnt, fühlt er sich oft fremd und schwindlig, wie oben im ersten Teil beschrieben wird, und vom Personal oder anderen Leuten im Hotel beobachtet. Unter diesem ständigen Blick fühlt sich der Erzähler in dem unbewohnten architektonischen Raum unwohl, sodass sich die Hotels von der ursprünglichen Funktion entfernen, nämlich den Hotelgästen das Gefühl zu geben, zu Hause zu sein. Es scheint, als ob der Ich-Erzähler oft das Personal schockiere, sodass beide sich beim Eingang wortlos gegenüberstehen. Dort müssen ihn die Frauen im Hotel „mit weit offenen Augen“ (Sebald, 1997, S. 248) oder „mit dem Ausdruck des Unglaubens“ (Sebald, 2001, S. 223) eine ganze Weile prüfend ansehen, bevor sie ihn lautlos in die Halle führen. Dieses Bild beim Besuch eines Hotels steht im Gegensatz zur Gewohnheit im Alltagsleben, was impliziert, dass die Hotels verlassen werden und nicht funktionieren. So erzeugt es das Unglaubliche in zwei Richtungen: einerseits für den Ich-Erzähler, dass sich die scheinbar ruinenhaften



Gebäude noch öffnen; andererseits für das Personal, dass es noch Menschen gibt, die die verwahrlosten Hotels zu besuchen versuchen. Als der Ich-Erzähler in das Hotel eintritt, bemächtigen sich seiner auch gewisse Zweifel und Verwirrung: „Ich habe [den Aufzug] später kaum mehr benutzt, obwohl ich längere Zeit brauchte, bis ich mich in dem Gewirr von Zimmer-, Toiletten- und Feuertüren, von blinden Korridoren, Notausgängen, Treppenabsätzen und Stiegen nicht jedesmal [sic.] verlief.“ (Sebald, 2001, S. 225). Ohne Vorstellung und Anleitung des Personals gerät der Ich-Erzähler weiter in eine doppelte Fremdheit: die Fremdheit in Manchester sowie im Hotel. Dies steht im Kontrast zu Marc Augés Auffassung, dass ein Hotel als „Nicht-Ort“ wegen seiner Funktionalität und Standardisierung die Vertrautheit in fremden Ländern hervorrufen kann.

So stellt man fest: Für diesen Fall können die scheinbar dysfunktionalen Hotels durch den fremden Anblick beider Betrachter neue räumliche Wahrnehmungen erzeugen, die auch bei der Beschreibung des Zimmers veranschaulicht werden: „Das Zimmer [. . .] hatte einen großblumigen Teppich und eine Veilchentapete und war möbliert mit einem Kleiderkasten, einem Waschtischchen und einer eisernen Bettstatt, die mit einer Candlewickdecke überzogen war.“ (Sebald, 2001, S. 225). Es fällt schwer, diesen Raum beim Lesen zu rekonstruieren: Die Beschreibung wird mit der Enumeration von Namen und Nuancen unterschiedlicher Dinge, Stoffe, Farben, Muster usw. überschwemmt, statt die Richtung, Größe, Leuchtdichte, Temperatur, den Geruch usw. darzustellen, sodass man sich darin wie im Labyrinth<sup>2</sup> völlig desorientiert vorkommt. Die Enumeration als ein immer auftauchendes poetisches Mittel entspricht dem beweglichen Blick des Erzählers beim Gehen oder Umschauen, deutet aber an, dass ihm die Dinge fremd sind und zwischen ihnen keine tiefere Beziehung hergestellt wird, denn der Raum besteht aus der Beziehung von Körper und Dingen (Vgl. Löw, 2001, S. 34), und der Raum besteht nur offen, erregt, rhythmisiert, erweitert durch eine Korrelation der Gegenstände und durch eine Überholung ihrer Funktionen in dieser neuen Struktur (Vgl. Baudrillard, 2007). Folgt man Adorno und Horkheimer, verhüllt ein solcher Ruf der Namen durch die bekannte Sprache die Angst und den Schrecken des Menschen, wenn man Ungewohntes und Fremdes erfährt (Vgl. Adorno & Horkheimer, 2000, S. 28). Die Erzählweise der Enumeration führt weiter dazu, dass die gegenwärtige sinnliche Wahrnehmung, außer dem Gesichtssinn, auch reduziert wird. Nach Katrin Dennerlein lässt sich feststellen, dass ein Wahrnehmungsakt durch Wahrnehmungsverben in der Raumdarstellung angezeigt oder impliziert wird, und dass die Indizien dafür die „Subjektivität, Standortabhängigkeit und Aktualität“ (Dennerlein, 2009, S. 146) sind. Diese Indizien fehlen aber hier in Sebalds Texten: der Ich-Erzähler vermittelt das Wissen über das Hotel als Ding und die Dinge darin, eher als seine Wahrnehmungen, sodass das Gefühl der momentanen und unmittelbaren Räumlichkeit nicht erzählt wird und auch nicht aus dem Text herausgelesen werden kann.

Die Schilderung der gegenwärtigen Situation des Ich-Erzählers und der Räumlichkeit wird auch immer wieder von den Erinnerungen, dem historischen Hintergrund des Ortes und den Reflexionen darüber unterbrochen. Eine solche Unterbrechung ist oft unkontrollierbar; z. B. gingen die Augen des Erzählers „unwillkürlich [. . .] in der Finsternis des fremden Raumes in die Richtung, aus der die Geräusche kamen, suchten den Riß, der gerade die niedrige Decke entlanglaufen mochte, die Stelle, wo der Kalk abblätterte von der Wand oder der Mörtel rieselte hinter der Täfelung“ (Sebald, 1997, S. 247). Und als er die Augen schloss, bekam er den Eindruck, als ob er „in einer Kajüte auf einem Schiff“ sei, als befände er sich auf hoher See, „als höbe das ganze Haus sich auf den Kamm einer Welle, als zitterte es dort ein wenig und senkte sich dann mit einem Seufzer in die Tiefe hinab“ (Sebald, 1997, S. 146) und weiter, als begegnete er im Traum Fitzgerald. An einer anderen Stelle in *Die Ausgewanderten* meinte der Ich-Erzähler seine Großonkel Adelwarth und Solomen sehen zu haben, und sogar „wirklich“, als er im verlassenen Roches Moires wohnte. Es lässt sich also sagen, dass das Eindringen in das verlassene Hotel impliziert, dass der Ich-Erzähler auch in die Geschichte der Anderen eindringt oder umgekehrt. Dadurch werden neue Bedeutungsräume der Architektur erzeugt.

In diesen spukhaften Gebäuden und umgeben von mystischen und unbegreiflichen Dingen fühlt sich der Ich-Erzähler oft ängstlich, manchmal sogar „zu Tode“ erschrocken (Sebald, 2001, S. 234). Das Gebäude wird nicht mehr konfrontativ als Objekt betrachtet und bewohnt, es nimmt einen räumlichen Selbststand ein und beginnt, den Erzähler als „Eindringling“ zu betrachten. Diese Angst des Erzählers impliziert die Niederlage des Menschen in der Konfrontation mit den Dingen, was zur Reflexion des Erzählers sowie der LeserInnen führt. Bill Brown weist auf die Richtung solcher Reflexion hin: „[T]he thing [. . .] is a historical phenomenon; the thingness of an object cannot be abstracted from the field of culture. [. . .] Within the field of culture, objects aren't always what they seem; they don't always behave the way they 'should'.“ (Brown, 2015, S. 291) In diesem Sinne sind die Dinge die Verdichtung der historischen sowie gesellschaftlichen Bedeutungen, d. h. die Erforschung der Dinge durch den Ich-Erzähler verkörpert einerseits sein

<sup>2</sup> Auch die miteinander verschachtelten Erzählebenen erzeugen die labyrinthische Leseerfahrung, was in Anja K. Johannsens Monographie mit dem Beispiel von Austerlitz ausführlich analysiert wird. Vgl. Johannsen, Anja K. *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Transcript, Bielefeld, 2008.

Interesse an der vergangenen Zeit. Weitergehend erhalten die verlassenen Dinge eine andere Bedeutungsdimension. Hier wird Browns Diskussion über Benjamins Auffassung der Dinglichkeit zitiert: "Benjamin recognised that the gap between the function of objects and the desires congealed there became clear only when those objects became outmoded." (Brown, 2001, S. 13). Für Brown ermöglicht Benjamins These von der Verschwendung eine Reflexion über das Bedürfnis nach Gütern am Anfang ihrer Produktion, d. h. über das natürliche Verlangen des Menschen. Über die Verwandtschaft zwischen Benjamin und Sebald wird viel diskutiert, und in Bezug auf die Dinge argumentierte Gay Hawkins, dass sich Sebald mehr auf die historische und ethische Resonanz der Dinge als auf die kulturelle Logik der Produktion konzentriert (Vgl. Hawkins, 2009, S. 162). Er merkt an, dass Sebalds Protagonisten beim Spaziergehen ständig verschiedenen Dingen begegnen und sie kennenlernen, und dass der Schwerpunkt seiner Beschreibungen nicht auf seiner eigenen Wahrnehmung der Dinge liegt, sondern darauf, sie für sich selbst sprechen zu lassen, um sowohl ihre Andersartigkeit als auch ihre materielle Widerspenstigkeit zu enthüllen (Vgl. Ebd.).

Sebald gives the mattresses the power of memory. He acknowledges both the materiality of the wasted thing and its ontological instability, its capacity to speak of the past. [...] [A]ll have history in them. Their dislocation and uncanny presence as remainders makes the traces of their former uses and human attachments visible. (Hawkins, 2009, S. 169)

Hawkins entfaltet seine Formulierung, in der er Sebald weiter mit Benjamins Auffassung vergleicht und das Fazit zieht, dass Sebalds Darstellung der Dinge schließlich zur tiefgründigen Melancholie führt, keinen neuen Materialismus wie Benjamin entwickelt und „less open to the generative possibilities of destruction“ (Hawkins, 2009, S. 175) als Benjamin ist. Diese letzte Bemerkung ist aber fraglich. Auch wenn man Sebalds Melancholie nicht als Widerstand gegen das Schweigen über das Trauma betrachtet, kann das Eindringen in die Ruine durch Sebalds Erzähler doch als eine generative Umschreibung der zerstörten architektonischen Dinge gelten, die starke reflektive und kritische Kräfte entfalten.

## 2. Die Dialektik von Baulust und Zerfall

An vielen Stellen im Text lässt sich bemerken, dass sich die meiste Architektur in Sebalds Texten in voller Verlassenheit präsentiert. Der Verfall wird im Erzählen oft der vergangenen Pracht gegenübergestellt, sodass sich die Räumlichkeit auf die Zeitlichkeit übertragen lässt: „Heute ist das ehemals luxuriöseste Hotel der normannischen Küste nur noch eine zur Hälfte bereits in den Sand gesunkene monumentale Monstrosität. Die meisten Wohnungen sind seit langem verlassen, ihre Besitzer aus dem Leben geschieden.“ (Sebald, 2001, S. 174). Die häufig auftretenden zeitlichen Indikatoren betonen den Kontrast und die Kluft zwischen Gestern und Heute. Auch wenn hauptsächlich die Luxushotels solche Bau-fälligkeit-Baulust-Dialektik veranschaulichen, ist die Kritik an der Kapitalakkumulation und dem Fortschrittsglauben vor den Weltkriegen zu spüren. Denn Hotels und Herrenhäuser waren das Ergebnis der Kapitalakkumulation und signalisierten nach außen hin das Aufblühen von Industrie und Wirtschaft (Vgl. Sebald, 1997, S. 45 ff.). Betrachtet man die Geschichte des modernen Hotels, so stellt man fest, dass es die industrielle Entwicklung veranschaulicht. In Hobbo Knochs *Grandhotels* vergleicht der Autor ausführlich die Geschichte der Hotelentwicklung in Europa und den USA und weist darauf hin, dass die Standardisierung und Modernisierung von Hotels untrennbar mit der allgemeinen Industrialisierung, Urbanisierung, Kapitalakkumulation und Globalisierung verbunden ist (Knoch, 2016). Cordula Seger weist weiter darauf hin, dass die Entstehung und der Ausbau von Hotels auf einer vielschichtigen Entwicklung der Syntheseleistung von Naturforschung, Literatur, Werbung, Technik, Ökonomie und Medizin beruhen. Die technischen Fortschritte trieben die Verbesserung der Einrichtungen und Hygiene im Hotel voran, sodass das Grandhotel zum Schutz- und Kurort einerseits gegenüber der wilden Natur, andererseits gegenüber dem banalen Stadtleben wurde (Seger, 2005) und das Hotelleben allmählich eine moderne Lebensart bedeutete. In diesem Sinne ist der Zustand des Hotels eng mit dem Zustand der lokalen Industrie verbunden, was man auch in Sebalds Texten finden kann, wie z. B. die synchrone Glorie und Zersetzung der Fischerei und der zunehmende Verkehr mit dem Anwachsen der Hotelzahl in Lowestoft. Beide weisen auf den „unwiderruflichen“ Niedergang nach einer Periode des rapiden Fortschritts hin.

Nach Öhlschläger lässt sich die Baugeschichte in Sebalds Texten nur dialektisch verstehen, als die „Sichtbarmachung einer historischen Konstellation, in der die Dialektik von Fortschritt und Zerstörung wirkt“ (Öhlschläger, 2009, S. 91). In Bezug auf die stilistische Ebene ist z. B. Hutchinso zu folgen, der durch die Analyse von Sebalds Kommentaren beim Lesen von Adornos Werken argumentiert, dass bei Sebalds Text solche Dialektik von Fortschritt und Regression sowie von Baulust und Zerstören einen widersprüchlichen, doppelt negativen Duktus impliziert: „Je größer der Fortschritt, desto ungeheurer [ist] die ‚Dysfunktion‘“ (Hutchinson, 2009, S. 107), sodass die Kritik der Frankfurter Schule am Fortschrittsglauben als „Grundpfeiler der Sebald’schen Weltanschauung“ bezeichnet werden kann, und „eine Kritik am nur scheinbaren Fortschritt [...] sein ganzes Dichten und Denken“ kennzeichnet (Hutchinson, 2009, S. 7). So verbindet Hutchinso die „beinahe restlos ausgehöhlte Wunderstadt [Manchester] aus dem letzten Jahrhundert“ (Sebald, 2001,

S. 222) mit der Beschreibung des Sanatoriums in *Ambros Adelwarth* als „restlos bereits ausgehöhlt“ und deutet darauf hin, „dass der ‚Fortschritt‘ sich selbst – sozusagen von innen heraus – zerstören muss“ (Hutchinson, 2009, S. 86). Von verschiedenen Gesichtspunkten aus verweisen beide Feststellungen auf die Geschichtsauffassung und die Fortschrittskritik in Sebalds Text, nämlich die Zeitdimension der Hotelruinen, indem die Geschichte nicht als linear konzipiert wird, sondern im natürlichen Kreislauf liegt.

Auch zu bemerken ist, dass es in Sebalds Darstellung der industriellen Expansion und deren Verfalls fast keine „menschliche“ Präsenz gibt: beim Spazieren begegnet der Ich-Erzähler z.B. niemals anderen Leuten, sondern nur den verwaisten Gebäuden; auf den im Text erwähnten Fotos fehlen auch die Spuren der Menschen. Auch wenn es um den Wiederaufbau und Zerfall der Stadt Manchester geht, wird das menschliche Handeln mit dem Passiv ganz bewusst verborgen, oder die Dinge selbst stehen als Subjekt im Satz, etwa wenn „überall [. . .] Hotels aus dem Boden [schossen]“ (Sebald, 1997, S. 268), statt dass sie von Menschen aufgebaut „werden“. Dies verleiht der Architekturgeschichte eine unkontrollierbare Zwangsläufigkeit, sodass das Zerstören naturgemäß scheint. Folgt man Johannsen, verweist der Zustand der entvölkerten Gebäude auf die „entropischen Kräfte“ und die Tendenz zur Rückverwandlung des vom Menschen Gemachten in Natur, was an Georg Simmels „Gerechtigkeit der Zerstörung“ erinnert (Johannsen, 2008, S. 55f.). Der zivilisatorische Fortschritt sowie sein unwiderruflicher Niedergang scheinen in zwei unverzichtbare Seiten der technologischen Entwicklung zu sein und einen natürlichen Charakter anzunehmen: die Enteignung von natürlichem Land, um zu expandieren, lässt den natürlichen Raum in den sozialen Raum eindringen. Die Überreste der Gebäude führen in die Natur zurück, aber sie warten darauf, dann in andere Gebäude umgewandelt zu werden, die wiederum in den sozialen Raum eindringen, zum Beispiel das Arbeitsamt, das vorher die jüdische Synagoge war. In der architektonischen Naturkunde ist der Zerfall der Gebäude und Industriezone sowie ihre Verwandlung in Abfall in Sebalds Texten sozusagen „unwiderruflich“ und „naturgemäß“, was nach Hutchinsson auch als „Fatalität“ bezeichnet werden kann (Hutchinson, 2009, S. 102). Der Versuch, sich der Natur zu widersetzen und sie umzugestalten, scheitert „natürlich“ nach und nach. Gunther Pakendorf stellt auch fest, dass es in Sebalds Werk keine direkte und festgelegte Antwort gibt, warum unsere Welt „so elend zugerichtet, ja bis an den Abgrund des Untergangs gebracht“ ist (Pakendorf, 2009, S. 102), und dass Sebald die Geschichte mit einem agnostischen Blick betrachtet:

Sebalds Naturbild zeigt interessanterweise einige Übereinstimmungen mit der gleichfalls von einer romantischen Utopie tangierten, allerdings kritischen Auffassung der Landschaft bei Adorno, die Friedmar Apel zufolge auch von einem Katastrophenbewusstsein ausgeht, das den technischen Fortschritt für die Desaster des 20. Jahrhunderts verantwortlich hält. (Pakendorf, 2009, S. 105)

Diese Feststellungen konzentrieren sich auf die Unkennbarkeit der Natur, die Unausweichlichkeit des Niedergangs des Hotels sowie den Agnostizismus des Subjekts in Bezug darauf. Pakendorf weist zwar auf die Affinitäten zwischen Sebald und Adornos Fortschrittskritik hin, geht aber leider nicht weiter auf das Thema ein und bleibt bei der Gegenüberstellung von Sebald und der mystischen Tradition der deutschen Romantik stehen.

Es lässt sich davon ausgehen und argumentieren: Wenn Sebalds Auffassung über die Geschichte doch an einem melancholischen Fatalismus orientiert sei, ist es aber eine reflektierende und kritische Melancholie, die einen eklatanten Gegensatz zu dem blinden Optimismus darstellt. „Von ihrer Warte aus war nicht einzusehen, warum es nicht immer so fortgehen sollte, von einem spektakulären Erfolg zum nächsten“ (Sebald, 1997, S. 268). Der Erzähler weist hier nicht nur auf die Unvermeidlichkeit des Niedergangs nach einem industriellen Aufschwung hin, sondern auch auf eine industrielle Expansion mit Hysterese von Reflexion. Ein scheinbar spontanes technologisches System wird von Sebald im Text konzipiert und dargestellt, das nicht mehr von der menschlichen Kraft abhängt und trieben wird, sondern die menschliche Existenz und Wahrnehmung steuert, oder im Heideggerschen Sinne, die Menschen „herausfordert“<sup>3</sup>: Die automatische Entwicklung und Ausbreitung der modernen Technologie förderten die Ausdehnung der Städte und die Produktion von Dingen in großem Maßstab, damit die Menschen und der soziale Raum zum Werkzeug der technologischen Entwicklung werden, und das Bewusstsein sowie die Reflexion der Stieglerschen „epimetheischen“ Menschheit über die moderne Technik immer unvermeidlich hinter dem technischen Fortschritt zurückbleiben. Die Stadtplanung und technologische Entwicklung stehen in Harmonie zueinander und zeigen ihre Natürlichkeit, Automatisierung und Unschuld.

Aber andererseits erscheinen das automatisierte System und sein unendliches Wachstum ohne das Gute als Zweck im Werk als ein eitler Teufelskreis, in dem sich die Vernichtung des Menschen als individuelles Wesen und die Katastrophe des Holocausts ereignen, was sich in Sebalds Text auch explizit darbieten lässt. Die unendliche und ungehinderte Entwicklung des Systems ist ohne die Beteiligung des Subjekts unmöglich. Daher taucht eine Episode

<sup>3</sup> In Martin Heideggers *Die Frage nach der Technik* seien „Hervorbringen“ und „Entbergen“ die etymologische Bedeutung von Technik (Vgl. Heidegger, 2000, S. 14), d.h. die Technik lässt etwas von der Abwesenheit in die Präsenz übergehen. Die beschleunigte Entwicklung der modernen Technik zwingt jedoch dazu, die vom Menschen aufgeschlossene natürliche Energie nicht zu verwenden, sondern für den technischen Fortschritt zu erhalten (Ebd. S. 15). Die vom Menschen aufgeschlossene natürliche Energie wird nicht mehr für den Menschen, sondern für die Technik genutzt, in dem der Mensch auch zu einem instrumentellen Wesen bei der Entwicklung der Technik wird, sodass die Menschen in der Technik unwillkürlich „herausgefordert“ (Ebd. S. 18), nämlich regiert ist.

in Luisas Memoiren in *Max Aurach* wie eine Allegorie auf: „Wir machen auch einen Rätselwettbewerb und müssen raten beispielsweise, welche drei es sind, die geben und nehmen in Fülle. Selbstverständlich weiß darauf niemand die Antwort, die, wie der Lehrer Bein dann bedeutungsvoll sagt, lautet: die Erde, das Meer und das Reich.“ (Sebald, 2001, S. 306). Dies entfaltet die kritischen Kräfte der Reflexion und Melancholie in Sebalds Texten. Die in die Memoiren eingestreuten Rätsel knüpfen an den vorangegangenen Text an und weisen implizit darauf hin, dass das „Geben“ und „Nehmen“ des Reichs, nämlich die Expansion und Regression des Staatsapparats, für das Individuum unheimlich, radikal und kapriziös sind.

In dieser Hinsicht geht Sebalds Text nicht nur von der pessimistischen Melancholie der Romantik, sondern auch von der einfachen Dialektik von Fortschritt-Regression aus, indem er auf die Macht verweist, die hinter dieser scheinbar unkontrollierbaren Dialektik steht, und auf die Ohnmacht und Unwissenheit des einzelnen Menschen in diesem Prozess. Nach Adorno beruht die Aufklärung auf der Furcht vor der Unbekannten, die Aufklärung wird aber selbst in dieser Furcht zur „radikal gewordene[n], mythische[n] Angst“ (Adorno & Horkheimer, 2000, S. 29). Verfolgt man die Dialektik der Aufklärung weiter, stellt man fest, dass die Abhängigkeit des Individuum von dem modernen Staatsapparat und der Geschichtsschreibung auch auf die Angst und Unfähigkeit basiert, die Umwelt und Umgebung zu verstehen und zu erkennen. Die „Umwelt“ ist hier nicht nur eine natürliche, sondern auch eine sozialgeschichtliche. Der eindrucksvolle Kommentar des Erzählers in *Die Ringe des Saturn*: „Wenn wir uns aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unser Ende“ (Sebald, 1997, S. 114), lässt sich daraus interpretieren. Das ist die Frage, die man stellt, wenn die aufklärerische Vernunft in Notlage wie Krieg gerät: Die von der Vernunft bestimmenden Funktionen der Dinge und Räume scheinen ihr Wesen nicht darstellen zu können und die Fremdheit und Angst eines Individuums in dem vertrauten öffentlichen Hotelraums sind auch unerklärlich. Von dieser Unwissenheit ausgehend, eröffnet Sebalds Text eine Diskussion über den Existenzweise des Individuums. Für den Erzähler können die Dinge erst dann wieder zum Hinsehen zwingen, wenn sie ihre Funktion verloren haben. Die Ruinen haben eine so mächtige Präsenz und Tendenz zur Verwüstung, dass die oberflächliche Entzauberung durch das menschliche Handeln ironisiert wird, und dass in dieser Entsetzlichkeit der Erzähler gezwungen wird, die Unbegreiflichkeit der Dinge selbst zu konfrontieren und aufzuzeigen. Dies erinnert an Flussers Formulierung der neuen Dingbetrachtung:

Dinge so anzusehen, als sähe man sie zum erstenmal [sic.] ist eine Methode, an ihnen bisher unbeachtete Aspekte zu entdecken. Es ist eine gewaltige und fruchtbare Methode, aber sie erfordert strenge Disziplin und kann darum leicht mißlingen. Die Disziplin besteht im Grunde in einem Vergessen, einem Ausklammern der Gewohnung an das angesehene Ding, also aller Erfahrung und Kenntnis von dem Ding. (Flusser, 1993, S. 53)

Die Architekturgeschichte kehrt zur Naturgeschichte zurück, zum Unbekannten in seinem natürlichen Zustand der Dekonstruktion, was Uwe Schütte „Zerstörung der Natur durch sich selbst“ (Vgl. Schütte, 2018, S. 99) nennt; aber auch zum ursprünglichen Punkt der Schöpfung und der Kunst. In diesem Sinne ragt Sebalds Reflexion über die Kritik und die Erläuterung der Dialektik hinaus und weist auf eine neue Deutungsdimension hin, die nicht nur die Ganzheit des gesellschaftlichen Fortschritts und der technologischen Entwicklung reflektiert, sondern auch den Zustand des Individuums innerhalb dieser Entwicklung. Es ist auch ein Versuch der Rekonstruktion, die Natürlichkeit durch Reflexion wiederzugewinnen, an dem Sebald in diesem Text arbeitet. So stellt Öhlschläger fest, dass die Dinge durch ihre Stillstellung gerettet und neue Spielräume durch die mehrsinnige Konstellation und Kontextualisierung eröffnet werden (Öhlschläger, 2006, S. 203), denn in der entstellten Form wird die Deutung angereizt. Mit einem ähnlichen Ansatzpunkt argumentiert Hutchinson, indem er die Situation von Austerlitz der von Chandos und der Krise der Sprache gegenüberstellt und einen ähnlichen Zustand der Dissonanz und Fragmentierung andeutet. Dabei weist er darauf hin, dass Sebalds Erzähler einen ähnlichen Ausweg wie Chandos hat: Schweigen und die Dinge für sich selbst sprechen lassen (Hutchinson, 2009, S. 109-111). Für Sebald ist dies eine besondere Art des Schreibens, eine besondere Wahrnehmung der Materie. Man könnte sagen, dass diese Erfahrung der Angst inmitten von Ruinen und dem Panpsychismus der Dinge eine besondere Art der Wahrnehmung gegenüber einer Theorie des Unbekannten ist. Indem er den Stolz des Menschen als Subjekt und die Gewissheit der Erkennbarkeit aufgibt und die Dinge für sich selbst sprechen lässt, versucht Sebald, die bloße Dichotomie von Fortschritt und Verfall zu überwinden und so ein neues Verhältnis zu den Dingen sowie zu der Geschichte zu schaffen. Im dritten Teil wird weiter erörtert, wie Sebald von einer persönlichen räumlichen Wahrnehmung der Unbekannten erzählt und wie in dieser Wahrnehmung eine neue Beziehung des Individuums mit dem Gedächtnis und der Geschichte hergestellt werden könnte.

### 3. Epiphanie der Räume

Der Spaziergang gibt Sebalds Protagonisten eine fließende Sichtweise und das Eintreten in die Industriezone und Wohnen im Hotel ermöglichen dann den LeserInnen, die unbewohnten Gebäude nicht nur als Architekturkomplex zu verstehen, sondern jedes Gebäude durch Fotos und Beschreibungen zu „sehen“ und durch den Text eine konkrete



Räumlichkeit „wahrzunehmen“. Der Erzähler wird nämlich nicht in einem Zustand der Konfrontation mit dem verwaisenen Gebäudekomplex verharren, sondern sich dafür entscheiden, hineinzugehen und das „Niemandland“ unmittelbar zu beobachten. Auch zu bemerken ist, dass der Erzähler im verlassenen Gebäude weniger der Bauherr, der Planer oder der Nutzer des Raums ist als vielmehr der unerwünschte Eindringling, wie es schon im ersten Teil erwähnt wird. Die Gebäude scheinen plötzlich zu einer Präsenz zu werden, die sich dem menschlichen Verständnis und Gebrauch entzieht, und beginnen, menschliche Emotionen umgekehrt zu beherrschen. Dies führt zum Gefühl der Angst, das sich von dem anfänglichen Zustand völliger Fremdheit unterscheidet: Wenn der Erzähler anfangs mit unbekanntem Räumen und Gegenständen konfrontiert ist, versucht er sie mit vertrauten Namen und Sprachen anzusprechen, mit denen er das Unbekannte in einen vertrauten Begriff verwandeln kann; so ist es beim Betreten des verlassenen Komplexes der andere Prozess, durch den das ursprünglich Vertraute plötzlich wieder unvertraut wird und somit das zuvor verborgene Gefühl der Fremdheit und Angst wieder auftaucht – das Gefühl der Unheimlichkeit. Dieser Begriff der Unheimlichkeit mit der Wortwurzel „Heim“ ist ursprünglich ein Begriff der Räumlichkeit, und Sigmund Freud verlieh mit seinem berühmten Essay dem Begriff eine zeitliche Dimension, indem er die etymologische Bedeutung von „heimlich“ und „unheimlich“ verbindet und die Folgerung zieht, dass die scheinbar gegensätzlichen Wörter in gewissem Maße synonym sind (Freud, 1919, S. 301f.). Davon ausgehend argumentiert Freud durch seine psychoanalytische Textinterpretation von E. T. A. Hoffmann, dass das Unheimliche nichts „Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes [ist], das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist. Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist“ (Freud, 1919, S. 302). In dieser Definition lässt sich zuerst anhand der „Verdrängung“ oder des „Verborgenen“ bemerken, dass das Unheimliche durch die plötzliche Entfremdung eines vertrauten Dings erzeugt wird. Diese Fremdheit ist immer inhärent, aber lange verborgen. „Ich glaube, dass man sehr viel einleuchtender über das schreiben kann, was in der Entfernung ist, und dass diese Entfernung eine Voraussetzung für die Wahrnehmung ist“, sagte Sebald etwa 1996 dem Rheinischen Merkur (z. N. Hutchinson, 2009, S. 10). Dies ist Sebalds Anmerkung über die dialektische Verbindung zwischen Wahrnehmung und Entfernung, die als Hinweis gelten kann, um die Sebaldschen Räume zu verstehen.

Bemerkenswert wird in *Die Ausgewanderten* beschrieben, wie die kleinen Kinder in einem leeren Industriegebiet spielen. In den Augen der Kinder ist die funktionale Bedeutung der Gebäude selbst unwichtig: spielerisch verwandeln sie den verwaisten Architekturkomplex in einen Abenteuerspielplatz, sodass sich mit der entworfenen räumlichen Funktion spielen und dagegen rebellieren lässt. Wenn, wie Lefebvre sagt, der soziale Raum zum Zeitpunkt seiner Konstruktion eine präskriptive Macht über den menschlichen Körper und die Körperhaltung hat, dann kann in dem kahlen Grenzraum eine physische Rebellion stattfinden. „Das Betreten des Gradierwerks selbst war durch Verbotstafeln“ untersagt, aber der Erzähler stieg doch auf die Galerie hinauf, „da nirgends jemand sich zeigte, der mir den Zutritt verwehrt hätte“ (Sebald, 2001, S. 342). In diesem Sinne stellt Sebalds Erzähler die etablierte räumliche Ordnung immer wieder in Frage und bricht mit ihr; seine Handlungen spiegeln seine Praxis wider, den ursprünglichen Raum neu zu schreiben. Unter diesem Gesichtspunkt wird deutlich, dass Sebalds Erfahrung des architektonischen Raums keine völlig fremde Erfahrung ist, sondern eine neue Art der Wahrnehmung der Selbstverortung des Erzählersubjekts im Unbekannten, nämlich die Unheimlichkeit als Wahrnehmung, mit der die neuen Räumlichkeiten der Architekturen erzeugt werden. In diesem Sinne werden neue Bedeutungen in den von der Gesellschaft verlassenen und als nutzlos bezeichneten Architekturen aktiviert.

Außerdem ist E. Jentschs Formulierung der „intellektuellen Unsicherheit“ zu erwähnen, die Freud dahingehend widerspricht, dass die Unheimlichkeit aus dem „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei,“ (Freud, 1919, S. 303) stammt. Bill Brown greift diese Definition wieder auf. Nach ihm enthüllt dieser Animismus die abgelagerte Unheimlichkeit (precipitated uncanniness, Vgl. Brown, 2015, S. 262) und stellt die Ambiguität hinter der oberflächlichen Klarheit wieder her. So stellt er fest, dass die Modernität nicht die Erfahrung der Entzauberung, sondern die Wieder-Verzauberung in verschiedenen Sinnen darstellt (Vgl. Brown, 2015, S. 267). In diesem Zusammenhang kann man sagen, dass sich die Angst sowie das Unheimlichkeitsgefühl des Ich-Erzählers verstärken, wenn die menschenleeren Architekturen scheinbar wieder „zum Leben erwacht“ sind, wie z. B. die sich immer noch drehenden Gebläse in den verlassenen Gebäuden, wie oben erwähnt, und die scheinbar hörbaren „Seufzer [. . .] in den leeren Lagertennen und Speichern“ (Sebald, 2001, S. 234). Darüber hinaus gehen ihm rätselhaft die Namen der „Nürnberger Lebkuchenfabrikanten Haerberlein Metzger wie eine Art von bösem Gespött im Kopf herum“ (Ebd.). In diesem Animismus kehrt sich das Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen dem Erzähler und dem Gebäude um, wobei der Mensch zum Objekt der Kontrolle und des Schocks durch das Objekt wird und das Bewusstsein somit von seiner eigenen Vernunft unkontrollierbar wird. Aber mit einem solchen Gefühl der Unkontrollierbarkeit in dem unheimlichen Raum wird der Erzähler hochempfindlich, manchmal sogar

übermenschlich empfindlich, sodass er hört, „wie das Gebälk des alten Fachwerks, das sich in der Hitze des Tages ausgedehnt hatte und jetzt millimeterweise wieder zusammenzog, in den Fugen knackte und ächzte“ (Sebald, 1997, 146 f.). In der Konfrontation mit dem Hasen fühlt sich der Erzähler von dessen Angst „durch[. . .]drungen“, sodass er mit „unverminderter, ja mit einer über mein Begriffsvermögen gehenden Deutlichkeit“ sah, „was in diesem, kaum den Bruchteil einer Sekunde ausmachenden Schreckensmoment sich ereignete“ (Sebald, 1997, S. 279). Die Szene ist wie eine Zeitlupe im Film, und auf diese Weise wird die körperliche Wahrnehmung des Erzählers dem Übernatürlichen und sogar der Unwirklichkeit hinzugefügt.

In dieser Hinsicht lässt sich die Argumentation von Freud ergänzen: Der Psychoanalytiker entfaltet die Zeitlichkeit des vertrauten Raums, sodass es durch die unheimliche Erfahrung eine Wechselwirkung zwischen dem vergangenen Vergessen und der gegenwärtigen Wiederholung gibt. In Sebalds Erfahrung der räumlichen Unheimlichkeit überlagern sich aber nicht nur historische Ereignisse und eigene Erinnerungen mit dem Raum der Gegenwart, sondern es fließen auch irrationale, traumhafte und surrealistische Komponenten in die Raumwahrnehmung ein und bilden so ein komplexes Netzwerk von Raum-Zeit. Nach Tim Edensor wirken die Beschaffenheiten und Stoffe einer Architektur auf den Körper ein, verleiten ihn zu einem bestimmten Gefühl. Die Geister der früheren Bewohner ergreifen gewissermaßen von den jetzigen BewohnerInnen Besitz und leiten sie auf einer Reise durch die Ruine (Vgl. Edensor, 2005, S. 151), damit manchmal die unwillkürlichen Erinnerungen (*mémoire involontair*, Edensor, 2005, S. 143) angeregt werden können. Als der Ich-Erzähler in Max Aurach 1990/91 im Midland Hotel ankommt, hat er daher einmal wegen des altmodischen Interieurs das Gefühl, als sei er in einer polnischen Stadt abgestiegen. In der vollkommenen Stille im Zimmer hört er das „ansässige Symphonieorchester unter dem üblichen Geräusper und Gescharre die Instrumente ausprobieren“, hört dann „sehr weit in der Ferne, den kleinen Opernsänger, der in den sechziger Jahren immer in Liston’s Music Hall aufgetreten war und in deutscher Sprache lange Passagen aus dem Parsifal gesungen hatte“, „obschon das ganz und gar unmöglich war“. Weiter wird der Erzähler von der Bilder einer Ausstellung über das Ghetto der polnischen Industriemetropole Lodz 1940 vor Augen gezeigt, aber auf den „in Wahrheit gar nicht vorhandenen Seitenprospekten“. Der atemlose Fluss der Assoziation oder Träume endet mit der Darstellung und damit, dass eine Weberin im Ghetto den Erzähler scheinbar ansieht und ihm die Frage stellt, ob die Weberinnen „Roza, Lusja und Lea oder Nona, Decuma und Morta, die Töchter der Nacht, mit Spindel und Faden und Schere“ heißen. Das Hotelzimmer im Midland ist in diesem Sinne von unterschiedlichen geschichtlichen und mythischen Ebenen überlagert. Die Räume von Sebald, ob innerhalb oder außerhalb eines Gebäudes, sind von einer gewissen Theatralik gekennzeichnet. „Derartig verwaist und leer wirkten noch die kolossalsten Gebäude, [. . . ] es handelte sich bei dem, was einen umgab, um eine aus rätselhaften Gründen aufgeführte Fassaden- oder Theaterarchitektur. Und vollkommen unreal wurde mir alles“ (Sebald, 2001, S. 231). So stellt Uwe Schütte fest, dass die „Irrealitätserfahrung, sich stets ‚weit von wo‘ [. . . ] zu befinden“, eine „Grunderfahrung von Sebald“ (Schütte, 2019, S. 13) war. Die Realität und Irrealität(-sgefühle) verflochten sich miteinander, und Sebald bewegt sich in diesem Sinne vom Realismus zum Surrealen.

Der Raum des Hotels wird zu einem neu zu lesenden Text, die Autorität der Raumplanung ermöglicht eine räumliche Ordnung und Funktionalität, aber die unheimliche Wahrnehmung, die ausgelösten Erinnerungen und vor-vernünftigen Träume und die neu generierten fiktionalen Texte kommen von außerhalb des Raumes. Sie stellen den ursprünglich festen Raum in Frage und zeigen eine beunruhigende und ängstliche Zufälligkeit. Darin spiegelt sich eine Art bretonisch-surrealistische Existenzsituation wider: Der Erzähler wird außerhalb der gesellschaftlichen und historischen Realität unter politischer Propaganda versetzt, gibt sich einer Welt der Erinnerungen oder Träume hin, verweilt sich in eine Art Woanderssein und gewinnt so die Intensität des Lebens. Denn die Traumwelt ist absolut subjektiv ohne autonome Wahl, die die wirklichen Gedanken, nämlich die Besessenheit und das Verlangen nach einer bestimmten emotionalen Anziehungskraft des Individuums oder seinen unterbewussten Eindruck eines bestimmten Bildes und einer bestimmten Zeit, widerspiegelt. In jeder Szene der Träume ist ein Dialog mit dem wirklichen Selbst, das verborgen ist. Der Erzähler lässt sich von Klarträumen, Halluzinationen und Kindererfahrungen inspirieren und sprengt dabei die Grenzen des logischen Denkens. Er verlässt die Realität geordneter empirischer Gedächtniswahrnehmungen von Dingen und Bildern und bringt das Unterbewusste durch das Unbewusste und das Sinnliche nach außen hin zum Ausdruck.

Ein solches aufeinander verweisendes Bedeutungsgeflecht wird von dem Raum und den darin befindlichen Dingen angeregt, die scheinbar keine historische Kontinuität oder Verbindung, aber eigentlich die Referenz der Themen haben: Da die Stadt Lodz früher „polski Manczester“ genannt wurde, ist der von den Post-Holocausts-Traumata nie heilende Erzähler von dem verwahrlosten Manchester und der melancholischen Atmosphäre immer automatisch gezwungen, über die Katastrophe nachzudenken. Diese unwillkürliche Anregung der Erinnerungen und Fantasie geht über die Sprache und Vernunft hinaus. Dieser Photismus von den Weberinnen im Lodz-Konzentrationslager kommt wieder auf die anfängliche Assoziation zurück, dass die „ungeheuer überheizte Atmosphäre“ des „tropischen“ Hotels im

Kontrast mit der „von naßkalten Luftschwaden verhangenen Stadt“ an die Spinnerei erinnert. Die letzte Assoziation der Erzählung ist keine bloße historische Reflexion, indem sie die Weberinnen mit den Parzen in Verbindung bringt, sondern weist implizit auf das Schicksal der Weberinnen hin, die die Fäden des eigenen Todes weben, und stellt somit eine unauslöschliche Verzweiflung dar. Andererseits verlagert der Erzähler die Zeit von der Vergangenheit in die Zukunft, indem er die Mythologie benutzt, um auf die Unvermeidlichkeit dieser Katastrophe und die Warnung, dass sie sich fortsetzen wird, hinzuweisen. Dabei verweist er auf sich selbst als Nachkomme der Katastrophe und sogar auf die LeserInnen jenseits des Textes, was die Stimmung der wirtschaftlichen Depression zur Zeit der Niederschrift des Autors widerspiegelt: Die leerstehenden Industriegebiete und Hotels mögen die LeserInnen an die weltweite Rezession und die Arbeitslosigkeit der 1990er Jahre erinnern. In dieser weiteren Runde von Wirtschaftskrisen wurden die Hoffnungen auf einen Neuanfang nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder zunichtegemacht. Auf scheinbar ziellose und unlogische Weise weist der Text auf andere Texte, Realitäten und Geschichten jenseits des Textes hin und bildet damit ein komplexes Bedeutungsgeflecht. Als Schöpfer des Bedeutungsgeflechts des Textes wird der Erzähler selbst auch zu einem Teil der „Weber“ und beteiligt sich an der Gestaltung des Hotelbildes und der Geschichte der polnischen Stadt Lodz. Der Hotelraum stellt in diesem Sinne den Ort der Geschichte dar, aber er bestreitet die Überlegenheit des logischen Denkens gegenüber dem prälogischen (d. h. mystischen oder poetischen) Denken. In diesem Sinne verweist die unheimliche Erfahrung im Raum in Sebalds Text auf zwei Dimensionen der Unheimlichkeit zugleich. Die eine ist die zeitliche, in der der Hotelraum zum Träger von Erinnerungen wird und die solide Materialität der Dinge tiefe Erinnerungen auslöst, da, wie Sebald in seinem Essay geschrieben, die Dinge uns „überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tragen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich und sind – tatsächlich – das vor uns aufgeschlagene Buch unsere Geschichte“ (Sebald, 1998, S. 173). Andererseits verzaubert diese Unheimlichkeit den scheinbar schon entzauberten Raum wieder und zeigt die unsichtbare Selbstordnung der Dinge in den Räumen. Hier kehrt sich das Verhältnis zwischen Hotel und Mensch um: Nicht der Erzähler betritt das Hotel und beobachtet es, sondern das Hotel dringt in die Wahrnehmung des Erzählers ein und befragt ihn.

Sebald nutzt das Geheimnis und die Unlösbarkeit solcher Dinge, um die „rationale“ historische Erzählung zu demontieren. So wird in *Die Ringe des Saturn* gefragt:

Wahrscheinlich sind es verschüttete Erinnerungen, die die eigenartige Überwirklichkeit dessen erzeugen, was man im Traum sieht. Vielleicht ist es aber auch etwas anderes, etwas Nebel- und Schleierhaftes, durch das hindurch, paradoxerweise, im Traum alles viel klarer erscheint. [...] Gehört zum Durchqueren der Traumfluchten mehr oder weniger Verstand, als man mit hineinbringt ins Bett? (Sebald, 1997, 98f.)

In den unheimlichen Erfahrungen im Zimmer des Midland Hotels lassen sich die unterschiedlichen Schichten der Zeit im Raum beobachten: Die Zeit ändert sich in einem anderen Tempo und Rhythmus von einem Ereignis zum nächsten. Darüber hinaus koexistieren verschiedene Zeitkonzepte miteinander und konkurrieren sogar selbst innerhalb einer Reihe von Sozialmodellen. Es bestehen Spannungsverhältnisse zwischen der existenziellen Erfahrung des einzelnen Subjekts und Einflüssen jenseits des individuellen Wissens, zwischen individueller Erfahrung und strukturellen Bedingungen, sowie zwischen Logik und Irren, die sich nicht gegenseitig aufheben lassen. Wenn die individuelle Erfahrung nicht mehr mit der Geschichte übereinstimmt, führt dies zu Diskrepanzen und Umschreibungen der Zeit des Ortes. Dies verweist auf den Unterton, dass eine einheitliche Sichtweise der Geschichte nicht wünschenswert ist, dass die Geschichte nicht nur von Kontinuität, sondern auch von verschiedenen, nicht miteinander verbundenen, ja sogar unerkennbaren Kräften überschattet wird. Die hybride Erinnerung kann sogar aktiv an der Konstruktion des Hotel- und Stadtraums mitwirken. Die Stadt ist unter den Füßen des Spaziergängers nicht mehr eine leere, eingefrorene Karte und geografische Koordinate, sondern ein persönlicher Raum, der eng mit der Lebenserfahrung verbunden ist, wie de Certeau feststellt: „The problem of history is inscribed in the place of this subject, which is in itself a play of difference, the historicity of a nonidentity with itself.“ (De Certeau, 2000, S. 218). Auf diese Weise verweilt sich auf die von der unheimlicher Wahrnehmung in den Hotelruinen ausgelöste Assoziationen und erreicht so eine einzigartige ästhetische Erfahrung, die Sebalds einzigartige Raumerzählen hervorbringt.

## Fazit

Inmitten eines automatisierten technologischen Systems bleibt die menschliche Reflexion stets unzureichend und hinter dem unaufhaltsamen Fortschritt zurück, was durch die Verwandlung des Hotelraums im Text angedeutet wird. Die Gewalt der Technik und der Glaube an den menschlichen Fortschritt sind tief in der Zerstörung der Architektur verwurzelt. In den Werken von Sebald wird deutlich, dass diese Logik des endlosen Wachstums technologischer Systeme, des fortwährenden Überschreibens und Vergessens des Vergangenen auch das soziale, politische und historische Denken durchdringt. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der Bau des Arbeitsamts an der Stelle der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Synagoge. Sebald beschäftigt sich mit Abfall und verlassenem Gebäuden und beleuchtet

das Leben der Figuren, die im Abfall und Staub existieren. Dies stellt eine Art Widerstand gegen den rasanten Fortschritt dieses Systems dar und regt zur Reflexion an. Im Gegensatz zur romantischen Verherrlichung der Ruine, bei der die überwältigende Macht der natürlichen Zeitlosigkeit Gottes gefeiert wird und der Widerstand des Menschen als bedeutungslos, aber erhaben betrachtet wird, sucht Sebald inmitten der Ruinen das Verborgene, das Unbeantwortete und das Unkontrollierbare. Er sucht nach einer anderen Möglichkeit des Überlebens. Das verlassene Gebäude wird von Sebald „ent-räum-licht“ und taucht in seinen Texten mit unerschütterlicher Materialität wieder auf, wodurch ihm neue Bedeutungen zugeschrieben werden. Die Ruine weigert sich, dem gedankenlosen Fortschritt zu erliegen, doch sie ist auch weit entfernt von passivem Nichts. Im Hotel verkümmert die Körperlichkeit extrem. Selbst der Sinn für Realität in Bezug auf Zeit und Raum geht verloren und weicht Illusion, Offenbarung und Erinnerung. Die Erzählung offenbart ein Paradox: Einerseits entspringt der Impuls zum Erzählen dem Widerstand gegen das Nichts und das Vergessen der Natur. Andererseits verstärkt der Prozess des Erzählens und der historischen Suche, des Erinnerns, den Widerstand gegen die Realität und zieht den Erzähler in seinen Bann. Das Versagen der Dinge und die Dysfunktion der Architektur erzeugen eine unheimliche Erfahrung. Die Reise durch diese Hotelruinen führt den Erzähler vom Vertrauten ins Fremde, vom Erkennbaren ins Unbekannte, vom Realen ins Surreale. Ähnlich wie die Protagonisten, denen er begegnet, spürt der Erzähler erst in der Leere der Realität, inmitten der Träume einer unantastbaren Vergangenheit nach. Diese Unheimlichkeit, die im Gegensatz zur vermeintlichen Erkennbarkeit und dem blinden Optimismus steht, den die moderne Technologie mit sich bringt, lässt den entzauberten sozialen Raum wieder verzaubert erscheinen, in dem das Flanieren im Hotel zu einer Art ästhetische Erfahrung wird. So lässt sich der Mythos des technologisch systematisierten, perfektionierten und abgeschlossenen Fortschritts durch seinen Verfall, die Legitimität der abstrakten räumlichen Macht und der Ruinen selbst als Ruinen durch ihre unauslöschliche Körperlichkeit infrage stellen. In dieser unheimlichen Erfahrung verzichtet der Erzähler auf seine subjektive Rationalität und wird abhängig von den Dingen. Er verweilt in den zerstörten Räumen und Abfällen, in Erwartung des epiphanischen Moments. Auf diese Weise lässt Sebalds Erzähler auch seinen Interpretationswillen als menschliches Subjekt aktiv hinter sich und versinkt in den materiellen Auslösern von Offenbarung und Erinnerung. Damit bewegt er sich in Richtung einer posthumanen, nicht-anthropozentrischen und nicht-logozentrischen Denkweise, die Sebalds Kritik an der Zivilisation repräsentiert.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

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

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

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

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

---

**ORCID:**

Tianxue HAN 0009-0005-0004-0760

**LITERATURVERZEICHNIS**

**Primärliteratur:**

Sebald, W. G. (1997). *Die Ringe des Saturn*. Berlin: Fischer.

Sebald, W. G. (2001). *Die Ausgewanderten*. Berlin: Fischer.

**Sekundärliteratur:**

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2000). *Dialektik der Aufklärung*. Berlin: Fischer.

Baudrillard, J. (2007). *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a. M.: Campus.

Breton, A. (1986). *Qu'est-ce que le surréalisme? Édité par Cognac Le Temps qu'il fait*. Paris: Actual.

Brown, B. (2001). Thing Theory. In: *Critical Inquiry* 28:1, S. 1–22.

Brown, B. (2015). *Other Things*. Chicago: The University of Chicago Press

De Certeau, M. (2009). *Heterologies: Discourses on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Dennerlein, K. (2009). *Narratologie des Raumes*. Berlin: De Gruyter.



- Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins Spaces, Aesthetics and Materiality*. New York: Berg.
- Flusser, V. (1993). *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizze*. München: Carl Hanser Verlag.
- Freud, S. (1919). Das Unheimliche. S. 301f. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V. S. 297–324. Sehe: <https://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> 2023.01.10.
- Fuchs, A. (2004). *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung* in *W. G. Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau.
- Fuchs, A. (2006). „Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk“. Heimatdiskurs und Ruinenästhetik in *W. G. Sebalds Prosa*. In *M. Niehaus & C. Ohlschlager, W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 89-110.
- Hawkins, G. (2009). History in Things – Sebald and Benjamin on Transience and Detritus. In G. Fischer (Hg.). *W.G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing*. New York, 2009. S. 161-177.
- Heidegger, M. (2000). Die Frage nach der Technik (1953). In: *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910 – 1976. Band 7 Vorträge und Aufsätze*. S. 5-37.
- Hutchinson, B. (2009). *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination*. Berlin: De Gruyter.
- Johannsen, A. K. (2008). *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: Transcript.
- Knoch, H. (2016). *Grandhotels. Luxurräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900*. Göttingen: Wallstein.
- Long, J. J. (2006). Disziplin und Gestandnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre. In *M. Niehaus & C. Ohlschlager, W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. S. 219-239. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Long, J. J. (2008). *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Löw, M. (2001). *Raumsoziologie*. Berlin: Suhrkamp.
- Niehaus, M. & Öhlschläger, C. (Hg.). (2006). *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Pakendorf, G. (2009). Als Deutscher in der Fremde. Heimat, Geschichte und Natur bei *W. G. Sebald*. In G. Fischer (Hg.). *W. G. Sebald Schreiben ex patria / Expatriate Writing*. Amsterdam: Rodopi.
- Schütte, U. (2018). *W. G. Sebald-Northcote*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Schütte, U. (2019). *Annäherungen*. Köln: Böhlau.
- Sebald, W. G. (1998). *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. München: Hanser.
- Seidl, A. S. (2012). *Unterwegs zu W.G. Sebald: eine Raumpoesie*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Seger, C. (2005). *Das Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Köln: Böhlau.

### Zitierweise / How cite this article

Han, T. (2023). Das ungeheuerliche und unheimliche im Hotel: über die Dysfunktion der Architektur in *W. G. Sebalds Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 10-22. <https://doi.org/10.26650/sdsl2023-1310325>

## Woyzeck is Back!: A Comparative Reading of Traumatized Soldiers in Georg Büchner's *Woyzeck* and Anthony Neilson's *Penetrator*

Tuğba AYGAN<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Asst. Prof., Atatürk University, Department of English Language and Literature, Erzurum, Türkiye

**Corresponding author:** Tuğba AYGAN

**E-mail:** tugba.aygan@atauni.edu.tr

### ABSTRACT

Following its official recognition by the American Psychiatric Association in 1980, posttraumatic stress disorder (PTSD) has paved the way for modern trauma studies. Since the diagnosis was primarily framed around war-related experiences of veteran soldiers, PTSD subsequently dominated literary war narratives in portraying soldiers' lives in the trenches and life post-discharge. Long before it was diagnosed and entered the literature, German playwright Georg Büchner delineated a character who embodied PTSD in his masterpiece *Woyzeck* (1913). Although the character had long been impeached for madness in literary circles due to his bizarre behaviours, this paper argues that *Woyzeck*, the protagonist who is constantly abused, is actually a victim of PTSD. Indeed, 157 years after *Woyzeck*, British playwright Anthony Neilson introduced another deranged soldier who can similarly be surmised as a victim of PTSD in his play *Penetrator* (1993). Building on this common ground, the present study aims to offer a comparative analysis of these two traumatized soldiers by drawing on the symptoms of PTSD resulting not from war but from ill-treatment in the army. By reflecting on these plays, the study comments on the deleterious effects of army life on soldiers, and how, as victims of different forms of violence, these soldiers become perpetrators of violence themselves.

**Keywords:** PTSD, *Woyzeck*, *Penetrator*, trauma, soldier

**Submitted** : 09.06.2023

**Revision Requested** : 31.07.2023

**Last Revision Received** : 22.08.2023

**Accepted** : 22.08.2023



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

## Introduction: Legacy of Army Life and PTSD in Theatre

*The men came back  
As little clay jars  
Full of sharp cinders, war is a pawnbroker – not of your treasures  
But of the lives of your men. Not of gold but of corpses.  
Give your men to the war of God and you get ashes.*  
Aeschylus, *Oresteia* (1999, p. 24)

War has haunted dramatic texts for more than two thousand years. Harbours the roots of theatre, ancient tragedies, mostly informed by the heroic idealism and sacrifices that war imposed on men, not only celebrated war but also lamented it and delineated its gruesome realities drawing their inspiration mainly from Homer and his war-glorifying epics. From comic poets to tragic ones, Greek dramatists portrayed the aftermath of wars and particularly their destructive effects on those who fought them, as the chorus lamentably suggests in the above quote from Aeschylus' *Oresteia*. Among others, Aeschylus' *The Persians* and *Seven against Thebes*, Sophocles' *Philoctetes* and *Ajax*, and Euripides' *Children of Heracles* also bring up war and the dire experiences of soldiers.

Vindicating Greek masters, the legacy of wars and soldiers has dominated Western dramatic history through either patriotic furores idealising war or agitprop plays criticising its gruesome nature. Becoming a quintessential site for the discussion of social and political conflicts, Western stages were exceptionally seething with representations of soldier experiences following the two World Wars. During the time of the First World War, one of the most common themes on British and German stages was soldiers deployed to the war zones and their heroism as the trope of the soldier as a warrior hero was the dominant paradigm. Lechmere Worrall and J. E. Harold Terry's *The Man Who Stayed at Home* (1914) and Bertrand Davis' *A Call to Arms* (1914) were highly patriotic propaganda plays encouraging enlistment, praising gallantry and celebrating sacrifice in England. "Conventional dramas expressing opposition to the war, however, generally did not get past the censor or the theatre producers" (Luckhurst, 2006, p. 304 ). However, despite the lack of anti-war dramas, the adverse effects of war were everywhere. There was a considerable number of homecoming soldiers on both sides who suffered from long-lasting psychological effects due to their experiences in the trenches. As a result of the unprecedented extent of these cases and rising public discontent regarding this issue, after the First World War, the imperial discourse of heroism and manliness were subverted and the depiction of war in art changed dramatically. Later, some anti-war propaganda plays appeared on both the English and German stages. As a good example of an anti-war play in England, R. C. Sheriff's *Journey's End* (1928) dramatised the folly of honour and the real cost of war in the trenches through the exploration of a mentally disintegrating soldier. Suffering dire consequences from the Great War, the Weimar Republic witnessed the staging of plays calling the purpose of the war into question. A former militarist whose experiences in the army triggered a mental breakdown, Ernst Toller's *Die Wandlung* (Transfiguration, 1919) along with a stage adaptation of Jaroslav Hašek's *Osudy Dobrého Vojáka Švejka za Světové Války* (The Good Soldier Švejk, 1928) by Erwin Piscator, laid bare the absurdity of war and its destructive effects on soldiers. Even though German theatre was tremendously Nazified as of 1933 and post-war dramatists were expected to follow this trend (Bentley, 1944, p. 328), opposing voices incited a radical transformation. Bertolt Brecht, for example, penned *Mutter Courage und ihre Kinder* (Mother Courage and Her Children, 1939) and *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (Schweik in the Second World War, 1943) as a sequel to Hašek's work when Brecht was in exile from Nazi Germany (first in Scandinavia and then in the United States).

## PTSD

Soldiers who suffered from mental breakdowns after the Great War were long accused of being cowardly, malingering, or possessing hereditary taints (Showalter, 1987, p. 170) even though mental breakdowns were some of the most common psychological cases at the time and were responsible for 40% of British war casualties during the Great War (Herman, 1997, p. 20). Considered "moral invalids" (Showalter, 1987, p. 170), "some military authorities maintained that these men did not deserve to be patients at all, that they should be court-martialled or dishonourably discharged rather than given medical treatment" (Herman, 1997, p. 21). Due to that public and official opinion, these cases remained hidden and were either omitted or condemned in both public and literary works. Nonetheless, physical and psychological problems among British soldiers had become prevalent as early as the winter of 1914. In response to this, British medical officer Charles Myers identified certain psychological cues and attributed the symptoms to the effects of exploding shells and intensive bombardments, naming the disorder "shell shock" (Myers, 1940, p. 26) which was variably named 'soldier's heart', 'war neurosis' and 'battle fatigue'. However, it was gradually realised that even soldiers who were not exposed to any kind of physical trauma also succumbed to the symptoms; therefore, shell shock was eventually acknowledged to be

a result of psychological trauma. During and after the Second World War, shell shock once again came to the limelight as the symptoms were observed in both soldiers and Holocaust survivors alike. After this, however, it was not until the soldiers returning from the Vietnam War showed the same severe symptoms that developed into chronic problems that shellshock was pushed into the public consciousness again. Upon returning home, a great number of veterans started to abuse drugs and alcohol and behave aggressively: in stark contrast to the outward illusion of heroism, it became clear that the soldiers were collapsing psychologically<sup>1</sup>.

In the political climate of the 1970s, anti-war veterans raised their voices about the severe emotional consequences of their catastrophic experiences and started to create 'rap groups' to share and discuss their war experiences. Their main aim was to draw public attention to the serious psychological injuries caused by war. These tactics and discussions yielded results and for the first time, PTSD appeared as a diagnosis in the third edition of the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM III)* in 1980. Noting its "essential feature" to be "the development of characteristic symptoms following a psychologically traumatic event that is generally outside the range of usual human experience" (APA, 1980, p. 236), the definition stated the following

PTSD can arise as a result of a trauma which may be experienced alone (rape or assault) or in the company of groups of people (military combat). Stressors producing this disorder include natural disasters (floods, earthquakes), accidental man-made disasters (car accidents with serious physical injury, airplane crashes, large fires), or deliberate man-made disasters (bombing, torture, death camps). [. . .] The disorder is apparently more severe and longer lasting when the stressor is of human design. (APA, 1980, p. 236)

Even though the definition underlined the direct experience of an event that involves a threat to a person's physical and psychological integrity, in the revised edition of *DSM III* (1987), the diagnostic criteria were significantly expanded to focus on the traumatic stressors rather than a direct personal experience. According to the revised definition, "in some cases, the trauma may be learning about a serious threat or harm to a close friend or relative, e.g., that one's child has been kidnapped, tortured, or killed." (APA, 1987, p. 248). This way, PTSD was not limited to one's direct experience of an extreme event anymore but included witnessing or learning other people's traumatic experiences.

In the most recent yet controversial edition of *DSM*, *DSM V*, PTSD has been removed from the "Anxiety Disorders" and moved to "Trauma- and Stressor-Related Disorders". Even though the definition has varied across the editions of *DSM*, in the fifth edition it has not changed substantially and has been defined once again as exposure to actual or threatened death, serious injury, or sexual violence in one (or more) of the following ways:

1. Directly experiencing the traumatic event(s).
2. Witnessing, in person, the event(s) as it occurred to others.
3. Learning that the traumatic event(s) occurred to a close family member or close friend. In cases of actual or threatened death of a family member or friend, the event(s) must have been violent or accidental.
4. Experiencing repeated or extreme exposure to aversive details of the traumatic event(s) (e.g., first responders collecting human remains; police officers repeatedly exposed to details of child abuse. (2013, p. 271)

In addition to the above diagnostic criteria, existent three core symptom clusters namely intrusive memories, avoidance, and hyperarousal remained the same, and a fourth one "negative alterations in cognitions and mood" (2013, p. 271) was added.

Even though PTSD has long been associated with victims of war, physical accidents, violence, and bodily abuse, it has been revealed that people subjected to emotional abuse can also develop symptoms of PTSD. A recent study suggests that "The exposure to disturbing experiences, unpredictable work routine and lack of professional emotional support, often leads to increased emotional stress" (Agius & Grech, 2022, p. 2) which, in time, evolves into PTSD. Not limited to war-induced traumas, a military environment based strongly on a hegemonic masculine hierarchy accommodates different forms of legitimised emotional violence and precipitates cases of PTSD. Setting such an example, Georg Büchner in his masterpiece *Woyzeck* portrays a simple soldier who does not have any war experience yet turns into an epitome of PTSD due to the treatments he gets from his superiors. Anthony Neilson's *Penetrator* (1993), creates a soldier figure who, likewise, shows oft-discussed symptoms of PTSD. Even though Neilson's soldier has first-hand war experience, he stands out as a victim of the military environment rather than war. Embodying the trauma of military oppression, these two soldiers themselves inflict violence on others later. From these points forth, the present study intends to examine these characters as victims of PTSD arising from emotional and physical abuse whilst commenting on the never-changing nature of army life as well as the cycle of violence turning victims of trauma into perpetrators.

<sup>1</sup> For a detailed genealogy of war neuroses and PTSD, please see Aygan, 2018, pp. 13-20.

### Woyzecks of a Vicious Circle: Traumatized Soldiers in Büchner's *Woyzeck* and Anthony Neilson's *Penetrator*

Inspired by a notorious murder case,<sup>2</sup> Georg Büchner wrote *Woyzeck* between 1836 and 1837, in the very last months of his life. Even though he died before completing it, the play has posthumously become the most acclaimed work of the playwright following its first production in 1913. Ahead of its time, *Woyzeck* is pretty innovative and avant-gardist as it foreshadows many literary and artistic traditions. Considered the precursor of modernism, the play has a splintered structure, each scene, presenting intense stark portrayals from the antihero's life, is a world in itself. Throughout these scenes, Büchner sketches the title character's gradual descent into a feral frenzy culminating in murder due to his unpleasant experiences in the army and being the victim of his low life.

Anthony Neilson's earliest in-her-face attempt *Penetrator* takes on similar themes to Büchner's work. "Loosely based on a real-life event" (Neilson, 1998, p. 118), Neilson's *Woyzeck* is an AWOL, named Tadge, who was formerly serving as a squaddie in the 1991 Gulf War<sup>3</sup>. Even though there is no clear or reliable information about Tadge's military service in the course of the play, from his erratic behaviours and inconsistent statements, it can be deduced that he had rather unpleasant experiences and has probably been discharged from the army. Either discharged or escaped from the service, Tadge disquiets his old friends Alan and Max's steady life with his unexpected visit and following psychotic acts.

Even though Neilson and Büchner's works are separated by one and a half centuries, both plays employ army life and associated male violence as central themes and both revolve around an erratic soldier from a lower class. No matter how abnormal and dangerous they seem, and they become perpetrators in the play, in actuality the characters themselves are the victims suffering from serious PTSD. Their victimisations can be read hidden between the lines of social criticisms incorporated in the texts. As a matter of fact, Büchner and Neilson are not political playwrights per se, yet socio-political resonances reflecting on their eras stand out in their works. It is these socio-political undercurrents that help the audience recognise the characters' victimisation. A "good for nothing" (Büchner, 2003, p. 10) lower class anti-hero Woyzeck, to start with, is a military barber. In order to support his common-law wife Marie and their illegitimate child, he fulfills extra tasks given by his commander, the Captain, and offers his body as a subject for the callous Doctor's experiments which include studying peas-only diet on Woyzeck's physical and psychological health. *Penetrator*'s Tadge, however, "is the only 'real' victim, or hostage, of war" (Newberry, 2020, p. 61), "totally brainwashed!" and "learning to kill people" (Neilson, 1998, p. 81, emphases in original) as he imbued himself body and soul to the army. Hence, used and abused to their bones, what is left of these figures is two precarious bodies embodying symptoms of trauma.

In *Woyzeck*, while intense work pressure meshed with an unhealthy diet deteriorates the titular character's body, on the one hand, Captain's psychological abuses break his mind and soul, on the other. At the very opening scene of the play<sup>4</sup>, Woyzeck's social stratum and correspondingly the treatment he gets start to be unveiled through a dialogue between him and the Captain:

CAPTAIN. [. . .] Woyzeck, you're a good chap but, [solemnly] Woyzeck, you've got no sense of decency. Decency is when a chap acts decently, do you follow? [. . .]

WOYZECK. When you're poor like us, sir . . . It's the money, the money! If you haven't got the money . . . I mean you can't bring the likes of us into the world of decency. We're flesh and blood too. Our kind doesn't get a chance in this world or the next. If we go to heaven they'll put us to work on the thunder. (Büchner, 1998, p. 108)

These very first remarks of Woyzeck inform the audience about his class and motives and manifest Captain's superiority over him. This superiority is determined in relation to how 'the inferior' is defined (Şentürk & Şentürk, 2021, p. 104). He is fully aware of his inferiority and the fact that he is stifled by his own life. As he puts himself, even after he dies and goes to heaven he will be working because life does not offer him self-esteem, appreciation, escape, or any other choice. This awareness of his fate and the injustice everywhere render Woyzeck's situation pretty pathetic. This is aggravated by the Captain's abusive treatment which permeates the whole text as he finds the liberty of humiliating Woyzeck thanks to the hierarchical structure in the society and the army.

The rest of the play, likewise, discloses Woyzeck's low life, struggles, and dehumanising experiences he is coerced

<sup>2</sup> In 1821, a 31 year-old ex-soldier, and allegedly simple-minded barber, Johann Christian Woyzeck stabbed his former mistress, 46 year-old Johanna Woost, to death in seven places for consorting with other soldiers. Despite numerous hallucinations and his unstable behaviours, Dr. Hofrat Claus declared that Woyzeck is fully capable of reasoning and mentally competent to stand trial. Having been found guilty of his crime, Woyzeck was executed publicly by decapitation. After becoming a medical researcher and lecturer, Büchner developed a special interest in the case and wrote *Woyzeck* with inspiration from Johann Christian Woyzeck.

<sup>3</sup> Reinforcing the ubiquity and anonymity of war, Neilson, in the "Notes" of the play, states: "This play was written not long after the Gulf War. This element is not as important as it might appear, mainly lending some topicality. You could choose to keep it as it is and treat the play as period, or you could substitute another item of topical news, preferably a similar conflict" (Neilson, p. 118).

<sup>4</sup> As there is no putative fair copy of the play by Büchner himself and no evidence bearing on the order of twenty-seven scenes, it is not possible to know the precise order in the play. For this paper, I have used the version that appeared in Oxford World Classics, *Danton's Death, Leonce and Lena, Woyzeck* (1998). For a detailed study of attempts to determine the sequence of the scenes, see Knight, 1974.



to endure. Through an encounter with the Doctor, his social status and accordingly the treatment he gets fall into place, once again.

DOCTOR. I saw you, Woyzeck. Pissing in the street. Pissing up against the wall, like a dog. And me giving you threepence a day, plus board! That's bad of you, Woyzeck.

[. . .]

DOCTOR. Have you eaten your peas, Woyzeck?

Nothing but peas, *cruciferae*, remember. There's going to be a revolution in science, I'll blow the whole thing sky-high. Uric acid 0.10, ammonium hydro-chlorate, hyperoxide.—Woyzeck, can't you have another piss? Go inside and try. (p. 115, emphasis in original)

The doctor does not hesitate to rebuke and liken Woyzeck to a dog for breaking his word to him. Besides, he treats him like a guinea pig and as if he owns Woyzeck just because he pays him for the experiments. Even though Woyzeck tries to defend himself as best he can, this causes the Doctor to despise Woyzeck further. This interaction proves the range of gaps and injustice between people and how people of status use their authority over their inferiors in an inhuman and cruel way. Likewise, these poignant encounters elucidate, as Schechner succinctly remarks, that “Woyzeck is denied full humanity by the captain and the doctor. The struggle in Woyzeck is not simply between classes, but between species. It is an absolute struggle, signaled by the absolute gap between Woyzeck and those above him” (Schechner, 1969, p. 16). It is this sheer gap and unremitting struggle that determine Woyzeck's existence and actions. Thus, these eerie and humiliating dialogues instantiate injustices and their reflections in society, in the person of Woyzeck, epitomising a “biting social satire” (Martin, 2022).

Two contrasting worlds and realities represented by Captain/Doctor and Woyzeck are mirrored in Neilson's *Penetrator* with stark contrasts between Tadge and his old friends, as well as Tadge and his superiors in the army. While Tadge joins the army and experiences war first-hand, Alan and Max continue their lives talking about shopping, laundry, and TV shows. For the latter two, the ongoing reality of war is only comprised of images that are mediated through TV.

**Alan** What about Baghdad? Any more raids?

**Max** (*off*) Nah. Bunch of poofs.

**Max** [. . .] If they'd just start bombing again, we could have some *decent* telly.

**Alan** You sick bastard.

**Max** You'd prefer another (*Mock French*) 'Alain Delon' movie?

**Alan** True enough. (Neilson, 1998, pp. 66-67, emphasis in original)

As the dialogue substantiates, such a gruesome phenomenon as war does not mean much for those who are not exposed to it. Max and Alan treat warfare as a petty and ordinary case and boil its results down to shooting new movies because, new wars, and sufferings attributable to them, only spell the production of high-budget, quality movies for the two who essentially represent the best part of society. People, either soldiers fighting the war or civilians suffering from it, mean nothing but statistics and materials for the movies to be shot. Even though Alan and Max do not abuse or humiliate Tadge openly as Captain and Doctor do in *Woyzeck*, their callousness, and lack of support manifest the loneliness and destitution of Tadge that aggravate his current plight. Hence, Tadge and Woyzeck “spen[d] their entire lives coping in a brutalizing society that treats the human being as so much ‘dust, sand, and dirt’” (Rugen, pp. 75-76), and it is the same society and the same indifference that lead to their predicaments.

Alongside a social commentary, these two sets of groups and the oppressive and abusive relationships between them become the very reason for the main characters' traumatic cases. In *Woyzeck*, as the play progresses, whilst the main character's portrayal and nature are unfolded, his eccentricity comes into sight. In a scene with his fellow soldier, Andres, Woyzeck rambles about Freemasons, who stir up mysterious phenomena and haunt his entire life perpetually.

WOYZECK. It's true, Andres. There is a curse on this place. Do you see that light patch on the grass over there? Where the toadstools are. That's where this head comes rolling down every night. Somebody picked it up once, thought it was a hedgehog. Three days and three nights later he was in his coffin. [*Whispering*] It was the Freemasons, Andres. Straight it was. (p. 108)

Woyzeck claims seeing a bodiless head rolling down which even caused someone's death for unknowingly touching it. Later, in the following scene, he repeats the same paranoid gibberish to his mistress Marie, saying “[*mysteriously*] It happened again Marie. Lots of things. [. . .] It followed me right to the edge of the town. Something we can't understand, something that drives us mad. What will come of it?” (p. 111). This time, he further claims that Freemasons are after him and walks away leaving Marie to concur “The man's seeing things. Didn't even look at his own child. Thinking's driving him crazy” (p. 111). As a matter of fact, thinking really drives Woyzeck to the brink of madness and more,

though Marie cannot foresee and imagine the real extent of it. It is because the massive workload, maltreatment, and malnourishment he has to abide cause him to overthink which subsequently brings about unusual behaviours.

The scene with the Doctor when Woyzeck tries to talk about his delusions also serves as another manifestation of his pathetic situation and it actually is a plea for help. He appeals to the Doctor saying “Doctor, have you ever seen nature double? When the sun is at noon and it’s like the whole world was going up in flames? That’s when a terrible voice spoke to me” (p. 116). These signs along with his erratic behaviours denote Woyzeck’s upcoming psychological destruction, yet he cannot find anyone to hear or offer a lifeline and once again his call for help goes unheard. Doctor only finds him a more “interesting case” (p. 116) now due to the symptoms he shows and announces that Woyzeck will get a raise for that.

Woyzeck suffers from a trauma that causes him to feel constantly chased and to be taken down attesting to a symptom of negative changes in thinking and mood in PTSD. It can be argued that this fear is a result of the constant abuse he is exposed to and the Freemasons are shadows of his real-life abusers as the play provides enough validation. Just like the Captain and the Doctor, who persistently pick on and harass him, Freemasons, allegedly, chase to capture him. Beyond any doubt, haunted by the idea of imminent attack all the time, Woyzeck’s deranged psyche makes up the Freemasons and he is doomed to live with this delusion.

A very similar fabricated surreal story appears in *Penetrator* after Tadge, uninvitedly, appears at Max and Alan’s door and asks to stay over for a few nights. After a short conversation, out of the blue, he starts talking about a dark group and their ill-treatment against him in the army.

**Max** Are you feeling all right?

*A long pause*

**Tadge** I’m in trouble, man. They’ve been following me.

**Max** (*pause*) Who has?

**Tadge** (*pause*) The Penetrators. (p. 84)

A striking resemblance between Woyzeck and Tadge’s stories is distinctly visible. While Woyzeck mentions a group called the Freemasons, Tadge talks about a clandestine military group named the Penetrators. Both groups, mysterious and dangerous, chase and harass two men, according to their claim. Unlike Woyzeck, Tadge claims to be captured and molested by the Penetrators. These fantastic stories of the two are delusions closely attesting to psychosis developed in the victims of PTSD (Hamner, 2011). As trauma theory claims, trauma that resists articulation manifests itself in psychotic symptoms attesting to the expression of the inexpressible. The psychosis involves losing connection with reality, leading to symptoms such as delusions, hallucinations, and incoherent behaviour (Tull, 2023). Having lost their connection with reality, both Tadge and Woyzeck manifest these symptoms, which affect the very reality of their lives, all through the plays. Trauma, enveloped by the abuses they have been exposed to, is compulsively repeated in the form of hallucinations about some secret groups. Fear and anxiety arising from these hallucinations worsen their condition and deepen their trauma.

Meeting on common ground as members of the army, their erratic behaviours and delusions are directly connected to army life. *Penetrator* does not include any ostensible interaction or instance of abuse throughout the time of the play. Nonetheless, it discloses the existence of a similar persistent harassment during his service that engenders alike delusions. Corroborating that, after realising Tadge’s strange behaviours, Alan reflects on the prevailing propensities in the army as a cause for Tadge’s plight.

**Max** [. . .] He’s acting really strange.

**Alan** (*whispers loudly*) What do you expect? He is a fucking *squaddie*!

**Max** He’s Tadge before that.

**Alan** That’s where you’re wrong. You didn’t see him the last time he was through! He’s been totally *brainwashed*! He’s been out there learning to kill people! [. . .] As far as I’m concerned, when you *join* the Army you *forfeit* your right to be treated as a human being! (p. 81, emphases in original)

In addition to the inhumane treatments Tadge is supposed to have had, he was subjected to physical abuse and sexual molestation since he makes frequent violent references to anal rape.

**Max** What the fuck they *do*, these . . . terminators or whatever? [. . .]

**Tadge** They penetrate. [. . .] They stick up things up you. (*Pause*). Up your arse.

**Max** Up your arse?

**Tadge** They stick up things up you. All sort of things. I found about them and they kept me in this . . . black room, it was a . . . just a black room. (p. 85, emphasis in original)

No matter how much his story seems to be beyond the realms of possibility, research suggests that the number of males who are sexually abused during military service is greater than the number of female service members (Morral et

al., 2015). As he manifests symptoms of PTSD, besides his accounts of what he has experienced during his service, it is highly likely that Tadge was subjected to such abuses which, in time, destroy him mentally. Fabrication of Penetrators and their unspeakable acts against him are, then, manifestations of the trauma he develops from these abuses.

It is conspicuous that *Woyzeck* and Tadge are victims of legitimised violence of differing kinds within the military environment. This evidence suggests that both developing varied disorientations result from authority figures' abusive treatments as both of them suffer from pretty similar disorders reverberating these abusive experiences. Whilst *Woyzeck's* troubles arising from these figures are ostensible as witnessed throughout the play via mutual contacts, the toxic oppression of Tadge is disclosed through evocations as he recalls and shares his memories.

As a large body of research documents, sleep disturbances are one of the most prevalent symptoms of PTSD (Koffel et al., 2016; Spoomaker & Montgomery, 2008; Harvey et al., 2003). As another distinct symptom of PTSD, the characters' sleep problem is a prevailing situation in both plays. Even though Tadge's eerie talk does not make any sense, it is clear that he is pretty disturbed by what he has experienced during his service. As a result, he suffers from insomnia.

**Tadge** Alan?

**Alan** *looks at him*

**Tadge** I couldn't sleep in there.

**Alan** *(pause)* you couldn't sleep?

**Tadge** I could hear things.

[...]

**Tadge** They kept me in ... a black room. They hid me away. I never saw ... their faces. *(Pause.)* They wore ... gloves ... ? *(Pause.)* They can make you disappear. Like a black hole. (pp. 97-98).

The experiences he claims to have gone through in the army and the paranoia caused by their trauma render falling asleep impossible for Tadge. With this confession, his fear and helplessness due to the symptoms he is trying to cope with, are further unfolded. Similarly, *Woyzeck* cannot fall asleep for he keeps hearing voices as the boundaries between reality and his imagination increasingly blur.

ANDRES. What's the matter?

WOYZECK. I can't sleep. When I shut my eyes everything spins round and I hear the fiddles. On and on. And then a voice comes out of the Wall. Don't you hear anything? (p. 123)

As a symptom and result of their disturbed psychologies both *Woyzeck* and Tadge cannot sleep, this, in turn, precipitates their tragedy. *Woyzeck* continues hearing voices that later take over his control. Tadge's delirium is also aggravated which causes him to believe in things like his father is not his real father, but "Norman Schwarzkopf" (p. 89) is his father and Alan is one of the Penetrators. While they continue to suffer severely from such symptoms, their traumas lead the way for further suffering.

*Woyzeck's* story has kept its notorious fame for hundreds of years due to the unexpected murder it culminates in. Echoing Othello's cardinal sin, *Woyzeck* slaughters Marie from self-induced jealousy. After Captain implies Marie's infidelity, and he sees her dancing with the Drum Major in the tavern, *Woyzeck* succumbs to despair and frenzy. In a very short yet one of the most dramatic scenes, while he wanders in grief, he hears voices again, saying "Stab the she-wolf dead. Stab. The. She-Wolf" (p. 122) followed by a vision of a knife evocating Macbeth's floating dagger. Shortly after, he buys a real one from a Jew, takes Mary to the edge of the woods by the pond, and stabs her to death. Unlike *Woyzeck's* brutal finale, Neilson's character does not kill or hurt anyone, at least not in the play. However, he terrorises people around him with his disturbingly psychotic acts and extreme verbal violence. First, he simulates teddy bears that Max is so fond of having sex with and rips them to shreds with a knife with which he intimidates Alan.

Even though *Penetrator* does not incorporate an overt murder scene like *Woyzeck*, it provides enough implications relating to a probable former murder. Serving as another striking resemblance with *Woyzeck's* penultimate scene, Tadge arrives at Max and Alan's house with blood splattered on his military gear. In a similar vein, *Woyzeck* comes back with blood on his hand and says it belongs to him and he famously tries to clean it (p. 132), this time reminding the reader of the famous lines of Lady Macbeth in the bloody hand scene. Beyond any dispute, the blood on *Woyzeck* belongs to Marie, yet it remains a mystery from whom the one on Tadge is as he only says "It's not mine" (p. 77). As a matter of fact, as he narrates his escape from the penetrators, he claims to have killed one of them (p. 87), yet as many others, this account also remains suspicious and does not offer enough clarification for the blood stain.

Prevailing commonalities in both plays precipitate that the ongoing social order is the same: the strong abuse and terrorise the weak, who, in turn, terrorise each other, suggesting a continuation of the victimisation of the weak. Their position on the fringe or borderline and their alienation from the world and the subsequent trauma they experience push



Woyzeck and Tadge to breaking point. This is because none of them can find a way to work through their trauma, and “Unattended and compelling memory of trauma, thereby, leads to a perpetuating cycle of abuse and violence” (Aygan, 2018, p. 101). Michael Cotsell, on the consequences of soldiers’ trauma, notes, “In the worst outcomes, the traumatised themselves adopt traumatising behaviour towards others, typically those closest to them” (2005, p. 3). The after-effects of Woyzeck and Tadge’s trauma, too, surface in the form of violence towards those they feel closer to. Their trauma is manifested in the form of aggressive behaviour inflicted on them. Thus, as former victims of the social order and trauma, they become victimisers.

Last, but not least, the common thread Woyzeck and Tadge meet on is the fact that they both desperately vie for recognition and affection. As a response to trauma survivors, listening to them, hence, bearing witness to their trauma is a critical means to give voice to trauma victims and to provide them with acknowledgment, the literature indicates. Finding a listener who “they have been waiting for a long time” (Laub, 1992, p. 72) affects trauma victims positively. Established trauma theorist Ann Kaplan, underlining the utmost importance of this listening process, calls the exchange between a listener and trauma victim “emphatic sharing” (Kaplan, 2005, p. 37). While Marie stands out as the only warmth and haven in Woyzeck’s life, Max means the same to Tadge. Tadge’s violent abusive behaviours towards Alan are a manifestation of his jealousy due to Alan’s friendship with Max (Sierz, 2001, p. 76). “He is jealous of him because he has taken his place in Max’s life” (Karadağ, 2018, p. 93). Woyzeck calls Marie “my wife” (p. 116) and sacrifices his whole life for her and their son. Tadge and Max share the last rolo as a symbol of their bond (Newberry, 2020). Yet, the lack of craved understanding and support from the characters Tadge and Woyzeck are emotionally attached to renders emphatic sharing impossible and becomes another explicit trauma variable in both plays. Marie’s lack of understanding and Max’s indifference to the gruesome realities Tadge went through preclude real communication. This lack of the process of bearing witness, subsequently, augments their silence about their real plights and traumatic state of liminality ultimately causing both characters’ destructions.

## Conclusion

“A text raped many times by the theatre” (1987, p. 74) in Heiner Müller’s words for being reworked, rewritten, and adapted many times, and labelled the “first working-class tragedy” (Price, 1998, xviii) for employing a lowly soldier character as its protagonist when tragedy was acclimatised to the middle classes back then, Büchner’s unprecedented *Woyzeck* still remains relevant today due to its innovative techniques and ever-timely subjects. Transcending location and epoch, the piece has been adapted to many languages and cultures and performed on stages many a time. Contemporary British playwright Anthony Neilson’s part of ‘the core repertoire of in-yer-face theatre’ (Scullion, 2010, p. 81) piece *Penetrator* bears significant resemblances with Büchner’s *Woyzeck* both with the portrayal of a troubled soldier and a plot, incorporating many conundrums. While *Woyzeck* culminates with many unresolved questions, due to having a fragmented nature and no ending, it is equally hard to pinpoint an ending in *Penetrator* and find answers to questions such as whether Tadge is raped by the Penetrators or any of what he says is true.

*Woyzeck* and *Penetrator* are unarguably ambiguous and elusive, hence, far from providing easy answers, yet they consequently submit to some plausible readings. Their protagonists, for example, stand out as victims of PTSD resulting from inhumane treatments they are exposed to by their superiors in the army. While verbal, psychological and physical abuses are explicit and manifest in Büchner’s piece, they are rather implied in Neilson’s. What is clearly visible in both texts is that the abuses the characters put up with result in serious mental breakdowns manifesting in various symptoms attesting to PTSD. Manifesting prominent features of PTSD both Woyzeck and Tadge suffer from sleep problems, delusional confusion of hallucinations with real events, permanent anxiety, and a propensity for violence.

Both characters’ resorting to violence that they have to yield during their service is another point that requires further attention. Woyzeck, whom Brustein names “the archetypal victim” (Brustein, 1972, p. 5), within the army and Tadge, a counterpart of him, suffer from violence throughout their military service with various forms of horror and oppression permeating their lives. Unfortunately, they cannot find a person who can listen to and understand them, hence, help them work through their trauma. The lack of this safe haven and the impossibility of eluding what is destroying their body and mind, aggravate their despair and push both to further depression. Unable to handle the stress and delusions, this time they resort to violence. Portraying these characters as more than raving lunatics, Büchner and Neilson invite their audiences to a more emphatic judgement by giving these perpetrator-victims a voice. Thus, *Woyzeck* with its short, unusually intense scenes and an unexpected murder, and *Penetrator* with its ever-amplifying fierce atmosphere leave a mark on their audience. They also propagate disastrous effects of mental and physical abuse both on the soldiers and those around them. Furthermore, pointing out issues such as the oppression of lower-class groups, plights of soldiers, psychological exploitation, mental breakdown and their aftermath, both plays become timeless and critically notable works in German and British dramatic histories.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

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

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

**ORCID:**

Tuğba AYGAN 0000-0002-0514-8472

**REFERENCES**

- Aeschylus. (1999). *The Oresteia* (T. Hughes Trans.). London: Faber.
- Agius, J. & Grech, P. (2022). The Perception and Impact of Emotional Trauma upon Active Duty Military Personnel. *European Journal of Trauma & Dissociation*, 6(3).
- American Psychiatric Association. (1980). *The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (3rd ed.). Washington DC: American Psychiatric Association.
- American Psychiatric Association. (2013). *The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed.). Washington DC: American Psychiatric Association.
- Aygan, T. (2018). *Haunted Stages: Representation of War Trauma in Contemporary English Theatre* (Doctoral Thesis). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi.
- Bentley, E. R. (1944). The German Theater since 1933. *Books Abroad*, 18(4), 328-332.
- Büchner, G. (1998). *Danton's Death, Leonce and Lena, Woyzeck* (V. Price Trans.). New York: Oxford University Press.
- Büchner, G. (2003). *Woyzeck* (C. R. Mueller Trans.). In J. W. Craig and S. Walker (Eds.), *The Broadview Anthology of Drama, Vol II* (pp. 7-24). New York: Broadview Press.
- Brustein, R. (1972). Büchner: Artist and Visionary. *Theater*, 3(3), 4-7.
- Cotsell, M. (2005). *The Theater of Trauma: American Modernist Drama and the Psychological Struggle for the American Mind, 1900-1930*. New York: Peter Lang.
- Harvey, A. G., Jones, C. & Schmidt, D. A. (2003). Sleep and Posttraumatic Stress Disorder: A Review. *Clinical Psychology Review*, 23(3), 377-407.
- Herman, J. (1997). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Kaplan, A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. London: Rutgers University Press.
- Karadağ, Ö. (2008). *Pain and Violence in Three Contemporary English Plays* (Master's Thesis). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.
- Knight, A. H. J. (1974). *Georg Büchner*, London: Routledge.
- Koffel, E., Khawaja I. S. & Germain, A. (2016). Sleep Disturbances in Posttraumatic Stress Disorder: Updated Review and Implications for Treatment. *Psychiatric Annals*, 46(3), 173-176.
- Laub, D. (1992). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In S. Felman and D. Laub (Eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (pp. 57-74). New York: Routledge.
- Luckhurst, M. (2006). *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mark, B. & Hamner, M. B. (2011). Psychotic Symptoms in Posttraumatic Stress Disorder. *Focus*, 9(3), 278-285.
- Martin, L. (2022). "Woyzeck by Georg Büchner". Retrieved from <https://www.dramaandtheatre.co.uk/practical/article/woyzeck-by-georg-buchner-issue-103>
- Morrall, A. R., Gore, K. L. & Schell, T. L. (2015). *Sexual Assault and Sexual Harassment in the US Military, Volume 2*. Santa Monica, CA: RAND National Defense Research Institute.
- Müller, H. (1987). The Wounded Woyzeck (C. Weber Trans.). *Performing Arts Journal*, 10(3), 73-75
- Myers, C. (1940). *Shell Shock in France, 1914-1918: Based on a War Diary*. New York: Cambridge University Press.
- Neilson, A. (1998). *Plays 1: Penetrator, The Year of the Family, The Night Before Christmas, The Censor*. London: Methuen Drama.
- Newberry, R. (2020). "The Last Rolo": Love, Conflict and War in Anthony Neilson's *Penetrator*. In W. Boles (Ed.), *After In-Yer-Face Theatre. Remnants of a Theatrical Revolution*. USA: Palgrave Macmillian
- Price, V. (1998). Introduction. In *Danton's Death, Leonce and Lena, Woyzeck*. New York: Oxford University Press.
- Rugen, B. (1980). "Woyzeck": A New Approach. *Theatre Journal*, 32(1), 71-84.
- Schechner, R. (1969). Notes Toward an Imaginary Production. In G. Büchner *Woyzeck*. Florida: Avon.
- Scullion, A. (2010). Welsh and the Theatre. In B. Schoene (Ed.), *The Edinburgh Companion to Irvine Welsh* (pp. 77-88). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Showalter, E. (1987). *Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Penguin Books.
- Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Kent: Faber and Faber.
- Spoormaker, V. I. & Montgomery, P. (2008). Disturbed Sleep in Post-traumatic Stress Disorder: Secondary symptom or Core Feature?. *Sleep Medicine Reviews*, 12(3), 169-184.

- Şentürk, S. & Şentürk, Z. (2021). The Survival of the “Weakest” among the Fittest: A Critical Reading of *Miss Julie* (1889) in Relation to Social Darwinism. *International Journal of Human Sciences*, 18(1), 104-109.
- Tull, M. (2023). Understanding PTSD with Psychosis. Retrieved from <https://www.verywellmind.com/relationship-between-ptsd-and-psychotic-symptoms-2797525>

### **How cite this article**

- Aygan, T. (2023). Woyzeck is back!: A comparative reading of traumatised soldiers in Georg Büchner’s *Woyzeck* and Anthony Neilson’s *Penetrator*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 23-32. <https://doi.org/10.26650/sdsl2023-1312452>

## Konstruktion und Rekonstruktion der Kindheit in der Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse (2019) unter einer besonderen Berücksichtigung der Theorien des point of view, der Fokalisierung und der Perspektive

Construction and Reconstruction of Childhood in the Graphic Novel *Weites Land* by Catherine Meurisse (2019) with Particular Attention to Point of View, Focalization and Perspective Theories

Ksenia KUZMINYKH<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Dr. Georg-August-Universität, Seminar für Slavische Philologie, Humboldtallee, Göttingen, Deutschland

**Corresponding author:** Ksenia KUZMINYKH  
**E-mail:** ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de

### ABSTRACT (Deutsch)

Literatur über Kinder und Jugendliche konstruiert unterschiedliche Konzeptionen von Kindheit und Jugend. Im Medium Comic beziehungsweise Graphic Novel ist dies nicht anders, besonders dann, wenn im Zentrum von Narrationen kindliche oder jugendliche Figuren stehen. Die Kindheit und Jugend avanciert in diesem Fall zu einem soziokulturellen Konstrukt und kann dementsprechend auf einer Metaebene analysiert werden. Es stellt sich die Frage, wie diese Kindheits- und Jugendkonzepte repräsentiert werden und zu interpretieren sind. Konkret tangieren diese die Fragen nach der Interpretierbarkeit der Figuren als Kinder und Jugendliche mit den an diese Gruppe herangetragenen familialen und sozialen Erwartungen inklusive einer pädagogischen Attitüde. Es ist davon auszugehen, dass für die Analyse der Kindheitskonzeption, die der plurimedialen Graphic Novel zu Grunde liegt, das Konzept der Fokalisation aufschlussreich ist. Im ersten Schritt werden unterschiedliche theoretische Konzepte der Perspektivierung und des „point of view“ diskutiert. Dabei geht es sowohl um die textuellen als auch um die visuellen Modelle der Fokalisation. In einem weiteren Schritt werden Divergenzen und Konvergenzen beim Arrangement von textuellen und visuellen Perspektivenparametern eruiert. Des Weiteren wird ein Augenmerk auf die Mechanismen der Leserlenkung gerichtet. Diese Aspekte stehen im Fokus des Beitrags und sollen anhand der preisgekrönten Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse (2019) untersucht werden. Als Methode wird das „close reading“ Verfahren verwendet.

**Schlüsselwörter:** Graphic Novel, Fokalisation, point of view, Perspektivierung, Kindheitskonzeption

**Submitted** : 11.08.2023  
**Revision Requested** : 23.10.2023  
**Last Revision Received** : 24.10.2023  
**Accepted** : 24.10.2023



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

### Abstract (English)

The literature addressing children and young adults has constructed diverse notions of childhood and youth. This pattern holds true within the medium of comics or graphic novels, particularly when stories revolve around characters with a childlike or adolescent nature. This article delves into the sociocultural perceptions of childhood and youth in multimedia graphic novels. These perceptions will be subjected to a meta-level analysis. The inquiry revolves around how these concepts of childhood and youth have been portrayed and how they should be interpreted. Specifically, these notions intersect with inquiries into how characters can be understood as children and adolescents, given the familial and societal expectations placed upon this demographic and including pedagogical attitudes. The concept of focalization can be inferred to prove insightful for analyzing the underlying conceptualization of childhood in graphic novels. The initial phase of the study discusses various theoretical concepts regarding perspective by encompassing both textual and visual models of perspective. The study subsequently examines discrepancies and commonalities in the parametric arrangement of textual and visual perspective. Moreover, the article emphasizes the mechanisms that guide the reader's attention. These aspects constitute the focal point of the article and will be elucidated upon by analyzing the award-winning graphic novel *Weites Land* by Catherine Meurisse (2019) and employing the close reading methodology.

**Keywords:** graphic novel, focalization, point of view, perspective, childhood conceptions

### EXTENDED ABSTRACT

The literature addressing children and young adults has constructed diverse notions regarding childhood and youth, and this pattern holds true within the medium of comics or graphic novels, particularly when stories revolve around characters with childlike or adolescent characteristics. This article focuses on the sociocultural conceptualizations of childhood and youth in a plurimedial graphic novel and analyzes these conceptions at a meta-level. The questions arise as to how these concepts of childhood and youth have been represented and how they should be interpreted. Specifically, these concepts are tangent to the questions of how characters can be interpreted as children and adolescents when considering with a pedagogical attitude the familial and social expectations placed upon this group.

One can assume the concept of focalization to be insightful for analyzing the conceptualization of childhood underlying the graphic novel. For this reason, the study examines the divergences and convergences in the parametric arrangement of textual and visual perspective. Furthermore, the article pays attention to the mechanisms that guide the reader's attention. The article focuses on these aspects and explores them through the award-winning graphic novel *Weites Land* by Catherine Meurisse (2019) using the method of close reading. The following aspects are of interest in this context.

Firstly, this graphic novel was created two years after the graphic novel *Die Leichtigkeit* (Meurisse, 2017), in which the author processed the events of the attack on the editorial office of the critical and satirical magazine *Charlie Hebdo* and attempted to keep the memory of this attack alive. The theme influenced the work's artistic form, including the choice of colors and panel design. *Weites Land* stands in stark contrast to this in every aspect. Catherine Meurisse artistically stages a *locus amoenus*, which can be culturally linked to children's and youth literature. The autodiegetic narrator disappears into this apparent paradise as if through a door, escaping the dreariness of everyday life. At first glance, however, not only blissful simplicity but also idyllic images of harmonious coexistence with nature and provincial society prevail in the rural enclave. Not everything at this place of longing is straightforward and devoid of deficiencies. This corresponds to the central characteristics of Arcadia. Yet, this idyll becomes a strengthening tailwind. Its psychological impact holds interpretive significance, as will be demonstrated within the context of this article.

Secondly, the author reconstructs her own childhood. Subjectivity is inherent in autobiographical texts. It correlates with the desire to make one's own life appear as a meaningful continuum and to stage oneself in a certain way. The concept that the autodiegetic narrator creates in her own memoirs allows the recipients to identify her as a nature-bound, cheerful, and adventurous child. This implies notions that are conveyed to children, including anthropomorphism, creativity, and playfulness. An important role is attributed to the parents of the character, who expose their children to themes such as ecology and environmental protection, alterity, responsible actions, self-determination, and art.

Certainly, the challenging question of how to address Meurisse's (2019) graphic novel *Weites Land* arises. This question is more easily answered in the case of graphic novels such as those by Isabel Kreitz, who adapted the children's novels by Erich Kästner (e.g., *Der 35. Mai* [2006], *Pünktchen und Anton* [2009], *Emil und die Detektive* [2012], and *Das doppelte Lottchen* [2016]), or the series *Fünf Freunde as Béja and Emmanuel Nataël* (2019–2023) illustrated based on the literary works of Enid Blyton. Nonetheless, an attempt is made to determine how to address the graphic novel *Weites Land* against the background of its construction. Intertextual references in the form of concretization and reconstructions of children's literature seem particularly fruitful in this regard.

Catherine Meurisse's (2019) graphic novel *Weites Land* interconnects the process of constructing the personal memories of childhood experiences with broader life narratives. These narratives are structured through models of



generations and family and are linked through an event chronology of the 20th century that have been out into perspective based on the narrator's present. The conception of childhood is created through symbolic and iconic signs and have been particularly aided by perspective and its parameters such as language, space, time, ideology, and perception.

## 1. Einleitung

Kinder- und Jugendliteratur konstruiert unterschiedliche Konzeptionen von Kindheit und Jugend. In synästhetischen Medien ist dies nicht anders, besonders dann, wenn im Zentrum der Narrationen kindliche oder jugendliche Figuren stehen. Diese Lebensphasen avancieren in diesem Fall zu einem soziokulturellen Konstrukt und können dementsprechend auf einer Metaebene analysiert werden. Es stellt sich die Frage, wie diese Kindheits- und Jugendkonzepte in „Bildromanen“ (Grünwald, 2014, S. 18) repräsentiert werden und zu interpretieren sind. Konkret tangieren diese Aspekte die Interpretierbarkeit der Figuren als Kinder und Jugendliche.

Es ist davon auszugehen, dass für die Analyse der plurimedialen Graphic Novel zu Grunde liegenden Kindheitskonzeption das Konzept der Fokalisation besonders aufschlussreich ist. Aus diesem Grund werden Divergenzen und Konvergenzen beim Arrangement von textuellen und visuellen Perspektivparametern eruiert. Dies erfolgt anhand der preisgekrönten Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse (Meurisse, 2019).

## 2. Perspektive und ihre Parameter in textuellen und synästhetischen Medien

Die Kindheitskonzeption in Graphic Novels konstituiert sich aus einem Nexus der Inhalte und der Form des Dargestellten. In diesem Zusammenhang kommt der Perspektive eine besondere Signifikanz zu.

Martin Schüwer plädiert in seiner, an der kognitiven und strukturalistischen Narratologie orientierten, Comicanalyse für eine komplementäre Betrachtung der narrativen Kategorien der Stimme (Erzähler) und des Modus (Perspektive und Distanz) (2008, S. 28-29, 389). Er folgt der von Gérard Genette (1994, S. 132) entwickelten triadischen Typologie und postuliert den Transfer dieses Standardmodells auf die verbalen Erzählerblöcke im Medium Comic (Schüwer, 2008, S. 389). Für die Bildanteile entwickelt er in Anlehnung an den von Gilles Deleuze für die Filmanalyse vorgeschlagenen Terminus des „halbsubjektiven Bildes“ (1997, S. 104) ein Modell der visuellen internen und externen Fokalisation (Schüwer, 2008, S. 389, 443). Die Erweiterung des textorientierten Modells durch die implizierte Beobachterposition – in Schüwers Terminologie durch das „Mitsein“ (Schüwer, 2008, S. 392) – erlaubt es, eine höhere Effizienz bei der Darstellung von subjektiven Figurenperspektiven zu erreichen.

Mieke Bal (1977, S. 28), deren frühere Arbeiten mit zusätzlichen Instanzen der Fokalisierung für die Narratologie der Comics oft als ein theoretisches Fundament herangezogen werden (Kupczyńska, 2014), kritisiert die von Genette vorgeschlagene nur in Bezug auf das abnehmende, jedoch inexplizit definierte Wissen des Erzählers homogene, Trias der Fokalisierung. Sie diagnostiziert in der Genetteschen Trichotomie eine Umkehrung der Funktionen in der internen und externen Fokalisierung und die damit korrespondierende Verwechslung der Objekte des Sehens beziehungsweise des Status der Figur als eines wahrnehmendes Subjekts oder als eines Objektes der Wahrnehmung (Bal, 1977, S. 28). Zwecks einer Präzisierung des Genetteschen Modells führt sie für die Fokalisierung ein eigenes Subjekt, den Fokalisator, ein, den sie zwischen den Erzähler und die Figur platziert und den sie emanzipiert (zu Kritik dazu Genette, 1994, S. 241-244 und Bronzwaer, 1981). Dem Fokalisator stellt Mieke Bal einen Adressaten und ein Objekt gegenüber (Bal, 1977, S. 33). Für diese Instanzen konstruiert sie eine separate Kommunikationsebene. In ihrem späteren Alternativmodell nimmt sie von den eigenständig agierenden Instanzen des Fokalisators und des Adressaten der Fokalisation sowie von den ihnen zugeschriebenen kommunikativen Funktionen Abstand und definiert die Fokalisation als „the point from which the elements are viewed“ (Bal, 1985, S. 104). Sie nimmt lediglich die Differenz zwischen „internal“ (Figur) und „external focalization“ („anonymous agent, situated outside the fabula“ (Bal, 1985, S. 104)) mit dem Verzicht auf die Instanzen des Fokalisators und des Adressaten der Fokalisation an. Eine Beschränkung auf diese einfache Dichotomie ist für die anvisierte Analyse der Kindheitskonzeption in der Graphic Novel von Catherine Meurisse jedoch unzureichend.

Kai Mikkonen betrachtet ebenfalls den „point of view“, bedingt durch die diesem Begriff anhaftende Konnotation, primär als einen optischen Mechanismus (Mikkonen, 2013). Auch Gillian Whitlock versteht unter Fokalisierung im Medium Comic eine besondere Art des Sehens. Sie, wie auch Scott McCloud, bezeichnen diese „Fähigkeit des menschlichen Geistes zur Synthese der Fragmentarität und Heterogenität des Comics“ (Frahm, 2011, S. 143) als „closure“ (Whitlock, 2006, S. 968) und attestieren ihr ein hohes Potenzial zur Involvierung des Lesers (McCloud, 1994, S. 67; Whitlock, 2006, S. 965-979). Ole Frahm sieht die Schwierigkeit des Konzepts „closure“ gerade in der, die heterogenen, ikonischen und symbolischen Zeichen harmonisierenden, Rezeption (Frahm, 2011, S. 144, zu Kritik dazu Schüwer, 2008, S. 431). Der Begriff „closure“ ist aufgrund seiner Homonymie zur Handlungsgrammatik (Prince, 1973, S. 31), die auf die Ebene der *histoire* im synästhetischen Medium transferiert werden kann, nicht unproblematisch.

Christine Hermann und Jakob Dittmar verbinden ebenfalls den Begriff Fokalisation mit der Art der Darstellung (Hermann, 2011, S. 30). Jakob Dittmar betont in Übereinstimmung mit Kurt Hickethier (Hickethier, 2001, S. 72) die Bedeutung des Blickwinkels, die die Involvierung des Lesers determiniert (Dittmar, 2008, S. 84). Dagegen entwickelt Shlomit Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan, 1983, S. 71-85), angeregt von Boris Uspenskij's Stratifikationsmodell (Uspenskij, 1970), eine breiter aufgefächerte Konzeption von Fokalisierung mit einer „perzeptiven“ (Raum und Zeit), „psychologischen“ (kognitive und emotionale Einstellung des Fokalisators zum Fokalisierten) und „ideologischen“ Facette (Rimmon-Kenan, 1983, S. 71-85). Die Ebene der Sprache, die in Uspenskij's Mehrebenenmodell expliziert und die für die poetologische Reflexion der Kindheitskonzeption relevant ist, wird jedoch nicht separat, sondern lediglich als ein begleitender „verbal indicator of focalization“ aufgeführt (Rimmon-Kenan, 1983, S. 82). Ähnlich gehen Silke Horstkotte und Nancy Pedri vor, indem sie Aspekte der Kognition, der ideologischen Orientierung und des Urteilsvermögens implizieren (Horstkotte&Pedri, 2011, S. 331).

Im Zusammenhang mit den Medien Comic und Graphic Novel sind die Modelle der Perspektive von Manfred Pfister (1977, 90 f.) und Ansgar Nünning (1989) zu erwähnen. Pfister transferiert diese Kategorie von epischen Texten auf das Drama und spricht letzterem eine „Perspektivenstruktur“ zu, die sich einerseits aus dem Zusammenspiel der „Figurenperspektiven“ und andererseits aus der Beziehung der Figurenperspektiven zur „auktorial intendierten Rezeptionsperspektive“ konstituiert. Pfister begreift die individuelle Weltsicht dramatischer Figuren als eine Verquickung situativer, psychologischer und ideologischer Komponenten und definiert die Perspektive einer Figur als eine Kombination aus deren Informationsstand, psychischer Disposition und ideologischer Ausrichtung (Pfister, 1977, S. 90-102). Die Perspektivenstruktur ergibt sich aus dem übergeordneten System von Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen allen Einzelperspektiven eines Textes (Pfister, 2000, S. 51; Pfister 2000, S. 90-102).

Ansgar Nünning (1989) greift konzeptionell auf Manfred Pfisters Dramatheoreme (1977) zurück, geht jedoch in seiner eher kulturwissenschaftlich orientierten Adaption der Figurenperspektive über Pfisters „Drei-Faktoren-Modell“ (Surkamp, 2003, S. 38) hinaus, indem er die Figurenperspektive durch die Erzählerperspektive (Nünning, 1989, S. 69-76) ergänzt und ein Modell des multiperspektivischen Erzählens ableitet. Der Begriff der Figurenperspektive impliziert „das System aller Voraussetzungen“ – Wissen, psychologische Dispositionen, Intentionen sowie Werte und Normen der Figur (Nünning, 1989a, S. 71). Die Erzählerperspektive ist dagegen ein „Persönlichkeitsbild, das Rezipienten auf der Grundlage der im Text enthaltenen Informationen von der Erzählinstanz entwerfen“ (Nünning&Nünning, 2000, S. 49). Multiperspektivische Narration liegt dann vor, wenn es deutliche Divergenzen in der Beurteilung derselben Ereignisse, Figuren, Räume, Sachverhalte, Themen und Weltanschauungen gibt und die Einzelperspektiven deshalb nicht ohne weiteres synthetisierbar sind. (Nünning&Nünning, 2000a, S. 19). Zwar werden in der vorliegenden Graphic Novel die Geschehensmomente auf der Ebene der *histoire* durch die Repliken der Figuren wiedergegeben, doch liegt im Text von Catherine Meurisse keine perspektivische Pluralität vor, wie noch zu zeigen sein wird.

*Weites Land* stellt nicht nur die Verfahren des Sehens, sondern auch die Aspekte des Raumes, der Zeit, der Wissensextension und der Axiologie sowie der Sprache in den Vordergrund. Aus diesem Grund wird für ihre anvisierte Analyse eine Kombination von zwei Modellen der Perspektive gewählt, die in einzelnen Komponenten Berührungspunkte aufweisen. Für die Analyse der textuellen Anteile wird auf die mehrdimensionale, ebenfalls auf dem Uspenskij'schen Grundgedanken aufbauende, Weiterentwicklung der Perspektivenanalyse von Wolf Schmid (Schmid, 2014) rekurriert. Schmid fasst Perspektive „als das an einen Standpunkt gebundene, von inneren und äußeren Faktoren gebildete Gefüge von Bedingungen für das Erfassen und die Wiedergabe eines Geschehens“ auf (Schmid, 2014, S. 121). Er differenziert in seinem Modell divergierende Ebenen, auf denen sich Perspektive manifestieren kann und die sich in variabler Weise als bedeutsam für die Konstituierung von Perspektiven erweisen. Es handelt sich um Perception, Ideologie, Raum, Zeit und Sprache (Schmid, 2014, S. 127). Diese Parameter korreliert Schmid mit der binären Opposition von narratorialen und figuralen Erzählstandpunkten sowie mit der diegetischen und nichtdiegetischen Präsenz des Erzählers auf den Ebenen der Diegesis und der Exegesis (Schmid, 2014, S. 82). Den Begriff auktorial bezieht er auf den Autor (Schmid, 2014, S. 128) und schließt somit die Formen einer neutralen Perspektive oder ‚Nullfokalisierung‘ (wie etwa bei Genette, 1994, Stanzel, 1955 oder Broich, 1983) aus (Schmid, 2014, S. 128, zu Kritik an diesem Modell Hartner, 2012).

Dieses Modell wird mit den von Martin Schüwer (Schüwer, 2008, S. 443) vorgeschlagenen Kriterien der visuellen internen und externen Fokalisation – Blickwinkel, Informationsstand, affektiver Gehalt, Raumkonstruktion, sequenzielle Gestaltung – konnektiert. Dabei weisen die von Schmid (Schmid, 2014) und Schüwer (Schüwer, 2008) für die interne Fokalisation vorgeschlagenen Parameter – die räumliche Ebene und der Blickwinkel, Ideologie und Informationsstand sowie der affektive Gehalt – Parallelen auf. Für die Bestimmung der Perspektivenwiedergabe werden Begriffe verwendet, die einerseits aus der Filmsprache stammen, andererseits durch die Medien Comic und

Graphic Novel hervorgebracht sind (Kuzminykh, 2014; 2015; 2022). Zu der ersten Gruppe zählen solche Elemente wie die Einstellungsgrößen – Supertotale (extreme long shot), Totale (long shot), Halbtotale (medium long shot), Halbnah (medium shot), Nah (medium close-up), Großaufnahme (close-up), Detail (extreme close-up) und die Montage durch Bild- und Sequenzgestaltung (plot-, character-, setting-, conflict-, rising-action-, climax- und resolution-panels) (Monnin, 2010). Die zweite Gruppe impliziert die variierende Gestaltung textueller Anteile (i) und die Schriftgröße. Die letztere wird u. a. für die Indizierung der Tonhöhe, der Klangfarbe, der auditiven Gradationen, der Charakterisierung von situationsabhängigen und individuellen oder regionalen Sprechweisen (fakultativen Varianten) sowie für die Wiedergabe der diegetischen und nichtdiegetischen Elemente verwendet (Eisner, 1998). Solche suprasegmentalen Elemente mit distinktiver Funktion wie Fett- oder Kursivdruck lassen sich ebenfalls in diese Gruppe einordnen (Kuzminykh, 2014, S. 82; Schüwer, 2012, S. 15-33).

Für das Erfassen der Perspektivenparameter Zeit, Raum und Ideologie werden Lücken (*gutter/Rinnstein*) (McCloud, 2001, S. 74) beziehungsweise der Hiatus/die Fuge (Frahm, 2014, S. 66), denen eine sowohl strukturelle als auch semantische Funktion zuerkannt werden kann, eingesetzt. Sie lassen sich entsprechend der von Ulf Abraham vorgeschlagenen Klassifikation der Leerstellen als zeitlich, räumlich, mimisch und gestisch determinieren (Abraham, 2012). Auch Katie Monnin und Scott McCloud entwerfen eine viergliedrige Typologie der Fugen, in dem „sie moment-to-moment“, „action-to-action“, „subject-to-subject“ und schließlich „scene-to-scene-gutter“ bestimmen (Monnin, 2010; McCloud, 2001). Diese in drei Punkten Intersektionen aufweisenden Modelle sind für das anvisierte Vorhaben durch den kognitiven Hiatus zu komplettieren, mit dem die Perspektivebene der Ideologie, i. e. die Divergenz in dem Wissenshorizont sowie in der Denkweise und in der Wertungshaltung (Schmid, 2014, S. 123) erfasst werden kann.

### 3. Kindheitskonzeption in der Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse

Die Besonderheit der Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse (2019) besteht in der kompositionellen Organisation als einem Rahmen- und Binnencomic. Sie ist zwar dem Genre der *Graphic Life Writing* (Eisner, 1985; 1989) mit dem diesem inhärenten Zielen, das eigene Leben als ein sinnvolles Kontinuum erscheinen zu lassen und sich auf eine gewisse Weise im Sinne von Self-Enhancement-Theorie (Boer, 1992; Fuchs, 1999) zu stilisieren (Schmid, 2018, S. 8; Schacter, 1996, S. 93), zuzuordnen. Aber Catherine Meurisse positioniert ihren nach der konventionalisierten Logik strukturierten Text außerhalb der formalen und ästhetischen Kriterien traditioneller chronikalischer, historiografischer und biografischer Formate, insbesondere der reinen und/oder durch Textabbildungen illustrierten Textbiografie. Dank der dynamischen Fusion der mikrostrukturellen (textuelle und ikonografische Relationen auf der Ebene des einzelnen Panels) und makrostrukturellen (Verfahren der Selektion, der Raffung und der Dehnung) Konfigurationen lässt sich von einer Metabiografie sprechen. Die Tendenz zur intendierten Metaisierung ist auch in den weiteren Arbeiten der Autorin – sowohl in dem Prätext *Leichtigkeit* (Meurisse, 2017) als auch in dem Posttext *Nami und das Meer* (Meurisse, 2022) erkennbar.

Obwohl die menschlichen Figuren als simplifizierte „cartoons“ (McCloud, 2001, S. 48) dargestellt sind, wird dennoch die visuelle Ähnlichkeit zwischen der empirischen Autorin und der zentralen Figur exponiert. Diese äußerliche Anspielung ist als ein Artefakt der Evidenz zu interpretieren und akzentuiert den autobiografischen Charakter der visuellen Narration. Zugleich erlaubt diese Similarität die Betrachtung des Texts als ein „psychological“, „memory“ und „dream play“ mit der für diese Genres charakteristischen internen Fokalisation (Jahn, 2001, S. 674) beziehungsweise mit der personalen perzeptiven Perspektive. Dabei kann der Gegenstand dieser Fokalisierung nur die Erinnerung selbst sein. Das faktische vergangene Geschehen weicht einer unzuverlässigen, fragmentarischen Rekonstruktion von Vergangenheit. Die Wiedergabe der Ereignisse erfolgt in dem Binnencomic, der als eine Erinnerungsgeschichte an die vergangene (himmlische) Harmonie konzipiert ist, aus der diegetischen personalen (autodiegetischen, Genette, 1994) Perspektive. Die kindliche Erzählerin rekonstruiert unter dem Rückgriff auf die regrediente romantische Kindheitskonzeption mit ihrem Mythos vom ‚Goldenen Zeitalter‘ sowie der Akzentuierung der Dignität der ersten Lebensphase, die seitens der Eltern der Figur forciert wird, ihre eigene Kindheit. Es werden nur die Geschehensmomente mitgeteilt, die der diegetischen Erzählerin aus der Perspektive des ‚früheren‘ erzählten Ich im entsprechenden Moment der Geschichte bekannt waren. Dementsprechend werden auch Menschen wie Ereignisse nach dem Standpunkt ihres früheren Ichs bewertet. Die diegetische personale Erzählerin inszeniert literarisch, ganz im Sinne des gewählten Epigraphs von George Sand (Meurisse, 2019, S. 4), einen *locus amoenus*, der kulturgeschichtlich mit Kinder- und Jugendliteratur in Verbindung gebracht werden kann (Schmideler, 2022). Die illustrative Variation der Panels in dem Binnencomic augmentiert auf der einen Seite die durch die kreative Fantasie geprägten, kindlichen Assoziationsketten und auf der anderen Seite die originelle, an Infantilität grenzende, Betrachtungsweise der Welt. Die handlungsorientierten Bildsequenzen orientieren sich an der zentralen Figur der jungen Frau beziehungsweise

des kleinen Mädchens Catherine. Die Panels gruppieren sich als Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktionsbilder um sie und weisen auch durch eine abwechslungsreiche Gestaltung in der Form und Größe, in der Konturierung sowie in der Farbgestaltung narrative Qualität auf. Die Bildanteile stehen in einer engen Interdependenzrelation – „Addition“ (McCloud, 2001, S. 162) – zu den textuellen. Die daraus resultierende Komplementarität bietet zusätzliche Impulse und Anhaltspunkte für die Sinnggebung. Der Hintergrund wird dagegen unter Rückgriff auf den Naturalismus mit einem hohen Grad an Denotation präzise gestaltet (Meurisse 2019, S. 29, 68-69, 70-71). Allusiv ruft diese Darstellungsart die Comicreihe Timm und Struppi des belgischen Comiczeichners Hergé ins Gedächtnis.

### **3.1. Visuelle Techniken der Perspektive**

#### **3.1.1. Die zeitliche und die räumliche Perspektive**

Die räumliche Perspektive wird durch den Ort konstituiert, von dem das Geschehen wahrgenommen wird. Sie umfasst auch die Restriktionen des Gesichtsfelds, die sich aus diesem Standpunkt ergeben (Schmid, 2014, S. 123). Die personale räumliche Perspektive der Graphic Novel ist durch den Bezug der Narration auf die von der kindlichen autodiegetischen Erzählerin eingenommene räumliche Position gekennzeichnet. Auch graphisch erfolgt die Assoziierung mit dem Blickwinkel dieser Figur.

Die zeitliche Perspektive bezeichnet den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und den späteren Erfassens- und Darstellungsakten (Schmid, 2014, S. 124). Die personale Perspektive auf der zeitlichen Ebene in dem Text *Weites Land* manifestiert sich in der Bindung des Erzählens an den zeitlichen Nullpunkt der Figur, also an ihr Jetzt. Die Referenz zeigt sich in der Deixis. Das Erzählen ist kontinuierlich an die Wahrnehmung und das Erleben dieser Figur gekoppelt. Dies wird in der starken Detaillierung des Erzählens evident. Dieser Effekt wird durch die Dominanz der Dehnung über die Raffung sowie durch die akribische Chronologie in dem Binnencomic erzielt.

In den textuellen Anteilen der primären Narration (Meurisse, 2019, S. 5) tritt die autodiegetische Erzählerin mit ihren Reflexionen zu der gegenwärtigen Situation in den Vordergrund. Der Bildanteil korrespondiert mit diesen Repliken und wird scheinbar durch diese erst generiert. Dies antizipiert die Binnengeschichte. In das scheinbare Paradies ihrer Kindheit verschwindet die diegetische figurale (autodiegetische) Erzählerin wie durch eine Tür aus der Tristesse des Alltags (Meurisse, 2019, S. 5). Die farbliche Gestaltung der Panels augmentiert in der Perzeption die Diskrepanz zwischen der in Grau- und Brauntönen gehaltenen, mit einem einengenden tiefen Blickwinkel dargestellten Gegenwart der erwachsenen Figur und der verklärten, in sonnigen, hellen, lebensbejahenden Farben dargestellten Vergangenheit des Sehnsuchtsmotivs. Die Dominanz der goldenen Farben verstärkt die „Illusion“ der im Epigraph angesprochenen „ländlichen Idylle [sowie der] künstlerischen [und der] poetischen Unschuld“ (Meurisse, 2019, S. 4, 7). Die Verschiebung des Chronotopos signalisiert die zeitliche und räumliche Perspektive der Figur. Der Hiatus zwischen den Panels unterstreicht diese Zeit-Raum-Transzendenz (Meurisse, 2019, S. 6). Die Zeitachsen am Übergang zwischen dem Rahmencomic und dem Binnencomic sind chiasmisch geordnet: Die Permutation der Geschehensakte gegen die Chronologie erfolgt unter Berücksichtigung realistischer Motivierungsregeln und ist durch den Bewusstseinsakt der Erinnerung an das eigene frühere Ich legitimiert. Die Anachronie wird visuell in Panels (8 bis 12, Meurisse, 2019, S. 6) unterstützt. In dem Binnencomic wird der Prozess des Erwachsenwerdens chronologisch indiziert.

Der Ausstieg aus der Binnennarration erfolgt mit der Verschiebung der zeitlichen Ebene, allerdings diesmal ohne Modifikation der Farbgebung und des Raums (Meurisse, 2019, S. 85). Die dreißigjährige weibliche Figur der Erzählerin bleibt in der Idylle, wodurch die primäre und die sekundäre Narration verbunden werden. Die Vergangenheit mündet in die Gegenwart und bedingt die kompositionell motivierte Identität des erzählten mit dem erzählenden Ich. Die Veränderung auf der Zeitachse der Geschichte ist mit der Veränderung des Erfassens, die primär in dem ideologisch und sprachlich markierten Wissenszuwachs der Figur wurzelt, konnektiert.

#### **3.1.2. Die perzeptive Perspektive**

Die perzeptive Perspektive bezieht sich auf das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird (Schmid, 2014, S. 126). Die Auswahl thematischer Einheiten in der Graphic Novel verweist auf die Figur Catherine. Ihre perzeptive personale Perspektive lässt die Rezipientinnen und Rezipienten sie als ein naturgebundenes, fröhliches, abenteuerlustiges Kind, das zur Beseelung der Natur mit einer Namensgebung für die Bäume, Kreativität, Leichtgläubigkeit, Begeisterung und solchen originellen Ideen wie der Eröffnung eines Museums für Kuhfladen neigt, identifizieren (Meurisse, 2019, S. 31, 32, 37, 38, 39). Die perzeptive Personalisierung wird visuell durch Blickwinkel, Informationsstand und auch durch die Orientierung am affektiven Gehalt der Figur unterstützt (Schüwer, 2008, S. 443). So wird die Euphorie der zentralen Figur stets in der Aufsicht mit der Dominanz des hohen Blickwinkels und der weitreichenden Blickachsen in überdimensional großen, in hellen Farben gehaltenen Panels dargestellt. Auf diese



Weise werden die Sonnenblumenwiese, die Stadt Paris, der Louvre und einzelne tatsächlich existierende Kunstwerke, der Opernbesuch sowie später der Park der Eltern gezeigt (Meurisse, 2019, S. 53, 68, 69). Die Metalepse, durch die Präsenz der winzig klein gezeichneten Figur Catherines in die ganze Seiten beziehungsweise Doppelseiten umfassenden Illustrationen potenziert dieses Gefühl (Meurisse, 2019, S. 70-71). Die pure Glückseligkeit wird somit mit Schönheit korreliert und verweist intertextuell auf die vorausgehende Graphic Novel der Autorin – mit dem Titel *Leichtigkeit* (Meurisse, 2017).

Das Mädchen, das zu dem Zeitpunkt der Reminiszenz in der Phase des Animismus, die mit der Anthropomorphisierung korrespondiert, verweilt, empfindet Empathie für alle Lebewesen, besonders für Tiere (Meurisse, 2019, S. 21, 22). Aus diesem Grund folgt der durch einen Mitschüler verursachten Tierquälerei der Zorn der zentralen Figur. Diese starke basale Emotion findet jedoch nur im Bewusstsein des Mädchens ihren Ausdruck. Für die Wiedergabe der Perzeption wird auf die Konturierung der Frames verzichtet (Meurisse, 2019, S. 9, 22, 23). Diese Strategie kommt stets zum Einsatz, sobald die Orientierung an Affekten der Figur des Mädchens zum Ausdruck zu bringen ist (Meurisse, 2019, S. 19). Die Denkblasen für die Wiedergabe der erlebten Rede werden nur vereinzelt eingesetzt (Meurisse, 2019, S. 43). Für die Indizierung der bitteren Enttäuschung wird auf die „Addition“ (McCloud, 2001, S. 162) textueller und visueller Elemente zurückgegriffen. Die dunklen Farben und Striche augmentieren diese komplexe Emotion (Meurisse, 2019, S. 19). Die personale Perspektive auf der Ebene der Perzeption wird von der Personalität auf anderen Ebenen begleitet, vor allem der Axiologie und Sprache.

### 3.1.3. Die ideologische Perspektive

Die Ebene der Ideologie umfasst verschiedene Faktoren, die das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung bestimmen: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung und den geistigen Horizont (Schmid, 2014, S. 123). Die autodiegetische Erzählerin entfaltet ihre eigene Sinnposition. Dies sei anhand der Verkettung folgender Motive rekonstruiert.

In der ländlichen Enklave herrschen nicht nur wonnige Simplizität und berausende Makellosigkeit eines auf den ersten Blick harmonischen Zusammenlebens im Einklang mit der Natur sowie mit der provinziellen Gesellschaft vor. Laut Nils Jablonski sind diese die zentralen Charakteristika einer Idylle (Jablonski, 2019; Jablonski & Nitzke, 2022, S. 7). Arkadien wird von Dunkelheit in Form von Dünkel und sozialer Kälte des gesellschaftlichen, provinziellen Wertgefüges, Tierquälerei (Meurisse, 2019, S. 22) sowie Umwelterstörung überschattet (Meurisse, 2019, S. 27, 32, 56). Zeichnerisch werden diese Probleme durch das dunkle Blutrot von der lichtdurchfluteten Szenerie abgegrenzt. Hinzu kommt die Implementation der lateinischen Phrase *Et in Arcadia ego* in den, in dunklen Tönen illustrierten, Traum von Catherine (Meurisse, 2019, S. 46-47). Dieses Zitat allusioniert die in der bildenden Kunst mit dem Tod konnektierte Rezeption. Die Darstellung des Traums rekurriert auf das Bild *Blick auf die Orangerie von Versailles* von Jean-Baptiste Martin (1695). Die beeindruckende Schönheit des Parks, der eine Spiegelung der kultivierten beziehungsweise ausgebeuteten Natur darstellen soll, wird durch die Dominanz der Agrartechnik verfremdet.

Die Defizite des Elysiums provozieren diverse elementare und komplexe Emotionen in der Figur des Mädchens. Die perzeptive Perspektive der Figur, besonders die Intensität ihrer Empfindungen, wird mittels Montage durch Bild- und Sequenzgestaltung sowie variierender Einstellungsgrößen indiziert (Meurisse, 2019, S. 9, 19, 23). Der „affektive Gehalt“ (Schüwer, 2008, S. 443) der Frames ist an sie gebunden. Die illustrierten Bewusstseinsinhalte sind mit kindlicher Wertung durchsetzt (Meurisse, 2019, S. 23).

Die kindliche Figur praktiziert, um diesem sie zu zerstören drohenden Schatten zu entkommen, mentalen Eskapismus. Dieser gilt in der Kinder- und Jugendliteratur als ein *doctrinarium universalium* (beispielsweise Ende, 1979; Höfler, 2018). Der Garten, den sie nach der genauen Anleitung aus dem Werk *Die Sünde des Abbé Mouret* von Émile Zola angelegt hat, wird zu ihrer ‚Rettung‘. Dabei lässt sie sich von den literarästhetischen Bildern der Oberfläche, nämlich vom Garten und den intensiv duftenden Blumen faszinieren – ein Faktum, das sie als ein naives Kind erkennbar werden lässt. Die Narration erfolgt aus der ideologischen Perspektive des kleinen Mädchens. Es durchschaut weder die symbolträchtige Metaphorik noch die in der Tiefendimension des Romans verborgenen, unbestreitbaren Parallelen zum biblischen Kontext des Erwachsenenromans, wie die ambivalent zu deutende Anmerkung ihrer Mutter in Bezug auf die Wahl der kindlichen Lektüre deutlich macht (Meurisse, 2019, S. 40). Die Mutter kaschiert die in Émile Zolas Text angesprochenen „Dummheiten“ durch die Fokussierung auf die zu einem falschen Zeitpunkt eingepflanzte Flora, um auf diese Weise dem Kind den ‚wahren‘, den erwachsenen Figuren offensichtlichen und textimmanent markierten ‚Sündenfall‘ vorzuenthalten. Die konsternierte Tochter erkennt diese von den Eltern oft angenommene pädagogische Attitüde nicht (Meurisse, 2019, S. 41). Diese Unerfahrenheit offenbart die doppelte Diskrepanz im Wissenshorizont der Figuren der Mutter und der Tochter sowie des erzählenden beziehungsweise sich erinnernden und des erzählten beziehungsweise erinnerten Ichs. Die visualisierende Technik der Aufsicht und die Gestik der Mutter (der



die Lehrerhaltung parodierende erhobene Zeigefinger) verstärken diese unüberwindbare Wissensdivergenz. Ihre Brisanz wird jedoch mittels der Komik, die einerseits der naiven, auktorial verlassenen Leichtgläubigkeit der unerfahrenen Figur, andererseits den parodierend dargestellten Panels entspringt, entschärft (Meurisse, 2019, S. 41) (Kuzminykh, 2021). Die Situation wiederholt sich im Hinblick auf das in Émile Zolas Roman erwähnte rapide Wachstum (Meurisse, 2019, 37, 39, 41).

Grundsätzlich wird bei der Darstellung der Eltern auf die Introspektion in ihre Figuren aufgrund der bei der kindlichen Erzählerin noch nicht entwickelten Fähigkeit, das Innerste der anderen Menschen zu durchschauen, verzichtet. Die Eltern werden trotz der ihnen beigemessenen exponierten Signifikanz für das Kind lediglich in Aktionen wie beispielsweise ihrem Einsatz für die Bildung der Töchter oder für den Umwelt- und Klimaschutz, performativ konturiert. Alternativ dazu werden ihnen Möglichkeiten eingeräumt, von ihren Erinnerungen an ihre Kindheit auf der metadiegetischen Ebene aus ihrer eigenen personalen, sprachlich markierten, Perspektive zu berichten. Dabei sind die eingesetzten visuellen Ästhetisierungstechniken in den Erinnerungssequenzen an das idyllische Arkadien im Rahmen- und Binnencomic identisch (Meurisse, 2019, S. 5, 29).

Eine axiologische Divergenz zwischen der Erzählerin der primären Ebene und der der sekundären Ebene offenbart sich in der Ekphrasis. Diese wird einerseits in Allusion an Marcel Proust und an die in seinem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* evozierte „fiktive Ekphrasis“ (Karpeles, 2010, S. 20) des atmosphärischen, jedoch imaginierten Kunstwerks *Le Port de Carquethuit* von Elstir etabliert (Meurisse, 2019, S. 67). Andererseits sind zahlreiche faktische, visuelle Ekphrasen in die Narration wie in den Prätext von Proust eingewoben. Als solche lassen sich folgende identifizieren: *Einschiffung nach Kythera* von Antoine Watteau (1709-1710) (Meurisse, 2019, S. 80), *Erinnerung an Mortefontaine* von Jean-Baptiste Camille Corot (1864) (Meurisse, 2019, S. 69) und *Der Frühling* von Nicolas Poussin (1660) (Meurisse, 2019, S. 69), *Eine am Waldesrand von Sonnenstrahlen erleuchtete Gruppe von Bäumen* von Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (Meurisse, 2019, S. 70-71), *Ausstattungsprojekt für die große Galerie des Louvre und Imaginäre Ansicht der großen Galerie des Louvre in Ruinen* von Hubert Robert (1796) (Meurisse, 2019, S. 72), *Die Wahrsagerin* von Caravaggio (1594) (Meurisse, 2019, S. 74-75), *Die Hängematte* von Gustave Courbet (1844) (Meurisse, 2019, S. 81) und schließlich der *Der Wanderer* von Caspar David Friedrich (1818) (Meurisse, 2019, S. 82). Dem Leser eröffnet sich eine Bildsammlung als ein Teil der Gesamttextur der Bildnarration.

Die junge Catherine ist von den romantischen Motiven – in ihrem eigenen Wortlaut Efeu und Ruinen (Meurisse, 2019, S. 73, 83) – fasziniert, ohne wiederum die impliziten Inhalte der nachempfundenen Bilder zu durchschauen. Aufgrund der Anordnung in den situativen Kontext ist der erwachsenen Catherine der in der Tiefendimension dieser Meisterwerke verborgene Sinn bewusst. Vor dem Hintergrund der Begeisterung für das Romantische wird die Graphic Novel als eine mehrschichtige *Mise en abyme* konzipiert. Diese setzt sich wie folgt zusammen: Visuelle Darstellung des Bildromans in Anlehnung an die romantische Malerei; die der Romantik nachempfundene Kindheitskonzeption; die literarische Kunstdarbietung und Schilderung des Phänomens Zeit in ihrem endlosen Vergehen und gleichzeitigem Kontinuum, das die diegetische personale Erzählerin mit ihrer Erinnerung zu beherrschen versucht und dem sie dennoch gleichzeitig ausgeliefert ist in Anlehnung an Prousts Oeuvre. Dies erfolgt in einer Erzählsprache der äußersten Subjektivität.

### 3.1.4. Die sprachliche Perspektive

Die sprachliche Perspektive impliziert die Wiedergabe und das Erfassen des Geschehens durch den Erzähler entweder mit seiner eigenen narratorialen sprachlichen Perspektive oder mit der personalen sprachlichen Perspektive (Schmid, 2014, S. 138). Die diegetische personale Erzählerin verwendet ihre eigene, personale sprachliche Perspektive. Die Erzählerin bewegt sich flexibel zwischen der Sprache einer erwachsenen Frau in der primären und der eines Kindes in der sekundären Narration. Die Differenz zwischen den beiden Sprachen des erzählenden und des erzählten Ichs auf verschiedenen zeitlichen Ebenen ist sowohl in der Lexik und in der Syntax als auch in der Pragmatik und Expressivität frappierend.

In der Binnengeschichte zeichnet sich die Sprache der kindlichen Erzählerin durch den Duktus der konzeptionellen Mündlichkeit mit entsprechenden prototypischen lexikalischen und syntaktischen Merkmalen aus. Durch den Rückgriff auf solche stilistischen Formen des restringierten Codes wie Parataxe, Ellipsen, Inflektive, Onomatopoeitika und Interjektionen werden sowohl die Spontanität und Nähe als auch die Authentizität des Wortwechsels (im Sinne einer realistisch-adäquaten Darstellung) pointiert. Der Wechsel der direkten Rede im unmittelbaren dramatischen Modus (showing) wird mit Hilfe von runden Sprechblasen (*dialogue-balloons*, Monnin, 2010) dargestellt.

Zu der Authentizität der Kindheitskonzeption trägt die Auseinandersetzung der jungen Figur mit den komplexen und ihr aus diesem Grund unverständlichen Begriffen wie beispielsweise dem Lexem „die Flurbereinigung“ (Meurisse, 2019, S. 29), welches sie direkt deutet, oder dem Lexem „die Nostalgie“ bei (Meurisse, 2019, S. 13). Dieses Wort entdeckt sie im Klappentext der favorisierten Lektüre ihrer Schwester. Hierbei handelt es sich um den *Roman eines*

*Kindes* von Pierre Loti (Meurisse, 2019, S. 13, 17, 26, 32, 36), dem die Texte *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (Teil 1 *Auf dem Weg zu Swann*) (Meurisse, 2019, S. 34, 35, 36, 42) von Marcel Proust, Montaignes (Meurisse, 2019, S. 35), François Rabelais (Meurisse, 2019, S. 36), Friedrich Schillers (Meurisse, 2019, S. 42), Lev Tolstoj (Krieg und Frieden) (Meurisse, 2019, S. 65), Denis Diderots (Meurisse, 2019, S. 73), Émile Zolas (Meurisse, 2019, S. 40, 41, 77) und Charles Baudelaires (Meurisse, 2019, S. 5-7) folgen.

Die Schwester wählt diese Bücher, die zu einem Vademecum für beide Mädchen avancieren, ohne Intervention der Eltern (Meurisse, 2019, S. 39). Dies suggeriert die Konversation im direkten dramatischen Modus zwischen der Mutter und ihren Töchtern, die mittels Sprechblasen wiedergegeben ist (Meurisse, 2019, S. 26). Auch dieses Verhalten lässt sich als ein adäquat kindliches identifizieren – zum einen werden hier die Neugier, zum anderen der Wunsch, durch die Wahl der Texte der Literatur für Erwachsene reifer zu wirken, manifest.

Genuin kindlich wirkt die Reaktion auf die Frage der Mutter, was die Tochter in ihrem Garten pflanzen werde (Meurisse, 2019, S. 38). Der Blickwinkel und der Affektgehalt orientieren sich an der Figur Catherines. Tanzend und singend entscheidet sie sich für das ihr Vertraute, nämlich für die Radieschen, wobei auf den vorausgegangenen Seiten die Namen von exotischeren Pflanzen genannt worden sind. Die Komik resultiert aus der Diskrepanz zwischen der Erwartungshaltung der Mutter – „Mehr nicht?“ (Meurisse, 2019, S. 38) – und der Simplifizierung durch die Tochter.

Die akustischen Phänomene erscheinen in „sound-balloons“ (Monnin, 2010) oder als Onomatopoeika beziehungsweise „sound-words“ (Schüwer, 2001, S. 364). Diese werden oft in der die Grenzen eines Panels transzendierenden Größe abgebildet, um die Intensität der Emotionen zu betonen (Meurisse 2019, S. 23, 28, 31, 63, 79, 82). Die grafische Darbietung der Schrift erfüllt in diesen Fällen sowohl eine ästhetische als auch eine sinntragende Funktion (Tonhöhe und Klangfarbe).

Solche mit der Initiation verbundenen Themen wie Autarkie, Selbstzweifel sowie der Wunsch nach Individuation und Anerkennung werden durch die Techniken des Implizierens beziehungsweise der „Induktion“ (McCloud, 2001, S. 75) evoziert.

#### 4. Fazit

Die Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse vernetzt den Konstruktionsprozess des persönlichen Erinnerns an Kindheitserlebnisse mit weiteren Lebensbildern. Diese werden über die Modelle der Generationen und der Familie konstelliert und mit einer exemplarisch und aus der Gegenwart der Erzählerin perspektivierten Ereignischronologie des 20. Jahrhunderts verknüpft.

Die Kindheitskonzeption wird mittels symbolischer und ikonischer Zeichen kreiert. Da *Weites Land* nicht nur die Verfahren des Sehens, sondern auch die Aspekte des Raumes, der Zeit, der Wissensextension und der Axiologie sowie der Sprache in den Vordergrund stellt, wurde für ihre Analyse eine Kombination von zwei Modellen der Perspektive gewählt, die in einzelnen Komponenten Konvergenzen aufweisen. Für die Analyse der textuellen Anteile wurde auf die mehrdimensionale, ebenfalls auf Boris Uspenskij's Grundgedanken aufbauende Weiterentwicklung der Perspektivenanalyse mit fünf Parametern von Wolf Schmid rekurrert. Dieses Modell wurde mit den von Martin Schüwer vorgeschlagenen Kriterien der visuellen internen und externen Fokalisation konnektiert. Dabei weisen die von Schmid und Schüwer für die interne Fokalisation vorgeschlagenen Parameter – die räumliche Ebene und der Blickwinkel, Ideologie und Informationsstand sowie der affektive Gehalt – Parallelen auf. Für die Bestimmung der Perspektivenwiedergabe wurden Begriffe verwendet, die einerseits aus der Filmsprache stammen, andererseits durch die Medien Comic und Graphic Novel hervorgebracht wurden. Für das Erfassen der Perspektivenparameter Zeit, Raum und Ideologie wurden zeitliche, räumliche, mimische und gestische sowie kognitive gutter, denen eine sowohl strukturelle als auch semantische Funktion zuerkannt werden kann, eingesetzt. Die farbliche Gestaltung der Graphic Novel stand ebenfalls im Fokus der analytischen Aufmerksamkeit. Für diese Entscheidung waren zwei Faktoren ausschlaggebend:

Erstens entstand *Weites Land* zwei Jahre nach der Graphic Novel *Die Leichtigkeit* (Meurisse, 2017), in der die Autorin die Ereignisse des Anschlags auf die Redaktion der kritisch-satirischen Zeitschrift *Charlie Hebdo* verarbeitete und die Erinnerung an dieses Attentat aufrechtzuerhalten versuchte. Die Thematik bedingte die künstlerische Form, so z. B. Farbauswahl und Gestaltung von Panels. *Weites Land* steht dazu in jeder Hinsicht in einem starken Kontrast. Zweitens rekonstruiert die Autorin ihre eigene Kindheit. Den autobiografischen Texten ist Subjektivität inhärent, die mit dem Wunsch korreliert, das eigene Leben als ein sinnvolles Kontinuum erscheinen zu lassen und sich auf eine gewisse Weise zu inszenieren. Das Konzept, welches die autodiegetische Erzählerin von sich selbst kreiert, lässt die Rezipientinnen und Rezipienten diese als ein naturgebundenes, fröhliches, abenteuerlustiges Kind identifizieren. Dieses impliziert die an Kinder herangetragenen Vorstellungen u. a. zu Anthropomorphisierung, Kreativität und Spielfreude. Eine exponierte Rolle kommt dabei den Eltern der Figur zu, die ihre Kinder mit Themen wie Ökologie und Klimaschutz, Fremdheit, Submersion, verantwortungsbewusstem Handeln, Selbstbestimmung und Kunst konfrontieren.

Schließlich stellt sich die Frage nach der Adressierung der Graphic Novel *Weites Land* von Meurisse. Sie lässt sich im Fall der Graphic Novels wie beispielsweise von Isabel Kreitz, welche Romane von Erich Kästner und Illustrationen von Walter Trier adaptiert (*Der 35. Mai* (Kreitz, 2006), *Pünktchen und Anton* (Kreitz, 2009), *Emil und die Detektive* (Kreitz, 2012), *Das doppelte Lottchen* (Kreitz, 2016)) oder der siebenbändigen Reihe *Fünf Freunde*, gezeichnet nach den literarischen Vorlagen von Enid Blyton von Béja und Emanuel Nataël (2019–2023), leichter beantworten. Sie richten sich primär an die kindlichen und jugendlichen Leser. Die Adressierung der Graphic Novel *Weites Land* kann vor dem Hintergrund ihrer Machart und besonders vor dem Hintergrund intertextueller Bezugnahmen auf komplexe Texte der Erwachsenenliteratur, die in Form von Konkretisation verwirklicht werden, als ein multiadressiertes Werk determiniert werden.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

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

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

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

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

---

**ORCID:**

Ksenia KUZMINYKH 0000-0003-0744-4010

**LITERATURVERZEICHNIS**

**Primärliteratur:**

- Béja, Nataël (2019–2023). *Fünf Freunde*. Hamburg: Carlsen Comics.
- Ende, M. (1979). *Die unendliche Geschichte*. Hamburg: Oetinger.
- Höfler, S. (2018). *Der Tanz der Tiefseequalle*. Weinheim: Beltz Gulliver.
- Kreitz, I. (2006). *Der 35. Mai*. Hamburg: Dressler.
- Kreitz, I. (2009). *Pünktchen und Anton*. Hamburg: Atrium Kinderbuch.
- Kreitz, I. (2012). *Emil und die Detektive*. Hamburg: Dressler.
- Kreitz, I. (2016). *Das doppelte Lottchen*. Hamburg: Dressler.
- Meurisse, C. (2017). *Leichtigkeit*. Hamburg: Carlsen.
- Meurisse, C. (2019). *Weites Land*. Hamburg: Carlsen.
- Meurisse, C. (2022). *Nami und das Meer*. Hamburg: Carlsen.

**Sekundärliteratur:**

- Abraham, U. (2012). *Filme im Deutschunterricht*. Stuttgart: Kallmeyer.
- Bal, M. (1977). *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Editions Klincksieck.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Boer, E. (1992). Autobiographie als Weg psychischer Selbstheilung. In M. Fritsche (Hrsg.), *Besonnte Kindheit und Jugend? Autobiographische Texte aus verschiedenen Kulturen* (S. 69-78). Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg.
- Broich, U. (1983). Gibt es eine „neutrale“ Erzählsituation? *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Neue Folge 33, 129-145.
- Bronzwaer, W. J. M. (1981). Mieke Bal's Concept of Focalisation: A Critical Note. *Poetics Today* 2, 193-201.
- Deleuze, G. (1997). *Das Bewegungs-Bild*. Kino I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dittmar, J. (2008). *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK.
- Eisner, W. (1985). *Comics&Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse.
- Eisner, W. (1989). *A Contract with God and other Tenament Stories*. London: Titan.
- Eisner, W. (1998). *Grafisches Erzählen. Graphic Story Telling*. Wimmelbach: Comic Press.
- Frahm, O. (2011). Weird Signs. In B. Eder (Hrsg.), *Theorien des Comics*. Ein Reader (S. 143-160). Bielefeld: Transcript.

- Frahm, O. (2014). Die Fiktion des Graphischen Romans. In S. Hochreiter (Hrsg.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel* (S. 53-78). Bielefeld: Transcript.
- Fuhs, B. (1999). *Kinderwelten aus Elternsicht. Zur Modernisierung von Kindheit*. Opladen: Leske + Budrich.
- Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Fink.
- Grünewald, D. (2014). Die Kraft der narrativen Bilder. In S. Hochreiter (Hrsg.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel* (17-52). Bielefeld: Transcript.
- Hartner, M. (2012). *Perspektivische Interaktion im Roman*. Berlin: De Gruyter.
- Hermann, C. (2011). Wenn der Blick ins Bild kommt – Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic. In B. Eder (Hrsg.), *Theorien des Comics. Ein Reader* (25-42). Bielefeld: Transcript.
- Horstkotte, S. & Pedri, N. (2011). Focalization in Graphic Narrative. *Narrative* 19/3, 330-357.
- Jablonski, N. & Nitzke, S. (2022). Paradigmen des Idyllischen – ein Auftakt. In: Jablonski, N. (Hrsg.), *Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft* (S. 7-19). Bielefeld: Transcript.
- Jablonski, N. (2019). *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Berlin: Springer.
- Jahn, M. (2001). Narrative Voice and Agency in Drama. *Aspects of Narratology of Drama. New Literary History*, 32, 659-679.
- Karpeles, E. (2010). *Marcel Proust und die Gemälde aus der Verlorenen Zeit*. Köln: DuMont.
- Kupczyńska, K. (2014). Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse. In S. Hochreiter (Hrsg.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel* (S. 213-232). Bielefeld: Transcript.
- Kuzminykh, K. (2014). Comics und graphic novels im multikulturellen Deutschunterricht. *Glottodidactica. An International Journal of Applied Linguistics* 41/2, 75–86.
- Kuzminykh, K. (2015). Comics, Adaptionen oder doch das Original? – Goethes Faust im kompetenzorientierten Deutschunterricht. *Glottodidactica. An International Journal of Applied Linguistics* 42/2, 153-167.
- Kuzminykh, K. (2021). Spitzbuben, Streber und Bösewichte: Elemente des Komischen in der russischen Kinder- und Jugendliteratur im 21. Jahrhundert. In T. Liz (Hrsg.), *Tagungsband zur internationalen Tagung Junge Slavistik im Dialog 2020* (S. 155-168). Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Kuzminykh, K. (2022). Medienintegriertes Arbeiten im DaF-Unterricht mit der Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* von Uwe Timm und der gleichnamigen Graphic Novel von Isabel Kreitz. In C. Arendt (Hrsg.), *Medienwechsel und Medienverbund im Kontext DaF/DaZ. Literaturadaptionen und polymediale Textnetze im Kontext Deutsch als Fremd- und Zweitsprache* (S. 95-108) München: Iudicium.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- McCloud, S. (2001). *Comics richtig lesen*. München: Carlsen.
- Mikkonen, K. (2013). Subjectivity and Style in Graphic Narratives. In D. Stein (Hrsg.), *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative* (S. 101-123). Berlin: de Gruyter.
- Monnin, K. (2010). *Teaching graphic novels: practical strategies for the secondary ELA classroom*. Gainesville: Maupin House.
- Nünning, A. (1989). *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Nünning, V. & Nünning, A. (2000). Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. In V. Nünning (Hrsg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts* (S. 39-77). Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Pfister, M. (1977). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Pfister, M. (2000). *Das Drama. Theorie und Analyse, Information und Synthese*. München: Fink.
- Prince, G. (1973). *Narratology*. Berlin: Mouton.
- Schacter, D. (1996). *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*. New York: Basic Books.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- Schmideler, S. (2022). Kindheitsmemorabilien. Bilderbuch, Kindheit und ‚goldenes Zeitalter‘ im 19. Jahrhundert. In G. von Glasenapp (Hrsg.), *Erinnerung reloaded? (Re-)Inszenierungen des kulturellen Gedächtnisses in Kinder- und Jugendmedien* (S. 93–107). Berlin: Springer.
- Schmid, P. (2018). Bürgerlicher Kindheitsentwurf und Kinderliteratur der Aufklärung. In B. Bannasch (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven* (S. 7-22). Münster: Waxmann.
- Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- Schüwer, M. (2008). *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Schüwer, M. (2012). Laute malen: Zum Status der Schrift in Comics. In D. Pietrini (Hrsg.), *Die Sprache(n) der Comics* (S. 15-33). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Stanzel, F. K. (1955). *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an „Tom Jones“, „Moby Dick“, „The Ambassadors“, „Ulysses“ u.a.* Wien: Braumüller.
- Surkamp, C. (2003). *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte: Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Uspenskij, B. A. (1970). *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*. Moskva: Iskusstvo.

Whitlock, G. (2006). The Seeing "I" of the Comics. *Modern Fiction Studies* 52/4, 965-979.

#### **Internetquellen**

Comic. Das Magazin für Comickultur <https://www.comic.de/2019/12/comic-bestenliste%E2%80%AF-gesamtergebnis-2019/> (Datum des Abrufs 23.10.2023).

#### **Zitierweise / How cite this article**

Kuzminykh, K. (2023). Konstruktion und Rekonstruktion der Kindheit in der Graphic Novel *Weites Land* von Catherine Meurisse (2019) unter einer besonderen Berücksichtigung der Theorien des point of view, der Fokalisierung und der Perspektive. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 33-44. <https://doi.org/10.26650/sdsI2023-1341375>



## Zur Wahrnehmung von Liebe und Gewalt in den Erzählungen *Die rote Katze* und *Ein Bündel weißer Narzissen* von Luise Rinser\*

On the Perception of Love and Violence in the Stories *Die rote Katze* and *Ein Bündel weißer Narzissen* by Luise Rinser

Ali Osman ÖZTÜRK<sup>1</sup>  Kadir ALBAYRAK<sup>2</sup>  Otto HOLZAPFEL<sup>3</sup> 

<sup>1</sup>Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, İzmir, Türkiye

<sup>3</sup>Prof. Dr. (em.), Universität Freiburg i.Br., Freiburg, Deutschland

**Corresponding author:** Ali Osman ÖZTÜRK

**E-mail:** aozturk@erbakan.edu.tr

### ABSTRACT (DEUTSCH)

Luise Rinser, eine der bedeutendsten und kontrovers beurteilten Schriftstellerinnen der Nachkriegszeit, zeichnete sich durch ihre politisch-kritische Haltung aus und veröffentlichte anfangs Erzählungen, die religiöse Themen behandeln, bei denen die Entscheidungen der Figuren in Frage gestellt werden. In der Erzählung *Die rote Katze* (Erstveröffentlichung 1956) z.B. tötet ein Junge, um seine unter Hungersnot leidende Familie zu schützen, eine Katze, die mit ihrer Existenz Anteil an den Lebensmitteln der Familie beansprucht. In der Erzählung *Ein Bündel weißer Narzissen* (Erstveröffentlichung 1956) hingegen beobachtet man eine Frau, die im Sterben liegt und sich im Verlauf ihres fiktiven Dialogs mit einem Engel als eine hingebungsvolle Mutter und Ehefrau erweist. Gemeinsam ist diesen beiden Erzählfiguren, dass sie in Notsituationen unbeirrt nicht nach strengen, überkommenen Wertvorstellungen, sondern nach akut nötigen Erwägungen handeln. In der Studie werden diese beiden Erzählfiguren von Rinser in Bezug auf ihre Werteorientierung hin analysiert und diskutiert. Die Wertwahrnehmung des Wertebegriffs wird insbesondere aus der Sicht von Reinhard Mokrosch erläutert, der eine weitere Klassifizierung dieser Werte auf religiöser Basis versucht, indem er sie in drei Kategorien einteilt, nämlich in christlich-konfessionelle religiöse Werte („Nächstenliebe, Feindesliebe, Gewaltlosigkeit, Pazifismus“), allgemeine religiöse Werte („Ehrfurcht vor Leben, Menschenwürde, Mitmenschlichkeit“) und interreligiöse Werte („Mitleid, Nächstenliebe, Partnerschaft, Achtung, Rücksicht, Toleranz, Liebe“).

**Schlüsselwörter:** : Luise Rinser, Liebe, Gewalt, Werte, Notfallentscheidung

Submitted : 15.07.2023

Accepted : 05.12.2023



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

## ABSTRACT (ENGLISH)

Luise Rinser, one of the most influential and controversial writers of the postwar period, was known for her political satire and initially published stories with religious themes wherein the choices of the characters are called into question. In *Die rote Katze* (The Red Cat, 1956), for example, a boy kills a cat whose existence demands a share of the food in order to protect his famine-stricken family. Meanwhile, in *Ein Bündel weißer Narzissen* (A Bunch of White Daffodils, 1956), on the other hand, we observe a dying woman who, through a fictional dialogue with an angel, reveals herself to be a devoted mother and wife. What these two narrative figures have in common is that they act unflinchingly in emergencies, not based on rigid traditional values but on acutely necessary considerations. This study examines and discusses the value orientation of Rinser's two narrative figures. The perception of values is explained in particular from the perspective of Reinhard Mokrosch, who attempts a further religious classification of these values by classifying them into three categories, namely Christian denominational religious values (love of one's neighbor, love of one's enemy, nonviolence, and pacifism), general religious values (respect for life, human dignity, and fellow human beings), and inter-religious values (compassion, charity, partnership, respect, consideration, tolerance, and love).

**Keywords:** Luise Rinser, Love, Violence, Values, Emergency Decision

## EXTENDED ABSTRACT

This study examines how love and violence are perceived in Luise Rinser's *Die rote Katze* (1956) and *Ein Bündel weißer Narzissen* (1956). Luise Rinser is a significant figure in 20<sup>th</sup>-century German literature. The story *Die rote Katze* is about a child who kills a cat in a postwar period to save his family and himself from starvation, and *Ein Bündel weißer Narzissen* tells the story of a mother who takes the blame for her son's crime so that he is not seen as a fratricide. In the study, both stories were analyzed in terms of value orientations.

The section on the concept of value explains the concept of value and the perception of value, particularly from the perspective of Reinhard Mokrosch. Mokrosch attempts yet another religious classification of these values, dividing them into three categories: Christian confessional religious (love of neighbor, love of enemy, nonviolence, and pacifism), general religious (reverence for life, human dignity, and fellow humanity), and inter-religious (compassion, love of neighbor, partnership, respect, consideration, tolerance, and love') (vgl. Mokrosch, 2013, pp. 48–49). This religion-oriented tripartition of values can help us better understand the earlier narrative characters of Luise Rinser, a devout but critical Catholic, who motivates their actions not by prescribed values but by humane necessities. Following the value orientation concepts, the section titled Luise Rinser discusses the author's life and the subjects she addresses in her works.

Rinser, who studied psychology and pedagogy, began her career as a literary critic before becoming a freelance writer in 1963. As a writer who lived through the hardships, depression, and hunger of the Second World War, Rinser addressed these issues in her works. The writer, who was imprisoned during the Nazi era, developed a political discourse throughout her life and was uninterested in general literary trends.

The difference between her and other writers dealing with the same issues is that she may have experienced World War I and World War II as a woman, a child, a wife, a mother, or a lover and views the events through these lenses. Rinser, a devout Catholic who is critical of the church hierarchy and dogmas, has always stood up to those who created the conditions that condemned her to starvation and even death at various points in her life. She gains endurance as she transposes her feelings of joy, sadness, and depression into a fictional reality.

Subsequently, the two stories are thematically evaluated in the sections *Die rote Katze* and *Ein Bündel weißer Narzissen*. The discussion section reveals which elements are evaluated in both stories as the evaluating subject, the valued object, and the evaluating act. In the context of these evaluations, the following comments about Rinser's examined works were made in the conclusion section.

Rinser's characters are not satisfied with the prescribed/handed down values; instead, they orient themselves to the current situation, which forces them to broaden the range of the value act. The valuing subject hereby values the valued object in such a way that it does not lose its value but, if necessary, exchanges its value with another object (love of animals with the love of one's neighbor or reverence with the love of children), which requires an emergency decision on the part of the valuing subject at the time. Rinser's characters adhere to prescribed confessional-Christian (in our case generally religious or inter-religious) value concepts prior to the moment of their decisive act of valuation. They are then concerned in the emergency that has arrived with questioning the prescribed attitude, as a result of which they decide to act according to what is unavoidable in each case. Rather than rigid insistence on prescriptions, this deliberate approach makes the corresponding characters appear more humanistic. In an emergency, they think differently and devise another solution to get themselves out of trouble. If the 13-year-old child would turn a blind eye to the cat (in *Die rote Katze*) (love of animals) as a creature demanding food, the family (love of family) could be in even a worse predicament. In the case of the woman (in *Ein Bündel weißer Narzissen*), there are two considerations: on the one hand,

if she breaks her vow at the altar and does not marry, the family may face financial hardship. On the other hand, if she told the truth about her younger son's accidental death, she could sentence the older one, who caused the accident, to life in prison for fratricide in front of the father. Thus, in both cases, one value object is exchanged for another out of necessity, without the previous one losing any of its value.

## 1. Einleitung

Luise Rinser, eine der viel gelesenen und doch wegen ihrer autobiographischen Selbstaussage kontrovers diskutierten Autorinnen der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, zeigt in ihren Erzählungen öfters verschiedene Wahrnehmungsweisen der menschlichen Situationen, die bei dem Leser widersprüchliche Gefühle hervorrufen.

In der Kurzgeschichte *Die rote Katze* (1956) erzählt sie, wie das Kind eines *Hauses ohne Hüter* (Heinrich Böll) in der Nachkriegszeit für Nahrung sorgen muss und folglich die Katze, die andere Familienmitglieder füttern, indem sie etwas von ihrem eigenen Anteil erübrigen, tötet, damit jeder in der Familie mehr zu essen bekommt. Dieses brutale Unterfangen des Kindes erscheint unter den nachkriegszeitlichen Verhältnissen insoweit tolerierbar, als es von dem Täter selbst hinterfragt wird.

In der Erzählung *Ein Bündel weißer Narzissen* (1956) hingegen stellt Rinser die Not einer Frau dar, die aus familiären Erwägungen die Schuld ihres Sohnes übernimmt, um ihn davor zu schützen, vom Vater lebenslang als Brudermörder stigmatisiert zu werden. Vor dem religiösen Hintergrund dieser Familie versucht Rinser zu zeigen, dass die Gewalt in der Familie nicht immer als solche anzusehen ist.

### 1.1. Methodische Vorgehensweise

In dieser Arbeit wird versucht, die beiden Erzählungen (*Die rote Katze* und *Ein Bündel weißer Narzissen*) von Luise Rinser im Hinblick auf die Werteorientierung ihrer Erzählfiguren hin zu analysieren. Zunächst werden ihre jeweiligen Situationen anhand der Wertekategorien deskriptiv dargestellt und dann ihre Positionierung für die ihnen auferlegte Verpflichtung diskutiert, woraus endlich die Schlussfolgerungen gezogen werden. Mit dem Begriff *Werte* (als Abkürzung für Wertvorstellungen) „werden im allgemeinen Sprachgebrauch in sich wertvolle Eigenschaften und Qualitäten von Objekten, Ideen, Idealen, Handlungen, Verhalten und dergleichen bezeichnet. Werte können so etwas wie den moralischen Kompass für das eigene Handeln darstellen.“ (Schmidt, 2013, S. 49)

Laut Schmidt ist also die

Kultur [...] ein Medium, in dem Wertvorstellungen weitergegeben, aber auch verändert werden können. Diese Weitergabe von Werten kann sowohl durch direkte Vermittlung von Wertentscheidungen erfolgen als auch durch das Erleben der damit verbundenen Gewohnheiten und Bräuche. Werte haben immer impliziten und möglicherweise auch expliziten Charakter. (Schmidt, 2013, S. 50)

Reinhold Mokrosch diskutiert auf der anderen Seite die Genese des religiösen Wertesystems und weist darauf hin, dass „zahlreiche Wertphilosophen des 20. Jahrhunderts alle darin übereinstimmen, dass Werte kulturhistorisch geprägt werden und nicht metaphysisch [a priori] vorgegeben sind.“ (Mokrosch, 2013, S. 44) Zur Wertebildung äußert sich Sommer ähnlich wie Mokrosch und zwar: „Wir brauchen Werte, weil sie an sich nichts sind, uns jedoch alles (Mögliche) sein können. Werte sind nicht gegeben. Werte sind gemacht. Von uns, für uns“ (Sommer, 2016, S. 163). Aber laut Welsch (2007) muss das neue Wertespektrum aus dem Horizont unseres Engagements und unserer Interdependenz mit der Welt entwickelt werden, so dass Werte integrativ und nicht menschenzentriert, anders ausgedrückt: anthropozentrisch<sup>1</sup> sein müssen. Außerdem meint Welsch, dass unsere gewohnten Werte neu interpretiert werden müssen, insbesondere im Licht des neuen transhumanen Rahmens der Moderne (vgl. Welsch, 2007, S. 113f.).<sup>2</sup>

Mokrosch „selbst schließt sich (...) speziell der subjekt- und prozessorientierten Werte-Interpretation von Arnim Regenbogen“ an, der „Werte als Relationsbegriffe“ versteht, „welche die Relation zwischen (1) gewertetem Objekt, (2) wertendem Subjekt und (3) dem Wertungsakt widerspiegeln.“ (Mokrosch, 2013, S. 44)

So definiere ich: Werte sind Bewertungsmaßstäbe, Lebensziele und Alltagsstandards, welche im Dreieck von bewertendem Subjekt, bewertetem Objekt und Wertungsvorgang vom Einzelnen für sich und sein Bewusstsein realisiert werden.

<sup>1</sup> „Das Prinzip, dass der Mensch das Maß von allem sei (»der einzigartige Begriff, von dem man ausgehen und auf den man alles zurückführen muss«, wie Diderots Formel gelaute hatte.“ (Welsch, 2007, S. 112)

<sup>2</sup> „Was bedeutet dies alles im Blick auf die Werte? Erstens würde sich im Übergang zu einem transhumanen Standpunkt (und ich bin zuversichtlich, dass ein solcher Übergang sich im 21. Jahrhundert vollziehen wird) (...) de[r] Rahmen der Betrachtung grundlegend verändern. Zweitens kämen neue Werte ins Spiel. Drittens wären die herkömmlichen Werte einer Reinterpretation zu unterziehen.“ (Welsch, 2007, S. 112)

*Eigenständiger Wertungsakt*  
(formuliert mit Wertungsmaßstäben)

wertendes Subjekt (mit Wertungsmaßstäben,  
terminalen und instrumentellen Werten) [3]  
(Mokrosch, 2013, s. 46)<sup>4</sup>

Gewertetes Objekt (mit  
terminalen und instrumentellen Werten)

Eine auf Werte bezogene Handlung ist eine Handlung im Prozess zwischen dem gewerteten Objekt und dem wertenden Subjekt. Bewertete Güter mögen eine gewisse „intersubjektive Allgemeingültigkeit“ haben, aber dieser Bewertungsakt mag jedem anders erscheinen. Beispielsweise kann eine Familie, die oft als harmonisch erscheint, von jemandem auch als nicht einträchtig angesehen werden. Daher ist die Bewertungshandlung unabhängig und subjektiv (Mokrosch, 2013, s. 45). Mokrosch versucht noch eine weitere Klassifizierung dieser Werte auf religiöser Basis, indem er sie in drei Kategorien einteilt, nämlich: „christlich-konfessionsreligiöse“ („Nächstenliebe, Feindesliebe, Gewaltlosigkeit, Pazifismus“), „allgemein-religiöse“ („Ehrfurcht vor Leben, Menschenwürde, Mitmenschlichkeit“) und „inter-religiöse“ („Mitleid, Nächstenliebe, Partnerschaft, Achtung, Rücksicht, Toleranz, Liebe“) Werte (Mokrosch, 2013, S. 48-49).

Diese religionsorientierte Dreiteilung der Werte kann für uns einleuchtend funktionieren, um die frühen Erzählfiguren von Luise Rinser, einer überzeugten, aber kirchenkritischen Katholikin, besser zu verstehen, die ihr Handeln nicht von vorgeschriebenen Wertvorstellungen bestimmen lassen, sondern sich von humanen Notwendigkeiten.

## 2. Luise Rinser

Luise Rinser arbeitete nach ihrem Studium der Pädagogik und Psychologie als Lehrerin. 1944 wurde sie wegen ihres (angeblichen)<sup>5</sup> Widerstands gegen das Regime von den Nationalsozialisten verhaftet. Nachdem sie nach dem Krieg eine Zeitlang als Literaturkritikerin gearbeitet hatte, lebte sie seit 1963 als freie Schriftstellerin. Luise Rinser ist eine Schriftstellerin, die Schwierigkeiten, Depressionen, Hunger und Verzweiflung des Zweiten Weltkrieges unmittelbar erlebt und in ihren Erzählungen thematisiert hat (Öztürk, 1998, S. 128).

Die Schriftstellerin, die während der NS-Zeit inhaftiert war, führte zeitlebens einen politischen Diskurs, interessierte sich nicht für allgemeine literarische Strömungen, sondern versuchte vielmehr, einen eigenen Stil zu entwickeln. Mehmet Dudar Canlı ist der Meinung, dass Luise Rinser öfters von religiösen Motiven und Stoffen Gebrauch mache und sie sich von daher angesichts einiger Werke in die „Erbauungsliteratur“ einordnen ließe (Canlı, 2021, S. 98).<sup>6</sup> Dem ist nur sehr bedingt zuzustimmen. Erbauungsliteratur (im engeren Sinn) diene dazu, sich von religiösen Ideen emotional anregen und mental stärken zu lassen (vgl. Zeller, 2006). Luise Rinser behandelt ihre Themen zwar vor einem religiösen Erzählhintergrund und im Kontext des Katholizismus, sie „missioniert“ aber nicht. Über die Relevanz der religiösen Elemente in Luise Rinsers Erzählungen und Romanen müssen die LeserInnen selbst entscheiden. Der Begriff „Erbauungsliteratur“ wird eigentlich in einem völlig anderen Zusammenhang verwendet.<sup>7</sup> In Luise Rinsers Werken spielt eine „religiöse Haltung“ eine Rolle, aber sie sind nicht „Erbauungsliteratur“. Nicht der Inhalt (biblische Themen<sup>8</sup>, bei der Erbauungsliteratur vor allem katholische Heiligenlegenden) bestimmen die Gattung, sondern die Zielvorstellung: nämlich (religiöse) Erbauung (emotionale und mentale Anregung).

Luise Rinsers Werke wirken gerade auf den heutigen Leser in ungewöhnlich starker Weise bestimmt von einer religiösen Haltung. In vielen ihrer Romane geht es um entsprechende Themen, und ihre Romanfiguren praktizieren „Religion“, zumeist allerdings charakterisiert durch eine individuelle Frömmigkeit, die sich nicht an die geltenden römisch-katholischen Kirchenlehren orientiert. „Glaube“ war für sie immer ein Thema, und sie pflegte z.B. eine enge Freundschaft mit dem wichtigen römisch-katholischen Theologen und Jesuitenpater Karl Rahner (1894-1984). Sie hat nicht-fiktionale Arbeiten geschrieben, die sich prägnant religiösen Themen widmen, z.B. *Über die Hoffnung* (1964) und *Hat Beten einen Sinn* (1966). Aber man darf ihr Engagement für ein von einem Glauben an einen Gott bestimmtes, den Mitmenschen gegenüber verantwortungsvolles und mitfühlendes Leben nicht gleichsetzen mit einer Befürwortung

<sup>3</sup> „Der Soziologe Milton Rokeach unterscheidet in seinem wegweisenden Text ‚The Nature of Human Values‘ (1973) im Kern zwei Arten von Werten. Dies sind einerseits Werte, die sich auf eine idealisierte Verhaltensweise beziehen und andererseits Werte, die sich auf einen idealisierten Zielzustand beziehen. Das Verhalten ist dabei das Mittel zum Zweck, um die Ziele zu erreichen. Die auf das Verhalten bezogenen Werte nennt Rokeach instrumentelle Werte, die auf den Zielzustand bezogenen Werte nennt er terminale Werte.“ (Schmidt, 2013, S. 50)

<sup>4</sup> Betonung von Ali Osman Öztürk.

<sup>5</sup> Nach ihrem Tod hat sich herausgestellt, dass sie sich in Angelegenheiten des Naziregimes mehr als vermutet verstrickt hatte: Siehe dazu Friedmar Apels (2011) und Britta Schultejeans' (2011) Rezensionen zur Biographie Luise Rinsers von ihrem Freund und Kollegen José Sánchez de Murillo (2011).

<sup>6</sup> Erbauungsliteratur sind „betrachtende Schriften über Glaubensfragen zur privaten religiösen Erbauung weiterer Kreise und Pflege innerlicher Religiosität“ (Wilpert, 1969, S. 228). Aytac fasst unter der Erbauungsliteratur jene Literatur zusammen, die sich mit Themen befasst, die religiöse und spirituelle Gefühle wecken (Aytac, 2016, S. 211).

<sup>7</sup> Vgl. „Erbauungsliteratur“. In: Wikipedia.de (Zugriff: Juli 2023).

<sup>8</sup> Man würde wohl auch nicht auf die Idee kommen, die Josephs-Romane von Thomas Mann (*Joseph und seine Brüder*, 1933 bis 1943) „Erbauungsliteratur“ zu nennen.



aller Lehren der römisch-katholischen Kirche, mit der sie aufgewachsen ist und der sie sich ein Leben lang kritisch verbunden fühlte. Gerade ihre Erfahrungen mit dem „Zweiten Vatikanischen Konzil“, 1962 bis 1965, an dem sie als Journalistin akkreditiert war und bei dem zwar viele Reformen angesprochen und begonnen wurden, ebenso viele jedoch später praktisch wieder zurückgenommen wurden, ließ ihre Kritik an der „Amtskirche“, d. h. an eine in obrigkeitlicher Hierarchie eng eingebundene Konfession, heftiger werden. 1967 schrieb sie, dass (so der Titel ihrer Streitschrift) ein *Laie nicht ferngesteuert* sein darf.<sup>9</sup> Im gleichen Jahr äußerte sie sich ebenso kritisch zu einem zentralen Streitpunkt, der leider auch heute noch (2023) unverändert aktuell ist, nämlich zum Problem von *Zölibat und Frau*. Der Zölibat, die erzwungene Ehelosigkeit der römisch-katholischen Priester, die von anderen christlichen Konfessionen, wenn auch zuerst zögernd, aber doch längst überwunden ist, gehört weiterhin zum Kern römisch-katholischen Selbstverständnisses. Luise Rinser widmete sich dieser Fragestellung mit ihrer eindeutig eine kritische Position einnehmenden Streitschrift *Von der Unmöglichkeit und der Möglichkeit heute Priester zu sein* (1968).

Luise Rinser wuchs zwar in einem katholischen Milieu auf, wurde aber wiederholt eine scharfe Kritikerin der römisch-katholischen Kirche. Das spiegelt sich auch in ihren Romanen. In *Daniela* (1953) geht es um eine junge Lehrerin, die in einem armseligen, abgelegenen Dorf mit großen sozialen Problemen unterrichtet und nur Kontakt findet zu einem katholischen Priester, der durch den Zölibat (Ehelosigkeit) gebunden ist. „Ein Roman über die Liebe zu den Menschen und über die Schwierigkeiten, sie zu verwirklichen.“ (Rinser, 1988, Klappentext) In ihrem großartigen Roman *Abaelards Liebe* (1991) verlegt die Autorin das erzählte Geschehen (mit historischem Hintergrund) in die Jahrzehnte um 1100 und schildert die unglaublich schwierige Liebe und Zuneigung zwischen einem Mönch und einer Nonne, die beide durch den Zölibat gebunden sind. Auch hier geht es um selbstbestimmtes Leben, das sich im Kontrast zu überkommenden, engen und strengen Vorschriften zu verwirklichen sucht. Man könnte weitere Beispiele zitieren, die denkbar weit davon entfernt sind „Erbauungsliteratur“ zu sein.

Als Autorin beschäftigte Luise Rinser sich hauptsächlich mit Frauenthemen. Rinser, die nach dem Zweiten Weltkrieg keiner literarischen Bewegung oder Gruppierung der deutschen Literatur angehörte, konnte während der NS-Zeit ihre schriftstellerische Tätigkeit fortsetzen. *Mitte des Lebens* gilt als ihr wichtigstes Werk. Ansonsten zählen *Daniela*, *Mirjam* und *Abaelards Liebe* zu ihren bedeutenden Romanen. Generell spielen Frauenleben in den Werken der Autorin eine wichtige Rolle. Viele ihrer Texte werden von weiblichen Figuren erzählt, und Frauen werden detaillierter und klarer als Männerrollen dargestellt (Öztürk, 2002, S. 22f.).

Luise Rinsers neuer Roman *Mirjam* ist ganz aus der Haltung der Abwehr geschrieben, der Korrektur. Er will kritisches Korrektiv sein gegenüber Klischees und festgefahrenen Vorstellungen – aus der Perspektive der Frau. Denn diese *Mirjam* ist so konzipiert, dass sie allem zuwiderläuft, was christliche Tradition aus ihr gemacht (Büßerin, Sünderin); sie ist ganz „Einzelgängerin, nicht einzuordnen ins Bild der jüdischen Frau“, gebildet, selbständig, kritisch. (Kuschel, 1986, s. 203)

Der Unterschied zu anderen Schriftstellern, die sich mit den gleichen Themen befassen, besteht wohl darin, dass sie vielleicht den Ersten und Zweiten Weltkrieg als Frau, als Kind, als Ehefrau, als Mutter, als Liebhaberin erlebte und deshalb Ereignisse aus diesen Perspektiven betrachtet. Als gläubige Katholikin hat sich Rinser immer gegen diejenigen gewehrt, welche die Bedingungen geschaffen haben, die sie in vielen Phasen ihres eigenen Lebens zum Verhungern und sogar zum Tod verurteilten. Während sie ihre Gefühle wie Freude, Traurigkeit und Depression in die fiktive Realität ihrer Romane und Erzählungen überträgt, entwickelt sie auch Abwehrkräfte gegen Negatives und Kräfte der Ausdauer in positiven Verhältnissen. Rinsers Erzählstil ist ungekünstelt und einfach; sie bedient sich der Alltagssprache (Öztürk, 1998, S. 128).

### 3. Zwei Kurzgeschichten mit hoher literarischer Relevanz

Beide Kurzgeschichten, die in der vorliegenden Arbeit zur Untersuchung herangezogen werden, sind 1956 erschienen, wurden aber unter dem Eindruck der späten 1940er Jahre geschrieben (S. Abbildung 1 und 2). So kurz die beiden hier ausgewählten Erzählungen von Luise Rinser gegenüber ihren „großen Romanen“ auch ist: Man hat sie beide als charakteristisch für die Autorin erachtet und ihnen Titelfunktionen in verschiedenen Sammlungen zugewiesen.<sup>10</sup>

#### 3.1. Die rote Katze

In der Geschichte *Die rote Katze* (1956) erzählt Rinser vom Hunger und von der Armut der Menschen nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland. Die literarische Fiktionalisierung einer sozialen und historischen Realität ermöglicht

<sup>9</sup> Zu Rinsers Einstellung zur Religion, Mystik und Politik s. Kuschel (2011), S. 1-7).

<sup>10</sup> Siehe zur Übersetzung *der roten Katze* in türkischer Sprache (Rinser, 1993, S. 135-139). Auch als Audiobeitrag ist „Die Rote Katze“ gut im Deutsch-Unterricht verwendbar (s. <https://www.youtube.com/watch?v=W2PZwrhQHDl>).



**Abbildung 1:** Kurzgeschichtensammlung (Rinser, 1981) / **Abbildung 2:** Edition von Öztürk (Rinser, 1996)



es, die Ereignisse des Krieges im kulturellen und kollektiven Gedächtnis festzuschreiben. Es geht in dieser trotz ihrer Kürze ausgesprochen ‚starken‘ Erzählung um eine Beispielerzählung über das hungernde Nachkriegsdeutschland, um eine Situation, welche die Autorin am eigenen Leib erfahren hat. In ihrer Autobiographie, die allerdings wegen mancher Darstellungen ihrer Rolle während des Dritten Reiches umstritten ist, erzählt sie vom eigenen Erleben: Ihr wurde ein großes Stück Ochsenfleisch gebracht. „Ich war verrückt vor Freude.“ (Rinser, 1984, S. 400) Doch das Fleisch ist voller Würmer, die sich auch im Bach nicht herauswaschen ließen. „Ich mußte das große Stück Fleisch wegwerfen . . . Ich heulte vor Zorn und Unglück.“ (Rinser, 1984, S. 400). „Dann [1956] schrieb ich endlich Erzählerisches. Drei Kurzgeschichten, die alle drei sich in den Anthologien aller Länder und Sprachen finden: *Die rote Katze* [. . .]“ (Rinser, 1984, S. 401). Erfahrungen aus ihrem eigenen Leben werden literarisch „verarbeitet“.

Es geht in der Erzählung um den Überlebenskampf einer Familie, deren Hüter ein Knabe ist, aus dessen Perspektive (als Ich-Person) die ganze Handlung erzählt wird. Er kümmert sich um seine hungernde und frierende Familie auch durch Kohlenklau<sup>11</sup>, und er merkt eines Tages, dass die anderen Familienmitglieder Teile ihrer Nahrung für eine herrenlose Katze erübrigen, indem sie auf ihren eigenen Anteil verzichten, so dass die Katze Tag für Tag zusehends gedeiht. Der Knabe entscheidet sich schließlich, die Katze zu töten, damit die Familie nicht mehr auf einen eigenen Anteil an Nahrung verzichten muss. Obwohl die Tötung der Katze durch den Knaben brutal dargestellt wird, wird dem Knaben trotz dieses Vorgehens gewissermaßen seine Unschuld belassen, weil er in der Notsituation den Hunger seiner Familie zu lindern beabsichtigt. Andererseits wird die Schuld des Protagonisten an seinem angeblichen Kohlenklau quasi mit Duldung der kirchlichen Obrigkeit verziehen, weil in Notsituationen modifizierte Wertesysteme gelten.<sup>12</sup> Man spricht ja auch von einer „Notlüge“.

### 3.1.1. Familienliebe versus Tierliebe

*Die rote Katze*, so wie sie in der Geschichte heißt, wird von allen anderen Familienmitgliedern (Mutter, Peter und Leni) geliebt und gefüttert. Aber der Protagonist hasst sie, weil sie mit ihrer Existenz einen größeren Anteil an Nahrung beansprucht.

Die Mutter war allein daheim, und auf ihrem Schoß, da war die rote Katze. „Himmeldonnerwetter“, hab ich gesagt, „ist das Biest schon wieder da?“ – „Red doch nicht so grob“, hat die Mutter gesagt, „das ist eine herrenlose Katze, und wer weiß, wie lange sie nichts mehr gefressen hat. Schau nur, wie mager sie ist.“ – „Wir sind auch mager“, hab ich gesagt. „Ich hab ihr ein bisschen was von meinem Brot gegeben“, hat

<sup>11</sup> Auf die Frage der Mutter antwortet er: „Gestohlen“, hab ich gesagt und bin hinausgegangen. Ich hab nur schnell nachsehen wollen, ob auf der Straße keine Kohlen liegen, weil nämlich ein Kohlenauto vorbeigefahren war, und die verlieren manchmal was.“ (Rinser, 1994, S. 205)

<sup>12</sup> Das Verb „fringsen“, das im Deutschen damals im Umlauf war, bringt die Tatsache treffend zum Ausdruck. Der katholische Kardinal in Köln hieß bei Kriegsende und danach Frings. Und Stehlen ist eine Sünde. Nun erklärte der Kardinal, dass es angesichts der Not erlaubt sei, z.B. von den Güterzügen, die Kohle geladen hatten und in Köln hielten, sich mit Kohle zu versorgen. Das hieß dann sprichwörtlich nicht „stehlen“, sondern „fringsen“... (<https://de.wiktionary.org/wiki/fringsen>)

sie gesagt und mich schief angeschaut. Ich hab an unsere Brote gedacht und an die Milch und an das Weißbrot, aber gesagt hab ich nichts. (Rinser, 1994, S. 206)

Am Ende der Erzählung bringt der Protagonist die Katze um, was er schließlich dann doch im Nachhinein bereut. Dies ist an der Äußerung des Kindes am Ende der Erzählung erkennbar. „Eigentlich frisst so ein Tier doch gar nicht viel“ (Rinser, 1994, S. 210), heißt es. Dieser Satz kann auch als Selbstkritik bzw. als Reue des Kindes gewertet werden. Zunächst ist der Wert, der der Familie beigemessen wird, entscheidend, aber mit der Veränderung der Bedingungen stellt sich heraus, dass die Familie ihren Ernährungsbedarf doch decken kann, auch wenn die Katze mit dabei sein sollte. Der Wertmaßstab ändert sich also je nach der Situation, in der sich das „wertende Subjekt“ befindet. Der Protagonist unterzieht sich am Ende zwar einer Selbstkritik, indem er zugibt, dass die zu Tode geprügelte Katze eigentlich nicht so viel Nahrung in Anspruch nimmt, aber dies lässt sich erst durch die Veränderung der Bedingungen verstehen. Seine Reue wird wie folgt akzentuiert: „Und jetzt weiß ich nicht, ob es richtig war, dass ich das rote Biest umgebracht hab. Eigentlich frisst so ein Tier doch gar nicht viel.“ (Rinser, 1994, S. 210)

Zunächst sieht das Kind aufgrund seines kriegs- und hungerbedingt begrenzten Verstandes keine andere Möglichkeit, als die Katze zu beseitigen, aber im Nachhinein sieht er sein Unterfangen doch als eine furchtbare Fehlentscheidung.

In der Geschichte *Die rote Katze* geht es um das Gewissen eines Kindes, das versucht, eine Lösung für die ihm auferlegte Überlebensaufgabe zu finden, was ihm aber nicht gelingt. Es bleibt ihm keine andere Wahl, als die Katze zu töten (vgl. Öztürk, 1998, S. 136). Die Ursache für die angespannte Beziehung zwischen dem Protagonisten und der Katze ist also der Kampf ums tägliche Brot (vgl. Öztürk, 1998, S. 129). Als die Katze ihm einmal ein Brot wegschnappt, reagiert er einerseits wütend darauf, hat aber auch Mitleid mit ihr. Da die Nahrung immer weniger wird, schlägt er zunächst vor, sie zu schlachten, um sie zu verzehren. Auf die heftig ablehnende Reaktion der Familie hin entscheidet er sich schließlich, die Katze heimlich zu töten, damit sie kein Futter mehr beansprucht (vgl. Öztürk, 1998, S. 130). Es fragt sich nun, ob einem dreizehnjährigen Kind die Schuld an eine Tierquälerei zugewiesen werden kann? In der Tat sind es die Umstände, die es dazu bringen, seiner Umwelt (sei es Mensch oder Tier) etwas Böses anzutun.<sup>13</sup> Da seine Grausamkeit vor allem nicht auf eine psychologische Störung und/oder eine Willkür, sondern auf eine Notsituation (Überlebenskampf) zurückzuführen ist, in der das Kind seine „Unschuld“ nicht einbüßt, sollte man das nicht als ein Straftatbestand bezeichnen. So offenbart sich der intendierte Freispruch für den Protagonisten mit seiner selbstkritischen Meinung am Ende der Geschichte, dass die Katze eigentlich nicht viel gefressen hätte (vgl. Öztürk, 1998, S. 131), was Haerkötter als einen indirekten Ausdruck seines Gewissenskonfliktes und seines Schuldgefühls betrachtet (vgl. Haerkötter, 1969, S. 32-36; zitiert nach Çöltü, 2016, S. 441).

Çöltü macht in diesem Zusammenhang auf die vergebende Rolle der Mutter aufmerksam, die gegen ihren Sohn nichts unternimmt, als sie erfährt, was mit der Katze passiert ist (2016, S. 441). Die versöhnliche Seite der Frau zeigt sich auch in der Mutterfigur in Rinsers Erzählung *Ein Bündel weißer Narzissen*, die im folgenden Kapitel in Bezug auf das Thema mütterliche Liebe dargestellt werden soll.

### 3.2. *Ein Bündel weißer Narzissen*

Luise Rinsers Erzählung *Ein Bündel weißer Narzissen* von 1956 besteht aus einem fiktiven Dialog zwischen einer Frau und einem Engel. Es stellt sich bald heraus, dass die Frau im Sterben liegt, und sie will nicht glauben, dass sie tatsächlich mit einem Engel spricht und vom HERRN erwartet wird. Obwohl sie wegen ihres selbst geringgeschätzten Wesens Angst hat, vor Gott zu erscheinen, fügt sie sich allmählich darin, dass Gott alles vergibt, und sie erfährt, dass die kleinste gute Tat und die geringste Geduld, Lästiges zu ertragen, von Gott hoch eingeschätzt wird.

Die Frau liegt bereits im Sterben, also an der mysteriösen Grenze zwischen Leben und Tod, der für sie ein Neuanfang sein wird nach einem mühevollen Leben, das sie selbstlos für ihre Kinder und ihren Ehemann aufgeopfert hat (vgl. Öztürk, 1997, S. 18). Eines der zahlreichen Opfer, die sie gebracht hat, ist, dass sie die Schuld für einen fatalen Unfall auf sich nimmt, um ihr älteres Kind zu retten, das den Tod ihres jüngeren Kindes verursacht hat. Einer der weiteren Gründe, warum sie von Gott belohnt werden soll, ist ihre kindliche Unschuld, denn als Kind legte sie ein Gelübde (weiße Narzissen vor den Altar) ab, sich voll und ganz dem Herrn zu widmen. Dieses Gelübde bricht sie leider dann aus wirtschaftlichen Gründen, weil sie jemand heiraten muss, der Geld für die Schulden des Elternhofes aufbringen soll. Schließlich erscheint Gott der Frau hinter diesen Narzissen; die Grenze zwischen Leben und Tod wird damit aufgehoben (vgl. Öztürk, 1997, S. 19). In der Erzählung wird Gottes Erbarmen wie folgt dargestellt:

Der Engel: Du hast verzichtet, und ER hat deinen Verzicht gesehen, wie man ein Feuer auf einem Berg sieht in der Nacht. [. . .] ER hat deine Tränen gezählt und SEINEN Durst daran gestillt. (Rinser, 1996, S. 72)

<sup>13</sup> Manfred Durzak hingegen betrachtet dieses Fehlverhalten als Teil einer kollektiven Schuld (vgl. Durzak, 2002, s. 328; zitiert nach Çöltü, 2016, S. 441).

An einer anderen Stelle wird die (unendliche, absolut bedingungslose) Gnade Gottes für die Frau wie folgt artikuliert: Der Engel: Dein Lächeln war wie der Duft von Myrten inmitten des Gestanks nach Mißgunst und Verdrossenheit, der von der Erde aufsteigt. (Rinser, 1996, S. 76)

### 3.2.1. Familien- und Kinderliebe versus Gottesfurcht und Ehrfurcht

In dieser Erzählung handelt es sich um die hingebungsvolle Liebe einer Frau zur Familie trotz der gelegentlichen Gewaltanwendung durch den Ehemann, die von der Frau kontextmäßig relativiert wird: Auf ihre falsche Aussage hin macht er sie verantwortlich für den Tod des jüngeren Sohnes und verprügelt sie, was sie ohne Widerspruch erdulden muss, um ihren älteren Sohn zu schützen. Die Verschwiegenheit bzw. Selbstopferung der Frau wird in der Erzählung wie folgt begründet:

Hätte ich mit dem Finger deuten sollen auf unser ältestes Kind, das nicht viel älter war als das Tote, und sagen: Der da, der war's, der hat's getan. Hätte auch nur eine einzige Mutter auf der ganzen Erde das Wort gesagt, das ein unschuldiges Kind zum Brudermörder macht fürs ganze Leben? Wie, denkst du, hätte der Vater seinen Sohn angeschaut sein Leben lang? Ebenso gut hätte ich mit eigener Hand Feuer anlegen können im Getreidespeicher. Friede muss sein zwischen dem Bauern und seinem Erben, dass der Hof gedeiht. (Rinser, 1996, S. 78)

Luise Rinser setzt die Suche nach Selbstfindung mit der Religion in Verbindung, demzufolge man die göttliche Essenz in sich selbst und in anderen findet. Dieser Prozess der Selbstfindung setzt sich lebenslanglich fort und ist vielleicht erst im Tod vollendet (vgl. Öztürk, 2018, S. 188). Zudem spielt die Liebe (ob menschlich oder göttlich) in Rinsers Werken eine wesentliche Rolle, in der sie den Sinn des Lebens sieht, indem sie meint, es sei notwendig, um die Liebe zu erfahren, sich selbst zu kennen bzw. sich selbst zu finden (vgl. Öztürk, 2000, S. 331).

## 4. Auswertung und Diskussion

Die ambivalente Beziehung des Protagonisten zur roten Katze zwingt ihn dazu, sich mal für das Tier, mal für die Familie zu entscheiden. Demgegenüber ist sich seine Familie (die Geschwister und die Mutter) im Klaren, wie man mit dem Tier umgehen sollte. Zwei Parteien stehen sich also gegenüber: Während die Familienmitglieder die Katze liebevoll behandeln und die Nahrung als mit ihr teilbar betrachten, erscheint sie dem Protagonisten doch als unverzichtbar, und er will um des Überlebenskampfes der Familie willen das Katzenleben opfern. Die Entscheidung des Protagonisten als eines erst dreizehnjährigen Kindes lässt sich dadurch rechtfertigen, dass es unter den Nachkriegsumständen mit der Familienversorgung überfordert ist.

Je nach der Sicht der wertenden Parteien ändert sich also der jeweilige Wertungsakt und verschiebt sich das Gewicht der Gewerteten auf andere Objekte. Die Behandlung der Katze als ein Futter beanspruchendes Lebewesen ist dabei das/der entscheidende Moment/Faktor im Angesicht der Familienversorgung, sodass der Wertungsakt zum Vorteil der Familie geschieht. Daraus ergibt sich die folgende Werte-Tabelle (S. Taf. 1), die die widerstrebenden Interessen verdeutlicht:

**Tabelle 1:** Wertungsakt in *Die rote Katze*

Das wertende Subjekt	Das gewertete Objekt	(Wertungsakt)
Leni, Peter und Mutter	Nahrung	(teilbar)
	Katze	(liebevoll, behutsam)
Ich-Erzähler	Nahrung	(unteilbar)
	<b>Familie</b> Katze	(sorgsam) (intolerant lieblos, brutal)

In der Erzählung *Ein Bündel weißer Narzissen* ändern sich ebenfalls die Wertmaßstäbe je nach dem Standpunkt der Figuren: Für die Frau sind die gewerteten Objekte Ehrfurcht vor Gott und Familie, Kinder und Hof, während vom Engel der Verzicht auf eigene Wünsche zugunsten der Nächstenliebe als wichtig gewertet wird. Während die Frau auf die formelle Religiosität Wert legt, rückt – so der Engel – die essenzielle und reale Wirkung der von der Religion bestimmten Auffassung in den Vordergrund, demzufolge nicht erst die Praxis, sondern schon die Absicht entscheidend ist. Nicht das, was die Frau mit ihrem Gelübde versprochen hatte, sondern das, was sie mit guter Absicht realisieren wollte und konnte, bildet den Wertmaßstab für ihre Handlungen. Sie musste ihr Gelübde brechen, um den verschuldeten Hof des

Elternhauses zu retten. Hiermit wechselt sie die Gewichtigkeit der gewerteten Objekte und ersetzt das Glaubensprinzip durch Rücksicht auf das reale Leben (Erhaltung des Hofes). Ausgehend von dieser Konstellation der Werte ergibt sich folgende Tabelle des Wertungsaktes (s. Tabelle 2) zwischen zwei widerstrebenden Größen (Glaube und Besitz), die im Endeffekt wieder vereinbar erscheinen.

**Tabelle 2:** Wertungsakt in *Ein Bündel weißer Narzissen*

Das wertende Subjekt	Das gewertete Objekt	(Wertungsakt)
Die Frau	Gottesliebe und -furcht	(gläubig, aber nicht praktizierend)
	Hof	(behutsam, vorsorglich)
	Kinder	(hochachtungs- und verständnisvoll)
	Ehemann	(hingebungsvoll)
	Familie	(altruistisch)
Der Engel	Menschen	(können fehlerhaft sein)
	Nächstenliebe	(wichtig)
	Gottesgnade	(misst man an der Handlung)

Die Vereinbarkeit unterschiedlicher Handlungsmotivationen hängt von der Notsituation ab, in der sich jeweils die ProtagonistInnen befinden. Rinser versucht ihre Figuren an der Grenzsituation, die sie zu eigener Initiative veranlasst, sich aus der Klemme zu befreien lassen. Diese Notsituation beobachtet man auch in anderen Erzählungen von Rinser, wie z.B. in *David*, in der die Protagonistin (ein kleines Mädchen) ihren jüdischen Freund vor seinem Tod mit einer ‚Nottaufe‘ gerettet zu haben glaubt (vgl. Rinser, 1996, S. 5-23), und in *Die alte Frau Marbel*, die angesichts der verhungerten Soldaten und der Kinder auf ihren Anteil an Nahrung verzichtet und Freitod begeht (vgl. Rinser, 1996, S. 25-57), damit die anderen mehr zu essen bekommen. Hiermit kann man also mit Rinser behaupten, dass in Notsituationen die Werte anders erwägt werden dürfen und sollen.

## 5. Fazit

Mütterliche Barmherzigkeit spielt in beiden Geschichten von Rinser eine wichtige Rolle. In der Erzählung *Ein Bündel weißer Narzissen* gewinnen die Grenzen mütterlichen Mitgefühls eine religiöse Dimension, wobei die Gottesliebe bzw. Gottesfurcht und die Nächstenliebe den drei Kategorien von Mokrosch (christlich-konfessionsreligiöse, allgemein-religiöse und inter-religiöse Werte) entsprechen. Wenn man die ursprünglichen Beweggründe der im Sterben liegenden Frau betrachtet, ist es evident, dass für sie die (christlich) ‚religiösen‘ Werte gewichtiger erscheinen.

Dass die Werte aber „gemacht“ (Sommer, 2016, S. 163) sind, ist ein guter Ausgangspunkt für die Überlegung, dass sie weiterhin je nachdem auch „machbar“ (veränderbar) sind. Die Figuren von Rinser begnügen sich nicht mit den vorgeschriebenen / überlieferten Werten, sondern sie orientieren sich an der aktuellen Situation, die ihnen eine Notwendigkeit aufzwingt, sodass sich die Bandbreite des Wertesaktes erweitern muss. Das wertende Subjekt wertet hiermit das gewertete Objekt derart funktionstüchtig, dass es keinen Verlust an seinen Wert erleidet, sondern seinen Stellenwert nötigenfalls mit einem anderen Objekt (Tierliebe mit Nächstenliebe bzw. Ehrfurcht mit Kinderliebe) auswechselt, da zum jeweiligen Moment eine Notentscheidung des Wertenden erforderlich ist. Riners Figuren, die sich vor dem Moment ihres entscheidenden Wertungsaktes an „vorgeschriebenen“ konfessions-christlichen (in unserem Fall allgemein religiösen bzw. interreligiösen) Wertvorstellungen halten, geht es dann in der eingetroffenen Notsituation um Hinterfragung der vorgeschriebenen Haltung, infolgedessen sie sich entscheiden, danach zu agieren, was jeweils unumgänglich ist. Gerade dieses bewusste Vorgehen statt eines sturen Beharrens auf Vorschriften lässt die entsprechenden Figuren humaner erscheinen.<sup>14</sup> In einer konkreten Notsituation überlegen sie es sich anders und finden eine andere Lösung, um sich aus der Klemme zu retten: Wenn das 13jährige Kind im Blick auf die Katze (in *Die rote Katze*) (Tierliebe) als futterbeanspruchendem Wesen ein Auge zudrücken würde, könnte die Familie (Familienliebe) in

<sup>14</sup> Hingewiesen sei hier auf Wolfram von Eschenbachs Parzival: „Unschuldig versäumt er, der sich doch oft als mitleidvoll erwiesen hat, vor dem Leiden des Amfortas die Frage des Mitleids (er hält sich rein äußerlich an die Lebenslehre des christlichen Ritters, die ihm Gurnemanz eingeprägt hat, und beweist damit, dass er für das Königtum des Grals noch nicht reif ist).“ (Eschenbach, 1959, S. 79 „Nachwort“)



eine Hungersnot geraten. Im Falle der Frau (in *Ein Bündel weißer Narzissen*) gibt es zwei Aspekte zu bedenken: Würde sie einerseits ihr Gelübde, das sie vor dem Altar ablegte, nicht brechen und nicht heiraten, könnte die Familie einer finanziellen Krise zum Opfer fallen. Und würde sie andererseits die Wahrheit über den Unfalltod ihres jüngeren Sohnes sagen, könnte sie den älteren, der den Unfall verursacht hat, vor dem Vater zu einem lebenslänglichen Brudermörder verurteilen. Somit wird in beiden Fällen ein Werteobjekt notwendigerweise mit einem anderen ausgetauscht, ohne dass das vorherige an Wert einbüßt.

Rinsers Erzählfiguren, wie auch ihre Romanfiguren, weisen einen Charakter auf, dessen Prioritätenliste aus den Persönlichkeitseigenschaften wie Hilfsbereitschaft, Fleiß, Selbstlosigkeit, Bescheidenheit u.ä. besteht, die als Gegenteil zur Vorstellung von den Sieben Todsünden in katholischer Überlieferung fungieren (vgl. dazu Canlı, 2021, S. 103). Rinser will wahrscheinlich mit ihren ‚frommen‘ Figuren zeigen, dass man, indem man auf eigenes Glück verzichtet und sich dem Schicksal fügt, das vollkommene Gefühl der religiös konnotierten Genugtuung erlangen kann. Sicherlich aber will Luise Rinser mit ihrem literarischen Werk dazu beitragen, dass sich das Individuum aufgefordert fühlt, jeweils eigene, aus der akuten Situation sich ergebende Wertvorstellungen zu entwickeln und daran festzuhalten, auch wenn diese zu den tradierten und gesellschaftlich geforderten Wertvorstellungen im unauflöselichen Kontrast stehen. Sie macht Mut zum Widerstand gegen das scheinbar Unabänderliche.

---

**Begutachtung:** Extern begutachtet.

**Autorenbeiträge:** Beitragskonzept/-konstruktion - A.O.Ö.; Datensammlung - K.A.; Datenanalyse/Dateninterpretation – O.H.; Entwurf Manuskript – A.O.Ö., K.A.; Kritische Inhaltsüberprüfung- A.O.Ö., K.A.; Endbestätigung und Verantwortung- A.O.Ö., O.H., K.A.

**Interessenkonflikt:** Es besteht kein Interessenkonflikt.

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

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- A.O.Ö.; Data Acquisition – K.A.; Data Analysis and Interpretation – O.H.; Drafting Manuscript - A.O.Ö., K.A.; Critical Revision of Manuscript- A.O.Ö., O.H.; Final Approval and Accountability- A.O.Ö., O.H., K.A.

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

**Grant Support:** The authors have no conflict of interest to declare.

---

#### ORCID:

Ali Osman ÖZTÜRK 0000-0003-2759-2096  
Kadir ALBAYRAK 0000-0003-2068-4932  
Otto HOLZAPFEL 0000-0003-3095-1029

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Apel, F. (2011). José Sánchez de Murillo: Luise Rinser. Nie sollst du mich befragen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. April 2011. (<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/jose-sanchez-de-murillo-luise-rinser-nie-sollst-du-mich-befragen-1628144.html?service=printPreview>)
- Aytaç, G. (2016). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Canlı, M. D. (2021). Luise Rinser'in Hayatındaki Dini Evre ve "Die Vollkommene Freude" Adlı Romanında Ana Kadın Tipine Yansıması. *Alman Dili ve Kültürü Araştırmaları Dergisi (Zeitschrift für Forschungen zur deutschen Sprache und Kultur)*. 3(5): 96-104. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/alkad/issue/62740/935595>
- Çöltü, İ. (2016). II. Dünya Savaşı Sonrası Alman Yıkım Edebiyatında Wolfgang Bochert'in "Das Brot" (Ekmek), Wolfdietrich Schnurre'nin "Auf der Flucht" (Kaçarken) ve Luise Rinser'in "Die Rote Katze" (Kırmızı Kedi) Adlı Kısa Öykülerinde "Ekmek" Motifinin İhanet, Suçluluk, Yalan, Adalet ve Cinayet Bağlamında İrdelenimi. In Y. Daşcıoğlu (Hrsg.), *Savaş ve Edebiyat Sempozyum Bildirileri*, Cilt 1, Sakarya, 430-447.
- de Murillo, J. S. (2011). *Luise Rinser. Ein Leben in Widersprüchen*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Durzak, M. (2002). *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*, 3. Aufl. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.
- Haerkötter, H. (1969). *Deutsches Lesebuch*. Darmstadt: Winklers Verlag.
- Kuschel, K. J. (1986). Luise Rinser – Religiöse Häutungen einer Schriftstellerin. In H. R. Schwab (Hrsg.), *Luise Rinser – Materialien zu Leben und Werk*. (S. 203-214). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.




- Kuschel, K. J. (2011). *Mystik und Politik: Wandlungen einer Schriftstellerin*. Zum 100. Geburtstag von Luise Rinser. S. 1-7. (Online) Zugänglich auf: <https://docplayer.org/6783364-Mystik-und-politik-wandlungen-einer-schriftstellerin-zum-100-geburtstag-von-luise-rinser.html> (Zugriff: 29.11.2023)
- Mokrosch, R. (2013). *Religiöse Werte-Bildung im Pluralismus der Religionen?* In E. Nauath u.a. (Hrsg.), *Wie sich Werte bilden. Fachübergreifende und fachspezifische Werte-Bildung* (S. 43-63). Göttingen: V & R Unipress Verlag.
- Öztürk, A. O. (1997). *Luise Rinser'de Sevgi, Yaşam ve Ölüm*. In A. O. Öztürk (Hrsg.), *Batı Edebiyatında Sevgi ve Hoşgörü Üstüne*. (S. 7-21). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Öztürk, A. O. (1998). *Kediler Ölmesin: Luise Rinser, Oktay Akbal ve Peter Porter'da Zayıfların Yazgısı*. In A. O. Öztürk (Hrsg.), *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları*. (S. 127-139). Konya: Sel-Ün Yayınları.
- Öztürk, A. O. (2000). *Luise Rinser'de İnsan Sevgisinin Temeli*. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 6, 325-339.
- Öztürk, A. O. (2002). *Sivil Cesaretin Simgesi Bir Yazar: Luise Rinser*. *Yom Sanat Dergisi*, Sayı: 6, 22-23.
- Öztürk, A. O. (2018). *Kendini Bulmak*. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (AUJEF)*, Prof. Dr. Seyyare DUMAN (Özel Sayı), 185-188.
- Rinser, L. (1981). *Die rote Katze. Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer. (1956)
- Rinser, L. (1984). *Den Wolf umarmen*. Frankfurt am Main: S. Fischer. (1981; 5. Auflage 1984)
- Rinser, L. (1986). *Mirjam*. Union Verlag. (1983)
- Rinser, L. (1988). *Daniela*. Frankfurt am Main: S. Fischer. (1953; Taschenbuch 1970, Auflage 1988)
- Rinser, L. (1991). *Abaelards Liebe*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Das Verb "fringse Rinser, L. (1993). *Kırmızı Kedi [Die Rote Katze]*, In: *Almanca'dan Öyküler*. Übers. von Arif Gelen. (S. 135-139). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rinser, L. (1994). *Die rote Katze*. In: *Ein Bündel weißer Narzissen. Erzählungen*. (S. 203-201). Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Rinser, L. (1996). *Ein Bündel weißer Narzissen*. In: *Luise Rinser, Öyküler*. Çev. Ali Osman Öztürk. (S. 59-83). Konya: Alagöz Yayın İletişim.
- Rokeach, M. (1973). *The nature of human values*, New York: Free Press.
- Schmidt, A. (2013). *Zum Nutzen von Werten im Generationenwechsel von Familienunternehmen*. In: *Wirtschaftspolitische Blätter* 1/2013, 49-58.
- Schultejan, B. (2011). *Neue Biographie: „Luise Rinser hat uns alle angelogen“*, Merkur.de. (18.04.2011) (<https://www.merkur.de/kultur/neue-biographie-luise-rinser-alle-angelogen-1210860.html>)
- von Eschenbach, W. (1959). *Parzival. Höfisches Epos. Eine Auswahl*. Hrsg. von Walther Hofstaetter. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Welsch, W. (2007). *Jenseits der Ästhetisierung – ein anderer Rahmen für die Betrachtung der Werte*. In J. Bindé (Hrsg.), *Die Zukunft der Werte. Dialoge über das 21. Jahrhundert* (S. 100-114). Sinzheim: Suhrkamp Verlag.
- Wikipedia.de. "Erbauungsliteratur" und "Luise Rinser" (Zugriff: Juli 2023).
- von Wilpert, G. (1969). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Zeller, R. (2006). "Erbauungsliteratur". In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 14. 12. 2006. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/0111510/2006-12-14/> (Zugriff: Juli 2023).

### Zitierweise / How cite this article

Öztürk, A. O., Albayrak, K., & Holzapfel, O. (2023). *Zur Wahrnehmung von Liebe und Gewalt in den Erzählungen Die rote Katze und Ein Bündel weißer Narzissen von Luise Rinser*. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 45-55. <https://doi.org/10.26650/sdsl2023-1327889>

## Varlıkla Yokluğun Eşiğinde, Tekinsiz Bir Vadide: Rimini Protokoll'ün *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* Oyunu Üzerine

### At the Edge of Presence and Absence in an Uncanny Valley: On Rimini Protokoll's *Unheimliches Tal / Uncanny Valley*

Melike Saba AKIM<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü-Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

**Corresponding author:** Melike Saba AKIM  
**E-mail:** melike.saba@medeniyet.edu.tr

#### ÖZ

Konvansiyonel Batı tiyatrosunun merkezinde Aristotelesçi konvansiyona özgü mevcudiyet (presence) nosyonu bulunur. Çağdaş tiyatro ise metin-merkezli Batı tiyatrosunun mevcudiyet nosyonunu tersinleyen bir yönelimle, bir namevcudiyet (absence) estetiği önermektedir. Çağdaş tiyatronun özellikle 1990'lı yıllardan itibaren benimsediği bu estetik model, dijital dramaturjiler ekseninde kurulan güncel yapımlarda da çeşitli biçimleriyle karşımıza çıkar. Alman tiyatro ekibi Rimini Protokoll, çok sayıdaki deneysel dramaturjik yaklaşımıyla namevcudiyete dayalı karşı-teatral bir estetik sunmaktadır. Çalışmada, Rimini Protokoll'ün 2018 tarihli *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* (Tekinsiz Vadi) isimli yapımı, insan-oyuncuyu merkezden kaldırarak yerine animatronik bir robot koyması bakımından incelenmiştir. Dijital tiyatronun en çarpıcı örneklerinden biri olarak öne çıkan bu yapım, insan-oyuncunun sahnedeki varlığını animatronik bir kopyayla silmekte, varlıkla yokluk eşiğinde tekinsiz bir teatrallık önermektedir. Söz konusu bu teatrallığın nasıl bir yerden kurulduğunu anlayabilmek adına, makalenin giriş bölümünde tekinsizlik kavramı, yapıma adını veren “tekinsiz vadi” metaforu üzerinden ele alınmıştır. Akabinde, tiyatro ve tekinsizlik nosyonuna ilişkin akademik literatür, özellikle hayalet metaforuna odaklanarak aktarılmıştır. Bu aşamada, çağdaş tiyatro estetiğini ve dolayısıyla teorisini büyük ölçüde etkileyen isimlerden Jacques Derrida'nın Batı tiyatrosu üzerine görüşleri, düşünürün bulunuş metafiziği, söz-merkezlilik (logocentrism) ve hayalet-bilim (hauntology) kavramlarına odaklanarak serimlenmiştir. Makalede, *Unheimliches Tal / Uncanny Valley*, çerçevesi çizilen bu nosyonlar bağlamında değerlendirilmiştir. Makale, söz konusu bu tartışma ekseninde, genelde çağdaş tiyatro ve dijital dramaturjiler odaklı yapımların, özelde *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* oyununun nasıl bir teatrallık önerdiği sorusuna odaklanarak noktalanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Karşı-teatrallık, Dijital tiyatro, Tekinsizlik, Hayalet-bilim, Rimini Protokoll

Submitted : 14.08.2023  
Revision Requested : 23.10.2023  
Last Revision Received : 23.10.2023  
Accepted : 24.10.2023



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

## ABSTRACT

Conventional Western theatre is based on the Aristotelian notion of presence. Contemporary theatre, however, proposes an aesthetic of absence. Its orientation differs from the notion of presence found in text-centred Western theatre. This aesthetic model, adopted by contemporary theatre since the 1990s, also appears in various forms in current productions based on digital dramaturgies. Rimini Protokoll, a German theatre company with many experimental approaches, presents an anti-theatrical aesthetic based on absence. This study analyses Rimini Protokoll's 2018 *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* in terms of removing the human actor from the centre and replacing him with an animatronic robot. This production, which stands out as one of the most striking examples of digital theatre, erases the presence of the human actor on stage with an animatronic copy, proposing an uncanny theatricality that oscillates between presence and absence. To understand how this theatricality is constructed, the concept of the uncanny is analysed in the introductory part of the article through the metaphor of the "uncanny valley." Subsequently, the academic literature on theatre and the notion of the uncanny is presented, with a particular focus on the metaphor of the ghost. The following section presents Jacques Derrida's views on Western theatre, focusing on his concepts of the metaphysics of presence, logocentrism, and hauntology. The article examines *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* in the context of those concepts and then concludes with a consideration of the theatricality of this production in relation to contemporary theatre productions and digital dramaturgies.

**Keywords:** Anti-theatricality, digital theatre, uncanny, hauntology, Rimini Protokoll

## EXTENDED ABSTRACT

In his 1970 pioneering essay "The Uncanny Valley," Masahiro Mori (2012) wrote that "once we realize that the hand that looked real at first sight is actually artificial, we experience an eerie sensation" (p. 99). According to the Japanese robotics professor, when we shake hands with a prosthetic hand, "its limp and boneless grip together with its texture and coldness" makes us uncomfortable, and "when this happens, we lose our sense of affinity, and the hand becomes uncanny" (Mori, 2012, p. 99). Mori's concept of "the uncanny valley" proposes that the more humanlike robots appear, the more attractive they seem to people. Conversely, at some point, that attractiveness is replaced by a feeling of uncanniness. Mori's concept of the "uncanny valley" is defined today as "people's negative reaction to certain lifelike robots" (Caballar, 2019).

The negative reaction has occurred in every field in which digitization has necessarily integrated into our lives during the 2019 coronavirus pandemic, including theatre. Theatre is ontologically based on the condition of presence. The opposite is usually considered to be non-theatre. Examples of digital theatre are mostly considered to be non-theatre precisely because of the violation of this ontological condition of presence. Because, according to classical understanding, the stage of the theatre is the stage of humanity, this is the great theatre of the world that belongs to human beings (*theatrum mundi*). Although we have witnessed the collapse of this comprehension of the human perspective in the posthuman era, the need to rethink theatre arises. It is a fact that digitization has altered and transformed the aesthetics of theatre today. Therefore, the concept of digitization in theatre should be viewed not only as a feature unique to digital theatre but also as a technological aspect that impacts all aspects of theatre-making. Conversely, the term digital theatre refers to a distinct subgenre within the theatrical umbrella, separate from this overarching trend. The defining characteristic of the performances that can be included in the genre of digital theatre is that the dramaturgic context of the performance is established through the use of a digital element.

In a performance based on digital dramaturgy, the digital element in the centre has a substitutive basis. This substitutive quality can be defined as meeting a physical condition specific to the theatre with the digital condition. In other words, there is a displacement — the virtual replaces the physical. This article argues that the digital element, replacing the tangible one, can create virtual space, time, or humans — therefore a virtual presence — by what is defined here as the principle of substitution. Thus, the article intends to read digital theatre here through a dichotomy of presence and absence as a process that threatens the condition of presence, which is assumed to be the *sine qua non* of theatre. In a performance based on digital dramaturgy, the theatre-specific presence is replaced by what is absent. When it comes to digital theatre and even digitization in theatre, "to be or not to be," just as Hamlet said, is strangely right in front of us again as the key answer that explains the "whole issue." "What is" is known, visible, and familiar and inspires confidence rather than anxiety. Conversely, "what is not" is unknown, invisible, and unsettling. As such, our first reaction to the digital is an uncanny feeling of absence. In the specific case of Masahiro Mori's definition, this feeling of uncanniness becomes even stranger when one meets a non-human but humanoid being.

In this article, the German theatre collective Rimini Protokoll's 2018 play *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* is examined in light of the views outlined above. The play, which has an animatronic robot at its centre instead of a human actor, is discussed in the context of the uncanny and its relationship with theatre. The fact that an inanimate robot rather than a living human actor takes the stage in the play moves the actor from the presence to the absence in the

actor-audience component of the above-mentioned displacement specific to the theatre. In *Unheimliches Tal / Uncanny Valley*, absence creates the uncanniness, just like the appearance of a ghost on stage.

To define this uncanniness, first, the uncanny nature of theatre itself and the academic literature that currently considers theatre with the analogy of ghosts are mentioned. Then Jacques Derrida's views on Western theatre are presented, focusing on his concepts of the metaphysics of presence, logocentrism, and hauntology. Last, *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* is discussed, with a consideration of the theatricality of this production in relation to contemporary theatre productions and digital dramaturgies.

### Giriş: Varlıkla Yokluğun Eşiğinde, Tekinsiz Bir Vadide

1970 yılında kaleme aldığı "Tekinsiz Vadi" isimli öncü makalesinde Japon bilim insanı Masahiro Mori (2012), "ilk bakışta gerçekmiş gibi görünen protez bir elin yapay olduğunu fark ettiğimizde ürkütücü bir duyguya kapıldığımızı" yazıyordu (s. 99). Protez bir elle tokalaşıldığında elin pörsük ve kemiksiz tutuşunun, dokusu ve soğukluğunun bizi tedirgin edeceğini ifade eden robotbilim profesörüne göre, böylesi bir tokalaşma anında kişiyle benzerlik duygumuzu kaybederiz ve el tekinsizleşir (Mori, 2012, s. 99). Mori, "tekinsiz vadi" kavramıyla robotların daha insansı göründükçe kişiye daha çekici göründüklerini öne sürüyordu; öte yandan bu çekicilik bir noktada yerini tekinsizlik hissine bırakıyordu. Mori'nin dolayına soktuğu kavram bugün "insanların canlı gibi görünen, insansı robotlara karşı verdiği olumsuz tepki" olarak tanımlanıyor (Caballar, 2019).

"İnsan" bağlamını şimdilik paranteze alarak düşünürsek, söz konusu bu olumsuz tepki, 2020 tarihli SARS-CoV-2 (Covid-19) pandemisiyle girilen süreçte dijitalleşmenin hayatımıza bir zorunluluk olarak dâhil olduğu her alanda görüldüğü üzere tiyatro alanında da kendini gösterdi. Tiyatro, ontolojisi itibarıyla, mevcudiyet (presence) koşuluna, şimdi-ve-buradalığa dayalı bir sanattır. Bunun aksi durumlar, genel olarak tiyatro-dışı kabul edilir. Dijital tiyatro söz konusu olduğunda karşılaştığımız örneklerin çoğunlukla tiyatro-dışı varsayılması işte bu ontolojik koşulun ihlalden kaynaklanıyor. Çünkü klasik tanımlar gereği, tiyatro sahnesi insanların sahnesidir ve insanlığa ait bu dünya, bir tiyatro sahnesidir (*theatrum mundi*). İnsan-sonrası (post-human) çağda bugün insanlığa ait bu dünya tasavvurunun çöktüğüne şahit olurken, bildiğimiz anlamda tiyatro üzerine de yeniden düşünmek gereksinimi doğuyor.

Dijitalleşmenin günümüz tiyatro estetiğini değiştirip dönüştürdüğü bir gerçek. Bu nedenle, tiyatrodaki dijitalleşme mefhumunu salt dijital tiyatroya özgü bir nitelik olarak değil, tiyatro yapma biçimini her bakımdan etkileyen teknolojik bir unsur olarak ele almak gerekir. Öte yandan, dijital tiyatro dendiğinde bu genel eğilimden ayrı olarak, tiyatro çatısı altında ayrı bir alt türü (genre) kastediyoruz. Dijital tiyatro türüne dahil edilebilecek gösterimlerin ortak niteliği, gösterimin dramaturjik bağlamının dijital bir unsur merkeze alınarak kurulmuş olmasından geçiyor.

Dijital dramaturjiyle kurulu bir gösterimde, göbekte yer alan dijital unsur bir yer değiştirme esasına dayanır. Bu yer değiştirmeyi, tiyatroya özgü somut bir koşulun dijital olanla karşılanması olarak tanımlayabiliriz. Makalede, burada yer değiştirme esasını tanımladığım bu durum gereği, somut varlığın yerini alan dijital unsurun, sanal bir uzam/zaman/mekân/insan yarattığını, dolayısıyla sanal bir mevcudiyet yarattığını öne süreceğim. Dolayısıyla burada, tiyatronun olmazsa olmazı varsayılan mevcudiyet koşulunu tehdit eden bir süreç olarak dijital tiyatroyu, bir varlık/yokluk dikotomisi üzerinden okumak niyetindeyim. Dijital dramaturjiyle kurulu bir gösterimde, tiyatroya özgü mevcudiyet (presence) yerini aslında nâmevcut (absence) olanla değiştirmektedir. Dijital tiyatro ve dahi tiyatrodaki dijitalleşme söz konusu olduğunda, tıpkı Hamlet'in söylediği gibi, "olmak ya da olmamak" tuhaf bir biçimde yine "bütün mesele"yi açıklayan kilit cevap olarak tam karşımızdadır: Çünkü "olan" bilinendir, görünendir, tanındıktır, tedirgin etmek yerine güven telkin eder. Oysa ki "olmayan", bilinmeyen ve görünmeyendir, tedirgin eder. Hal böyle olunca dijital olana dair verdiğimiz ilk tepki, yokluk hissiyatından doğan bir tekinsizlik olarak belirir. Masahiro Mori'nin tanımını özelinde, bu tekinsizlik, insan olmayan ama insansı olanla karşılaştıldığında daha tuhaf bir hal alır.

Bu makalede, Alman tiyatro kolektifi Rimini Protokoll'ün 2018 tarihli *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* [Tekinsiz Vadi]<sup>1</sup> isimli oyunu, yukarıda çerçevesi çizilen görüşler ekseninde incelenecektir. Merkezinde insan-oyuncu yerine animatronik bir robotun yer aldığı oyun, tekinsizlik kavramı ve kavramın tiyatroyla ilişkisi bağlamında ele alınacaktır. Oyunda canlı bir insan-oyuncu yerine cansız bir robotun yer alması oluşu, yukarıda değinilen yer değiştirmenin tiyatroya özgü oyuncu-seyirci bileşeninde oyuncuyu varlık düzleminden yokluk düzlemine çeker. *Uncanny Valley* oyununda yokluk, tıpkı bir hayaletin sahnede belirmesi gibi, tekinsizlik yaratır. Sözü edilen tekinsizliği tiyatro özelinde tanımlayabilmek için, öncelikle tiyatronun tekinsiz doğasına ve hali hazırda tiyatroyu hayalet analojisiyle düşünen akademik literatüre değinmek faydalı olabilir.

<sup>1</sup> Rimini Protokoll'ün ilk kez 2018'de sahnelenen söz konusu yapımı, ekibin web-sitesinde Almanca ve İngilizce karşılıkları bir arada kullanılarak *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* şeklinde anılmaktadır. Oyunun dili İngilizce olduğundan, yapım makalede bundan böyle *Uncanny Valley* olarak anılacaktır.

## Tiyatro ve Tekinsizlik Üzerine Genel Bir Bakış: Hayalet Şehir Tiyatro

Tiyatro, tanımı gereği, yaşayanların ölümlerle, unutulmuşlarla ve unutanlarla, toprağa gömülmüşlerle ve hayaletlerle, şimdinin geçmişle buluştuğu ve yüzleştiği bir sahnedir. Tiyatro kadar büyük bir “ölüler kenti” olamaz (Cixous, 1999, s. 301).

Yukarıda Hélène Cixous'un ifade ettiği gibi, tiyatroyu yaşayanların ölümlerle buluştuğu bir hayalet şehir olarak düşünmek tiyatro akademisinin sevdiği bir fikirdir. Her şeyden önce bu düşünce, tiyatronun ontolojik niteliklerinden biri olarak performansın gelip geçici (ephemeral) bir edim olmasından kaynaklanır. Performansın hiçbirini bir diğerinin tıpkısı olamayacak her tekrarı, onu benzersiz ve somutlanamaz bir sanat olarak diğerlerinden ayırır. Metaforik olarak düşünülürse, bu uçucu doğasıyla teatral performansın elle tutulamayan, hayaletsi bir öze sahip oluşu, onu tekinsiz kılar. Örneğin, tekrara dayalı doğası sebebiyle Herbert Blau (1987, s. 174), “her daim geride bırakılan bir şey olarak performansın ölüm gibi görünen bir yaşamın kanıtı” olduğunu söylemiştir. Cixous'un şiirsel benzetmesiyle söylersek bu büyük ölüler kenti, sahneleme anında sürekli olarak yeniden canlan(dırıl)an hayali kişilerle dolu tekinsiz bir âlem olarak, sahnelendikçe ölüp ölüp dirilen bir hortlak gibi karşımızda bir belirip bir kaybolur.

Bu ontolojik çıkarımdan bağımsız olarak, tiyatroyu tekinsiz bir düzlemde ele alan çok sayıda teorisyen bulunuyor. Bunlardan Freddie Rokem, *Hamlet*'in açılış sahnesinde bir görünüp bir kaybolan babanın hayaletinden hareketle, tiyatronun tarihsel olarak bastırılan hayaletsi figürleri ve olayları metateatral düzlemde sahneye yeniden taşıdığını öne sürer (Rokem, 2000, s. 6). Özellikle tarihsel olayları konu alan oyunları deyim yerindeyse bir ruh çağırma gibi okuyan Rokem, Fransız Devrimi ve II. Dünya Savaşı arasında tarihsel olaylardan hareketle yazılmış kimi oyunların öne çıkan gösterimlerini (Peter Brook'un *Marat/Sade*'1, Ariane Mnouchkine'in *1789*'u, Ingmar Bergman'ın *Madame de Sade*'1, *Danton'un Ölümü*'nün Amerikan sahnemeleri vb.) bu analogi doğrultusunda inceler.

Bir diğer teorisyen Marvin Carlson ise ünlü kitabında tiyatroyu bir bellek makinası olarak düşünerek onu geçmiş şimdide hortlatan hayaletsi bir uzam olarak ele alır. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Hortlaklı Sahne: Bellek Makinesi Olarak Tiyatro)<sup>2</sup>, tümüyle bu fikir üzerine kurmuştur. Ibsen oyunlarının retrospektif dram modelini bir örneklem olarak veren Carlson, Sofokles'in *Kral Oidipus*'undan Ibsen'in *Hortlaklar*'ına değin bu modelin tiyatroya özgü klasikleşmiş bir estetiğe tekabül ettiğini anımsatır. Carlson'a göre tiyatro, geçmiş şimdide yeniden canlandıran kültürel bir bellek taşıyıcısıdır. Geçmişin hayaletleri şimdinin sahnesini istila eder, ölmüşler yaşayan şimdide yeniden canlanır.

## Derridacı Bir Bakışla: Hayalet Tiyatro

Hayaletin uçucu ve zamansızca ortaya çıkışı zamana ait değildir, zamanı vermez, şu sözünü ettiğimiz zamanı vermez: *Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost* [Hayalet görünür, Hayalet görünmez olur, Hayalet yeniden görünür] (Hamlet) (Derrida, 2007, s. 13).

Herbert Blau 1987'de, Marvin Carlson 2000'li yılların başında tiyatroyu hayalet analogisiyle düşünürken, onun tekrara dayalı doğasına ve uçuculuk niteliğine ilişkin saptamalarını sıklıkla Derrida'nın görüşlerine başvurarak açıklarlar. Blau, düşünürün Batı metafiziğine içkin “bulunuş (presence)” kipinin tiyatrodaki da aynı prensiplerle çalıştığına ilişkin görüşlerini dayanak alır.<sup>3</sup> Batılı düşünceye özgü metafizik kavrayışın—Derrida buna “bulunuş” metafiziği diyecektir—değişmez bir ilk ilke olarak her daim *bulunuş* kipi etrafında şekillendiğini öne süren Derrida'ya göre, Batı düşüncesi tarafından türetilen ilk ilkeler öz-gönderimsel “(self-referential)” niteliktedirler. Bu da Batı'nın “bulunuş” kipine özgü ‘şimdi’yi hep bir merkez noktası kabul ettiğini ve tüm bir düşünme rotasını bu prensibe göre biçimlendirdiğini gösterir. Böylece her durumda ‘şimdi’ye ve dolayısıyla şimdideki “bulunuş” olanağına sahih bir kesinlik atfedilir. ‘Şimdi’ kesinlik ve bir merkez noktasıyken, ‘önce’ ve ‘sonra’, yani geçmiş ve gelecek ise bir belirsizlik alanındadır: Geçmişte neler olduğu ya da gelecekte neler olacağı bilinemez, kesinlik noktası ‘şimdi’dedir. “Bulunmuş” kipi, zaman ve uzam bağlamlarının ikisini birden içerdiğinden (şimdi ve burada), Batı düşüncesine özgü bu ön kabul salt zamansal değil uzamsal düzlemde de böyledir. Şimdi ve burada ne olduğunu bilebiliyorken, ‘şimdi’ ama ‘başka bir yerde’ ne olduğunu bilemeyiz. Buna göre, dolaysız kesinlik alanı şimdi ve burada mümkün olabildiği için, kesinlik noktası da ancak şimdi ve burada “bulunuş” olmalıdır (Akım, 2022, s. 114).

Burada mevcudiyet olarak Türkçeleştirdiğimiz “bulunuş” kipini, Batı tiyatrosunun 20. yüzyıldan itibaren çeşitli biçimlerde sorunsallaştırdığı bir ilk ilke olarak düşünmek gerekiyor. Derrida'nın görüşleriyle birlikte düşünülürse, Batı tiyatrosundaki tüm çözümleri mevcudiyet ilk ilkesindeki çözümler olarak ele almak mümkündür. Örneğin, Elinor Fuchs'un 1985 tarihli öncü makalesi “Presence and Revenge of Writing: Re-thinking Theatre after Derrida” (Mevcudiyet ve Yazının İntikamı: Derrida Sonrasında Tiyatroyu Yeniden Düşünmek), tiyatrodaki sahne zamanının ‘şimdi’ oluşu ve

<sup>2</sup> Carlson, M. (2004). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, ABD: University of Michigan Press.

<sup>3</sup> Batı tiyatrosunu Derrida'cı anlamda ele alan ve onun “logos-merkezci” doğasının 20. yüzyıl tiyatrosunu nasıl dönüştürdüğünü soruşturan bir çalışma için bkz. Melike Saba Akım (2022), *Logostan Kurtulmak: Yirminci Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı*, İstanbul: Habitus Kitap.



1960'lı yıllarla sahnenin 'şimdi'sine etkin bir biçimde meydan okuyan bir tiyatro estetiğinin geliştiği fikrine dayanır. Bölüm başında sözünü ettiğimiz Herbert Blau da tıpkı Elinor Fuchs gibi, tiyatroyu Derridacı bir bağlamda yeniden düşünen isimlerden bir diğeridir. Bu anlamda Blau'nun hayalet analojisi, performansın tekrara ve uçuculuk niteliğine ilişkin bir analogi olarak, tiyatronun özü itibarıyla klasik zamana ait olmayan bir yanı olduğuna işaret eder. Böylece, o vakte değin tiyatroyu mevcudiyete ön koşullu olarak düşünme pratiğinin bir çözülme sürecine girdiğine şahit oluruz.

Derrida'ya göre bulunuş kipi ekseninde şekillenen Batı düşüncesi, "logos-merkezli"dir. Kendi içinde söz ve yazı olarak dikotomik bir bütün içinde düşünülebilecek *logos* ise, Batı düşün geleneği içinde söze öncelik atfedecek biçimde kemikleşmiştir. İncil'den alıntılarsak, "önce söz vardır"; Derrida'ya göre ise, "logosun" "bulunuş" kipi sözdür. Bu anlamda, mevcudiyet ekseninde açığa çıkan tiyatro geleneği de "logos-merkezli"dir. Biraz da bu sebeple, tiyatrodaki ilk çözülme, *logosun* çözülmesi olarak kendini göstermiştir. Teatral mevcudiyetin ilk krizi bir söz-merkezlilik ("logocentrism") krizidir: Baskın unsur olarak önce dramatik metin gözden düşer ve metin-merkezli tiyatro krize girer. Antonin Artaud'nun metin-merkezli Batı tiyatrosuna açtığı savaşı bir "logos-merkezcilik" eleştirisi olarak okuyan Derrida<sup>4</sup> şöyle der: "Konuştuğum anda, bulduğum kelimeler, kelime oldukları andan itibaren, bana ait değildiler; kökensel olarak tekrarlanırlar (Artaud tekrarın imkânsız olduğu bir tiyatroyu arzular. Bkz. Tiyatro ve İkizi, IV, s. 91)" (Derrida, 2000, s. 237-238). Derrida'nın da dikkat çektiği gibi, "tekrarın imkânsız olduğu bir tiyatroyu arzulamak", Artaud ile iyice görünürleşen karşı-teatral bir düşür ve bir ilk ilke olarak tiyatronun "bulunuş" kipine/mevcudiyete açılan savaşın yalnızca bir yüzüdür. 20. yüzyılla birlikte tiyatrodaki mevcudiyetin çözülmesi olarak yorumladığım bu büyük çabanın bir yandan ontolojik bir kriz olduğunu da hatırlatarak, tiyatronun ontolojisine ters bu çabayı, tam da bu sebeple karşı-teatral bir tutum olarak konumlandırmak gereksinimi doğuyor. Mevcudiyet krizi, tiyatronun ontik bileşenlerinin farklı biçimlerde reddiyesidir. Tıpkı Antonin Artaud gibi, örneğin Friedrich Nietzsche metinsiz, seyircisiz ve oyuncusuz (imkânsız) bir tiyatroyu düşlerken, sembolist Gordon Craig insan-oyuncuların olmadığı ve kuklalarla oluşan bir tiyatroyu düşlerken; ya da Samuel Beckett, yine "oyuncuların olmadığı ve yalnızca kelimelerden oluşan bir tiyatroyu" düşlerken (Bair, 1990, s. 544), karşı-teatral bir tavır içindedir. Dolayısıyla, bir sonraki bölümde incelenecek Rimini Protokoll'ün *Uncanny Valley* isimli oyunu, her şeyden önce tiyatronun ontik bileşenlerinden insan-oyuncunun varlığını yok sayan karşı-teatral bir yönelime sahiptir.

### İnsansı Kopya: Rimini Protokoll'ün *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* Oyunu Üzerine

2000 yılında Helgard Haug, Stefan Kaegi ve Daniel Wetzel tarafından kurulan Alman tiyatro topluluğu Rimini Protokoll, tiyatronun ne'liğine ilişkin dramaturjik soruşturmalara yönelik deneysel çalışmalarına öne çıkıyor. Ekibin çoğunlukla belgesel tiyatro kategorisi altında ele alınan işleri, gündelik yaşantının sahici ve çoğu zaman politik açmazlarını, basit ve zekice tasarlanmış dramaturjilerle, deneysel ve deneyim odaklı bir zeminde tartışmaya açıyor. Rimini Protokoll'ün her bir projesi özelinde çeşitleyerek çoğalttığı teatral imkanlar (mekâna müdahaleler, geçici sahneler, gerçek hayattan tanıklıklar, kimi zaman dijital kimi zaman fiziksel yerleştirmeler, vb.), tiyatronun sığasını soruşturan/sorunsallaştıran deneysel arayışlar olarak nitelenebilir. Bu arayışların pek çoğunu, çağdaş tiyatronun estetik bir çaba olarak ortaya koyduğu güncel temalara örnek gösterebiliriz.

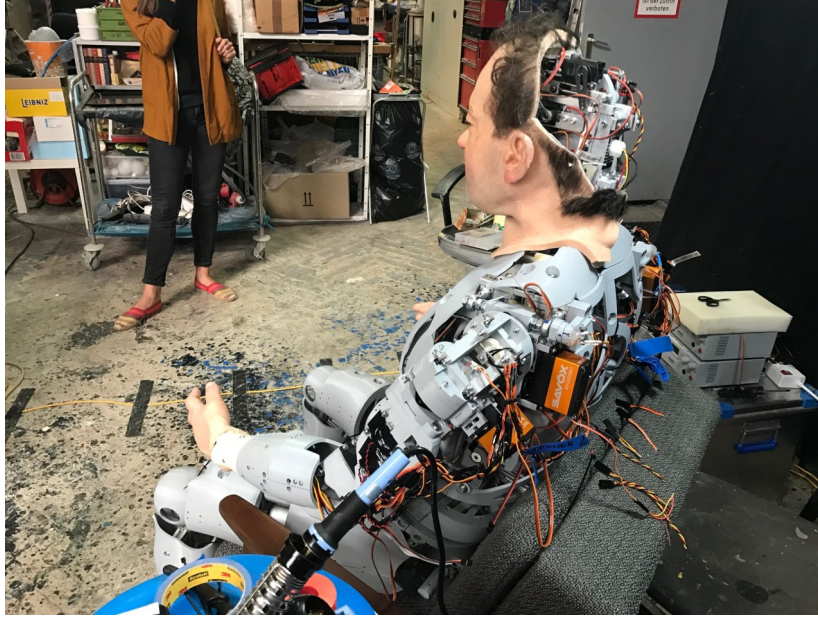
Rimini Protokoll, metin-merkezli tiyatro yapan bir ekip değil. 2018 tarihli *Uncanny Valley*, ekipten Stefan Kaegi'nin bir oyun yazarıyla birlikte çalıştıkları ilk iş. Yazar Thomas Melle, bu proje için kendisinin "animatronik" bir kopyasının yapılmasına izin verdi.<sup>5</sup> İnsan, hayvan ya da bitki gibi canlı bir varlığa benzeyen robotik sistemler oluşturmak için kullanılan multidisipliner teknolojiler animatronik olarak isimlendiriliyor. Temelde robotik olmalarına rağmen, animatronik figürler robotlardan ayrışır. Çünkü robotlar, mekanizmaları gereği insanları taklit etmezler; fakat insanların işini yapacak biçimde tasarlanırlar. Örneğin bir mutfak robotu, hızlı çalışan keskin bıçaklarıyla doğrama, parçalama gibi insanların vaktini alan çeşitli mutfak işlemlerini büyük ölçüde kolaylaştırır. Robotların hareketleri temelde döngüsel bir komut dizisinden oluşur. Dolayısıyla bir robot, çoğunlukla tek bir görevi, mümkün olan en verimli şekilde defalarca yerine getirir. Animatronik ise kukla, mekatronik ve anatomiye birleştiren bir alandır ve animatronik figürlerin hareketleri hem bilgisayar hem de insan kontrolü aracılığıyla gerçekleşir. Figürlerin vücutları genellikle esnek yüzeylerle kaplıdır ve insansı/hayvansı görünmesi için saç, tüy vb. bileşenlere sahiptir.<sup>6</sup>

*Uncanny Valley* için tasarlanan animatronik robot, yazar Thomas Melle'in yaşamı ve davranışları örnek alınarak yaratılmış. Melle'nin yüzünün ve bedeninin birebir kopyası, sahnedeki bu insansı robota deyim yerindeyse giydirilmiş ve bir insan olarak kendine has jestleri, mimikleri, özetle tüm insansı tavrı ve hareketleri, animatronik teknolojiler yoluyla bu robota aktarılmış.

<sup>4</sup> Düşünürün konuyla ilgili öncü makalesi için bkz. Derrida, J. (2000), Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanımı, *Yazı ve Fark*, (Çev. Burcu Yahım), s. 307-330. İstanbul: Metis Yayınları.

<sup>5</sup> (Çevirimiçi), <https://kultur.beykozkundura.com/genel/uncanny-valley-tekinsiz-vadi/>, 17.07.2023.

<sup>6</sup> (Çevirimiçi), <https://teknoloji.org/animatronik-teknolojisi-eglenec-sektorunun-robotikleri/>, 17.07.2023.



**Figür 1:** Rimini Protokoll'ün *Uncanny Valley* oyunu için tasarlanan animatronik robotun yaratım sürecinden bir fotoğraf. <sup>7</sup>

*Uncanny Valley*, Thomas Melle'nin öz yaşamını, bir anlamda kendisini konu alıyor. Bir yazar olarak Melle'nin geçmişine, sanat yaşamına, gündelik rutinine, korkularına ve alışkanlıklarına odaklanıyor; ve böyle yaparak seyirciye en baştan tiyatro sanatına özgü çok temel bir soruyu yöneltmiş oluyor: Gerçek yaşamdan referans alınarak kurgulanan bir karakter—bu örnekte, oyun metninde yer alan ve sahnede bulunan Thomas Melle—sahnedeki temsili varlığıyla oradayken, ne kadar kendisi ve ne kadar kendisinin kopyası? Hem kendisi hem de temsil ettiği kişi olarak bir oyuncu ne kadar gerçek ve ne kadar kopya olabilir? Halihazırda bir kopya olmakla yükümlü insan-oyuncu şayet insan değilse, bir sanat olarak oyunculuktan söz edebilir miyiz?<sup>8</sup>

Özden Işıltan, *Uncanny Valley* üzerine yazdığı inceleme yazısında kopya ve orijinali meselesine eğilerek, “kopyanın orijinalin yerini alması orijinal için ne anlama gelir?” diye soruyor (Işıltan, 2021, s. 22). Zeynep Sayın'a ve Sigmund Freud'a referanslarla devam ediyor:

İnsanlık tarihi, insanlığın ötekisinin, cesedin de tarihidir, der Zeynep Sayın. Orijinal olan, kendini ölümden ayrı düşünemez. Ölüm, insanın sınırlandırıcıdır. İmge ise ki burada android ile temsil edilendir, ölümü delerek ölümün içinde ölüm olmayan uzaklığı bugüne taşıyan yakınlıktır. Tekinsiz olmasının nedeni budur. Yani tekinsizliğin temelinde yatan, ikizini ne ölçüde insana benzediği değildir. Freud'un da üzerinde durduğu gibi tekinsizlik yaşantısına yol açan karanlık ikizimizin varlığını ölümlü olduğumuz gerçeği ile bağlantılandırmamızdır. [...] Ölüme dair bir ahlak sahibi olması gerektiği düşünülen insanın karşısında, ölüm denilen sınıra sahip olmayan ikizi durur. Diğer yandan belki de bu ikiz orijinal için simgeselde bir yarık açabilmenin yoludur (Işıltan, 2021, s. 23.)

Kopya ve orijinali meselesini oyunculuk sanatı üzerinden ele aldığımızda, oyunculunun ontolojisi gereği hem kopyanın hem orijinalin en baştan bir aradılığı söz konusudur. Hem kendi bedenini hem temsili bedeni taşıyan oyuncu, kendinden uzaklaşmaya çabalarken uzaklaşamamaya, yani sıra, bir tür kendiliğindenlik durumunu yaratmaya çalışırken de kendinden uzaklaşmaya mahkûmdur. Orijinal olanı canlılığa ve kopyayı cansızlığa özgü düşünme geleneğinin bir uzantısı olarak (Platon), kopyayı bir öteki olarak ele alan ve bedeninin ötekisinin ceset olduğuna işaret eden Zeynep Sayın (2018, s. 10), orijinal olanın kendini ölümden ayrı düşünemeyeceğini ve insanın sınırının ölüm olduğunu belirtir (Sayın, 2018, s. 14). Bu görüşten hareketle, oyunculuk özelinde bu sınırın baştan ihlal edildiğini ve (mimetik temsil katmanından ötürü hem orijinal hem kopya olan) insan-oyuncunun bedeninin bu anlamda “pharmakosvari” bir ikiliği içerdiğini, hem canlı hem ölü olduğunu pekâlâ öne sürebiliriz. *Uncanny Valley*, Sayın'ın analojisiyle düşünürsek, oyuncunun sahnedeki kopya-ölü bedenini ifşa eder. Oyuncuya içkin bu canlı-ölü bedeninin, sahnede görmeye alışkın olduğumuz ölü-beden (insan-oyuncu) yerine sahnede görmeye alışkın olmadığımız tümüyle ölü bir bedende (animatronik bir

<sup>7</sup> (Çevirimiçi), <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>, 17.07.2023.

<sup>8</sup> Sembolist Gordon Craig, geçirmiş yüzyıl başında yazdığı “The Actor and the Über-Marionette” isimli çığır açıcı makalesinde “rol yapmak [acting] bir sanat değildir” diyerek, oyunculunun bir sanat olarak görmediğini ifade eder. Bu anlamda *Uncanny Valley*'in, Craig'in “üst-kukla” tasavvuruna dijital çağın imkanları ve robotik teknolojiler yoluyla yeni bir açılım getirdiği görülmüyor. Bkz. Edward Gordon Craig, (2004), “The Actor and the Über-Marionette”, *Edward Gordon Craig – A Vision of Theatre* içinde. İngiltere: Routledge.

kopya) canlanması, seyircide sanki bir Lazarus etkisi yaratır. *Uncanny Valley*, tıpkı İsa'nın mucizevi biçimde dirilttiği ölü Lazarus gibi, bir yandan oyuncunun ontolojik olarak hem ölü hem diri oluşunu anırtırken, insan-dışı ve cansız oyuncuyu (animatronik kopya) sahnede dirilterek seyirciye tekinsiz bir mucizeye tanıklık deneyimi sunar.



**Figür 2:** Rimini Protokoll'ün *Uncanny Valley* oyunundan bir kare. <sup>9</sup>

Bir sunum-performans (lecture performance) olarak tasarlanan *Uncanny Valley*, Platon'dan bu yana çeşitli biçimleriyle tartışılan kopya ve orijinal meselesini, özelde oyunculuk genelde sanat ve yaşam ilişkisi bakımından tartışmaya açmaktadır. Dolayısıyla, sahnelemede tiyatro ve yaşam arasındaki sınırları muğlaklaştıran bir form olan sunum-performansın tercih edilmesini de bu yönden düşünmek gerekir. 2000'li yıllardan itibaren dolayımında olan bu kavramı çok net sınırlarla tanımlamak doğru olmaz. Ne tam olarak teatral performans ne tam olarak akademik sunum olarak nitelenemeyecek sunum-performanslar, hem 'bir araştırma alanı olarak sanat' hem de 'akademik sınırları aşan bir edim olarak ders verme/sunum yapma' arasında muğlak bir yerde durmaktadır.<sup>10</sup> Sahnedeki animatronik robot anlatıcı, önündeki sehpa da duran dizüstü bilgisayarı, arkada bu bilgisayardan yansıtılan sunum videosunun döndüğü projeksiyon perdesiyle, koltuğunda oturarak seyirciye gerçek hayattaki Thomas Melle'i —ben anlatıcı kipiyle— anlatır. Yazarın çocukluğundan, günlerini nasıl geçirdiğinden söz eder. Projeksiyon perdesinde yazarın çocukluk fotoğraflarını görürüz. Akabinde bu projede yer almaya nasıl karar verdiğini, proje için bedeninin ve hareketlerinin robot kopyaya aktarımı sürecini anlatır. Projeksiyondaysa anlattıklarıyla ilişkili videoları izleriz. En başından itibaren, anlattıklarına rol yapma “(acting)” ediminin hayatla ne kadar iç içe olduğu vurgusu eşlik eder:

Önce kendimden biraz bahsedeyim. Adım Thomas Melle, Almanya'danım; fakat bu sunumu İngilizce olarak yapmaya çalışacağım. Fotoğraf lütfen! Burada benim çocukluk fotoğrafımı görüyorsunuz. Oh, sevimli değil mi? Pekâlâ, bir şekilde sevimli rolü yapıyor. Bu fotoğraf ben 6 yaşındayken çekildi, 1981 yılında. [...] Genelde okula gitmeyi severdim, o yüzden bu fotoğrafta neden bu şekilde üzgün rolü yaptığımı bilmiyorum. Belki de daha 6 yaşındayken kendi kendimizin aktörüyüzdür. [Burada] bir şekilde beni bekleyen sosyal şartlanmaya göre rol yapıyorum.<sup>11</sup>

Erwing Goffman'ın “benlik sunumu” dediği olguya denk düşen bu sözleriyle robot Thomas Melle, toplumsal hayatta bireyi kuşatan sosyal şartlanmanın bir sonucu olarak, çok küçük yaştan itibaren rol yapmayı öğrendiğini söylemektedir. *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* isimli öncü çalışmasında Goffman, sosyolojik bir bakış açısıyla, tiyatro ve hayat arasında bir analogi kurar ve kişinin toplumsal yaşam içinde sürekli olarak bir rol yapma edimi halinde olduğunu öne sürer. Goffman'a göre, “sahne yapmacık şeyler sunar; yaşam muhtemelen daha gerçek ve genelde pek de iyi prova edilmemiş şeyler sunar” (Goffman, 2014, s. 13). Gündelik yaşantının olağan akışı içinde, kişi başkasıyla karşılaştığı her ortamda, prova edilmemiş bir rol yapma hali ve dolayısıyla bir performans içindedir.

Sunumu boyunca bir yandan seyirciye yapay zekadan, Alan Turing'den söz eden robot anlatıcı, bir yandan yapay

<sup>9</sup> (Çevirimiçi), <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>, 17.07.2023.

<sup>10</sup> Jérôme Bel'in *Spectator*; Forced Entertainment'in *Marathon-Lexicon*; Robert Wilson'un aslı John Cage'a ait *Lecture on Nothing* gibi işleri iyi bilinen sunum-performans örnekleri arasında sayılabilir.

<sup>11</sup> (Çevirimiçi), <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>, 17.07.2023 (İngilizce'den çeviri bana ait).



zekâ ve robotların yaşamımızı nasıl kapladığına ilişkin yarı akademik yarı gündelik bir anlatımla bilgi verir. Johan Huizinga'nın *homo-ludens* olarak adlandırdığı insanın yaşamında rol yapma edimi gündelik hayatın her daim bir parçasıydı; fakat özellikle bugün, yapay zekâ ve robotları günümüz yaşantısından ayrı düşünmemiz neredeyse imkânsızdır. Öyle ki, robot anlatıcı, bir noktada seyirciye bilgisayar başındayken sürekli karşınıza çıkan “ben bir robot değilim” kutucuğunu işaretlerken kendinizden nasıl bu kadar emin olabiliyorsunuz diye sorar:



**Figür 3:** Rimini Protokoll'ün *Uncanny Valley* oyunundan bir kare. <sup>12</sup>

Robot-anlatıcının ironik bir dille seyirciye yönelttiği bu soruyla, *Uncanny Valley*, makinelerin kuşattığı gündelik yaşantıya dikkat çeker; otomasyonun hâkim olduğu sosyal hayatta robot ve insan arasındaki sınırların günden güne iç içe geçerek yaşam pratiğimizi dönüştürdüğüne işaret eder. Böylece oyunda, metnin diliyle sahneleme dilinin organik bir biçimde kesiştiğini görürüz; yanı sıra form olarak tercih edilen sunum-performans, yaşam ve sanat arasındaki sınırları eriterek sahnelemenin dramaturjik katmanını desteklemiş olur.

Öte yandan, sunum-performans formunun yaşam ve sanat arasındaki geçişkenliğe yaptığı vurgu dolayısıyla, sahnede konvansiyonel anlamda teatral bir temsil gerçekleşmez. Bununla, seyirciye sunulan dünyanın tiyatrodaki gibi tümüyle mimetik ve fiktif olmayışını kastediyorum. Burada oyun yazarının kaleminden çıkmış bir metin olmasına rağmen, sahnedeki anlatıcı fiktif bir karakteri temsil etmek yerine kendisi (!) olarak sahnededir. Fakat performans sanatına özgü bu tavır, yani icracının kendi bedeniyle ve kimliğiyle orada oluşu, icracı animatronik bir kukla olduğundan gerçekleşmemektedir. Orijinalin yerindeki kopya seyirciyi alışkın olmadığı türden bir tekinsizliğin içine sürükler. Dolayısıyla *Uncanny Valley* ne tam olarak tiyatro ne tam olarak performanstır: sahnede izlenileni verili kalıplar içinden tanımlamak pek mümkün değildir.

Örneğin, Erika Fischer-Lichte'nin ünlü “*autopoietik geribildirim döngüsü*” (autopoietic feedback loop), *Uncanny Valley* örneğinde hiçbir şekilde çalışmaz. Fiziksel biraradılığı (co-presence) teatral performans için bir zorunluluk olarak ele alan Fischer-Lichte'ye göre “*autopoietik geribildirim döngüsü*”, performans sırasında seyirci ile icracı arasında oluşan karşılıklı duygusal alış-veriş olarak tanımlanabilir. Fischer-Lichte'nin savına göre bu karşılıklı ilişkisellik, seyirci ve icracı arasında görünmez bir enerji açığa çıkarır. Seyircinin ve icracının kontrolü dışında gelişen bu enerji, fiziksel biraradalık yoluyla oluşan tekrarlanamaz bir estetik deneyimdir (Medenica, 2020). Dolayısıyla Erika Fischer-Lichte'nin “*autopoietik geribildirim döngüsü*”, tarafların fiziksel olarak bir arada olmasının yanı sıra, tarafların canlı olmasını talep eder. Bu durumda, örneğin Rimini Protokoll'ün en yeni işlerinden *Temple du Présent* (Şimdinin Tapınağı) isimli performansı, taraflardan ahtapot canlı olduğu için bu koşulu sağlar.<sup>13</sup> Fakat *Uncanny Valley* örneğinde taraflardan biri animatronik bir robot olduğu için “*autopoietik geribildirim döngüsü*” burada devre dışı kalır. Fischer-Lichte, kendisiyle yapılan bir söyleşide *Uncanny Valley* üzerine şöyle söyler:

Öncelikle, bu işi çok sevdiğimi söylemeliyim. Tiyatro kavramına meydan okurken ne kadar ileri gidebileceğimizi test etti; ve bu işle tiyatro olmaktan çıkma noktasına gelindi. Sahnedeki robot insan görünümündü, tıpkı Melle'ye benziyordu, fakat orada oturan herkes için sahnedekinin

<sup>12</sup> (Çevirimiçi), <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>, 17.07.2023.

<sup>13</sup> Ekibin 2021 tarihli yapımı *Temple du Présent*, insan-oyuncunun yerine başrole bir akvaryum içinde seyirci tarafından gözlemlenebilen canlı bir ahtapotu yerleştiriyor. Bilgi için bkz. (Çevirimiçi), <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present>, 23.10.2023.

bir robot olduğu, ona doğrudan yanıt vermenin ya da onunla bir tür diyalog kurmanın bir anlamının olmadığı açıktı.

Benim içinse, adeta “*autopoietik* geribildirim döngüsü” fikrimi kanıtlamak üzere yapılmış bir deney gibiydi [gülüyor]. Sahneye bir robot koyar ve ne olacağını görmek üzere beklersiniz. Döngü kurulamayacaktır. Kaegi ve Rimini Protokoll’ün hep yaptığı üzere, bu iş çok zekice tasarlanmıştı. Benim tiyatro değil demem, bu işin sanat olmadığı anlamına gelmiyor. Bu, yeni bir sanat formudur. Oldukça önemlidir, olağanüstüdür. Burada bir ayırım yapmalıyız. Bu sanattır, bu işe estetik olarak karşılık verebilirim; fakat onu sosyal olarak deneyimleyemem. İyi yapıldığında, bunu takdir ederim; fakat bu tiyatro değil. Bu türden sanat formları için yeni bir terim önerilmeli (Medenica, 2020.)

Fischer-Lichte’nin teatrallığı tanımlarken verdiği denklemin (*autopoietik* geribildirim döngüsü) sınırlarının oldukça keskin olduğu çok açıktır. Bu verili tanımla düşünecek olursak, dijital dramaturjiyle kurulu yapımlarda şayet fiziksel biraradalık (co-presence) koşulu ihlal ediliyorsa, Fischer-Lichte’ye göre artık tiyatrodan değil yeniden tanımlanması gereken farklı bir sanat formundan söz etmeliyiz. Farklı ve yeni, zihin açıcı tanımlar türetmenin tiyatro sanatının sığasını genişleten olumlu bir yaklaşım olduğu görüşündeyim. Fakat bu yeni tanımları türetirken ve elimizdeki tanımları çoğaltmaya devam ederken, tiyatro çatısı altından ayrılmaya, söz konusu yapımları tiyatro-dışı bir yerde tutarak sınırları belirgin bir biçimde muhafaza etmeye gerek var mı bundan şüpheliyim. Nitekim sanat, verili konvansiyonu bozma ve yeni anlatım biçimleri kurmaya içkindir ve bu niteliğiyle bilimsel olandan çok ayrı bir alanda kendine has bir yürüyüşle gelişmeye açık bir mefhumdur. Tüm sanatlar gibi tiyatro da sanatın bu niteliğini doğal olarak taşır.

### Son Sözler: Nasıl bir Teatrallık?

*Uncanny Valley*, gerek metinsel gerek tasarımsal düzlemde dijital bir öğeyi (animatronik robot) dramaturjik olarak merkeze yerleştirerek sorunsallaştıran, ufuk açıcı bir yapımdır. Oyunun dijital öge ekseninde biçimlenen dramaturjisi, tiyatronun ontik bileşenlerinden mevcudiyet (presence) koşulunu teatral konvansiyonun dışına taşarak ihlal eder. Fakat bu ihlal, dijital dramaturjilere özgü sanal olanla yer değiştirme esasının bir sonucu olarak canlı oyuncu yerine cansız bir robotu yerleştirdiğinden, yokluğu tekinsiz bir ötekiyle karşılayan tuhaf bir teatrallik yaratır. Fischer-Lichte’nin yaptığı gibi tiyatroyu sınırları belli bir alan içinde tanımlamaya devam edersek, burada deneyimleneni teatral deneyimden ayırmak gerekir. Öte yandan teatrallik nosyonu tiyatro akademisince de belirsiz kabul edilen bir kavramdır. Örneğin, teatrallik üzerine düşünen öncü tiyatro akademisyenlerinden Josette Féral şöyle söyler:

Aslında teatrallik yalnızca hileli bir kavram değildir, aynı zamanda tüm tiyatro tarihini yineleyeduran bir kavramdır. Tam da tiyatro mefhumunun değişmesinden mütevellit, bizim de sürekli olarak teatrallik kavramını yeniden tanımlamamız gerekir. (Féral’den aktaran; Akım, 2022, s. 52).

Féral’in tanımı, teatrallik nosyonunun zamanın ruhuna paralel olarak farklı biçimlerde tanımlanaduran, değişken ve belirsiz doğasına dikkat çeker. Teatrallik, özellikle bugün dijital dramaturjilerle örülü gösterimlerde, hali hazırda müphem olan tanımının sınırlarını çok daha muğlak bir zemine taşır. Bugün konvansiyon referans alındığında karşı-teatral bir yerde duran çok sayıda çağdaş gösterim, klasik teatrallığın sığasını genişletebilecek yeni estetikler önermektedir. Bu anlamda çağdaş tiyatro estetiğinin göbeğinde, neredeyse Tarihsel Avangardlardan bu yana karşı-teatral bir motivasyon bulunmaktadır. Bu durum, sadece prodüksiyona dayalı çağdaş tiyatro örnekleri için geçerli değildir, geçtiğimiz yüzyıldan bugüne oyun yazarlığı da karşı-teatral bir yönelimle ilerlemiştir. Bugün oyun yazarlığında modern klasiklerden sayılan Samuel Beckett, Peter Handke, Peter Weiss gibi isimlerden Heiner Müller, Sarah Kane, Martin Crimp gibi çağdaş klasiklere değin dramatik yazın, konvansiyon dışı bir yerden, dolayısıyla karşı-teatrallikten beslenmiştir. Aynı yönelim hem modern hem çağdaş yönetmenlerde de izlenebilir. Rimini Protokoll, çağdaş tiyatro estetiğini belirleyen öncü ekiplerdendir. Ekibin belgesel tiyatro alt kategorisi altında değerlendirilen neredeyse tüm gösterimlerinde, teatrallik nosyonunun sınırlarını aşındıran karşı-teatral bir motivasyon bulunmaktadır.

Çağdaş tiyatro estetiği, konvansiyona özgü teatral mevcudiyet esasını post-yapısalcı bir yönelimle merkezsizleştirerek, namevcudiyet yönelimli bir form önermektedir. Örneğin, çağdaş tiyatro estetiğinin öncü isimlerinden sayılan Alman yönetmen Heiner Goebbels, 1993 yılından itibaren sahneye koyduğu oyunlarında bir “namevcudiyet estetiği” yaratmayı amaçladığını belirtmektedir.<sup>14</sup> Dolayısıyla, bir karşı-teatral yönelim olarak namevcudiyet, çağdaş tiyatronun neredeyse en temel motivasyonu olarak düşünülebilir. Bu makalede değindiğimiz Rimini Protokoll’ün *Uncanny Valley* yapımı, karşı-teatral bir yönelimle ve namevcudiyet zeminine dayalı bir estetik sunmaktadır. Oyunda, canlı oyuncunun varlığından ziyade yokluğu esastır; ve yokluk dijital bir unsur olarak animatronik bir robotla karşılanmaktadır. Varlığın yerine ikâme eden ve bir hayalet etkisi yaratan cansız oyuncu, sahnede tekinsizlik hissiyle kaplı bir teatrallik inşa eder. Böylesi bir teatrallik, klasik bir okumayla tiyatro-dışı ve dolayısıyla karşı-teatral bir yerdedir. Makalede, söz konusu bu teatrallığın nasıl bir yerden türediği serimlenmiştir.

<sup>14</sup> Heiner Goebbels’in namevcudiyet nosyonunu teorik bir zeminde ele alarak estetik bir öneri olarak sunduğu çalışması için bkz. Heiner Goebbels (2015). *Aesthetic of Absence*, London: Routledge.



**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

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

**Grant Support:** The author has no conflict of interest to declare.

**ORCID:**

Melike Saba AKIM 0000-0003-2275-237X

**KAYNAKLAR**

- Akim, M. S. (2022). *Logostan Kurtulmak: Yirminci Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı*. İstanbul: Habitus Kitap.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi* (B. Gülmez, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bair, D. (1990). *A Biography: Samuel Beckett*. New York: Touchstone Book.
- Blau, H. (1987). *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- Carlson, M. (2004). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. ABD: University of Michigan Press.
- Cixous, H. (1999). Enter the theatre (in between) (B. J. Mallet, Çev.). *Modern Drama*, 42(3), 301-314. <http://dx.doi.org/10.1353/mdr.1999.0006>
- Craig, E. G. (2004). The actor and the über-marionette. In *Edward Gordon Craig – A Vision of Theatre*, pp. 287-298. UK: Routledge.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın Hayaletleri* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derrida, J. (2000). Sufle söz. (P. B. Yalım, Çev.). *Yazı ve Fark* içinde (s. 227-263). İstanbul: Metis Yayınları.
- Derrida, J. (2000). Vahşet tiyatrosu ve temsilin kapanımı. (P. B. Yalım, Çev.). *Yazı ve Fark* içinde (s. 307-330). İstanbul: Metis Yayınları.
- Goebbels, H. (2015). *Aesthetic of Absence*. London: Routledge.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- İşiltan, Ö. (2021). Rimini Protokoll'den *Tekinsiz Vadi*, *TEB Oyun Dergisi*, 42, 22-25.
- Mori, M., MacDorman, K. F., Kageki, N. (2012). The uncanny valley [From the field], *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), 98-100. <http://dx.doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>.
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

**Elektronik Kaynaklar**

- Caballar, R. D. (2019). What is the uncanny valley, *IEEE Spectrum*. Erişim adresi: <https://spectrum.ieee.org/what-is-the-uncanny-valley>
- Medenica, I. (2020). A digital talk about an analogue art: interview with Erika Fischer-Lichte, *Critical Stages: The IATC Journal* (22). Erişim adresi: <https://www.critical-stages.org/22/a-digital-talk-about-an-analogue-art-interview-with-erika-fischer-lichte/> (Çevirimiçi), <https://kultur.beykozkundura.com/genel/uncanny-valley-tekinsiz-vadi/>, 17.07.2023.
- (Çevirimiçi), <https://teknoloji.org/animatronik-teknolojisi-eglence-sektorunun-robotikleri/>, 17.07.2023.
- (Çevirimiçi), <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>, 17.07.2023.
- (Çevirimiçi), <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present>, 23.10.2023.

**Atf biçimi / How cite this article**

Akim, M.S. (2023). Varlıkla yokluğun eşiğinde, tekinsiz bir vadide: Rimini Protokoll'ün *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* oyunu üzerine. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 56-65. <https://doi.org/10.26650/sds12023-1343139>

## Kurban Said'in *Das Mädchen vom Goldenen Horn* Eserinde Doğu-Batı Karşıtlığı

The Orient-Occident analogy in Kurban Said's novel *Das Mädchen vom Goldenen Horn*

Mutlu ER<sup>1</sup> , Max Florian HERTSCH<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Doç.Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,

Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye

<sup>2</sup>Doç.Dr., Deutsch-Türkisches Forum, Stuttgart, Almanya

Corresponding author: Mutlu ER

E-mail: mutluer@hacettepe.edu.tr

### ÖZ

Bu çalışmada Kurban Said'in 1938 yılında Almanca olarak kaleme aldığı ve Türkçeye de çevrilen eseri tarihsel ve edebi açıdan ele alınmaktadır. Kurban Said, bu romanı ile Doğu ve Batı arasındaki kültür çatışmasına ilişkin bir nevi yazın bilimsel bir yaklaşım göstermiştir. Doğu, ana karakter Asiadeh aracılığı ile vücut bulmuştur, fakat roman Berlin'de, yani Batıda başlayıp Doğu'ya olan bir özlemle son bulmaktadır. Romanda, Batı dünyasını temsil eden Berlin ile Doğu dünyasını temsil eden İstanbul'un kültürel tezatlıkları ortaya çıkmaktadır. Roman, diasporadaki Türk toplumunun kültürel ve feminen potansiyeli ile Doğu'ya özgünlükleri tasvir edilmekte ve onların değer yargıları da tanımlanmaktadır. Bunların yanı sıra, tarihsel ve siyasi olgular da yer almaktadır. Makalede Doğu ve Batı ile Türk kültürüne dair edebi bakış açıları ve bilimsel anlamda Doğu kavramının kapsadığı konular da işlenmeye çalışılmıştır. Kurban Said, Doğu dünyasında her daim kendisine ait bir ize rastlamış ve verdiği eserlerle Doğuya ilişkin bu düşün dünyasını daha da derinleştirmiştir. Almanya'da yayımlanan *Die literarische Welt* adlı derginin Kurban Said'i 'Doğu uzmanı' olarak adlandırmasıyla yazar, Weimar Cumhuriyeti döneminde kendi alanında oldukça ün kazanmıştır. Çokkültürlülük ve kültürlerarasılık konularını ele alan ilk romanlardan biri olan *Das Mädchen vom Goldenen Horn*'un ilgi çekici taraflarından birisi de, Kurban Said'in muhtemelen kendi deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı, memleketinden uzakta yaşayan karakterlerin nasıl ayakta kaldıklarının ve hangi stratejiyi izlediklerinin gösterilmesidir. Bu stratejiyi anlamak için, Doğu'nun gözündeki Batı imgelemi ve Doğu dünyasından gelen bir sürgünün Batı'da karşılaştığı durumları incelemek gerekmektedir. Bu makalede, Doğu kavramının tam olarak neyi ifade ettiği -yazın dünyasındaki hayali bir yer mi, yoksa coğrafi bir gerçeklik mi- sorusuna Ewald Banse ve Huntington'ın görüşleri doğrultusunda yanıt aranacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kurban Said, Doğu, Batı, Kültürlerarası Edebiyat, Oryantalizm

Submitted : 24.08.2023

Revision Requested : 20.10.2023

Last Revision Received : 16.10.2023

Accepted : 27.10.2023



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

## ABSTRACT

This paper presents a historical and literary evaluation based on Kurban Said's novel *Das Mädchen vom Goldenen Horn*, which was written in German in 1938. In this fictional book, Said provides a literary, scientific statement on the cultural clash between the Occident and the Orient, which is embodied through the book's protagonist, Asiadeh. The novel begins in the Western World, in Berlin, and ends with a desire for the East, the Orient. Contrasts are highlighted between the cultures of Berlin and Istanbul, representing the Western and Eastern. Furthermore, Said describes the cultural, oriental, and feminine potential of the Turkish society in the diaspora and defines their visions. In addition, historical and political facts are included. This study defines the literary perspectives of Eastern, Western, and Turkish cultures. The writer achieved a respectable reputation in his field during the Weimar Republic, after the magazine *Die literarische Welt* (Literature World) published in Germany, named him an 'Oriental expert'. One interesting aspect is that *Das Mädchen vom Goldenen Horn* is one of the first books to deal with the issues of multiculturalism and cross-cultural perspectives. The story, which is likely based on some of the author's experiences, shows how the characters, who live far from home, survive and what tactics they follow to handle life. In order to understand this strategy, it is necessary to examine Western imagery through the eyes of an 'Oriental' and, simultaneously, the situations a person displaced from the Orient faces in the Western World. In this article, the question of what the Oriental concept means – whether it is an imaginary place in the literary world or a geographical reality – will be answered in line with the views of Banse and Huntington.

**Keywords:** Kurban Said, Orient, Occident, Intercultural Literature, Orientalism

## EXTENDED ABSTRACT

*Das Mädchen vom Goldenen Horn* by Kurban Said is a remarkable literary work that beckons scholars and enthusiasts alike to engage with its intricate cultural commentary and historical significance. The present article endeavors to dive deeper into various aspects of this novel, offering a comprehensive analysis that underscores its lasting impact on our understanding of the cultural dynamics between the Occident and the Orient.

As the narrative unfolds, the reader is transported to the vibrant environment of 1938 Berlin, a Western metropolis that embodies the quintessence of modernity and progress. Against this backdrop, the character of Asiadeh emerges as a captivating embodiment of the clash between civilizations, serving as a conduit through which the complex interplay of cultures is illuminated. From the bustling streets of Berlin to the enchanting alleys of Istanbul, Asiadeh's journey parallels the broader historical tension that has largely defined the Western and Eastern worlds.

Kurban Said highlights the stark contrasts between these two worlds through masterful craftsmanship. Berlin, emblematic of the West, is meticulously portrayed, showcasing its technological advancements and societal norms. In sharp relief, Istanbul takes center stage as a mesmerizing tapestry of Eastern traditions and sensibilities. Through vivid imagery and evocative prose, the narrative immerses readers in the palpable dichotomy that shapes the characters' lives, inviting contemplation of the intricate forces that shape cultural identities.

The sequence of events in *Das Mädchen vom Goldenen Horn* extends beyond cultural exploration, intertwining the personal and political trajectories of its characters with the broader canvas of history. Said's deft incorporation of historical and political realities may serve as a reminder that literature, specifically fiction, serves as a mirror that reflects the socio-political context in which it is conceived. The text seamlessly weaves real events into its structure, enriching the reader's engagement and prompting reflection on the fusion of storytelling and historical consciousness.

Moreover, the story invites readers to deeply examine the Turkish diaspora experience, illuminating the cultural and oriental essence that persists even amid the challenges of displacement. Asiadeh's journey becomes a poignant exploration of the aspirations, dreams, and visions that define this particular diaspora. By examining the emotional landscapes of characters straddling multiple worlds, the novel paints a complex portrait of identity, belonging, and the quest for self-discovery.

Essentially, this forthcoming article provides scholars and other readers with a comprehensive understanding of the multifaceted dimensions of *Das Mädchen vom Goldenen Horn*. Its meticulous analysis not only sheds light on the intricate cultural clashes that permeate the narrative but also showcases the novel's profound ability to transcend time and space, resonating with contemporary discussions on identity, multiculturalism, and the enduring echoes of historical events.

Within this scholarly context, the article's contribution to the exploration of *Das Mädchen vom Goldenen Horn* becomes manifest. The analysis – meticulously dissecting the interplay of characters, historical events, and cultural clashes – encourages readers to consider the implications of Said's narrative in the broader discourse of cross-cultural interactions and shaping of societal narratives.

In conclusion, Kurban Said's literary masterpiece is a gem that continues to captivate and inspire. The present article, with its scholarly rigor, offers readers a deep comprehension of the novel's nuances across continents and epochs. This

paper intends to uphold the legacy of *Das Mädchen vom Goldenen Horn*, encouraging future generations to engage with its tapestry of cultural, historical, and human intricacies.

## Giriş

*Das Mädchen vom Goldenen Horn* Doğu ve Batı kavramları arasında yazınsal açıdan hangi farkların bulunduğu sorusuna yanıt aranmaya çalışılmaktadır. Aslında kendi başlarına ayrı ayrı anlamları olan bu kavramlar, romanda geçen iki metropol şehir Berlin ve İstanbul (veya Almanya ve Türkiye) ile romanın ana karakteri Asiadeh'nin düşünceleri üzerinden yeniden ele alınmaktadır. İstanbul'un itibarlı ve eğitilmiş bir ailesinden gelen ve genç bir kadın olan Asiadeh'nin Berlin'e sürgün edilmesinden sonra yaşadığı duygusal çatışmalar romana yön vermektedir. Bir Yahudi ailesinde Lev Nussimbaum ismiyle dünyaya gelen ama sonrasında Müslüman olarak Essad Bey ismini alan ve en nihayetinde Avrupa'da yaşarken Kurban Said mahlasını kullanan yazar, kendi yaşadığı kültür çatışmasını roman karakterlerine yansıtmıştır. Kurban Said, Doğu dünyasında her daim kendisine ait bir ize rastlamış ve kaleme aldığı eserlerle Doğu'ya ilişkin bu düşün dünyasını daha da derinleştirmiştir. Almanya'da yayımlanan *Die literarische Welt* (Edebiyat Dünyası) adlı derginin Kurban Said'i 'Doğu uzmanı' olarak adlandırmasıyla yazar, Weimar Cumhuriyeti döneminde kendi alanında oldukça ün kazanmıştır. Çokkültürlülük ve kültürlerarasılık konularını işleyen ilk romanlardan biri olma özelliğini taşıyan *Das Mädchen vom Goldenen Horn*'un dikkat çeken taraflarından birisi de, Kurban Said'in muhtemelen kendi deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı, memleketlerinden uzakta yaşayan karakterlerin ne tür bir hayatta kalma stratejisi izlediklerinin gösterilmesidir. Bu stratejiyi anlamak için Doğu'nun gözündeki Batı imgelemi ve Doğu dünyasından gelen bir sürgünün Batı'da karşılaştığı durumları incelemek gerekmektedir. Doğu kavramının tam olarak neyi ifade ettiği -yazın dünyasındaki hayali bir yer mi, yoksa coğrafi bir gerçeklik mi- sorusuna Ewald Banse ve Huntington'ın görüşleri doğrultusunda irdelenecektir.

## Doğu-Batı Döngüsü – Edebiyatta Doğu kavramı

*Ex oriente lux* deyiminin de vurguladığı üzere, bilginin ve kültürün kaynağı olan Doğu, Orta Çağ'dan bu yana, sadece Alman edebiyatına değil, dünya edebiyatına da yön vermiştir. Alman (Orta Avrupa) edebiyatına etkisi açısından diğer kültürler arasında ayrı ve özel bir konuma sahip olan Doğu kültürünün tanımı çok yönlüdür (bkz. Kontje, 2003) ve coğrafi sınırlara sıkışıp kalmaksızın sosyokültürel, dini, tarihi ve toplumsal cinsiyet algısı gibi kavramlarla bütünleşir (Polaschegg, 2005, s. 63). Almanya'da Doğu ya da Orta Avrupa'da Doğu ile ilgili yazılı ifadelerin diğer ülkelerden farklı olması da dikkat çekicidir, bu da esas olarak Almanya'nın sömürgeci politikasını uzun sürdürememesinden kaynaklanmaktadır. Almanların gerçeklikten uzak, yalnız hayallere dayalı olan Doğu imgelemi, farklı odak noktalarından çıksa da, önemli bir yerde birleşmiştir: milli kimliğin farkındalığı. Bu da toplumun ırksal, cinsel, etnik ya da milli özelliklerinin Avrupalı olanlar ve olmayanlar arasında bir sınır çizildiğine yönelik bir farkındalıktır ayrıca (Zantop, 1999, s.16). Bu nedenle Alman edebiyatında belirli bir Doğu izlenimi bulunmamaktadır. Her bir Doğu motifi farklı bir fikri ortaya koyar (Said, 2009).

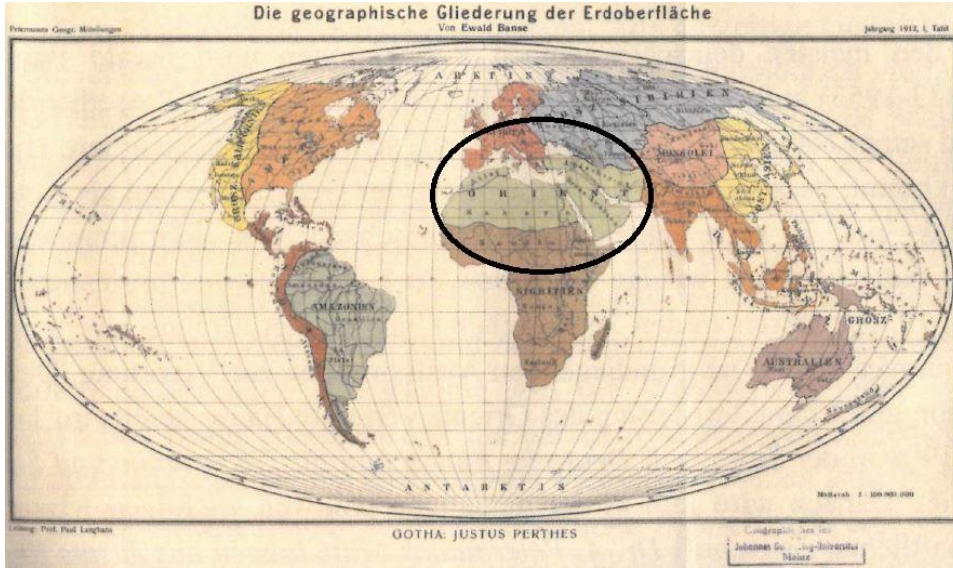
Doğuya yönelik düşüncelerin karmaşıklığı edebi metinlerde ifade edilirken ortak bir nokta ortaya çıkar: Doğu "bir kimlik değil, ötekinin farklılığıdır- diğer taraf, yani Batı, bundan bağımsız düşünülemezdi" (Göckede vd., 2006, s. 10). Doğu ile Batı'yı karşı karşıya getiren bu duruma, Alman edebiyatının birçok eserinde rastlanmaktadır. Doğunun özellikle dini, cinsel, coğrafi ya da kültürel açılardan bilinmeyen yanları Batı'da yadırganmış, ancak merak da uyandırmıştır. Hristiyanlığın ve erkek egemenliğinin baskın olduğu Batı, aşına olduğu Avrupa topraklarını edebiyat ile aşmış ve bambaşka bir kültürle harmanlanan Doğu ile karşılaşmıştır (age.). Bu karşılaşma, yalnızca toplumsal ve siyasal anlamda yeni düzenlerin ortaya çıkışı ve devrimlerle değil, aynı zamanda bilim alanıyla da ilgilidir. Doğu kültürünü yansıtan metinlerin Orta Avrupa dillerine çevrilmesi, Cermen dillerinin de Farsça gibi Hint-Avrupa dil ailesine bağlı olduğunu ortaya koyan yeni dilbilimsel çalışmalar, 18. yüzyılın ortalarından itibaren kelimenin tam anlamıyla 'Oriental Renaissance' kavramını doğurur ve 'the close of the neoclassical age just as the Classical Renaissance had marked the close of the medieval' düşüncesine işaret eder (Schwab, 1984, s.11). Alman edebiyatında Doğunun yeniden keşfi 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın ortalarında doruk noktasına ulaşır. Alman kültür filozofu Friedrich Schlegel de Doğu ile Romantik dönem arasında sıkı bir bağın olduğunu düşünür. Hatta, Schlegel edebiyat üzerine yaptığı bir konuşmasında, "romantizmin en şahanesini Doğuda aramalıyız der" (Wiese, 1927, s. 96).

Doğuyu, bir haritayı incelemek yerine hayal gücümüz yardımıyla belirlemek daha kolaydır. Doğu (Orient) kelimesi bile egzotik uzak diyarları çağrıştırırken, buranın gerçekte de var olan bir yer olduğunu öğrenmek hayal kırıklığı yaratmaktadır. Bu bölgenin coğrafyası, orada yaşayan insanlar ve kültürleri hakkındaki yargılarımız kaynağını somut yaşanmışlıklardan çok hayali betimlemelerden alır. (Syndram, 1989, s.324)

Syndram burada, daha önce Schlegel'in de değindiği yabancı ve öteki kavramlarını 'egzotik uzak diyarlar' deyişiyle genişletmiştir. Alman coğrafyacı, pan-germanist tarihçi ve yazar Ewald Banse ise Doğuyu bambaşka bir yönden ele



olarak coğrafi anlamdaki tanımını yapmaya çalışmıştır. Ancak, Banse'nin Doğu kavramının coğrafi sınırlarını çizecek ilk kişi olma isteğinin yanı sıra, bilim çevresinde *persona non grata* (istenmeyen kişi) olarak anılması nedeniyle bu çabası tartışmalıdır. Zira, nasyonal sosyalizme yakınlığı ile bilinen Banse (1883-1953) için neredeyse Almanca yazılmış hiçbir bilimsel kaynaktan atıfta bulunulmamıştır. Dahası, Banse bir üniversite diplomasına sahip olmadığı, yalnızca 1930'larda kısa bir süre fahri profesör unvanına sahip olduğu için coğrafya alanında bir uzmanlığı olmadığına, bazı şeyleri kendi kendine öğrendiğine kanaat getirildi (Hertsch, 2019, s. 27). Buna rağmen, fikirlerini dünya çapında önemli bir dergi olan *Dr. A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt*'da yayımlatabilmiş ve –Orta Avrupalıların gözünden- Doğunun (Orient) sınırlarını gösteren bir harita oluşturmuştur (Wardenga, 1992, s.192):



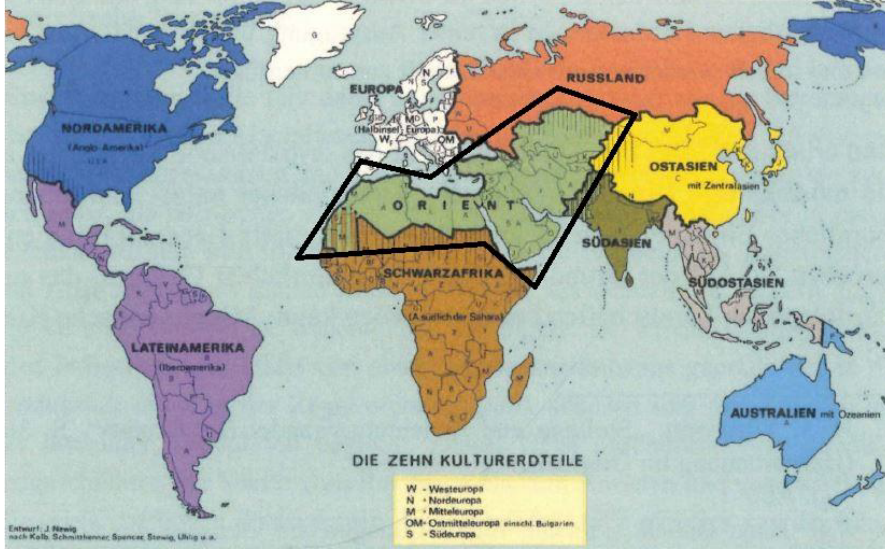
Şekil 1: Banse'nin haritası (1912, s.16)

Buna ek olarak Banse, Doğunun coğrafi sınırlarının kendi buluşu olduğunu iddia etmektedir. Bir anakarayı çevreleyen Doğu kavramı ilk olarak tarafımdan [Ewald Banse] literatüre kazandırılmıştır. Kavrama ilişkin ilk geliştirmelerim akılcı bir fikir yürütmeden çok sezgilerimden ortaya çıkmıştır. Her yeni buluş gibi [. . .] yeni Doğu fikrim de genel anlamda henüz kabul görmemiştir” (Banse, 1914, s.16). Banse'nin yaklaşımlarına ise Erlangen-Nürnberg Üniversitesi bilim insanı Wirth net bir atıfta bulunuyor. Wirth bir dipnot içerisinde Banse ile ilgili olan fikirlerini şu şekilde dile getiriyor:

Yazarın kişiliği ve eserine yönelik birçok haklı itirazlara rağmen, Banse'nin Doğu ile ilgili sürdürülebilir temel bir anlayış geliştirdiği vurgulanmalıdır ve yine kendisi – özellikle *Türkei; 3. Aufl. Braunschweig 1919* eserinde – Doğudaki bağlantılar gibi detaylar hakkında güvenilir bir bilgi verir. Böylece, Banse'nin Almanca konuşulan coğrafyadaki Doğu tanımının ilk ve köklü bir öncüsü olduğu yeterli şekilde kanıtlanmıştır. (Wirth, 1968, s.63)

Günümüzde yapılan pek çok çalışmada olduğu gibi burada da üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Doğu, mekân olarak Huntington'un (1998) *Medeniyetler Çatışması* eserinde de tanımladığı üzere, kıta üzerinde kültür bölümleri tasarısı içerisinde yer almaktadır. Huntington da aynı şekilde eleştirilere maruz kalmaktadır, çünkü birçok bilim insanı kendisini kalıplaşmış algı modellerini analiz yöntemi olarak kullanmakla suçlamaktadır. Huntington bundan böyle devletlerin değil de din temelli medeniyetlerin birbiriyle çatışacağını beyan etmiştir: Batı, Konfüçyüsçü-Çin, İslam, Hindu, Slav-Ortodoks medeniyetleri. Kültürler arasında kırılma çizgisi Soğuk Savaş'ın siyasi-ideolojik sınır çizgisinin yerini alacaktır. Huntington'un da bahsettiği kanlı sınırlar gerçekte Doğu ve Batı arasından değil de daha çok 'mikrokültür kırılma çizgisi' olarak bir kültür mekânı içerisinde geçiyor (Joffe, 2017). Böylece, tek bir kültür düzeyi içerisinde (örn. Arap Kültürü) bile çatışmaların çözümlendiği görülebilir. Tüm bunlara rağmen kıta üzerinde on kültür bölgesi tasarısı hala uygulanmaktadır- üstelik günümüzde belki de her zamankinden daha fazla – ve *Das Mädchen vom Goldenen Horn* eseri içerisinde de çeşitli kültürel kırılma çizgileri geçtiğinden bu doğrultuda bir analiz yapma zemini sunar. Net bir fikrin oluşması için bahsi geçen kıta üzerindeki on kültürel bölge aşağıdaki haritada gösterilmiştir (Doğu burada siyah çizgi ile vurgulanmıştır):





Şekil 2: (Schnepel vd., 2011, s.133)

Böylelikle Doğu, İslam'ın yaygın olduğu yerlerde ve kıtaları aşan sınırlarında doğrudan çatışmaya davet çıkaran kırılma çizgilerini oluşturan Batı'yı da meşrulaştırmış oluyor (Escher, 2011, s. 134). Batı'nın Doğu ile ilgili çalışmalarının ve ideolojikleştirilmesinin zirvesini şüphesiz batılı bir fenomen olan ve batılı Avrupa'nın Doğu ile sürekli çatışma içerisinde olmasını tanımlayan oryantalizm oluşturur. Oryantalizm fenomenine ilişkin yoğun bir çalışma olmadan Doğu'ya olan Avrupa ilgisi anlaşılacaktır, zira oryantalizm tüm Avrupa'yı kapsayan bu ilginin karakter ve işlevine ilişkin net cevaplar vermektedir. Doğu'lu öteki ya da Avrupa eksenli bir bakış olarak oryantalizm, uzun geçmişinde sürekli bir değişim içerisinde, buna rağmen kendi içerisinde sağlam bir çekirdeği barındırmaktadır. Edward Said'e göre oryantalizm, her zaman için Doğu ve Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma (en azından çoğu durumlarda) dayanmaktadır (Said, 2009, s. 211). Buna göre Said *Orientalism* (1978) adlı çığır açan eserinde oryantalizmi genel olarak hayali bir Doğu hakkında oluşturulan ve kimlik yaratıcı işlevi olan karmaşık bir batılı kolektif söylem olarak tanımlamaktadır. Burada söylemin sorunları ve post-kolonyal kuramlar içerisinde önemli rol oynayan sunumlar ön plandadır. *Orientalism* kitabının ikinci kısmında Said'e göre Doğu, hayali ve metinsel tasarımlardan oluşur. Böylece Said'e göre bu (Banse'nin daha önce tasvir ettiği gibi) coğrafi bir mekân değil, oryantalizm bağlamında kültürel bir ayna işlevi görmeyen dışında başka bir şey olmayan kurgusal bir coğrafyanın uydurulmasıdır. Doğu'nun bu kimlikle ilgili kurgusu ve bundan doğan Doğu'ya karşı bir uzaklaşma ile Avrupa kendini tescillendirmiş oldu. Bununla ilgili Said şunları yazmaktadır: "Doğu, Avrupa'yı (ya da Batı'yı) kendine bir karşıtlık, karşıt fikir, karşıt kişilik ve karşıt deneyim olarak tanımlamaya katkıda bulunmuştur" (Said, 2009, s. 10). Doğu ve Batı hakkındaki bu bakış açıları Edward Said ve Samuel Huntington'un kendi görüşlerini kaleme almasından çok önce Kurban Said'in romanında yer almaktadır.

### **Kurban Said: *Das Mädchen vom Goldenen Horn***

*Das Mädchen vom Goldenen Horn* Doğu ile Batı'nın karşı karşıya gelmesi sonucunda ortaya çıkan kültür çatışmalarını konu edinir. Ana karakter Asiadeh ve eşi Hassa karşı karşıya gelen iki tarafı temsil eder. Daha önce de belirtildiği gibi, bu durumun doğurduğu etkiler günümüze dek uzanmaktadır. Roman aynı zamanda çağdaş edebiyat açısından da ele alınabilecek yönler içerir. Kitabın son derece güncel olması ve günümüzde bile siyasette ve toplumda hala hararetle tartışılan konuların çeşitliliği okuyucuyu şaşırtmaktadır. Yukarıda belirtilen konu alanlarına (kültürel çatışmalar, Doğu ve Batı'nın karşı karşıya gelişi) ek olarak, Asiadeh ve Hassa'nın hayatında göç, entegrasyon ve kültürlerarasılık gibi konular ön plandadır. İkisi de dağılan Osmanlı İmparatorluğu'nun evlatlarıdır ve özellikle Asiadeh İstanbul'un seçkin çevresinden gelmektedir. Asiadeh, kaybettiği şeylerin telafisi ve tesellisi olarak Berlin'de Türkoloji bölümünde eğitim almaya başlar. Kurban Said, iki savaş arasındaki bir dönemde Avrupa'da bir mülteci olarak edindiği deneyimleri romanına yansıtarak, yabancı bir ülkeye sürgün olma hissiyle tek başına kalan Asiadeh'nin bu durumla nasıl başa çıktığını, alışkın olduğu Doğu geleneklerinin ve kimliğinin kaybını telafi etmek ve aynı zamanda modern, rekabetçi bir toplumun gereksinimlerini karşılamak için hangi stratejileri kullandığını anlatır.

Bu roman memleket kavramıyla bağlantılıdır, çünkü yazara göre; “Memleket daima oradadır, daima insanın içindedir”. (Said, 2009, s. 280) Memleket kavramının yanı sıra romanda vatan kavramına da değinilmektedir.

Vatan, ruhun, ana yurdun toprağıyla biçimlendirilmesidir. Vatan, insan neredeyse oradadır. İnsan yaşadığı sürece, her yerde vatanın sihirli sınırları içindedir. Bir İngiliz, Afrika ormanlarına giderse, orada uyuduğu çadır İngiltere'dir. Bir Türk, New York'a giderse orada yaşadığı oda Türkiye'dir. Hem vatanını hem de ruhunu kaybedense, ikisine de hiçbir zaman sahip olmamıştır. (Said, 2009, s.281)

Essad Bey'in, namı diğer Kurban Said'in, Berlin'deki evinin duvarında asılı levhada ‘Memleketsiz hayatın anlamı yok’ (Said, 2009, s. 280) ibaresi yazılıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve Sovyetler Birliği'nin etkisi nedeniyle yazarın da dahil olduğu birçok insan Anadolu'dan Batı Avrupa'ya göç etmiştir. Bu yıllarda göçmenlerin uğrak şehirleri Berlin ve Paris'tir. Romanın ana karakteri Asiadeh, genç yaşından dolayı henüz kendini bulma çabasındadır ve toplum içinde tam olarak nereye ait olduğunu kararlaştıramamıştır. Bu belirsizlik nedeniyle, yaşadığı Batı dünyasında sık sık memleketini, Doğu'yu hayal ederek, yalnız düş dünyasında da olsa, kendine bir kaçış yolu arar.

Roman aynı zamanda tarihi gerçeklere göre de şekillenmiştir. Romanın yayınlandığı yıla, 1938'e, en çok etki eden unsur elbette İkinci Dünya Savaşı'dır (fakat romanda buna pek değinilmez). Buna karşın, 1929'daki Büyük Buhranın ve Weimar Cumhuriyeti'ndeki politik anlaşmazlıkların yazarı etkilediği görülmektedir. Bu eseri okurken, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişe bağlı olarak yaşanan özgürleşme (romanda Asiadeh tarafından canlandırılmıştır) de sorgulanmalıdır. Bununla birlikte, romanın ana fikrinin, tarihi olaylarla ilişkisinden öte, Doğu ve Batı arasındaki kültürel çatışmayı konu edindiği izlenimi uyanmaktadır. Romana konu olan bu çatışma, yazarın kendi hayatını da etkisi altına alır. Said'in *İstanbul Kız* romanında anlattığı hikâye 1928 yılında geçer. Aynı yıl Berlin'de yaşayan yazar, Weimar Cumhuriyeti vatandaşıdır. Romanın ilk bölümünde, Asiadeh'in Berlin gezisinin bu kadar detaylı anlatılmasının sebebi bu şekilde açıklanabilir. Bilindiği üzere, Türkiye'de de yeniliklerin olduğu 1928 yılında, laiklik ilkesi kabul edildi ve Arap alfabesi kaldırılarak Latin alfabesi getirildi. Romanda, Kafkasya'nın Sovyetleşmesinin (1918'den itibaren) etkileri de görülmüş, ancak ana karakter Osmanlı İmparatorluğu'ndan/Türkiye Cumhuriyeti'nden olduğu için Kafkasya sorunu oldukça arka planda kalmıştır.

Doğu'dan sürgün olan insana yeni bir çevreye alışmak zor gelebilir, girdiği yeni ortama ve yaşam şekline de oldukça yavaş ayak uydurabilmektedir. Kurban Said, karakterlerine bir nevi entegrasyon ve hayatta kalma stratejisi vermektedir. Bunu kültürler hakkında geçen diyaloglarda görmek mümkündür, karakterler bu diyaloglar yoluyla yaşadıkları sıkıntılardan biraz olsun uzaklaşırlar. Asiadeh (ve sözlüsü Abdülkerim) ait oldukları yeri ararken, içinde buldukları yabancı topluluktan tekrardan soyutlanmaktadır. *Das Mädchen vom Goldenen Horn* romanındaki Doğu ve Batı karşıtlığını ana motif olarak neredeyse baştan sona görmek mümkündür. Karşıtlıklar, kültürlerin benliği hakkında yapılan diyaloglar ile devamlı dile getirilmekte ve karakterler için vazgeçilmez gibi görünmektedir. Doğu ve Batı dünyalarının bağdaşmazlığı ile asimilasyon ve entegrasyon konusundaki çabaların anlamsızlığı bu düşünceyi doğrulamaktadır. Kurban Said, önceki kitabı *Ali ve Nino*'ya göre bu kitabında kendi hayatına dair daha fazlasını açığa çıkarmaktadır. Her şeyin ötesinde, *Das Mädchen vom Goldenen Horn* çok modern fakat aynı zamanda zamansız olan bir insanlık tecrübesini, bireyin kimlik arayışını ele alır.

Burada dolayısıyla yazarın kimliği de merak uyandırmaktadır. Kim bu Kurban Said? Ne yazık ki, bu soruyu cevaplamak çok da kolay değil ve Said'in kimliğine dair bazı bilgiler hala teyit edilmeye muhtaçtır. Edebiyat uzmanlarının çoğu, Kurban Said'in Kurban Said olarak değil de Lew Abramowitsch Nussimbaum olarak dünyaya geldiğini varsaymaktadır. Ne doğum tarihi ne de doğum yeri tam olarak bilinmemektedir. Transkafkasya olarak da adlandırılan Bakü bölgesi, özellikle Gürcistan ve Azerbaycan ile Avrupa ve Asya arasında bir yol ayrımı oluşturur ve bu durum genç Lew'in içine işler. Said, *Ali ve Nino*'da şöyle yazar:

Avrupa'nın kuzeyi, güneyi ve batısı denizlerle kuşatılmıştır. Bu kıtanın doğal sınırları Kuzey Denizi, Akdeniz ve Atlas Okyanusu'dur. Avrupa'nın Doğu sınırları, Rus İmparatorluğu'nun arazilerinden geçer. Bu sınırlar Ural Dağları'ndan inerek, Hazar Denizi'ni ikiye böler ve Kafkaslar'a uzanır. Bilim, bu konuda henüz son kararını vermemiştir [...]. (Said, 2009, s. 7)

1920 yılında Lew babasıyla birlikte Bolşevik hükümetinden kaçır ve Gürcistan'a yerleşir. Fakat orası da Sovyet etkisi nedeniyle pek de güvenli değildir. Böylece bir fırsatını bulup bir gemiyle İstanbul'a kaçarlar. İstanbul'da Lew Müslüman olmaya karar verir ve Essad (Essad = Asad = Lew = Leo = Löwe = Aslan) ismini alır. Orada yaklaşık bir yıl bulduktan sonra Essad babasıyla birlikte Berlin'e gider. O zamanlar Weimar Cumhuriyeti'nin kültür metropolü olan Berlin, Doğudan gelen birçok göçmene ev sahipliği yapar. Essad 1923 yılında Friedrich-Wilhelms Üniversitesi'nde öğrenime başlar ve Arapça, Türkçe ve İslam Tarihi dersleri alır (tıpkı Asiadeh gibi). Essad ayrıca İslam Enstitüsü üyesidir. Burada çeşitli ülkelerden Müslümanlarla buluşur ve bunlardan etkilenir.

Essad Bey, yaptığı kısa süreli evlilik nedeniyle New York'a taşınır ancak eşinden ayrılınca Avrupa'ya döner ve artık Viyana'da yaşamaktadır. Nazilerin iktidara geçmesiyle 1938'de edebiyat çevresi de değişir ve Essad Bey, Elias Canetti, Franz Werfel ve Max Brod gibi birçok sürgün yazarla buluşur. Yahudi kökenli olması nedeniyle Alman Yazarlar

Derneği tarafından dışlanan Essad Bey, Kurban Said mahlasını almıştır. Fakat Essad Bey ile Kurban Said'in aynı kişi olup olmadığı bugün hâlâ tartışma konusudur. Öncelikle Avusturyalı yazar Elfriede Ehrenfels'in *Ali ve Nino* ve *Das Mädchen vom Goldenen Horn* eserlerini Kurban Said ile birlikte veya yalnız yazmış olma ihtimali bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda ise (özellikle Azerbaycan'da), Azerbaycanlı yazar ve devlet adamı Yusif Vəzir Çəmənəminli'nin de Kurban Said olabileceğine dair ihtimallere yer verilmiştir. En nihayetinde Viyana'dan kaçmak zorunda kalan Essad Bey, Libya'da kısa bir süre geçirdikten sonra son günlerini İtalya'nın güneyindeki Positano şehrinde geçirmiş ve 1942 yılında burada hayatını kaybetmiştir. "Ben artık bir Asyalı değildim. Kimse beni bununla yargılamıyordu, fakat herkes biliyor gibiydi. Artık bir yabancı olmuştum ve Asya'nın rüya gibi dünyasında memleketimi yeniden bulmanın hasretini çekiyordum" (Said, 2003, önsöz).

*Das Mädchen vom Goldenen Horn*, Kurban Said'in 1938'te ilk kez yayımlandıktan yaklaşık kırk yıl sonra yeniden keşfedilen ikinci romanıdır. "Yakıcı bir kültürel uyum sorunsalını" ele alan roman, güncel olarak kabul edilir ve yazar "ilerleyen zaman için önemli şeyleri neredeyse bir kâhin gibi öngörebilmesi" ve son derece yetenekli olması nedeniyle oldukça değer görür (Ehrenfels, 1973, s. I). Bu alışılmadık romanın ana motifi, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki mücadeledir. Asiadeh, Doğu yaşamını temsil ederken, evlendiği Viyanalı Doktor Hassa kendini Batı kültürünün bir parçası olarak hisseder. Çünkü Asiadeh, Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra buraya kabul edilen diğer birçok Türk göçmen gibi kendini Berlin'de yabancı hissetmektedir. Sürgünlerin hepsi, kendini kültürlü, teknik ve bilim açısından gelişmiş sanan, fakat "hissiyatla ilgili her şeyden habersiz", yalancı, sadakatsiz ve zevk tutkunu Avrupa dünyasından tamamen farklı olan tanıdık Doğu dünyasının hayalini kuruyorlardı (Said, 2001, s.45).

### Asiadeh-İkilemler

Asiadeh ismi, muhtemelen Pierre Loti'nin (1850-1923) *Aziyadé* romanına atıfta bulunur ve belki Kurban Said bu romandan ilham almıştır (Loti, 1995). Çünkü Loti de bu romanında bir Türk (Osmanlı) kadınının ruhunu bir ikilemden kurtarmaya çalışmaktadır (Mak, 2007, s. 67). Romanda Asiadeh'nin başından geçen olaylar, birinci ağızdan değil, üçüncü şahıs anlatıcı yoluyla aktarılır. Muhtemelen 20'li yaşlarında bir Türk kadını olan Asiadeh zihninin derinliklerinde tekrar tekrar İstanbul Boğazı'nı hayal eder (Bossauer-Groß, 2018, s. 44). Yazar Angelika Overath da Asiadeh figürünü, *Ein Winter in Istanbul* romanında kullanır ve Loti'nin *Aziyadé* (Overath, 2018, s. 2) romanıyla Batı'nın Doğu imajına önemli katkıda bulunduğunu belirtir. "[...] o [Loti], Türkiye'ye bakışıyla, Batı'nın Doğu imajına belirleyici bir katkı sağlamıştı [...] kahraman, güzel harem kadını Asiadeh ile gizlice buluşur" (age.). Aslında Said'in Asiadeh'si ilk bakışta o kadar da stereotip bir Türk kadını değildir, örneğin saçları örtülü değildir:

Evet, dedi Asiadeh Hassa'nın dediklerine dikkat etmeden. Dört yıl oldu Berlin'e geleli. Devrimden sonra İstanbul'dan ayrıldık. Her şey aslında çok ilginç. O zamanlar on beş yaşındaydım ve çarşafı dolaşıyordum. Buralarda çarşafsız ve tek başıma dolaşmaya ilk zamanlar alışamadım bile. Şimdi bundan hoşlanıyorum. (K.Said, 2001, s.16)

Ya da renkli göz ve sarışın olması:

Siz Türk'sünüz değil mi? Sarışın Türk kadınlarının var olduğunu bilmiyordum. Asiadeh şaşkınlıkla ona baktı. Demek, İstanbullu kadınların renkli gözlerinin ve güzel saçlarının Tibet'ten Balkanlara kadar nam saldıgını bilmeyen insanlar da vardı. (age., s.15)

Romanda, Asiadeh ünlü Alman Oryantalist ve Türkolog Prof. Willi Bang Kaup'un dersinde (1869-1934) eski Türkçe el yazmalarını araştıran zeki bir filoloji öğrencisidir (Johanson, 2006, s. 54). Romanda eski Doğu Türk runik yazısının usta deşifrecisi Vilhelm Thomsen ve Tatar Rahmetullah da (Ghabdurrashid Rachmati) bu seminere katılmaktadır. Bu karakterler gerçekte var olan insanları temsil etmektedir ve daha sonra Thomson ve Rachmati'ye Nussimbaum adlı bir öğrenciyi hatırlayıp hatırlamadıkları sorulur, ancak cevap olumsuzdur. Roman, karşılaştırmalı Türkçe araştırmaları dersi ile başlar. Yakutça ulaçlar, yeni palatalizasyon, Balkarca, Kumukça ve Karaçayca, Uygurca dilbilgisi, Mani dilinde marşlar, apokopat kipi, Karagayca veya Abakan lehçesi gibi terimler ile Weimar Cumhuriyeti okuyucularına kendi uzmanlık alanı ile ilgili ipuçları veren Kurban Said aynı zamanda bu alışılmadık kelimelerle yenedünyaların kapılarını aralamaktadır.

Asiadeh'nin, Almanca ve Türkçenin yanı sıra Farsça da konuştuğu 40.sayfada görülmektedir. Burada kendisiyle çok gurur duyan babasının yanında bir İran prensiyle sohbet eder: "Bizi niye sık sık ziyaret etmiyorsunuz, hanımefendi?" diye sordu. Bozuk bir Almanca ile konuşuyordu. Asiadeh de Farsça cevap verdi, çünkü genç adam bir İran şehzadesiydi. "Zaman ne darem! – Vaktim yok". (Said, 2001, s. 22) Ancak onun tercih ettiği dil Türkçe, daha doğrusu kibar İstanbul ağzıdır: "Mutluluk, biricik ve kavuşulamayan... İşte aniden ortaya çıkmıştı. Açık renk gözleri ve ince dudakları vardı. Yumuşacık İstanbul ağzıyla konuşuyordu. Ve aniden içindeydi. Aynen vücudun bir parçası gibi...Mutluluk!" (age., s.99) "Ama ben kesinlikle geri döneceğim. Bizde, İstanbul'da kadın dışarı çıkarken geri gelmesi için mutlaka yanında biri olurdu. Ama benim korunmaya ihtiyacım yok, ben böyle de geri gelirim" (age., s.112).



Memleketini özleyen Asiadeh, kendisi için orada onurlu bir kültürün kök salmış olduğunu düşünür ve bunu yalnızca düşlemek artık ona yetmemektedir. Görünüşe göre o zamana kadar hayatında sadece İstanbul'u ya da Berlin'i görmüştür. Viyana çevresindeki dağların güzelliğinin bile pek farkına varmaz. Dağlar, onu memleketinden ayıran bir tür gri duvar gibidir. Avusturya sokaklarının bazı yerlerinde görülen haçlar ise Asiadeh'nin can sıkıcı bir hisse kapılmasına sebep olur: "Biliyor musunuz," dedi Asiadeh, "Ben hiç dağ görmemişim. Sadece Boğazı ve Berlin'i tanıyorum. Dağların hep yüksek duvarlar veya kale yıkıntıları olduğunu düşünürdüm" (age., s. 87). Doğulu köklerinden kopamayan Asiadeh, Türkoloji okuyarak memleket hasretini bastırmaya çalışır. Ayuningtyas bunu, *The Girl from the Golden Horn* başlıklı yazısında çok yerinde bir ifadeyle tanımlamaktadır: "Language is a significant element in determining someone's cultural identity. By studying Turkish language deeper, Asiadeh feels that her identity as a Turkish will not disappear even though now she lives in a foreign country" (Ayuningtyas, 2012, s. 83). (Dil, bir insanın kültürel kimliğini belirlemede önemli bir unsurdur. Asiadeh, Türkçe'yi daha derinlemesine öğrenerek, yabancı bir ülkede yaşasa bile Türk kimliğinin kaybolmayacağını hissediyor.)

### Romanda Türk Basmakalıplar

Makalenin başında Doğu ve Batı hakkındaki çeşitli fikirlerden bahsedilmiş ve bunlar farklı açılardan ele alınmıştır. Açıkça görülmektedir ki Said sadece memleketi Kafkasya'nın değil, aynı zamanda Türkiye'nin de Doğu unsurlarını içinde barındırmaktadır. Doğu dünyası tarafından ortaya atılan çeşitli fikirler, Batı'nın barbar, medeniyetsiz, egzotik ve şehvetli olarak tasvir ettiği Doğu'ya karşı kendini bir sınır ve karşıtlık içinde tanımlamasına hizmet etmektedir. "Doğu, Batı'nın olmadığı her şeydir" (Burtscher-Bechter, 2004, s. 280). Doğu'ya ağırlıklı olarak atfedilen olumsuz nitelikler ve klişeler, Avrupa değerlerinin kıymetlenmesi ve yüceltilmesi anlamına geldiği gibi bir kimliğin yaratılmasına yol açmaktadır. Said, İslam dünyasında ve Türkiye'de alışlagelen içki yasağına karşın Hristiyan dünyasının şarap geleneğini karşılaştırır: "Nasıl bir su, dedi şaşırarak. İstanbul'un suyundan sonra en iyisi. Hassa'nın boş bakan yüzünü görüp açıkladı: Biliyorsun, biz Türkler şarap içmeyiz. Ama su konusunda çok şey biliriz. Babam, dünyadaki her suyu ayırt edebilir" (Said, 2001, s. 65). Doğu'nun, barbar ve medeniyetsiz olarak tasvir edildiğine ilişkin örneklere *Das Mädchen vom Goldenen Horn* romanındaki bazı batılı karakterlerin konuşmalarında rastlanmaktadır: "Siz tanımazsınız ama inanın, tam bir hain olan Dr. Kurz'u dövdü. O, yabancıların suratını yumruklarken, geceleri ava çıkan bir bozkurt gibiydi. Sonra ansızın ortadan kayboldu. Kurz'u eve götürdük. Hepsi bana, bizim âdetlerimize ve tanıdıklarına karşı çok öfkeliydiler" (age., s. 289). [Dr. Kurz:] "Bu Türk tabii ki vahşi biri, dedi, Asyalılara göre bir erkeğin birkaç kadımla evlenmesi zaten normal bir şeydir" (age., s.150). [Romandaki batılı bir karakter, Marion:] "Türkler yumuşak ve zayıf bir millettir. Bu ülkede taş üstünde taş bırakmamalıydı. Ne otlak kalmalıydı burada ne de inek. Her yer aynen Türkistan bozkırları gibi çıplak ve korkunç görünmeliydi" (age., s.154). Önyargıları bir tarafa bırakacak olursak, Kurban Said'in çalışmasında sadece Asiadeh'den gelmeyen olumlu argümanlar da bulunabilir. Ancak, aşağıdaki alıntıda Asiadeh, Hassa'nın Türklerin her türlü ilerlemeye karşı olduğu iddiasına karşı kendini savunmaktadır: [Asiadeh, Bosna Hersek'te Dr. Hassa ile olan konuşmasında:] "Türkler ünlerinden daha iyidirler. Biz bu ülkeyi asla işgal edip sömürmedik. Onlar bizi davet ettiler. Hem de üç kez. Birinci Mehmet, İkinci Murat, İkinci Mehmet dönemlerinde" (age., s. 56). Asiadeh'nin olay örgüsü boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nu savunması devam etmektedir:

'Dinle,' dedi, 11 Zilkade 1241 yılında, yani sizin takvime göre 6 Haziran 1826 tarihinde Sultan İkinci Murat ülkemizde reform yapmaya karar vermişti. Bu amaçla da liberal bir anayasa olan Tanzimat-ı Hayriye ilan edildi. Bu ilan edilen anayasa, o dönemdeki anayasaların içinde en liberaliydi. Ama Bosna halkı nedense ne özgürlükçü ne de liberal olmak istedi. Hüseyin Berberli Ağa dinden çıkan Padişah'a karşı isyan başlattı. Bosna Valisi Mareşal Ali Paşa'nın oturduğu Travnik'i ele geçirdiler. Ali Paşa modern Avrupalı mareşal üniforması ile esir edildi. Bağnaz dindarlar o modern üniformayı paramparça ettiler ve Paşa'nın üzerinden Avrupa kokusu gitsin diye onu üç gün yıkadılar. Sonra ona eski tarz Türk elbiselerden verdiler. Gece gündüz tövbe edip sureler okumaya zorladılar. Şimdi söyle Hassa, burada gerici olan kimdir? (age., s.56)

Baydar, daha önce Asiadeh tarafından sayılan tarihi ifadelerle açıklık getirmektedir. Çünkü Sultan II. Mahmut, 16 Haziran 1826'da yeniçeriliği, görev süresinin alamet-i farikası olan Vaka-ı Hayriye ile kaldırmıştır. Aynı zamanda orduda, yargıda ve sosyal hayatta batılılaşmayı teşvik etmiştir (Baydar, 2010). Bu bölümde adı geçen Mareşal Ali Paşa, Bosna'nın Batı eğilimli valisi olarak yeniçerilerin yok edilmesinde görev alan (1826) Koca Hüsrev Mehmet Paşa olmalıdır (Fahmy, 1997). Ancak inatçı ve katı Müslüman Boşnaklar, Avrupa'ya yönelik herhangi bir yenilenme ve yönelim istemedilerinden Paşayı tekrardan eski, geleneksel kıyafetlere sokmuşlardır

Romanda, bir kadının korunmasının Türkler arasında bir erkeğin onuruyla bağlantılı olduğuna şu şekilde değinilmektedir: "Türkler gerçekten asil bir millettir. Arabasıyla onlara çarpan bir kadına bile nasıl davranılması gerektiğini çok iyi biliyorlardı. Bu kadın onlara küfredmiş, tükürmüş olsa bile" (Said, 2001, s.163). Yine aynı eserde: "Yumuşak İstanbul Türkçesiyle, *Hanım*, dedi. Benim günahlarım çöldeki kumlar kadar olsa da sizin merhametiniz onları bir hiçe çevirebilir" (age., 2001, s.161).

Prens Abdülkerim, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma ve Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşümüyle ilgili siyasi duruma uyum sağlamaktadır. Asiadeh'ye, İstanbul'da her şeyin yolunda gittiğini ve memleketin iyi olduğunu anlatır. Bu, Osmanlıların iktidardan çekilmiş olmasıyla kalan devlet topraklarının Türklerin kontrolü altında olmasından kaynaklanmaktadır. Burada Abdülkerim, çoğu yurtdışında yaşayan eğitilmiş Türklerden oluşan, Jön-Türk ideolojisinin bir savunucusu olarak görülebilir. Bu tarihsel süreçten 1923'te, romanda adı geçmeyen Türk milliyetçiliğinin esas savunucusu Mustafa Kemal ortaya çıktı (Günay, 2012, s. 89). "Artık Osmanlılar yok. Şimdi sadece Türkler var. Zaten Osmanlılar dişleri dökülmüş kurtlar gibiydiler. Belki de böyle daha iyidir" (Said, 2001, s.164).

## Sonuç

Doğu ve Batı arasındaki birçok fark, eser içerisinde mutlak bir şekilde ortaya konulmuş ancak sonuç kısmında yeniden vurgulanmıştır. Said'e göre Doğu kültürlerindeki algı kelimelerin (göstergelerin) sahip olduğu ve ön planda olan yan anlam boyutuna göre şekillenmişken, Batı, dili rasyonel (düz) anlamı ile önceler ve dünyayı o açıdan algılar (Said, 2001, s. 20). Bu alıntı, Batı ve Doğu kültürleri arasındaki hayali farkı – Doğu yalnızca Batı'nın bir imgelemi olsa dahi - çok açık bir şekilde anlatmaktadır. Romanın sonunda iki karakter, Dr. Hassa ve Prens Abdül-Kerim arasında bir tür Doğu-Batı düellosu oluşur. Abdül-Kerim Asya geleneklerini savunur ve örneğin Doğu'daki insanların yerde oturma ve yerde yemek yeme alışkanlıklarını toprağa bağlılıkları ile anlatır. Dr. Hassa, toprağa bağlılığı yadsır ve Batı kültüründe (teknik, bilimsel ve aynı zamanda sanatsal) ilerlemeyi savunur (Abdalla, 2016, s. 228). Ona göre "Gotik katedraller, gösterişsiz geniş kubbeleri olan dünya üzerindeki her camiden daha güzeldir" (Said, 2001, s. 228). Dr. Hassa içinde resimler olmayan camileri "üzücü" bir dünya olarak tanımlar. "Abdulkerim, kafasıyla sakince onayladı. Bu konuda haklısınız. Asya [Doğu] ahirete yöneliktir. Avrupa [Batı] ise bu dünyaya" (age., s. 229). Buraya kadar şu sonuç çıkarılabilir: Kurban Said, kendini ana karakter Asiadeh'de bulduğu için de Doğu hakkında kendi tanımıyla öne çıkar. Said ayrıca, öncelikle oryantalist farklılığıyla, daha sonra ise kalıplaşmış önyargılarıyla, özellikle de Doğu (Türkiye) algısıyla karakterize edilen tipik, ama hepsinden önemlisi gizli ve neredeyse uyumlu bir imgesini tasvir eder. Bu eserde, Doğulu Asiadeh'nin Batı'da deneyimlediği dünyaya uyum sağladığı hissedilebilir. Bu his, Kurban Said'in Doğu gerçekliğini (veya Asiadeh'nin arzu ettiği şekliyle) Avrupa'nın üstün güç statüsünden ayırmasından kaynaklanmaktadır. Doğu ile Batı arasındaki mevcut ayrımlar ve sayısız farklılıklar, yani Doğu insanını -her şeyden önce- her Avrupalıdan ayıran şeyler, romanda açıkça ortaya çıkmaktadır. Modernite ve gelenek arasındaki bu karşıtlıkta, Doğu hâlâ gelenek ve göreneklerle özdeşleşen bir yer iken, modernite sadece Avrupalı veya Batılı gibi görünür. Bu kurgusal ve her şeyden önce ideolojik yönden işlevsel Doğu'nun belirli bir yabancı kültürel alan olarak tanımlanması, Huntington'da olduğu gibi, Kurban Said tarafından, kendini içerik ve işlev açısından neredeyse temelde tek tip bir tarzda gösteren, öncelikle ikiye bölünmüş ve genelleştirilmiş bir dilde yansıtılmıştır. Yazar, Avrupalılar için anlaşılması güç Doğu dünyasını, Avrupa'da bilinmeyen gizemli Kafkas halklarını ve Doğu geleneklerini Batı'ya tanıtmayı, aynı zamanda da Avrupalıların dünyasını bir Doğuluyla yaklaştırmayı kendisine görev olarak görmüş olmalıdır. O zamanlar çok genç olan yazar, her zaman tarihsel gerçeklerle uyuşmasa da, eserinde resmettiği öyküler ve ünlü şahsiyetler ile iki dünyanın birbirine yakınlaşmasına önemli bir katkıda bulunmuştur. Ancak Azerbaycan'da milli yazar olarak tanınan Essad Bey (diğer adıyla Kurban Said) bilimsel çalışmalara yönelmemiştir. Ama Essad Bey bu karşıtlık sorununa yönelik derin bir edebi ilgi uyandırmış olabilir. Böylece Höpp'e (1997) göre Essad Bey ne Doğu'nun ne de Batı'nın imgelem dünyasına denk gelmektedir. Yazar bir yandan, tüm yanlış betimlemelerden uzak saf bir Doğu'dan hayranlıkla bahsederken diğer yandan eski Doğu kültürünün kademeli olarak yok olmasından ötürü üzüntü duymaktadır. Bunun haricinde yazar, Doğu'yu kendi özgünlüğü sayesinde Batı kültürüne karşı durabilen bir unsur olarak görmektedir (Essad, 2013, s. 4). Batı dünyası ise yazar tarafından bilimsel ve teknik açıdan iyi donanımlı, iyi organize edilmiş, rahat, ancak insanların birbirleriyle etkileşimlerinde soğuk ve barbar, hatta sadakatsiz ve haz bağımlısı olarak tanımlanmıştır. Tasavvurlarında "ilerici Avrupa [Batı]" ve "geleneksel Asya [Doğu]" birbirine yabancı iki dünyadır ve aralarında henüz köprü kurulmamıştır.

Yaklaşık yüz yılı geride bırakan roman elbette ki Türkiye'nin Avrupa ile Asya arasında bir köprü vazifesi üstlendiği gerçeğinden çok uzaktadır. Bu yüzden Essad Bey'in (veya Kurban Said'in) bu yaklaşımının günümüz edebiyat ve kültür kuramlarının terminolojisiyle tanımlanması ya da sınıflandırılması pek de mümkün görünmemektedir.



**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarımı- M.E.; Veri Analizi ve Yorumlama- M.E.; Yazı Taslağı- F.H.; İçeriğin Eleştirel İncelenmesi- M.E.; Son Onay ve Sorumluluk- M.E., F.H.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- M.E.; Data Analysis and Interpretation- M.E.; Drafting Manuscript- F.H.; Critical Revision of Manuscript- M.E.; Final Approval and Accountability- M.E., F.H.

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

**Grant Support:** The authors have no conflict of interest to declare.

## ORCID:

Mutlu ER 0000-0002-8703-2114  
Max Florian HERTSCH 0000-0002-8814-4230

## KAYNAKLAR

- Abdalla, Y. (2016). *Das „fortschrittliche Europa“ oder das „rückständige Asien? Orient und Okzident in den Werken von Mohammed Essad Bey*. Dissertation, Universität Wien.
- Ayuningtyas, P. (2012). *The relation between home and identity in The Girl from the Golden Horn by Kurban Said*. HUMANIORA Vol.3 No.1: Jakarta, 81-87.
- Banse, E. (1909). *Der Orient. (Begriff, Fläche und Volksdichte)*, in: Dr. A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt 55.
- Banse, E. (1912). *Geographie*, In Dr. A. Petermanns Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt 58, I. Halbband, 1-4, 69-74, 128-131.
- Banse, E. (1914). *Das Orientbuch. (Der alte und der neue Orient)*. Josef Singer Verlag: Straßburg, Leipzig.
- Baydar, E. (2010). *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Bossauer-Groß, C. (2018). *Transkulturalität im Aufeinandertreffen von Orient und Okzident im literarischen Werk Lev Nussimbaums*. Maurer Hans Verlag, Frankfurt.
- Burtscher-Bechter, B. (2004). Edward Saids Analyse kolonialer Diskurse. In S. Martin, *Einführung in die Literaturtheorie*. UTB Verlag, Stuttgart, S. 257-289.
- Busch, A. et al. (2007). *Germanistische Linguistik*. 2. Auflage. Günther Narr Verlag, Tübingen.
- Günay, C. (2012). *Geschichte der Türkei. Von den Anfängen der Moderne bis heute*. UTB, Wien, Köln.
- Deny, J. (1959). *Philologiae Turcicae fundamenta*. Verlag Aquis Mattiacis.
- Ehrenfels, U. (1973). *Kurban Said: Das Mädchen vom Goldenen Horn*, Verlag Kurt Desch AG, Basel.
- Escher, A. (2011). Die geographische Gestaltung des Begriffs Orient im 20. Jahrhundert, In S. Burkhard, et. al., *Orient, Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität*. Transkript Verlag.
- Essad, B. (2013). *Der Kaukasus*. Salzwasser-Verlag GmbH, Paderborn.
- Fahmi, K. (1997). *All the Pasha's Men – Mehmed Ali, his army and the making of modern Egypt*. American University in Cairo Press, Kairo.
- Glück, H.& Gödel, M. (2016). *Metzler. Lexikon der Sprache*. 5. Auflage. Verlag: J.B. Metzler, Stuttgart.
- Göckede, R.& Karentzos, A. (2006). „Einleitung: Der Orient, die Fremde“. *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur*. Transcript Verlag, Bielefeld.
- Hertsch, F. (2019). *Exsolutio im Orient? Selbstauflösung westlicher Werte als dekadentes Faktum in Krachts Roman 1979*, Dağabakan Fatma vd.'de.: Ex oriente lux. Logos Verlag Berlin, S. 27-38.
- Höpp, G. (1997). Mohammed Essad Bey: Nur Orient für Europäer?, In : *Asien Afrika Lateinamerika*, S.75-97.
- Huntington, S. (1998). *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. Siedler im Goldmann Verlag, München.
- Johanson, L. (2006). Der Orientalist als Turkolog. In S. Denis, et. al., *Florilegia Altaistica*. Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, S.51-58.
- Joffe, J. (2017). *Samuel Huntington: Der Prophet, der brillant daneben griff*. Die Zeit.
- Polaschegg, A. (2005). *Der andere Orientalismus. Deutscher Orientalismus im frühen 19. Jahrhundert. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Verlag de Gruyter, Berlin.
- Kontje, T. (2003). *Ein Weltbürger aus der Provinz: Novalis, Europa und der Orientalismus. Sent, Eleonore'de: Bergbau und Dichtung – Friedrich von Hardenberg (Novalis) zum 200. Todestag*. Weimar, Hain Verlag s.209- 228.

- Loti, P. (1995). *Aziade*. Sebil Yayinevi, İstanbul.
- Mak, G. (2007). *Die Brücke von Istanbul. Eine Reise zwischen Orient und Okzident (4. Auflage)*. Pantheon Verlag, München.
- Monastyrjew, W. (2006). *Jakutisch: kleines erklärendes Wörterbuch des Jakutischen*. Band 68 von Turcologica/Turcologica. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden.
- Overath, A. (2018). *Ein Winter in Istanbul*. Luchterhand Literaturverlag, München.
- Said, E. (2009). *Orientalismus*. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M..
- Said, K. (2001). *Das Mädchen vom Goldenen Horn*. Wiener Verlag, Hidelberg.
- Said, K. (2003). *Ali und Nino*. Ullstein Verlag, Berlin.
- Said, K. (2003). *Ali ve Nino*. Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Schiffauer, W. (2002). *Die Gewalt der Ehre*. Suhrkamp Verlag, Berlin.
- Schwab, R. (1984). *The Oriental Renaissance. Europe's Rediscovery of India and the East, 1680 – 1880*. New York, Columbia University Press.
- Syndram, K.U. (1989). *Der erfundene Orient, in: Europa und der Orient 800-1900*. Gütersloh, Bertelsmann Lexikon Verlag.
- Wardenga, U. (1992). Orientbilder der deutschen Geographie im 19. und 20. Jahrhundert. In M. Büttner & W. Leitner, *Beziehungen zwischen Orient und Okzident*, Bochum Universitätsverlag N. Brockmeyer, s.185-210.
- Wiese, B. (1927). *Friedrich Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Konversionen*. Berlin, Verlag Julius Springer.
- Wilkens, J. (2000). *Altürkische Handschriften*, Teil 8. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Zantop, S. M. (1999). *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770 – 1870)*. Berlin, Erich Schmidt.

#### **Atf biçimi / How cite this article**

Er, M., & Hertsch, F. (2023). Kurban Said'in *Das Mädchen vom Goldenen Horn* Eserinde Doğu-Batı Karşıtlığı. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 66-76. <https://doi.org/10.26650/sdsl2023-1348167>

## Elfriede Jelinek’in *Piyanist* Romanında Bedensel Tabuların İncelenmesi

### On Corporeal Taboos in Elfriede Jelinek’s Novel *The Piano Teacher*

Ayşenur ÖZKAN IŞIK<sup>1</sup> , Habib TEKİN<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Arş. Gör., Türk-Alman Üniversitesi, Kültür ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Kültür ve İletişim Bilimleri Bölümü, İstanbul, Türkiye

<sup>2</sup>Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

**Corresponding author:** Ayşenur ÖZKAN IŞIK

**E-mail:** aysenur.ozkan@tau.edu.tr

#### ÖZ

80’li yıllardan itibaren kadınların toplumdaki konumlarını ve kadın bedeninin toplum tarafından nasıl tabulaştırıldığını ele alan eserler çoğalmıştır. Bu eserler sayesinde o döneme kadar konuşulması pek mümkün olmayan mevzuların kadın yazarlar tarafından nasıl işlendiğini görebiliriz. Bu çalışmada ele alınan *Piyanist* eserinin Nobel ödüllü yazarı Avusturyalı Elfriede Jelinek, birçok eserinde kadınların mağduriyetlerinin ve ötekileştirilmelerinin üzerinde durmuştur. Bu çalışmada kadın bedeninin tabulaştırılmasının *Piyanist* eserinde nasıl açık bir tartışma konusu haline getirildiği ve o dönemde konuşulması bile mümkün olmayan mevzuların bu kitapla birlikte nasıl ele alındığı incelenmektedir. Üç ana başlıkla kaleme alınan bu çalışmanın ilk bölümünde, kökeni insanlığın en eski dönemlerine dayanan ve kadınların sosyal-toplumsal konumlarında önemli bir sınırlayıcı olan tabu kavramından bahsedilirken, ikinci bölümde yazar Elfriede Jelinek’in yaşamından ve yazın hayatından bahsedilmektedir. Ana karakter Erika’nın kendi bedeniyle ilgili yaşadığı ruhsal çatışmalar incelenirken, Psikanaliz’ in kurucusu sayılan Sigmund Freud’un *Totem ve Tabu* eserinde belirttiği tabu kavramından faydalanılarak, karakterin yaşamına ve bedenine etki eden tabular ve mazoşist eylemler irdelenmektedir. Eserin ana ve son bölümünü oluşturan kısımda, *Piyanist* eserinde işlenen tabular analiz edilmektedir. Üç alt başlıkta analiz edilen bu bölümde öncelikle karakterin bedensel tabularının ortaya çıkmasında büyük rol oynayan anne ile ilişkisi incelenmektedir. İkinci alt başlıkta ise bu tabuların karakterin yaşamında hangi alanlarda ortaya çıktığı irdelenirken, son bölümde içerisine sıkıştırıldığı toplumsal ve bedensel tabuları kendinden yaşça küçük öğrencisi Walter Klemmer üzerinden nasıl eyleme geçirdiği kaleme alınmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Piyanist*, Elfriede Jelinek, Tabu, Sigmund Freud, Beden

Submitted : 15.08.2023  
Revision Requested : 20.10.2023  
Last Revision Received : 25.10.2023  
Accepted : 27.10.2023



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

## ABSTRACT

Since the 1980s, a proliferation of works have been found dealing with the position of women in society and how the female body is tabooed. One can see how women writers handled issues that had not been possible to talk about until that period. The Austrian Elfriede Jelinek, Nobel Prize-winning author of *The Piano Teacher* (1983), which this study discusses, emphasized the victimization and marginalization of women in many of her works. This study aims to examine how the tabooing of the female body was made an open subject of discussion in *The Piano Teacher* and how this novel addressed issues that could not even be discussed at that time. The first part of this study, which has been written under three main headings, discusses the concept of taboo, which has its origins in the earliest periods of humanity and has been an important limitation in the social and societal position of women, while the second part reveals the life and literary experiences of the author Elfriede Jelinek. While analyzing the main character Erika's psychological conflicts with her own body, the study examines the taboos and masochistic actions affecting the character's life and body by making use of the concept of taboo as described by Sigmund Freud (1913), the founder of psychoanalysis, in his work *Totem and Taboo*. The final main part of the work analyzes the taboos in *The Piano Teacher* under three subheadings. The first is an examination of the character's relationship with her mother, who plays a major role in the emergence of her bodily taboos. The second subheading provides a detailed presentation of the areas in which these taboos emerge in the character's life, and the last subheading shows how the social and physical taboos under which the character is trapped are put into action through her younger student, Walter Klemmer.

**Keywords:** *The Piano Teacher*, Elfriede Jelinek, taboos, Sigmund Freud, body

## EXTENDED ABSTRACT

From past to present, women have generally remained in the shadow of men for many millennia and been left in the background. In this process, women have focused on tasks such as childcare and housework at home and were expected to be ready to support their husbands. The female body was frequently tabooed during this process. As a result of this tabooing, women sometimes retreated into their own inner worlds and had to struggle with feelings of individual and social inadequacy. At various times, women have generally had a subordinate position and tried to assume a role as mother and wife within the home or been forced to do so. The study conducts an analysis under two main headings, with the first part dealing with the concept of taboos, which are argued to be rooted even further back than the emergence of religions and which is subjected to great criticism even today in women's struggle for existence. Meanwhile, the second part of the study examines the taboos in Elfriede Jelinek's (1983) *The Piano Teacher*. The theme of this work has succeeded in making one of the situations many women have experienced a topic of discussion in society. Erika Kohut, the main character of the work being studied here, is a woman who grew up under maternal pressure, and although she is in her thirties, she is still trying to live her life under the strict matronage of her mother. This novel discourse deals with a woman's endeavor to find herself after growing up with pressures and taboos. This study analyzes the taboos in the discourse and how a woman can feel alien in her own body.

Jelinek wrote *The Piano Teacher* in two separate parts. The first part of the study analyzes the main character Erika's relationship with her mother, which is based on psychological violence. While analyzing Erika's psychological conflicts with her own body, the study also examines the taboos and masochistic actions affecting the character's life and body by making use of the concept of taboos as described by Sigmund Freud (1913), the founder of psychoanalysis, in his work *Totem and Taboo*. The second part of the study analyzes Erika's relationship with her younger student, Walter Klemmer. While Klemmer wants to liberate Erika spiritually in this relationship, he also sees her as a stepping stone for his other future relationships. Meanwhile, Erika demands that Klemmer inflict violence on her and even rape her.

This article describes the various sexual and corporeal taboos that dominate the main character's life and shows how these taboos are reflected in her life. The analysis of these taboos provides a perspective on how such issues are presented in literature. In the novel Jelinek as the author is able to shed light on the psychological and social mechanisms that are effective in maintaining taboos and how they reflect in individuals' lives. At the same time, the author wrote about the psychological effects of sexual violence and the forms masochism takes, which are difficult to depict in literature, and reflected on the possible consequences all these have in individuals' lives. The exploration of corporeal taboos in this work also provides an opportunity to write critically about women's roles in society. In fact, their roles prepare the groundwork for understanding a systematic order that limits women's existence and sexual identities within the patriarchal social order and for trapping them in their lives. This study analyzes how the system can also cause self-destruction in women's lives. At the same time, this novel analyzes how women are forced to suppress their sexual identities and the deep psychological consequences of doing so. Being able to shed some light on these issues gives an idea about how individuals maintain social norms and taboos even today.

As the protagonist of the work, Erika Kohut's relationships also offer an artistic perspective on the work. Jelinek wrote about art as a method the character uses to suppress her own traumas. This study analyzes the character who lives

at home under the domination of an oppressive mother and creates a different identity for herself through art, where she transforms from a victim to an oppressive character, and also examines the imbalances in protagonist's existence. In general, analyzing the corporeal taboos in Elfriede Jelinek's *The Piano Teacher* provides an opportunity to examine the effects social norms and stereotypes have on individuals' lives.

## 1. Giriş

Es ist unsere Aufgabe, für  
diejenigen zu sprechen, für  
die kein anderer spricht.  
Elfriede Jelinek

Geçmişten günümüze kadınlar, uzun yıllar boyunca genellikle erkeklerin gölgesinde kalarak arka planda bırakılmışlardır. Kadınlar bu süreçte, evde çocuk bakımı ve ev işleri gibi görevlere odaklanmışlar ve eşlerine destek olmaya hazır olmaları beklenmiştir. Kadın bedeni bu süreç boyunca sıkça tabulaştırılmıştır. Bu tabulaştırmanın etkisiyle kadınlar, zaman zaman kendi iç dünyalarına çekilirken, bireysel ve toplumsal anlamda yetersizlik duygularıyla mücadele etmek durumunda kalmışlardır. Farklı dönemlerde kadınlar, genellikle ikincil bir konumda bulunmuşlar ve ev içinde "anne" ve eş olarak bir rol üstlenmeye çalışmışlar veya bu role mecbur bırakılmışlardır. İki ana başlıkta incelenecek olan çalışmanın ilk bölümünde kökü dinlerin ortaya çıkışından daha da eskiye dayandığı savunulan ve kadının varoluş savaşında günümüzde dahi büyük eleştirilere tabi tutulan tabu kavramı ele alınırken, Elfriede Jelinek'in *Piyaniist* eserinde işlenen tabuların incelenmesi çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu eserde işlenen tema birçok kadının yaşadığı durumlardan birini toplumda tartışma konusu haline getirmeyi başarabilmiştir. Üzerinde çalışılan eserin ana karakteri olan Erika Kohut anne baskısıyla büyümüş bir kadındır ve otuzlu yaşlarında olmasına rağmen hala annenin katı himayesi altında yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Bu roman baştan sona baskılarla ve tabularla yetişmiş bir kadının kendini bulma çabasını ele almaktadır. Bu çalışmada kitapta işlenen tabuları ve bir kadının kendi bedenine aslında ne kadar yabancı olabileceğini inceleyeceğiz.

Yazar Jelinek, *Piyaniist* eserini iki ayrı bölümde kaleme almıştır. Eserin ilk bölümünde ana karakter Erika'nın annesiyle olan ve temelinde psikolojik şiddete dayanan ilişkisi kaleme alınmaktadır. Erika'nın kendi bedeniyle ilgili yaşadığı ruhsal çatışmalar incelenirken, Psikanaliz' in kurucusu sayılan Sigmund Freud'un *Totem ve Tabu* eserinde belirttiği tabu kavramından faydalanılarak, karakterin yaşamına ve bedenine etki eden tabular ve mazoüst eylemler irdelenmektedir. Eserin ikinci bölümünde ise Erika'nın kendisinden yaşça küçük öğrencisi Walter Klemmer ile olan ilişkisi işlenmektedir. Bu ilişkide Klemmer Erika'yı bir yandan ruhsal olarak özgürleştirmek isterken, diğer taraftan onu ileride yaşayacağı diğer ilişkileri için bir basamak olarak görmektedir. Erika ise Klemmer'in ona şiddet uygulamasını hatta tecavüz etmesini talep etmektedir (Janz, 1995, s. 71).

Bu eserde ana karakterin yaşamına hâkim olan çeşitli cinsel ve bedensel tabular betimlenerek, bu tabuların onun hayatındaki yansımaları işlenmektedir. Bu tabuların analizi ise bu tarz konuların edebiyatta nasıl sunulduğuna dair bir bakış açısı sunmaktadır. Yazar Jelinek romanında tabuların sürdürülmesinde etkili olan psikolojik, sosyal mekanizmalara ve tüm bunların bireylerin yaşamlarındaki izdüşümlerine ışık tutabilmektedir. Yazar, aynı zamanda edebiyatta tasvir edilmesi güç konulardan biri olan cinsel şiddet, mazoüst biçimlerinin psikolojik etkilerini kaleme almış, okura tüm bunların bireylerin yaşamındaki olası sonuçlarını yansıtmıştır. Bu eserdeki bedensel tabuların keşfedilmesi aynı zamanda kadınların toplumdaki rollerinin eleştirel bir biçimde kaleme alınmasına fırsat sunmaktadır. Öyle ki kadınların varoluşlarını ve cinsel kimliklerini ataerkil toplum düzeni içerisinde sınırlayan, onların yaşamlarının arasında sıkışıp kalmasına zemin hazırlayan sistematik bir düzenin anlaşılmasına zemin hazırlamaktadır. Bu çalışmada bir yandan sistemin kadınların yaşamlarında nasıl bir öz yıkıma sebep olabileceği incelenirken, aynı zamanda kadınların cinsel kimliklerini nasıl bastırmak zorunda kaldıkları ve bunun derin psikolojik sonuçları analiz edilmektedir. Bu konulara bir nebze olsun ışık tutabilmek, bireylerin günümüzde dahi toplumsal normları ve tabuları sürdürme şekli hakkında fikir vermektedir.

Eserin ana karakteri olan Erika Kohut'un sanatla olan ilişkisi de bize eserle ilgili bir bakış açısı sunmaktadır. Jelinek eserde sanatı, karakterin kendi travmalarını bastırmak için kullandığı bir yöntem olarak kaleme almıştır. Bu çalışmada, evde baskıcı bir annenin hakimiyeti altında yaşayan karakterin, sanat aracılığıyla kendine farklı bir kimlik oluşturması, burada kurban rolünden çıkıp baskıcı bir karaktere dönüşmesi ve kahramanın mevcudiyetinde rastlanan dengesizlikler incelenmektedir. Genel olarak Elfriede Jelinek'in *Piyaniist* eserindeki bedensel tabuların analiz edilmesi, toplumsal normların ve kalıp yargıların bireylerin yaşamındaki etkilerini incelemek için imkân sağlamaktadır (Degner 2021, s. 111-132).



## 2. Tabu Kavramı

Tabu kavramı, birçok disiplinin araştırma konularından biri olduğu gibi psikoloji alanında da önemli bir konumdur. Tabu, belirli davranışları, eylemleri, toplumsal yasakları ve normları içerisinde barındıran bir kavramdır. “Tabu, kutsal anlamına gelebileceği gibi, sosyal bir gelenek, yasak, kural veya ayrıcalık anlamına da gelebilir” (Eggert & Geloc, 2002, s. 17). Tabular kültürlere ve dönemlere göre değişkenlik gösterebilmektedir. Bir toplumda tabu olarak adlandırılan bir konunun, başka bir toplumda herhangi bir değeri yansıtmadığı da olabilmektedir. Tabuların birçok farklı çeşitleri bulunmaktadır. Örneğin bazı yemekler tabu olabilirken, bunun nasıl yeneceği de tabular arasına girebilmektedir. Bazı toplumlarda belirli meyveleri yemek tabu iken başka bir toplumda böyle bir konu söz konusu değildir. Aynı şekilde ritüeller, törenler, cinsel tabular gibi çok çeşitli bir normlar bütünü karşımıza çıkabilmektedir. Bir toplumda kadınların cinselliği nasıl yaşaması gerektiğiyle ilgili toplumsal ve dini tabular karşımıza çıkarken, başka bir kültürde sınırlamalardan yoksun, özgür bir cinsellik anlayışı hüküm sürebilmektedir. Bundan dolayı da tabu olarak kabul edilen konularda genelleme yapılması yanıltıcı niteliktedir. Bazı toplumlar tabuların, bireylerin yaşamlarını bir sistem içerisine oturtma, düzeni sağlama ve kültürel değerleri muhafaza etme açısından yardımcı olabildiğini düşünmektedir.

Avusturyalı nörolog ve psikanaliz kuramının kurucusu olarak kabul edilen Sigmund Freud tabuları, belirli eylemleri yasaklayan sosyal bir kural olarak tanımlamıştır. Freud, *Totem ve Tabu* eserinde "tabu" kavramını açıklarken iki zıt kavramlarla karşımıza çıktığından bahsetmiştir. Tabu bir yandan; kutsal, kutsanmış anlamını taşıırken, diğer taraftan tehlikeli, yasak ve kirli anlamlarını taşımaktadır. Tabunun zıt anlamı olarak karşımıza Polinezece'deki *noa* yani; 'genel olarak erişilebilir' tanımı çıkmaktadır. Böylece tabu kavramının tanımı 'erişilmesi yasak ve kısıtlanmış' olarak kabul edilmektedir (2014, s. 79). Toplumlar ve kültürlere yerleşmiş olan tabuların günümüze kadar devam etmesi, tabuların hala potansiyelini koruyup, arzulanması meselesinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı belli başlı tabular çok uzun yıllar boyunca varlığını korumaya devam etmiştir. Örneğin toplum üzerinde belli konuların tabulaştırıldığı düşünülüyorsa – cinsellik ve şiddet gibi- bu konu üzerindeki arzulama eğiliminin devam ettiği fikri savunulmaktadır (Freud, 2014, s. 94).

Toplumsal tabuların ihlal edilmesi bireylerde bir korku mekanizması oluşturabilmektedir. Tabuların ihlal edilmesi kişilerde bir suçluluk duygusu oluşturabildiği gibi, toplum tarafından cezalandırılacakları fikrini de beraberinde getirmektedir. Eggert ve Geloc tabuları her zaman kolektif bir kamuya bağlamakta, halk olmadan tabuların da olmayacağını dile getirmektedir (Eggert & Geloc, 2002, s. 17). Freud'a göre yasakların ve tabuların ortaya çıkmasında ve yasakların kökeninde akla ve mantığa uygun düzen bulunmamaktadır. İnsanlar bu tabulara kendilerini doğal bir şekilde bağlamakta, bunlara karşı yapılan herhangi bir saldırıyı da reddetmektedirler (Freud, 2014, s. 83-84). Tabular insanlığın en eski yasakları olarak kabul edilmektedir. Bu kurallar nesilden nesile aktarılmakta, böylece varlığını günümüzde dahi sürdürmeye devam etmektedir (Freud, 2014, s. 96). Bunun en temel nedenini ise Freud "korku hazdan daha güçlü gelmektedir" şeklinde tanımlamıştır (Freud, 2014, s. 97). Genel olarak Freud'un tabu kavramına baktığımızda, sosyal normların nasıl ortaya çıktığını ve bu normların davranışlarımızı kontrol etme konusundaki etkilerini incelediğini görebilmekteyiz.

Günümüzde dahi varlığını güçlü bir şekilde sürdürmeye devam eden, aynı zamanda bu çalışmanın temelini oluşturan bedensel tabulara gelindiğinde ise birçok farklı tabu anlayışı karşımıza çıkmaktadır. Bedensel tabular farklı kültürde farklı anlamlara gelebilmektedirler. Bir kültürde bedenle ilgili ayıp ve yasak sayılan bir durum, başka bir kültürde kabul edilebilmektedir. Bedensel tabular da tıpkı toplumsal tabular gibi kültürlerle yakından bağlantılı oldukları için kültürün dinamik sisteminden etkilenip anlam değişikliklerine tabi olabilmektedirler. Bu tabular genellikle insanların mahremiyetlerini koruma amacı taşımaktadırlar. Bunun sonucunda da belli eylemler kabul edilemez olarak etiketlenmekte, bu durum zaman zaman cinsiyetler arası eşitsizliklerin devam etmesine zemin hazırlayabilmektedir. Frietsch vd., "cinsiyetlendirilmiş olanın alanı ile tabulaştırılmış olanın alanı genellikle 'bir şekilde' uyumlu görünmektedir" diyerek cinsiyet ve tabu arasındaki bağlantıyı yansıtmaktadırlar (2008, s. 9). Bedensel tabular arasında en çok göze çarpan çıplaklık tabusu genellikle kadın bedenleriyle yakından ilişkilendirilmiştir. Kadınların bedenleri birçok toplumda saklanması, örtülmesi gereken bir obje olarak görülmüştür. Bunun olası sonuçlarında da kadınlar kalıp yargılar içerisinde, toplumsal normların tam merkezinde yaşamlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. Kadınların adet görmesi konusunda da belli tabular varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Örneğin kadınların bu süreçte kirli kabul edilmeleri birçok toplumda güncelliğini korumaktadır. Bu tabuların varlığını sürdürdüğü toplumlarda insanlar kendilerini fiziksel eylemlerinden dolayı suçlu hissedebilmekte, bundan dolayı da ciddi ruhsal anomaliler yaşayabilmektedirler. Günümüzde dahi birçok kültürde kadın bedeninden, bekaret kavramından ve evlilik dışı cinsel ilişki bahsetmek ciddi tabular arasındadır. Fakat bu tabular toplumun değerlerine ve geleneklerine göre değişkenlik gösterebilmektedirler.

### 3. Elfriede Jelinek'in Hayatı ve Edebi Kişiliği

Elfriede Jelinek, 1946 yılında Friedrich Jelinek ve Olga Jelinek'in kızı olarak Avusturya'nın Steiermark kentinde dünyaya gelmiştir. Viyana'da büyüyen yazarın babası Yahudi asıllı bir kimyacı, annesi ise Viyana burjuvasındandır. İlk ve orta öğrenimini manastır okulunda alan yazar Jelinek, lise eğitimini Albertgasse'de tamamlamıştır. Dönemin şehri Viyana birçok Yahudi yazarlara ev sahipliği yapmış ve Yahudi yazarlar sayesinde kültürel ve edebi merkez haline gelmiştir. Bu minvalde Genç Viyana Grubu diye bilinen ve aralarında Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Jakob Wassermann ve birçok tanındık yazarların bulunduğu şehir halini almıştır (Tekin, 2018, 2019, 2021a, 2021b).

Yüksek öğretimine Viyana Üniversitesi'nde devam eden Elfriede Jelinek orada, sanat tarihi, tiyatro ve müzik eğitimleri almıştır. Annesinin baskılarının da tesiriyle ufak yaşlardan itibaren özel enstrüman ve dans dersleri alan yazar, Klostrofobi teşhisi konulduktan sonra, kendini uzunca bir süre eve kapatmıştır. Psikolojik problemlerinden dolayı Viyana Üniversitesi'ndeki Tiyatro ve Sanat Tarihi eğitimine de ara vermek zorunda kalmıştır. Jelinek'in kendini eve kapatması yazarlık hayatının başlamasında ve kendini geliştirmesinde etkili bir dönem olmuş, 1969 da ise babasının ölümüyle evde duramamış, dışarı çıkmaya başlamıştır (Jelinek, 2002). Yazar, 1970'lerin başında Berlin ve Roma'da bulunmuş ve 1974'te Gottfried Hüngsberg ile evlenmiştir ([oto-]biyografisi için ayrıca bkz. Jelinek 2022 ve Mayer 2007).

1960'lı yıllarda ilk kısa öykülerini kaleme almaya başlayan yazar, *wir sind lockvögel, baby!* adlı ilk romanını 1970 yılında yayınlamıştır. Yazar, yazın hayatı boyunca çok sayıda roman, oyun, deneme kaleme almış ve eserleriyle 1998 yılında en yüksek edebiyat ödülllerinden biri olan Georg Büchner Ödülü'ne layık görülmüştür. 1983 yılında kaleme aldığı ve otobiyografik izler taşıdığı düşünülen *Piyanist* adlı eseri 2001 yılında Michael Haneke tarafından filme alınmıştır. Yazarın, 1974 yılında kaleme aldığı *Die Liebhaberinnen*, 1980 yılında kaleme aldığı *Die Ausgesperrten* ve 1989 yılında kaleme aldığı *Lust* eserleri yazarın edebiyat camiasında önemli yer edinmiş eserlerinden bazılarıdır. Yazar bu eserlerde genellikle, sınıfsal adaletsizliği, ataerkilliği, toplumsal cinsiyete karşı direnişe dikkat çekmektedir. Örneğin yazarın *Die Liebhaberinnen* eserinde ataerkil bir toplum düzeninde yetişmiş annelerin, kızlarının geleceklerini nasıl eril bir bakış açısıyla yönlendirdiklerini kaleme almaktadır. Aynı şekilde bu çalışmanın temelini oluşturan *Piyanist* eserinde de anne figürünün, kızının tüm hayatını kadınlığından uzak bir şekilde yaşaması için gösterdiği çabaya ve onu, iş hayatı dışında ev içi alana hapsedmesine dikkat çekilmiştir. Eserlerinde kadınları da sert bir biçimde eleştiriye tabi tutan yazar, topluma, aslında kadınların da birer eril toplum düzeninin temsilcileri olabileceğini göstermiş, kadının da kadına farkında olmadan ne kadar zarar verebileceğinin mesajını vermeye çalışmıştır. Eserlerinde sık sık toplumsal sorunlara da değinen Jelinek, 2003 yılında yazdığı *Bambiland* ve 2006 yılında yazdığı *Babil'in Galası* eserlerinde Irak savaşını ele almıştır. Yazın hayatında birçok başarıya ulaşan yazar, çoğu zaman provakatif ve fazla feminist bir dil kullandığı gerekçesiyle eleştirilerin odağında olmuştur (bkz. Bethman, 2011, s. 74-99). Ayrıca yazarın eserlerinde tercih ettiği kendine özgü alışılmadık anlatım teknikleri kullanması, okuyucular tarafından anlaşılması güç bir yazım tarzı olarak eleştirilmiştir. Jelinek sıklıkla işlediği cinsellik, kimlik, şiddet gibi konulara dikkat çekmek amacıyla yabancılaştırma ve farklı anlatım teknikleri kullanmaktadır. Yazarın, edebi yazım tarzı, siyasi, sosyal ve feminist konular üzerindeki tutumu edebiyat camiası tarafından dikkat çekmektedir. Ayrıca yazarın, Avusturya'daki siyasi ve sosyal gelişmeler üzerinde sergilediği tutumlardan dolayı genellikle eleştirilerin odağında olmuştur (ayrıca bkz.: Doll, 1994; Janke, 2013, s. 9-20).

### 4. Elfriede Jelinek'in *Piyanist* Romanında Bedensel Tabuların İncelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde Elfriede Jelinek'in *Piyanist* eserinde kaleme aldığı tabular incelenirken, aynı zamanda kadınların toplumsal yaşamdan soyutlanması, kalıp-yargılar içerisine sıkıştırılması ve tüm bunların sonucunda bireylerin yaşadığı ruhsal anomaliler analiz edilmektedir. Bu eserin ele alınmasındaki temel amaç ise toplumda genel olarak kadına ve kadın bedenine nasıl bakıldığı, kadının kendi bedenini nasıl algıladığı ve kadın bedeninin nasıl tabulaştırıldığına irdelenmesidir. Elfriede Jelinek *Piyanist* isimli romanında baskıcı bir annenin himayesinde yetişmiş neredeyse 30'lu yıllarını tamamlayan bir piyano öğretmenini işlemiştir. Bu çalışmada yetişkin bir kadın olmasına rağmen annenin sıkı kontörü altında yaşamını idame ettiren karakterin, kendi mevcudiyetine karşı hissizliği, kendi bedeninin adeta bir "tabu" ya dönüşmesi ve tüm bunların Erika'nın yaşamındaki karşılığına değinilmektedir. Üç alt başlıkta kaleme alınan bu bölümün ilk kısmında, Erika'nın tabularının yaşamının her köşesine yerleşmesinde büyük rol oynayan ve karakterin kendi mevcudiyetine karşı geliştirdiği hissizliğe temel hazırlayan annenin tutumu ve Erika ile ilişkisi incelenmektedir. İkinci kısımda ise, Erika'nın bastırılmış duygularının bir sonucu olan bedensel tabuları ve mazoşist eylemleri kaleme alınmaktadır. Çalışmanın son kısmında bu tabuların Erika'nın öğrencisi ve sevgilisi Walter Klemmer üzerinden eyleme geçme durumu analiz edilmektedir.

#### 4.1. Anne-Kız İlişkisi Üzerine

Eserin daha ilk başında kaleme alındığı üzere Erika Kohut “otuzlu yaşlarının sonlarını sürdürmekte olan bir kadındır” (Jelinek, 2001, s. 1). Annesi ise “neredeyse onun büyükannesi olacak yaşta” (Jelinek, 2001, s. 1). Erika hala annesi ile aynı evi paylaşmakta, onun himayesi altında yaşamını sürdürmekteydi. Erika annesinin izin verdiği kıyafetleri giyip, annesinin izin verdiği saatlerde dışarıda kalabilen ve ders vermek için gittiği mekanlarda dahi aranan ufak bir çocuk muamelesi görmekteydi. “Erika’nın odasının kilidi yok; zaten çocukların sırları olmaz” (Jelinek, 2001, s. 3). Hatta bu kontrol durumu öyledir ki Erika’nın bir odası olmasına rağmen hala annesiyle birlikte aynı yatağı paylaşmak zorundadır. “Artık uyumalı! Anne iki kişilik yataktan sesleniyor uyuma isteğini” (Jelinek, 2001, s. 10). Kontrol mekanizması konumundaki anne için kızının abartılı makyaj yapması, erkeklerle muhatap olması, hatta kendine yeni bir elbise alması bile hoş karşılanmayan ahvallerdir. Erika kendine yeni bir elbise aldığı anda bunu gizlemek zorundadır çünkü anne, Erika’nın bütün yaşam tarzını kendi tekelinde yürütmektedir. Beethoven’ın dört sonatı, çantanın daracak mekanını, yeni satın aldığı hemen fark edilen bir elbiseyle küskün küskün paylaşıyordu. Bunu gördüğünde öfkeden deliye dönen anne, elbiseyi kapıldığı gibi paramparça etti (Jelinek, 2001, s. 2).

Anne için, Erika’nın dış güzelliği adına yaptığı bütün yatırımlar gereksizdir. Daha rahat bir yaşam sürebilmek için annenin tek güvencesi kızındır ve kazandığı tüm parayı yeni bir ev almak için biriktirmesini ister. “Paramı nasıl böyle boşa harcaydın, şimdi evin taksitini nasıl ödeyeceksin! Yeni bir evimiz olmalı, ama sen bekleyemedin, elinde tuttuğun ise bir süre sonra modası geçecek bir çaput parçası, hepsi bu!” (Jelinek, 2001, s. 2). Çünkü anneye göre “Erika gibi bir kadının” bunlara ihtiyacı yok. Buradan da anlaşılacağı üzere Erika’nın nasıl bir kadın olması gerektiğine dahi annesi karar veriyor ve böylece hayatındaki karar mekanizmaları otonom biçimde işlemiyor.

Zaman geçiyor ve zamanın içinde tükeniyoruz biz de. Camdan bir fanusun altında, birbirlerine kilitlenmiş durumdadır; Erika, koruma gömlekleri ve annesi. Fanus ancak dışarıdan biri onun kapağını tutup kaldırdığında açılıyor. Erika, kehribar içinde bir böcek gibi, zamanı ve yaşı yok. Herhangi bir tarihe sahip değil, tarih de yapmıyor. Tırmanma, sürünme gibi yeteneklerini çoktan kaybetmiş bu böcek (Jelinek, 2001, s. 13.)

Annenin çok cüzi bir miktarda emekli maaşı almasına ve evin gelirinin neredeyse tamamının piyano öğretmeni olan Erika tarafından karşılanmasına rağmen evin yönetimi annededir. Bunun sebebi de annenin evin tüm işleriyle tek başına ilgilenmesidir. Bunun kararı ise yine annenin kendisi tarafından verilmiştir. Kızının “elini sıcak sudan soğuk suya sokmaz hiç; anne, piyanist kızının ellerinin temizlik malzemelerinin gadrine uğramasını istemiyor” (Jelinek, 2001, s. 4). Öyle ki evin içerisindeki tüm hakimiyet tek bir kişi tarafından yürütülmektedir.

Anne, kızının güzelleşme çabasını “kendini beğenmişlik” (Jelinek, 2001, s. 6) olarak nitelendirmektedir. Kızının dış görünüşüne verdiği önemden dolayı cezalandırılması gerektiğini vurgular. Bundan dolayı da sık sık Erika’nın dolabından kıyafetlerini çalar. Erika, annesinin çaldığı elbiseyi fark edince kavga etmeye başlarlar ve Erika annesine şiddet uygular. Bunun sonucunda hemen pişman olur “çünkü çocukluğundan beri tek bildiği şey annesini sevmektir” (Jelinek, 2001, s. 7). Annenin, kızının üzerinde uyguladığı otorite ve psikolojik şiddet eserde şu cümlelerle aktarılmıştır: “Annenin tercihi Erika’yı bizzat kendisinin yaralamasıdır, sonra da iyileşme sürecini denetler, yine bizzat kendisi elbette” (Jelinek, 2001, s. 8). Annenin bu eserde hem katil hem kurtarıcı rolünde olması, Erika’nın ruhsal ve bedensel bunalımlar yaşamasında önemli rol oynamaktadır. Tıpkı kendisi gibi kızında da narsist bir kişilik oluşturmaya çalışan anne, Erika’nın her zaman ünlü bir piyanist olmasını istemiş ancak Erika bunu başaramayınca, Viyana konservatuarında piyano öğretmeni olmasını sindirmiştir. Ancak kızının ulaşamadığı kariyere, onun sayesinde başka insanların ulaşmasının da önünü kesmek istemektedir. Bu yüzden Erika’nın piyano eğitimleri verirken öğrencilerinin ondan daha başarılı olmamaları için kişileri frenlemesi gerektiğini götülmektedir.

Oysa rahatlıkla frene basabilirsin, ama sende o beceri yok, Erika. Eğer öğretmen kararlılıkla engel koyarsa, en azından kendi sınıfından daha genç biri, piyanist olarak yükselerek hiç de istenmeyen ve plan dışı bir kariyer yapamaz. Sen bunu başaramadın, şimdi başkaları, senin yerine, hem de senin ders verdiğin o piyano ahırından çıkarak neden başarılı olsunlar ki? (Jelinek, 2001, s. 9)

Baskıcı bir anne figüründen dolayı Erika, işi dışında tüm vaktini evinde geçirir çünkü annesi dışarıda vakit geçirmesine müsaade etmez. Şayet “kırk yılda bir dışarı çıkacak olsa bile annesi tarafından nerede olduğu bilinir” (Jelinek, 2001, s. 4). Erika bu durumu olduğu haliyle kabul etmekten ziyade sık sık baş kaldırmayı denemiş, ancak bu durum her zaman hüsrarla sonuçlanmıştır. “Artık eve dönmeliyim. Eve. Yolda Erika’yı gördüyseniz, onun mutlaka ve her zaman evine gitmekte olduğunu bilirdiniz” (Jelinek, 2001, s. 5). Erika annesi ne kadar müsaade ederse, o kadar sosyalleşebilirdi. Çünkü bu ailede “kuralları koyan sadece ve sadece annedir” (Jelinek, 2001, s. 5). Bu durum Erika’nın sosyal ilişkilerinde problemler yaşamasına sebep olmaktadır. Görüleceği kişiler öncesinde anne tarafından denetlenmek ve onaylanmak zorundadır. Bu durum Erika’nın ikili ilişkiler kurmasının önünde büyük engel teşkil etmektedir. “Kızını görmek ya da onunla konuşmak isteyenler annenin denetiminden geçerler ve bu da doğal olarak zaman içinde Erika’ya olan talebin iyice azalması gibi bir sonuç vermiştir (Jelinek, 2001, s. 5.)”

Anneye göre Erika'nın hiçbir erkeğin himayesi altına girmesi gibi bir durum söz konusu değildir. "Bunca yıldır annesine tabi olduktan sonra, bir erkeğin emri altına girmesi kesinlikle mümkün değildir" (Jelinek, 2001, s. 12). Anne, Erika'nın hayatına girebilecek diğer insanları tehdit olarak görür. İkisi dışında hiç kimseyi hayatında istemez ve bunun için kızına baskı uygulamaktan çekinmez. "Biz birbirimize yeteriz, değil mi Erika, hiç kimseye ihtiyacımız yok" (Jelinek, 2001, s. 13).

Erika evde annesinin sözünden çıkmayan, annesinin katı himayesi altında ezilen ve bununla baş etmek zorunda olan bir kadın konumundadır. Fakat evinden çıkıp işine gittiği anda roller değişmektedir. Evde himaye altına alınan ve ezilen Erika, işe gittiği andan itibaren dominant, soğuk, disiplinli ve öğrencilerinin üzerinde tahakküm kurmaya çalışan egoist bir öğretmene dönüşmektedir. Böylece, okuyucu "normal" bir piyano öğretmeninin hiç de normal olmayan hayatına şahit olmaktadır.

Eserin ana kahramanı Erika iş dışında zamanının neredeyse hepsini evinde geçirmek zorundadır. Bir gün başka bir şehirde tıp okuyan erkek kuzeni ziyarete gelir. Erika otuzlu yaşlarda olmasına rağmen annesinin izni olmadan evden bile çıkamazken, kuzeni aileden uzak başka bir şehirde özgür bir şekilde üniversite bile okuyabilmektedir. "Değişiklik olsun diye kuzeni geldi ve canlılığıyla evin içini dolduruyor. Bir de eve hayat taşıyor, ışığa konan sinekler gibi kendine çektiği yabancı hayatları. Kuzen, tıp öğrencisi ve köydeki gençler için göz kamaştırıcı canlılığı ve spor bilgisiyle tam anlamıyla bir çekim merkezi" (2001, s. 38). Erika'nın aksine kuzeni özgürdür. Öyle ki kuzeni "dar mayolar giyip köydeki kızlarla badminton oynuyor" (Jelinek, 2001, s. 39). Erika ise bütün sesleri bastırıp piyano çalışmaya devam etmek zorundadır. "Annesi de ısrarla bu kahkahaları duymaması gerektiğini" (Jelinek, 2001, s. 40) söylemektedir. Jelinek, *Piyanist* romanında kadının konumunu eleştirel bir biçimde ev içi alan ile kısıtlarken, erkeğin konumunu ise ev dışı alan olarak belirlemiştir. Yani Erika'nın yaşamı işi dışında evdir ve adeta cemiyet tarafından çizilen bir alanla sınırlıdır. Böylece Erika kısıtlanmış ve konvansiyonel kalıplara hapsedilmiş bir kadındır. Aynı zamanda ironik bir şekilde Erika'ya karşı ataerkil topluluğun normunu bağlayıcı olarak ifade eden ve konumunu belirleyen yine bir kadın olan öz annesidir. Annenin cinsiyeti her ne kadar kadın olsa da bu eserde anne erilliğin bir simgesi haline dönüşmüştür.

Bu çalışmada kendi idealleri ve hayalleri için kızını olabildiğince silikleştiren ve toplumdan soyutlayan annenin böyle bir tutumla bir kadını nasıl kendi bedeninden, kendi benliğinden uzaklaştırıp, ileri kişilik bozukluğu, psikolojik rahatsızlıklara ve anormal faaliyetlere sürükleyebildiği görülmektedir.

#### 4.2. Eserdeki Tabular Üzerine

Eserin ana karakteri Erika, daha önce de bahsedildiği üzere 30'lu yaşlarında olmasına rağmen hala annesiyle yaşayan, sosyal hayatı sadece iş ile sınırlı olan ve annenin belirlediği sınırlar içerisinde yaşamını idame ettiren bir karakterdir. Erika ciddi psikolojik baskılar altında yaşamaktadır. Annesi onu kendi kadınlığından ve cinselliğinden uzak bir şekilde yaşaması için elinden geleni yapmaktadır. Erika'nın kendi bedeni içinde bir yabancıya dönüşmesi bastırılmış benliğin bir sonucudur. Erika'nın eylemleri genellikle "izleme" üzerine sınırlandırılmıştır. Diğer insanların eylemlerini izlemek, kendi bedenini dokunmadan izlemek, başka çiftleri izlemek Erika'nın var olma biçimini yansıtmaktadır. Hatta öyle ki aldığı kıyafetleri dahi dışarda giymesi anne tarafından yasaklanmıştır. Onları sadece dolabına dizip izleyebilmektedir. Tıpkı dolabına dizip saatlerce seyrettiği kıyafetler gibi kendi bedeni de sadece seyredebileceği ancak dokunamayacağı bir tabu nesnesidir.

Çocukluğu salt piyano ve sanat üzerine kurulu olan Erika'nın dışarıda arkadaşlarıyla eğlenmesi, erkek arkadaşının olması ve ikili münasebetler kurması yasaktır. Adeta bir sebep-sonuç ilişkisinin yansıması olarak Erika'nın kendi ruhsal ve bedensel mevcudiyetine dair bakışında ciddi problemler tespit edilebilmektedir. Karakter, bu alanlarda hissettiği eksiklikleri anormal rutinlerle gidermeye çalışmaktadır. Seks kabinlerindeki kadınları izlemek (Jelinek, 2001, s. 56), kendi vajinasını jiletleyerek aynada bunu izlemek (Jelinek, 2001, s. 90) ve sevişen çiftleri dikizlemek (Jelinek, 2001, s. 145) Erika'nın kendinde tabu olanı seyretme eğiliminin yansımalarıdır.

Erika kendi bedensel tabularının bir karşılığı olarak, salt izleme içgüdüsünü tatmin etmek amacıyla seks kabinlerini ziyaret etmektedir. Genellikle erkeklerle dolu olan bu kabinlere bozuk para atıldığında çıplak kadınların şovları seyredilmektedir. Tamamen izleyicilerin zevk duygusunu uyandırmak amacıyla kurulmuş bir sistemde Erika, bir şeyler hissetmenin peşinden gitmektedir. "Fakat Erika hiçbir şey yapmak istemiyor, ONUN istediği tek şey izlemek. Sadece yerinde sessizce oturmak ve seyretmek istiyor. Seyretmek. Dokunmadan seyreden Erika" (Jelinek, 2001, s. 54). Kendi bedensel dürtülerini tatmin edebilmek için gittiği seks kabinleri, Erika'nın "mesafeyi riske atmadan vücudunu meşgul edebilmesinin" tek olanağıdır (Kosta, 1994, s. 226). "Erika'nın da izlemekten başka bir şey istediği yok. Bu kabinin içinde bir hiç'e dönüşüyor kadın" (Jelinek, 2001, s. 53). Erika'nın bu rutinlerle sadece kendi dürtülerini tatmin etmekle kalmadığı, aynı şekilde toplumda eril izleyicinin kontrolünde olduğu kabul edilen bir klişeyi de yıktığı söylenebilir.



Erika dikkatle izliyor. Öğrenmek için değil. İçinde bir yerlere dokunan, onu harekete geçiren hiçbir şey yok. Fakat yine de bakmak zorunda. Kendi keyfi için. Ne zaman kalkıp gitmek istese yukarıdan bir şey, saçları özenle taranmış başını hızla bastırıyor cama, seyre devam etmek zorunda. Güzel kadının oturduğu döner disk dönüyor. Erika'nın yapacağı bir şey yok. Bakmak ve hep bakmak zorunda. Kendi bedeni tabu Erika'ya. Dokunmak yok. (Jelinek, 2001, s. 56)

Freud'un *Totem ve Tabu* adlı eserinde de belirttiği gibi tabular bireyler üzerinde "merak uyandırır ve aynı zamanda merakı tehditkâr bir şekilde kontrol altında tutar" (Jelinek, 2001, s. 10). Buradan da anlaşılacağı üzere Erika'nın kendi bedenini bir tabu olarak görmesi onu cinsel deneyimlerden uzak tutmaktadır. Ancak bu durumun bireyler üzerinde uyandırdığı merak duygusunun bir sonucu olarak Erika, seks kabinlerini ziyaret etmektedir. Fakat her şeye rağmen Freud'un yukarıda belirttiği kontrol altında tutma eylemi Erika'nın yaşam sınırlarını çok net bir şekilde belirleyen anne tarafından yönetilmektedir.

Eserin ana kahramanı Erika kendi vücuduyla ilgili sürekli bir arayış içerisinde. Kendi bedenini bir deney konusu olarak ortaya koyup belli duyguları bu deneyler sayesinde bulmaya çalışmaktadır. "Jilet kesikliğinin artık acı vermediğini deneyleriyle biliyor, zira kolları, elleri, bacakları defalarca deney nesnesi olarak bu işlemi gördüler. Kızın hobisi kendi bedenini kesmek" (Jelinek, 2001, s. 90). Erika'nın kendi bedenine zarar verme eğilimi, tüm meselelere karşı olan hissizliğinin bir yansımasıdır denebilir. Kendi bedeniyle uyumlu bir ilişki kurmayı başaramayan Erika, adeta varlığının bu ehemmiyetli boyutuna yabancıdır.

Şimdi bir paketin içinden bin bir itinayla bir jilet çıkardı. Nereye giderse gitsin bunu hep yanında taşır. Jilet, damadın geline güldüğü gibi gülüyor Erika'nın yüzüne. Dikkatlice keskinliğini deniyor jiletin, evet, yeterince keskin. Sonra da defalarca bastırıyor elinin tersine, derince, ama sinirleri yaralayacak kadar da değil. Hiç acımıyor (Jelinek, 2001, s. 44.)

Söz konusu kendi bedeni olduğunda olumlu hiçbir kelime kullanmayan Erika, bedenini hissiz ve uzak bir nesne olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden kendiyi ilgili büyük bir arayış içerisinde. Tatmin olma istediğinin ötesinde sadece canlı hissetmek için kendi bedenini belli deneylerle keşfetmeye çalışmaktadır. Bu eylemlerin sonucunda tek ulaşmak istediği bir şeyler hissetme duygusudur. "Her yer kan olduğundan nereyi kestiğini göremiyor. Kendi bedeni kestiği, ama kendine o kadar yabancı ki" (Jelinek, 2001, s. 91). Buradan da anlaşılacağı üzere Erika'nın benliği ve bedeni arasında negatif bir ilişki, hatta bir psikolojik çözümlenmiş söz konusudur. Ruhsuz ve kendine yabancı bir beden oluşumuna sebep olan, muhtemelen benzeri şahsi tecrübelerini kızına böylece yaşattıran annenin rolü burada oldukça önemlidir çünkü anne, kızının bu tabularla sıkıştırılmış benliğinin önemli bir temsilcisidir.

Erika'nın diğer erkeklerle yaşadığı ikili münasebetlerinde de benzeri hisler hâkim olmuştur. Erkekler Erika'ya olan ilgilerini göstermiş ve sonrasında bu ilgiyi kesip Erika'yı yarı yolda bırakmışlardır. Erika sırf kendine bağlamak için erkeklerle cinsel birliktelik yaşamakta ve bu süreçte sürekli rol yapmaktadır. "Her seferinde üzerindeki sırtını tırmıklıyordu tırnaklarıyla. Oysa hiçbir şey hissettiği yoktu. Hazzın doruğundaymış gibi davranıyordu ki adam nihayet dursun" (Jelinek, 2001, s. 78). Erika'nın bedenini başka insanlar tarafından kabul görme aracı olarak kullanması, onun sevilme arzusunun bir sonucudur. "Erika hiçbir şey hissetmiyordu, hiçbir zaman da hissetmedi. Yağmur altında katranlı mukavva gibiydi o, öylesine duygusuz" (Jelinek, 2001, s. 78). Erika, annesi tarafından yıllarca baskılanmış bir karakterdir. Toplumsal normları çocuğuna sert bir biçimde dikte eden anne figürü, onun 30'lu yaşlarına kadar kendi karakter oluşumunu sağlayamamasında önemli bir etkiye sahiptir. Erika'nın annesi tarafından tabulaştırılmış beden algısı, onun hissizliğinin devamlılığı üzerinde önemli bir rol oynamaktadır.

Bu eserde Erika'nın kendini birey olarak hissedebilmek ve tanımlayabilmek adına verdiği çabaların arasında herkesten farklı olma gibi bir eğilim söz konusudur. Annesinin dikkat çekmemesi adına Erika üzerinde ciddi bir uğraşı vardır. Onun kıyafetlerini dahi özellikle seçmektedir ki kızı dışarıda başka erkekler tarafından fark edilmesin. Erika silikleştirilmiş varlığını, diğerlerinden farklı olmaya çalışarak özgürleştirmektedir. Annenin çizdiği sınırlar içerisinde kendi öz benliğini tamamlayabilme alanında ciddi problemler yaşayan karakter, görünür olma mücadelesini genellikle diğer insanları kendinden aşağı görme ve herkesten farklı olma üzerinden ilerletmektedir. "Erika her zaman farklı olmanın derdinde. O böyledir. Eğer herkes bir şeyse, prensip olarak o mutlaka o şeyin tam tersidir (. . .) Erika ancak böyle dikkat çekebiliyor çünkü (Jelinek, 2001, s. 51.)"

Ayrıca Erika'nın kendi bedenini bir tabu olarak görmesi ve kendi bedeniyle ilgili bir özgüven geliştirememesinde annenin rolü büyüktür. Anne Erika'nın dış görünüşü olarak dikkat çekemeyeceğini, bunun ancak sahip olduğu entelektüel birikimle gerçekleşebileceğini vurgulamaktadır. "Anne büyük bir kötücüllükle ONUN, birini kendisine bağlayabilmesinin ancak sahip olduğu bilgi ve beceriyle mümkün olabileceği tehdidinde bulunuyor" (Jelinek, 2001, s. 85). Böylece Erika, kendi bedeniyle, kendi varlığıyla bütünleşme konusunda ciddi problemler yaşamaktadır.

Erika, annesi tarafından inşa edilen toplumsal kimliğiyle yaşadığı çatışmayı kendine zarar vererek çözümlenmeye çalışmaktadır. Yaşadığı hayat, günlük rutinleri, giyeceği kıyafetler, yediği yemekler ve nerede nasıl davranacağı bir dış müdahalenin sonucu olduğundan Erika, kendi öz iradesiyle gerçekleştirebileceği eylemleri "mazoşist" rutinlerle



deneyimlemektedir. "Evde kimsenin olmadığı zamanlar bilerek etini kesiyor kız. Çoktandır, kimse görmeden kendisini kesmek için fırsat kolluyor. Kapı kapanır kapanmaz babasından kalan jilet, kızın bu küçük uğuru, bulunduğu yerden çıkartılır ortaya (Jelinek, 2001, s. 90.)"

Yukarıda verilen örneklerden anlaşıldığı üzere Erika'nın kendi bedeniyle kurduğu iletişim somut zarar verme eylemleri üzerinden ilerlemektedir. Tabulaştırdığı bedeni üzerinde bir arayış mücadelesi veren karakter, varlığını mazoşist eylemlerle cezalandırmakta ve bu yolla kendini özgülleştirmeyi istemektedir.

### 4.3. Erika ve Walter Klemmer İlişkisi Üzerine

İki ana bölümden oluşan *Piyanist* eserinde yazar Jelinek, ilk bölümde Erika'nın annesiyle olan ilişkisinden, karakterin yaşamındaki tabulardan ve ruhsal anomalilerden bahsedilmişti. Eserin ikinci bölümünde ise Erika'nın ders verdiği ve kendinden yaşça küçük olan öğrencisi Walter Klemmer ile olan ilişkisinden bahsedilmektedir. Bu ilişkide Erika, kendi bedensel tabularını Klemmer üzerinden çözümlenmek istemektedir. Karakterin yaşadığı ruhsal sıkışmışlık ve kendine zarar verme eğiliminin Klemmer üzerinden tatmin edilmek istenmesi tasvir edilmektedir.

Normal şartlarda Walter Klemmer elektrik mühendisliği bölümünde okumakta ancak Erika'nın sınıfında piyano derslerine de katılmaktadır. Öyle ki Klemmer Schönberg'in eserlerini iyi çalabilmesine rağmen başlangıç seviyesindeki dersleri bile dinlemektedir. "Neden hep bu kadar erken geliyorsunuz, Bay Klemmer? Sizin gibi Schönberg 33 b çalışan birinin başlangıç seviyesi derslerden hoşlanması imkânsız" (Jelinek, 2001, s. 29). Klemmer kendinden yaşça büyük öğretmeni Erika'ya aşiktir. Ancak bu aşk Klemmer için "sadece aşk hayatına bir giriş olarak görülmektedir" (Kern, 2008, s. 32). Klemmer'in Erika'ya dair düşüncelerini ve onu kendi içerisinde nasıl konumlandığını şu dizelerde de açıkça görebilmekteyiz; ". . . niyeti bu deneyden daha sonra yaşayacağı daha ciddi aşkları için bazı şeyler elde etmek. Çok da ihtimam gösterilmesi gerekmeyen kendisinden yaşlı bir kadınla kuracağı ilişkiden, tahammülleri kıt genç kızlarla ilişki kurabilmek için bir şeyler öğrenmek istiyor (Jelinek, 2001, s. 66.)"

Klemmer'in Erika'yı arzulamasının sebebi kendi fantezilerini hayata geçirmektir. Kendisini toplumdan silikleştirmiş bir piyano öğretmenininkiyle kendiyle barışmasını sağlamak, onu coşkulu bir insan haline getirmek istemektedir. Ona genç biri olduğunu hissettirmek, böylece rolleri değiştirip onun öğretmen olduğu bir pozisyona geçmeyi hayal etmektedir. Öyle ki Erika'yı tasvir ederken kullandığı cümlelerden de Klemmer'in ona karşı tamamen saf ve temiz duygularla hareket etmediği görülebilmektedir. "Mesleğinden başka bir şeyi olmayan bu şekilsiz kadavra, bu piyano öğretmeni, kendisini geliştirebilir, zira o kadar da yaşlı değil bu doku çuvalı" (Jelinek, 2001, s. 67). Klemmer, ona göre nispeten "yaşlı" öğretmeniyle yaşayacağı her şeyi kendine bir tecrübe olarak görmektedir. Kadını genç yaşlarının olgun bir basamağı olarak gören karakter, bu ilişkide kendisini neyin beklediğinden tamamen habersizdir. Klemmer'e göre Erika, "öğretmen kişiliğini bir yana koymalı ve kendisini Walter Klemmer'e sunacağı bir şey haline getirmeliydi. Geriye kalan her şeyi halledecek olan kendisiydi elbette" (Jelinek, 2001, s. 179).

Erika, her ne kadar ilk başlarda belli etmemeye çalışsa da öğrencisi Walter Klemmer'in ona karşı ilgisinden haz duymuştur. Annesi tarafından her fırsatta tercih edilmeyen bir kadın olduğu vurgulanan Erika, genç öğrencisi tarafından arzulananmaktadır ve bu durum Erika'nın arka plana attığı duygularını dışa vurmasında etkin bir rol oynamıştır. Kendi bedenini ve öz varlığını geri plana atan Erika'da bu durum, cinselliği üzerinde bütünleşmemesine ve bedensel yakınlıklar kuramamasına sebep olmaktadır. Aşağıda belirtildiği üzere karakterin şiddetle arzulama isteği, onun yıllarca dönüp bakmadığı kadınlığının ve cinselliğinin edilgen bir konumdan etken bir konuma geçebilme ihtimalini de beraberinde getirmiştir. "Birileri şiddetle arzulamalı Erika'yı, onu izlemeli, ayaklarına kapanmalı onun, sürekli onu düşünmeli, Erika'dan kurtuluş olmamalı (Jelinek, 2001, s. 119.)"

Erika'nın Walter Klemmer'e olan ilgisi arttıkça, onu genç kadınlardan, bilhassa öğrencilerinden kıskanmaya başlamıştır. Öyle ki provaya katılan bir kız öğrencinin Walter Klemmer'i baştan çıkarmak istediğini düşündüğü için gizlice mantosunun içine cam kırıkları koymuştur. Böylece kızın elleri kesilecek ve piyano çalamayacaktır. Erika'ya göre yeteneğini gerçekleştiremeyen bir kadın, tercih edilmeyecek bir kadındır. Kendisi de annesi tarafından böyle öğrenmiştir çünkü. Kendini sadece bu yeteneğiyle tanımlaması, diğer insanları da bu yetenekle sınırlamasına sebep olmaktadır.

Erika mantoyu kolayca tanıdı gerek bas bas bağırın renginden gerekse yeniden moda olan mini eteğinden. Bu kız prova başlarken, kendisine tepeden bakan Walter Klemmer'e sokulma çabalarıyla dikkat çekmişti. Erika, bu kızın eli kesildiğinde nesiyle kurum satacağını merak ediyordu şimdi. Yüzü, biraz önceki gençlik ve güzelliğinden eser bırakmayacak biçimde çirkin bir hal alacaktı mutlaka (Jelinek, 2001, s. 171.)

Erika, evde tahakküm altına alınan ancak işe geldiği andan itibaren tahakküm kurduğu bir yaşam dengesinde ilerlemektedir. Walter Klemmer ile yürüttüğü ikili ilişkisinde de bu çift karakterli döngünün beraberinde getirdiği ruhsal dengesizlikleri devam ettirmektedir. Erika, ilişkideki beklentilerini ve talimatlarını "yazılı, sözlü ya da telefonla

kendisine bildireceğini” (Jelinek, 2001, s. 189) söylemiş ve çantasından çıkarttığı mektubu sevgilisine uzatmıştır. "Erika çantasından, güvenlik nedeniyle sınıksız kapatılmış mektup çıkararak çocuğa uzattı, aynı evde binlerce kez aklından geçirdiği gibi. Mektupta aşkın nasıl bir seyir izlemesi gerektiği yazılı. Söylemek istemediği her şeyi döktü yazıya (Jelinek, 2001, s. 197.)"

Walter Klemmer, mektubu henüz okumadığı için "mektupta söze dökülmeyecek, sadece yazılabilecek kadar mükemmel bir şeylerin olduğunu" (Jelinek, 2001, s. 197) düşünmektedir. Ancak Erika, mektupta şiddet görmek istediğini, aşağılanmak ve hatta tecavüze uğramak istediğini yazmıştır. Yıllar boyunca kendi bedeni üzerinde uyguladığı mazoşist eylemler ile Erika'nın bu davranışlarını, toplumsal tabuları kızının yaşamına dayatmaya çalışan anneye karşı bir baş kaldırış olarak düşünebiliriz. Erika'nın anne tarafından baskılanan kimliği, onun tahakküm altına alınarak ezilme isteğine zemin hazırlamaktadır. Böylece hem anneden intikam almakta hem de sıkıştığı tabulardan özgürleşmeye çalışmaktadır. "Erika'nın Walter Klemmer ile olan birlikteliğinde Jelinek, anne- kız ilişkisinin Erika'yı nasıl asimetrik tahakküm ve boyun eğme gücü ilişkilerine başlattığını gösterir" (Kosta, 1994, s. 228). Erika'nın en büyük arzusu "erkek tarafından, yok edilene kadar tam anlamıyla ezilmektir" (Jelinek, 2001, s. 212). Yıllarca kendi yaşamına etki eden tabuları ancak bu şekilde yıkabileceğini düşünmektedir. Ezilerek özgürleşmeye çalışmaktadır. Mektubu okuyan Walter Klemmer, ilk başta bu durumun şaka olduğunu düşünmüş ve ciddiye almamış olsa da Erika'nın bu konuda üstelemesi ile büyük bir şoka girmiştir. "Mektubu oku, diye buyurdu yine Erika. Klemmer, Erika'yı bırakıp zarfı yırtıyor. Mektubu hayretler içinde okuyor, bazı yerlerini yüksek sesle. Eğer yazılanlar gerçekse kendi durumu kötü, ama bu kadının durumu çok daha kötü, bu kesin (Jelinek, 2001, s. 221.)"

Erika'nın bu ilişkiden beklentisi, Walter Klemmer tarafından tahakküm altına alınmak ve cezalandırılmaktır. Erika, uzun yıllar boyunca kendi bedeninde aradığı, ancak bulamadığı hisleri bir başkası tarafından tahakküm altına alınarak bulmayı dilemektedir. Kendi ruhunu cezalandırarak özgürleştirme inancıyla uzun süre kendi bedenine zarar verme eğiliminde bulunan Erika, artık bedensel tabularından özgürleşmek için sevgilisinin ona zarar vermesini talep etmektedir. "O, Klemmer'e nasıl çalınacağını öğreteceği bir müzik aleti olmak istiyor sadece. Klemmer özgür olmalı, Erika'nın ise zincirlenmesi gerekir. Fakat zincirlerini kendisi belirleyecek. Kendisini bir nesneye, bir alete dönüştürmeye karar verdi (Jelinek, 2001, s. 218-219.)"

Erika'nın kendisini bir nesne olarak düşlemesinin sebebini, tıpkı bir eşya gibi hissiz olan bedeninde yaşadığı değersizlik hissine bağlayabiliriz. Erika için aşk, bir başkasına itaat etme biçimidir. Fakat kendi cezasını belirlerken dahi mektupta iletmediği yöntemlerle kontrol mekanizmasını elinden bırakmamayı tercih etmiştir. "Kendisini birine emanet etmek istiyor, ama kendi koşullarıyla" (Jelinek, 2001, s. 221).

En çok istediğim şey beni cezalandırman, Bay Klemmer. Klemmer'in ceza olarak kendisini adım adım izlemesini istiyor. Erika onu ceza olarak aldı. Topladığım ipler, deri kemerler, hatta zincirlerle zevk duyarak, sıkıca, gergin, özenle, iyice, sanatkârane, gaddarca, eziyet çektirerek, rafine biçimde elinden geldiğince bağlayasın diye. Bu arada dizini de onun karnına bastırmalı iyice, lütfen bu iyiliği ona yapsın. (Jelinek, 2001, s. 221.)

Walter Klemmer, bu taleplerin hiçbirini gerçekleştirme için istekli değildir. Erika'nın onun tarafından zarar görme ve eziyet edilme talepleri, Klemmer'e başlarda tuhaf bir şaka olarak gelse, bu talepler arttıkça Klemmer için idraki zor bir duruma dönüşmektedir. Erika'nın bu tavrı, Klemmer'i ister istemez tüm bu arzuların ortasına çekmektedir ancak Klemmer bunun henüz farkında değildir. Bundan dolayı da Erika'yı reddetmek ister. "Bana yapılmasını istemediğim bir şeyi, başkalarına yapmam. Kendisi bedeninde tıkaçlar ve zincirler olmasından hoşlanmazdı. Seni o kadar çok seviyorum ki, diyor Klemmer, sen istesen de canını asla yakamam (Jelinek, 2001, s. 226.)"

Ancak Erika'nın ilk yakınlaşmalarında Klemmer'i reddetmesi ve onun gururunu kırarak şekilde ortada bırakması, intikam alma isteğini de beraberinde getirmiştir. Erika'nın taleplerini başta reddetse de içerisindeki nefret duygusu ve tehlikenin vermiş olduğu haz onu Erika'ya doğru itmiştir. Gece Erika'nın kapısına gelen Walter Klemmer, zili çalmadan önce kapının önünde kendine bir boşluk bulup mastürbasyon yapmaya başlamıştır.

İçindeki şiddet duygusunun etkisine kapılan Klemmer, Erika'yı arayıp annesiyle paylaştığı çift kişilik yatağından kaldırmış ve kapıyı açmasını söylemiştir. Erika, bazı şeyleri düzeltebileceğinin inancıyla yazdığı mektuptan pişman olmuş bir şekilde karşılar Klemmer'i. "Aptal mektubumun yazılmamış olmasını çok isterdim, diye temin ediyor, ama olan oldu. Talihsizlik yaşandı, ama aşkım bunu düzelterek" (Jelinek, 2001, s. 271). Ancak Klemmer için bu ilişki artık farklı bir boyuta taşınmıştır. Erika'nın kendi talepleri doğrultusunda yönlendirmek istediği ilişkide Klemmer'in gururunu kırmıştır ve bunun sonuçlarına katlanmak zorundadır. Klemmer, Erika'ya olan kızgınlığını, onun geçmişteki talepleri üzerinden çözümlemeyi tercih etmiştir. "... beklenmedik anda yüzüne tokat iniyor. Hayır, yanlış görmedi, tokadı atan Klemmer, hem de başarıyla! Erika şaşkın yanağını tutmuş, karşılık vermeden duruyor öyle" (Jelinek, 2001, s. 273). Klemmer, Erika'ya mektupta belirttiği istekleri uyguladığını belirtmektedir. Erika'nın bu durumdan hoşnut olmamasına sinirlenen Klemmer, mektubunda bahsettiği şiddet görme arzularını yerine getirdiğini vurgulamaktadır. "Klemmer, çok zamanımız var, gerekirse bütün gece, diyerek temin ediyor kadınları. Erika, ışığa dönerek açan o çiçek

değil artık. Klemmer düşündüğü şeyin bu olup olmadığını soruyor Erika'ya. Sesini siren gibi giderek yükselten kadın, hayır bu değildi, diye bağıyor (Jelinek, 2001, s. 274.)

Ardından Erika'nın fantezi dünyasını süsleyen mektupta belirttiği işkence yöntemleriyle dalga geçmeye başlayan Klemmer, bunları Erika ile dalga geçmek için yapmaktadır. “Halatların, iplerin nerede hani? Ben sadece sizin emirlerinizi yerine getiriyorum, Sayın Bayan. Sopalarının ve kayışlarının sana hiç yararı yok, değil mi? Alaylarını sürdürüyor” (Jelinek, 2001, s. 276). Klemmer'in Erika'ya olan kızgınlığı, kadının ilişkinin seyrini kendi arzularıyla yerle bir etmesinden kaynaklıdır. Klemmer bu ilişkide yöneten taraf olacağını hayal ederken, aniden aldığı bir mektupla kadının anormal istekleriyle tanışmış ve hayal kırıklığına uğramıştır. “Kadın ona zincirlemeyi, bağlanmayı, tecavüzü layık gördü ve ondan bunu bekledi, şimdi hak ettiğini alıyor. Bağır, bağır diyor Klemmer. Kadın bunun üzerine yüksek sesle ağlıyor” (Jelinek, 2001, s. 278). Erika'nın normal bir ilişki tercih etmemesi ve adamı bu isteklerle baskılaması, Klemmer'in kendini değersiz hissetmesinde büyük rol oynamıştır. Bu değersizlik hissinden kurtulmak için Erika'dan, yine onun istekleriyle intikam almayı tercih etmiştir. Öyle ki bu intikam hırsı Klemmer'i tecavüze kadar götürmüştür. “Kadının geceliği sıyrılmış ve Klemmer tecavüz etmeyi düşünüyor” (Jelinek, 2001, s. 280). Hırstan gözü dönen adam, yerde yediği darbelerden dolayı kanlar içinde yatan kadına tecavüz ediyor.

Aşk ricaları altında fermuarını indirerek önünü açıyor. Aşk ve anlayış dileyerek büyük bir kararlılıkla kadının içine giriyor. Şimdi, herkesin, en kötü insanların bile sahip olduğu sevgi hakkını şiddetle talep ediyor. Klemmer, kötü adam, kadının içini burğu gibi oyuyor. Kadından zevk iiltileri bekliyor. Erika hiçbir şey hissetmiyor. (Jelinek, 2001, s. 282)

Erika'nın eser boyunca karşılaştığımız hissizliği, temelde bedensel tabularına dayanmaktadır. Erika'nın yaşamı boyunca toplumsal normların bir temsilcisi olan annesi tarafından baskılanması, kendi varlığına karşı mesafeli bir duruş sergilemesine sebep olmuştur. Kendi bedeninin adeta bir tabuya dönüşmesi ve bunun sonucunda yaşadığı yabancılaşmanın neticesinde norm dışı rutinler edinmiştir. Bu rutinlerle Erika, bedensel tabularını yıkmaya çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Baskıcı anne otoritesine toplumsal zeminde uyum sağlasa da bireysel bir zeminde buna başkaldırmayı denemiştir. Öyle ki bireysel yaşamında annesinin koyduğu kuralları intikam almak istercesine reddeden Erika, son olarak kendi bedenine tecavüzü bile layık görmüştür. Buradan da anlaşılacağı üzere karakter, ataerkinin mevcudiyetinden kurtulmayı başaramıyor diyebiliriz.

Yukarıda belirtildiği gibi Klemmer'in Erika'ya yaptıkları, çocukluğundan itibaren travmatik bir geçmişe sahip olan kadının yaşamına yeni travmalar eklenmesinde yadsınamayacak bir etkiye sahiptir. Kadın, gecesinde yaşadığı şiddet ve tecavüze rağmen sevgilisinin pişman olup, ona geleceğini düşünmektedir. “Kız, kendine yalvarmak için gelmesi gereken adamı bekliyor. Sessizce pencerenin önüne oturmuş, gitmekle kalmak arasında hesap yapıyor” (Jelinek, 2001, s. 286). Klemmer'den herhangi bir dönüş almayan Erika, daha fazla dayanamayıp yanına aldığı bıçakla Klemmer'in okuluna gidiyor. Klemmer'i uzaktan izlemeye başlayan Erika adamın yanında, gayet samimi bir şekilde dolaştığı kadını görüyor. “Walter Klemmer kolunu neşe içinde kızın omuzuna atmış. Kız yüksek sesle Klemmer'in boynuna dayıyor, Klemmer de doğal olarak bu sarışın başı taşıyor. Kız gülmekten ayakta duramıyor, hareketlerinden öyle anlaşılıyor” (Jelinek, 2001, s. 289). Erika, yaşamı boyunca en iyi şekilde yaptığı gibi öylece durup izlemeyi tercih ediyor. Daha önce de belirtildiği üzere annenin Erika'nın yaşamında bıraktığı travmalar, onun kendi yaşamında dahi başrolde olmasını engellemiştir.

Erika, şahit olduklarından sonra her zaman yaptığı gibi kendine zarar vermeyi tercih etmiştir. Erika'nın yaşamında gerek haklı gerek haksız olsun, ceza hep kendisine kesilmektedir. Başkasına karşı duyduğu öfkesi, onun yine kendisine zarar vermesine sebep olmaktadır. “Erika'nın bakışları boşluğa dalıyor ve Erika Kohut bir öfke, hırs, tutku coşkunuğu olmaksızın bıçağı omzunda bir yere saplar saplamaz kan fışkırtıyor. Yara zararsız, sadece pislik, cerahat içeri girmemeli” (Jelinek, 2001, s. 290). Daha önce de belirtildiği gibi ataerkil toplum düzeninin eserdeki yansıması olan anne, kızını her durumda silikleştirmiş, kızının karakter gelişimini engellemiştir. Bundan dolayı Erika, ne yaparsa yapsın tabularından ve psikolojik travmalarından kurtulmayı başaramamıştır.

Jelinek'in bu eseri yazıldığı dönemde Avusturya'da ciddi tepkilere yol açmıştır. Çünkü bir kadının bir erkeği seks gibi kadınlara tabu olan bir konuda hâkimiyeti altına almak istemesi ve bunu açıkça ifade etmesi o devirde kabul edilecek bir durum değildir. Öyle ki, eğer bir kadın ona ait olmayan (veya böyle algılanan) bir hakkı talep edip bunu nadiren de olsa elde ediyorsa, hele de bu sanat veya şöhret ile alakalı ise, bunun sürdürülmesine izin verilmez. Eserde tasvir edilen örneği baz alarak, bir erkeği seçme hakkı ve aynı zamanda erkeğin ona nasıl işkence edeceğini emretme hakkı, yani itaat ederek hâkimiyet kurma, kompleks bir zihinsel yapıya delalet ediyor ve izin veya tolere edilmesi güç bir olgu olarak önümüzde bulunuyor (Jelinek, 2001). Elfriede Jelinek'in *Piyanist* eseri üzerine verdiği röportajında da dile getirdiği gibi kadına emretme hakkı geçerse bu toplum tarafından kabul edilemez bir duruma dönüşebiliyor. Oysa erkeklerin kadınlar üzerinde hâkimiyet kurma hakkı her dönemde normal karşılanmış bir durumdur. Erika'nın silinmiş

bedeni, kendi bedeninin ona bir yük gelmesi ve bedenine karşı duyduğu rahatsızlık onu tecavüzü bile kabul edebilecek ve isteyebilecek bir konuma getirmiştir.

## 5. Sonuç

Elfriede Jelinek'in *Piyanist* adlı eseri, bedensel tabuların derinlemesine incelendiği, toplumsal cinsiyet rolleri ve bireysel kimlik arayışının çarpıcı bir şekilde ele alındığı önemli bir eserdir. Kitap boyunca işlenen tabuların incelenmesi, modern toplumun altında yatan gizli çelişkileri ve kadın deneyimini vurguladığı gösterilmiştir. Erika Kohut'un hikayesi, birçok kadının sessizce yaşadığı durumları açığa çıkararak toplumun dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Erika Kohut, annesinin baskısı altında büyümüş bir kadın ve otuzlu yaşlarında olmasına rağmen hala annesinin katı himayesi altında yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Analizler, onun iç dünyasındaki karmaşık duyguları ve kendi istekleri ile annesinin beklentileri arasındaki çatışmayı derinlemesine yaşadığını göstermiştir. Erika'nın baskılarla ve tabularla büyümüş bir kadın olarak kendini bulma çabası, eserin temel odak noktalarından biri olmuş ve onun iç dünyasının derinliklerine inilerek, toplumun dayattığı normların bireysel özgürlük ve kimlik arayışı üzerindeki etkileri incelenmiştir.

*Piyanist*, kadının kendi bedeniyle olan ilişkisini ve bedensel tabuları incelerken, aynı zamanda kadının bedenine duyduğu yabancılığı da gözler önüne serer. Erika'nın cinselliğini bastıran ve kontrol altına almaya çalışan tutumları, kadının kendi bedenini keşfetme sürecinin ne kadar zorlu olabileceğini gösterir. Bu durum, toplumun kadınların bedenlerine yönelik dayattığı sınırlamaların ve tabuların ne kadar derinlere işlediğini açıkça gösterir.

Elfriede Jelinek, *Piyanist* eseriyle, toplumsal normları ve cinsiyet rollerini sorgulayarak, kadının iç dünyasındaki çatışmaları ve kimlik arayışını vurgular. Erika'nın annesinin gölgesinden çıkma çabası, onun özgürlük arayışını ve kendi benliğini bulma sürecini etkileyici bir şekilde anlatır. Bu eser, tabuların ve toplumsal baskıların bireyin iç dünyasına nasıl nüfuz ettiğini, özellikle de kadın deneyiminde nasıl yankılandığını göstererek, okuyucularını derinlemesine düşünmeye yönlendirdiği gösterilmiştir.

Sonuç olarak; *Piyanist* Elfriede Jelinek'in kadın deneyimini derinlemesine incelediği, bedensel tabuları ve toplumsal baskıları cesurca ele aldığı bir eserdir. Erika Kohut'un hikayesi, bir kadının kendi benliğini bulma yolculuğunu ve içsel çatışmalarını yansıtarak, kadınların bireysel kimlik arayışındaki zorlukları toplumsal bir perspektifle ele almaktadır. Kitap, beden, cinsellik, aile ilişkileri ve toplumsal normlar gibi derin konuları işleyerek, okuyucularını düşünmeye teşvik eder ve kadınların deneyimlediği tabuların karmaşıklığına ışık tutar.

Yazar Jelinek *Piyanist* isimli eserinde bir nevi ataerkil ve toplumsal baskının tesirlerini sergilemektedir. Ana karakter Erika'nın maruz kaldığı bu baskı ortamının neticesi olarak hem bedensel hem de zihinsel anomaliler yaşamakta ve bunun sonucunda kendi bedenine ve hüviyetine karşı bir uyumsuzluk ve yabancılaşma ortaya çıkmaktadır. Bu durum ayriyeten bir dualite hali meydana getiriyor; bir yandan görünüşte profesyonel ve sıkı piyano öğretmeni algısı sürdürülüyor. Ama öte yandan ana karakter toplumun geçerli ve empoze edilen normlarına tabi ve bu nedenle piyano uğraşı dışında kendi öz gelişimi kısıtlanıyor. Bu durum farklı ve bu makalede izah edilmiş yollarla "telafi" edilmeye çalışılıyor. *Piyanist* eseri ataerkil yapıların, toplumsal tabuların kadınların psişik yaşamını ve kendini algılayışını nasıl etkileyebileceğini ve hangi kalıcı psikolojik, hatta fiziksel hasara neden olabileceğini göstermektedir. Kadının toplumsal yaşamdaki konumuyla ilgili çalışmalar mevcut "Zeitgeist'i" (zamanın ruhunu) gittikçe artan bir şekilde etkileyen konulardır. Sosyal ve cinsiyetler arası eşitsizliklerin edebi eserlerin katkılarıyla da giderilmesi ve duyarlılıkların artması umulmaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarımı- A.Ö.I., H.T.; Veri Toplama- A.Ö.I., H.T.; Veri Analizi /Yorumlama- A.Ö.I., H.T.; Yazı Taslağı- A.Ö.I.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- H.B.; Son Onay ve Sorumluluk- A.Ö.I., H.T.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- A.Ö.I., H.T.; Data Collection- A.Ö.I., H.T.; Data Analysis / Interpretation- A.Ö.I., H.T.; Drafting Manuscript- A.Ö.I.; Critical Revision of Manuscript- H.B.; Final Approval and Accountability- A.Ö.I., H.T.

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

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

#### ORCID:

Ayşenur ÖZKAN IŞIK 0000-0001-5231-8334

Habib TEKİN 0000-0002-2650-8801

#### KAYNAKÇA

- Bethman, B. (2011). *'Obscene Fantasies'. Elfriede Jelinek's Generic Perversions*. New York: Peter Lang.
- Coşan, L. & Tekin, H. (2021b). Stefan Zweigs Werke im Lichte der jüdischen Erinnerungskultur. In: *Jüdische Lebenswelten im Diskurs*, Leyla Coşan, Mehmet Tahir Öncü (Hrsg.). Logos Verlag: Berlin, 125- 145.
- Degner, U. (2021). Die Klavierspielerin: Erika Kohut und der Wiener Aktionismus. In: *Elfriede Jelinek: Provokation der Kunst*. Hrsg. v. Uta Degner und Christa Gürtler. Berlin: de Gruyter, 111-132.
- Doll, A. (1994). *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Freud, S. (2014). *Totem ve Tabu*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Janz, M. (1995). *Elfriede Jelinek*. Sammlung Metzler. Band 286. Weimar: Metzler.
- Janke, P. & Kaplan, S. (2013). Politisches und feministisches Engagement. In: *Jelinek Handbuch*. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart: Metzler.
- Jelinek, E. (2022). *Angabe der Person*. Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, E. (2001). Elfriede Jelinek: THE PIANO TEACHER- Interview. In: *Austrian Films*. (son erişim 14.08.2023: [https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede\\_jelinek\\_the\\_piano\\_teacher\\_-\\_interviewbody](https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede_jelinek_the_piano_teacher_-_interviewbody)).
- Jelinek, E. (2013). *Piyanist*. İstanbul: Notos Kitap.
- Kern, H. S. (2008). *Die Klavierspielerin*. Hollfeld: C. Bange Verlag.
- Kosta, B. (1994). Mother- Daughter Bond / age in Elfriede Jelinek's "Die Klavierspielerin." *University of Wisconsin Press*.
- Mayer, V., Koberg, R. (2007). *Elfriede Jelinek. Ein Portrait*. Stuttgart: Rowohlt.
- Eggert, H. & Geloc, C. (2002). *Tabu und Tabubruch. Literarische und sprachliche Strategien im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Tekin, H. (2018). Jakob Wassermann, Der Jude der Bestimmung: Ein Schriftsteller der Gruppe »Jung-Wien« zwischen den Polen Deutsch-Sein und Jude-Sein. In: *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 49-64.
- Tekin, H. (2019). Jakob Wassermann, Autor der Gruppe »Jung-Wien«. Eine Rezeption bis in den "Orient". In: *Germanistik in der Türkei Band 1. Ex Oriente Lux: Literaturwissenschaftliche und imagologische Ansätze*. Fatma Öztürk Dağabakan, Leyla Coşan, Ahmet Sarı, (Hrsg.). Berlin: Logos Verlag, 68-87.
- Tekin, H. (2021a). *Bilder der Judenfeindschaft in den Werken von Jakob Wassermann*. Berlin: Logos Verlag.

#### Atf biçimi / How cite this article

Ozkan Isik, A., & Tekin, H. (2023). Elfriede Jelinek'in *Piyanist* Romanında Bedensel Tabuların İncelenmesi. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 77-89. <https://doi.org/10.26650/sdsl2023-1343223>



## Ergonimi/İnstitutionimi Açısından Sözcüksel Düzeyde Bir İnceleme: Türk ve Alman Üniversite Adları

### A Lexical Analysis in Terms of Ergonomics/Institutionyms: Turkish and German University Names

Büşra GÜVEN<sup>1</sup> , Muhammet KOÇAK<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara, Türkiye

<sup>2</sup>Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

**Corresponding author:** Muhammet KOÇAK

**E-mail:** muhammetkocak@gazi.edu.tr

#### ÖZ

İnsanların ve insanları çevreleyen unsurların çoğalması ve çeşitlenmesi ile birlikte ortaya çıkabilecek karışıklıkları önlemenin en önemli yollarından birisi adlandırma yoluna gitmek olmuştur. Aynı zamanda bir anlam, bir mesaj da içeren adlar gün geçtikçe daha da önemli bir hâle gelmiş ve zamanla bilim insanlarının dikkatini çekmiştir. Bu doğrultuda adlarla ilgili yapılan araştırmalar dilbilimin bir alt disiplini olan ve onomastik olarak adlandırılan adbilim çatısı altında gerçekleştirilmektedir. Adbilim çerçevesinde yapılan araştırmaların da çoğalmasıyla bazı alt alanlar oluşmuştur. Bu çalışmada, adbilimin insan eliyle oluşturulan tüm nesnelere adlarını inceleyen ergonomi alt dalının kurum/kuruluş adlarını araştırma konusu edinen institutionimi alt başlığı kapsamında Türk ve Alman üniversite adları ele alınmıştır. Bu çerçevede, bahsi geçen kavramlar tanımlandıktan sonra Türk ve Alman kültüründe ad vermenin öneminden ve yükseköğretim kurumlarına ad verme sürecinden bahsedilmiştir. Adlandırmada öne çıkan anlayışları ve etkili olan unsurları belirlemek amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizinin kullanıldığı araştırmada Türk ve Alman üniversitelerinin isimleri tespit edilmiş, sözcük düzeyinde anlamlarına göre sınıflandırılmış ve ortaya çıkan bulgular yorumlanmıştır. Türkiye’de faaliyet gösteren 203 üniversitenin adlarının 170 ‘coğrafi unsur’, 58 ‘kişi adı/soyadı/unvanı’, 36 ‘ihtisas’, 21 ‘misyon’, 11 ‘önemli tarih ve olay adı’ ve 3 ‘ilgili coğrafyanın tarihiyle ilgili adlar’ barındırdığı, incelenen 87 Alman üniversitesinin ise 83 ‘coğrafi unsur’, 29 ‘kişi adı/soyadı/unvanı’, 20 ‘ihtisas’ ve 4 ‘misyon’ adı ile ilgili sözcükler içerdiği tespit edilmiştir. Her ne kadar üst sınıflandırmalar aynı olsa da özellikle kişi adlarının tercihinde kültürel düzeyde anlamlı farklılıkların olduğu, Türk üniversiteler özelinde ise Alman üniversite adlarında yer almayan yerel ve ülke geneli ile ilgili milli tarih ve olay adlarının yer aldığı belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Onomastik, Ergonimi, İinstitutionimi, Türk Üniversite Adları, Alman Üniversite Adları

Submitted : 28.02.2023

Revision Requested : 19.07.2023

Last Revision Received : 20.07.2023

Accepted : 31.07.2023



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

## ABSTRACT

In today's diverse and complex world, naming plays a vital role in communication, preventing confusion and establishing clarity. Researchers in the field of onomastics, a sub-discipline of linguistics, have taken an interest in understanding the significance of names and their underlying meanings. Institutionyms, a sub-branch of ergonomics, specifically analyze the names of all human-created objects, with a focus on institutions/organizations. This study examines the naming process of Turkish and German universities through comprehensive document analysis. The findings revealed intriguing differences in the types of names used by Turkish and German universities, including geographical elements, personal names/surnames/titles, specialization, mission, important dates and event names, and history-related names, compared to German universities. The study offers valuable insights for policymakers, educators, and researchers in understanding the cultural and historical contexts that naming practices can influence. The findings also reveal that there are notable cultural differences in the preference for personal names, with Turkish universities placing more emphasis on this category. Furthermore, German universities focused on using names related to local and national history and events. In contrast, Turkish universities prioritize these types of names, often incorporating them to reflect the heritage and identity of the region or country in which they are located. In conclusion, this study highlights the significance of naming and the impact of cultural and historical contexts on the process and offers valuable insights for researchers, educators, and policymakers.

**Keywords:** Onomastic, Ergonomics, Institutionyms, Turkish University Names, German University Names

## EXTENDED ABSTRACT

This study analyzes Turkish and German university names to determine which factors are emphasized in their naming, by first providing theoretical information on onomastics and its sub-areas, including ergonomics and Institutionyms. The study then introduces these concepts in Turkish literature and examines the naming practices of universities in both countries, offering concrete examples to illustrate the legal implementation of naming higher education institutions. Through document analysis, this study compares university names in both countries, revealing effective naming elements and cultural differences.

The analysis of Turkish and German university names revealed the most commonly used categories, including 'geographical elements', 'personal names/surnames/titles', 'specialized names', and 'mission names'. German universities had these four classifications, while Turkish universities had just 'important history and events' and 'names related to the history of the relevant geography'.

Regarding geographical elements, both Turkish and German universities commonly used titles of 'city', 'town', and 'region', with 'city' being the most frequently used. However, German universities use the titles 'state' and 'continent', which are not commonly used in Turkish universities. Additionally, Turkish universities have names of 'district', 'sea/lake', 'river', and 'mountain' that are not found in German universities. It is noteworthy that Turkish universities do not have names of specific geographical formations like 'Pamukkale' (travertine) and 'Bakırçay' (valley) classified under the heading of 'other'. The most significant distinctions were found in the category of 'university names that include the person's name, surname, or title'. While both countries prefer 'founder and/or philanthropist names'. German universities demonstrated a longer historical process, dating back to ancient times.

For example, the Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, founded in 1386 by I. Ruprecht, the prince of Kurpfalz, holds the distinction of being Germany's first university. The university's name also honors another historical figure, Karl, who restructured the university in 1803. This example highlights how German universities often include the names of multiple individuals in their naming conventions.

After analyzing German universities, eight universities, including Ludwig-Maximilians-Universität München and Julius-Maximilians-Universität Würzburg, were formed by merging two distinct names. In Turkey, only foundation universities like Koç and Sabancı have names of founders, while four state universities (Sıtkı Koçman, İzzet Baysal, İbrahim Çeçen, and Eren) are named after benevolent individuals.

In addition, the names of personalities such as Leibniz, Luther, Schiller, and Gutenberg in Germany were named after universities of the regions where they lived, while the name of Nobel Peace Prize winner Carl von Ossietzky was named after the university in Oldenburg, although it is not related to the region where he lived.

This situation is similar in Turkey, where names of personalities such as Hacı Bayram Veli, Hacı Bektaş Veli, and Ahi Evran are named after the universities in the regions where they lived, and only Korkut Ata's name is included in the name of the university in Osmaniye, regardless of his geographical connection.

A noteworthy observation in Turkish university names is the prevalence of government officials' names, both from the pre-Republican and post-Republican periods. Officials such as Fatih Sultan Mehmed, Alparslan, Alaaddin Keykubat, Atatürk, Adnan Menderes, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan, and Bülent Ecevit were among those honored named in this context.

Notably, Turkish universities also adopted the practice of naming institutions after contemporary figures such as Recep Tayyip Erdoğan, Abdullah Gül, and Binali Yıldırım during their lifetime. In earlier times, the name of 9th President Süleyman Demirel was also given while he was alive. Contrary to Turkish universities, the names of poets, writers, and scientists are more common in German university names, while the naming of folk heroes is not common in German universities.

Furthermore, this study found that Turkish universities have 17 different names, while German universities have 10. German universities also use more specific domain names such as ‘mining’, ‘psychology’, and ‘company management’, which are not common in Turkish university names. Similarly, Turkish universities used mission names more frequently (21 times) than German universities (4 times).

In summary, both Turkish and German universities use geographical, specialization, and mission names. However, Turkish universities also incorporate historical figures, opinion leaders, folk heroes, and pre-republican civilizations in their naming, reflecting the cultural/national and spiritual sensibilities of Turkish society and the state. On the other hand, German universities prioritize the names of founders, poets, writers, and scientists, placing less emphasis on national and spiritual elements. The most significant difference between the two countries lies in the preference for people-based names.

## Giriş

İnsanoğlunun yeryüzündeki varoluşu ile birlikte etrafındaki varlıklar ve nesnelere gittikçe çoğalmış ve farklılaşmıştır. Gerek söz konusu unsurları diğer insanlara aktarmak ve gerekse muhtemel bir karışıklığı önlemek için bir ad/isim verme ihtiyacı belirmiştir. Bu süreçte insanoğlu, çevresinde gördüğü hemen hemen her şeyi ve sonrasında da kendi ürettikleri nesnelere adlandırmıştır. Örneğin, doğadan faydalanarak günlük hayatta işleri kolaylaştıran çeşitli aletlere bu çerçevede isim verildiği düşünülmektedir.

Zamanla tapınaklar ve okullar gibi insanların bir araya geldiği yapılar da geliştirilmiş ve bu isimlerle (tapınak, okul vb.) adlandırılmıştır. Fakat söz konusu yapıların çoğalması ile birlikte bir karışıklığı önlemek için bu tarz yapılara da özel isim verme ihtiyacı belirmiş ve yeni yapılan her yapıya (sonradan değişikliğe uğrayabilse de) bir ad verilmiştir. Verilen adların gelişigüzel verilmediği; yapının bulunduğu bölgeyle ilgili belli bir şehir, coğrafi unsur, tarihi kişilik gibi unsurların dikkate alınarak adlandırmanın gerçekleştiği bilinmektedir.

Ad vermede tercih edilen isimler vesilesiyle toplumların düşünme tarzlarına, hassasiyetlerine ve değer yargılarına da ulaşılabilir. Aynı düşünceleri paylaşan Mitterauer (2011, s. 135), bir toplumun ad verme kültürünün toplumların geleneklerinin analiz edilmesinde diğer alanlara nazaran nerdeyse en etkili unsur olduğunu ifade etmektedir. Çünkü “Adlandırma sistemleri toplumsal yapıların düşünme biçimlerinin ve değer sistemlerinin bir yansımasıdır. Eğer doğru bir şekilde çözümlenirse onlara erişmemizi sağlar” (2011, s. 175).

Adlandırma yapılırken veya ad verilirken hangi etkenlerin etkili olduğu, nelere dikkat edildiği, nelerden esinlendiği gibi konular zamanla bilim insanlarının da dikkatini çekmiş ve konuyla ilgili çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çerçevede canlı ve cansız ayırt etmeksizin insanoğlunu çevreleyen her şeyin adıyla ilgilenen bir bilim dalı ortaya çıkmıştır. Adbilim/onomastik olarak adlandırılan bu alan birçok bilim dalıyla ilişki içerisindedir. Sarıtaş’ın da belirttiği gibi “İnsanoğlunun varoluşunun âdeta resmi bir belgesi olan özel adlar, dil biliminin olduğu kadar halk bilimi, sosyoloji ve antropoloji gibi çeşitli sosyal bilimlerin araştırma konularından biridir” (2009, s. 423).

Türk bilim insanları tarafından yapılan araştırmalarda adbilim konusundaki çalışmaların yeterli olmadığı dile getirilmiştir (Karpuz, 2006, s. 1; Sarıtaş, 2009, s. 424; Murat ve Gülkanat, 2018, s. 248; Şahin, 2021, s. 1). Yapılan araştırmaların ise (Örnek, 2000; Sakaoğlu, 2001; Abdurrahman, 2004; Kibar, 2005; Çelik, 2005, 2006; Bostancı, 2009; Karahan, 2009; Köse, 2014; Yeşil, 2014; Zengin, 2014; Yalçınkaya, 2015; Yıldırım, 2012; Yıldırım, 2016; Yeşildal, 2018; Perk, 2021; Dünder, 2022) daha çok şahıs, soy ve sülale adları gibi alanlara yoğunlaştığı görülmektedir.

Alman kaynaklarında ise adbilim çalışmalarının yetersiz olduğuna dair bir tespiti rastlanılmamış, söz konusu literatür incelendiğinde oldukça detaylı araştırmaların yapıldığı, araştırmaların 1800’lü yıllardan itibaren yayımlandığı (Michaelis, 1856; Meyer, 1870; Brons, 1877; Andersen, 1883; Egli, 1886; Preuss, 1887; Vogt, 1895); kişi adları konusunda Almanya’nın birçok bölgesinin incelendiği; ayrıca hayvan adları, meslek adları, şehir adları, otel adları (Brechenmacher, 1936; De Man, 1961; Buchmüller-Pfaff, 1990; Kunze, 2003) gibi konuların irdelendiği; sadece Alman dili değil, diğer yaşayan ve ölü diller ile ilgili de (Slav dilleri, Portekizce, İngilizce, Fransızca, Türkçe, Lehçe, Macarca, Sümerce, Hititçe, Akadca vb.) adbilim çerçevesinde araştırmaların yapıldığı (Bellmann, 1971; Koller, 1997; Kohlheim, 1999; Krebernik, 2002; Streck, 2002; Tischler, 2002; Goebel, 2007; Vincze, 2007; Kohlheim ve Kohlheim, 2011; Czopek-Kopciuh, 2011) görülmektedir.

Çalışmanın ana unsurunu oluşturan ‘üniversitelere ad verme’ konusunda Almanya’da spesifik bir araştırma bulunamamıştır. Türkiye’de ise Yusuf Şahin tarafından kaleme alınan “Üniversitelerin Toponimik Özellikleri: Devlet

Üniversitelerine Yönelik Bir Tipoloji Denemesi” başlıklı makalede (2021) devlet üniversitelerinin toponimi (yer adı bilimi) açısından sınıflandırıldığı görülmüş, kurum adlarını inceleyen ergonimi/institutionimi açısından yapılan bir araştırmayla karşılaşılmamıştır. İbrahim Şahin de (2021, s. 7) ergonimiye yönelik araştırmaların sayısının sınırlı olduğunu ve Türkiye’de bu kapsamdaki araştırmaların henüz emekleme aşamasında bulunduğunu (2021, s. 131) belirtmiş olsa da yapılan literatür taramasında ergonimi çalışmalarına rastlanılmadığı söylenebilir.

Bu çalışma, Türk ve Alman üniversite adlarının incelenmesi örneğinden yola çıkarak ergonimi ve alt alanı olan institutionimi kavramlarını çeşitli yönleriyle ele almayı ve bu doğrultuda Türk bilim insanları tarafından yapılacak olan araştırmalara destek olmayı hedeflemesi açısından önemli bulunmaktadır.

Söz konusu düşüncelerden yola çıkarak araştırmada öncelikle Türk ve Alman bilim insanlarının gözünden adbilim kavramı ele alınmış, alanın alt disiplinleri olan ve araştırmanın da ana unsurunu oluşturan ergonimi ve institutionimi kavramları incelenmiş ve her iki kültürde ad vermenin önemi üzerinde durulmuştur. Türk ve Alman üniversiteleri ile ilgili bazı bilgilerin aktarılmasından sonra her iki ülkede üniversitelere ad verirken hangi yasal prosedürlerin uygulandığı ve sürecin nasıl işlediği aktarılmıştır.

Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemine göre yapılan araştırmanın uygulama bölümünde her iki ülke üniversitelerinin adları tespit edilmiş, içerdikleri sözcükler yorumlanmış ve çeşitli ölçütlere göre kategorize edilerek ad verme konusunda hangi ülkenin ne tür tercihlerde bulunduğu, hangi tür isimleri ön plana çıkardığı karşılaştırmalı olarak ortaya konulmuştur.

## Ad/Adbilim

En genel tanımıyla “bir kimseyi, bir şeyi anlatmaya, bildirmeye yarayan söz, isim” (TDK, 2005, s. 17) olarak tarif edilen ad/isim kavramı “canlı ve cansız varlıklara, çeşitli somut ve soyut kavramlara ad olan kelime türüdür” (Korkmaz, 2007, s. 7). Diğer bir ifadeyle, “bir bireyin, bir şeyin veya bir türün adlandırılması veya tanımlanmasına” (Wahrig, 1997, s. 895) yarayan adlar, “belirli bir kişiyi, belirli bir eşyayı ya da belirli bireysel bir topluluğu nitelemek için kullanılmaktadır” (Bach, 1943, s. 1).

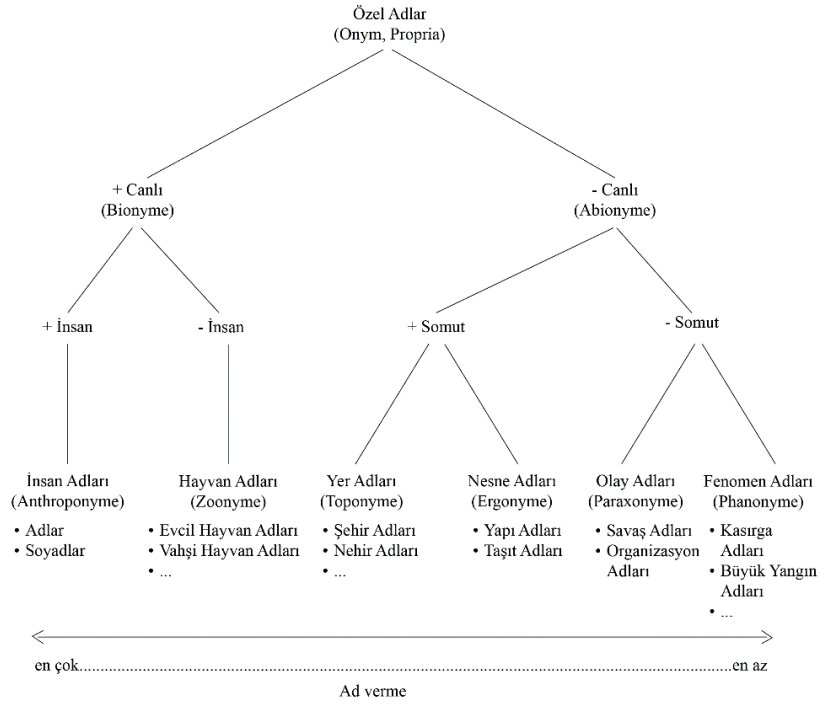
Rasyon (2007, s. 41-45) isimleri totem/efsane ile ilgili adlar; kötü ruhları/kem gözleri uzak tutmak için korumaya yönelik veya mutluluk, başarı, uzun ömür gibi iyi dilekleri anlatan ‘amaçlı’ adlar; çocuğun doğduğu esnada göze çarpan, meydana gelen önemli olaylar, mevsimler ve aylar gibi ‘tesadüf âleminden alınmış işaretler’ ile ilgili adlar; kötü ruhları şaşırtmak amacıyla veya şükran göstergesi olarak verilen ‘tefor’ adlar; sevgi/şefkat göstergesi olan adlar; ata, akraba veya büyük şahsiyetler gibi kişilere ithafen verilen adlar; çeşitli rütbe unvanlar, soy, kavim veya bunların özellikleri gibi rütbe ve unvan adları olmak üzere 7 başlık altında toplamıştır.

Adları bilimsel olarak inceleyen alan ise onomastik (adbilim, Alm: Namenkunde) olarak adlandırılmaktadır. Yunanca ad anlamını taşıyan *onome* sözcüğünün bilimleri tanımlayan ‘-istik’ son ekini almasıyla ‘onomastik’ olarak literatüre geçen adbilim; “özel adların tarihini, ortaya çıkışlarını, coğrafi dağılımını, anlamlarını ve sistematliğini araştıran dilbilimin bir alanıdır” (Bußmann, 2002, s. 456). İsimlerin arka planda taşıdığı derin toplumsal ve tarihsel anlam onomastik içinde çözümleme konusu yapılır (Çelik, 2006, s. 43) ve tüm bu süreçlerde adlar artzamanlı ve eşzamanlı yöntemlerle araştırılmaktadır (Perk, 2011, s. 40).

Günümüzde adbilim dilbilimin bir alt disiplini olarak kabul görmekte ve bu çerçevede kendi alt dallarını da oluşturmaktadır. Aksan (2020, s. 32) bunların ‘toponimi’ (yer adı), ‘horonymie’ (dağ adları), ‘hydronymie’ (nehir, ırmak ve göl adları) ve ‘antroponomi’ (kişi adları) olduğunu ifade etmektedir. Benzer düşünceleri paylaşan Korkmaz (2007, s. 7-8), bu bilim dalının alt dallarını ‘etymologie’ (köken bilgisi), ‘toponymie veya toponomastique’ (yer adbilimi), ‘onomastique’ (kişi adları) ve ‘hydronymie’ (coğrafi adlar) olarak kategorize etmektedir.

Şahin ise (2021) adbilimin kollarını; anemonim (rüzgaradı) ve anemonimi (rüzgaradabilim), antroponim (kişiadı) ve antroponimi (kişiadabilim), astronim (yıldızadı) ve astronimi (yıldızadabilim), dokümantonim (belgeadı) ve dokümantonimi (belgeadabilim), ergonim (örgütadı) ve ergonimi (örgütadabilim), etnonim (kökadı) ve etnonimi (kökadabilim), fitonim (bitkiadı) ve fitonimi (bitkiadabilim), hrematonim (eseradı) ve hrematonimi (eseradabilim), hrononim (zamanadı) ve hrononimi (zamanadabilim), kozmonim (uzayadı) ve kozmonimi (uzayadabilim), mitonim (mitadı) ve mitonimi (mitadabilim), poreyonim (araçadı) ve poreyonimi (araçadabilim), pragmatonim (ürünadı) ve pragmatonimi (ürünadabilim), planetonim (gökadı) ve planetonimi (gökadabilim), toponim (yeradı) ve toponimi (yeradabilim), urbonim (kentlikadı) ve urbonimi (kentlikadabilim), zoonim (hayvanadı) ve zoonimi (hayvanadabilim) olarak detaylı bir şekilde aktarmıştır.

Böhnert ve Nowak’ın (2020, s. 18), Nübling, Fahlbusch ve Heuser tarafından 2015 yılında yayımlanan *Namen: Eine Einführung in die Onomastik* (Adlar: Adbilime Bir Giriş) adlı araştırmadan yararlanarak uyarladıklarını ifade ettikleri, özel adların ayrıntılı olarak sınıflandırılması ise Şekil 1’de görülmektedir:



**Şekil 1:** Özel Adların Sınıflandırılması. Böhnert, K. & Nowak, J. (2020, s. 18). *Namen und ihre Didaktik*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag.

Türk ve Alman literatüründeki sınıflandırmalara bakıldığında cansız varlık adları ‘abionyme’ (abionimi), canlı varlık adları ‘bionyme’ (bionomi), olay adları ‘paraxonyme’ (paraksonimi) ve fenomen adları ‘phanonyme’ (fenomini) kavramlarının Türk literatürüne henüz kazandırılmadığı görülmektedir.

### Ergonimi/Institutionimi

Adbilim ile ilgili yapılan çalışmalar her ne kadar kişi adları üzerine yoğunlaşmış olsa da zamanla kurum adlarına ne tür isimlerin verildiği de bilim insanlarının ilgi alanına girmiş ve ad verme sürecinde hangi etkenlerin önem arz ettiği araştırılmıştır.

Yunanca eser/ürün anlamına gelen ‘ergon’ ve ad anlamındaki ‘onome’ sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan ergonimi sözcüğü, adbilimin cansız-somut nesne/eser adlarını inceleyen bir alt alanı olarak literatüre geçmiştir.

Türkçe kaynaklarda ise ergonim sözcüğünün ‘örgütadı’ ve ergoniminin ise ‘örgütadbilim’ olarak kullanıldığı görüldüğü de (Şahin, 2021, s. 44) Alman kaynaklarında kavramın çerçevesi daha geniş tutulmuş ve ‘nesne adları’ (Böhnert ve Nowak, 2020, s. 18) olarak tanımlanmıştır.

Ergonimi kavramının ilk kez 1978 yılında Podolskaya tarafından yayımlanan Onomastik Sözlüğü’nde yer aldığı (Davlatova ve Rashidova, 2022, s. 203) ve insanlar tarafından oluşturulan ticari kuruluşların; yani sendika örgütleri, kurumlar, şirketler, firmalar, kuruluşlar ve benzerlerinin adlandırılması (Sydorenko, 2017, s. 88) şeklinde tanımlandığı belirtilmektedir. Ergoniminin sosyo-kültürel olguların ve tarihsel gerçekliğin anlaşılması için özel bir öneme sahip olduğunun da altı çizilmektedir (Gayazov, Abdullina, Fatkullina ve Ilyasova, 2020, s. 66).

“İnsanlar tarafından oluşturulan nesne ve ürünlerin adı” (Bauer, 1985, s. 233; Böhnert ve Nowak, 2020, s. 84) olarak tanımlanan ergonimi, ürün adlarını (örn. Nivea, Nutella) veya kurum adlarını (institutionyme) (örn. Johannes Gutenberg-Universität Mainz) kapsamaktadır. Ergoniminin alt sınıfı olan institutionimi ise okul adları veya yüzme havuzu adları gibi sadece kurum adlarını içermektedir (Böhnert ve Nowak, 2020, s. 84).

Ergonimiden daha dar bir alanı kapsayan institutionimi (Vasil’eva, 2011, s. 35) adından da anlaşılacağı üzere idare organlarının, eğitim, üretim, kültür, kulüp ve dernek gibi birbirinden çok farklı kuruluşların belli bir zamandaki yaygın adlandırmalarını kapsamaktadır (Walther, 2004, s. 65). Okullar, üniversiteler, kırsallar, tarım kooperatifleri gibi her türlü kurumun adları institutioniminin araştırma alanına girmektedir (Debus, 2009, s. 168).



Vasil'eva (2012, s. 275) ise institutioniminin aşağıdaki kuruluşları kapsadığını ileri sürmektedir:

1. Şehre özgü kurumlar,
2. Eğitim kuruluşları (okullar),
3. Sağlık kuruluşları,
4. Otel ve restoranlar,
5. Güzellik ve fitness salonları,
6. Alışveriş ve eğlence merkezleri.

Tüm bu tespitler neticesinde onomastiğin alt alanı olan ergonominin; insan eliyle oluşturulan tüm nesnelere adlarını inceleyen bir alan olduğu ileri sürülebilir. İnstitutionim (kurumadbilim) ise ergonominin bir alt dalını oluşturan ve kurum/kuruluş adlarını inceleyen bir alan olarak tanımlanabilmektedir.

### **Türk ve Alman Kültüründe Ad Vermenin Önemi**

Canlı ve cansız nesnelere ad verme diğer toplumlarda olduğu gibi Türk ve Alman toplumlarında da önemsenmiş ve tarihsel süreç içerisinde önemsenmeye devam etmektedir.

Acıpayamlı (1992, s. 1) dilimizde 'ad verme, ad koyma, ad takma' şekillerinde adlandırılan 'folklor olayının' aslında tüm insanlığın ortak malı olduğunu; yeryüzünde ad verme olgusundan yoksun tek bir topluluk ve toplumu görmenin olası olmadığını; doğada canlı cansız olan her nesne ile olayın, hatta düşünce ürünlerinin muhakkak birer adı olduğunu; hayvanların adları ile çağrıldığını; bitkilerin birer adlarının olduğunu; doğanın her kesiminin adlandırıldığını; bu ad verme olgusunun, insanlarla beraber doğmuş, onunla birlikte yaşamını sürdürmüş, tarih boyunca evrimleşerek basit bir ad verme olgusu durumundan çıkarak her topluluk ve toplumun yapı ve anlayışına uygun bir şekilde çok aşamalı, her aşaması sayısız gelenek, görenek ve uygulamalardan oluşan dev bir 'folklor olayı' durumuna dönüştüğünü vurgulamıştır.

Bu düşüncelerden yola çıkarak Murat ve Gülkanat'ın da belirttiği gibi "doğaya ait her türlü nesne, varlık ve obje mutlaka adlandırılmaktadır" (2018, s. 248). Söz konusu adlandırmalar gelişigüzel yapılmamakta, önemsenmekte ve belli hassasiyetler göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmektedir.

Türk kültüründe geçmişten günümüze, ad seçiminde gelenekler ve kültür başta olmak üzere pek çok faktörün etkili olduğu ve ad verme seremonisinin çoğu zaman bir törenle gerçekleştirildiği (Köse, 2014, s. 292) bilinmektedir. Demir'in de belirttiği gibi "ad verme geleneği, Türk kültür tarihi boyunca önemli bir yere sahip olmuştur. Kişilere, yaşanan mekânlara, bitkilere, hayvanlara vb. verilen adlar gelişigüzel olarak seçilmemiştir" (2010, s. 69).

Ünlü Alman dil ve adbilimci Stefan Sonderegger ise (1987, s. 18) adların bireyleri rahat ve güvende hissettirdiğini, yerinden edilmiş ve sürgündekiler için ise özlem duyulan vatan duygusunun değiştirilemez bir parçası olduğunu ifade ederek Alman kültüründe ad vermenin öneminden bahsetmiştir.

### **Türk ve Alman Yükseköğretim Kurumlarına Ad Verme Süreci**

Yaklaşık 8.29 milyon öğrencinin öğrenim gördüğü 208 Türk yükseköğretim kurumu (YÖK, 2022) ile 2.9 milyon civarında öğrencinin öğrenim gördüğü 108 Alman yükseköğretim kurumunun (Statistisches Bundesamt, 2022) kuruluşlarıyla birlikte bir isimle adlandırıldığı ve söz konusu adlandırmanın gelişigüzel yapılmadığı, bir süreç içerisinde gerçekleştirildiği bilinmektedir.

Yüceol Özezen'in de belirttiği gibi (2010, s. 186) günümüzdeki özel ad tercihleri (kişi adları, site, toplu konut, tatil köyü ve otel adları, yakın dönemde konulan mahalle, köy, semt ve cadde adları vb.) günümüz insanının, beğenilerini, moda eğilimlerini, toplumun kültürel, toplumsal, psikolojik ve hatta siyasal görünümünün dile yansımaları göstermesi bakımından ilgiye değerdir.

Aynı zamanda birer marka değeri de taşıyacak olan üniversite adlarının verilmesi veya değiştirilmesi Türkiye'de ancak Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından gerçekleştirilmektedir. TBMM Milli Eğitim, Kültür, Gençlik ve Spor Komisyonunca onaylanan kanun teklifinin genel kurulda oylanması ve kabulü hâlinde Resmi Gazete'de yayımlanarak ad verme veya ad değiştirme süreci gerçekleştirilmektedir.

Federal sistemle yönetilen Almanya'da ise ad verme işlemi eyaletler tarafından yapılmaktadır (Leffers, 2005). Ad değiştirme işlemi ise üniversite senatolarının 2/3 çoğunluğuyla verdikleri kararın ilgili eyaletin eğitim bakanlığının onaylaması sonrası gerçekleştirilmektedir (WWU Münster, 2022).

### **Türk ve Alman Üniversite Adlarının İncelenmesi**

Araştırmada Türk ve Alman üniversitelerinin hangi adları taşıdıkları, söz konusu adların seçiminde hangi unsurların etkili olduğu ve böylelikle ad verme konusunda her iki toplumun/kültürün hangi eğilimlerinin ön plana çıktığı tespit

edilmeye çalışılmıştır. Söz konusu ülkelerde üniversitelerin adları zaman zaman değiştirildiği için mevcut isimler üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

“Araştırmanın veri setini oluşturan birincil veya ikincil kaynak olarak nitelendirilen çeşitli dokümanların elde edilmesi, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi” (Özkan, 2021, s. 2) olarak tanımlanan nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yönteminin kullanılması neticesinde Türk ve Alman üniversitelerinin isimleri tespit edilmiş, isimlerde yer alan her bir sözcük anlamlarına göre sınıflandırılmış ve ortaya çıkan bulgular yorumlanmıştır.

Türk üniversite adları Yükseköğretim Kurulunun (YÖK) web sayfasından ([www.yok.gov.tr/universiteler/universitelerimiz](http://www.yok.gov.tr/universiteler/universitelerimiz)) alınmıştır. Lisans eğitimi verse dahi ‘üniversite’ olarak tanımlanmayan, diğer bir ifadeyle enstitü, akademi veya yüksekokul gibi adlandırılan yükseköğretim kurum adları araştırmaya dâhil edilmemiş ve böylelikle toplam 203 üniversite adı incelenmiştir. Almanya’da üniversitelerin bağlı olduğu ve listelendiği YÖK benzeri üst kuruluş olmadığı için Rektörler Birliği (Hochschulrektorenkonferenz) adlı kuruluşun önerdiği ve Üniversite Pusulası anlamına gelen Hochschulkompass adlı internet sayfasında ([www.hochschulkompass.de](http://www.hochschulkompass.de)) listelenen yükseköğretim kurumlarının adında ‘üniversite’ yazanların seçilmesi neticesinde ortaya çıkan 87 üniversite adı araştırmaya konu edilmiştir. Burada da sadece ‘üniversite’ olarak adlandırılmış olan kurumlar seçilmiş; college, school, Hochschule, Fakultät, Institut gibi adlandırmalar araştırmaya dâhil edilmemiştir. Kısacası, her iki ülkede de sadece adının yanında ‘üniversite’ ibaresi olan yükseköğretim kurumlarının adları esas kabul edilmiş ve bu isimlerde yer alan sözcükler taşıdıkları anlamlara göre kategorize edilmiştir.

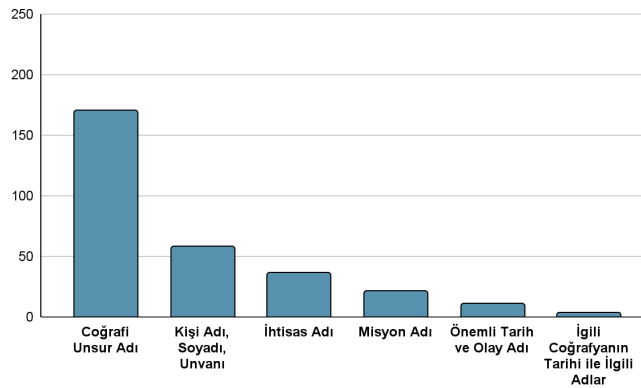
Üniversite isimleri incelendiğinde bazı üniversitelerin tek, bazı üniversitelerin ise birden fazla başlık altında sınıflandırılacak öğelerden oluştuğu görülmektedir. Örneğin ‘Ankara Üniversitesi’ yalnızca ‘coğrafi unsur adı’ başlığı altında ele alınırken ‘Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi’; ‘coğrafi unsur adı’, ‘kişi adı’, ‘misyon adı’ ve ‘ihtisas’ gibi 4 farklı başlık altında incelenmiştir.

Kişi adlarının sınıflandırılmasında, kişilerin adının üniversiteye verilme sebepleri esas alınmıştır. Örneğin ‘İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesinde’ adı geçen Prof. Dr. İhsan Doğramacı bilim insanı olmasının yanı sıra üniversitenin kurucusudur. Üniversiteye adının verilme sebebi bilim insanı olmasından ziyade üniversitenin kurucusu olmasından kaynaklanmaktadır ve ‘kurucu’ alt başlığı içinde değerlendirilmiştir. Benzer şekilde ‘Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg’ üniversitesine adı verilen Martin Luther, kanaat önderi olmasının yanı sıra profesör unvanına da sahiptir. Söz konusu iki özellikten ‘kanaat önderi’ ön plana çıktığı için bu başlık altında sınıflandırılmıştır.

## Bulgular

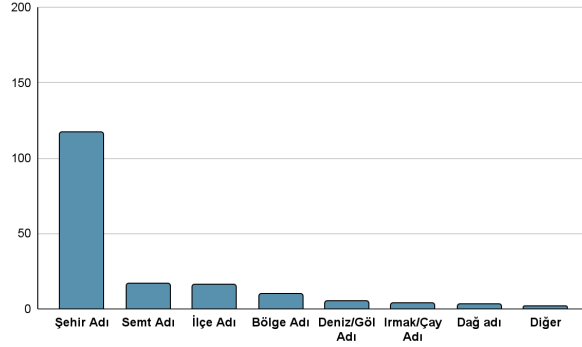
### Türk Üniversite Adlarının İncelenmesi

Türkiye’de üniversite adıyla faaliyet gösteren 203 yükseköğretim kurumunun adları sözcüksel düzeyde incelenmiş ve 170 ‘coğrafi unsur adı’, 58 ‘kişi adı/soyadı/unvanı’, 36 ‘ihtisas adı’, 21 ‘misyon adı’, 11 ‘önemli tarih ve olay adı’ ve 3 ‘ilgili coğrafyanın tarihiyle ilgili adlar’ tespit edilerek aynı başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Söz konusu başlıkların yoğunluğu aşağıdaki şekilde yer almaktadır:



Şekil 2: Türk Üniversite Adlarının Sınıflandırılması

### Coğrafi Unsur Adı İçeren Türk Üniversite Adları



Şekil 3: Coğrafi Unsur Adı İçeren Türk Üniversite Adları

Coğrafi unsur adları içeren Türk üniversitelerine bakıldığında 203 üniversiteden 170'inin bu kapsamda değerlendirilebileceği belirlenmiştir. Yapılan sınıflandırmada 117 üniversite ile en çok şehir isimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ankara'ya ithafen verilmiş olan 'Başkent' ve 'Anka' Üniversiteleri de bu kapsamda değerlendirilmiştir. Ankara, İstanbul, Aksaray, Düzce, Bartın gibi 31 üniversite sadece şehir adı taşımaktadır.. Kalan 86 üniversite ise şehir adlarıyla birlikte ilçe, semt, ihtisas veya kişi adları gibi isimlerle birlikte adlandırılmıştır.

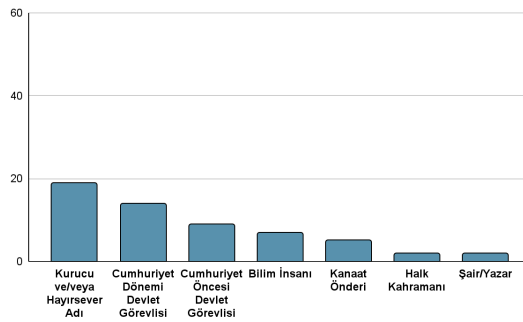
Hacettepe, Nişantaşı, İstinye, Belek, Bahçeşehir gibi 17 üniversite adında ise semt adları yer almaktadır. Bunlardan 9'u sadece semt adıyla anılmakta iken, kalan 8 üniversite şehir, ihtisas ve kişi adlarıyla birlikte isimlendirilmiştir.

Coğrafi unsurlar içeren üniversite adlarında ön plana çıkan diğer bir unsur da ilçe adlarıdır. Bu kapsamda değerlendirilen 16 üniversiteden Üsküdar, Tarsus, Alanya, Çankaya ve Mudanya gibi 8'si sadece ilçe adıyla adlandırılmışken, 3 üniversite il ve ilçe (İstanbul Esenyurt, Mardin Artuklu, İstanbul Arel), diğerleri ise kişi, ihtisas ve önemli tarihi olay adlarıyla birlikte isimlendirilmiştir. İstanbul Arel Üniversitesindeki 'Arel'in', Arapgir ve Elbistan ilçelerinin ilk iki harflerinin birleşmesiyle oluşturulmasından dolayı bu 2 ilçe de ayrı ayrı hesaplanmıştır.

Kafkas, orta doğu, trakya, kapadokya, çukurova ve anadolu gibi küçük ve büyük kapsamda bölge adı taşıyan üniversite sayısı ise 10 olarak tespit edilmiştir. Abant Gölü'nün ve Türkiye Cumhuriyeti'ni çevreleyen deniz adlarının da (Akdeniz, Ege, Marmara, Karadeniz) coğrafi unsur çerçevesinde üniversite adlarına verildiği görülmektedir. Bu isimlerden üçü müstakil olarak sadece deniz ismiyle kullanılırken birisi deniz adının yanı sıra ihtisas adı da almıştır (Karadeniz Teknik Üniversitesi). Adı geçen deniz isimleri aynı zamanda coğrafi bölge adı olarak da kullanıldığı için bu kapsamda değerlendirilse bile yine coğrafi unsur başlığı altında sınıflandırılacaktır.

Irmak ve/veya çay adının da toplam 4 üniversite adı içerisinde (Çoruh, Dicle, Fırat, Munzur) geçtiği dikkat çekmektedir. Erciyes, Toros ve Uludağ gibi üniversitenin bulunduğu yerde yer alan 3 dağ adı ile yine ilgili coğrafyada mevcut olan Pamukkale ve Bakırçay gibi diğer coğrafi oluşumların da üniversite adlarında olduğu görülmektedir.

### Kişi Adı, Soyadı veya Unvanı İçeren Türk Üniversite Adları



Şekil 4: Kişi Adı, Soyadı veya Unvanı İçeren Türk Üniversite Adları

Türk üniversite adları incelendiğinde 58'inin kişi adı, soyadı veya unvanı ile ilgili adları barındırdığı görülmektedir. Söz konusu adlardan 19'u kurucu adı/soyadı ve üniversiteye yaptığı bağıştan ötürü adı verilen hayırsever kişi adlarından oluşmaktadır. Bu kapsamda 15 üniversite, kurucu adı/soyadıyla (Kadir Has, Özyeğin, Altınbaş vb.) adlandırılmıştır. Sanko gibi kurucusu olan kişinin (Sani Konukoğlu) baş harflerini taşıyan üniversite de bu kapsamda değerlendirilmiştir. Burada dikkat çeken unsur ise bu 15 ad/soyadın hepsinin vakıf üniversitelerinde yer almasıdır. Hayırsever kişi adı olarak adlandırılan 4 üniversitenin (Ağrı İbrahim Çeçen, Bitlis Eren, Bolu Abant İzzet Baysal, Muğla Sıtkı Koçman) tamamı ise devlet üniversitesi statüsündedir.

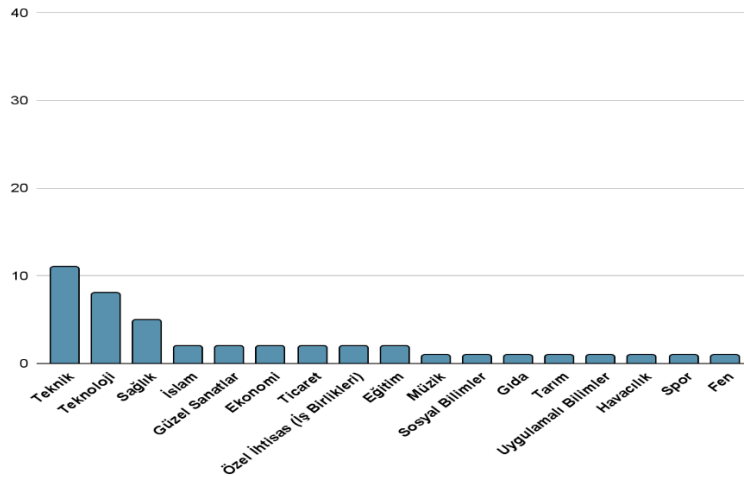
Kişi adlarında ön plana çıkan diğer bir husus da devlet görevlisi adlarının üniversitelere verilmesidir. Bu çerçevede Cumhuriyet döneminde devlet görevinde bulunmuş toplam 14 kişinin devlet üniversitelerine ad olarak verildiği görülmektedir. Atatürk, Alparslan Türkeş, Celal Bayar, Bülent Ecevit gibi şahsiyetlerin adları vefatlarından sonra çeşitli üniversitelere verilmiştir. 'Gazi' unvanının Atatürk'e istinaden verilmiş olmasından dolayı söz konusu unvan da bu kapsamda değerlendirilmiştir. Süleyman Demirel, Recep Tayyip Erdoğan, Binali Yıldırım ve Abdullah Gül isimleri ise ilgili kişiler hayatta iken memleketleri olan üniversitelere ad olarak verilmiştir.

Cumhuriyet öncesi devlet görevinde bulunmuş olan Alaaddin Keykubat, Fatih Sultan Mehmed, Gazi Osman Paşa ve Alparslan gibi toplam 9 isim de üniversite adlarında kendisine yer bulmuştur.

Türk bilimine yön veren Biruni, İbni Haldun, Piri Reis, Mimar Sinan gibi toplam 7 bilim insanının adının vakıf üniversiteleri ağırlıkta olmak üzere çeşitli üniversitelere verildiği görülmektedir. Anadolu coğrafyasının Türkleşmesi ve İslamlaşmasında önemli misyonlar üstlenen ve kanaat önderi konumunda olan Hacı Bektaş Veli, Hacı Bayram Veli, Şeyh Edebali ve Ahi Evran gibi şahsiyetlerin ve Türk Dünyası'nın ortak mirası konumunda olan Dede Korkut'un (Korkut Ata) adlarının 5 üniversiteye verildiği de anlaşılmaktadır.

Milli Mücadele döneminin kahramanlarından 'Sütçü İmam' ile 15 Temmuz darbe girişiminin önlenmesinde büyük rol oynayarak şehit olan 'Ömer Halisdemir' isimlerinin de halk kahramanı olarak yaşatılması amacıyla 2 üniversiteye verildiği görülmektedir. Milli şair ve yazarlar olan Mehmet Akif Ersoy ile Namık Kemal'in adları da 2 üniversitede hayat bulmuştur.

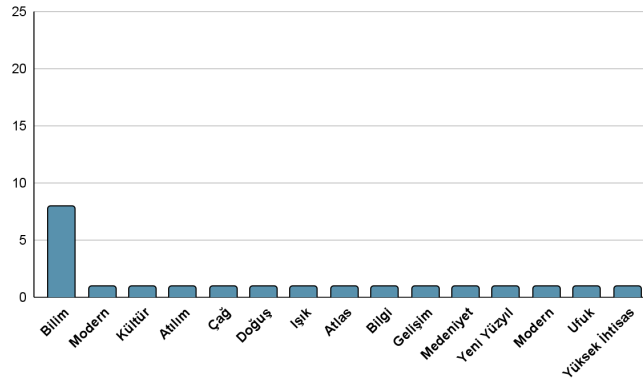
## İhtisas Adı İçeren Türk Üniversite Adları



Şekil 5: İhtisas Adı İçeren Türk Üniversite Adları

Türk üniversitelerine verilen adların sözcüksel düzeyde incelenmesi neticesinde 203 üniversitenin 36'sının adında ihtisas ile ilgili kelimelerin yer aldığı tespit edilmiştir. Bunların 11'i teknik, 8'i teknoloji ve 5'i sağlık (medipol dâhil) olarak ön plana çıkmıştır. İslam, güzel sanatlar, ekonomi, eğitim, ticaret adlarının da ihtisas kapsamında 2'şer üniversiteye verildiği görülmektedir. Özel ihtisas veya iş birliği kapsamında değerlendirilen Türk-Alman ve Türk-Japon üniversiteleri de bu kapsamda değerlendirilmiştir. Bunun haricinde müzik, sosyal bilimler, gıda, fen, tarım gibi 10 üniversiteye ise ihtisas bazlı adlandırma yapıldığı görülmüştür. Kocaeli Sağlık ve Teknoloji, Konya Gıda ve Tarım gibi 8 üniversite adında çift ihtisas adı kullanıldığı da dikkat çekmektedir.

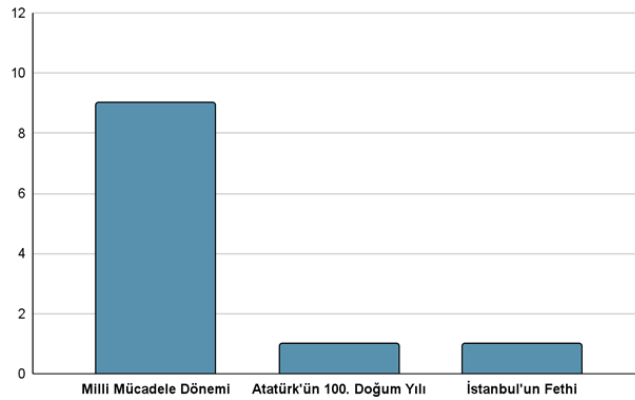
## Misyon Adı İçeren Türk Üniversite Adları



Şekil 6: Misyon Adı İçeren Türk Üniversite Adları

'Misyon' sözcüğünün bireye veya ortak amaç güden kitlelere biçilen özel görev olarak nitelendirildiği ve bu ifade ile işletmenin; değerlerini net bir şekilde belirlediğinin, kendi ruhunu yansıtan bir kimliğe sahip olduğunun ve kendine benzer işletmelerden farkı olduğunun altı çizilmektedir (Karakurt ve Özay 2022, s. 92). Bu düşüncelerden hareketle 203 üniversite adının 21'inde misyon ifade eden adların yer aldığı görülmektedir. Bunlardan 8'i bilim başlığı altında ele alınırken kalan 13'ü atılım, bilgi, gelişim, medeniyet gibi çeşitli misyonları barındırmaktadır.

## Önemli Tarih ve Olay Adlarını İçeren Türk Üniversite Adları



Şekil 7: Önemli Tarih ve Olay Adlarını İçeren Türk Üniversite Adları

Türk üniversite adlarında ön plana çıkan diğer bir husus da üniversitelerin yer aldığı şehirlerde meydana gelen önemli olayların veya şehirlerle ilgili önemli tarihlerin adlandırmalara yansımalarıdır. 203 üniversitenin toplam 11'i bu çerçevede değerlendirilmiştir. Söz konusu 11 üniversiteden 9'u milli mücadele dönemi ile ilgilidir. Kocatepe, Dumlupınar gibi savaş; Dokuz Eylül, 7 Aralık gibi kurtuluş ve Onsekiz Mart gibi zafer gününün yanı sıra, 4 Eylül kongresine ithafen adlandırılmış olan Sivas Cumhuriyet Üniversitesi ve Kurtuluş Savaşı'ndaki mücadelesinden dolayı almış olduğu İstiklal Madalyasına ithafen adlandırılmış olan Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi bu kapsamda sınıflandırılmıştır.

Bahsedilen üniversitelerin buldukları coğrafya ile ilgileri olmasının aksine Van'da bulunan Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Atatürk'ün doğumunun 100. yılına ithafen yüzüncü yıl ismini almış ve bu kategori altında kendisine yer bulmuştur. Aynı başlık altında sayılan İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi ise cumhuriyet dönemi öncesinin önemli tarih ve olaylarından İstanbul'un fethine atıfta bulunularak adlandırılmış bir üniversite olarak dikkat çekmektedir.

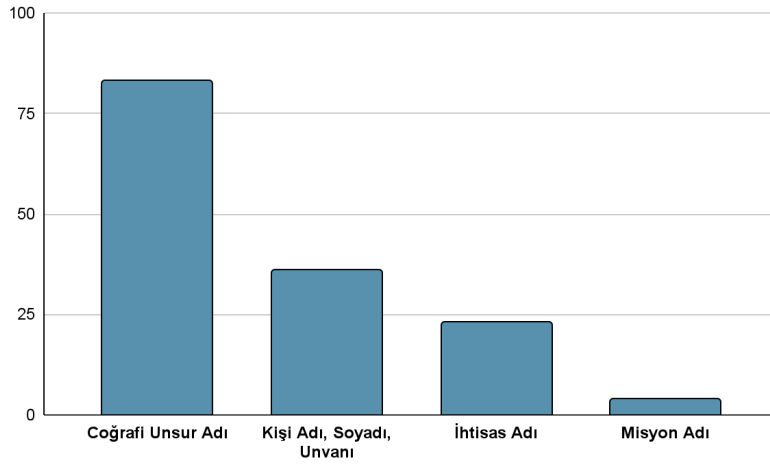


### İlgili Coğrafyanın Tarihi ile İlgili Adlar İçeren Türk Üniversite Adları

Üniversitelerin bulunduğu şehir veya yakın bölgenin tarihi ile ilgili adların da adlandırmalara yansıdığı 3 üniversitenin adından anlaşılmaktadır. Bu kapsamda değerlendirilen Selçuk Üniversitesi, başkentliğini yaptığı Selçuklu Devleti'nin; Hitit Üniversitesi ise Çorum civarında milattan önce hüküm sürmüş olan Hitit Devleti'nin adını taşımaktadır. Oğuzların iki ana kolundan birisi olan, aynı zamanda Yozgat'ın da eski adı, Bozok'ların da ilgili coğrafyanın tarihi kapsamında Yozgat Bozok Üniversitesinde yaşatıldığı görülmektedir.

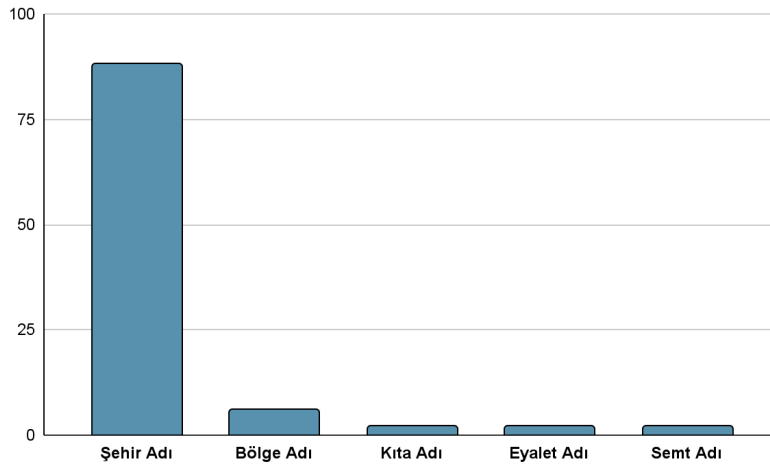
### Alman Üniversite Adlarının İncelenmesi

Araştırma kapsamında ele alınan 87 Alman üniversitesinin adlarının sözcüksel düzeyde incelenmesi sonucunda 83 'coğrafi unsur', 36 'kişi adı/soyadı/unvanı', 23 'ihtisas' ve 4 'misyon' adı barındırdıkları görülmektedir.



Şekil 8: Alman Üniversite Adlarının Sınıflandırılması

### Coğrafi Unsur Adı İçeren Alman Üniversite Adları



Şekil 9: Coğrafi Unsur Adı İçeren Alman Üniversite Adları

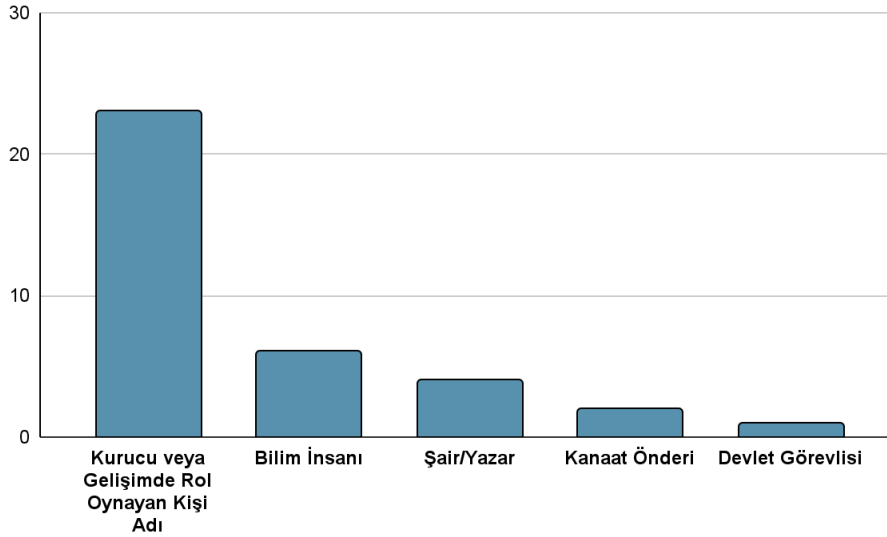
Alman üniversitelerinin adlarının neredeyse tamamına yakınında coğrafi unsurların yer aldığı açıkça anlaşılmaktadır. İncelenen toplam 87 üniversitenin 83'ü en az bir coğrafi unsur adı taşımaktadır.

2 üniversite hariç diğer 81 üniversitenin adında (Universität Ulm, Technische Universität Hamburg vb.) bulunduğu şehrin adının yer aldığı görülmektedir. Dikkat çeken bir unsur ise 6 üniversitenin (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Universität Duisburg-Essen vb.) iki ayrı şehirde bulunmasından ötürü iki şehir adını birden içermesidir. Bu durumda 81 üniversitenin adında toplam 88 şehir adının yer aldığı görülmektedir.

Rheinisch (Ren Bölgesi), Westfälisch (Vestfalya Bölgesi), Ruhr (Ruhr Bölgesi) ve Bergisch gibi Almanya'nın çeşitli bölgelerinin adlarını barındıran 6 bölge adının 5 üniversite adında (Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Ruhr-Universität Bochum, Bergische Universität Wuppertal) kendisine yer bulduğu da göze çarpmaktadır.

Aynı zamanda Almanya'nın bulunduğu kıta olan Avrupa adının coğrafi unsur kategorisinde 2 üniversite adında (Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), Europa-Universität Flensburg) yer aldığı, Saarland ve Brandenburg adlı 2 Alman eyaleti adının 2 üniversite adında (Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg, Universität des Saarlandes) kullanıldığı, HafenCity ve Hohenheim adlı 2 semt adının da 2 üniversite adında (HafenCity Universität Hamburg, Universität Hohenheim) kendisine yer bulduğu anlaşılmaktadır.

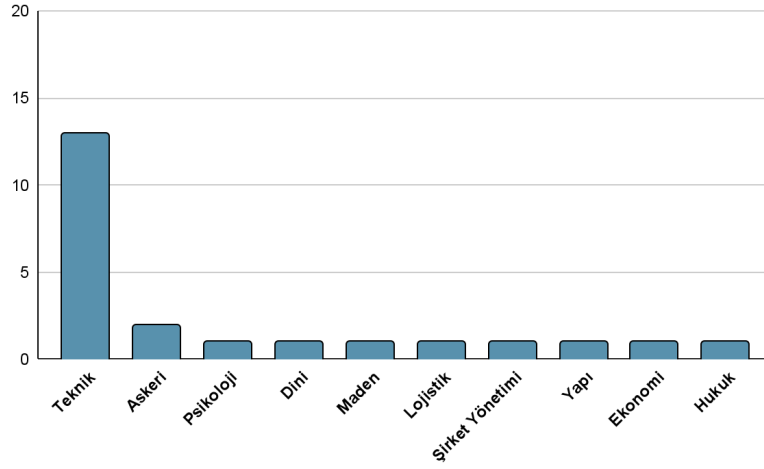
### Kişi Adı, Soyadı veya Unvanı İçeren Alman Üniversite Adları



Şekil 10: Kişi Adı, Soyadı veya Unvanı İçeren Alman Üniversite Adları

Alman üniversitelerinin isimlendirilmelerinde verilen kişi adlarına bakıldığında toplam 87 üniversitenin 29'unda 36 kişi adının yer aldığı belirlenmiştir. Yapılan sınıflandırma neticesinde 23 ismin kurucu ve/veya üniversitenin gelişmesinde olağanüstü rol oynamış olan kişi adlarından (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel vb.) oluştuğu ortaya çıkmıştır. Burada dikkat çeken bir unsur da Ludwig-Maximilians-Universität München, Eberhard-Karls-Universität Tübingen ve Otto-Friedrich-Universität Bamberg gibi 8 üniversitenin adının 2 farklı kişi adından oluşmasıdır. Sınıflandırmada bu isimler ayrı ayrı isimler olarak değerlendirilmiştir. Toplam 23 'kurucu veya gelişimde rol oynayan kişi' adından sonra Humboldt-Universität zu Berlin, Johannes Gutenberg-Universität Mainz ve Justus-Liebig-Universität Gießen gibi 6 isim 'bilim insanı', Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Friedrich-Schiller-Universität Jena gibi 4 isim 'yazar/şair', Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg ve VPU Vinzenz Pallotti University adları 'kanaat önderi', Westfälische Wilhelms-Universität Münster'de yer alan isim ise 'devlet görevlisi' başlığı altında sıralanmıştır.

## İhtisas Adı İçeren Alman Üniversite Adları



**Şekil 11:** İhtisas Adı İçeren Alman Üniversite Adları

İncelenen 87 Alman üniversitesinin 20'sinde ihtisas ile ilgili toplam 23 kavramın yer aldığı tespit edilmiştir. Bunlardan Technische Universität Berlin, Technische Universität Hamburg, Technische Universität München gibi 8'i 'teknik', Helmut-Schmidt-Universität/Universität der Bundeswehr Hamburg ve Universität der Bundeswehr München 'askeri', International Psychoanalytic University Berlin 'psikoloji', Katholische Universität Eichstätt - Ingolstadt 'dini', Bauhaus-Universität Weimar 'yapı ihtisasları' başlıklarında değerlendirilmiştir. Kühne Logistics University - Wissenschaftliche Hochschule für Logistik und Unternehmensführung, Technische Universität Bergakademie Freiberg, EBS Universität für Wirtschaft und Recht üniversite adlarında ise çift ihtisas adı yer almaktadır ve bunlar sırasıyla 'lojistik, şirket yönetimi, madencilik, ekonomi ve hukuk' ihtisaslarına işaret etmektedir.

## Misyon Adı İçeren Alman Üniversite Adları

Yapılan inceleme neticesinde 87 Alman üniversitenin 4'ünde misyon ifade eden sözcüklere rastlanmıştır. Bunlardan Freie Universität Berlin 'özgürlük', FernUniversität in Hagen 'uzaktan eğitim', Constructor University 'yapıcı' ve Kühne Logistics University - Wissenschaftliche Hochschule für Logistik und Unternehmensführung ise 'bilim' misyonlarını ifade etmektedir.

## Türk ve Alman Üniversite Adlarının Karşılaştırılması

Türk ve Alman üniversitelerinde yer alan adların sözcüksel düzeyde ve ayrıntılı olarak incelenmesi neticesinde her iki ülke üniversite adlarında sırasıyla en çok 'coğrafi unsur adları', 'kişi adları/soyadları/unvanları', 'ihtisas adları' ve 'misyon adlarının' kullanıldığı görülmektedir. Alman üniversiteleri sadece bu 4 sınıflandırmada yer alırken Türk üniversitelerinin 'önemli tarih ve olaylar' ile (Selçuk, Hitit ve Bozok gibi) 'ilgili coğrafyanın tarihi ile ilgili' başlıklarına ait adları barındırdığı da görülmektedir.

'Coğrafi unsurlar' başlığı altında her iki ülkenin üniversitelerinde 'şehir', 'semt' ve 'bölge' başlıklarının ortak olarak yer aldığı, bunlar içinde ise 'şehir' adlarının en yüksek orana sahip olduğu sonucuyla karşılaşılmıştır. Alman üniversitelerinde bulunan 'eyalet' ve 'kita' başlıklarına ait adlar Türk üniversitelerinde yer almazken, 'ilçe', 'deniz/göl', 'ırmak/çay' ve 'dağ' başlıklarına ait adlar da Türk üniversitelerinde var olup Alman üniversitelerinde bulunmamaktadır. Dikkat çeken diğer bir unsur da Türk üniversitelerinde 'diğer' başlığı altında sınıflandırılan 'Pamukkale' (traverten) ve 'Bakırçay' (vadi) gibi çeşitli coğrafi oluşum adlarının bulunmasıdır.

Yapılan karşılaştırmada en belirgin farklılıklar 'kişi adı, soyadı veya unvanı içeren üniversite adları' alanında ortaya çıkmıştır. Her ne kadar her iki ülkede de 'kurucu, gelişimde rol oynayan kişi veya hayırsever adları' en fazla tercih edilmiş olsa da, Alman üniversitelerinde tarihsel süreç olarak ilgili isimlerin çok eski tarihlere dayandığı görülmektedir. 1871 yılında Otto von Bismarck tarafından sağlanan Alman birliği öncesinde Almanya çeşitli devletçiklerden oluştuğu için üniversitelerin kurulduğu devletçiklerin hükümdar adlarının birçok üniversiteye verildiği görülmektedir. Örneğin 1386 yılında kurulan Almanya'nın ilk üniversitesi Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg'in kurucusu I.

Ruprecht, Kurpfalz adlı elektörlüğün prensidir. Üniversite adında yer alan 'Karl' adı da 1803 yılında üniversiteyi yeniden yapılandıran prence ithafen verilmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere üniversite adı iki farklı kişi adını barındırmaktadır. Alman üniversitelerinin adları incelendiğinde bu şekilde Ludwig-Maximilians-Universität München ve Julius-Maximilians-Universität Würzburg gibi 8 üniversitenin 2 farklı kişi adının birleşmesinden ortaya çıktığı görülmektedir. İlk kurucularının adlarını taşıyan üniversiteler aynı zamanda üniversitelerin köklü bir geçmişe sahip olduğu intibasını da uyandırmaktadır. Türkiye'de ise kurucu adlarının Koç, Sabancı gibi sadece vakıf üniversitelerine verildiği, devlet üniversitelerinin dördünün (Sıtkı Koçman, İzzet Baysal, İbrahim Çeçen, Eren) ise hayırsever isimleriyle adlandırıldığı ortaya çıkmıştır. Alman üniversitelerinde ise 'hayırsever' kişi veya kişilerin adlarının yer almaması tespit edilen diğer bir durumdur.

Bunun yanı sıra Almanya'da Leibniz, Luther, Schiller ve Gutenberg gibi şahsiyetlerin adlarının yaşadıkları bölge üniversitelerine verildiği görülmekteyken sadece Nobel Barış Ödülü sahibi Carl von Ossietzky'nin adının yaşadığı bölgeyle ilintili olmadığı hâlde Oldenburg şehrindeki üniversiteye verildiği belirlenmiştir.

Türkiye'de de bu durum aynıdır. Hacı Bayram Veli, Hacı Bektaş Veli, Ahi Evran gibi kişilerin adları ilgili şahsiyetlerin yaşadığı coğrafyadaki üniversitelere verilmiş, sadece Korkut Ata adıyla yaşadığı coğrafyadan bağımsız olarak Osmaniye ilindeki üniversitede karşılaşılmaktadır.

Kişi adlarında Türkiye temelli dikkat çeken bir diğer husus da birçok devlet görevlisinin üniversite adlarında kendisine yer bulmuş olmasıdır. Cumhuriyet dönemi öncesi Fatih Sultan Mehmed, Alparslan, Alaaddin Keykubat gibi devlet görevlileri ve Cumhuriyet sonrası Atatürk, Adnan Menderes, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan ve Bülent Ecevit gibi isimlerin bu kapsamda adlandırıldığı dikkat çekmektedir. Dikkat çeken diğer bir unsur da Recep Tayyip Erdoğan, Abdullah Gül ve Binali Yıldırım adlarının bu kişiler hâlen hayattayken üniversitelere ad olarak verilmiş olmasıdır. Daha eski dönemlerde 9. Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in adının da üniversiteye kendisi hayattayken verildiği görülmektedir. Alman üniversitelerinde ise devlet görevlisi adı sadece tek bir üniversitede yer almaktadır. Yukarıda bahsedilen I. Ruprecht veya Karl adlı prenslerin devlet görevlisinden ziyade kurucu şahıs özelliklerinin ön planda olmasından dolayı söz konusu isimler 'devlet görevlisi' başlığı altında sınıflandırılmamıştır. Bu kapsamda sadece, adı görev başındayken Münster şehrindeki üniversiteye verilmiş olan Alman İmparatoru II. Wilhelm örnek gösterilebilir. Meier (1993, s. 48) özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında Alman eğitim kurumlarının adlandırmalarında siyasi isimlerden vazgeçildiği, daha çok bilimle ilgili isimlerin tercih edildiğini ifade etmektedir. Adlandırmalarda devlet görevlisi adlarının neredeyse hiç kullanılmamasında bu yaklaşımın etkili olduğu söylenebilir.

Türk üniversitelerinin aksine Alman üniversitelerinde 'şair, yazar ve bilim insanı' adlarının daha fazla yer aldığı, 'halk kahramanı' adlandırmalarına ise Alman üniversitelerinde hiç rastlanılmadığı göze çarpmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen her iki ülkenin üniversitelerindeki kişi adlarının sadece erkek isimlerinden oluşması, kadın isimlerine hiç yer verilmemiş olması da dikkate değer bir tespittir.

'İhtisas' ve 'misyon' adlarına bakıldığında ise Türk üniversitelerinde toplam 17 farklı ihtisas adının yer aldığı Alman üniversitelerinde ise bu sayının 10 olduğu tespit edilmiştir. Alman üniversitelerinde Türk üniversitelerinde olmayan 'maden', 'psikoloji' ve 'şirket yönetimi' gibi daha spesifik ihtisas alan adlarının olduğu da dikkat çekmektedir. Misyon ifade eden adların ise Türk üniversitelerinde 21 kez yer almasına karşın Alman üniversite adlarında sadece 4 kez kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Türk üniversitelerine verilen adlarla ilgili dikkat çeken bir nokta da, 1982 yılından bu yana, çeşitli amaçlarla bu adlarda değişikliğe gidilmesidir. Üniversitelere verilen adlar kadar bu değişikliklerin hangi yönde yapıldığı da nasıl bir amaca veya ihtiyaca hizmet ettiğini belirlemek açısından önemlidir. Üniversitelerin resmi sitelerinden elde edilen verilerden hareketle bu kurumların var olan adlarına buldukları şehirlerin adlarının eklenmesi en çok yapılan değişikliktir (Örneğin; Gaziosmanpaşa Üniversitesi-Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi). Bu tür değişikliklerin, üniversitelerin buldukları şehirlerin ismiyle bilinmesi ve/veya diğer kurumlarla karıştırılmasının önlenmesi amacıyla yapıldığı düşünülebilir. Bunu, o şehir veya üniversite için önem arz ettiği düşünülen kişi adlarının kurumun adına eklenmesi takip etmektedir (Örneğin; Bilecik Üniversitesi-Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Erzincan Üniversitesi-Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi). Bunlar haricinde bazı üniversitelerin adlarının tamamıyla değiştirildiği de görülmektedir (Örneğin; Tunceli Üniversitesi-Munzur Üniversitesi, Rize Üniversitesi-Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi). En çok değişikliğin ise 2018 ve 2012 yıllarında yapıldığı göze çarpmaktadır.

Alman üniversitelerine bakıldığında ise isim değişiklikleri üniversitelerin senatolarının 2/3 çoğunluğuna göre belirlendiği için söz konusu değişikliklerin siyasi mecralardan bağımsız bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Değişikliklerin daha çok siyasi ve ideolojik isimlerden uzaklaşmaya yönelik olarak gerçekleştiği, eklenen kişi adlarının ise yazar/şair veya bilim insanı adları olduğu dikkat çekmektedir. Bu duruma iki Almanya'nın birleşmesinden sonra 'Technische Universität Karl-Marx-Stadt' adlı üniversitenin adının 'Technische Universität Chemnitz',

'Karl-Marx-Universität' adlı üniversitenin adının ise 'Universität Leipzig' olarak değiştirilmesi ve hâlihazırda son Alman İmparator II. Wilhelm'in adını taşıyan Westfälische Wilhelms-Universität Münster adlı üniversitenin adının 2023 yılının Nisan ayında 'Universität Münster' olarak değiştirilecek olması örnek olarak gösterilebilir.

Eklenen kişi adlarına örnek olarak ise Düsseldorf Üniversitesinin 1988 yılında adlığı kararla adına ünlü Alman şair Heinrich Heine'nin adını ekleyerek 'Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf' şeklinde adını güncellemesi gösterilebilir. Bazı üniversitelerin adlarının birden fazla değiştiği de gözden kaçmamaktadır. Örneğin 'International University Bremen' adlı üniversite 2007 yılında 'Jacobs University Bremen' adını almış, 2022 yılında ise 'Constructor University' olarak adını tekrar değiştirmiştir.

Ad değiştirmelerinde Almanya özelinde öne çıkan tartışmalardan birisi de bu doğrultuda ortaya çıkacak olan ilave masraflardır. Değişiklik sonrası tabelalar, reklam ürünleri ve çanta/kıyafet benzeri üniversitenin adını taşıyan nesnelerin yeniden yapılmasının oluşturacağı maddi yükü eleştiren kişilerin sayısının az olmaması da dikkat çekmektedir.

## Sonuç

Üniversiteler hem şehirlerin hem de ülkelerin aynı zamanda dışa açılan yüzüdür. Çeşitli ulusal/uluslararası değişim programları, ikili anlaşmalar, akreditasyon süreçleri, diploma ekleri, sıralama listeleri, yabancı uyruklu öğrenciler, yayınlar, projeler vb. faaliyetler üniversitelerin ulusal ve uluslararası arenadaki tanınırlığını arttırmaktadır. Söz konusu üniversiteler adlarıyla tanındıkları için 'ad' kavramı reklam ve piar açısından da önemlidir. Nitekim ön plana çıkarılmak istenen ne ise adlandırmada o isim/kavram kullanılmaktadır. Verilen adlar aynı zamanda bir marka değeri taşıyacağı için ad aracılığıyla bir markalaştırma da gerçekleşmiş olmaktadır.

Üniversitelerin adlandırılmalarında hangi unsurların ön plana çıktığı sorusunun cevabını arayan araştırmada Türk ve Alman üniversite adları mercek altına alınmıştır. Bu bağlamda öncelikle, adları araştırma konusu edinen adbilimin alt araştırma alanları olan ergonimi ve institutionimi kavramları hakkında kuramsal bilgiler verilmiştir. Özellikle Türk literatüründe hemen hemen hiç yer almayan ergonimi ve institutionimi kavramları çeşitli yabancı bilim insanlarının tanımlamalarıyla Türk literatürüne transfer yoluyla kazandırılmaya çalışılmıştır.

Türk ve Alman kültüründe ad vermenin önemli olduğu yine çeşitli bilim insanlarının düşünce ve tespitlerinden yola çıkarak aktarıldıktan sonra yükseköğretim kurumlarına ad verme sürecinin yasal olarak her iki ülkede nasıl uygulandığı somut örneklerle yansıtılmıştır.

Uygulama bölümünde ise doküman analizi yöntemiyle her iki ülkenin üniversite adları senkron (eşzamanlı) olarak ayrı ayrı incelenmiş ve çeşitli başlıklar altında sıralanmıştır. Böylelikle ad verme sürecinde nelerin etkili olduğu, hangi unsurun ön plana çıkarılmaya çalışıldığı ve her iki kültür arasında benzerlik ve farklılıkların olup olmadığı belirlenmiştir.

Yapılan inceleme sonrasında her iki ülke üniversite adlarında en fazla 'coğrafi unsur' adlarının tercih edildiği, sonrasında sırasıyla 'kişi adı, soyadı veya unvanı' ile 'ihtisas' ve 'misyon' ifade eden adların kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır. Söz konusu başlıkların alt başlıklarında ise çeşitli farklılıkların olduğu örneklerle ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra ülke ve üniversitelerin bulunduğu bölge açısından 'önemli tarihler ve olaylar', ayrıca 'ilgili coğrafyanın tarihi ile ilgili' adlandırmaların Alman üniversitelerinde hiç kullanılmadığı dikkat çekmiştir.

Diğer bir ifadeyle, her ne kadar ad sınıflandırmalarının üst başlıkları aynı olsa da Türk üniversitelerinde 'coğrafi unsur', 'ihtisas' ve 'misyon' adları haricindeki adlandırmalarda 'tarihi şahsiyet, kanaat önderleri, kurtuluş günleri, yaşayan ve vefat etmiş devlet görevlileri, halk kahramanları, cumhuriyet öncesi medeniyetler' gibi isimlerin üniversite adlarında kullanıldığı anlaşılmıştır. Köse'nin belirttiği (2014, s. 293) "İsimler, büyük ölçüde o ismi seçenlerin istek, arzu, umut, düş ve inançlarına bağlıdır" düşüncesinden hareketle Türk üniversite isimlerinde toplumun ve devletin milli ve manevi hassasiyetlerinin de öne çıktığı söylenebilir.

Alman üniversitelerinde ise milli ve manevi unsurların Türk üniversite adlarına nazaran daha arka planda kaldığı; 'coğrafi unsur', 'ihtisas', 'misyon' adlarının yanı sıra iki ülke arasındaki en çok farkın olduğu 'kişi adı, soyadı, unvanı' başlığında daha çok 'kurucu, şair, yazar ve bilim insanı' adlarının ön plana çıkarıldığı sonucuna varılmıştır.



**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Çalışma Konsepti/Tasarımı- B.G., M.K.; Veri Toplama- B.G., M.K.; Veri Analizi ve Yorumlama- B.G., M.K.; Yazı Taslağı- B.G., M.K.; İçeriğin Eleştirel İncelenmesi- B.G., M.K.; Son Onay ve Sorumluluk- B.G., M.K.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Conception/Design of Study- B.G., M.K.; Data Collection- B.G., M.K.; Data Analysis and Interpretation- B.G., M.K.; Drafting Manuscript- B.G., M.K.; Critical Revision of Manuscript- B.G., M.K.; Final Approval and Accountability- B.G., M.K.

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

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

#### ORCID:

Büşra GÜVEN 0000-0003-1419-6289  
Muhammet KOÇAK 0000-0001-6387-0765

#### KAYNAKÇA

- Abdurrahman, V. (2004). Türklerin ad koyma gelenekleri üzerine bir inceleme. *Millî Folklor*, 16(61), 124-133.
- Acıpayamlı, O. (1992). Türk kültüründe 'ad koyma folkloru'nun morfolojik ve fonksiyonel yönlerden incelenmesi. *IV. Milletlerarası Türk halk kültürü kongresi bildirileri, gelenek, görenek ve inançlar kitabı* içinde (s. 1-15). Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Aksan, D. (2020). *Her yönüyle dil ana çizgileriyle dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Andersen, K. G. (1883). *Konkurrenzen in der Erklärung der deutschen Geschlechtsnamen*. Heilbronn: Gebr. Henninger.
- Bach, A. (1943). *Die deutschen Personennamen*. Berlin: De Gruyter.
- Bauer, G. (1985). *Namenkunde des Deutschen*. Bern: Peter Lang.
- Bellmann, G. (1971). *Slavoteutonica. Lexikalische Untersuchungen zum slawischdeutschen Sprachkontakt im Ostmitteldeutschen*. Berlin: De Gruyter.
- Bostancı, G. Ç. (2009). Kişilere isim vermenin sahne arkası. *Turkish Studies*, (4)3, 362-375.
- Böhnert, K. & Nowak, J. (2020). *Namen und ihre Didaktik*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag.
- Brechenmacher, J. K. (1936). *Teufel, Hölle, Himmel in deutschen Sippennamen*. Görlitz: C. A. Starke Verlag.
- Brons, B. (1877). *Friesische Namen und Mittheilungen darüber*. Emden: W. Haynel.
- Buchmüller-Pfaff, M. (1990). *Siedlungsnamen zwischen Spätantike und frühem Mittelalter. Die -(i)acum-Namen der römischen Provinz Belgica Prima*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Bußmann, H. (2002). *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.
- Czopek-Kopciuch, B. (2011). Polnische Familiennamen im Deutschen. Dargestellt am Beispiel der polnischen Familiennamen im Ruhrgebiet. In K. Hengst, D. Krüger, (Hrsg.), *Familiennamen im Deutschen. Erforschung und Nachschlagewerke* (S. 189-201). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Çelik, C. (2005). *İsim kültürü ve din: şahıs isimleri üzerine bir din sosyolojisi denemesi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Çelik, C. (2006). Kültürel sembol sistemi olarak isimler: isim sosyolojisine giriş. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(2), 39-61.
- Davlatova E. M. & Rashidova F. B. (2022). The problem of studing ergonyms in linguistics. *Web of Scientist: International Scientific Research Journal*, (3)12, 202-206.
- De Man, L. (1961). Ein schwieriges Problem: Die indirekten Berufsamen. *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde*, 8, 190-196.
- Debus, F. (2009). Namen in Ost und West. *Deutsche Sprache Zeitschrift für Theorie Praxis Dokumentation*, 2, 168-181.
- Demir H. (2010). *Neşehir'in Kozaklı ilçesinde ad verme geleneği*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dündar, A. İ. (2022). İslam öncesi dönemde Türklerde ve Araplarda kişilere ad koymada etkili olan benzer faktörler. *Din ve Bilim – Muş Alparslan Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 5(2), 244-259.
- Egli, J. J. (1886). *Geschichte der geographischen Namenkunde*. Leipzig: Friedrich Brandstetter Verlag.
- Gayazov, A., Abdullina, G., Fatkullina, F. & Ilyasova, G. (2020). Pan-Turkic ergonyms as a linguocultural and sociocultural phenomenon of the Republic of Bashkortostan. *Advances in Engineering Research*, 191, 66-69.
- Goebel, H. (2007). Dialekte und Familiennamen in Frankreich. Ein interdisziplinärer Vergleich mit den Mitteln der Dialektometrie. In G. Hauska

- (Hrsg.), *Gene, Sprachen und ihre Evolution. Wie verwandt sind die Menschen - Wie verwandt sind ihre Sprachen?* (S. 68-69). Regensburg: Universitätsverlag Regensburg.
- Karakurt, A. S. ve Özyay, H. (2022). Türk denizcilik firmalarının misyon ve vizyon tanımlamalarının içerik analizi. *Journal of Marine and Engineering Technology*, 2(2), 91-100.
- Karpuz, H. Ö. (2006). Buldan ilçesindeki kişi adları. *Buldan Sempozyumu Bildiri Metinleri, 23-24 Kasım 2006, Denizli, Bildiriler kitabı* içinde (s. 1-11). Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Kibar, O. (2005). *Türk kültüründe ad verme kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Kohlheim, R. (1999). Zur Verbreitung englischer Vornamen in der gegenwärtigen europäischen Namengebung. In K. Franz, A. Greule (Hrsg.), *Namenforschung und Namendidaktik* (S. 70-23). Baltmannsweiler: Schneider Verlag.
- Kohlheim, R. Kohlheim, V. (2011). Eine Innovation im deutschen Familiennameninventar: deutsch-türkische Homographien. In R. Heuser, D. Nübling, M. Schmuck (Hrsg.), *Familiennamengeographie. Ergebnisse und Perspektiven europäischer Forschung* (S. 321-334). Berlin: De Gruyter.
- Koller, E. (1997). Personennamen und ihr Gebrauch im Deutschen und Portugiesischen. In H. Lüdtke, J. S.-R. (Hrsg.) *Linguistica contrastiva. Deutsch versus Portugiesisch - Spanisch – Französisch* (S. 37-53). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Korkmaz, K. (2007). *Gramer terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Köse, A. (2014). Değişimin gölgesindeki gelenek: Popüler diziler ve farklılaşan ad verme kültürü. *Millî Folklor*, 26(101), 291-306.
- Krebernik, M. (2002). Zur Struktur und Geschichte des älteren sumerischen Onomastikons. In M.P. Streck, S. Weninger (Hrsg.) *Altorientalische und semitische Onomastik* (S. 1-74). Münster: Ugarit Verlag.
- Kunze, K. (2003). Zur Wortgeographie von 'Gaststätte' in Deutschland. In E. Funk, S. Kleiner, M. Renn, B. Wecker (Hrsg.) *Sprachgeschichten. Ein Lesebuch für Werner König zum 60. Geburtstag* (S. 153-170). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Leffers, J. (2005, 19 August). Deutsche Uni-Identitäten Dramen um Namen. *Der Spiegel*. Erişim adresi: <https://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/deutsche-uni-identitaeten-dramen-um-namen-a-370014.html>
- Meier, E. (1993). „Stets deutsch und gegenwartsnah“. Zur Namensgebung höherer Schulen in Neukölln. In G. Radde, W. Korthaase, R. Rogler, U. Gößwald (Hrsg.) *Schulreform -Kontinuitäten und Brüche Das Versuchsfeld Berlin-Neukölln 1912 bis 1945* (S. 32-67). Opladen: Leske + Budrich.
- Meyer, F. (1870). *Der Name Meyer und seine Zusammensetzungen*. Osnabrück: Rackhorst'sche Buchhandlung.
- Michaelis, G. (1856). *Vergleichendes Wörterbuch der gebräuchlichen Taufnamen*. Berlin: Franz Dunder Verlag.
- Mitterauer, M. (2011). *Traditionen der Namengebung Namenkunde als interdisziplinäres Forschungsgebiet*. Köln: Böhlau Verlag.
- Murat, M. ve Gülkanat, G. (2018). *Onomastik bilimi ve eğitim. Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(28), 247-256.
- Nübling, D., Fahlbusch, F., Heuser, R. (2015). *Eine Einführung in die Onomastik*. Tübingen: Narr Narr Francke Attempto Verlag.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halk bilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, U. B. (2021). *Eğitim bilimleri araştırmaları için doküman inceleme yöntemi*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Perk, D. (2011). *Zur Bezeichnung der ausgewählten Städte im Deutschen und Türkischen: Eine vergleichende Studie zur Darstellung der etymologischen und mythologischen Hintergründe bei Namengebung*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Perk, D. (2021). Eine morphologische Betrachtung von Namen türkischer Märchenfiguren. *DIYALOG. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, (9)1, 90-107.
- Preuss, O. (1887). *Die Lippischen Familiennamen mit Berücksichtigung der Ortsnamen*. Detmold: Verlag der Meyer'schen Hofbuchhandlung (H. Denecke).
- Sakaoğlu, S. (2001). *Türk ad bilimi I giriş*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sarıtaş, S. (2009). Balıkesir üniversitesi öğrencilerinin günümüzdeki adlar ve ad verme hakkındaki görüşleri. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (12)21, 422-433.
- Sonderegger, S. (1987). Die Bedeutsamkeit der Namen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 17(67), 11-23.
- Statistisches Bundesamt. (2022, Dezember). *Hochschulen*. Erişim adresi: [https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Hochschulen/\\_inhalt.html234574](https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Hochschulen/_inhalt.html234574)
- Streck, M. P. (2002). Sprachliche Innovationen und Archaismen in den akkadischen Personennamen. In M.P. Streck, S. Weninger (Hrsg.) *Altorientalische und semitische Onomastik* (S. 109-122). Münster: Ugarit Verlag.
- Şahin, İ. (2021). *Adbilim*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Şahin, Y. (2021). Üniversitelerin toponimik özellikleri: devlet üniversitelerine yönelik bir tipoloji denemesi. *Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (12)3, 15-26.
- TDK (Türk Dil Kurumu). (2005). *Türkçe sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tischler, J. (2002). Zur Morphologie und Semantik der hethitischen Personen- und Götternamen. In M.P. Streck, S. Weninger (Hrsg.) *Altorientalische und semitische Onomastik* (S. 75-84). Münster: Ugarit Verlag.
- Vasil'eva, N. (2011). Die Terminologie der Onomastik, ihre Koordinierung und lexikographische Darstellung. *Namenkundliche Informationen*, 99/100, 31-45.
- Vasil'eva, N. (2012). Portrait einer russischen Stadt im Spiegel von Institutionen. In D. Kremer, D. Kremer (Hrsg.) *Die Stadt und ihre Namen Festkolloquium 20 Jahre Gesellschaft für Namenkunde e. V. 1990 –2010 Akten* (S. 271-284). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Vincze, L. (2007). Stand und Perspektiven der ungarischen Namenkunde. *Namenkundliche Informationen*, 91/92, 209-255.

- Vogt, P. (1895). *Die Ortsnamen auf -scheid und -auel (ohl). Ein Beitrag zur Geschichte der fränkischen Wanderungen und Siedlungen*. Neuwied: Kessinger.
- Wahrig, G. (1997). *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag.
- Walther, H. (2004). *Namenkunde und geschichtliche Landeskunde: Ein einführender Überblick, Erläuterungen namenkundlicher Fachbegriffe, Auswahlbibliographie zur Namenkunde und Landeskunde Ostmitteleuropas*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- WWU (Westfälische Wilhelms-Universität) Münster. (2022, Dezember). *Rechtliche Fragen*. Erişim adresi: <https://www.uni-muenster.de/ZurSacheWWU/projekt/rechtliches.html>
- Yalçınkaya, B. (2015). Almanca ve Türkçe ad verme gelenekleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55, 363-379.
- Yeşil, Y. (2014). *Türk dünyasında geçiş dönemi ritüelleri (doğum-evlenme-ölüm gelenekleri)*. Ankara: Grafiker Yayınevi.
- Yeşildal, Ü. Y. (2018). Atalar kültürüne dair inanmaların Türklerin ad verme inanç ve gelenekleri üzerindeki tesiri. *Millî Folklor*, (30)119, 48-59.
- Yıldırım, İ. E. (2016). Çocuklara verilen isimler üzerinden Türkiye'deki sosyo-kültürel değişimin analizi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (20)3, 909-925.
- Yıldırım, S. (2012). Kazak Türklerinin toponomik efsaneleri. *Turkish Studies*, (7)1, 2101-2121.
- YÖK (Yükseköğretim Kurulu). (2020, Aralık). *Yükseköğretim bilgi yönetim sistemi*. Erişim adresi: <https://istatistik.yok.gov.tr/>
- Yüceol Özezen, M. (2010). Özel öğretim kurum adları üzerine bir inceleme. *Milli Eğitim Dergisi*, (40)186, 121-131.
- Zengin, D. (2014). *Türk toplumunda adlar ve soyadları (sosyo-kültürel ve dilbilimsel bir yaklaşım)*. Ankara: Kurmay Yayınları.

### Atf Biçimi / How cite this article

Güven, B., & Koçak, M. (2023). Ergonimi/institutionimi Açısından Sözcüksel Düzeyde Bir İnceleme: Türk ve Alman Üniversite Adları. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 90-107. <https://doi.org/10.26650/sds120231257676>

## Rezension über *Turkish-German Relations in Literary History from the Fifteenth Through the Twenty-First Century*

### Book review: *Turkish-German Relations in Literary History from the Fifteenth Through the Twenty-First Century*

Atasoy, İrem & Konukman, Barış & Albrecht Classen, (Eds.) (2023). *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century*, Istanbul, Istanbul University Press, E-ISBN: 978-605-07-1561-3

Betül KOCABEY<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Master's Student, Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language and Literature, Istanbul, Türkiye

Corresponding author: Betül KOCABEY

E-mail: betulkocabey@gmail.com

#### ABSTRACT (DEUTSCH)

Der in Zusammenarbeit von Dr. phil. habil. İrem Atasoy, Dr. Barış Konukman und Prof. Dr. Albrecht Classen herausgegebene Sammelband *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert* ist ein wissenschaftliches, umfassendes Werk, das darauf abzielt, die Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei zu untersuchen und dem Leser durch die Sammlung von Beiträgen erfahrener und kompetenter AkademikerInnen eine breite Perspektive zu bieten. Dabei werden die Beziehungen politisch, wirtschaftlich, literarisch, linguistisch, semiotisch, kulturell und in vielen anderen Aspekten betrachtet, um dem Leser einen umfassenden Einblick in einen weiten Zeitraum zu geben. Auf diese Weise kann der Leser sehen, dass die Beziehungen zwischen diesen Ländern nicht nur auf ein einziges Thema beschränkt sind, sondern aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden können. Dieser im Jahr 2023 von Istanbul University Press veröffentlichte Band besteht aus sieben Kapiteln. Jedes Kapitel enthält ein Artikel in Deutsch oder Englisch.

**Schlüsselwörter:** Turkish-German Relations, Buchrezension, Germanistik, wissenschaftlicher Sammelband, Literatur

Submitted : 15.12.2023

Accepted : 15.12.2023

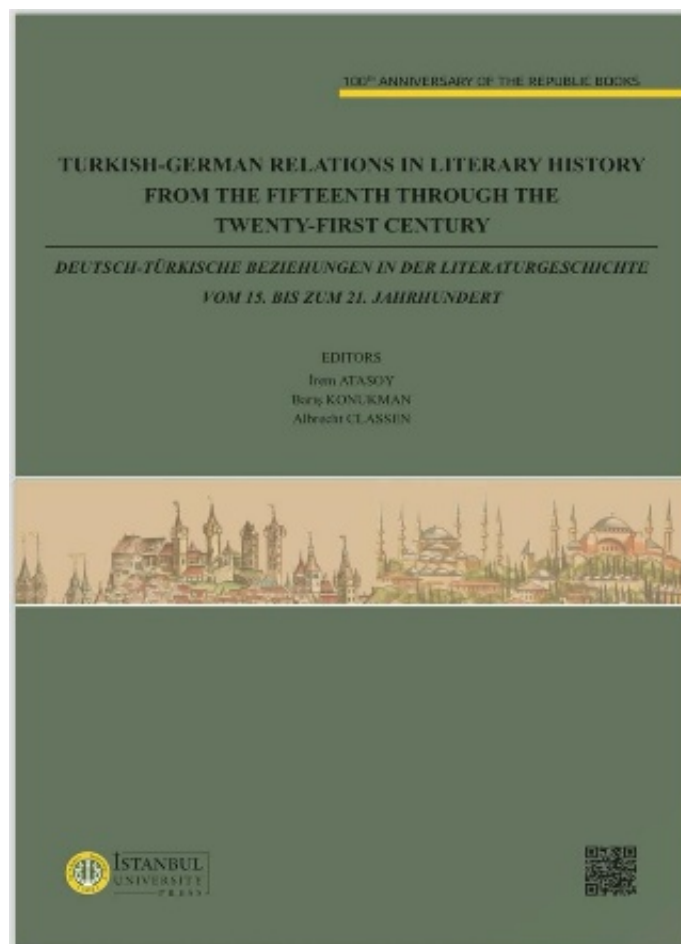


This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

## ABSTRACT (ENGLISH)

The scholarly volume *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*, which has been published in cooperation by Assoc. Prof. İrem Atasoy, Assist. Prof. Barış Konukman and Prof. Albrecht Classen, is an academic and a comprehensive work that aims to examine the relations between Turkey and Germany. Through the collection of articles from experienced and competent academics, the volume provides a broad perspective to the reader about bilateral relations of Turkey and Germany. In each articles, the relationships are explored in political, economic, literary, linguistic, semiotic, cultural, and various other aspects, offering the reader a comprehensive insight into an extensive time span, from Middle Ages to modern times. In this way, the reader can observe that the connections between these countries are not limited to a single theme but can be viewed from different perspectives. Published by Istanbul University Press in 2023, this volume consists of seven chapters, each containing an article in German or English. This extensive and comprehensive scholarly volume aims not only to unveil relations of Turkey and Germany from different perspectives but also paves the way for the future studies about these two countries.

**Keywords:** Turkish-German relations, book review, Germanistik, scholarly volume, literature



Der in Zusammenarbeit von Dr. phil. habil. İrem Atasoy, Dr. Barış Konukman und Prof. Dr. Albrecht Classen herausgegebene Sammelband *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert* ist ein wissenschaftliches, umfassendes Werk, das darauf abzielt, die Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei zu untersuchen und dem Leser durch die Sammlung von Beiträgen erfahrener und kompetenter AkademikerInnen eine breite Perspektive zu bieten. Dabei werden die Beziehungen politisch, wirtschaftlich, literarisch, linguistisch, semiotisch, kulturell und in vielen anderen Aspekten betrachtet, um dem Leser einen umfassenden Einblick in einen weiten Zeitraum zu geben. Auf diese Weise kann der Leser sehen, dass die Beziehungen zwischen diesen Ländern nicht nur auf ein einziges Thema beschränkt sind, sondern aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden können. Dieser im Jahr 2023 von Istanbul University Press veröffentlichte Band besteht aus sieben Kapiteln. Jedes Kapitel enthält ein Artikel in Deutsch oder Englisch.



Nach der Einführung von Atasoy (2023, S. 1-7), die die Veränderungen und die dynamische Struktur des türkischen Images in deutschen und europäischen Gesellschaften im Laufe der Jahre anhand von literarischen Werken behandelt, kommt die Einleitung von Konukman (2023, S. 9-16), die insbesondere auf das negative Bild von Türken eingeht, das nicht nur in der deutschen Gesellschaft, sondern auch in vielen europäischen Gesellschaften aufgrund der Expansionspolitik des Osmanischen Reiches im 15. Jahrhundert entstanden ist. Hier wird auch darauf eingegangen, wie das anfänglich negative Bild der Türken im Laufe der Zeit Veränderungen unterzogen hat und positiv beeinflusst wurde. Insbesondere aufgrund der politischen Position des Deutschen Reiches zu dieser Zeit begann sich dieses Image, das über Jahrhunderte bestand hatte, zu verändern. Konukman weist darauf hin, dass es im 19. und 20. Jahrhundert auch wirtschaftliche Entwicklungen in den Beziehungen zwischen diesen beiden Ländern gab. Er behandelt das Thema sogar aus einer breiteren Perspektive, indem er auf den Einfluss des NS-Regimes auf türkische Universitäten eingeht. Schließlich endet dieser Abschnitt, der auf die Inhalte der Kapitel im Buch eingeht, und das erste Kapitel, das Classen gehört, beginnt.

Der Artikel mit dem Titel „Reflections on Turkey by Pre-Modern German Writers and Poets (14th and 15th Centuries)“ von Albrecht Classen (2023, S. 17-39) ist eines der Kapitel, das sich mit den türkisch-deutschen Beziehungen historisch und literaturgeschichtlich auseinandersetzt. Der Fokus des Artikels liegt dabei insbesondere auf dem späten Mittelalter. Classen beabsichtigt, die deutsche Sichtweise auf die Türken in der Vormoderne anhand literarischer Werke aus derselben Zeitperiode zu veranschaulichen und dem Leser konkrete Belege zu präsentieren.

Dieser Text beginnt mit einer Referenz auf das Gedicht von Oswald von Wolkenstein und behandelt autobiografische Schriften, darunter einen Bericht eines anonymen Autors aus dem 14. Jahrhundert, das *Niederrheinische Orientbericht*, sowie Texte von Johann Schiltberger, der im 15. Jahrhundert viele Jahre lang als militärischer Sklave im Osmanischen Reich diente. Obwohl in diesen autobiografischen Schriften die Furcht vor dem Osmanischen Reich und dem Islam klar zum Ausdruck kommt, zeigt sich auch, dass die Autoren während ihrer Zeit unter den Türken nicht ohne Einfluss des Lebensstils der Türken auskamen. Der Artikel bezieht sich auf *Fortunatus*, einen der ersten in Prosa verfassten deutschen Romane, und obwohl darauf nur wenig eingegangen wird, weist er darauf hin, dass die osmanischen Gebiete für die Charaktere einen sicheren Ort darstellten, was darauf hindeutet, dass dieses Bild tatsächlich nicht in negativem Sinne gemeint war.

Das zweite Kapitel beginnt mit dem Artikel von Mustafa Gencer (2023, S. 41-59) mit dem Titel „Historische Bilder von Türken in der deutschen Literatur“. Ähnlich wie im ersten Kapitel bewertet dieser Aufsatz die Beziehungen zwischen der Türkei und Deutschland erneut aus literarischer Sicht. Der Text beginnt damit, die Ausbreitungspolitik des Osmanischen Reiches und die damit verbundene zunehmende Verbreitung des Islam bis zur Frühen Neuzeit zu betrachten. Dies führte dazu, dass das Bild der Türken in den christlichen europäischen Gesellschaften an Kraft gewann und die Klischees der Deutschen über die Türken bereits vorhandene Feindbilder weiter verstärkten.

Nachdem Gencer Beispiele für diese Feindbilder aus zeitgenössischen Quellen gegeben hat, geht er dann auf die Zeit des Kaisers Wilhelm II. ein, in der sich diese Situation zu ändern begann. Durch die Verbesserung der diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei begann sich das Bild der Türken ab dem 20. Jahrhundert positiv zu verändern. Die militärischen Erfolge der Türken, die Reformen von Atatürk und die zunehmende Säkularisierung der Türkei haben dazu beigetragen, dass sich dieses Bild verbessert hat.

Im weiteren Verlauf des Artikels wird ausführlich auf die Beiträge Deutschlands zur modernen türkischen Welt im 20. Jahrhundert eingegangen, die durch Deutsche, die in der späten Osmanischen Ära auf wichtige Positionen berufen wurden, ermöglicht wurden. Der Autor beschreibt detailliert die Kulturzusammenarbeit, die Bildung und die kulturellen Beiträge, die in der späten osmanischen Periode bis zum I. Weltkrieg durch gemeinsame Anstrengungen mit den Deutschen durchgeführt wurden. Der Artikel schließt mit dem Abschnitt ‚Schluss‘ ab, der eine kurze Zusammenfassung des reichen Inhalts bietet und den Artikel abschließt.

Der Text von İrem Atasoy (2023, S. 61-75) mit dem Titel „Propaganda and Alliance: Visual and Verbal Representations of the Central Empires in Illustrated German Postcards During the First World War“ konzentriert sich im Gegensatz zu den ersten beiden Kapiteln auf einen spezifischeren Zeitraum. Dieser Aufsatz behandelt Postkarten, die während des Ersten Weltkriegs in Deutschland verwendet wurden. Der Artikel hebt hervor, dass Postkarten nicht nur einfache Gegenstände sind, die Menschen einander schicken, sondern während Kriegszeiten auch als effektives Medieninstrument genutzt werden können. Das Deutsche Reich betrachtet sie als ein Propaganda-Netzwerk, das während des Krieges die Notwendigkeiten der Kriegsführung dem Volk erklärt, und gleichzeitig als ein Weg, um seine Allianzen, nämlich Österreich-Ungarn und das Osmanische Reich, auf seiner Seite zu halten (Atasoy, 2023, S. 62). Der Artikel bietet vor der Analyse der Postkarten Informationen über den Ursprung der Postkarte, ihre Verwendung als nationalistisches Instrument und gibt Einblicke in die Beziehungen zwischen dem Osmanischen Reich und dem Deutschen Reich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, um einige Hintergrundinformationen zu vermitteln.

Die Autorin gibt an, dass sie drei illustrierte Postkarten aus der Zeit nach den von Theo van Leeuwen und Gunther Kress entwickelten multimodalen Diskursanalysemethoden untersuchen wird. Die Analyse erfolgt in drei Schritten: die Analyse visueller Codes, die Analyse verbaler Codes und die Interpretation des intersemiotischen Zusammenspiels. Der Artikel beschreibt dann ausführlich die ausgewählten drei Postkarten entsprechend diesen Schritten. Atasoy untersucht jedes in den Postkarten enthaltene Zeichen und interpretiert sie im Kontext der Zeit, um dem Leser eine umfassende Analyse zu bieten.

Im vierten Kapitel befindet sich ein Artikel von Barış Konukman (2023, S. 77-103) mit dem Titel „Über die Verfasserpräsenz in wissenschaftlichen Texten: Eine linguistische Untersuchung anhand von ausgewählten wissenschaftlichen Aufsätzen in den Ausgaben 1-5 der Zeitschrift SDSL“. Dieses Mal liegt der Fokus auf wissenschaftlichen Artikeln aus der linguistischen Perspektive, einem Bereich, auf den sich auch Konukman spezialisiert hat. Der Schwerpunkt des Kapitels liegt auf der ‚Präsenz des Autors‘ und der ‚Darstellungshaltung in wissenschaftlichen Texten‘ sowie dem ‚Stil der Wissenschaft‘. Im Artikel, der sich ausführlich mit den sprachlichen Strategien der Autoren und der Positionierung des Autors im Text befasst, untersucht Konukman vier Kriterien im Zusammenhang mit dem in wissenschaftlichen Artikeln verwendeten ‚Stil der Wissenschaft‘: sachlich-unpersönlich auswirkende sprachliche Mittel, Autorenreferenz, metatextuelle Leseanweisungen und Ausdrücke zur impliziten Wissensbewertung. Bei der Auswahl der zu analysierenden Texte greift er auf Artikel aus dem Bereich der Literatur, die in der Zeitschrift *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur* veröffentlicht wurden.

Die Bedeutung dieser Zeitschrift, in der Konukman als Chefredakteur zusammen mit seiner Kollegin Atasoy arbeitet, liegt darin, dass es die erste in der Türkei im Bereich der Germanistik veröffentlichte Zeitschrift ist und weiterhin eine aktuelle Veröffentlichung ist, in der zahlreiche bedeutende Germanisten ihre Artikel veröffentlichen. Nach der ausführlichen Analyse jedes Kriteriums teilt er seine Ergebnisse mit den Lesern, indem er sie in Tabellen zusammenfasst.

Das nächste Kapitel von Krzysztof Okoński (2023, S. 105-123) mit dem Titel „Wendeverlierer? Machos? Stasi-Zuträger? Zum Bild türkischer Einwanderer in ausgewählten Spiel- und Dokumentarfilmen über den Zusammenbruch der DDR“ behandelt das Bild der türkischen Einwanderer, Ostdeutschen und ihre Situation in Ostdeutschland während der letzten Tage der DDR. Okoński präsentiert die Migration der Türken nach Deutschland mit den Beispielen aus drei Filmen. Diese Filme sind *Deckname Blitz - Der Spion vom Teufelsberg*, *Duvarlar-Mauern-Walls* (beide sind Dokumentarfilme) und *So schnell es geht nach Istanbul* (Literaturadaption).

Mit diesen drei aus unterschiedlichen Genres ausgewählten Filmen konzentriert sich der Autor auf die Ereignisse nach dem Fall der Mauer 1989/1990 und insbesondere auf die ungewisse Zukunft der Türken und auch der Ostdeutschen. In diesen Film-Analysen liegt der Schwerpunkt auf den sozialen Veränderungen, insbesondere auf den Auswirkungen des durch den Mauerfall verursachten Traumas auf die Ostdeutschen und türkischen Einwanderer. Der Artikel, der auf dem Konzept des Traumas basiert, analysiert diese Filme und behandelt die vielfältigen Folgen wie die Veränderungen in den bilateralen Beziehungen, wirtschaftliche, politische und soziale Auswirkungen, die durch den Fall der Mauer verursacht wurden, und spiegelt so den Zeitgeist dieser Ära durch Filme wider.

Im sechsten Kapitel befindet sich der Text von Ksenia Kuzminykh (2023, S. 125-145) mit dem Titel „Poetologische Reflexionen der Kindheitskonstruktionen in der deutschen, österreichischen und türkischen Kinderliteratur anhand exemplarischer Analysen“. Wie der Name schon sagt, untersucht Kuzminykh in dem Artikel konvergierende oder divergierende Konzepte der Kindheit, die sie selbst multidimensional definiert, in deutschen, österreichischen und türkischen Kinderliteraturtexten, die in verschiedenen Epochen mit unterschiedlichen Ansätzen betrachtet wurden. Dabei versucht sie, diese Konzepte auf den Ebenen von Diskurs und Geschichte zu erklären. Die in der Textanalyse verwendete Methode ist das ‚close-reading-Verfahren‘.

Bevor sie zur Analyse übergeht, erläutert Kuzminykh zunächst ausführlich die Begriffe Alterität, Perspektive und unzuverlässige Narration, die die Grundlage ihrer Analyse bilden. Anschließend betrachtet sie die Texte von Nina Weger, Christine Nöstlinger und Zehra İpşiroğlu jeweils aus den genannten Perspektiven. Schließlich teilt sie dem Leser die durch den Vergleich dieser drei Texte gewonnenen Erkenntnisse mit.

Der Band endet mit Classens (2023, S. 147-154) Kapitel „Theoretical Reflections on the Study of Turkish-German Relations, Past and Present: Methodology, Critical Issues, and Research“. Dieses Kapitel fungiert sozusagen als Schlusswort und betont, dass trotz sprachlicher, religiöser und kultureller Unterschiede zwischen den Ländern eine wechselseitige Interaktion irgendwie stattfindet. Er zeigt auf, dass diese Interaktion beide Seiten auf unterschiedliche Weise beeinflusst. Diese Interaktion führt im Allgemeinen dazu, dass die Mehrheit, die die Macht innehat, aufgrund der Angst der Menschen, ihre eigene Identität zu verlieren, ein „Anderssein“ schafft, um die Hegemonie aufrechtzuerhalten. Der Wunsch, das „Andere“ als schwach und andersartig zu sehen und zu unterdrücken, hat leider in vielen Epochen der Geschichte zu negativen Ergebnissen geführt. Es besteht eine ähnliche Beziehung zwischen der Türkei und Deutschland,

obwohl diese beiden Länder nicht einmal die gleichen Grenzen teilen. Diese langjährige und wechselhafte Beziehung hat sich gegenseitig sowohl feindlich als auch bereichernd beeinflusst.

Darüber hinaus hebt der Abschnitt hervor, dass die in dieser wissenschaftlichen Arbeit behandelten Artikel, die sich aus verschiedenen Blickwinkeln den deutsch-türkischen Beziehungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart nähern, nicht nur dazu dienen, die Forschung zwischen diesen beiden Ländern zu fördern, sondern auch Brücken in der wissenschaftlichen Gemeinschaft zu schlagen. Trotz der komplexen und ständig variierenden Struktur solcher Beziehungen können Studien wie diese, wie auch Classen betont, dazu beitragen, nicht nur die unsichtbaren Barrieren zwischen Ländern zu untersuchen, sondern auch dazu, dass diese Barrieren in Zukunft überwunden werden können.

*Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert* ist eine wissenschaftliche Arbeit, die im Allgemeinen die turbulente und dynamische Beziehung zwischen Deutschland und der Türkei vom Mittelalter bis zur Gegenwart behandelt. Diese Arbeit wird von bedeutenden Hochschulprofessoren verfasst und widmet sich den bilateralen Beziehungen aus verschiedenen Perspektiven und Disziplinen. Die Untersuchung jedes Kapitels aus unterschiedlichen Blickwinkeln wird nicht nur dem Leser neue Einsichten bieten, sondern auch für diejenigen, die in diesem Bereich forschen möchten, als Leitfaden dienen, um zu zeigen, wie umfassend dieses Thema behandelt werden kann.

---

**Acknowledgment:** I would like to express my gratitude to my mentors Assoc. Prof. İrem Atasoy and Assoc. Prof. Barış Konukman, who supported me in the creation of the text.

---

#### ORCID:

Betül KOCABEY 0009-0004-1107-2680

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. Istanbul: Istanbul University Press.
- Atasoy, İ. (2023). New perspectives on Turkish-German Relations in Literary History. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 1-7). Istanbul: Istanbul University Press.
- Konukman, B. (2023). Deutsch-Türkische Beziehungen in der Geschichte: Eine altbekannte und fortgesetzte (Wahl)Verwandtschaft. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 9-16). Istanbul: Istanbul University Press.
- Classen, A. (2023). Reflections on Turkey by Pre-Modern German Writers and Poets (14th and 15th Centuries). In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 17-39). Istanbul: Istanbul University Press.
- Gencer, M. (2023). Historische Bilder von Türken in der deutschen Literatur. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 41-59). Istanbul: Istanbul University Press.
- Atasoy, İ. (2023). Propaganda and Alliance: Visual and Verbal Representations of the Central Empires in Illustrated German Postcards During the First World War. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 61-75). Istanbul: Istanbul University Press.
- Konukman, B. (2023). Über die Verfasserpräsenz in wissenschaftlichen Texten: Eine linguistische Untersuchung anhand von ausgewählten wissenschaftlichen Aufsätzen in den Ausgaben 1-5 der Zeitschrift SDSL. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 77-103). Istanbul: Istanbul University Press.
- Okoński, K. (2023). Wendeverlierer? Machos? Stasi-Zuträger? Zum Bild türkischer Einwanderer in ausgewählten Spiel- und Dokumentarfilmen über den Zusammenbruch der DDR. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 105-123). Istanbul: Istanbul University Press.
- Kuzminykh, K. (2023). Poetologische Reflexionen der Kindheitskonstruktionen in der deutschen, österreichischen und türkischen Kinderliteratur anhand exemplarischer Analysen der Texte von Nina Weger, Christine Nöstlinger und Zehra Ipşiroğlu. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 125-145). Istanbul: Istanbul University Press.

Classen, A. (2023). Theoretical Reflections on the Study of Turkish-German Relations, Past and Present: Methodology, Critical Issues, and Research. In Atasoy, İ. & Classen, A. & Konukman, B. (2023). (Hrsg.), *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century - Deutsch-Türkische Beziehungen in der Literaturgeschichte vom 15. bis zum 21. Jahrhundert*. (S. 147-154). Istanbul: Istanbul University Press.

### **Zitierweise / How cite this article**

Kocabey, B. (2023). Rezension über *Turkish-German relations in literary history from the fifteenth through the twenty-first century* (Book review: *Turkish-German Relations in Literary History From the Fifteenth Through the Twenty-First Century*) by İrem Atasoy, Barış Konukman & Albrecht Classen. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 50, 108-113. <https://doi.org/10.26650/sdsl2023-1405278>

## TANIM

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı tarafından 1954 yılından beri yayınlanan, uluslararası, hakemli, açık erişimli yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında çıkarılan bilimsel bir dergidir.

## AMAÇ KAPSAM

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur dergisinde, Alman dili ve edebiyatına odaklanılarak yapılan edebiyat bilimi, dilbilim, kültürbilimi, medyabilimi, çeviribilim ve dil öğretimi alanlarındaki disiplinler ve/veya disiplinlerarası, kuramsal ve/veya uygulamalı çalışmalar yer almaktadır. Dergi bu alanlarda bilimsel bilginin paylaşıldığı global bir platform oluşturmayı amaçlar.

Dergide, araştırma makalelerinin yanı sıra, yukarıda sıralanan alanlarda yazılmış bilimsel kitapların tanıtıldığı inceleme yazılarına ve yine aynı alanlarda düzenlenen ulusal veya uluslararası kongrelerin tanıtım yazılarına da yer verilmektedir. Derginin yayın dilleri Almanca, İngilizce ve Türkçe'dir. Derginin hedef kitesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, lisansüstü öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur.

## EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

### Yayın Politikası

Dergi yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparencyand-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

### İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/ kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranın %10'dan az olması beklenir.

### Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.



### Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr>) olarak lisanslıdır.

### İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

### Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.tr> olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

### Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

## YAYIN ETİĞİ VE İLKELER

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-bestpractice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

## Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir. Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

## Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder. Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve Dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemlerin araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri

tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

## YAZILARIN HAZIRLANMASI

### Dil

Dergide Türkçe, Almanca ve İngilizce makaleler yayınlanır. Her makalede, makale dilinde öz ve İngilizce öz olmalıdır. Tüm makalelerde ayrıca İngilizce geniş özet yer almalıdır.

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak ve <http://sdsl.istanbul.edu.tr> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili detayları içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Çalışmalar, A4 boyutundaki kağıdın bir yüzüne, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 10 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve 1,5 satır aralık ölçüsü ile ve iki yana yaslı olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında tab tuşu kullanılmalıdır.
2. Metnin başlığı küçük harf, koyu renk, Times New Roman yazı tipi olarak sayfanın ortasında yer almalıdır.
3. Giriş bölümünden önce 200-250 kelimelik çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden makale dilinde ve İngilizce öz ile 600-650 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. Çalışmanın İngilizce başlığı İngilizce özün üzerinde yer almalıdır. İngilizce ve makale dilinde özlerin altında çalışmanın içeriğini temsil eden, makale dilinde 5 adet, İngilizce 5 adet anahtar kelime yer almalıdır.
4. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Makale dilinde başlık, öz ve anahtar kelimeler; İngilizce başlık öz ve anahtar kelimeler; İngilizce genişletilmiş özet, ana metin bölümleri, son notlar ve kaynaklar.
5. Nicel ve nitel çalışmalar, Giriş, Yöntem, Bulgular, Tartışma bölümlerini içermelidir. Yöntem kısmında, eğer özgün bir model kullanılmışsa, model alt bölümü ile mutlaka Örneklem/Çalışma Grubu, Veri Toplama Araçları ve İşlem alt bölümleri bulunmalıdır.
6. Çalışmalarda tablo, grafik ve şekil gibi göstergeler çalışmanın takip edilebilmesi açısından numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte metin içinde verilmelidir.
7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşabilecek adresler, telefon numarası, e-posta adresleri ve ORCID'leri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Tablolar, Şekiller ve Resimler  
Tablo, şekiller ve resimler bold olarak yazılmalıdır. Her tablo, şekil ve resim ayrı ayrı numaralandırılmalı ve tamamının içeriğini özetleyen bir başlığı olmalıdır. Tablo, şekil veya resimle ilgili belirtilmesi gereken daha detaylı bilgiler varsa dipnotta verilmelidir. Başlık ile tablo/şekil/ resim arasında bir satır boşluk bırakılmalıdır.  
Örnek: Tablo 1: Öğrencilerin Dil Kullanımı / Resim 1: René Magritte İmgelerin Laneti
9. Metinde derginin yayın dilleri olan Türkçe, Almanca ve İngilizce haricindeki tüm sözcükler/ tümceler italik yazılmalıdır.  
Örnekler: 1968 führte Jacques Derrida den Begriff la différance in die Philosophie ein.  
Lexikalisch zentral sind die Wörter pelle, rughe, viso und luce.
10. Metin içi alıntılar orijinal metinde nasılsa (italik/bold/düz) makalede de öyle verilmelidir. Uzunluğu en fazla 3 satıra kadar olan alıntılar şu noktalama işaretleri ile verilmelidir:  
“ . . . ” (TR/İNG) „ . . . . . “ (ALM) ile, eğer daha uzunsa blok alıntı olarak ayrı verilmelidir. Daha uzun alıntılar blok alıntı biçiminde verilmeli ve kesinlikle tırnak işareti veya başka bir işaret kullanılmamalıdır. Her alıntının kaynağı (tarih ve sayfa numarası) belirtilmelidir.  
Örnek: Almanca yazılmış bir makalede kısa alıntı > Die Szene eröffnet mit dem Ausspruch „Pietro Aretino war

ein Spötter, / Und trotzdem hat ihn Tizian gemalt.“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 275). Almanca yazılmış bir makalede uzun alıntı > Gegen Ende der Szene stürmt der Polizeipräsident die Bühne und versucht, das Publikum vor der Nacktheit zu schützen:

Besteht das Publikum da unten vielleicht aus Paradieskindern? Nein! Besteht das Publikum aus lauter Geistesgrößen? Nein! Der normale Staatsbürger kann nun einmal die Wahrheit nicht hören und die Nacktheit nicht sehen, ohne außer Rand und Band zu geraten, ohne gemeingefährlich zu werden. (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 281)

İngilizce yazılmış bir makalede kısa alıntı > Lennard J. Davis writes “To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body” (Davis, 1995, p. 23).

İngilizce yazılmış bir makalede uzun alıntı > The Author Lennard J. Davis continues,

So much of writing about disability has focused on the disabled person as the object of study, just as the study of race has focused on the person of color. But as recent scholarship on race, which has turned its attention to whiteness, I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this because the problem is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the ‘problem’ of the disabled person. (Davis, 1995, pp. 23–24)

Türkçe yazılmış bir makalede kısa alıntı > Akşit Göktürk ütopya adasını “örnek yasalarla kurulmuş mutlu bir toplum düzeni” olarak tanımlar (Göktürk, 2012, s. 60-61).

Türkçe yazılmış bir makalede uzun alıntı > Batı’nın zamanı ideal tarihin inşasının kurucu ögesi olarak görmesi, Engelhardt’ı zamanın ve tarihin dışında bir şimdi yaratmaya sevk eder:

Zira Engelhardt’ın, komodin olarak kullandığı bir kütüğün üzerine yerleştirdiği ve bir anahtar vasıtasıyla düzenli bir şekilde kurduğu saati tek bir kum tanesi yüzünden geri kalmaktaydı, kum tanesi kendisine saatin içinde yay ile vızıldayan küçük bir dişli arasında rahat bir yer bulmuştu ve sert, öğütülmüş mercan iskeletinden meydana geldiği için Kabakon zamanının minimal ölçüde yavaşlamasında neden oluyordu (Kracht, 2012, s. 74)

11. Kaynakça başlığı Almancada “Literaturverzeichnis”, İngilizcede “References”, Türkçede “Kaynakça” olarak yazılmalıdır.
12. Özlerin başlığı Almanca ve İngilizcede “Abstract”, Türkçede “Öz” olarak belirtilmelidir.
13. Kitap adları vb. kısaltmalar kullanılacaksa mutlaka ilk kısaltıldığı yerde dipnot ile belirtilmelidir ve metnin devamında kısaltma olarak kullanılmalıdır.  
Örnek: Kitap adı > Verwirrung der Gefühle (Zweig, 1926) > VG olarak kısaltıldıysa metnin tamamında VG olarak kullanılmalıdır.  
Belli bir dönemin adı > World War I > WWI olarak kısaltıldıysa metnin tamamında WWI olarak kullanılmalıdır.
14. Metinde vurgulamak istenen sözcükler/sözcük öbekleri makale dili Almanca ise ‘.....’ İngilizce veya Türkçe ise ‘.....’ işaretleri içinde verilmelidir.  
Örnek: Almanca yazılmış bir makalede > Haushofer perspektiviert die Natura us einem ‚femininen Standpunkt‘.  
İngilizce yazılmış bir makalede > As a matter of fact, this speaks about ‘hopelessness’ and ‘the way to uncertainty’.  
Türkçe yazılmış bir makalede > Romandaki adada dış dünyada akıp giden zamanın aksine bir tür ‘zamansızlık’ hüküm sürer.
15. Bütün eser adları (Roman, Film, Şarkı, Dergi vs.) italik yazılır.  
Örnek: Schachnovelle, Die Wand, Cosmopolitan, Frankfurter Allgemeine, Kaltes Klares Wasser
16. Özel isimler/kişi adları italik ya da bold olmamalıdır.
17. Başlık ve ara başlık kullanımı:  
Makalede ara başlık kullanımı yazarın tercihi bırakılmıştır. Eğer ara başlık kullanılacaksa metinde bütünlüğün sağlanması için tüm ara başlıklar numaralandırılmalıdır ve metnin tamamında aynı sistem tercih edilmelidir. Sadece numaralardan oluşan ara başlıklar kullanılmalıdır. Numaralandırmada yalnızca Arap rakamları (1, 2, 2.1, 2.2. . .) kullanılabilir. Romen rakamları, harfler veya farklı işaretler kullanılmamalıdır. Ara başlıklar makalenin tamamında bold yazılmalıdır. Başlıklarda eser adları kullanılacaksa mutlaka italik yazılmalıdır.  
Örnek:  
1 Einleitung  
2 Erstes Kapitel

- 2.1 Erstes Unterkapitel des ersten Kapitels
- 2.2 Zweites Unterkapitel des ersten Kapitels
- 3 Zweites Kapitel
- 3.1 Erstes Unterkapitel des zweiten Kapitels
- 3.2 Zweites Unterkapitel des zweiten Kapitels
- 3.3 Drittes Unterkapitel des zweiten Kapitels
- 4 Drittes Kapitel
- 5 Schluss
- Literaturverzeichnis
- Anhang

- 18. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu yazar/yazarlarına aittir.
- 19. Yayın kurulu ve hakem raporları doğrultusunda yazarlardan, metin üzerinde bazı düzeltmeler yapmaları istenebilir.
- 20. Dergiye gönderilen çalışmalar yayınlansın veya yayınlanmasın geri gönderilmez.

### Kaynaklar

Kabul edilmiş ancak henüz sayıya dahil edilmemiş makaleler Early View olarak yayınlanır ve bu makalelere atıflar “advance online publication” şeklinde verilmelidir. Genel bir kaynaktan elde edilemeyecek temel bir konu olmadıkça “kişisel iletişimlere” atıfta bulunulmamalıdır. Eğer atıfta bulunulursa parantez içinde iletişim kurulan kişinin adı ve iletişimin tarihi belirtilmelidir. Bilimsel makaleler için yazarlar bu kaynaktan yazılı izin ve iletişimin doğruluğunu gösterir belge almalıdır. Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

### Referans Stili ve Formatı

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak stilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Kaynakların doğruluğundan yazar(lar) sorumludur. Tüm kaynaklar metinde belirtilmelidir. Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

### Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

### Örnekler:

#### ***Birden fazla kaynak;***

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

#### ***Tek yazarlı kaynak;***

(Akyolcu, 2007)

#### ***İki yazarlı kaynak;***

(Sayiner ve Demirci 2007, s. 72)

#### ***Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;***



Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

**Altı ve daha çok yazarlı kaynak;**  
(Çavdar ve ark., 2003)

### Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

**Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.**

### Kitap

#### a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

#### b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

#### c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

#### d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

#### e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

#### f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

#### g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

#### h) Yayımcının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

### Makale

#### a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

#### b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisingl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

#### c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

#### d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atıf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

#### e) DOI'si Olan Makale

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Olarak Yayınlanmış Makale**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Popüler Dergi Makalesi**

Semerçioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

**Tez, Sunum, Bildiri**

**a) Türkçe Tezler**

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin’de kültürlerarasılık*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

**b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

**c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**d) Web’de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**e) Dissertations Abstracts International’da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**f) Sempozyum Katkısı**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B. & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer’s disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

**g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti**

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

**h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

**i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler**

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

**j) Kongre Bildirisi**

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi’nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

**Diğer Kaynaklar**

**a) Gazete Yazısı**

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). ‘Unutma’ notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

**b) Online Gazete Yazısı**

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet>

**c) Web Page/Blog Post**

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

**d) Online Ansiklopedi/Sözlük**

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: [http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi\\_mimarisi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi)

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

**e) Podcast**

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

**f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm**

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

**g) Müzik Kaydı**

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

## SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
  - Makalenin türü
  - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
  - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
  - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
  - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
  - Metin içi atıfların ve kaynakların APA 6 ile uyumlu olarak gösterildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu
- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Makale Kapak sayfası
  - Makalenin türü
  - Makale dilinde ve İngilizce başlık
  - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
  - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
  - Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
  - Makale dilinde ve İngilizce başlık
  - Özetler 200-250 kelime makale dilinde ve 200-250 kelime İngilizce
  - Anahtar Kelimeler: 5 adet makale dilinde ve 5 adet İngilizce
  - İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-650 kelime
  - Makale ana metin bölümleri
  - Makale ana metin bölümleri
  - Finansal destek (varsa belirtiniz)
  - Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
  - Teşekkür (varsa belirtiniz)
  - Son notlar (varsa belirtiniz)
  - Kaynaklar
  - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

**İLETİŞİM İÇİN:**

Editörler: İrem Atasoy

[irem.atasoy@istanbul.edu.tr](mailto:irem.atasoy@istanbul.edu.tr)

Bariş Konukman

[konukman@istanbul.edu.tr](mailto:konukman@istanbul.edu.tr)

Tel: + 90 212 455 57 00 / 15909

Faks: + 90 212 512 21 40

Web site: <http://sdsl.istanbul.edu.tr>

Email: [sdsl@istanbul.edu.tr](mailto:sdsl@istanbul.edu.tr)

Adres: İstanbul Üniversitesi

Edebiyat Fakültesi

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Ordu Cad. No: 6 34134, Laleli

İstanbul-Türkiye



## DESCRIPTION

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur which has been an official publication of Istanbul University, Faculty of Letters, Department of German Language since 1954 is an international, open access, peer-reviewed and scholarly journal published two times a year in June and December.

## AIM AND SCOPE

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur publishes disciplinary and/or interdisciplinary, theoretical and/or applied research articles that focus on German language and literature in the following fields: literary studies, linguistics, cultural studies, media studies, translation studies, and language teaching. The journal aims to provide a platform for sharing scientific knowledge in these fields.

Authors publishing with Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur retain the copyright to their work, licensing it under the Creative Commons AttributionNonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.

## EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

### Publication Policy

The journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparencyand-best-practice-scholarly-publishing>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

### Plagiarism

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 10%.

### Double Blind Peer-Review

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

### Open Access Statement

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license. (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en>)

### Article Processing Charge

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

### Copyright Notice

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) which permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

### Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by Editor-in-Chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by Editor-in-Chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?
- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction.

The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

## **PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT**

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All parties involved in the publishing process (Editors, Reviewers, Authors and Publishers) are expected to agree on the following ethical principles.

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

### **Author Responsibilities**

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a codecision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor to provide retractions or corrections of mistakes.

### **Responsibility for the Editor and Reviewers**

Editor-in-Chief provides a fair double-blind peer review of the submitted manuscripts for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

## MANUSCRIPT ORGANIZATION

### Language

Articles in Turkish, German and English are published. Submitted manuscript must include an abstract both in the article language and in English. All manuscripts must include an extended abstract in English as well.

### Manuscript Organization and Submission

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://sds1.istanbul.edu.tr/en/> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. research article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). Manuscripts should be prepared in Microsoft Word 2003 and upper versions. In addition, Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted.

1. The manuscripts should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom and top, Times New Roman font style in 10 font size, line spacing of 1.5 and "justify align" format. For indented paragraph, tab key should be used.
2. The title of the text should be centered on the page, in lower-case letter, bold, Times New Roman font.
3. Before the introduction part, there should be an abstract of 200-250 words both in the language of the article and in English and an extended abstract in English between 600-650 words, summarizing the scope, the purpose, the results of the study and the methodology used following the abstracts. The English title of the manuscript should be above the English abstract. Underneath the abstracts, 5 keywords that inform the reader about the content of the study should be specified in the language of the article and in English.
4. The manuscripts should contain mainly these components: title in the language of the article, abstract and keywords; title in English, abstract and keywords in English, extended abstract in English, body text sections, footnotes and references.
5. Quantitative and qualitative studies should include Introduction, Methods, Findings, Discussion sections. If an original model is used, the Methods section should include the Sample / Study Group, Data Collection Tools and Process subdivisions.
6. Tables, graphs and figures should be given with a number and a defining title to enable following the idea of the article.
7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and affiliation, title, e-mail address, ORCID, postal address, phone number of the author(s) (see The Submission Checklist).

8. Tables, Graphics and Pictures

All tables, graphics and pictures should be numbered in the order of Arabic numerals and written in bold. Every table, graphic or picture should have a title. More informations about the tables, pictures or graphics should be given as footnote.

Examples: **Tablo 1: Öğrencilerin Dil Kullanımı / Resim 1: René Magritte İmgelerin Laneti**

9. All words except publication languages (German, English and Turkish) should be written in italic font.

Examples: 1968 führte Jacques Derrida den Begriff la différence in die Philosophie ein.

Lexikalisch zentral sind die Wörter pelle, rughe, viso und luce.

10. Citations should be given in original form. Every citation should have a reference information such as date, author and page numbers.

Citations shorter than 3 lines should be given as shown below:

Articles written in English or Turkish: “. . .”

Example: Lennard J. Davis writes “To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body” (Davis, 1995, p. 23).

Example: Akşit Göktürk ütopya adasını “örnek yasalarla kurulmuş mutlu bir toplum düzeni” olarak tanımlar (Göktürk, 2012, s. 60-61).

Articles written in German: „. . . . .“

Example: Die Szene eröffnet mit dem Ausspruch „Pietro Aretino war ein Spötter, / Und trotzdem hat ihn Tizian gemalt.“ (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 275).

Citations longer than 3 lines should be given as shown below:

Articles written in German:

Gegen Ende der Szene stürmt der Polizeipräsident die Bühne und versucht, das Publikum vor der Nacktheit zu schützen:

Besteht das Publikum da unten vielleicht aus Paradieskindern? Nein! Besteht das Publikum aus lauter Geistesgrößen? Nein! Der normale Staatsbürger kann nun einmal die Wahrheit nicht hören und die Nacktheit nicht sehen, ohne außer Rand und Band zu geraten, ohne gemeingefährlich zu werden. (Wedekind, 2009, Band VII,1, S. 281)

Articles written in English or Turkish:

Example: The Author Lennard J. Davis continues,

So much of writing about disability has focused on the disabled person as the object of study, just as the study of race has focused on the person of color. But as recent scholarship on race, which has turned its attention to whiteness, I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this because the problem is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the ‘problem’ of the disabled person. (Davis, 1995, pp. 23–24)

Batı'nın zamanı ideal tarihin inşasının kurucu ögesi olarak görmesi, Engelhardt'ı zamanın ve tarihin dışında bir şimdi yaratmaya sevk eder:

Zira Engelhardt'ın, komodin olarak kullandığı bir kütüğün üzerine yerleştirdiği ve bir anahtar vasıtasıyla düzenli bir şekilde kurduğu saati tek bir kum tanesi yüzünden geri kalmaktaydı, kum tanesi kendisine saatin içinde yay ile vızıldayan küçük bir dişli arasında rahat bir yer bulmuştu ve sert, öğütülmüş mercan iskeletinden meydana geldiği için Kabakon zamanının minimal ölçüde yavaşlamasında neden oluyordu (Kracht, 2012, s. 74)

11. The references part should be named as Literaturverzeichnis, References or Kaynakça.

12. Title of the abstracts should be Abstract for articles written in German or English and Öz for articles written in Turkish.

13. All shortened book names or names of special historical events should be remarked as footnote to provide information about the book's original name.

Example: World War I > WWI

Verwirrung der Gefühle (Zweig, 1926) > VG

14. All emphasized words or phrases should be given as shown below:

Articles written in German:

Haushofer perspektiviert die Natura us einem ‚femininen Standpunkt‘.



Articles written in English or Turkish:

As a matter of fact, this speaks about 'hopelessness' and 'the way to uncertainty'.

Romandaki adada dış dünyada akıp giden zamanın aksine bir tür 'zamansızlık' hüküm sürer.

15. Names of books, films, journals, songs etc. Should be written in italic font.

16. Custom names or names of the fictional characters should not be written in bold or italic font.

17. Headlines and subheadlines are not necessary, however if they will be used, all of them should be numbered in the order of Arabic numerals and formatted as shown below:

Example:

1 Einleitung

2 Erstes Kapitel

2.1 Erstes Unterkapitel des ersten Kapitels

2.2 Zweites Unterkapitel des ersten Kapitels

3 Zweites Kapitel

3.1 Erstes Unterkapitel des zweiten Kapitels

3.2 Zweites Unterkapitel des zweiten Kapitels

3.3 Drittes Unterkapitel des zweiten Kapitels

4 Drittes Kapitel

5 Schluss

Literaturverzeichnis

Anhang

18. The liability of the manuscripts submitted to our journal for publication, belongs to the author(s).

19. The author(s) can be asked to make some changes in their manuscripts due to peer reviews.

20. The studies that were sent to the journal will not be returned whether they are published or not.

## References

Papers accepted but not yet included in the issue are published online in the Early View section and they should be cited as "advance online publication". Citing a "personal communication" should be avoided unless it provides essential information not available from a public source, in which case the name of the person and date of communication should be cited in parentheses in the text. For scientific articles, written permission and confirmation of accuracy from the source of a personal communication must be obtained.

## Reference Style and Format

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Accuracy of citation is the author's responsibility. All references should be cited in text. Reference list must be in alphabetical order. Type references in the style shown below.

## Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis. If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

### Samples:

#### **More than one citation;**

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

#### **Citation with one author;**

(Akyolcu, 2007)

#### **Citation with two authors;**

(Sayıner & Demirci, 2007)

#### **Citation with three, four, five authors;**

First citation in the text: (Ailen, Ciembrune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

#### **Citations with more than six authors;**

(Çavdar et al., 2003)

### Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

### Book

#### **a) Turkish Book**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

#### **b) Book Translated into Turkish**

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

#### **c) Edited Book**

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

#### **d) Turkish Book with Multiple Authors**

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

#### **e) Book in English**

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

#### **f) Chapter in an Edited Book**

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

#### **g) Chapter in an Edited Book in Turkish**

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

#### **h) Book with the same organization as author and publisher**

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: Author.

### Article

#### **a) Turkish Article**

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

#### **b) English Article**

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

**c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors**

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

**d) Journal Article from Web, without DOI**

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjnr.mcgill.ca>

**e) Journal Article with DOI**

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

**f) Advance Online Publication**

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

**g) Article in a Magazine**

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

**Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding**

**a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database**

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

**b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database**

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the politicals, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

**c) Dissertation/Thesis from Web**

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

**d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International**

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

**e) Symposium Contribution**

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**f) Conference Paper Abstract Retrieved Online**

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from [http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts\\_2005.htm](http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm)

**g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online**

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

**h) Proceeding in Book Form**

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

**i) Paper Presentation**

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

**Other Sources**

**a) Newspaper Article**

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

**b) Newspaper Article with no Author**

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure. (1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

**c) Web Page/Blog Post**

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

**d) Online Encyclopedia/Dictionary**

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2<sup>nd</sup> ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

**e) Podcast**

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

**f) Single Episode in a Television Series**

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

**g) Music**

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

## SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
  - The category of the manuscript
  - Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
  - Including disclosure of any commercial or financial involvement.
  - Confirming that last control for fluent English was done.
  - Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
  - Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript
- Title page
  - The category of the manuscript
  - The title of the manuscript both in the language of article and in English
  - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
  - Corresponding author’s email address, full postal address, telephone and fax number
  - ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
  - The title of the manuscript both in the language of article and in English
  - Abstracts (200-250 words) both in the language of article and in English
  - Key words: 5 words both in the language of article and in English
  - Extended Abstract (600-800 words) in English for the articles which are not in English
  - Main article sections
  - Grant support (if exists)
  - Conflict of interest (if exists)
  - Acknowledgement (if exists)
  - References
  - All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)



## CONTACT INFO

Editors: İrem Atasoy  
[irem.atasoy@istanbul.edu.tr](mailto:irem.atasoy@istanbul.edu.tr)  
Barış Konukman  
[konukman@istanbul.edu.tr](mailto:konukman@istanbul.edu.tr)  
Phone: + 90 212 455 57 00 / 15909  
Web site: <http://sdsl.istanbul.edu.tr>  
Email: [sdsl@istanbul.edu.tr](mailto:sdsl@istanbul.edu.tr)  
Address : Istanbul University,  
Faculty of Letters  
Department of German Language and Literature  
Ordu Cad. No: 6  
34134, Laleli  
Istanbul-Turkey

**COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU**



**İstanbul University**  
*İstanbul Üniversitesi*

**Journal name: Studien zur deutschen Sprache und Literatur**  
*Dergi Adı: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*

**Copyright Agreement Form**  
*Telif Hakkı Anlaşması Formu*

<b>Responsible/Corresponding Author</b> <i>Sorumlu Yazar</i>				
<b>Title of Manuscript</b> <i>Makalenin Başlığı</i>				
<b>Acceptance date</b> <i>Kabul Tarihi</i>				
<b>List of authors</b> <i>Yazarların Listesi</i>				
<i>Sıra No</i>	<b>Name - Surname</b> <i>Adı-Soyadı</i>	<b>E-mail</b> <i>E-Posta</i>	<b>Signature</b> <i>İmza</i>	<b>Date</b> <i>Tarih</i>
1				
2				
3				
4				
5				
<b>Manuscript Type (Research Article, Review, etc.)</b> <i>Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, v.b.)</i>				

**Responsible/Corresponding Author:**  
*Sorumlu Yazar:*

<b>University/company/institution</b>	<i>Çalıştığı kurum</i>	
<b>Address</b>	<i>Posta adresi</i>	
<b>E-mail</b>	<i>E-posta</i>	
<b>Phone; mobile phone</b>	<i>Telefon no; GSM no</i>	

**The author(s) agrees that:**

The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work. The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights. I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

**Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder**

Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya asli olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını, Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler. Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir. Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

<b>Responsible/Corresponding Author;</b> <i>Sorumlu Yazar;</i>	<b>Signature / İmza</b>	<b>Date / Tarih</b>
		...../...../.....