

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

EICHENDORFFS NOVELLE “AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS” UND
IHRE ÜBERSETZUNGEN INS TÜRKISCHE – EINE ÜBERSETZUNGS UND
LITERATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNG-

Yelda ŞAHİN

Danışman: Prof. Dr. Vural ÜLKÜ

DOKTORA TEZİ

Mersin, 2005

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI Anabilim Dalında
DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan _____
Prof. Dr. Vural ÜLKÜ
(Danışman)

Üye _____
Doç. Dr. Hikmet TAN

Üye _____
Yrd. Doç. Dr. Orhan ÖZDEMİR

Üye _____
Yrd. Doç. Dr. Hacı YILDIZ

Üye _____
Yrd. Doç. Dr. Ali AKSÖZ

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../2005

Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL
Enstitü Müdürü

VORWORT

Die Idee, dass literarische Übersetzungen zu bestimmten Zeiten eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Ländern und Kulturen übernommen haben, bildete den Ausgang dafür, sich mit der türkischen Übersetzungstradition zu beschäftigen. Das intensive Übersetzen von Literatur in der Tanzimat-Periode ermöglichte die Entwicklung der türkischen Prosaliteratur und somit ist diese Arbeit auch ein Blick auf die ‚eigene‘ Literaturgeschichte. Die Bedeutung dieser Übersetzungen für die türkische Literatur wurde bisher seitens der Turkologen nur unzureichend beachtet.

Anlass für diese Dissertation gaben die Anregungen und Gespräche mit Prof. Dr. Vural Ülkü, dem mein besonderer Dank für seine unterstützende Betreuung gilt. Des Weiteren bedanke ich mich bei Doç. Dr. Hikmet Tan, der mir mit Rat und Tat zur Seite stand, bei Yrd. Doç. Orhan Özdemir, der mir insbesondere bei der Übersetzung von alttürkischen Begriffen eine große Stütze war. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Snell-Hornby, die mich mit Arbeitsmaterial unterstützte. Darüber hinaus danke ich Yrd. Doç. Sergül Vural-Kara für ihre aufmunternde Unterstützung. Nicht zuletzt bin ich den Mitarbeitern des Instituts für Turkologie an der Universität Mersin dankbar, die für diese Arbeit wegweisend waren.

Zuletzt möchte ich einen Dank für meinen Ehemann Bülent und für meine Tochter Mekselina aussprechen, die mir jederzeit für diese Arbeit Mut zugesprochen haben.

ÖZET

Eichendorff'un "Aus dem Leben eines Taugenichts (Bir Haylazın Hayatı) Adlı Novellanın Türkçeye Çevirileri – Çeviri ve Yazınbilimsel Bir Araştırma"

Yazınsal çeviriler, okuyuculara başka bir dünyanın penceresini açmaktadır. Bundan dolayı çeviriler de hedef kültürdeki yazın sistemi ve çoklu sistemin bütünleyici bir parçası olmakta ve yazın'a yeni şeyler katmaktadır. Çeviriye atfedilen önem, hedef kültürdeki düşün tarihsel koşullara göre değişmektedir. Bunun sonucu olarak çeviri stratejileriyle ilgili yaklaşım da değişmektedir.

Bu saptamadan hareketle bu çalışmanın amacı, "Aus dem Leben eines Taugenichts" adlı novellanın çevirileri yardımıyla, çevirmenlerin çeviri stratejileri açısından temel durumlarını o dönemin yazın tarihi ile ilişkilendirerek hem kaynak kültürde, hem de hedef kültürde incelemektir.

Bu amaca ulaşmak için çeviriler belli analiz ölçütlerine göre incelenmiştir. Öncelikle bu analizler kuramsal olarak da desteklenmiştir. Bu bağlamda çeviri geleneği ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.

Ayrıca, çevirinin hedef kültürdeki gereksinime göre yapılması (Bearbeitung) ve bunun çevirinin bir biçimi olarak konulaştırılması amaçlanmıştır.

Sonuç olarak, sözü edilen araştırma materyalleri karşılaştırılarak değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Yazın Çevirisi, Betimleyici Çeviri Araştırmaları, Uyarlama, Erek Kültür, Tevfik, Tahir, Gönül.

ZUSAMMENFASSUNG

Eichendorffs Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts und ihre Übersetzungen ins Türkische – Eine übersetzungs- und literaturwissenschaftliche Untersuchung-“

Literarische Übersetzungen öffnen für den Leser das Fenster zu einer anderen Welt. Somit werden sie zum Bestandteil des Literatursystems bzw. des Polysystems in der Zielkultur und können somit auch etwas Neues in die Geschichte der Literatur bringen. Ihr Stellenwert ändert sich je nach geistesgeschichtlichen Voraussetzungen in der Zielkultur und demzufolge auch ihre übersetzungsstrategische Annäherung.

Ausgehend von dieser Feststellung hat diese Arbeit zum Ziel an hand der Übersetzungen der Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ die übersetzungsstrategische Grundposition der Übersetzer, unter Einbezug literaturgeschichtlicher Aspekte der jeweiligen Epoche sowohl in der Ausgangskultur als auch in der Zielkultur, herauszuarbeiten.

Um dieses Ziel zu verfolgen, wurden die Übersetzungen nach bestimmten Analyse Kriterien untersucht, doch vorab ist es angebracht, die Analyse mit einem theoretischen Aspekt zu untermauern. In diesem wurde die Übersetzungstradition nach verfolgt.

Zu bestimmen ist auch der Begriff der Bearbeitung als eine Form der Übersetzung, die aus der übersetzungsstrategischen Annäherungen hervorgehoben wurde und den Forschungsgegenstand zu bestimmen zum Ziel hatte.

Zum Schluss wird das dargestellte Untersuchungsmaterial verglichen und ausgewertet.

Schlüsselwörter: Literarische Übersetzung, Descriptive Translation Studies, Bearbeitung, Zielkultur, Tevfik, Tahir, Gönül

INHALTSFERZEICHNIS	
VORWORT	i
ÖZET	ii
ZUSAMMENFASSUNG	iii
INHALTSFERZEICHNIS	iv
0. EINLEITUNG	1
1. FORSCHUNGSSTAND	4
2. ZIEL UND AUFBAU	6
3. ARBEITSMETHODE	10
I. THEORETISCHER RAHMEN	13
I.1. Geschichte der Übersetzungstheorie	13
I.1.1. Übersetzertradition in Europa	14
I.1.2. Übersetzungstradition in der Türkei	21
I.2. Literarische Übersetzung	32
I.2.1. Descriptive Translation Studies	35
I.2.2. ‘Les belles infidèles’	42
I.2.3. ‘Bearbeitung’ als eine Form der Übersetzung	46
I.3. Die Romantik als Epoche	51
I.4. Die Novelle in der Romantik	66

II.	DARSTELLUNG DES TEXTMATERIALS	78
II.1.	Joseph von Eichendorff “Aus dem Leben eines Taugenichts” (1826)	78
II.1.1.	Entstehungs-und Wirkungsgeschichte	78
II.1.2.	Makro-Ebene	80
II.1.2.1.	Voruntersuchung	80
II.1.2.2.	Textgliederung	81
II.1.2.3.	Erzählstruktur	82
II.1.2.4.	Figurenkonstellation	94
II.1.2.5.	Eigennamen	97
II.1.3.	Mikro-Ebene	98
II.1.3.1.	Formale Struktur	98
II.1.3.2.	Sprache	99
II.1.3.3.	Erzählperspektive	100
II.2.	Mehmet Tevfiks (1926) und Kemal Tahirs (1937)	
	Übersetzungen der Novelle “Aus dem Leben eines Taugenichts”	101
II.2.1.	Gegenüberstellung der beiden Übersetzungsvarianten	101
II.2.2.	Entstehungs- und Wirkungsgeschichte	101
II.2.3.	Literaturgeschichtlicher Aspekt	106
II.2.4.	Makro-Ebene	120
II.2.4.1.	Voruntersuchung	120
II.2.4.2.	Textgliederung	122
II.2.4.3.	Erzählstruktur	127
II.2.4.4.	Figurenkonstellation	171
II.2.4.5.	Eigennamen	175

II.2.5. Mikro-Ebene	178
II.2.5.1. Formale Struktur	178
II.2.5.2. Sprache	178
II.2.5.3. Erzählperspektive	181
II.3. Die Neuauflage von “Bir Çalgıcının Seyahati” (1945)	182
II.4. Behçet Gönül “Bir Haylazın Hayatı” (1946)	183
II.4.1. Entstehungs- und Wirkungsgeschichte	183
II.4.2. Voruntersuchung	187
II.4.3. Darlegung einzelner Textbeispiele	188
III. AUSWERTUNGSTEIL	195
IV. SCHLUSSFOLGERUNG	212
V. BIBLIOGRAPHIE	221

ANHANG:

Bilder (M. Tevfik “Bir Çalgıcının Seyahati” 1926)

0. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Übersetzungen von Joseph von Eichendorffs Novelle "Aus dem Leben eines Taugenichts" (1826) ins Türkische. Unter Einbezug der Übersetzungsproblematik werden folgende Texte analysiert:

1. Mehmet Tevfik "Bir Çalgıcının Seyahati" (1926)
2. Kemal Tahir "Bir Çalgıcının Seyahati" (1937/45)
3. Behçet Gönül (Necatigil) "Bir Haylazın Hayatı" (1946).

In Goethes Noten zum "West-östlichen Divan" findet sich eine treffende Bemerkung, die dieser Arbeit als Leitmotiv dienen mag. Goethe spricht vom Übersetzen als dem Bekanntmachen mit dem "Ausland" und nennt als letztes Ziel einer Übersetzung "die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten" (Zitat nach Markstein in Snell-Horby u.a. 1999:247).

Dies soll als Einführung für die Schwierigkeit bzw. Herausforderung einer literarischen Übersetzung genannt sein, wenn es vor allem darum geht, das Fremde mit "literarischem Werkzeug" der Sprache in eine andere Kultur zu übertragen.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts dienen literarische Übersetzungen zum größten Teil dazu, Anschluss an das literarische Leben anderer europäischer Länder zu finden und zur Auffindung der Wertvorstellungen dieser Länder, die sich in literarischen Werken widerspiegelten.

Ausgehend von den oben angeführten Annäherungen an literarische Übersetzungen ist es erforderlich, diese herauszugreifen und eingehend zu beleuchten. Als Grundlage für diese Arbeit dient die Novelle "Aus dem Leben eines Taugenichts" von Joseph von Eichendorff (1826) und deren Übersetzungen ins Türkische.

“Aus dem Leben eines Taugenichts” ist ein typisches Werk der Romantik und war eines der meist gelesenen Werke seiner Zeit. Eichendorff hat mit seiner Dichtung eine nachhaltige Wirkung erreicht. In der Romantik waren Wissen und Glauben, Philosophie und Religion eins. Dies war auch ein wichtiger Anhaltspunkt für das Schaffen Eichendorffs. Im Ausland fand der “Taugenichts” ein breites Lesepublikum und wurde in mehrere Sprachen unter anderem ins Türkische übersetzt. 1907 entstand die erste Übersetzung des “Taugenichts”, “Bir Çalgıcının Seyahati”, übersetzt von Mehmet Tevfik. Dieses Werk fand ein großes Interesse und wurde in unterschiedlichen Jahresabständen veröffentlicht und sogar verfilmt. Die zweite Auflage erschien 1911, die dritte wurde 1926 veröffentlicht. Die Auflage aus dem Jahre 1926, welche der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist, war eine Veröffentlichung in alttürkischer Sprache. Sie wurde zum Erstenmal von Turkologen an der Universität Mersin ins Türkische übertragen.

Interessant ist die Feststellung, dass Tevfik in seiner ‚Übersetzung‘ den Text mit Bildern veranschaulichen wollte. Diese Bilder wurden in den darauf folgenden Auflagen nicht mehr mit abgedruckt (siehe Anhang).

Bedeutend für diese Arbeit ist das Kriterium, dass sie mehrmals überarbeitet wurde. 1937/1945/1953 wurde sie erneut als Übersetzung veröffentlicht, diesmal übersetzt von Kemal Tahir. Diese Veröffentlichung ist jedoch eine Neubearbeitung des Textes von M. Tevfik. Tahir verkürzte den Text um einige Seiten. In den Jahren 1945, 1974, 1979 und 1992 wurde diese ‚Übersetzung‘ abermals unter dem Namen Tevfiks veröffentlicht und der Umfang betrug 1992 ca. 500 (1929 betrug der Umfang um die 800).

Da das Original nicht angegeben wurde, kam es viele Jahre später zur Diskussionen hinsichtlich der Frage, ob es sich um eine Übersetzung oder eine Nachdichtung handelt? Tevfik ging es eher darum, dass der Leser Gefallen am Werk findet, so ließ er seiner

schöpferischen Tätigkeit freien Lauf und dichtete einiges nach. Es ist bekannt, dass zur Zeit der "Tanzimat-Periode"¹ mit der Absicht sich Europa zu nähern, sehr viele Nachdichtungen veröffentlicht wurden und diese als Übersetzungen erschienen. Diese Annäherung an die Übersetzung während der Tanzimat-Periode wird in dieser Arbeit herausgearbeitet werden. Da jedoch auch das Originalwerk nicht von der Untersuchung auszuschließen ist, wird versucht die Übersetzungstradition in Europa bis zur Romantik, dem Entstehungszeitraum der Novelle, darzustellen. Da es sich bei dem vorliegenden Ausgangstext um Literatur handelt, wird auch der literaturgeschichtliche Aspekt zu berücksichtigen sein vor allem unter der Prämisse, dass literarische Übersetzungen zum Teilbereich der Literatur in der Zielkultur gehören. Das als Übersetzung veröffentlichte Werk Mehmet Tevfiks "Bir Çalgıcının Seyahati" (1926) wird unter dem Blickwinkel zu untersuchen sein, um welche Art von 'Übersetzung' es sich hierbei handelt. Demzufolge wird versucht den Begriff Übersetzung zu differenzieren, indem auf Begriffe wie Nachdichtung und Bearbeitung eingegangen wird.

Im Auftrag des Erziehungsministeriums erschien 1946 die adäquate Übersetzung der Novelle Eichendorffs "Aus dem Leben eines Taugenichts" von Behcet Necatigil unter dem Pseudonym Gönül "Bir Haylazın Hayatı". Diese Übersetzung wurde nun, wie schon erwähnt, mit dem Ziel, Anschluss an die Literatur anderer europäischer Länder zu finden, im Auftrag des Erziehungsministeriums veröffentlicht. In einer Zeit wo Armut und Leid herrschten, wurden viele Ausgaben für Erziehung und Kultur geleistet. Dies begann im Auftrag des damaligen Erziehungsministers Hasan Ali Yücel. Es wird versucht, die Auffassung der Stelle des Erziehungsministeriums, die für Übersetzungen verantwortlich war (Tercüme Bürosu), herauszuarbeiten. Mein Interesse gilt den damaligen

¹ Die 1839 durch den Erlass des Sultans Abdülmecit eingeleiteten politischen Reformen.

Beweggründen für Übersetzungen und den Kriterien eines Kanons in der die Übersetzung “Bir Haylazın Hayatı“ fällt.

Die Übersetzungen betragen bis Ende 1946 bis zu 800 Werke und darunter also auch die Übersetzung der Novelle Eichendorffs “Aus dem Leben eines Taugenichts”. Auch wieder ein Kriterium, das die Bedeutung dieses Forschungsvorhabens hervorhebt.

Eichendorffs Novelle blieb also auch in der Türkei nicht unbeachtet. Doch auf der wissenschaftlichen Basis, vor allem im Hinblick auf ihre Übersetzung gibt es nach wie vor eine Lücke, die diese Arbeit zu schließen anstrebt.

1. Forschungsstand

In dieser Untersuchung werden die Übersetzungen der Novelle “Taugenichts” sowohl aus literaturwissenschaftlicher, als auch übersetzungswissenschaftlicher Perspektive untersucht. Ein Blick auf den jeweiligen Forschungsstand zeigt, dass Eichendorffs Erzählungen, Novellen und Gedichte die ihr Untersuchungsspektrum in der Literaturwissenschaft haben. Viele der wissenschaftlichen Arbeiten konzentrieren sich in ihren Ausführungen auf die Darstellungen von Stoff, Motiv, Symbol oder andere literaturwissenschaftlichen Aspekte in Eichendorffs Werken.

Der wissenschaftliche Entwicklungsstand zeigt jedoch, dass eine geringe Anzahl an Arbeiten und Beiträgen über Eichendorffs literarisches Schaffen vorhanden sind. Hierzu sind einige Beispiele zu nennen:

Arif, Ünal mit seiner Magisterarbeit “Joseph von Eichendorff”un Eserlerinde Asilzadeler” (1983) [Die Adligen in Joseph von Eichendorffs Werken], die darauf folgende Doktorarbeit “Joseph von Eichendorff”un Eserlerinde Saray Hayatı” (1987). [Das Schlossleben in Joseph von Eichendorffs Werken] und sein Beitrag

“Joseph von Eichendorff” un Eserlerinde İhtilal Teması” (1990) [Die Thematik ‚Revolution‘ in Joseph von Eichendorffs Werken]. Als eine weitere Arbeit ist Selçuk Ünlüs Buch “Die Fenster-Garten-und Schlosssymbolik in Eichendorffs ‚Taugenichts‘” (1986) anzugeben. Cemal Sakallı stellte mit dem Beitrag “Die Pastische, strukturelle Adaptation, Transformation (am Beispiel Eichendorffs ‚Aus dem Leben eines Taugenichts‘ und Mehmet Tevfiks ‚Die Wanderung des Musikanten‘)” die Art und Weise des Pastischierens an den oben genannten Werken dar. Es handelt sich um einen Vortrag auf dem IV. Internationalen Symposium für Sprache, Literatur und Stilistik (2004).

Ein weiterer wichtiger Beitrag wurde von Vural Ülkü auf dem X. Internationalen Germanistikenkongress in Wien (2003) mit seinem Vortrag “Eichendorff in der Türkei” geleistet. An den erwähnten Beispielen zeigt sich, dass in der Türkei literaturwissenschaftliche Studien im Hinblick auf Eichendorff zu finden sind, aber im Mittelpunkt dieser Arbeit steht nicht die Problematik in Bezug auf die Übersetzung. Nach Recherchen bei der Eichendorff-Gesellschaft in Deutschland, wo viele wissenschaftliche Forschungsarbeiten aus aller Welt registriert werden, ist fest zu halten, dass es in den letzten Jahren keine allzugroßen Auseinandersetzung mit Eichendorff insbesondere mit seinen Übersetzungen gegeben hat.

Wenn die oben dargelegten Ausführungen auch den Schein erwecken, dass “Taugenichts” Übersetzungen nicht aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive untersucht würden, ist doch ein Beitrag von Melahat Özgü erschienen, welcher einen wichtigen Anhaltspunkt für diese Arbeit darstellt. Dieser Beitrag erschien in der Übersetzungszeitschrift Tercüme. “Eichendorff” tan Yapılan Bazı Tercümelere Hakkında” (1948) [Über einige Übersetzungen von Eichendorff].

Özgü weist in ihrem Beitrag auf zwei Übersetzungen der Novelle “Aus dem Leben eines Taugenichts” hin. “Dilimize iki defa ve iki ayrı başlık altında çevirilmiştir” (1948:9) [Sie wurde zweimal mit unterschiedlichen Titeln übersetzt]. Özgü stellt die Übersetzung von M. Tevfik “Bir Çalgıcının Seyahati” (1926) und B. Gönüls “Bir Haylazın Hayatı” (1946) gegenüber, indem sie näher auf die unterschiedlichen Titel eingeht. Interessant ist die Tatsache, dass Tevfiks “Bir Çalgıcının Seyahati” als Übersetzung akzeptiert wird und mit den adäquaten Übersetzungen verglichen wird. Özgü geht jedoch nicht auf den Inhalt ein, sondern übt Übersetzungskritik bezogen auf die Titelübersetzung aus. Nebenbei nur soll erwähnt sein, dass Tevfik die Volkslieder aus dem Originaltext ausgelassen, aber Gönül sie adäquat übersetzt hat.

Ausgehend von dieser Feststellung ist auf Toury hinzuweisen, [...] nach dem jeder Text als Übersetzung gilt, der in einer Kultur als Übersetzung akzeptiert wird, verliert der Äquivalenzbegriff seine Bedeutung und ist nichts weiter als eine Etikette” (zit. nach Hermans 1999:98).

Dieser Ansatz bildet auch den Kern dieser Arbeit. Diese Untersuchung hat die Übersetzungen Tevfiks und Tahirs aus diesem Blickwinkel zu betrachten. Demzufolge ist es in dieser Arbeit unumgänglich die Deskriptive Translation Studies (historisch deskriptive Übersetzungswissenschaft) in Betracht zu ziehen, die den übersetzungswissenschaftlichen Rahmen dieser Arbeit bildet.

2. Ziel und Aufbau der Arbeit

Diese Arbeit versucht erstens, eine wissenschaftlich belegte Antwort auf all die Fragen zu finden, in wie weit sich die Übersetzungen mit dem Original “Aus dem Leben eines Taugenichts” überdecken. “Wie viel” wurde “Wie” aus dem Original ins Türkische

übernommen. Den Mittelpunkt dieser Arbeit bildet insbesondere der Vergleich zwischen den Übersetzungen Tevfiks (1926) und Tahirs (1937). Das bedeutet, dass die Übersetzung “Bir Çalgıcının Seyahati” von Mehmet Tevfik (1926) mit dem Original “Aus dem Leben eines Taugenichts” anhand bestimmter Analysekriterien untersucht und dies wiederum mit dem Werk, welches Kemal Tahir überarbeitet hat, verglichen wird.

Zweitens sind die kulturellen- und übersetzungsbedingten Beweggründe, die zur Übersetzung dieser Novelle geführt haben, herauszuarbeiten und diese im Hinblick auf die übersetzungsstrategische Grundposition des Übersetzers zu erläutern. Insbesondere bei älteren Übersetzungen ist zu beachten, dass diese meist eng mit den literarischen und übersetzerischen Konventionen der einzelnen Kulturbereiche verknüpft sind. Das heißt, dass bei der Analyse der Übersetzung der Gedanke, mitverfolgt werden sollte, ob Zusammenhänge zwischen der jeweiligen literarischen Strömung zur Entstehungszeit des Originalswerkes und der zeitgenössischen kulturellen Funktion der übersetzten Literatur bestehen. Vergleichend mit dem Zeitgeist der damaligen Türkei wird versucht zu zeigen, dass durch die Einhaltung der Übersetzungskonventionen in dieser Zeit der Sinn der Mitteilung des Originaltextes verloren ging. So wird der Frage nachzugehen sein, ob sich die Zielvorstellungen auch mit den Zielvorstellungen decken, was eine literarische Übersetzung überhaupt leisten sollte, nämlich die Wirkungsgleichheit bei dem Rezipienten.

Es muss nachgefragt werden, in wie weit bei den Übersetzungen die Weltsicht des Übersetzers zum Vorschein tritt. Dies soll natürlich nicht den Anschein erwecken, dass es sich bei den Texten nur um einen kulturellen Transfer handelt. Es handelt sich um literarische Texte und die Entscheidung literarische Texte zu untersuchen, muss bedeuten, ihren besonderen Charakter gerecht zu werden; den stilistisch-ästhetischen Komponenten

im Text. Demzufolge sollte der Übersetzer literarischer Texte nicht einfach nur die Rolle des Vermittlers übernehmen, sondern versuchen den schöpferischen, also den ästhetischen Aspekt mitzuvermitteln. Der Übersetzer eines literarischen Textes übersetzt nicht nur lediglich die Wörter für eine bestimmte Zielgruppe, er geht weit hinaus über die Wörter, durch deren Zusammenhang begegnen dem Übersetzer, Gestalten, Situationen, Handlungen, die sich im Rahmen der fiktiven Wirklichkeit befinden. Der Autor eines literarischen Textes setzt kein Wort zufällig, dies darf der Übersetzer nicht unbeachtet lassen. Die sprachliche Konstruktion, das Sprachspiel, führt uns zu den entscheidenden stilistisch-ästhetischen Merkmalen. Das sprachliche Konstrukt wird durch ihre Formarbeit zu einem schöpferischen Werk. Demzufolge sollte der Übersetzer es als Aufgabe sehen, die Rekonstruktion der Wirklichkeit, die durch Formarbeit geleistet wird, aufzuarbeiten. Die Wirklichkeit ist nicht das naturgetreue Abbild der außerliterarischen Realität und erfordert dementsprechend eine eingehende Makro- und mikroanalyse des literarischen Textes, die noch zu erläutern ist.

So heißt es bei Levy: "Erst wenn der Übersetzer die Wirklichkeit in jener Form erfaßt, in der sie im Werk ausgeführt ist, kann er eine künstlerisch wahre Übersetzung schaffen" (1969:46). Wie Levy betont, gehört die Beibehaltung der Form eines literarischen Textes zu wichtigsten Kriterien einer Übersetzung. Übersetzungen können durch Erweiterungen, Verkürzungen des Inhalts, diese bezogen auf zeitgenössische, kulturspezifische und übersetzungsstrategische Konventionen, in eine andere Form transferiert werden. Der literarische Text wird mit einem bestimmten Zweck bearbeitet und dementsprechend könnte es zur Änderung der Gattung führen. Dieser Aspekt ist der Tatsache zu entnehmen, dass solche Übersetzungen eine bestimmte Absicht in der Zielkultur bzw. im System der Zielliteratur ausüben.

Der Übersetzer sollte natürlich, wie schon oben erwähnt, die Wirklichkeit kennen, die sich im Kontext verbirgt. Übersetzen heißt nicht nur den strukturalen oder linguistischen Sinn des Textes, also den lexikalischen und syntaktischen Inhalt vermitteln, sondern den gesamten Sinn der Mitteilung weiterleiten. Dies zeigt uns, wie wichtig und unerlässlich es ist, vor dem Übersetzungsprozess eines literarischen Textes, Autor, Werk und den Zeitgeist der jeweiligen Epoche zu erarbeiten.

Dementsprechend wird zuerst versucht, aus einer literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise, den Zeitgeist der Romantik, also die Entstehungszeit des "Taugenichts" zu verdeutlichen und in Vergleich zu der Tanzimat-Periode und der Literaturbewegung zwischen 1920-1950 zu setzen. Die sprachlich-literarischen Besonderheiten der epischen Gattung ‚Novelle‘ herauszuarbeiten, wird ein weiterer Arbeitsschritt sein. Dies ist ein wichtiger Gesichtspunkt dieser Arbeit in Anbetracht dessen, dass es in der türkischen Literatur keine genaue Entsprechung für die Form der Novelle gibt. Die Untersuchung verfolgt jedoch nicht die Absicht die Gattungszugehörigkeit der Texte zu hinterfragen.

Da die Übersetzung Gönüls "Bir Haylazın Hayatı" (1946) im Auftrag des Erziehungsministeriums veröffentlicht wurde, wird versucht die Auffassung des Erziehungsministeriums im Rahmen der öffentlichen Stelle, die für Übersetzungen verantwortlich war (Tercüme Bürosu), herauszuarbeiten, um die damaligen Annäherungen bzw. den literarischen Kanon, in der Entstehungszeit der Übersetzung aus dem Jahre 1946 herauszukristallisieren.

3. Methode

Die zugrunde liegende Arbeitsmethode wird durch das Forschungsziel der Arbeit bestimmt. Die vorliegende Studie ist interdisziplinär ausgerichtet. Um der Analyse literarischer Texte gerecht zu werden, hat sie ihre Forschungsmethode zu einem im Bereich der historisch-deskriptiven Übersetzungswissenschaft angesetzt und zum anderen hat sie auch literaturwissenschaftliche Annäherungen mit zu berücksichtigen.

Ausgehend von dem Forschungsziel, die Übersetzungen im Hinblick auf inhaltliche Kürzungen bzw. Erweiterungen hin zu untersuchen, soll der Begriff Intertextualität in den Mittelpunkt gestellt werden. Wenn wir von einer ‚Transformation‘ sprechen, ist zugleich die Rede von einer Wechselbeziehung. Viele Theoretiker wie z.B. Julia Kristeva oder Jean Bellemin-Noel vertreten die Meinung, dass ein Text mit anderen Texten in einem Interaktionen-Verhältnis steht. Die Literatur wird vor allem in der Reaktion auf vorgegebene Literatur weiterentwickelt. Laut Aktulum (1999:147,258) ist einer der Anhaltspunkte der intertextuellen Analyse die Bedeutungskonstitution d.h. einerseits die thematische Differenzierung zwischen dem Prätext und dem Folgetext und andererseits der subjektive Eingriff des Autors in Bezug auf die Bedeutungsebene. Weitere Aspekte wären bestimmte Konventionen der Literatur, in der Epoche, in der die Werke erschienen sind oder die soziokulturellen Gegebenheiten derselben Epoche. All diese Aspekte hat der Kritiker bei der Analyse mit zu berücksichtigen.

Wie jedoch betont liegt der Schwerpunkt dieser Studie auf der historisch-deskriptiven Übersetzungswissenschaft, demzufolge wurde anhand deskriptiver Untersuchungskriterien eine Art „Raster“ gebildet, das in Bezug auf die Makro- und Mikroebene, herausgearbeitet wurde. Toury vertritt die Meinung, dass bei einer Analyse Vergleiche aufgebaut werden müssen.

Das bedeutet, dass

- jeder Vergleich nur ein Teil vom Ganzen ist. Es können nur einige Aspekte verglichen werden.
- Ein Vergleich ist indirekt, weil man ein intermediäres System errichtet, das Bezugspunkte zu beiden Texten entwickelt.
- Gleichzeitig ist dieses intermediäre Konzept an eine Theorie gebunden, in deren Termini der Vergleich statt findet (Toury 1995: 80).

Hierzu wurde das deskriptive Modell von Lambert und van Gorp berücksichtigt. Das Modell lässt den Forscher Spielraum und setzt ihm keine Vorschriften in welcher Reihenfolge er vorzugehen hat (Lambert, van Gorp 1985: 52-53). Die Vorgehensweise bestimmen die Übersetzungen bzw. Werke, die in der Zielkultur als Übersetzungen akzeptiert werden. Demzufolge soll nach Toury der Wissenschaftler “jene Texte als Forschungsgegenstand ansehen, die in einer bestimmten Kultur aus welchen Gründen auch immer, als Übersetzung gelten” (vgl. Hermans in Handbuch Translation 1999:97).

Dieser Ansatz bildet somit den Kern dieser Studie, da Tefvıks und Tahırs “Übersetzungen” als solche ihren Platz in der Zielkultur eingenommen haben. In Anbetracht dessen, spielt bei den Übersetzungen die Zielkultur eine bedeutende Rolle. Nach Greiner treten in der deskriptiven Vorgehensweise insbesondere folgende Fragen in den Vordergrund:

1. Zu welchen Zeiten und unter welchen Bedingungen zeigt sich eine bestimmte Kultur besonders aufnahmefähig?
2. Welche Veränderungen wird ein Text in der Übersetzung unterzogen, welche Normen und Konventionen der Zielkultur wirken auf die Gestalt der Übersetzung ein?
3. Wie wirken Übersetzungen, ggf. neue Paradigmen, in der Zielkultur, welche Nachahmungen oder Folgeübersetzungen setzen sie in Gang? (2004:57).

Diese Fragen, die Greiner angeführt hat, gehören zum Bestandteil der vorliegenden Studie. Demzufolge sind in dieser Studie die geltenden Übersetzungskriterien nicht anwendbar. Obwohl Gönüls Übersetzung einen Äquivalenz Text darstellt, wird auch dieser im Vergleich wie die anderen beiden untersucht. Denn der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf

der EntschlieÙung der übersetzungsstrategischen Haltung des Übersetzers in Bezug auf die Beweggründe, die zu einer Übersetzung geführt haben und nicht in der Übersetzungskritik, die ihr Untersuchungskriterium vorwiegend in der Fragestellung hat, wie sollte eine Übersetzung aussehen.

I. THEORETISCHER RAHMEN

I.1. Geschichte der Übersetzungstheorie

Übersetzungen gehören zu den ältesten Tätigkeitsbereichen der Menschheit. Ausgrabungen brachten 4500 Jahre alte Tontafeln ans Licht, auf denen zweisprachige sumerisch – akkadische Wortlisten zu erkennen waren. Aus diesen sumerisch – akkadischen Wortlisten entstanden später Wörterbücher.

Laut Salevsky gehört der Stein von Rosette² zu den wichtigsten Beispielen für eine Übersetzung in der Alten Welt. Die Inschriften sind in der altägyptischen und griechischen Sprachen abgefasst. Dieser Stein wurde 1799 von Pierre François Xavier Bouchard gefunden und ist im British Museum London zu besichtigen (vgl. Salevsky 2002:23).

Selbst in den einsamsten und unterentwickeltesten Völkern sind Übersetzungen zu finden. Der österreichische Völkerkundler Hugo Bernatzik berichtet bei der Erforschung einer der rückständigsten Völkerherrschaften des Hochlaos, der Phi – Tong – Luang, dass jeder von ihnen, außer seiner eigenen Sprache, je nachdem mit welchen Bergvölkern sie zusammen kamen, eine andere Sprache sprach (vgl. Mounin 1967:23).

Um 240 v. Chr. übersetzte der Sklave Livius Andronicus die Odyssee ins Lateinische. So begann Rom das kulturelle Erbe der Griechen weiterzuführen, indem sich eine breite Palette an Übersetzungen und Adaptationen ausbreitete. Dichter wie Cicero, Horaz, Vergil wurden auch als Übersetzer tätig. Somit begann auch die Diskussion um die Frage, ob worttreu oder sinngemäß übersetzt werden soll. Durch die entstandenen Übersetzungen versuchten Cicero, Horaz später Hieronymus auch ihre Auffassungen über das Übersetzen in Schriften wiederzugeben. So führte die Diskussion über die Übersetzungsstrategien über Jahrhunderte hin.

² Ein Dorf im westlichen Nildelta

Es soll nun hier ein kurzer geschichtlicher Überblick gegeben werden, welche unterschiedlichen Annäherungen in den unterschiedlichen Epochen auftraten. Dieser kurze Einblick soll dazu führen, den zu analysierenden Roman, den diese Arbeit zum Ziel hat, mit einem theoretischen Rahmen zu untermauern, um damit die übersetzungsmethodische Annäherung des Übersetzers herauszuarbeiten.

I.1.1. Übersetzertradition in Europa

Bei einem Blick in die Übersetzungsgeschichte ist auffallend, dass sich zwei übersetzungsmethodische Grundpositionen "Sinn für Sinn" Übersetzung und "Wort für Wort" Übersetzungen durch die Geschichte ziehen. Für viele Übersetzungshistoriker und Übersetzungstheoretiker setzte sich Cicero für die freie Übersetzung ein. Hierzu berufen sie sich auf seine Vorrede zu Übersetzungen von Reden zweier bedeutender griechischer Rhetoren. Cicero bekannte sich in seiner Vorrede dazu, nicht Wort für Wort, sondern sinngemäß - *sensum de sensu* - übersetzt zu haben. Seine Absicht war es die Wirkung beim Leser beizubehalten. Nur ist hier festzuhalten, dass Cicero nicht nur diese eine übersetzungsmethodische Grundposition vertrat. Laut Jörn Albrecht berichtet Cicero an einer anderen Stelle über seine Übersetzung eines philosophischen Textes, indem er versichert bei diesem Text wortwörtlich – *verbum de verbo* – vorgegangen zu sein (1998:55). Mit Ciceros Äußerung kann vielleicht schon davon ausgegangen werden, dass die Keime für die Textsortenübersetzung gesetzt wurden, denn Ciceros Äußerung, er habe bei philosophischen Texten wortwörtlich übersetzt, zeigt die Übersetzungsstrategie je nach Textsorte, die nun übersetzungswissenschaftlichen Arbeiten nicht mehr zur Debatte steht. Auch Horaz' Annäherung zur Übersetzung aufgeführt in der Epistel an die Pisonen wurde von Übersetzungstheoretikern auf unterschiedlichster Art gedeutet.

Einige vertraten die Meinung, das Horaz Annäherungen im Sinne der “treuen” andere wiederum im Sinne der “freien” Übersetzung zu verstehen sei. Auch hierzu nimmt Albrecht folgende Stellung ein: “Horaz bemerkt beiläufig – möglicherweise mit einem herablassenden Unterton – dass ein gewissenhafter Übersetzer den ihm anvertrauten Text wortwörtlich wiederzugeben pflegt.

Ob dies nun eine empfehlenswerte oder tadelnswerte Praxis sei, dazu äußert er sich nicht” (1998:58). Nach Cicero und Horaz ist hier der Übersetzer Sophronius Eusebius Hieronymus zu nennen. Hieronymus konnte Griechisch, Hebräisch, Latein und übersetzte die biblische Schrift ins Lateinische. Bei einem Vorwurf, er habe den Brief des Bischofs Epiphanius von Salamis auf Zypern an den Bischof Johannes von Jerusalem allzu “frei” und somit verfälschend aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt, führte Hieronymus die Ansichten Ciceros und Horaz an, nicht “wortwörtlich” sondern “frei” und “sinngemäß” zu übersetzen.

Hieronymus bekennte sich im Hinblick dessen, dass bei der Übersetzung der heiligen Schrift, die als Gottes Wort unantastbar war, jedoch in seinem Brief an seinem Freund Pammachius “Über die beste Art des Übersetzens”, dazu wie folgt:

Ich gebe nicht nur zu, sondern bekenne es frei heraus, daß ich bei der Übersetzung griechischer Texte – abgesehen von den Heiligen Schriften, wo die Wortfolge ein Mysterium ist – nicht ein Wort durch das andere, sondern einen Sinn durch den anderen ausdrücke, und ich habe in dieser Sache als Meister den Tullius (Cicero) (Hieronymus, zit.n.Störig in Salevsky 2001:291).

Wie schon zu Anfang erwähnt, bestimmte die theoretische Diskussion zur Frage des Übersetzens die Antike bis zu unserem Jahrhundert. Je nach geistesgeschichtlichen Voraussetzungen einer Epoche ändern sich die Ansichten über Übersetzungen

Wie Sprache ist auch Übersetzung dem historischen Wandel unterworfen. Was eine Übersetzung sollte, soll oder darf, was sie nicht sollte, nicht soll und nicht darf, steht nicht ein für allemal fest. Die Ansichten darüber ändern sich wie die Sitten, Gebräuche und Wertvorstellungen einer Gemeinschaft und die Regeln ihrer Sprache (Albrecht 1998:48).

Vor allem wenn Übersetzungen die ‘Vermittlerrolle’ übernehmen, gestaltet sich aus dieser Annäherung aus die entsprechende übersetzungsstrategische Grundposition des Übersetzers. Im Mittelalter führten Übersetzungen zu einer Wissensbereicherung zwischen den Völkern. Wissenschaftliche und philosophische Werke der griechischen Antike wurden ins Arabische übersetzt. Die Araber übersetzten Schriften von Ärzten, Philosophen, Mathematikern, Astronomen, Geographen. Von Bedeutung ist hier seit dem 12.Jhr. die erste Übersetzerschule in Toledo (Spanien) zu nennen. Es wurden nicht nur Übersetzungen angefertigt, sondern auch Texte kommentiert. Laut Mounin wurden in der Übersetzerschule fast alle Sprachen der zivilisierten Welt gesprochen. Die Übersetzungen wurden in einer Art Gemeinschaft angefertigt, die man heutzutage als Teamwork bezeichnen würde. In der Nationalbibliothek von Madrid sind mehrere Manuskripte zu sehen, die Nachweise dieser Schule darstellen (vgl. Mounin 1965:27).

In der Renaissance, die im 14. Jhr. in Italien als Bewegung entstand und sich im 15. und 16.Jhr. ausbreitete, gewann die Übersetzung eine wichtige Bedeutung. Die Übersetzung gewann ihre Bedeutung vor allem durch die Entstehung der eigentlichen Nationalsprachen, die als Verständigungsmittel auf dem Sektor der Verwaltung, der Literatur, der Justiz und Diplomatie, der Philosophie und der Wissenschaft anerkannt waren (vgl.Mounin 1965:30). Einer der wichtigsten Übersetzungen war die Bibelübersetzung Martin Luthers. Die ganze Bibel wurde 1522 und 1534 ins Deutsche übersetzt. Neben seiner Übersetzung schrieb Luther den Sendbrief vom Dolmetschen. In seinem Sendbrief zum Dolmetschen gibt Luther seine Auffassung zur Übersetzung wieder, indem er sich für eine sinngemäße Übersetzung äußert. Die Calvinisten übersetzten 1533 die Bibel ins Französische obwohl “Lefèvre d’Etaples” (1450-1537) eine vollständige Übersetzung geliefert hatte. Die Mährischen Brüder übersetzten zur selben Zeit die Bibel ins Tschechische. Die Entstehung der Nationalsprachen führte, wie oben angeführt, dazu die Bibel aus dem

Gefecht des Lateinischen zu befreien. Der Gläubige sollte somit den Zugang zum Inhalt bekommen und sich loslösen von den Buchstaben der wörtlichen lateinischen Fassung. Man könnte die Bibelübersetzung nun noch versuchen deutlicher zu analysieren und zu kommentieren, was jedoch eine andere Arbeit zum Ziel haben kann. Auch hier wurde die Debatte über die Art zu übersetzen weitergeführt. Die Übersetzungstradition von Hieronymus wurde als Vorbild genommen. Dieses Gedankengut zeigt uns wie unterschiedlich die Annäherung zu Übersetzungen sich gestalten. Für Luther und für Hieronymus war es von Bedeutung, dass der Text in der Zielsprache bzw. Zielkultur verstanden wurde. Diese Gedankengänge könnte man vielleicht als Beginn der gegenwärtigen Diskussion betrachten, ob ein Text ausgehend aus der Ausgangskultur oder der Zielkultur übersetzt werden soll. So begann nun auch der Begriff 'Kultur' in den Übersetzungen an Bedeutungen zu gewinnen, welches heute bei der Übersetzung nicht wegzudenken ist. Hierzu ist die Übersetzung Peletier du Mans zu nennen, der bei seiner Übersetzung der 'Odyssee' in der zweiten Hälfte des 16. Jhr. auch auf die Kulturunterschiede geachtet hat, indem er die homerischen Epitheta beibehalten hat. Dies begründete er wie folgt:

Meiner Übersetzung diese Epitheta nehmen, wäre genauso, wie wenn ich alles das, was in der Odyssee über die archaischen griechischen Gewohnheiten, sich zu kleiden, sich zu nähren und zu leben, steht, herausnähme mit der Begründung, dass sie uns heute fremd erscheinen (vgl. Mounin 1965:34).

Diese Entwicklung ist für das spätere Jahrhundert als selbstverständlich angenommen wurden und führt uns in den Bereich der Kulturwissenschaft.

Eine weitere wichtige Epoche ist die Klassik, die durch den französischen Einfluss geprägt war. In Frankreich herrschte die übersetzungsmethodische Grundposition, die sich "les belles infidèle" (schöne ungetreue) nannte. Nach dieser Auffassung fühlten sich Übersetzer nicht am Original verpflichtet. Sie entschieden darüber was am Original weiterzuleiten war

und was weggelassen werden müsste, um den Erwartungen des Lesers gerecht zu werden. Der französische Übersetzer, der sich dem Klassismus verpflichtet fühlt, steht nach Iris Konopik nicht im Dienste des Originals. Konopik erklärt das Vorgehen der Übersetzer wie folgt:

Streichungen, Glättungen und Umbauten sorgen dafür, dass die übersetzten Texte weder den französischen Geschmack noch die französische Literatur verletzen: anpassen, was sich anpassen lässt, weglassen, was sich nicht anpassen lässt, und – womit ich auf die Sprache der klassizistischen Übersetzungen zu sprechen komme – verschönern, was übrig bleibt (zit.n.Konopik in Albrecht 2001:70).

Man darf jedoch nicht allein davon ausgehen, dass diese Annäherung die Alleinherrschaft hatte. Wie auch in den anderen vorhergehenden Zeitepochen versucht wurde zu verdeutlichen, herrschte auch eine entgegengesetzte Annäherung, die sich als Gegner der *belles infidèles* sah. Zur Einstellung der *belles infidèles* wird in einem weiteren Kapitel näher einzugehen sein. Die Übersetzung hatte nicht nur das Ziel, den Geschmack französischer Literatur zu genießen, sondern auch um Verständigung zu leisten. Um die Verständigung mit Ländern, bei denen das Lateinische nicht als diplomatische Sprache gebraucht wurde, wie mit den Türken, mit denen seit 1535 ein ständiger Kontakt bestand, durchzuführen, wurde in Frankreich die erste moderne Übersetzerschule eröffnet. Auch die Schule der ‘*Enfants de Langue*’ gegründet seitens Ludwig XIV. um Dolmetscher auszubilden, diente auch um die Verständigung mit den Türken weiterzuführen. Die Besonderheit dieser Ausbildung war, dass die Ausbildung von Kindesalter begann. Kinder wurden in Klöstern nach Istanbul und Izmir geschickt und später auf das Gymnasium ‘*Louis de Grand*’. Doch nicht nur diplomatische Beweggründe führten zur Gründung von Übersetzerschulen. In Russland, während der Herrschaft Peter des Großen, wurde die erste Übersetzervereinigung gegründet. Hier war das Hauptziel sich dem Westen zu nähern, eine Annäherung, welche im Grunde viele Übersetzungen zum Ziel haben, sich dem Fremden zu

nähern und in die eigene Kultur und Gesellschaft anzupassen. Die Übersetzung wurde zum 'Werkzeug', um die andere Kultur bezogen auf ihre soziale Struktur, ihre geistlichen und geistigen Systeme, Recht, Religion, Moral, Ästhetik kennen zu lernen.

In Anbetracht dessen, bekam die Übersetzung mit der Romantik eine neue Wende. Durch das Hervorrufen der Nationalsprachen und des Nationalgefühls trat der ästhetische Absolutismus der Klassik langsam in den Hintergrund. Die moderne Geschichtsschreibung führte zur Erkennung unterschiedlicher Epochen und Kulturen. Auch in der Übersetzungsgeschichte gab es zwei Epochen, in denen jeweils eine der beiden Übersetzungsstrategien im Vordergrund stand. Die Epoche der *belle infidèle* hatte ihren Höhepunkt um die Mitte des 18. Jhr. in Frankreich. In der Zeit der Romantik hörte die Annäherung des *belles infidèles* auf als Muster der guten Übersetzung zu sein. Im Hinblick auf die Abgrenzung der Übersetzungsstrategie darf jedoch nicht der Schein erweckt werden, dass es eine klar abzugrenzende Teilung dessen gibt. Man sollte davon ausgehen, dass sich diese unterschiedliche Annäherung, die später auch mit den Begriffen 'Einbürgerung' und 'Verfremdung' kennzeichnend war, keine klare Linie zieht, sondern auf unterschiedlichster Weise ineinander übergeht. Es finden sich keine festen Anhaltspunkte darüber, wann genau diese Begriffe sich terminologisch festgelegt haben. Weitere Begriffe, die später anstelle von 'Einbürgerung' und 'Verfremdung' benutzt wurden, waren z.B. *illusionistisch* und *antiillusionistisch* von Jiri Levy (1926-1967). Er unterteilt die 'illusionistische' und die 'antiillusionistische' Übersetzung wie folgt; die erste hat die Aufgabe, den Zielsprachlichen Leser davon zu überzeugen, dass er eine Übersetzung liest, aber dabei vergisst, dass es sich hierbei um eine Übersetzung handelt. Der Übersetzer verbirgt sich hinter dem Original. Bei der antiillusionistischen Übersetzung ist genau das Gegenteil der Fall. Der Übersetzer hat die Möglichkeit seine Übersetzung mit

eigenen Erläuterungen, Anspielungen zu verfeinern und somit den Leser kein Original vorzutäuschen. Ausgehend aus dieser Terminologie, die im folgendem näher erläutert wird, könnte man die Begriffe ‘ausgangstextorientierte’ Übersetzung und ‘zieltexorientierte’ Übersetzung noch hinzufügen, die in der heutigen Terminologie gebraucht werden. Doch ist hier noch anzumerken, das es Ziel der Arbeit ist diese unterschiedlichen Annäherungen in einer übersetzungsgeschichtlichen Zeitspanne darzustellen, um verdeutlichen zu können, mit welchem übersetzungsstrategischen Ansatz Eichendorffs Novelle “Aus dem Leben eines Taugenichts” ins Türkische übersetzt wurde. In diesem Sinne soll versucht werden, Tefviks, Tahirs und Gönüls Übersetzungsstrategie herauszukristallisieren.

Wie auch schon vorher erwähnt wurde, treten die oben angeführten Termini besonders in der Zeitepoche der Romantik in den Vordergrund. Diese Terminologie führt zu den übersetzungsstrategischen Grundpositionen des jeweiligen Übersetzers. Aus diesem Grund ist es angebracht, Namen wie Schleiermacher, Goethe, Lessing, Humboldt zu erwähnen, deren Übersetzungstrategie mit den oben angeführten Übersetzungsansätzen in Beziehung gebracht werden können.

Nach Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), der sich zum Thema übersetzen geäußert hat, gibt es zwei übersetzungsstrategische Grundpositionen. Entweder wird der zielsprachliche Leser zum Originalwerk oder das Original zum Leser geführt. Auch Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) ging von beiden Grundpositionen aus, mit dem Unterschied jedoch, dass für Schleiermacher die Hinbewegung des zielsprachlichen Lesers die ‘Verfremdung’, die einzige Form der Übersetzung ist, die diesen Namen verdient. Für Goethe war die Hinbewegung des Originals zum zielsprachlichen Leser die ‘Einbürgerung’ das richtige Verfahren (vgl. Albrecht 2001:75).

Das einbürgernde Übersetzen trat vor allem in Frankreich in den Vordergrund, welches auch mit adaptieren oder imitieren gleichgesetzt wurde und in der Epoche der belles infidèles vorherrschte. Die einbürgernde Übersetzung integriert den Ausgangstext in den Zieltext, überführt ihn in die Welt der Zieltextleser. Texte werden sprachlich und inhaltlich in die Zielkultur verpflanzt. Das einbürgernde und verfremdende übersetzen wird noch im Verlauf der Arbeit weiter erörtert. Diese Einstellung des einbürgernden Übersetzens wurde von Schleiermacher oft kritisiert. Insbesondere kommt seine Anschauung in seinem Vortrag “Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” zum Ausdruck.

Ja was will man einwenden, wenn ein Uebersetzer dem Leser sagt, Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte; und der Leser ihm antwortet, Ich bin dir eben so verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem anderen Vater erzeugt hätte (Schleiermacher 1838 zit. in Albrecht 2001:86).

Dieser Zwiespalt unter dem die Übersetzer sich befanden, führte dazu, dass Übersetzungstheoretiker darauf hinwiesen, dass die Übersetzungsstrategie je nach zielsprachlichem Leser, nach der literarischen Gattung, nach Textsorte abgeleitet werden soll. So wurde der Blickwinkel zum ersten mal an die Textsorte gerichtet. Ein wichtiger Anhaltspunkt, welches Übersetzungstheoretiker später viel beschäftigt hat. Hierzu sind Vermeer, Reiss und Nord zu nennen, die die Übersetzungsstrategie mit der Textsorte und der Textfunktion in Verbindung setzen. Dies vielleicht als Anregung zur einer weiteren wissenschaftlichen Arbeit, die sich mit den Annäherungen der Übersetzungstheoretiker in unserer Gegenwart im Rückblick auf die Übersetzungsgeschichte auseinandersetzt.

I.1.2. Übersetzungstradition in der Türkei

Nach dem Überblick der Übersetzungsgeschichte in Europa führt uns der Weg zu den Osmanen. Welche wichtigen Anhaltspunkte sind hier herauszukristallisieren? Es geht in dieser Studie darum, Bedingungsfaktoren der Übersetzung wenigstens annäherungsweise herauszuarbeiten. Ausgehend von dem Gedankengut, dass Übersetzungen zu

‚Wissensbereicherung‘ zwischen den Völkern, zum Kulturaustausch, zur Erweiterung der eigenen Nationalsprache und Literatur dienen, ist zu erkennen, dass die Osmanen zu Beginn, im Glauben die Arabische und Persische Kultur sei höher einzuschätzen, sich nicht den europäischen Ländern zuwandte. Ziel der Osmanen war es mit anderen arabischen Ländern und dem Iran eine Einheit zu bilden, da sie sich durch die Religion und Sprache auf gleicher Ebene fühlten. So trat eher die Religion in den Vordergrund. Das Osmanische Reich war so vertieft in seiner Religion, dass weder auf wissenschaftlicher noch geistiger Ebene Fortschritte erzielt wurden. Übersetzt wurde in den Bereichen Mathematik, Physik und Medizin. Nicht außer Acht gelassen werden dürfen aber auch Wissenschaftler, die aus dem Französischen, Italienischen übersetzten. Zu nennen ist hier Ebu Bekir Efendi bin Behram Dımıřkı mit seiner Übersetzung „Atlas majeur et mineur“ oder Katip Çelebi (1609-1657), der aus dem Italienischen „Géographie“ übersetzte. Auch ist seine Übersetzung „Cihannüma“ anzugeben (Güven 1990:116). Sein Werk „Keřf-üz-zünüm“ wurde ins Lateinische, später von Flügel ins Deutsche übersetzt. Ein weiteres Werk, das von Hans Barth ins Deutsche übersetzt wurde, war Hacı Pařas „Teshil-i řifa“.

Zu Anfang des 16. Jhr. ist der Handelsverkehr des Osmanischen Reichs mit den europäischen Ländern wie Italien zu sehen. Um den Schriftverkehr in Gang zu bringen, wurden Osmanen mit griechischer Abstammung und Armenier beauftragt Übersetzungen zu erledigen also Übersetzer, die keine Moslems waren. Diese Übersetzer bekamen den Titel, ‚Bab-i ali Tercümanı‘. Da Venedig ein wichtiger Handelspartner war, wurde 1551 seitens der Venedikaner eine Übersetzerschule gegründet, später folgte eine weitere Übersetzerschule, die die Franzosen 1669 gründeten. Nach Arsel ist diese Verhaltensweise darauf zurückzuführen, dass der Druck der Religion es Verbot eine Fremdsprache zu erlernen (Zit.nach Arsel in Genç 2003:18). Doch der Aufstand der Griechen 1820 führte

zur der Erkenntnis, dass es nötig war, eigene Landsmänner als Übersetzer auszubilden, denn die nichtmohammedanischen Übersetzer verrieten bei offiziellen Verhandlungen mit dem europäischen Ländern die Geheimnisse des Reiches.

Ein weiterer wichtiger Anhaltspunkt für die Bedeutung von Übersetzungen ist die Eröffnung der ‘Übersetzungskammer’ (Tercüme Odası) 1832 in Babali.

Hier wurde nicht nur übersetzt auch französisch gelehrt. Die Übersetzungskammer diente auch zur Ausbildung und versuchte eine andere Weltauffassung näher zu bringen. Namen wie Ali Fuad, Safvet Paşa wurden dort ausgebildet. Der größte Einfluss dieser Einrichtung bestand darin, das dadurch einige, wenn auch wenige fremdsprachlichen Wörter, in der türkischen Sprache eintraten. Akif Paşa war einer der Personen, der z.B. anstelle von “bir nazıra yakışacak şekilde” [auf einer Weise einem Minister entsprechend] “ministroca” benutzte oder das Wort “palais” (vgl. Tanpınar 1988:143). Hier ist auch auf Tefviks Übersetzung hinzuweisen, der auch französische Begriffe in seiner Übersetzung bzw. ‘Bearbeitung’ gebraucht. Bei der Übersetzung ist die sprachschöpferische Tätigkeit nicht außer Acht zu lassen. Mit Übersetzungen können Fremdwörter in die Muttersprache eindringen, dies ist mit der sprachschöpferischen Tätigkeit des Übersetzers verknüpft. Mit dem Spiel der Wörter kann der Übersetzer die Aufmerksamkeit auf sein Werk lenken. So wie es bei den meisten Fällen der literarischen Übersetzung in der Tanzimat-Periode geschah.

Doch trotz allem begannen die Übersetzungen aus den europäischen Sprachen erst in der Tanzimat-Periode³ (1839) an Bedeutung zu gewinnen. Der Aspekt der Teilhabe an einer fremden Literatur und des Kontakts mit einer fremden Literatur spielt mit Neuübersetzungen eine wichtige Rolle.

³ Bedeutend für diese Periode war ein erstes ‘Grundgesetz’, das Vorschriften und Vorschläge zu Zivilrecht, Bürger- und Vermögensschutz sowie in anderen Bereichen nach europäischen Vorbild enthielt.

Betont werden muss, dass es wie oben angegeben sich nur um Angaben der Übersetzungen aus den europäischen Sprachen handelt. Übersetzungen aus dem Arabischen und Persischen, die schon in den früheren Jahren ersichtlich sind, werden hier nicht mit einbezogen.

Das Osmanische Reich begann Interesse am Westen zu zeigen und wandte seinem Blick dem Westen zu. Die Bevölkerung sollte mit anderen Kulturen und mit der Literatur des Fremden in Berührung kommen. Den Anstoß jedoch zur solch einer Wendung war im militärischen Bereich gegeben. Abgesehen von den Handelsbeziehungen haben auch die militärischen Beziehungen eine wichtige Rolle gespielt. Demzufolge soll kurz erläutert werden, wo und wie die Beziehungen zustande gekommen sind. Hierzu ist Sultan Mustafa III. (1757-1774) zu nennen, der dem Preußischen Kaiser Friedrich II. (1740-17869) um Militärsberatung bat. Inwieweit dies verwirklicht wurde, ist nicht nachvollziehbar (vgl. Pinar 1984:2). Weitere Angaben zeigen, dass auch die Versuche Sultan Selims III. (1789-1807) sein Militär auf einem europäischen Standart zu bringen, scheiterte. Erst Mahmut II. (1808-1839) gelang es 1835 mit dem Preußischen Kaiser Wilhelm II. eine Vereinbarung zu treffen, um seine Soldaten in Preußen eine militärische Ausbildung gewähren zu leisten. Bis es jedoch zur Ausführung dieser Vereinbarung kam, beauftragte das Kaisertum Generalfeldmarschall Graf Helmut von Moltke, der sich zur gegebenen Zeit in Istanbul aufhielt, die türkischen Soldaten zu beraten. Die Ausbildung folgte nicht nur auf militärllicher sondern auch auf sprachlicher Ebene. Französisch und Deutsch waren Sprachen, die auch nach Moltke andere Generale einführten. Somit stieg die Zahl der deutschsprachigen. Auch das Interesse der Deutschen entfachte durch Schriften der Generale, die ihre Erfahrung und Erlebnisse später veröffentlichten. Genannt seien hierzu "Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren

1835 bis 1839” von Moltke, Helmut von. (Berlin 1893) oder Goltz, Generalfeldmarschall Freiherr v.d. “Denkwürdigkeiten” (Berlin 1914) (vgl. Pınar 1984:6).

Unter der Leitung v.d. Goltz, später bekannt auch als Goltz Paşa, bestellte das Osmanische Reich zwischen den Jahren 1885-1895 Militärgut aus Deutschland, die in den Fabriken Krupp, Löwe, Mauser hergestellt wurden.

Dies zu Folge wurde für Kinder deutscher Entsandten am 14 Juli 1843 die erste deutsche Grundschule, die später auch weiterführend zum Gymnasium wurde, gegründet. So begann das Interesse an der deutschen Sprache und Kultur und mit der Zeit vor allem 1884 nahm die Zahl der türkischen Schüler an diesen Schulen zu. Ein weiteres deutsches Gymnasium wurde 1872 in Izmir eröffnet. Ziel war es den türkischen Schülern, die deutsche Sprache und Kultur näher zu bringen. In der Tanzimat-Periode gab es in Istanbul drei deutsche Schulen. Laut Özdemir liegt der Nachweis, das auch in den osmanischen Schulen die deutsche Sprache und Literatur gelehrt wurde, im Werk Nüzhet Paşas “Elsine-i Garbiyye Edebiyat ve Üdebası” (1888). In diesem Werk sind Autoren wie Klopstock, Lessing, Goethe und Schiller zu finden (vgl.Özdemir 2003:55). Zu nennen ist hier auch Beşir Fuad (1852-1887), der die Sprachen Englisch, Französisch und Deutsch beherrschte. Er übersetzte das erste deutsche Grammatikbuch von Emil Otto “Almanca Muallimi”. Ergänzend zu Özdemir sind noch folgende Bildungseinrichtungen zu nennen, in denen vor der Tanzimat-Periode das europäische Erziehungssystem mit einbezogen war: “Mühendishane-i Bahri” 1773, “Mühendishane-i Berri” 1793, “Tıbhane-i Amire ve Cerrahane-i Mamure” 1826, “Rüşdiyeler” 1838, “Mektebi-i Ulum-u Edebiye” 1839 und “Mekteb-i Maarif-i- Adliye” 1839. Wie auch aus den Namen dieser Einrichtungen zu erkennen ist, handelt es sich hierbei um Jura, Medizin, Literatur und Naturwissenschaften. Hierzu wurden insbesondere französische Fachleute beauftragt. In der Akademie

“Encümen-i Daniş”, die zur Zeit Reşid Sultans nach 1839 gegründet wurde, bestand die Haupttätigkeit im Bereich der Übersetzung. Das Interesse lag insbesondere im Bereich der Geschichte. Übersetzt wurde Napoleons Italienreise, das Leben der Zarin Katarina II. Sahak Ebru übersetzte “Histoire de Charles XII.” von Voltaire ins Türkische, Ahmed Ağrıbozi “Tarihi-Kıdem’ı Yunan ve Makedonya”, Todraki Efendi überstezte “Avrupa Tarihi” (vgl. Tanpınar 1988:145).

Eine weitere Bildungseinrichtung, die am 23. Juli 1846 unter dem Namen “Darülfünun” eröffnet wurde, wurde in den darauf folgenden Jahren mehrmals geschlossen und wieder unter dem Namen “Darülfünun- Osmani” am 20. Februar 1870, später unter dem Namen “Darülfünun- u Sultani” 1874 und zuletzt unter dem Namen “Darülfünun – Şahane” 1900 eröffnet. Hier wurde in den Bereichen Literatur, Jura und Naturwissenschaften sowohl in türkischer als auch in französischer Sprache unterrichtet.

Auffallend ist jedoch, dass nicht nur die europäische Sprache eine wichtige Stellung im Leben der Türken einnahm, sondern auch europäische Möbel, Kleidung und vor allem das ‘Bosco’ Theater und die Oper. 1840 wurde zur Aufführung von Theaterstücken ein Gebäude gebaut. So bot sich die Gelegenheit Shakespears Stücke auf die Bühne zu bringen. Das Theater war einer der Möglichkeiten, das Europabild vor Augen zu halten. Nach dem Bau des Theatergebäudes fand die Bevölkerung Interesse an fremde Theaterstücke. Theatergruppen vor allem aus Italien und Frankreich machten große Verdienste mit ihren Aufführungen. Obwohl das Volk die Sprache nicht beherrschte, fand sie Gefallen an diesen Bühnenaufführungen. 1843 wurde von einem Italiener eine weitere Theaterbühne eröffnet und 1845 folgte die nächste Bühne, die von Hacı Nacım eröffnet wurde. Damit die Aufführung eine breite Palette der Bevölkerung ansprechen soll, wurden die Stücke vorab als Zusammenfassung ins Türkische übersetzt und vor der Aufführung

verteilt. So kam die Bevölkerung nicht nur mit dem europäischen Theater in Berührung, sondern auch mit deren Lebenshaltung, Weltauffassung, Kleidung und Musik.

Die Bekanntschaft mit der europäischen Musik führte dazu, dass Abdulmecid auch der Oper und dem Ballet Vorrang gab. Opern- und Balletaufführungen gehörten mit zum Palastleben. Auch berühmte Personen wie Liszt, seien nach Tanpinars Recherchen in dem Zeitraum 1846-47 in Istanbul gewesen (vg. Tanpinar 1988: 149). Dies alles hatte man Sultan Abdulmecid (1839-1861) zu verdanken, der für alle Neuigkeiten offen war. Obwohl er ein wenig Französisch konnte, las er französische Zeitung, hörte fremdsprachige Musik und spielte Klavier als Zeichen der Europäisierung.

Die bisherigen Darlegungen sollen jedoch nicht den Anschein erwecken, dass diese Nachahmung Europas fast in allen Bereichen nur positive Auswirkungen zeigte. Geschichtliche Befunde weisen auf die negativen Nachwirkungen dieser Einflüsse hin. Doch ist hier anzumerken, dass dieser Zwiespalt hier nicht zur Diskussion gehört. Ziel ist es nach zu vollziehen, welche Einflüsse dazu geführt haben können, Eichendorffs Werk ins Alttürkische zu übersetzen bzw. nachzudichten. Hier ist es nun angebracht zu erwähnen, dass die Beziehungen zwischen dem Osmanischen Reich und anderen europäischen Ländern, dazu führte, auch in Bereich der Literatur bzw. literarischer Übersetzung einen Antrieb zu geben. Das Interesse an Philosophie und Literatur nahm zu.

In der Tanzimat-Periode ist auffallend, dass zum Ersten mal die moderne türkische Erzähl- und Romanliteratur zur Sprache kommt. Einen Beitrag hierzu wurde von den Übersetzungen insbesondere aus dem Französischen geleistet. Literarische Übersetzungen brachten die Möglichkeit die eigene Literatur zu bereichern. So bot sie dem Übersetzer einen Literaturtyp zu übertragen, der sich in der eigenen Literatur nicht oder teilweise entwickelt hat. Literarische Übersetzungen nahmen einen bedeutenden Platz in der

Entwicklungsreihe der literarischen Werke im eigenen Land ein. Die Übertragung von verschiedenen Denkweisen, Stilen förderten die literarische Entwicklung.

Die Übersetzungen fanden ein Echo im einheimischen Kulturleben. Şinasi veröffentlichte 1859 aus dem Französischen einige Gedichte mit dem Titel "Tercüme-i Manzume". Außerdem nahm er die Märchen von La Fontaine als Vorbild und schrieb folgende Gedichte "Eşek ile Tilki", "Karakuş yavrusu ile Karga", "Arı ile Sivrisinek", deren didaktische Art hervorzuheben war.

Zu den ersten Romanübersetzungen ist hier Yusuf Kamil Paşa (1808-1876) mit seiner Übersetzung "Telemak" (1862) von François Fénelon (1651-1715) zu nennen, welches aber laut Tanpınar keinen all zu großen Einfluss auf den Romancier hatte (vgl. Tanpınar 1988:150). Doch trotz Tanpınars Auffassung muss bemerkt werden, dass diese Übersetzung in 7 Jahren ca. 4-mal veröffentlicht wurde d.h. also Gefallen am Leser fand. Yusuf Kamil Paşa verfasste seine Übersetzung in Form einer Zusammenfassung. Diese übersetzungsmethodische Auffassung war zur damaligen Zeit durchaus nachvollziehbar. Der Übersetzer verdeutlichte seine Annäherung dadurch, dass er das übersetzte Werk nicht als Roman sondern als eine Art ‚Wegweiser‘ betrachtete. Nach Kudret war Kamil Paşas Ziel sein Volk zu ‚erziehen‘ (vgl. Kudret 1987:12). Die Romanliteratur hatte zu Beginn nicht unbedingt einen hohen literarischen Anspruch, sondern eher das Ziel das Volk zu ‚erziehen‘ bzw., aufzuklären‘. 1881 wurde das oben genannte Werk von Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) ins Türkische übertragen. Im selben Jahr erschien die Übersetzung Victor Hugos "Les Misérables" mit dem Titel "Mağdurin Hikayesi" in der ‚Ceride- Havadis‘ Zeitung. Welches auch als Zusammenfassung übersetzt wurde. Zwanzig Jahre später übersetzte Şemsettin Sami (1850-1904) das Werk "Sefiller" (1880). Andere Übersetzungen von Victor Hugo folgten mit "Notre-Dame de Paris" (1875) übersetzt von Azize Hanım

und “Bir mahkumun son günü” (1886) von Ali Nihat. Ahmet Lütfi Efendi (1816-1907) übersetzt das Werk “Robinson” von dem englischen Autor Daniel Defoe aus dem Arabischen ins Türkische. Auffallend ist hier, dass die erste Übersetzung mit dem Titel “Hikaye-i Robinson” 1864 erschien und weitere folgten 1866, 1874, 1877. Folgernd daraus könnte man die Vermutung stellen, dass der Übersetzer entweder das Werk wiederum neu bearbeitet hat oder das großes Interesse seitens der Rezipienten bestand. Demzufolge wäre es auch hier angebracht zu erwähnen, dass auch Tevfiks Bearbeitungen mehrmals erschienen sind. Das Interesse der Bevölkerung an Übersetzungen europäischer Literatur war sehr hoch. Die Fremdheit einer Kultur führte zum Ausbau einer Übersetzungskultur, dessen Effekt in der Modernisierung zu sehen war. Das Volk wollte mit der Lebensart der europäischen Länder in Berührung kommen. Das Interesse ist auf die europäische Orientierung des türkischen Staates zurückzuführen. Auch Şemsettin Sami übersetzen später Defoes “Robinson” mit dem Titel “de Robinson” (1884). Hier ist zu bemerken, dass Sami eine andere übersetzungstrategische Annäherung zur Sprache brachte. Sami nahm in seinem Vorwort Stellung zur seiner Übersetzung. Er vertrat die Meinung, dass neue Gedanken und die derzeitige geistige Entwicklung nicht in einer verschlossenen Sprache wie sie die Schriftsprache ist, wiedergegeben werden darf. Demzufolge übertrug er seine Übersetzung in der mündlichen Sprache (vgl. Kudret 1987:14). Nach Turk wird in der Übersetzungsforschung immer wieder nach dem Motiv der Übersetzung gefragt sowie nach der Notwendigkeit von Abweichungen, die nicht auf die Sprache zurückführbar sind, sondern ihren Grund im Stil, im Sujet, im Genre der Tradition oder Konvention haben (Turk in Kittel 1992:XVI). Die Frage lässt sich in dieser Studie damit beantworten, dass das Motiv der Übersetzung im innovativen Zugewinn liegt.

Es folgen nun weitere Angaben zu Übersetzungen aus der europäischen Literatur. Da nicht alle Übersetzungen aufgelistet werden können, sollen hier einige wichtige Namen genannt werden. Zu betonen ist hier jedoch, dass bei einigen Werken wie auch schon bei den oben genannten Beispielen der Autor zwar angegeben ist, aber nicht der Originaltitel des Werkes oder aber auch nur der Originaltitel und nicht die Übersetzung wie z.B. die Übersetzungen Voltaires. Die erste Übersetzung 1871 erschien in der ersten Unterhaltungszeitschrift *Diyojen* mit dem Titel "Hikaye-i Hikemiyye-i Mikromega", die zweite Übersetzung als Buchfassung, auch 1871, erschien mit dem Titel "Hikaye-i Feylesofiyeye-i Mikromega" höchstwahrscheinlich übersetzt von Ahmet Vefik Paşa. Mahmut Nedim übersetzte 1872 "Gulliver'in Seyahatnamesi" von Swift. 1879 erschien Mahmut Şevkets Übersetzung "Mamon Lescaut" von L'Abbé Pevost, 1880 die Übersetzung Ahmet Mithats "Bir Fakir Delikanlının Hikayesi" von Ovtave Feuillet.

Paul de Kock (1793-1871) ist auch als Autor zu nennen, deren Romane am häufigsten übersetzt wurden. "Evlenmek İster Bir Adam" (1873/ 1897) übersetzt von Ali Bey. Ahmet Mithat und Ebüzziya Tevfik, dessen eigentlicher Name Mehmet Tevfik ist, übersetzte "Üç Yüzlü Bir Karı" (1877). Mehmet Ata (1878) "Madam Balkizkof". M. Tevfik "Kaybolmuş Bir Zevç" (1890). Auffallend ist hier der Name M. Tevfik. Da es sich bei der Übersetzung "Bir Çalgıcının Seyahati" auch um den Übersetzer Mehmet Tevfik handelt, könnte die Vermutung gestellt werden, es ist dieselbe Person. Eine weitere Übersetzung von M. Tevfik war "Bikes" oder "Familyadan Mahrumiyet" (1890). Es sind leider keine weiteren Angaben zu finden, die zur Aufklärung über die Person bzw. über den Übersetzer M. Tevfik führen würden.

Laut Kudret wurden im Zeitraum 1860-1880 vorwiegend Werke aus der Epoche der Romantik übertragen, nach 1880 folgten Werke aus der Epoche des Realismus und

Naturalismus (vgl. Kudret 1987:15). So tauchten langsam hinsichtlich der Form des Romans Diskussionen auf. Epochen wie die Romantik, der Realismus und Naturalismus wurden als Vorbilder genommen.

Mit dem Beginn der Periode "Edibiyatı Cedide" (1896) gewann jedoch die eigene türkische Romanliteratur die Oberhand und Übersetzungen traten in den Hintergrund. Nach 1908 begann die Übersetzungsarbeit wieder aufzuleuchten, insbesondere Abenteuer- und Kriminalromane wie z.B. "Arsen Lünen Maceraları" von Michel Zevaco und Maurice Leblanc oder "Şarlok Holmes" von Conan Doyle. Auch zu nennen ist die Übersetzung von Süleyman Tevfik "Alman Don Kişot'u" (Bir Baronun Seyahati) von 1918, veröffentlicht von der Druckerei Kader. Der Originaltitel ist nicht angegeben. Es könnte sich hier, wie bei Tevfik, um eine Nachdichtung handeln. Entnommen wurde diese Angabe aus einer Liste mit Veröffentlichungen alttürkischer Schrift von Seyfettin Özge.

Herauszukristallisieren ist zudem noch, dass sich die Annäherungen zu Übersetzungen unterschiedlich gestalteten. Wie der Rückblick in die Übersetzungsgeschichte gezeigt hat, verändern sich die Ansichten über Übersetzungen je nach geistesgeschichtlichen Voraussetzungen einer Epoche. In der Tanzimat-Periode wie auch in den anderen Epochen dienten Übersetzungen als ‚Werkzeug‘, um sich der europäischen Literatur zu nähern, insbesondere der französischen Literatur. Doch in Anbetracht dessen, dass sich die ethischen, politischen und religiösen Ansichten der türkischen Romanciers stark von den europäischen trennten, traten somit auch unterschiedliche übersetzungstrategische Annäherungen in den Vordergrund. Einige der Übersetzer setzten sich zum Ziel die Originalwerke so einfach wie möglich verständlich zu übertragen. Andere wiederum waren gegen die europäische Literatur, da einige Werke aus ethischer Sicht nicht in die Türkische Gesellschaft zu übertragen seien und nur im Bereich Geschichte, Wissenschaft und Ethik

zu übersetzen von Nöten ist. Angemerkt werden sollte, dass es zu den übersetzungsstrategischen Grundpositionen der Übersetzer folgendes zu erläutern ist. Die Übersetzer nahmen die Haltung ein, das Werk zusammenfassend in der türkischen Sprache wiederzugeben oder den Originaltext sprachlich und inhaltlich in die Zielkultur zu verpflanzen, die einbürgernde Übersetzung wurde als übersetzungsstrategische Grundposition eingenommen. Die Ansichten über Übersetzungen standen in enger Beziehung mit kulturellen- sozialem- politischen und wirtschaftlichen Bedingtheiten. Diese Faktoren waren entscheidend für die übersetzungsstrategische Annäherung der Übersetzer. Hier spielt somit bei der Übersetzung die Zielkultur bzw. der Zielleser eine wichtige Rolle. Autoren wie Ahmet Mithat vertraten zwar die übersetzungsstrategische Grundposition, dass eine Übersetzung dem Original verpflichtet sei, jedoch mit Berücksichtigung der eigenen Zielkultur. Dementsprechend übersetzte Mithat nach den Normen des Zielsystems und das übersetzte Werk wurde im eigenen Literatursystem zum Originalwerk. Hierzu ist Octave Feuillet's Drama "Amiral Bing" anzugeben, das Mithat als Roman übersetzte (vgl. Berk 2001:54). Doch jeder der eine Fremdsprache konnte, übersetzte beliebig Romane nach Lust und Laune. Demzufolge wurden zur Übersetzung eher Abenteuerromane bevorzugt, die Gefallen am Leser fanden. Doch unterstrichen werden muss, dass in der Tanzimat-Periode viele der Übersetzungen Nachahmungen aus dem Original waren.

I.2. Literarische Übersetzung

In den vorhergehenden Kapiteln hat sich annähernd gezeigt, wie sich die Wirkung der Theorie der Übersetzung auf die Literatur auswirkte. Hier besteht eine produktive Wechselwirkung zwischen der Geschichte der Übersetzung und der Literatur bzw. Literaturgeschichte. Demzufolge sind einige Worte zur literarischen Übersetzung zu

geben. Hier nur kurz die Bedeutung der literarischen Übersetzung, da es sich bei dem zu analysierenden Text um eine literarische Übersetzung handelt. Nach Apel „enthält jede Übersetzung, gleich ob treu oder frei, transparent oder verdeckend Antworten auf die Frage, wie ein zeitlich – historisch Fernes oder räumlich – kulturell Fremdes zur eigenen Zeit und in der eigenen Sprache erfahrbar werden kann, und das ist die zentrale historische Frage überhaupt“ (1983:31-32).

Man darf nicht davon absehen, dass jede Übersetzung oder Nachahmung seiner Zeit auch etwas Neues in die Geschichte der Literatur hereingebracht hat und insbesondere Übersetzungen literarischer Texte. Der Einfluss wegweisender Übersetzungen stellte auch einen Wendepunkt in der Literaturgeschichte der türkischen Literatur bei. Übersetzungen literarischer Texte führte zur Herausbildung neuer Ausdrucksformen (siehe hierzu I.1.2.). Nähere Angaben zur Literaturgeschichte der Tanzimat-Periode werden in dem entsprechenden Kapitel erläutert.

Der übersetzte literarische Text wird zum Bestandteil der in türkischer Sprache geschriebenen Literatur und bekommt somit eine kulturelle Funktion, in dem sie die gegebene Gesellschaft über das Originalwerk und die fremde Kultur informiert. Levy formuliert die oben genannte Auffassung wie folgt: “informative Funktion der Übersetzung ist in der Regel umso stärker je entlegener die Literatur ist, aus der wir übersetzen” (1969:75). So wird dem Übersetzer die Aufgabe zu Teil den Rezipienten zum Verständnis fremder Literatur zu ‚erziehen‘.

Betont werden muss jedoch, dass die oben genannte Äußerung nur ein Teilaspekt der literarischen Übersetzung bestimmt, den diese Studie ausmacht. Ein literarisches Kunstwerk ist ein dichterisches Produkt für sich selbst ohne eine bestimmte Funktion. Die Kunst sagt mehr aus als das was sie zeigt. So kann sie vom Leser anders entschlüsselt

werden, als vom Autor selbst. Der literarische Text gewinnt mit ihrer sprachlichen Form an Literarizität. Der Stil ist „Weltsicht durch Sprache“ und durch sie wird sie betont (Stolze 2003:171). Jede Dichtung besteht aus den Elementen Inhalt, Form und Klang. In diesem Sinne wäre es nötig auf die literarische Ästhetik einzugehen, doch muss hier der Eingriff gemacht werden, das es nicht zum Ziel dieser Studie gehört im Bereich der literarischen Übersetzung auch die Merkmale des literarischen Textes aufzuweisen. Hier tritt auch nicht die Fragestellung auf, wie in den meisten übersetzungswissenschaftlichen Arbeiten im Hinblick auf die Analyse eines literarischen Textes gestellt wird, inwieweit sich der übersetzte Text als ein literarisches Kunstwerk bewahrt hat. Die Auseinandersetzung mit literarischen Übersetzungen soll in dieser Studie dazu beitragen, das literarische Kunstwerk in seiner Vermittlerrolle aufzudecken. Für Tippner ist „das Übersetzen als Übertragung von Fremden in Eigenes der vermittelnde Akt schlechthin“ (1993:3).

Die literarische Übersetzung stellt ein Bindeglied zwischen der Analyse literarischer Prozesse wie sie unter Punkt II.2.2. erläutert wurde und der Untersuchung ihrer sozialen Funktion. Zu unterstreichen ist, dass es sich bei dem ‚übersetzten‘ Text um eine Nachahmung bzw. Bearbeitung handelt.

In diesem Sinne ist hier nochmals der Aufgabenbereich der literarischen Übersetzung festzuhalten, dass durch die literarischen Bilder, die auf bestimmte kulturspezifische Ideen, Vorstellungen und Werten beruhen, die Bedeutung eines fremdkulturellen Textes zu vermitteln ist. Nach Talgari hat der Übersetzer „die Aufgabe, die Fremderfahrung der Ausgangskultur durch Rekontextualisierung in der Zielsprache zu vermitteln, so zu vermitteln jedoch, das der zielsprachliche Leser sozusagen an der fremdkulturellen Erfahrung teilnimmt“ (Talgari 1993:227). Demzufolge gehören Übersetzungen in der Form

der Vertextung unter anderem als Darstellungsmittel einer fremden Kultur. Durch die textualisierte Form wird dem Leser ermöglicht ein anderes Land, eine andere Religion oder ein anderes Weltbild kennenzulernen.

Übersetzungen stellen eine Konfrontation zweier kultureller Systeme auf textueller Ebene dar. Das 'Eigene' und 'Fremde' in der literarischen Übersetzung führt zur Konfrontation zweier Kulturen. Die Literatur als Teilsystem erfüllt die Funktion der Repräsentation eines Gesellschaftssystems. Sie thematisiert das Wirklichkeitsmodell einer Gesellschaft und trägt zur Erhaltung und Entwicklung des Gesamtsystems bei. Hier kann auf das Polysystem Even-Zohars hingewiesen werden. Nach Even-Zohar ist die Literatur in einem Polysystem eingebettet und so wird die literarische Übersetzung zum Teil des zielsprachlichen Systems. So werden durch Übersetzungen neue Gedankengänge, Wertvorstellungen, fremde Weltbilder in das andere literarische Polysystem eingeführt. Durch Übersetzungen können Aneignungen fremdkultureller Realien und Werte stattfinden. Nach Stolze werden "solche Elemente oft von einheimischen Autoren imitiert und in ihr eigenes Werk integriert" (Stolze 1997:155). Diese Annäherung zur Übersetzungen ist insbesondere in der Tanzimat-Periode zu sehen. Vieles wurde aus der ‚fremden‘ Literatur herausgeschnitten und in die ‚eigene‘ hineingesetzt. So entwickelte sich zu Anfang die Erzähl- und Romanliteratur in der Türkei und ist zurückzuführen auf Übersetzungen und Adaptierungen von Originalwerken, die zur Entwicklung des Literatursystems beitrugen.

I.2.1. Descriptive Translation Studies

Bei dem zu analysierenden Werken, also den Übersetzungen, handelt es sich um literarische Texte und vor allem um ältere literarische Texte, dementsprechend ist es in der

vorliegenden Arbeit unumgänglich die Descriptive Translation Studies (historisch-deskriptive Übersetzungsforschung) ausser Acht zu lassen. Die Descriptive Translation Studies (DTS) haben ihr wissenschaftliches Forschungsinteresse auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung. Sie stehen für einen historisch-deskriptiv ausgerichteten und kontextsensitiven Ansatz in der Übersetzungsforschung und setzen sich von der präskriptiv-prospektiven Übersetzungsforschung ab. Diese Neuorientierung der literarischen Übersetzungsforschung hegt, im Gegensatz zu den meisten Forschungen auf diesem Gebiet, kein Interesse an Fragen der Übersetzungskritik und der Übersetzungsausbildung.

Ein kurzer Überblick auf die Entstehung dieser übersetzungswissenschaftlichen Disziplin zeigt, dass die Anfänge in den 70er Jahren liegen. Wesentliche Grundzüge dieser zukünftigen übersetzungswissenschaftlichen Disziplin wurden 1972 von dem Amerikaner James Holmes ausgearbeitet. Die neuen Ansätze Holmes, hinsichtlich der Übersetzung und Übersetzungswissenschaft, brachte eine neue Perspektive, die den Zieltext, die Zielkultur, den Leser in der Zielkultur in den Vordergrund stellte.

Holmes ging davon aus, dass eine "erfolgreiche" Übersetzung nicht unbedingt darauf abzielt, dem Ausgangstext, der Ausgangskultur "treu" zu bleiben. Dieser Paradigmenwechsel wurde durch Holmes Schrift "Translation Studies and a New Paradigm" bestärkt (vgl. Karadağ 2004:9). Holmes gliederte den Bereich der Descriptive Translation Studies in produkt-, prozeß- und funktionsorientierte Untersuchungen.

Produktorientierte (textorientierte) Untersuchungen beschreiben und vergleichen verschiedene Übersetzungen desselben Ausgangstextes. Diese Übersetzungen können in einer oder mehreren Sprachen oder innerhalb einer bestimmten Zeit sein.

Funktionsorientierte (kontextorientierte) Untersuchungen beschreiben die Funktion von Übersetzungen in der Zielkultur in einer bestimmten sozio – kulturellen Situation.

Prozessorientierte (psychologische) Untersuchungen beschreiben das was in den Köpfen der Übersetzer vor sich geht (vgl. Salevsky 2001:65).

Diese Gliederung von Holmes ist auch ein Maßstab für die vorliegende Arbeit, da es bei der Untersuchung um die Funktion der Übersetzungen in der Zielkultur geht. Diese werden unter Punkt I.1.2. eingehend erläutert. Es wird im folgendem auch auf andere Ansätze der DTS eingegangen.

Der Wissenschaftler Itamar Even-Zohar leistete mit seiner Polysystem-Theorie einen wichtigen Beitrag auf diesem Gebiet. Wie auch sein Landsmann Gideon Toury, der mit seinem empirischen übersetzungswissenschaftlichen Ansatz ein wichtiger Vertreter dieser übersetzungswissenschaftlichen Disziplin war. Weitere Vertreter waren in Belgien und Niederlande Andre Lefevere Theo Hermans, die, die Übersetzungsforschung als Teil der Vergleichenden Literaturwissenschaft betrieben, in England Susan Bassnett und andere wie Raymond von den Broeck, Jose Lambert.

Dieser Ansatz unterschied sich wesentlich von den damals vorherrschenden Ansichten, die systematische Beschäftigung mit der Übersetzung wurde aus ihrer rein sprachlichen, textbezogenen Fixierung gelöst und in einen größeren kulturellen, gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang gestellt, was zu einer Erweiterung des Horizonts und zu produktiven neuen Erkenntnissen geführt hat. Übersetzungen wurden demnach in einem breiten soziokulturellen Rahmen untersucht.

Im weiteren Verlauf gewann diese Denkrichtung immer größere Bedeutung, jüngere Wissenschaftler griffen die Ideen auf und erweiterten den Umfang der behandelten Themen.

Zeitgleich, doch völlig unabhängig voneinander, wurde die Skopostheorie entwickelt (Vermeer 1978), eine ebenfalls funktions- und zieltextorientierte Theorie der Translation. Trotz des ähnlichen Ansatzes, vor allem in Bezug auf den funktionalen Aspekt, unterscheiden sich die beiden Theorien jedoch dadurch, dass die Skopostheorie eher dem angewandten Zweig der Translationswissenschaft zuzuordnen ist, da sie darauf abzielt, auch Richtlinien für die praktische Anwendung im Berufsalltag des professionellen Übersetzers zu geben, während die DTS sich als rein theoretische, deskriptive Richtung versteht, die sich vorwiegend auf die wissenschaftliche Analyse von literarischen Texten beschränkt. Nach Albrecht habe man „das Phänomen der literarischen Übersetzung deskriptiv d.h. beschreibend, nicht vorschreibend, zielorientiert, funktional und systemisch anzugehen“ (Albrecht 1998:195).

Für die Übersetzungsforscher der DTS ist entscheidend festzulegen, wie in der Vergangenheit unter den historischen Gegebenheiten übersetzt wurde mit all ihren Fehlern und Schwächen. Nach Ansicht der Deskriptivisten sind Übersetzungen, so wie sie sich in der Realität darstellen, als historische und kulturelle Phänomene zu betrachten. Die Translation Studies untersucht das Umfeld der Übersetzungen. Es gilt die Grundauffassung, dass es keine Musterübersetzung eines literarischen Textes gibt und dass die Interpretation der Übersetzung daher auf dem Vergleich der Funktion des Textes als Original und als Übersetzung gründen müsse (vgl. Levy in Reiß/Vermeer 1991:153).

Dies als ein wichtiger Anhaltspunkt für diese vorliegende Arbeit, dessen Ziel unter anderem auch ist, herauszukristallisieren, wie die Übersetzung der Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ unter historisch gegebenen Umständen ins Türkische übertragen wurde und nicht um festzulegen, wie die Übersetzungen eigentlich sein sollte.

Nach Jiri Levys sollen die übersetzten Texte als eigenständige sprachliche Kunstwerke, nicht als Abbilder oder Stellvertreter der Originale betrachtet werden. In der Zeit der belles infidèles – hierzu wird in einem anderen Arbeitsschritt näher einzugehen sein - hätte das niemand zu fördern brauchen. (vg. Levy in Albrecht 1998:193). Diese Ausführungen hat Levy in seinem Buch 'Die literarische Übersetzung' (1969) näher ausgearbeitet, das später für viele Anhänger der historisch-deskriptiven Forschung als Ansatzpunkt ihrer Forschung galt. Während sich die frühen Arbeiten vor allem auf die westeuropäische Literatur konzentrierten, wurde das Modell in den folgenden Jahren auch auf nicht – westliche Literaturtraditionen wie das Türkische, Koreanische und Hebräische angewandt (vgl. Srna 2003:29).

Im Hinblick dessen, dass die übersetzten Texte als eigenständige Kunstwerke betrachten werden sollen, sollen nach dem historisch-deskriptiven Ansatz Erklärungen dafür gefunden werden, wie die Übersetzung in der jeweiligen Gesellschaft, also der Zielkultur, und Geschichte funktioniert.

Diese neue Forschungsrichtung erzielte nach Theo Hermans zwei neue bedeutsame Blickrichtungen:

Wenn davon auszugehen ist, dass der übersetzte Text seine Funktion in der Zielkultur erfüllt, ist die Gemeinschaft, auf die sich die Untersuchung beruht, immer die übersetzende Gemeinschaft. Aus diesem Ansatz führend soll der Forscher sein Blick darauf richten, welche Texte in der Zielkultur zur Übersetzung ausgewählt werden, wie, von wem und zu welchem Zweck sie übersetzt werden, wie sie rezipiert werden und in welcher Art und Weise sich die Übersetzung in andere Formen der Textproduktion einfügt.

Ein weiterer wichtiger Blickpunkt nach Hermans stellt die Infragestellung des Äquivalenzbegriffs dar. Es ist nicht abzuschreiten, dass die Äquivalenzkonzeption einer der wichtigsten Forschungsrichtungen beansprucht d.h. sie ist das Ziel und die Voraussetzung für Übersetzungen. Die Übersetzungen werden nun dann als Übersetzung akzeptiert, wenn sie sowohl den Äquivalenzforderungen an den Ausgangstext als auch dem Zieltext, gerecht werden. (vgl. Hermans 1999:97)

Mit Gideon Toury nahm die oben erwähnte Auffassung in Betracht der historisch-deskriptiven Übersetzungsforschung eine andere Wende. Für Toury beruht die übersetzerische Tätigkeit nicht auf Zufall, sie wird von bestimmten Kulturnormen gesteuert. Der Übersetzer entscheidet über die Form des Zieltextes und somit über die Relation zwischen der Übersetzung und dem Original. Hieraus werden dementsprechend übersetzerische Normen, die in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit Gültigkeit nachweisen abgeleitet. Von Bedeutung ist hier das Zusammenkommen von zwei Normsystemen. Er unterteilt die Normen in produkt- und prozessorientierte Übersetzungsnormen. Bei der produktorientierten Übersetzungsnorm geht es um die Auswahl der zu übersetzenden Texte. Bei der zweiten ist die Entscheidung des Übersetzers von Bedeutung. Im Vergleich zu Holmes geht es bei Toury um die Wahl des zu übersetzenden Textes und um die Entscheidung des Übersetzers.

Daraus folgernd kann man die Auffassungen, die diese Gesellschaft von Übersetzungen hat herauskristallisieren. Auch nach Lefevere stehen übersetzerische Normen eng mit ideologischen und ästhetischen Ansichten einer Gesellschaft und deren Weltanschauung in Verbindung.

Nach Even-Zohar sind Erklärungen dafür, wie Ausgangstexte in einer bestimmten Weise übersetzt werden im System der Zielkultur zu finden (vgl. Hermans in Handbuch Translation 1999:97). Even-Zohar begründet seine Erklärungen auf Grund seiner Polysystem-Theorie. Diese Theorie geht davon aus, dass es sich beim Begriff Literatur um ein "Polysystem" handelt, um eine Schicht verschiedener Einzelsysteme. Jeder dieser Systeme wie Kultur, Literatur, Sprache stellen einen Netzwerk von verschiedenen Relationen dar. Diese wiederum haben eine dynamische Beziehung zueinander, die durch innere Gegensätze gekennzeichnet sind. Die Dynamik entsteht durch Spannungen und Konflikte, die innerhalb eines Systems herrschen. Dementsprechend kommt in diesem dynamischen System den literarischen Übersetzungen eine bedeutende Rolle zu. Israelische Forscher betonen,

dass Übersetzungen oft sprachlich eine "innovative, primäre Rolle" gespielt hätten, indem sie ungewöhnliche neue Gedankengänge, Methoden, literarischen Geschmack und fremde Weltbilder in ein literarisches Polysystem einführten. Solche Elemente werden oft von einheimischen Autoren imitiert und in ihr eigenes Werk integriert (vgl. Stolze 1997:155).

Die oben erläuterten Ansichten zeigen, dass sowohl Auswirkungen der literarischen Übersetzungen in der Zielkultur als auch aus diachronischer Sicht Übersetzungstraditionen – normen analysiert werden können.

Ein weiterer Name Lambert vertritt die gleiche Auffassung Even-Zohars und Tourys, das Übersetzung als kulturelles Phänomen zu betrachten ist. So heißt es bei Lambert :

[...] translation studies haben die Aufgabe, Übersetzungsnormen und Modelle in spezifischen kulturellen Zusammenhängen zu erforschen und nach Regelmäßigkeiten bei Übersetzungsphänomenen Ausschau zu halten. Übersetzungen literarischer Werke können sowohl innerhalb eines bestimmten literarischen Systems als auch innerhalb didaktischer, moralischer oder religiöser Systeme ihren Platz finden und eine Funktion erfüllen. Was als Übersetzung oder als Äquivalenz akzeptiert oder abgelehnt wird, hängt letztlich von Übereinkünften innerhalb des empfangenden Systems ab (vgl. Kittel 1988:175).

Hier soll jedoch nicht der Verdacht aufkommen, dass sich in dieser Arbeit die Analyse nur einzig allein auf den Zieltext beschränken wird.

Ein weiterer Standpunkt der Deskriptivisten ist, dass literarische Übersetzungen unbedingt im Zusammenhang mit anderen Formen der Neuvertextung gesehen werden müssen, also mit Bearbeitung und Nachdichtungen, Parodien und ähnlichem mehr (vgl. Albrecht 1998:196).

Im Anschluss daran, ist zu erwähnen, dass diese Auffassungen den Leitfaden dieser vorliegenden Arbeit betreffen, da es sich bei den Übersetzungen Tevfiks um eine Bearbeitung handelt, jedoch von der übersetzenden Gemeinschaft als Übersetzung akzeptiert wird. Hierbei wird versucht Begriffe wie Nachdichtung, Bearbeitung und belles infidèles (schöne Untreue) im Zusammenhang mit der Übersetzungsgeschichte auszuarbeiten. Dies näher auszuarbeiten, ist das Ziel der weiteren Arbeitsschritte, in der darauf einzugehen ist, wie sich der Übersetzungsbegriff, der geschichtlich und kulturgebundenen Veränderungen unterliegt, in Hinblick auf Tevfiks “Übersetzung” zu betrachten ist.

I.2.2. ‘Les belles infidèles’

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Annäherung der “les belles infidèles”, die noch zu erläutern ist. Wie auch schon im vorangegangenen erwähnt, herrschte durch den französischen Einfluss die übersetzungsmethodische Grundposition, die als belle infidèles bezeichnet wurde. Der Grund für die etwas nähere Erläuterung dieser Annäherung an literarische Übersetzungen liegt darin, dass Mehmet Tevfiks Bearbeitung sich dieser

Übersetzungsnorm annähert. Die Anhänger der *belles infidèles* vertraten die Meinung, dass sich die Übersetzung an den Zielleser bzw. an der Zielkultur orientiert. Der Übersetzer hat das Recht zu entscheiden, welche Teile am Original übernommen werden und welche aus bestimmten "individuellen" Gründen ausgelassen werden können.

Nicolas Perrot d'Ablancourt gilt als Stammvater der *belles infidèles*. Diese Bezeichnung wurde von dem französischen Juristen und Sprachforscher Gilles Ménage für eine Übersetzung, die von seinem Freund Nicolas Perrot d'Ablancourt gemacht wurde, verwendet. Ménage wollte mit dieser Benennung auf die untreue Übersetzung Perrot d'Ablancourts, die Tacitus-Übersetzung, aufmerksam machen. Die Übersetzung so Ménage erinnere ihn an eine Frau in Trurs, die er sehr geliebt habe. Sie sei sehr schön, aber untreu gewesen. Perrot d'Ablancourt begründete seine Übersetzung mit dem Zusatz er habe die Ausführungen des Tacitus etwas heiterer gestalten wollen (vgl. Albrecht 1998:77). Seine Übersetzungen wurden zum Vorbild der *belles infidèles*, die zu gleich auch als "freie" oder "einbürgernde" Übersetzung zu bezeichnen sind. Man versuchte die Übersetzung der Zielkultur einzuordnen. Das Fremde sollte sich dem Geschmack des Ziellesers anpassen. Dementsprechend wurde am Original, indem man einiges durchstrich, umgestaltete oder hinzufügte, Veränderungen durchgeführt. Diese Bearbeitung am Text wurde immer damit begründet, "genießbare" französische Texte zu gestalten so verschwamm der Unterschied zwischen Schriftsteller und Übersetzer.

Jean de Rond d'Alembert und Denis Diderot, Redakteure der französischen Enzyklopädie, vertraten die Meinung, bestimmte Autoren nur in Auszügen zu übersetzen, dieses als Beispiel für die Einstellung der *belles infidèles* Übersetzer. Sie waren vor allem gegen die "Wort" für "Wort" Übersetzung. Diese Übersetzungsstrategie würde zu einer sinnlosen Übersetzung führen (vgl. Mounin 1994:56). Grégoire und Collombet waren der Meinung,

dass die sinngemäße Übersetzung der belles infidèles zu verdanken sei. Die Übersetzungsmethode, die die Vertreter der belles infidèles anwandten, führten später dazu: “den Ausgangstext zu verstehen, sich in den Text hineinzusetzen, den Stil des Autors zu bewahren aber nur den Sinn weiter zu geben ohne an den Ausgangstext zu kleben” (Zit. n. Grégoire und Collombet in Mounin 1994:57). Als Beispiel nennt Mounin die Übersetzung Suétones „La Harpe“ Marmontels „Luciani“ und Dussaulx Übersetzung „Juvénal“. Hier ist jedoch zu erwähnen, dass diese übersetzungsmethodische Grundposition, die als typisch französisches Phänomen bezeichnet wurde, nicht nur in Frankreich seine Anhänger hatte. Sie hatte seine Wurzeln zwar in Frankreich doch war sie auch zugleich in England und Deutschland zu sehen. In Deutschland ist Johann Fischart mit seinem Buch “Die Geschichtsklitterung” 1582 zu nennen. Fischart hat den Romanzyklus von Rabelais „Gargantua et Pantagruel“ (1532-1564) ganz umgearbeitet. Obwohl die belles infidèles seine Blütezeit im 18. Jhr. hatte, waren seine Vorläufer auch im 16. Jhr. vertreten. Jacques Amyot gehörte im 16. Jhr. zu den Vorläufern dieser Übersetzungsrichtung. Amyot hat bei seinen Übersetzungen regelrecht Passagen ausgelassen, die er nicht für nötig hielt zu übersetzen. Er achtete bei seinen Übersetzungen auf den Geschmack des französischen Lesepublikums. Für ihn war die Wertvorstellung, die Tradition sehr wichtig und so vermied er alle Textstellen, die gegen seine Einstellung waren. Amyot, der für seine lückenhafte Übersetzung kritisiert wurde, beteuerte jedoch trotzdem die Weltvorstellungen und Traditionen der Griechen beibehalten zu haben. Diese Übersetzungen haben laut Mounin keinen literarischen Wert und wurden nur aus sozialen Gründen übersetzt. Diese Gründe führten zu den Übersetzungen der belles infidèles. M. de la Voltaire übersetzte 1681 den Homers genau nach dem Vorbild der belles infidèles. Diese Übersetzung galt als Beispiel der typischen belles infidèles Übersetzung.

Am Anfang des 19. Jhr. gab es in Frankreich Gegner der belles infidèles Übersetzungen. Einige von ihnen waren Übersetzer wie Chateaubriand und Guérout. Chateaubriand übersetzte Miltons „Paradis perdu“ (verlorener Paradies) wortwörtlich und bekräftigte seine Übersetzung wie folgt:

On a vu beaucoup d'infidèles qui n'étaient pas très belles, écrit – il des traductions du XVIII^e siècle : on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix (zit. n. Chateaubriand. in Mounin 1994 : 57-58).

[Es wurden im 18. Jhr. sehr viele Übersetzungen geschrieben, die nicht sehr schön und zugleich untreu waren. Vielleicht schaffen wir es die Treue zu finden, wenn wir vom Schönen loskommen]

Hier soll jedoch nicht der Anschein erweckt werden, dass diese Übersetzungsrichtung seine klaren Grenzen im 16. Jhr. bzw. im 18. Jhr. hat. Übersetzungen ausgerichtet an die Zielkultur bzw. an den Zielleser haben ihren Anfang laut Vermeer auch bei den ägyptisch-griechischen Übersetzungen im Altertum. Vermeer zitiert Leopoldt und Morenz als Beleg für einen Zieltext-Leser ausgerichtete Übertragung „Zu Anfang des 2. Jhr. n. Chr. ergänzte das Fehlende, schnitt das Überflüssige weg, verkürzte eine weitschweifige Erzählung und gestaltete einen schwülstigen Bericht einfach“ (Zit. n. Vermeer in Salevsky 200:23).

Ohne diese Bearbeitung am Text wäre sie für den griechischen Leser zu fremd, zu unverständlich und er würde kein Gefallen daran finden. Der Begriff „Bearbeitung“ wurde absichtlich gebraucht, ist jedoch eine Erklärung bedürftig.

An den erwähnten Beispielen lässt sich erkennen, dass bei den Veränderungen am Ausgangstext eine Bearbeitung bzw. eine freie Nachbildung vollzogen wird. So nannte der französische Übersetzer Pierre-Antoine Laplace, der die Ansichten der belle infidèles vertrat, seine Übersetzungen „romans imités de l'anglais“. Hier taucht nun die Fragestellung auf inwieweit diese Texte als Übersetzung betrachtet werden können? Laut Albrecht wird „jeder Eingriff in den Text, der sich nicht aus übersetzungstechnischen

Schwierigkeiten ableiten lässt, als eine Überschreitung der Grenzen der Übersetzung im engeren Sinne angesehen“ (1998:249). Nun ist hier zu betonen, dass sowohl eigene Recherchen und ein Gespräch mit Prof. Snell-Hornby gezeigt haben, dass es zur Theorie der Bearbeitung kaum Fachliteratur gibt. Wie vorab schon betont, ist jedoch zum Begriff Bearbeitung eine Stellungnahme nötig, da dieser Begriff den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit zu bestimmen hat.

I. 2.3. 'Bearbeitung' als eine Form der Übersetzung

In den vorangehenden Kapiteln wurde ein Einblick in die Übersetzungsgeschichte geworfen ohne von vornherein den Begriff Übersetzung zu definieren. Obwohl aus den Erläuterungen die Begriffbestimmung der Übersetzung im Größeren Sinne abzuleiten ist, könnte man nun hier um die Begriffe Bearbeitung und Adaptation noch deutlicher hervorzuheben, eine Reihe von Definitionsmöglichkeiten auflisten. Es geht hierbei nicht um eine Abgrenzung und Differenzierung des Übersetzungsbegriffs im engeren Sinne. Grob ausgedrückt ist hier festzuhalten, dass es bei der Übersetzung darum geht, möglichst vieles zu erhalten.

Worin liegt hierbei der Unterschied zu den oben genannten Begriffen?

Das Fehlen einer Fachliteratur in diesem Bereich führt uns zuerst zu Wilperts Sachwörterbuch der Literatur um eine Definitionsmöglichkeit herauszuarbeiten. Wilpert definiert die Begriffe Bearbeitung und Adaptation wie folgt:

Bearbeitung, jede das Original verändernde Umgestaltung eines Werkes nicht durch den Autor selbst (>Fassung), sondern durch fremde Hand; im engeren Sinn im Ggs. zur gattungsändernden > Adaptation oder > Bühnenbearbeitung vor allem die modernisierende, aktualisierende, straffende oder stilistisch, formal oder kompositorisch ändernde Umformung aus dem Bestreben heraus, dem Werk die für seine Aufnahme in einer bestimmten Zeit, einem bestimmten Land oder bei einem bestimmten Publikum (z.B. Jugend) günstigste Gestalt zu geben (1979:77).

Zu betonen ist, dass nach Wilpert bei der Bearbeitung das Originalwerk mit einer bestimmten Absicht also eine Veränderung vollzieht. Bei der Adaptation jedoch eine gattungsändernde Umformung stattfindet.

Adaption, Adaptation (v. lat. adaptare = anpassen), im Ggs. zur bloßen, meist nicht gattungsändernden > Bearbeitung die Anpassung eines lit. Werkes an die Erfordernisse einer anderen Gattung oder eines Mediums, für das es in der authentischen Form nicht gedacht war, z.B. Hörspiel oder > Bühnenverarbeitung von Erzählwerken oder Filmen (Wilpert 1979:6).

Schreiber versteht unter dem Begriff Adaptation hinzufügend noch die Anpassung eines Textes an ein anderes, nicht rein sprachliches Kommunikationsmedium, für das er nicht konzipiert war, also den Medientransfer – bzw. den umgekehrten Vorgang – nicht jedoch rein innerliterarischen Gattungstransfer (1993:98). Herausfolgernd könnte man hierzu die Verfilmung eines Romans geben, also eine Literaturverfilmung, die Adaptation von Buch zu Film. Ein weiteres Beispiel wäre die Dramatisierung epischer Texte. Ferner sei darauf hingewiesen, dass der Begriff nicht nur im Sinne von Medientransfer zu verstehen ist. Die Adaptation ist nach Schreiber auch ein Teilverfahren der kulturell einbürgernden Übersetzung, wonach kulturspezifische Einheiten im Originaltext je nach Zielkultur umgeformt werden.

Koller bezeichnet die kulturell einbürgende Übersetzung als adaptierende Übersetzung “Die Übersetzung integriert den AS-Text in den ZS-Kontext, überführt ihn in die Welt der ZS-Leser” (nach Koller in Schreiber 1993:251). Ziel hierbei ist es, den Äquivalenzforderungen gerecht zu werden. Sind diese Ziele, also die Anpassung an die Zielkultur, nicht herzustellen, sondern auf die Bedürfnisse des Bearbeiters zurückzuführen, so ist nach Meinung Schreibers die Grenze zur Bearbeitung überschritten. Schreiber hat versucht, diese beiden Typologien Übersetzung und Bearbeitung gegenüberzustellen.

Schreiber unterteilt die Bearbeitung in drei Typen:

Der erste Typ ist die augmentative Bearbeitung.

Bei der augmentativen Bearbeitung versucht der Bearbeiter den Prätext zu übertreffen, indem er den Originaltext verbessert, erweitert und poetisiert. Bei der Verbesserung des Originaltextes entscheidet der Bearbeiter nach seinen eigenen Qualitätsvorstellungen, indem er die angeblichen Mängel im AS- Text verbessert. Ein Beispiel zur Verbesserung ist in Heidrun Pelz Bearbeitung von Georges Mounins "Clefs pour la linguistique" zu nennen, indem Pelz einfach ein weiteres Kapitel, mit der Begründung dem Leser die Linguistik besser verständlich zu machen, hinzufügt (vgl. Schreiber 1993:268).

Die Erweiterung des Prätextes erfolgt durch Hinzufügungen des Bearbeiters, welches auch als wichtiges Kennzeichen der *belles infidèles* zu nennen ist. Unter Poetisierung versteht Schreiber sowohl die Stilerhöhung im Bereich von Wortwahl und Syntax als auch Versbearbeitung von Prosatexten.

Der zweite Typ ist die adaptierende Bearbeitung. Hier verfolgt der Bearbeiter ein anderes Ziel als bei der augmentativen Bearbeitung. Es geht nicht mehr darum den Originaltext zu übertreffen, sondern der Folgetext bekommt die Aufgabe einen bestimmten Zweck zu erfüllen. Hierbei tritt die Zielkultur bzw. der Zielleser in den Vordergrund. Der Leser soll Geschmack am Text finden und dementsprechend wird der Prätext verarbeitet. Es können sämtliche Verkürzungen oder Erweiterungen durchgenommen werden, die für das Zielpublikum interessant oder uninteressant erscheinen. Der Bearbeiter entscheidet hier nicht mit der Absicht äquivalente Informationen zu ersetzen, sondern je nach Geschmack und Weltvorstellung seiner Zielkultur eine eigene Welt zu schaffen. Dieser Typ ist vergleichbar mit der Nach - oder Umdichtung. Diese Erklärung führt uns auch zurück zu den Annäherungen der *belles infidèles* bzw. zum Teil der einbürgernden Übersetzung, wo

wie davor erwähnt, der Schritt zur Bearbeitung auf die Bedürfnisse des Bearbeiters zurückzuführen ist.

Der dritte Typ ist die diminutive Bearbeitung. Hier wird der Prätext im Gegensatz zur augmentativen Bearbeitung vereinfacht, verkürzt manchmal sogar einfach zusammengefasst. Die Vereinfachung führt zur nivellierenden Bearbeitung der Originalverfassung. Der Bearbeiter nimmt oft inhaltlich vereinfachende Kürzungen vor oder versucht auf sprachlich-stilistischer Ebene komplizierte Konstruktionen zu vereinfachen, welches vor allem bei literarischen Übersetzungen ersichtlich wird. Hier soll jedoch nicht der Eindruck erweckt werden, dass bei literarischen Übersetzungen die Vereinfachung sprachlich-stilistischer Elemente jedes Mal zur Bearbeitung führt. Es besteht die Gefahr, dass diese stilistischen Merkmale vom Übersetzer auch nicht erkannt werden. Die stilistische Nivellierung ist in besonderem in Kinder- und Jugendbüchern nachzuvollziehen. Komplizierte hypotaktische Konstruktionen werden mit der Absicht, den Kindern das Lesen zu vereinfachen und verständlicher zu gestalten, einer nivellierenden Bearbeitung unterzogen. Auch auf inhaltlicher Ebene können Kinderbücher als Beispiel genannt werden, wie die deutsche Bearbeitung von Gulliver's Travels, indem die abenteuerliche Handlung verkürzt dargestellt wurde (vgl. Schreiber 1993:296).

Ein weiteres Beispiel ist hier die deutsche Fassung von Georg Steiners "After Babel" zu geben, wo die Übersetzerin ein ganzes Teilkapitel nicht übersetzt hat, welches im Original siebzehn Seiten beträgt. Vereinfachungen oder Verkürzungen tragen meistens die Absicht das Gelesene dem Leser verständlicher zu gestalten.

Für Schreiber ist die Unterscheidung zwischen Gesamttextbearbeitung und Teilkapitelbearbeitung auch von Bedeutung. Bei der Gesamttextbearbeitung werden inhaltliche und formale Elemente des Prätextes verarbeitet, wobei es sich bei der

Teilttextverarbeitung nur um Einzelaspekte handelt wie z. B Motiv. Wichtig ist hier jedoch nach Schreiber, das ein betreffender Folgetext ohne den Prätext nicht denkbar sei d.h. also, das von einer Bearbeitung dann die Rede ist, wenn mindestens ein komplexes, individuelles Textmerkmal (wie Thema, Stoff) des Prätextes erhalten bleibt, so dass eine direkte Abhängigkeit des Folgetextes von eben diesem Prätext erkennbar ist (vgl. Schreiber 1993:104).

Ausgehend von diesen oben genannten Ausführungen kann davon ausgegangen werden, das der Unterschied zwischen Übersetzungen und Bearbeitungen darin liegt, dass bei der Übersetzung das Ziel verfolgt wird, viel am Text zu erhalten, wobei die Bearbeitung wiederum dies nicht zum Ziel hat. Bei der Bearbeitung wird der Prätext willkürlich Veränderungen unterzogen. Doch ist hier noch anzumerken, dass es sich bei der Differenzierung beider Begriffe nicht immer um eine klar abgrenzbare Unterscheidung handelt, wenn man bedenkt wie unterschiedlich die Übersetzungsnormen sind, die je nach Zeitepoche Veränderungen unterworfen waren. Hier besteht jedoch das Problem, das Texte, die im Grunde Bearbeitung sind als Übersetzungen vermittelt werden. So geschieht es, dass der Leser einen Text in der Hand hält mit dem Wissen, es sei eine Übersetzung. Der Begriff Bearbeitung wird von manchen Theoretikern auch synonym mit Imitation oder Adaptation benutzt. Doch ist hier einzufügen, dass es sich bei einer Adaptation nur um bestimmte Texteinheiten handelt, die ausgewechselt werden, um die Funktion in der Zielkultur zu erfüllen, mit dem Ziel eine Wirkungsgleichheit zu schaffen, so passen sich die Textstellen an die Zielkultur an. Zur Entscheidung, ob es sich bei einem übertragenen Text um eine Übersetzung oder Bearbeitung handelt, ist es angebracht die Invarianz- bzw. Varianzforderungen durch einen Vergleich zwischen dem Prätext und dem Folgetext nachzuvollziehen.

Anschließend sei hier noch zu bemerken, dass die Übersetzungsrichtung der belles infidèles und die Abgrenzung zwischen Übersetzung und Bearbeitung den theoretischen Rahmen dieser Arbeit bildet, da es sich bei Tefviks Übersetzung um eine Bearbeitung im Sinne Schreibers handelt, um die adaptierende Bearbeitung und davon ausgegangen werden kann, dass Tefvik ein Anhänger der belles infidèles war. Dies wird sich im Hauptteil der Arbeit herauskristallisieren.

I.3. Die Romantik als Epoche

Die hier angeführten Angaben sollen einen Rahmen mit den wichtigsten literaturgeschichtlichen Aspekten bilden, die die Epoche der Romantik ausmacht. Wichtig ist hier noch hinzuzufügen, dass wie schon vorher erwähnt, die Romantik auch in der Übersetzungswissenschaft einen wichtigen Platz einnimmt. Namen wie Schleiermacher und Goethe trugen mit übersetzungsstrategischen Annäherungen wichtiges zur Übersetzungswissenschaft bei. Philosophisch gesehen hat die Romantik nicht nur eine literarische Evidenz, sie führte auch dazu, dass die romantische Dichtung im Ausland Interesse weckte. So trugen die Übersetzungen von A. W. Schlegels Buch "Über dramatische Kunst und Literatur" ins Französische (1814), ins Englische (1815), ins Italienische (1817), ins Polnische (1830) zur Ausbreitung der Romantik. E.T.A. Hoffmanns Werke wurden ins Französische, Englische und Russische übersetzt. Aber auch Eichendorff, dessen Novelle auch ins Türkische übersetzt wurde, und andere romantische Dichter waren Dichter, die in anderen Sprachen übersetzt wurden.

Ein Blick in die Übersetzungsgeschichte in der Türkei zeigt, insbesondere in der Tanzimat-Periode, dass viele deutsche Dichter der Klassik und Romantik Wiederhall in der türkischen Übersetzungsliteratur gefunden haben. Obwohl die Literaturübersetzung aus dem

Französischen ihren Vorrang hatte, bestand durch die Deutsch-Türkischen Verhältnisse auch Interesse an deutscher Literatur; insbesondere durch deutsche Generale, die sowohl auf militärischer als auch auf sprachlicher Ebene ausbildeten. Somit waren die Bildungseinrichtungen ein wichtiger Bestandteil zur Erlernung von Fremdsprachen.

Wie schon vorab unter Kapitel I.1.2. erläutert, ist der Nachweis, dass in den osmanischen Schulen die deutsche Sprache und Literatur als Bildungsziel eingeführt wurde, im Werk Nüzhet Paşas "Elsine-i Garbiyye Edebiyat ve Üdebası" (1888) ersichtlich, in dem auf Dichter wie Goethe, Schiller u.a. hingewiesen wird (vgl. Özdemir 2003:55).

Literaturgeschichtlich gesehen, zählen die Epochen der Klassik und Romantik zum Höhepunkt des deutschen Geisteslebens, da sie von den wichtigsten Namen wie Kant, Fichte, Schelling, Goethe, Schiller, Novalis, Kleist, Hölderlin, Eichendorff, Grillparzer, Beethoven, Brahms, Schubert u.a. geprägt sind. Die Zeitspanne, in der die Romantik ihre Ausprägungen hat, liegt in den Jahren 1797 und 1830. Sie entsteht zur Zeit der Klassik (1786-1810) und hat ihre Auswirkungen auch weit über den Zeitabschnitt der Romantik. Es ist hier jedoch festzuhalten, dass keine Epoche ihre klar abzugrenzenden Zeitlinien hat. Sie gehen ineinander über und rücken bestimmte geistige und künstlerische Gedankenstöße als Gegenbewegung in unterschiedlichen Zeiträumen in den Vordergrund bzw. in den Höhepunkt. Die Romantik hatte ihre Wurzeln aber auch schon zum Teil in den davorgehenden Epochen gelegt.

Demzufolge ist der Begriff der Romantik einerseits benutzt worden, um die Literatūrauffassungen der Klassik und insbesondere der Aufklärung abzugrenzen, andererseits ableitend von dem Begriff "Roman" oder "Romanze" als das Wunderbare, Exotische, Abenteuerliche und Sinnliche definiert, also auf alles Romanhafte bezogen. Friedrich Schlegel erklärte das Romantische wie folgt: "Nach meiner Ansicht und meinem

Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimental Stoff in einer phantastischen Form darstellt" (Behler 1972:9).

Der Begriff "Romantisch" bot eine Bedeutungsvielfalt. Auch nannte man Sprachen, die von den lateinischen Sprachen abstammen romanische Sprachen. Diesbezüglich wurde der Begriff mit der Dichtung des Mittelalters und Renaissance in Verbindung gebracht und so mit Autoren wie Dante, Cervantes, Calderon und Shakespeare. So benutzte August Wilhelm Schlegel den Begriff Romantisch bezogen auf die Werke der oben genannten Dichter, die nach Schlegel mit ihrem dichterischen Stil einen Kontrast zum klassischen Stil bildeten. In ihren Dichtungen sah man das mittelalterliche Rittertum, die Liebe, die Ehre und die christliche Religion. A.W. Schlegel erklärt in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur von 1809 bis 1811 den Begriff der Romantik, den er auf die nachmittelalterliche, moderne Literatur bezieht.

Bei Novalis drückte der Begriff des Romantischen ein bestimmtes Stilmerkmal der Dichtung aus, das er auch als das "Magische" bezeichnete. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Wort in Verbindung mit der Natur, der unberührten Natur gebraucht. Die Natur war romantisch, wenn sie ohne Eingriff des Menschen zu erblicken war.

Zu Anfang stand die Romantik im engen Verhältnis zur Klassik doch mit der Zeit versuchte sie das, was der Klassik fehlte, nämlich die Ergründung des Rätselhaften, das Ungewöhnliche und Seltsame am Leben und der Natur zu erforschen, zu ergänzen. Die Romantik zeigt den Menschen an der Schwelle der Moderne. Sie spiegelt ihn in seiner Verunsicherung, auf der Suche nach sich selber und nach neuen Wegen. Die Romantiker waren gegen die soziale Funktion der Kunst. Sie stellten sie in Bezug zur Subjektivität des Dichters. Für sie war die Schöpfung des Künstlers hochrangig. Der Künstler wurde

vergöttlicht. Die Stellung künstlerischer Tätigkeit im gesellschaftlichen Lebensprozess gewann an Vorrang. Diese Auseinandersetzung begann zuerst in philosophisch-theoretischer Form und breitete sich in der Dichtung aus.

Auch in der Tanzimat-Literatur so Kudret, nahmen manche Dichter wie Şinasi, Ahmet Vefik Paşa die französische Klassik, andere Dichter wie Namık Kemal, Ahmet Midhat, Rezaizade Mahmud Ekrem, Abdülhak Hamid die Romantik und Namen wie Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazim, Beşir Fuad, den Realismus sogar den Naturalismus als Vorbild. Doch ist hier zu unterstreichen, dass keine klare Trennung zwischen den Strömungen und den Dichtern zu verfolgen ist, das bedeutet zugleich die Dichter hatten im Grunde keine klare Vorstellung von dem Zeitgeist der oben genannten Epochen (vgl. Kudret 1985:391). Dies lag sowohl an den wenigen theoretischen Übersetzungen und am Fehlen einer ausgiebigen Auseinandersetzung in literatur-theoretischer Form, wie es sich in Deutschland zur Zeit der Romantik ausbreitete.

Es ist an dieser Stelle jedoch noch angebracht, bevor näheres über die Grundsätze der Auseinandersetzung in philosophischer-theoretischer Form in der deutschen Romantik zu erläutern ist, zu bemerken, dass die Tanzimat-Literatur nach 1875 sich auch aus ihrer sozialen Funktion befreite. Vor allem Dichter wie Namık Kemal, der die Romantik als Vorbild nahm, setzten sich gegen die soziale Funktion der Kunst und für die Befreiung des Künstlers ein, das freie Schaffen des Künstlers gewann so wie in der Romantik auch mit der Zeit in der Tanzimat-Literatur an Vorrang. Namık Kemal bevorzugte in seinen Romanen den romantischen Stil um die Beschreibungen der Natur und des Individuums noch aufmerksamer, interessanter zu gestalten. Diese Vorliebe der Romantik breitete sich später auch auf seine Themen aus (vgl. Akyüz O.J.:16).⁴

⁴Bei einigen älteren Werken ist es möglich, dass kein Veröffentlichungsdatum vorhanden ist

Wer legte nun in der deutschen Romantik die Grundsätze einer philosophisch-theoretischen Form? Die Grundsätze wurden hierfür von Fichte, Schelling und Schleiermacher gelegt.

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) vertrat die Meinung, dass die absolute Kraft des "Ichs", die aus der Hinwendung zum Inneren des Menschen kommt, zu einer absoluten Geistesfreiheit und zur Meisterung des Lebens führt. Für Fichte lag das "Ich" im Zentrum alles Geschehenes und von ihm ging die Welt der Wirklichkeit, welches sich in der Form des "Nicht-Ichs" ausdrückt, aus. Das "Ich" wurde als absolutes Subjekt in den Mittelpunkt gestellt. Sein Nachfolger Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854) betonte die Einheit von Natur und Geist und sah dies als Idee Gottes. Der Religionsphilosoph Friedrich Schleiermacher (1768-1834) verkündete die Religion als subjektive Gefühlsstimmung und wandte sich gegen Dogmatismus und Rationalismus ab. Er vertrat die Meinung, dass die Religion aus dem Inneren des Gemüts zu verstehen ist. Dieses Gefühl steht bei Schleiermacher in einer Abhängigkeit zu Gott. Diese religiöse Abhängigkeit führte bei Schelling und Schleiermacher zur Mystik hin, welches sich auch in der Dichtung niederließ. So entfachte die Phantasie, das Träumerische und die Poesie versuchte man mit der Mythologie zu verbinden. Das Verhältnis zwischen "Ich" und Weltall, die Frage nach dem Urbild des Lebens, die Beziehung zu Gott wurden durch Theologen und Philosophen wie Schleiermacher und Fichte versucht zu beantworten. Das "Ich" wurde aufmerksam auf sich selbst. Das Leben sollte als vielfältiges, unerforschtes Phänomen neu entdeckt, die Natur sollte wieder neu belebt werden. Dementsprechend sollte der Mensch aus sich heraus gehen und das Innere zur Geltung lassen.

Kennzeichnend für diese Epoche der Romantik war es, dass literarische Gruppen durch Kritik und neue Gedankenanstöße zur Entwicklung der Literatur beitrugen.

Die Epoche wurde unterteilt in Frühromantik (Jenaer Romantik), Hochromantik (Heidelberger Romantik) und Spätromantik (Dresden, Berlin und Tübingen) die aus Vertretern bestand, die sich durch ihre geistigen Zentren und ihren Grundlehren voneinander unterschieden.

Die erste und bedeutendste romantische Gruppe kam 1796 in Jena zusammen. Die oben erwähnten philosophisch – theoretischen Grundsätze von Fichte und Schelling wurden in der Frühromantik gelegt. Die Frühromantiker forderten eine Abkehr von der klassischen Form. Sie wiesen auf eine veränderte Lebensanschauung hin, indem sie Sehnsucht, Unendlichkeit, Freiheit und Universalität forderten. Sie wollten dem Gefühl, der Vision und Phantasie freien Lauf geben. Ziel war es, Fesseln des Rationalismus und der Aufklärung zu lösen und mit der Freiheit des Geistes die Vielfalt des Lebens darzustellen. Es handelt sich um einen Vorgang geistiger Befreiung in allen Bereichen. Die Verbindung an Gemeinschaft, Staat und Kirche kam zum Vorschein.

Diese geistige Befreiung im deutschen Sinne, war anfangs der Tanzimat-Periode nicht durchführbar. Die Gelehrten der Tanzimat-Periode identifizierten sich mit dem System. Einerseits waren sie das Spiegelbild des Staates, was nur ihnen erlaubt war, andererseits hatten nur sie das Recht den Staat zu hinterfragen. Auch ihre intellektuelle Aktivität zur Modernisierung des Staates, vor allem im Bereich des Erziehungssystems, fehlte es zu Anfang an gedanklichen Auseinandersetzungen zwischen Staat, Gesellschaft und des Individuums, welches sich in Deutschland auf die Gesellschaft ausbreitete bzw. sich in der Dichtung widerspiegelte. Nach Özel gab es im osmanischen Staat nicht das Bild des Individuums, welches der westlichen Anschauung und Gesellschaftstyp entspricht. Dementsprechend war es auch unmöglich weitere neue Entwicklungen in der Gesellschaft zu erwarten (1985:62). Für die Gelehrten waren zwar nur die Ansprüche des Staates von

Bedeutung, jedoch versuchten sie unter diesem Anspruch auch ihre eigenen Wertvorstellungen zu vermitteln bzw. zu verbreiten. Vieles entnahmen sie aus der europäischen Literatur. Trotzdem kam es laut Özel nicht zur Ausbreitung wichtiger gedanklicher Grundsätze. Hierzu gibt Özel folgendes Beispiel: “Sözgelimi bilim konusundaki görüşleri günümüzde de önemini koruyan ve tartışılan Henri Poincaré’nin bütün önemli kitaplarını Salih Zeki’nin çevirmiş olması Türkiye’de bilim konusunu tartışan bir çevre meydana getirmeye yetmemiştir (1985:62) [Auch wenn Henri Poincarés Auffassungen über die Wissenschaft, die auch heute noch Geltung haben, von Salih Zeki übersetzt wurden, war es nicht ausreichend genug, um eine Gesellschaft zusammen zu bringen, die sich mit der Wissenschaft auseinandersetzt].

Auch wenn solche Übersetzungen über die Wissenschaft laut Özel nicht immer zur weiterführenden Auseinandersetzungen beitrugen, sollte nicht der Eindruck entstehen, es bestehe keine Entwicklungsphase in der Tanzimat-Periode. Die Modernisierung insbesondere auf dem Gebiet der Literatur führte zu einem neuen und wichtigen Entwicklungsprozess in der türkischen Literatur. In vielen Zeitschriften versuchten die Dichter die europäische Literatur mit ihren verschiedenen literarischen Epochen und Dichtern zu vermitteln. Sie führten ihre Auffassungen über Literatur aus, übten Kritik an der Romanform, forderten den Anspruch auf Ästhetik und Form und diskutierten die Bedeutung der Sprache. Aber auch Kritik an Gesellschaft und Staat gaben neue Gedankenstöße. Diese Annäherungen verbreiteten sich vor allem in der Literaturzeitschrift ‚Servet-i Fünün‘ (näheres hierzu unter Kapitel II.2.2.). Demzufolge dienten auch in der Türkei wie in Deutschland Zeitschriften und Zeitungen zur Verbreitung unterschiedlicher Annäherungen in verschiedenen Bereichen.

So die Zeitschrift Athenäum (1798-1800 gegründet von den Brüdern Schlegel) als neue Form der literarischen Aktivität, indem sie auch ihre theoretischen Auseinandersetzungen vermittelten, sie übten philosophische Literaturkritik aus und bestanden auf das Recht der poetischen Existenz und die Neuentdeckung des Religiösen als poetischen Gegenstand. Nach Heselhaus war “die romantische Vermittlung von der Vorstellung geleitet, den durch neue Einsichten in die Natur des Geistes, der Seele und des Lebens wieder einzuholen. Auf der Suche nach der goldenen Zeit, nach dem poetischen Zustand ist der Mensch selbst eine Vermittlung zur Utopie, zum Gott oder zur Poesie” (1792:61).

Der romantische Sinn war durch Autoren wie die Brüder Schlegel, Ludwig Tieck und Novalis geprägt und weiterentwickelt. Friedrich Schlegel definierte das Romantische als den “eigentlichen Lebensgeist der Poesie”. Das Poetische lag für Schlegel nicht an bestimmte Themen, in bestimmten Charakteren und Begebenheiten oder Lebensanschauungen gebunden, sondern fand seinen Sinn in der Offenbarung der Natur. Schlegel sah das Werk als ein in sich geschlossenes Ganzes jedoch durchdringt von den Einflüssen des Schönen, welches die künstlerische Vollkommenheit darstellt. Die moderne Poesie ist, auf der Suche nach etwas Neuem. Für Schlegel stellt die romantische Kunst den Idealbegriff der modernen Kunst dar. In der Moderne sollte der Dichter ein anderes Verhältnis zu seiner Umwelt haben. Er sollte die Wirklichkeit prosaisch in seinen Werken bis zum kleinsten Detail, das aus dem gesellschaftlichen Leben und der Phantasie ausgeht, mit aufnehmen.

In seinem 116. Athenäumsfragement über die romantische Poesie weist Schlegel darauf hin, dass eine Trennung der literarischen Gattungen vermieden werden soll und fordert eine progressive Universalpoesie. Um dies zu verwirklichen sah Schlegel den Roman als eine romantische Gattung an. Im Roman sah er eine Dichtkunst, die alle Formen der

Dichtkunst in sich vereinigte. In der Vorlesung über die Geschichte der europäischen Literatur erklärte Schlegel:

Der Begriff des Romans, wie Boccaccio und Cervantes ihn aufstellen, ist der eines romantischen Buches, einer romantischen Komposition, wo alle Formen und Gattungen vermischt und verschlungen sind. Im Roman ist die Hauptmasse Prosa, eine mannigfaltigere als je eine Gattung der Alten sie aufstellt. Es gibt hier historische Partien, rhetorische, dialogische, alle diese Stile wechseln und sind auf das sinnreichste und künstlerische miteinander verwebt und verbunden. Poesie in jeder Art, lyrische, epische, Romanzen, didaktische, sind durch das Ganze hingestreut und schmücken es in üppiger, bunter Fülle und Mannigfaltigkeit auf das reichste und glänzendste aus. Der Roman ist ein Gedicht von Gedichten, ein ganzes Gewebe von Gedichten...Der Roman ist die ursprünglichste, eigentümlichste, vollkommenste Form der romantischen Poesie, die eben durch diese Vermischung aller Formen von der alten klassischen, wo die Gattungen ganz streng getrennt wurden, sich unterscheidet (Mainusch 1969:163).

Dies war für ihn das Ideal der romantischen Poesie. Diese Verfahrensweise sollte sich in der "romantischen Ironie" widerspiegeln, welches er als Beweglichkeit der Phantasie und der Reflexion bezeichnet hat. Die Ironie stellt eine Verbindung zwischen Gegensätzlichem dar: Das Endliche mit dem Unendlichen, das Bedingte mit dem Unbedingten und löst sich in einem Chaos aus und dieser Chaos war für Schlegel mit der höchsten Schönheit und höchsten Ordnung gleichzusetzen, welches sich in chaotischer Mischung der Elemente im Roman herauskristallisierte. Auch Novalis drückte den gleichen Gedankengang wie Schlegel aus: "Ich möchte fast sagen, das Chaos muss in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern" (Mainusch 1969:164).

Grundsätze wie Regeln und Wahrscheinlichkeit in der Literatur gaben ihren Platz für Grundsätze der phantastischen Literatur, wie Chaos und Unwahrscheinlichkeit auf. Die Bedeutung der Romantik lag für Novalis darin, dass sie den Gegenstand eine ästhetisch vitale Präsenz verlieh. "Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik" (Heselhaus 1972:62). Novalis sah in seiner oben genannten Auffassung zugleich

die Romantisierung der Welt, denn erst dadurch findet man nach Novalis den ursprünglichen Sinn wieder. Novalis versuchte mit seinen Werken vor allem mit "Heinrich von Ofterdingen" (1802) und seinen "Hymnen an die Nacht" (1800) zu zeigen, wie die romantische Dichtung in der Gegenwart sein konnte. Wie bei Schlegel und Tieck sah man bei Novalis die Suche nach der eigenen Identität, die zugleich Suche nach einer neuen Form von Gemeinschaft ist. Die Selbsterfahrung des "Ichs", die psychologische Entwicklung des Individuums und die Konfrontierung mit der Gesellschaft spiegeln sich in den literarischen Texten wieder. Auch die Suche nach Liebe und Erfüllung nach traumhafter Utopie waren Bestandteile der Literatur, die sich auf Erfahrungen wie Krankheit, Wahnsinn, Schwärmerei und Sinnlichkeit beruhen.

Hier ist jedoch noch hinzuzufügen, dass der Roman, trotz seiner Bedeutung nicht die literarische Gattung ist, die mit der Romantik gleichgesetzt wird. Viel erfolgreicher waren Fragmente, Novellen und Gedichte. Selbst Schlegel, der die Bedeutung des Romans hervorbrachte, bevorzugte die offene Form des Fragments. So versuchte Schlegel in seinem Romanfragment "Lucinde" (1799) seine theoretischen Ansatzpunkte in die Tat umzusetzen, indem er den Entwicklungsprozess des Protagonisten darstellt, vor allem in der Darstellung der körperlichen Liebe, womit er ein herrschendes Tabu durchbrach.

Diese oben angeführten Ansätze, die Suche nach der eigenen Identität, eine neue Gesellschaftsform und die psychologische Entwicklung des Individuums bildeten auch in der späteren Tanzimat-Periode den Themenbereich, einiger Dichter so wie Mehmet Rauf. Hierzu gibt Akyüz den Roman "Eylül" von Rauf (1901, 1915, 1925, 1946, 1962) als Beispiel, in dem es um den psychologischen Entwicklungsprozess des Protagonisten geht (O.J.:107). Der Roman fand großes Interesse und wurde so wie Tevfiks Bearbeitung mehrmals veröffentlicht. Akyüz weist auch darauf hin, dass viele Dichter nicht nur die

Themen der Romantik auch den Stil in ihren Dichtungen benutzten, doch was darunter zu verstehen ist, wird nicht näher erläutert.

Ein weiterer wichtiger Erläuterungspunkt der deutschen Romantik ist es, dass das vaterländisch-nationalen Bewusstsein in den Vordergrund rückte. Man war darum bemüht, das nationale Bewusstsein wieder zu beleben auch vielleicht eine Vorgabe für die Tanzimat-Literatur, die nach 1908 bestrebt war das Gefühl der Nation aufzuerwecken. Hinzuzufügen ist jedoch, dass schon Namık Kemal und Şinasi die ersten Dichter waren, die die Begriffe ‚Heimat‘ und ‚Nation‘ in ihren Schriften benutzten (vgl. Kudret 1985:391). Zu betonen ist, dass unter der Vorherrschaft Abdülhamids II. es verboten war in Schriften Begriffe wie ‚Heimat‘, ‚Nation‘, ‚Freiheit‘, ‚Revolution‘ zu gebrauchen oder Gesellschaftskritik auszuüben. Im Gegensatz zu dem osmanischen Staat gewann in Deutschland das Volkstümliche schon mit den Heidelberger Romantikern an Bedeutung. Sie wandten sich auf die Erlebnisse der deutschen Vergangenheit, des Volkstums und der Landschaft zu. Nun war nicht mehr das Dunkle der Seele, sondern im Gegenteil dazu das gesunde Menschenwesen, die Stille der Natur und das alte schlichte Volkstum Mittelpunkt der Erzählungen. So kam um 1805 und 1808 in Heidelberg eine romantische Gruppe zusammen, die sich von Autoren wie Achim von Arnim, Clemens Brentano, Brüder Grimm, und Eichendorff bildete. Im Gegensatz zu Jenaer Romantik waren die Heidelberger Romantiker auch politisch. Sie versuchten den Willen der Bürger zu einer inneren Einheit Deutschlands zu stärken und die nationalen Kräfte zu vereinen. Auch die christlich-konservative Haltung war typisch für die Heidelberger Romantik.

Ihr Ziel das nationale Bewusstsein wieder zu beleben, sahen sie in der Aufgabe das Volk an seine Vergangenheit zu erinnern. Dies zu verwirklichen, geschah durch die Sammlungen von Volksbüchern, Volksmärchen von Brüder Grimm (1812) und

Volksliedern “Des Knaben Wunderhorn” von Arnim und Brentano (1806). Die Volkslieder galten als Dokument deutscher Volkskultur. Das Interesse für die geschichtliche Vergangenheit des eigenen Volkes und seiner kulturellen Zeugnisse zeigte eine Grundstellung der Romantiker. Goethe äußerte sich in seiner Rezension über den “Wunderhorn” wie folgt:

“Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk noch fürs Volk gedichtet sind, sondern weil sie so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, dass der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge fasst, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt – dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend fürs Alter hat” (Zit. nach Goethe in Ueding 1988:750).

Die Volkslieder, die eine volkstümliche Überlieferung waren, sollten die Nation an ihre Vergangenheit und an ihre gesellschaftlichen Werte erinnern. Die volkstümlichen Lieder wurden ein Teilbereich der Dichtung. So hat Eichendorff nach dem “Wunderhorn” auch selbst das volkstümliche romantische Lied geschaffen, die in seiner Dichtung die Sehnsucht nach Heimat, die Lust am Wandern in Bezug auf das Schöne der Natur, vermittelt. Eichendorff versuchte in seiner Dichtung in volkstümlicher Form dies zum Ausdruck zu bringen.

Ein weiterer Kreis, der in Dresden, vor allem mit Heinrich von Kleist und Adam Müller zusammenkam, versuchte das nationale Bewusstsein wiederzuerwecken und eine neue Form gesellschaftlichen Zusammenhalts zu schaffen. Um die Jahre 1810-1811 versammelten sich dann die Heidelberger und Dresdner Gruppe in Berlin, die gemeinsame politische Ziele verfolgten.

Die letzte Romantikergruppe bildete sich aus den schwäbischen Dichtern Uhland, Kerner, Schwab, Mayer u.a. Diese Gruppe hat jedoch keine genaueren Zielsetzungen wie die

anderen oben erwähnten Romantiker. Sie wurden den Erwartungen der Dichter etwas ‚Neues‘ hervorzubringen nicht gerecht. So wie einige deutsche Romantiker politische Ziele verfolgten, so ist auch im osmanischen Staat nach 1908 eine ähnliche Zielsetzung zu verfolgen. Viele der Gelehrten versuchten den türkischen Nationalismus zu erwecken und gründeten am 25. Dezember 1908 den ersten türkischen Verein ‚Türk Derneği‘ (vgl. Özel 1985:119). Ziel dieser Vereinigung war die Geschichte der Türken zu erforschen. 1911 veröffentlichte dieser Verein die Zeitschrift ‚Türk Derneği‘, die jedoch wenig Aufmerksamkeit fand und somit nicht lange anhielt. Im selben Jahr wurde ein anderer Verein ‚Türk Yurdu‘ gegründet, die ebenfalls eine Zeitschrift mit dem Titel ‚Türk Yurdu‘ veröffentlichte. Weitere Zeitschriften waren 1913 ‚Halka Doğru‘ und 1914 ‚Türk Sözü‘ mit dessen Veröffentlichungen man das Ziel hegte, das nationale Bewusstsein hervorzuheben. Wichtige Vertreter dieser Grundeinstellung waren Dichter und Politiker wie Halide Edib (Adivar), Yusuf Akçura, Ahmet Agayef (Ağaoğlu), Mehmed Fuad (Köprülü), Ziya Gökalp u.a. (vgl. Özel 1985:120).

Insbesondere die Nationalliteratur, die zwischen dem Zeitraum 1911-1922 hervorzuheben ist, zeigt Anzeichen für das Hervortreten des volkstümlich-nationalen Bewusstseins, die sich wie in der Romantik auch in der Dichtung widerspiegelte. In der Dichtung begann der türkische Nationalismus auch als Reformismus auf sprachlicher Ebene unter der Führung Ziya Gökalps Verbreitung zu finden. Die Dichter der Nationalliteratur waren in ihren Schriften darauf bedacht eine für das Volk verständliche Sprache zu verwenden, die Volksliteratur insbesondere in der Form der Lyrik wiederzugeben und die Themen aus dem wahren Leben, der eigenen Heimat, bezogen auf das nationale Bewusstsein, zu entnehmen (vgl. Özkırmı 1983:581). So wurden die Wurzeln des nationalen Bewusstseins gelegt, die sich dann nach der Gründung der Republik 1923 fast in allen Bereichen ausbreitete.

Nach den hier angeführten Auslegungen ist festzulegen, dass durch Übersetzungen romantischer Dichtung das Interesse der europäischen Länder hervorgerufen wurde und somit die philosophisch –literarischen Ansätze der Romantik in Europa Ausbreitung fand, doch bestand im Osmanischen Reich, die Hauptaufgabe Übersetzungen anzufertigen darin, nur das Interesse auf die Literatur europäischer Länder zuwecken. Die Übersetzungen führten dazu, andere Kulturen und Lebensanschauungen zu vergegenwärtigen und zur Bereicherung der eigenen Literatur.

Die Feststellung Kudrets, dass im Zeitraum 1860-1880 vorwiegend Werke aus der Epoche der Romantik übersetzt wurden (1987:15), weisen auch auf die hier angeführten Parallelen zwischen der Romantik und der Tanzimat-Literatur hin.

Im Anschluss daran ist also zu betonen, dass durch Übersetzungen romantischer Dichtung nicht, wie in den europäischen Ländern, die Epoche der Romantik mit ihren Besonderheiten und ihrer Wirkung auf einem theoretischen und philosophischen Rahmen Ausbreitung fand, eher auf literarisch- und gesellschaftlicher Ebene vermittelt wurde. Diese Annäherung gilt sowohl für die Tanzimat-Periode als auch später, nach der Gründung der Republik, als das Bildungsministerium unter der Führung von Hasan Yücel den Auftrag gab, Werke deutscher Klassiker und Romantiker zu übersetzen. Hier wieder als Beispiel Eichendorffs “Taugenichts” übersetzt von Behçet Gönül 1946 “Bir Haylazın Hayatı”, welches in einem weiteren Kapitel näher durchleuchtet wird.

Folgerichtig ist heute noch zu erkennen, dass die Romantik in der türkischen Literaturgeschichte ihr Vorbild aus der französischen Literatur nimmt. Es gibt in den türkischen Literaturgeschichtsbüchern kaum Hinweise darüber, dass die Romantik in Deutschland ihre Auswirkungen hatte. Demzufolge werden keine deutschen Dichter und

dessen Werke als Beispiel für die romantische Dichtung angegeben. Beispiele hierfür liefern Dichter wie Victor Hugo aus der französischen Literatur.

Selbst in der Sonderausgabe "Epochen der Literatur" (1981) der Zeitschrift ‚Türk Dili‘ (Türkische Sprache), dessen Herausgeber das Institut für türkische Sprache ist, gibt es fast kaum Hinweise auf die Entwicklung bzw. Entstehung der Romantik in Deutschland ausser der Bemerkung, dass Mme de Stael auf die Bedeutung der deutschen romantischen Literatur hinweist (1981:60). Wenn davon ausgegangen werden kann, dass diese Zeitschrift von Fachleuten ihres Bereiches zusammengetragen wurden und es keine Angaben zur deutschen Romantik gegeben sind, zeigt das Fehlen enger Zusammenarbeit zwischen Germanisten und Turkologen. So bleiben Fragen wie in welcher Zeitspanne die Einflüsse deutscher Romantik auf die türkische Literatur zu übertragen ist, wenn überhaupt, offen.

In einem Artikel betont Aytaç wie wichtig es für die türkische Literatur ist, nicht nur übersetzte Werke deutscher, französischer oder englischer Literatur in ihren Arbeiten mit ein zu beziehen, sondern auch den Dichter in seinem Schaffen und in seiner Zeitepoche hervorzuheben. Somit auch auf die wissenschaftlichen Annäherungen in diesem Bereich aufmerksam zu machen (1981:14). Dieser Mangel an Zusammenarbeit wie oben erwähnt, führt in der türkischen Literaturgeschichte zur Unkenntnis der deutschen Romantik in Bezug auf ihre philosophisch-theoretischen Grundeinstellung, die sich auf die deutsche Literatur auswirkte.

Doch zurück zu den literarischen Übersetzungen der deutschen Romantiker. Das besondere und bedeutendste in den Romanen und Erzählungen der Romantiker wie Tieck, Novalis, Eichendorff, Hoffmann, Brentano oder Arnim waren die Kombination von erzählender Abschnitte, Liedern, Märchen, Gedichten und Briefen und dialogische Sequenzen.

Diese Darstellungstechniken sollen eine Unabschließbarkeit des Erzählens suggerieren, die die Unendlichkeit des Weltgeschehens gerecht wird. Immer wieder werden neue Erzählstränge in die Haupterzählung miteingeflochten, es eröffnen sich neue Perspektiven, von einzigartigen Individuen und Lebensläufen. Diese neue Literaturperspektive weckte das Interesse und somit die literarische Übersetzung, welches damals zum Ziel hatte, ein anderes Land näher kennen zu lernen. Und Eichendorff gehörte zu den Dichtern, die eine breite Palette an Lesern ansprach und dementsprechend seine Übersetzungen. Für Eichendorff stellte Heimat, Religion, Natur, Liebe und Geschichte eine Kunst dar, die einer poetischen Verwandlung unterzogen wird. Er versuchte vor allem das Volkstümliche, die Liebe zur Natur und Heimat in seinen Werken wiederzugeben. Dies auch nachzuvollziehen in seiner Novelle "Aus dem Leben eines Taugenichts", das zuerst durch Tevfik übersetzt bzw. bearbeitet wurde, später jedoch von Behcet Gönül 1946 "Bir Haylazın Hayatı" im Auftrag des damaligen Bildungsministeriums übersetzt wurde. Demzufolge ist es nun angebracht, nachdem die wichtigsten Aspekte der romantischen Dichtung versucht wurden zu erläutern, die Besonderheit der Novelle herauszukristallisieren, da es sich bei "Taugenichts" um eine Novelle handelt. Unterstrichen werden muss hier jedoch, dass es hierbei nicht um die Fragestellung geht, ob es sich bei "Taugenichts" um eine Novelle handelt oder nicht?

I.4. Die Novelle in der Romantik

Die Novelle, deren Wandlung sich bis in die Gegenwart fortgesetzt hat, soll nun auf ihren Bedeutungswandel und ihren thematischen Schwerpunkt hin kurz erläutert werden. Hauptsächlich unter dem Blickwinkel, welche Bedeutung sie in der deutschen Romantik

hatte und in Bezug zu der epischen Form in der türkischen Literatur bzw. in der Tanzimat-Periode.

Literaturgeschichtlich gesehen hat der Begriff der Novelle eine wandlungsreiche Bedeutungsveränderung erlebt. Die Herkunft der Novelle ist auf das Land Italien, der italienischen Renaissance zurückzuführen. Der Begriff "Novella" wurde aus der italienischen Frührenaissance abgeleitet. Boccaccios "cento novelle", die auf das 16. Jhr. zurückzuführen ist, wurde bis ins 17. Jhr. als ‚Historie‘, ‚neue Fabel‘, ‚neue Mär‘ und auch ‚neue Zeitung‘ übersetzt. Im 17. Jhr. ist die Übersetzung des Begriffs als ‚Neuigkeit‘ zu erkennen. Hierzu Lessings Übersetzung (1751) Cervantes "Novelas ejemplares" als ‚Neue Beispiele‘. Nach 1760 erfährt die Novelle eine Bedeutungsverengung als Gattungsbezeichnung und zu Anfang des 19. Jhrs. erhält sie die Bedeutung ‚Wirklichkeit‘. Seine literarische Entwicklungsgeschichte ist jedoch bis ins 13. Jhr. zurückzuverfolgen; die anonymen Troubadoure-Geschichten, die etwas Neues, nicht selten Außergewöhnliches, Geschichten von nicht alltäglichen Liebesgeschichten und tragischen Verwirklichungen erzählen, werden hierzu als Beispiele genannt (vgl. Freund 1998:9).

Hugo Aust gliedert nach einem geschichtlichem Überblick Werke als Novellen zu bezeichnen, sie nach ihrer Formenvielfalt in drei Möglichkeiten:

„Novelle als Gattungskennzeichen des einzelnen Textes, als Sammeltitle und [...], als Titel (doch nicht jedes Werk, das so heißt, muss deshalb eine Novelle sein)“ (Aust 1995:21).

Betont werden muss hier, dass es nicht besagt, dass solche Texte, die nicht so heißen, keine Novellen sein können wie z.B. die "Judenbuche" oder "Romeo und Julia auf dem Dorfe".

Das Bedürfnis dem Leser Neues zu vermitteln; daher der Name "Novella" also ‚Neuigkeit‘, führte zur Entwicklung einer Kunstform. In Bezug auf diese neue Kunstform wird der Name des italienischen Novalisten Giovanni Boccaccio erwähnt, der als Begründer der Novelle angesehen wird. Boccaccios "Decameron", zwischen 1349-1353 als Novellenzyklus entstanden, bildet das Muster für andere Dichter.

Die Entwicklungsgeschichte der Novelle in Deutschland entwickelte sich im Wirkungsraum bestimmter Muster wie oben angegeben Boccaccios "Decameron" aber auch Cervantes "Novelas ejemplares". Diese kennzeichnen nach Aust prototypisch und bis in die Gegenwart den Inbegriff der Novelle. Mit solchen Mustern ist jedoch keineswegs etwas Eindeutiges, Einförmiges und scharf Umrissenes gegeben (1995:56). Boccaccios Falken-Novelle, in dem das Leitmotiv des Falken zum zentralen Geschehenes hinführt, zeigt das typische Merkmal der Novelle. Später (1900) entwickelte Paul Heyes seine Novellentheorie, die er aus dem Falken "Decamérons" entnahm. So wurde der Falke zum Dingsymbol der Novelle, die eine bedeutende Rolle in der Novelle übernahm. Heyes forderte an die Anlehnung an Boccaccios Falkennovelle ein bestimmtes Motiv, in dem sich der zentrale Konflikt widerspiegelt. Synonym zum Falken werden auch die Begriffe Leitmotiv und Dingsymbol benutzt. Das Leitmotiv in der Novelle hat die Aufgabe ein Problem des Menschen zu vermitteln um zu zeigen, dass eine Lösung notwendig ist (vgl. Freund 1998:36).

Cervantes bezeichnete seine Novellen als lehrreich und war überzeugt davon, dass sie dem Leser als guter Wegweiser dienten, seine Themen stellten die Wirklichkeit des Lebens dar. - So wie Tevfiks Bearbeitung des Taugenichts ins Türkische mit der Absicht die westliche Kultur darzustellen und sie dem Leser als ‚Wegweiser‘ anzubieten -.

Boccaccios und Cervantes Novellen wurden so für die europäische Geistesgeschichte zum Vorbild und in der zweiten Hälfte des 18. Jhr. auch eine Kunstform in Deutschland. Wie in den vorangehenden Kapiteln erläutert, hatte der Roman in der türkischen Literatur durch Übersetzungen in der Tanzimat-Periode ihren Durchbruch. Durch Übersetzungen westlicher Literatur wurde die türkische Literatur mit dem Roman bekannt gemacht. Ahmet Mithat, der in der Tanzimat-Periode viele Ausführungen über den Roman lieferte,

nahm Cervantes "Don Quijote" als Vorbild für einen Roman. Er vertrat die Meinung, dass jedes Volk in einer bestimmten Epoche einen Ritter besäße, und es sei an der Zeit einen ähnlichen Roman zu schreiben. So veröffentlichte er sein Roman "Çengi" (1877) (vgl. Yılmaz 1990:67). Hier sollte der Hinweis gemacht werden, dass in der türkischen Literatur für den Dichter der Themenbereich von Interesse war. Dementsprechend fand keine Entwicklung einer neuen Kunstform wie in den europäischen Ländern statt, die auf neue literarische Formen zurückzuführen ist. Für die Dichter der Tanzimat-Periode war der Roman mit der Erzählung gleichbedeutend. Einige Dichter bezeichneten den Roman als eine ‚Lange-Erzählung‘ und die Erzählung ‚Kurze-Erzählung‘, doch ohne auf bestimmte unterschiedliche Merkmale hinzuweisen. Erst Rezaizade Mahmut Ekrem machte den Versuch die Unterschiede beider Formen in einem gewissen Masse hervorzuheben.

Es soll hier jedoch nicht den Anschein erwecken, dass die Urform der Novelle nicht auch in anderen Ländern - hier sollte die türkische Literatur ausgeschlossen werden – möglich wäre zu finden. Doch durch Italien und die Renaissance ist sie geschichtlich geworden (vgl. Klein 1954:16).

Diese neue Kunstform ermöglichte den deutschen Dichtern in der Romantik seine ideologischen – gesellschaftlichen Weltvorstellungen in Form einer Handlung, die der Wirklichkeit entsprach, wiederzugeben. Wirklichkeit, die umgeben ist vom Schicksal, Wunderbarem, Sinn und Unsinn, die Problematik des Lebens. Das Leben des Menschen, das irgendwann ein Höhepunkt erreicht und durch einen Wendepunkt sein Schicksal sich ändert. Dieser Wendepunkt trifft den Menschen manchmal völlig unerwartet und bestimmt sein weiteres Vorgehen

Ab dem 18. Jhr. ist ersichtlich, die Novelle mit einem theoretischen Rahmen zu untermauern. Viele Dichter bestimmten nach ihren eigenen Annäherungen die Besonderheiten der Novelle. Demzufolge ist es angebracht, einige wichtige Dichter anzugeben, die, die Novelle in ihrer Form zu bestimmen versuchten.

Wieland betont die Kürze der Novelle im Vergleich zum Roman, in dem er aber auch darauf hinweist, dass sich die Handlung in der wirklichen Welt abzuspielen hat. Für Goethe ist die Novelle, ‚eine sich ereignete und unerhörte Begebenheit‘ (Goethe erklärt seine oben genannte Begriffsdefinition im Gespräch mit Eckermann vom 25.01.1827).

Aust erklärt die Begebenheit für Geschehnisse, die das Individuum nicht selbst zu verantworten hat, sondern durch Schicksale, Wendepunkte und Zufälle in Gang gesetzt werden. Den Begriff ‚unerhört‘ fasst er einerseits als eine Geschichte, die für den Rezipienten ‚Neu‘ ist auf, andererseits als eine Geschichte, die von etwas Außerordentlichem erzählt (1999: 10). Namen wie die Brüder Schlegel, die durch ihren theoretischen Beitrag zur Grundauffassung der Romantik beitrugen, gehörten auch zu den ersten Theoretikern der Novelle. Friedrich Schlegel einer der bedeutendsten Namen in der Romantik sah in der Novelle die Verbindung zwischen Subjektivem und Objektivem, dem Individuellen und Sozialen. Diese Annäherung enthält auch eine Grundauffassung der deutschen Romantik überhaupt, denn das gesellschaftliche insbesondere die Beziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, hier auch der Staat miteinbezogen, spielten in der Romantik eine wichtige Rolle.

Schlegel definierte die Novelle als eine Gattung, die er in seinem Aufsatz „Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio“ (1801) ausführt (vgl. Klein 1954:72). Schlegel fordert eine Gattung, in der alle Formen vermischt werden können, eine Mischform, das sich am besten im Roman ausdrückt. Doch die Novelle kam auch dieser

Forderung entgegen und wurde von den Romantikern als Medium benutzt, ihre Annäherungen darzustellen. In der Novelle ergab sich die Möglichkeit die Spannung zwischen Wirklichkeit und Wunderbarem darzustellen, die sich nach einer Zeit voneinander lösen. So betont Friedrich Schlegel: "Ich behaupte, die Novelle ist sehr geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen (Heselhaus 1972: 143). Einer der wichtigsten Besonderheiten der romantischen Epoche war, die Gefühlsstimmung, die Tiefe des Inneren des Menschen, seinen psychologischen Entwicklungsprozess darzulegen und so war nach Schlegel die Novelle die geeignete Form dafür. Demzufolge bevorzugten Dichter, die ihre Überzeugungen mit literarischen Werken zu vermitteln versuchten, die Novelle. Und die zahlreichen literarischen Zeitschriften boten eine gute Möglichkeit so eine Kurzform zu veröffentlichen.

Auch für Wilhelm Schlegel stellt die Novelle eine Form dar, in der die wirklich gegebenen sozialen Verhältnisse, das was sich im täglichen Leben abspielt, dargestellt wird. W. Schlegel lenkte den Blick auf die Konzentrierung und ‚Wirklichkeit eines Verfalls‘ und wies wie Tieck auch auf den Wendepunkt in der Novelle hin. Schlegel sah den Wendepunkt als wichtiges Merkmal der novellistischen Handlungsstruktur, nur muss hier ergänzt werden, dass die Veränderung im Geschehen nicht durch den Menschen verursacht wird, sondern durch Schicksale und Zufälle, aber desto trotz erscheint der Mensch als verantwortlich, für das was geschieht, ohne dass er einen Einfluss auf die Folgen seines Handelns hat. Für W. Schlegel stellte die Novelle das Verhalten des Menschen in der Wirklichkeit dar. So äußerte er sich wie folgt: "immer soll sie in der wirklichen Welt zu Hause sein [...] Sie soll den Weltlauf schildern, wie er ist; sie darf also die Motive im Allgemeinen nicht über Gebühr veredeln" (Schlegel in Heselhaus 1972:143).

Der Romantiker Ludwig Tieck zeichnet die Novelle in seiner Besonderheit aus, in dem er auf den Wendepunkt in der Novelle hinweist. Das Geschehen erreicht durch einen Wendepunkt etwas Wunderbares und Einzigartiges, so aber das es zur einer Wahrheit führt, die als Allgemeinmenschlich einzustufen ist.

“Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers um so fester einprägen, als die Sache, selbst im Wunderbaren, unter anderen Umständen wieder alltäglich sein könnte” (Tieck in Heselhaus 1972:145).

In der Romantik war das Unendliche, das Wunderbare, etwas Märchenhafte, welches sich aber aus der wahren Geschichte entwickelt, die Kennzeichen für die deutsche Romantik. Das Wunderbare in der Novelle befasst sich im Vergleich zu dem Wunderbaren im Märchen mit der Realität d.h. „die novellistische Fiktion erzählt eine Begebenheit mit dem Anspruch auf Wahrheit und Wirklichkeit“ (Freund 1998:33).

Der Mensch wird mit den gesellschaftlichen Bedingungen konfrontiert, er scheitert entweder daran oder passt sich an. Nach Freund “zeigt eine Reihe von romantischen Novellen die Tendenz, sich nach der Erfahrung verengter Wirklichkeit der gesellschaft – geschichtlichen Realität ins Weite und Utopische zu öffnen”. Beispiele hierzu sind die Novellen “Aus dem Leben eines Taugenichts” (1826), “Das Marmorbild” (1819) von Eichendorff, “Isabella von Ägypten” (1812) von Achim von Arnim. Es zeigt sich eine Entwicklungsphase der Novelle, das sich mit epochentypischen Höhepunkten und individuellen Eigenarten wieder spiegelt.

Nach Aust zeigt sich “die literarische Produktivität vorzüglich in Formen der Übersetzung, Bearbeitung, Ausgestaltung und Umfunktionierung, [...]” (1995:59). Arigos “Decameron” Übersetzung (1472) war ein gutes Beispiel für die Bedeutung von Übersetzungen, die eine literarische Form in Deutschland bekannt machte, so wie die Übersetzungen in der

Tanzimat-Periode, die zur Entwicklung einer neuen literarischen Form, dem Roman, führte. Auch wenn Özdemir in seinem Werk "Yazınsal Türler" [Literarische Formen] nur mit einem Satz erwähnt, dass der Italiener Boccaccio als Begründer der "Küçük Öykü" [kleine Erzählung] - ob damit die Novelle gemeint ist? - genannt werden muss, geht später nicht weiter auf diese Form ein (1999: 107). Özdemir versucht in seiner Veröffentlichung die Formen der Lyrik, Epik und des Dramas darzustellen. In der Unterteilung der literarischen Form ‚Erzählung‘, auf die er detailliert eingeht, sind keine Angaben über die Novelle bzw ‚kleine Erzählung‘ vorzufinden.

In der Ansiklopädie Ana Britannica ist die Novelle jedoch unter ‚Novella‘ nachzuschlagen. Sie wird als kurze Erzählung angegeben, aber auch mit dem Hinweis, dass sie länger als die Erzählung und kürzer als der Roman in Erscheinung tritt. Ihre Entstehungsgeschichte wird mit Beispielen aus der europäischen Literatur, ohne einen Vermerk zur türkischen Literatur geschildert (1994: 77). In der Ausgabe der Cumhuriyet Zeitung vom 30. Juni 2005 (S.20-21) wird der Beitrag der Professorin Kata Kulavkova aus Makedonien, die sie an der Konferans ‚Ankara Öykü Günleri‘ am 22. Mai 2005 abgehalten hat, veröffentlicht. Es geht in ihrem Beitrag um die Bedeutung der Novelle, welches von Prof. Aysun Erden ins Türkische übersetzt wurde. Auffallend ist hier, dass Erden die Novelle als ‚Novella‘ übersetzt hat und im weiteren Verlauf der Übersetzung den Begriff ‚Kısa Öykü‘ also ‚Kurze Erzählung‘ verwendet. Demzufolge könnte man die Behauptung aufstellen, dass der Begriff ‚Novella‘ in der türkischen Literatur zwar bekannt, wenn auch nicht weit verbreitet, und trotzdem nicht so gebräuchlich wie ‚Kısa Öykü‘, [kurze Erzählung] ist.

In der Romantik trug Clemens Brentano mit seinen Übersetzungen für die Entstehung der Novelle bei. Brentanos Übersetzung bzw. Bearbeitung (1806) der Novelle der Spanierin Maria de Zayas y Sotomayers "Novelas amorosas y ejemplares" (1637), führte zur

Diskussion einerseits, dass diese Übersetzung bzw. Bearbeitung die Idee der Novelle richtig übertragen hat und andererseits wurde die Übersetzung einfach als ‚Roman‘ bezeichnet. Trotz bestimmter besonderer Merkmale der Novelle ist kein klar abzugrenzender Rahmen zum Roman oder Erzählung gegeben. Es besteht die Möglichkeit eine Novelle durch Bearbeitung in einem Roman umzuwandeln.

Diese Tatsache ist besonders in den Übersetzungen der Tanzimat-Periode zu verfolgen. Tevfiks Übersetzungen bzw. Bearbeitung der Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ ist als Roman anzugeben. Die literaturgeschichtlichen Diskussionen wie sie in Deutschland geführt wurden, hatten in der Tanzimat-Periode nicht stattgefunden. So wurden Werke im Unwissen ob Novelle, Roman oder Erzählung ins Türkische übersetzt mit dem Ziel eine neue Kunstform, den Roman, in die türkische Literatur einzuführen. Nach Özdemir kann in der Kunst und der Literatur die Entstehung bzw. die Entwicklung einer neuen inhaltlich-formalen literarischen Veränderung nicht mit der individuellen Entscheidung und dem persönlichen Verhalten des Dichters in Beziehung gebracht werden. Diese Entwicklungen werden durch die gesellschaftlich-sozialen Veränderungen eingeleitet (1999:114).

Typisch für die Wahl der Novelle könnte in ihrer Besonderheit liegen, dem Leser etwas ‚Neues‘ zu vermitteln. Vor allem den psychologischen Entwicklungsprozess des Menschen, das Verhalten des Menschen in der Wirklichkeit und der Mensch, der seinem Schicksal ausgeliefert ist, der Mensch in seiner Beziehung zur Gesellschaft waren bevorzugte Themen der Tanzimat Dichter, die eine inhaltliche Besonderheit der Novelle in der deutschen Romantik ausmachte. Nach Kudret gehörten Schicksal und Zufall zum wichtigsten Merkmal der Romane in der Tanzimat-Periode, so wie in den Novellen der Romantik (vgl. 1995:25).

Es ist an dieser Stelle angebracht, kurz auf die Unterschiede zwischen den epischen Formen der Novelle, Kurzgeschichte und Roman einzugehen. Es soll nur in kurzen Umrissen auf die Unterschiede hingewiesen werden, eine zu ausführliche Analyse dessen wäre ein anderes Forschungsvorhaben. Als Beispiele werden Kleins und Freunds Annäherungen erläutert und auf einige Annäherungen türkischer Autoren hingewiesen.

Kleins Abgrenzung zwischen Novelle, Roman und Erzählung wird wie folgt dargestellt:

Die Erzählung steht für Klein zwischen der Novelle und dem Roman. Im Roman werden mehrere Handlungen mit einander verknüpft wogegen die Novelle nur eine Handlung hat und die Erzählung trotz mehrerer Handlungen sie nicht mit einander verbindet. Was die Kürze betrifft, so stehen sich Novelle und Erzählung näher als der Roman, nur dass es bei der Erzählung die Handlung nicht unbedingt auf einen Mittelpunkt geführt wird wie bei der Novelle. Im Roman ist ein seelischer Entwicklungsprozess des Individuums zu verfolgen, die Novelle jedoch, gibt nur den seelischen Zustand wieder, ohne dass sie sich zu einem Entwicklungsprozess ausbildet. Auch in der Erzählung ist der seelische Entwicklungsprozess zu sehen, jedoch nicht im gleichen Maße weit ausgedehnt wie im Roman. Besonders ist, dass der Roman meist Fragen beantworten will und die Novelle diese unbeantwortet lässt (1954:8-9).

Auch Freund verweist auf die Länge der Novelle hin, die zwischen Roman und Kurzgeschichte steht. Für Freund wird im Roman und Erzählung die Person als handlungslösendes Subjekt dargestellt, das ein bestimmtes Handlungsziel verfolgt. Die Kurzgeschichte konzentriert sich auf das Handlungsergebnis. In der Novelle geht es nicht, um eine handlungslösende Person, oder das Handlungsergebnis, sondern die Handlung selbst ist der Erzählkern (1998:58).

Wie schon vorab erwähnt, gehört in der türkischen Literatur der Dichter Recaizade Mahmud Ekrem zu den ersten Dichtern in der Tanzimat-Periode, die sich mit dem Begriff Roman auseinandergesetzt haben. In seinem Aufsatz über die Besonderheiten des Romans, welches er als ‚Uzun Hikaye‘ [lange Geschichte] und die Erzählung als ‚Kısa Hikaye‘ [kurze Geschichte] bezeichnete, erklärte er die Unterschiede beider Formen. Er stellt den Roman bzw. die ‚lange Geschichte‘ einem Gemälde gleich. Der Dichter zeichnet zuerst seine Skizzen, vermischt später die Farben dazu, benutzt sein Pinsel nach Belieben und so entsteht sein Konzept, welches danach eine Gestalt annimmt. Die ‚kurze Geschichte‘ hingegen braucht kein bestimmtes Konzept. Das was erzählt werden will, wird in einem Handlungsablauf wiedergegeben. Zu beachten sei jedoch, dass man in der ‚langen Geschichte‘ nur, um die Seitenzahl zu steigern, nicht einfach ohne Sinn darauf los schreiben sollte, weil somit das Ganze an Schönheit verlieren würde (vgl. Yılmaz 1990:40).

Ein weiterer Name der Tanzimat Dichter, Ahmet Mithat, unterteilt in seinem Aufsatz „Hikaye Tasvir ve Tahrir“ (1873) die Erzählung bzw. den Roman, denn er benutzt beide Begriffe gleichbedeutend, in vier unterschiedlichen inhaltlichen Möglichkeiten wie folgt:

1. Es handelt sich nur um eine bestimmte Hauptfigur in einem bestimmten Handlungsablauf. Auch wenn Nebenfiguren dargestellt werden, sind diese für die Handlung unbedeutend.
2. Es geht hierbei wieder um eine bestimmte Hauptfigur, die jedoch diesmal in Beziehung mit anderen Figuren und unterschiedlichen Vorfällen in Verbindung steht. Doch es geht hierbei nur um einen Handlungsablauf.
3. In der dritten Form der Erzählung sind mehrere Figuren, die einen bestimmten Typ in der Gesellschaft vertreten, vorhanden. So wird der Leser mit verschiedenen Charakteren bekannt gemacht.
4. In der letzten Erzählvariante geht es, um mehrere Hauptfiguren, die auch unterschiedliches erleben. Mehrere Handlungen werden miteinander verknüpft (Yılmaz 1990:83).

Außerdem betont Mithat, dass es wichtig sei, die Romane nach dem traditionellen Normen der Gesellschaft zu bilden und sie auch für den Leser verständlich zu gestalten.

Die Literatur spiegelt die Teilansicht einer Wirklichkeit wieder, die von der Gesellschaft durch die Dichtung wahrgenommen wird. So setzt sich der Mensch mit seinem Dasein auseinander. Der Dichter gibt seine Weltgefühle und Annäherung hinsichtlich der Gesellschaft und des Individuums in seinen Dichtungen preis. Dementsprechend werden bestimmte literarische Ausdrucksformen benutzt, die der jeweiligen zeitlich-geistlichen Anforderungen entsprechen (Freund 1998:58).

Die Übergänge von epischen Formen klar abzutrennen, benötigt jedoch einen noch tieferen theoretischen Rahmen als die Abgrenzungsvarianten, die in dieser Arbeit gegeben sind. Freunds und Kleins Angaben bilden nur einen kurzen Überblick. Die Novellenforschung, die zu Anfang des 20. Jhr. entstanden ist, versucht die Novelle mit einem theoretischen Rahmen zu untermauern und untersucht sie aus verschiedenen Blickrichtungen.

II. DARSTELLUNG DES TEXTMATERIALS

II.1. Joseph von Eichendorff “Aus dem Leben eines Taugenichts” (1826)

Bevor die Gegenüberstellung der Übersetzungstexte vorgenommen wird, soll im Folgenden Joseph v.Eichendorffs Werk “Aus dem Leben eines Taugenichts” (1826) einem mikro- und makrostrukturellen Analyseraster unterzogen werden.

II.1.1. Entstehungs-und Wirkungsgeschichte

Joseph v. Eichendorff wurde immer als der romantische Dichter seiner Zeit betrachtet. Neben seinen Erzählungen und Novellen galt die Aufmerksamkeit eher seinen Gedichten, die durch ihre Melodie großes Interesse und somit Verbreitung fanden. Eichendorff legte, wie schon in Kapitel 1.3. erwähnt, viel Wert auf das Volkstümliche, was einen Teilbereich der romantischen Dichtung ausmachte. Seine volkstümlichen romantischen Lieder wurden zu einem Bestandteil in seinen Erzählungen. Frühwald gibt eine Forschung Eckart Busses an, der unter Einbeziehung aller Vokalgattungen, allein aus den beiden letzten Dritteln des 19. Jahrhunderts ‚weit über 5000 Eichendorff-Vertonungen‘ zählte. Hier zu nennen sind Lieder, die durch Felix-Mendelssohn-Bartholys, Robert Schumann und Hugo Wolfs berühmt wurden (vgl. 1993:301).

Trotz all dem ist zu betonen, dass Eichendorff vor allem im Ausland durch seine Novelle “Aus dem Leben eines Taugenichts” bekannt wurde. Doch zuerst soll auf die Entstehungsgeschichte des “Taugenichts” ein Blick geworfen werden. Die Forschung, stellt die Vermutung auf, dass die Novelle in zwei Schüben entstanden ist. Auch der Titel lautete zu Anfang “Der neue Troubadour” mit einem Untertitel “Aus dem Leben eines armen Taugenichts. Die ersten beiden Kapitel wurden 1823 schon mit dem neuen Titel in den ‚Deutschen Blättern für Poesie, Literatur, Kunst und Theater‘ veröffentlicht.

1826 folgte dann das vollständige Werk, zusammen mit der Novelle "Das Marmorbild" und einigen Gedichten. (siehe Voruntersuchung ZS-Text 4). In dem ersten Entwurf der Troubadour Novelle endet die Geschichte nicht mit einem Happy-End, denn die Liebe des Taugenichts geht nicht in Erfüllung. In der umgeänderten vollständigen Ausgabe endet sie wie viele Erzählungen Eichendorffs mit einem glücklichen Ende. Der erste Entwurf ist wahrscheinlich aus der Begeisterung der Romantik zum Mittelalter entstanden, daher der "Troubadour" Titel. Das französische Wort Troubadour bezeichnet "einen Ritter ohne eigenes Land, der sein Leben der Verteidigung der christlichen Religion und der Verehrung für ihn unerreichbarer adeliger Frauen widmet" (Rumpf 1999:30). Köhnkes Vermutung, dass Eichendorff später die Kennzeichnung 'Troubadour' fortließ, liegt in der Begründung, dass sich Eichendorff die Vorstellung von dem Unterschied zwischen dem südfranzösischen Troubadour und dem deutschen Minnesänger herausgebildet hat. Hierzu gibt Köhnke folgende Äußerung Eichendorffs wieder:

"Der Minnegesang des Troubadours mag daher immerhin reicher, künstlicher, beweglicher und mannigfaltiger sein; der deutsche dagegen ist bei weitem intensiver, keuscher, inniger, natürlicher und gedankvoller [...] (1982:31).

So wurde der Troubadour zum "Taugenichts" und Eichendorff als Verfasser des Taugenichts im Ausland bekannt. Die Novelle fand großes Interesse im Ausland und insbesondere in Frankreich. Der "Taugenichts" wurde in Frankreich unter dem Titel "Scènes de la vie d'un propre a rien" 1929, 1941 und 1968 veröffentlicht. Doch zu betonen, ist die erste Veröffentlichung 1900 unter dem Titel "Episode de la vie d'un faineant", die eine Nachdichtung des "Taugenichts" war. Sieben Jahre später wurde Tefviks "Bir Çalgıcının Seyahati" veröffentlicht. Diese Feststellung wirft einerseits wieder die schon davor gestellte Frage auf, ob Tefvik die 'Übersetzung' bzw. Bearbeitung aus

dem Französischen übertragen hat und andererseits stellt es die Bedeutung der Nachahmung von literarischen Texten dar. Weitere Übersetzungen der Novelle folgten 1897 in den Niederlanden, 1903 in Belgien, 1900 in Schweden, 1943 in Spanien, 1959 in der Tschechoslowakei und Italien, 1968 in Ungarn. Diese Daten verdeutlichen die Aufnahme Eichendorffs im Ausland und gibt den Anhaltspunkt für die Übersetzung ins Türkische.

II.1.2. Makro-Ebene

II.1.2.1. Voruntersuchung

Name des Autor:	Joseph von Eichendorff
Titel:	Aus dem Leben eines Taugenichts
Entstehungsdatum:	1826
Sprache des Originals:	Deutsch
Herausgeber:	Paul Stapf (1968) Joseph von Eichendorff. Ausgewählte Werke, Deutsche Buchgemeinschaft Berlin.

Metatexte

Informationen über den Text, die im Vorwort oder auf der Titelseite enthalten sind werden angegeben: Die Ausgabe enthält Eichendorffs sämtliche Gedichte, Romane, Novelle und Märchen. Es wird im Vorwort darauf hingewiesen, dass der Text auf die vom Wilhelm Kosch und August Sauer herausgegebene, doch unvollendet gebliebene historisch-kritische Ausgabe der Werke Eichendorffs (Regensburg 1908f) zurück.

Außerdem wurden zum Vergleich einzelner Stellen die Ausgaben von Dietze (Meyers Klassiker), Ludwig Krähe (Borg), Heinz Amelung (München 1909-13) und Franz Schultz (Leipzig 1910 und 1913) herangezogen.

Es wird auch darauf verwiesen, dass die Rechtschreibung und Interpunktion der heutigen Schreibweise angeglichen wurde (hier wird jedoch nicht die neuere Rechtschreibreform gemeint, siehe Veröffentlichungsjahr).

Doch wurden Lautstand und Rhythmus und in einzelnen Fällen auch Eigenheiten der Eichendorffschen Orthographie und Interpunktion beibehalten. Worttrennungen, die nicht mehr üblich sind, sind auch erhalten geblieben. Der Herausgeber bemerkt zudem noch, dass seine Zusätze durch eckige Klammern gekennzeichnet sind.

II.1.2.2. Textgliederung

Der Text ist in 10 Kapiteln gegliedert. Es gehören immer jeweils 2 Kapitel zusammen, die eine der fünf Etappen umfassen und der Anfang eines neuen Kapitels bezieht sich auf das Ende. Außerdem ist ersichtlich, dass nach jedem zweiten Kapitel ein Aufbruch des Protagonisten verwirklicht wird. Der Protagonist sucht sich einen neuen Ort, wodurch sich die Handlung an einem anderen Ort abspielt. Die Kapitel sind von 1 bis 10 durchnummeriert, tragen jedoch keine Kapitelüberschrift. Im Folgenden wird ein Überblick über den Aufbau gegeben:

- 1./2. Kapitel: Aufbruch aus dem Heimatdorf und Aufenthalt in Wien
- 2./3. Kapitel: Reise mit der Kutsche nach Italien
- 5./6. Kapitel: Aufenthalt in einem geheimnisvollen Schloss in Italien
- 7./8. Kapitel: Aufenthalt in Rom
- 9./10. Kapitel: Reise zurück zum Ausgangspunkt Wien

Heirat mit einer schönen jungen Dame

II.1.2.3. Erzählstruktur

Um einen Vergleich mit dem Zieltext zu ermöglichen, wird zunächst die Handlung des AS-Textes kurz referiert. Im Anschluss daran kann in den Zieltexten herauszukristallisiert, werden, welche Hinzufügungen bzw. Änderungen oder Auslassungen durchgeführt wurden.

Die lineare Erzählweise beim Ausgangstext lässt keine Rückblicke und Vorblicke zu. Das Geschehen beginnt in Wien und endet auch wiederum in Wien mit einem Happy End. Die Zwischenstationen sind immer nur Aufenthaltspunkte, die das Suchen nach der schönen gnädigen Frau ermöglichen. Sie bilden eine lineare Kette, die keinen bestimmten Entwicklungs- bzw. Erkenntnisprozess für den Taugenichts darstellt.

Erstes Kapitel (S.731-739)

Der Protagonist der Novelle, der Sohn eines Müllers ist, aber keinen Namen besitzt und mit Taugenichts angeredet wird, sitzt vom Schlaf erwacht auf der Türschwelle. Sein Vater, der ohne die Hilfe seines Sohnes in der Mühle gearbeitet hat, fordert ihn auf, in die Welt hinauszuwandern, um sein eigenes Geld zu verdienen. Er gibt seinem Sohn noch ein paar Groschen mit auf dem Weg und Taugenichts, dem diese Forderung recht gelegen kommt, ausgestattet mit seiner Geige, wandert los.

“Du Taugenichts! Da sonnst du dich schon wieder und dehnt und reckst dir die Knochen müde und lässt mich alle Arbeit allein tun. Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot” (S.731).

Fröhlich und munter wandert er los, spielt auf seiner Geige und singt ein Lied, das davon handelt, dass Gott ihm somit eine Gunst erweist und ihn in die weite Welt schickt. (S.737 ein Lied mit vier Strophen)

Kurz darauf nähert sich ihm ein Reisewagen, in dem sich zwei vornehme Damen, eine ältere und eine schöne junge, befinden, die seinen Liedern gelauscht haben. Sie fragen ihn nach seinem Reiseziel und da er kein bestimmtes Ziel hat, sagt er "Nach Wien" (S.732).

Die Damen laden ihn ein, hinten aufzuspringen, denn auch sie würden nach Wien fahren.

So fährt er auf dem Reisewagen mit den Damen nach Wien. An einem prächtigen Schloss angekommen, erwacht er aus seinem Schlaf und in seiner Verwirrung, denn die Damen sind schon längst ausgestiegen, die Pferde ausgespannt, geht er in das Schloss hinein. Die Bediensteten schauen ihn fragend an, bis ihn vor diesem Schreck und Erstaunen eine Kammerjungfer rettet. Sie fragt ihn im Namen der Herrschaft, ob er als Gärtnerbursche dienen wolle. Er sagte zu und beginnt im Schloss als Gärtnerbursche zu arbeiten. Obwohl er genügend zu essen und Geld bekommt, hat er seinem eigenem Empfinden viel zu tun. Er will lieber wie die vornehmen Damen und Herren im Garten spazieren und stellt sich vor, wie er sich mit einer schönen jungen Dame unterhält. Er träumt oft, denkt dabei an die schöne junge Dame und singt vor sich hin das Lied von der "viel schönen gnädigen Frau". Die junge Dame hört dieses Lied, schickt ihm am nächsten Abend mit der Kammerzofe eine Flasche Wein und so vergehen viele Tage.

An einem Sonntag als er im Garten liegt und sich langweilt, kommt eine Gruppe von jungen Herren und Damen vom Schloss und die ältere Dame fordert ihn auf, sie mit dem Kahn ans andere Ufer zu rudern. Während sie ans andere Ufer rudern, bittet ihn eine andere Dame doch ein Lied zu singen. Er weist diese Bitte und zwar mit der Entschuldigung, er wisse kein Lied, das für so eine Gesellschaft geeignet ist. Doch die

Kammerzofe erinnert ihn an sein Lied über die schöne Frau und die schöne junge Dame schaut ihn mit bittenden Blicken an, so dass er anfängt, voller Lust das Lied zu singen. Später merkt er wie die Herren ihn verspotten. Am Ufer angekommen, steigt die Gesellschaft aus und ihm wird plötzlich bewusst, wie schön die Dame ist, er jedoch arm und einsam. Er wirft sich ins Gras und weint.

Zweites Kapitel (S.739-750)

Taugenichts wird wegen seines guten Benehmens von der Herrschaft zum Zolleinnehmer bestimmt. Er zieht in die Wohnung seines Vorgängers, der gestorben ist, und hat den ganzen Tag nichts zu tun, ausser auf der Bank vor seinem Haus zu sitzen, und Pfeife zu rauchen, ein Relikt, dass er von seinem Vorgänger übernommen hat und den Leuten, die an ihm vorbeigehen, zuzuschauen. Sein größter Wunsch ist es, dass auch Leute aus seinem Dorf vorbeikämen, die immer der Meinung waren, aus ihm würde nichts. Immerfort denkt er an die schöne junge Dame. Er pflanzt die schönsten Blumen in seinem Garten und legt jeden Abend einen Blumenstrauß auf den Tisch im Garten der Herrschaft. Da der Blumenstrauß am nächsten Morgen nicht mehr da ist, beginnt er, das gleiche immer fort zu tun. Als die schöne junge Dame von der Jagd zurückkommt, sieht er, dass sie seinen Blumenstrauß an ihrem Jagdkleid trägt. Voller Freude tritt er vor sie und gibt ihr einen neuen Blumenstrauß. Obwohl sie ihn beinahe wütend anblickt, nimmt sie den Blumenstrauß und reitet davon. Doch nach diesem Vorfall nimmt niemand mehr den Blumenstrauß, den er immer wieder abends auf den Tisch im Herrschaftsgarten legt. Er ist verstört bis ihm eines Abends die Kammerjungfer aufsucht und ihm davon erzählt, dass der gnädige Herr von seiner Reise zurückgekehrt ist. Es soll zu Ehren des Herren ein Fest gegeben werden, auf dem sich die gnädige Frau als Gärtnerin verkleiden will und ihn

deshalb bittet, einen Korb voller Blumen zu ihr in den Garten zu bringen. Seine Freude ist groß, bis er jedoch im Garten, wo er eigentlich die junge schöne Dame erwartet, sieht, dass es die ältere Dame ist, die die Blumen bestellt hat. Als er dann auch noch die schöne Dame am Arm eines jungen Offiziers erblickt, fühlt er sich wie ein Narr. Ihm wird bewusst, dass die junge Dame gar nicht an ihn denkt und sie schon längst verheiratet ist. Am nächsten Morgen nimmt er seine Geige von der Wand, fühlt sich plötzlich wieder "frei wie ein Vogel, der aus seinem Käfig ausreißt" (1968:750) und zieht singend auf der Landstraße Richtung Italien davon.

Drittes Kapitel (S.751-762)

Das Interessante an seinem Vorhaben nach Italien zu wandern, ist die Tatsache, dass er den Weg nicht kennt. Er geht einfach darauf los, denn zurück in sein Dorf kann er nicht, auch ins Schloss umzukehren ist nicht möglich, man würde sich lustig über ihn machen.

Auf seinem Weg sieht er einen schönen Baumgarten und ohne zu zögern, springt er über den Gartenzaun und legt sich unter einen Apfelbaum ins Gras. Dort fällt er in den Schlaf, träumt von seinem Dorf, seiner Mühle und der schönen jungen Frau. Doch plötzlich steht ein Bauer vor ihm und beschimpft ihn als Faulpelz, der anstatt zur Kirche geht seinen Garten zertrampelt. Nach einem kurzen Streit mit dem Bauern läuft er vor Angst, in den Wald. Er wandert durch den Wald, singt vor sich hin bis er an ein Wirtshaus gelangt. Dort nimmt er seine Geige aus der Tasche und spielt lustige Lieder, die den jungen Männern und Mädchen, die sich vor dem Wirtshaus versammelt hatten, dazu auffordern zu tanzen. Als es jedoch wieder still um ihn herum wird, denn die lustige Gesellschaft zieht sich ins Wirtshaus zurück, fühlt er sich wieder sehr allein in der großen weiten Welt.

Plötzlich hört er aus der Ferne, dass sich ihm Reiter nähern und vor Furcht, es könnten Räuber sein, versucht er sich auf einem Lindenbaum zu verstecken. Doch bevor er noch ganz auf dem Ast ist, entdecken ihn die Räuber und so springt er wieder auf den Boden herab.

Sie fragen ihn nach dem Weg B. und obwohl er ihnen erklärt, dass er den Weg nicht kenne, fordert ihn einer der Räuber mit vorgehaltener Pistole auf, selbst nach B. voranzugehen. So ziehen sie in der Nacht durch den Wald, ohne sich im Klaren zu sein, wohin der Weg führt. Er hört die beiden Räuber in einer fremden unverständlichen Sprache, hinter seinem Rücken sprechen. Einer der Reiter erkennt Taugenichts als den Zolleinnehmer vom Schloss. Taugenichts kann sich nicht an die beiden Männer, die sich nun als Herren entpuppen, erinnern und sagt ihnen, er sei auf dem Weg nach Italien. Er ist überrascht als er erfährt, dass auch die beiden Herren nach Italien wollen und einen Diener suchen. Vor Freude nimmt er wieder seine Geige aus der Tasche und die beiden Herren stellen sich als Maler Leonhard und Guido vor. Nach einem ausgiebigen Abendmahl schlummert Taugenichts ein. Als eine Stimme neben seinem Ohr "Come e bello!" (S. 761) ausruft, wacht er auf und merkt wie ungeduldig der Herr Leonhard darauf wartet, aufzubrechen. Die beiden Herren setzen sich auf ihre Pferde und er marschiert nebenher in das Tal hinab.

Viertes Kapitel (S.762-767)

Vor dem Dorf D. angekommen, wartet ein Reisewagen auf sie und so beginnt sofort die Reise nach Italien. Seine Aufgabe besteht nur darin, bei den Wirtshäusern Essen und Trinken an den Wagen heranzutragen, denn die beiden Maler steigen niemals aus. So vergehen die Tage auf der Kutsche bis sie eines Abends vor einem Wirtshaus auf dem Land anhalten und ein paar Stunden auf die Ersatzpferde warten müssen. Daher begeben

sich die Maler auf ihre Zimmer und Taugenichts setzt sich ins Wirtshaus. Ein Mann setzt sich an seinen Tisch und versucht ihn auszufragen, doch er versteht ihn nicht und fragt ihn auf Französisch "Parlez vous Français?" (S.764). Als der Mann dies verneint, ist er froh, denn auch er kann kein Französisch. Ihm wird das alles zu viel, weshalb er vor die Tür geht sich auf eine Bank setzt, wo er nach kurzer Zeit auch einschläft.

Als er am frühen Morgen erwacht, muss er feststellen, dass die beiden Maler, ohne ihn aufzuwecken schon fort geritten sind. Sie haben ihm einen vollen Geldbeutel mit einem Zettel, mit der Aufschrift "Für den Herrn Einnehmer!" hinterlassen. Der Reisewagen steht jedoch vor der Tür angespannt und der Kutscher stößt ungeduldig ins Horn. So springt Taugenichts nun allein in den Wagen und die Reise beginnt von neuem.

Fünftes Kapitel (S.767-771)

Sie fahren über Tag und Nacht über Berg und Tal, bis sie auf einem Berg am Schlosstor ankommen. Der Wagen hält im Schlosshof an und die Wagentür wird aufgerissen. Ein alter Mann und eine alte Frau führen ihn in das Schloss hinein. Zuerst wird er an einen gedeckten Tisch geführt, wo er sein Abendmahl zu sich nimmt und nach dem Essen begleitet man ihn ins Zimmer, wo ein prächtiges Bett steht. Er legt sich aufs Bett und schläft voller Vergnügen ein.

Sechstes Kapitel (S.772-780)

Taugenichts verbringt seine Tage im Schloss ohne irgendetwas zu tun, wo all seine Wünsche den Bediensteten zu Befehl werden. Er schläft lange, nimmt reiche Mahlzeiten ein, geht im Garten spazieren, liegt stundenlang im Gras, spielt auf seiner Geige und sehnt sich langsam wieder danach etwas zu erleben.

Von einer Magd erfährt er, dass das Schloss einem Grafen gehört dessen Namen sie ihm jedoch nicht verrät. Eines Tages kommt die Postkutsche mit einer Botschaft für ihn. Die Nachricht ist von der schönen jungen Frau an ihn und sie bittet ihn wieder zurückzukommen, denn sie könne ohne ihn nicht mehr leben, seit dem er fort ist. So erfährt er auch, dass sie Aurelie heißt. Er ist überglücklich und lässt alle an seiner Freude teilhaben. Vor Freude kann er keinen Schlaf finden und als er aus dem Fenster nach draußen blickt, sieht er die alte Haushälterin und den alten Schlossverwalter, der ein langes Messer in der Hand hält. Ihm fallen plötzlich alte Schauergeschichten ein. Er verhält sich ganz still und hört plötzlich wie seine Tür von außen abgeschlossen wird. Er überlegt kurz, nimmt seine Geige und springt aus dem Fenster. Der junge Student, der auch im Schloss wohnt, hilft ihm aus dem Schloss zu entkommen. So flüchtet er in den Wald in die dunkle Nacht hinein.

Siebentes Kapitel (S.780-787)

Er wandert Tag und Nacht, als er endlich durch ein prächtiges Tor in die berühmte Stadt Rom hinein kommt. Als er durch die Stadt schlendert, hört er Gitarrenmusik und eine Frau singen singt dazu. Ihre Stimme erinnert ihn an seine schöne junge Frau. Ohne zögern, springt er über das Gittertor in den Garten, woher der Gesang kommt. Er erkennt sie sofort, aber sie läuft ins Haus hinein und verschließt Tür und Fenster. Er nimmt seine Geige und spielt alle Lieder, die er kennt, dennoch rührt sich niemand im Haus. Traurig und müde legt er sich vor die Haustür und schläft ein. Am nächsten Morgen blickt er durch die Jalousien in das Zimmer hinein und sieht, dass das Haus schon lange unbewohnt sein muss. Ihn überkommt Angst vor dem unbewohnten Haus und der gestrigen Frauengestalt. So klettert er wieder aus dem Gartentor hinaus und ist geblendet von der prächtigen Stadt,

die in der Morgensonne blitzt und funkelt. Da er nicht mehr weiß wohin er sich wenden soll, setzt er sich auf den Rand eines Springbrunnens und beginnt zu singen. Daraufhin wird er von einem jungen Mann auf Deutsch angesprochen. Vor Freude einen Landsmann getroffen zu haben, erklärt er ihm, dass er herumreist, um die Welt zu sehen. Der junge Mann, der sich als Maler vorstellt, lädt ihn zu sich zum Frühstück ein. In seinem Haus sind an den Wänden große Bilder angelehnt. Die Bilder sind von Leonardo da Vinci und Guido Reni und Taugenichts erzählt ihm sofort, er sei mit den beiden gereist. Der Maler starrt ihn, an als sei er verrückt. Er zeichnet auf ein Papier die heilige Jungfrau mit einem schönen, freudigen und wehmütigen Gesicht. Zu ihren Füßen liegt das Jesuskind, mit freundlichen aber ernsthaften Augen. Der Maler will Taugenichts Gesicht zeichnen, der den Hirten darstellen soll.

Als Taugenichts den Maler von seiner Reise mit den beiden Malern Leonhard und Guido erzählt, erfährt er, dass eine junge Gräfin aus Deutschland sich nach den beiden Malern und einem jungen Musikanten mit Geige erkundigt hat. Er hebt eine Leinwanddecke von einem Bild und Taugenichts erblickt das Bild der schönen jungen Frau. Vor Freude nimmt er seinen Hut, rennt zur Tür hinaus, hört aber noch, wie der Maler ihn hinterher ruft, er solle am Abend wiederkommen.

Achtes Kapitel (S.787-798)

Er versucht das Haus wieder zu finden, wo die schöne Frau gesungen hat. Auf den Straßen wird es lebendig, Damen und Herren ziehen im Sonnenschein durch die Strassen und von überall läutet es zur Messe. Er kann das Haus jedoch nicht wieder finden, vor Müdigkeit setzt er sich vor ein Haus und schläft ein. Als er erwacht und über ihm ein offenes Fenster bemerkt, sieht er hinter Sträuchern und Blumen einen Papagei unablässig plaudern. Er

beginnt mit dem Papagei zu plaudern bis dieser ihn mit einem Schimpfwort “furfante” beschimpft. Als er hinter sich ein Lachen wahrnimmt, sieht er den jungen Maler vom Morgen vor sich stehen. Er fordert ihn auf in einen Garten vor der Stadt zu gehen, wo sie mehrere Landsleute antreffen und so vielleicht Näheres über die Gräfin in Erfahrung bringen können. Sie kommen in einem Garten, wo mehrere junge Männer und Frauen um einen runden Tisch sitzen und dem Gesang zweier schöner Frauen lauschen bis ein junges Mädchen, verfolgt von einem verärgerten jungen Mann, zu der Gesellschaft hinzukommt. Der junge Mann verlangt von ihr einen Zettel, den sie an sich genommen hat und beschimpft sie. Plötzlich nähert sich das junge Mädchen Taugenichts und steckt ihm, ohne das es jemand bemerkt, den Zettel zu. Sie flüstert ihm ins Ohr, er solle heute Abend zu der Adresse kommen, die auf den Zettel steht, wo die Herrschaft wohnt. Er erkennt die Kammerjungfer vom Schloss wieder, die dann plötzlich wieder verschwindet. Vor Glück und Freude holt er seine Geige hervor und alle tanzen und singen. Er kann es kaum abwarten, dass die Stunde elf zeigt, doch der junge Maler und Eckbrecht, auch ein Maler, der zuvor die Kammerjungfer beschimpft hat, lassen ihn nicht fort und stoßen auf seine Gesundheit an. Herr Eckbrecht hält eine Rede über das wahre Wesen des Genies. Für ihn ist der Taugenichts ein Genie, genau wie er selbst. Dieses Wirrwarr von Gerede hält er nicht mehr aus und schleicht sich aus dem Garten und begibt sich zu der Adresse, die auf den Zettel geschrieben steht.

Vor dem Haus angekommen, sieht er, dass es sich um das verlassene Haus handelt, wo er die Nacht zuvor die schöne Frau singen gehört hat. Im Garten erblickt er eine Gestalt, der einen weißen Mantel trägt. Er glaubt den betrunkenen Maler zu erkennen, der sich leise in das Haus schleicht. Aus Angst, dass die Gräfin, die er im Zimmer Gitarre spielen sieht, in großer Gefahr ist, schreit er ganz laut “Mordio!”. Danach merkt er jedoch, dass es die

Kammerjungfer ist, die sich den Mantel des Malers ausgeliehen hat. Durch den Lärm tritt auch die gnädige Frau aus dem Zimmer und plötzlich sieht er, dass es nicht seine schöne junge Gräfin ist, sondern eine fremde Person. Verwirrt fragt er nach seiner schönen jungen Gräfin aus Deutschland und die Kammerjungfer wirft ihm vor, dass er sein Glück mit Füßen treten würde. Die deutsche Gräfin sei schon wieder in Deutschland und er solle ihr doch nachlaufen. Durch den Schrei versammelt sich nun die ganze Nachbarschaft und sucht nach dem Dieb. Die Kammerjungfer lenkt die Leute auf eine falsche Spur und so rennt er aus dem Garten in eine andere Richtung fort. Wieder am Brunnen angekommen, nimmt er sich vor "den falschen Italien mit seinem verrückten Malern, Pomeranzen und Kammerjungfern auf ewig den Rücken zu kehren" (S.798). So wandert er zum Tor hinaus.

Neuntes Kapitel (S.798-808)

Taugenichts steht auf einem hohen Berg mit dem Blick auf Österreich und singt dabei ein Lied, das mit "Vivat Österreich!" endet. Doch noch bei seiner letzten Strophe beginnt eine Musik von Blasinstrumenten seinen Gesang zu begleiten, er sieht drei junge Musikanten, von ihnen spielt einer Oboe, der andere Klarinette und der dritte Waldhorn. Auch er greift zu seiner Geige und spielt und singt weiter. Plötzlich hören die Musikanten auf, weil sie ihn zuerst wegen seines langen Fracks für einen reisenden Engländer, gehalten haben, der zu Fuß die schöne Natur bewundert. Doch als es sich herausstellt, dass es sich bei ihm um einen Musikanten handelt, würden sie sowieso kein Reisegeld dazu verdienen. Taugenichts erfährt, dass es sich bei den drei Musikanten um arme Studenten aus Prag handelt, die durch Musik ihr Geld verdienen. Einer der Studenten erinnert sich an seinen Vetter, der in Wien in einem Schloss als Portier tätig ist. Da auch Taugenichts das gleiche Schloss zum

Ziel hat, legen sie alle Groschen zusammen, um mit dem Postschiff auf der Donau zu dem Schloss der schönen Gräfin zu fahren.

Auf dem Schiff ist auch ein ällicher Herr mit einem grauen Überrock, den sie für einen Geistlichen halten. Ein junges Mädchen mit einem Kanarienvogel im Käfig ist ebenfalls auf dem Schiff. Mit der möchten die jungen Studenten ein Gespräch anfangen, sie genieren sich jedoch vor den Geistlichen. Am Abend lädt der Geistliche alle zum Abendmahl ein. Während des Essens stellt sich heraus, dass es sich bei dem jungen Mädchen um die neue Kammerjungfer der Gräfin handelt. Der Geistliche erzählt ihnen, dass er von der Gräfin losgeschickt wurde, um nach dem Bräutigam Ausschau zu halten. Es handelt sich um “einen Vogel, der aus den Käfig ausreist, sobald er nur kann, und lustig singt, wenn er wieder in der Freiheit ist” (S.805).

Der Taugenichts versucht den Geistlichen zu erklären, dass es sich bei dem Bräutigam um einen moralischen, hoffnungsvollen Jüngling handelt, der in Italien in einem alten Schloss gelebt hat, mit Gräfinnen, berühmten Malern und Kammerjungfern Umgang hatte und der sein Geld zu Rate halten wüsste, wenn er nur welches gehabt hätte (S.806).

Der Geistliche lacht nur herzlich und stößt auf das Brautpaar an. Es wird getrunken, gelacht und gesungen. Die drei Studenten singen ein Lied auf Lateinisch und in der Abendsonne erblickt Taugenichts vom Weiten das Schloss.

Zehntes Kapitel (S.808-816)

Das Schiff macht am Ufer fest und alle springen schnell ans Land. Der Geistliche nimmt Abschied und geht sofort zum Schloss. Die Studenten ziehen sich in das Gebüsch, um sich zu waschen und umzuziehen, die Kammerjungfer macht sich auf den Weg zum Wirtshaus, um sich ein besseres Kleid anzulegen.

Der Taugenichts rennt zu seinem alten Zollhaus, springt durch das Fenster und setzt sich an den Tisch. Doch plötzlich geht die Tür auf, sein Nachfolger sieht ihn grimmig an. Er springt sofort auf und läuft aus der Haustür durch den Garten hinaus. Er vernimmt aus einiger Entfernung eine singende Stimme im Garten. Es klingt wie die Stimme des Herrn Guido. Er eilt der Stimme nach und als er hinter den Rosensträuchern hervortritt, sieht er die schöne gnädige Frau in Gedanken versunken am Schwanenteich sitzen. Neben ihr sitzt eine andere Dame und singt. Da hebt die schöne Dame die Augen erblickt ihn und schreit vor Freude auf. Im selben Augenblick umkreisen ihn kleine Mädchen aus dem Dorf, tanzen um ihn rum und singen dabei.

Aus dem Gebüsch tritt in feiner Jägerkleidung der fröhliche Leonardo hervor. Er nimmt die gnädige Frau bei der Hand, führt sie zu dem Taugenichts und hält eine Rede über die Liebe, die “die Bastionen von Rang und Stand mit einem Blick niederschmettert” (S.811) und wünscht ihnen viel Glück.

Auch die andere Dame tritt zu ihnen und setzt ihm ein Myrtenkreuz auf und wünscht ihm viel Glück. Er erkennt plötzlich den Herrn Guido in der jungen Dame wieder. Doch bevor er noch nachfragen kann, erzählt Herr Leonardo ihm die ganze verwirrende Geschichte. Der Herr Leonhard, der junge Graf, liebt die Gräfin Flora, deren Eltern jedoch ihr einen anderen Bräutigam zudachten. So entführt der Graf, die junge Gräfin Flora, die sich als Herr Guido ausgab. Sie wollten zum Schloss des Herr Leonhards nach Italien, doch auf dem Weg dorthin in der Nacht, als sie auf die Ersatzpferde warteten, bemerkten sie, dass sie verfolgt wurden. Deshalb ließen sie den Taugenichts dort und ritten sofort los. Taugenichts fuhr mit dem Postwagen weiter zum Schloss und so wurden die Verfolger getäuscht. Während der Graf noch die Geschichte erzählt, ertönt laute Musik aus dem Gebüsch. Das ganze Spektakel wird für das Fräulein Aurelie zu viel und sie begibt sich

zum Sommerhaus. Er bemerkt dies noch rechtzeitig und folgt ihr. Er nimmt ihre Hand und sie umarmt ihn fest. Sie ist überglücklich, ihn wiederzusehen. Er fragt sie nach dem jungen Herrn, der mit ihr auf dem Balkon stand und deswegen er das Schloss sofort verlassen hat. Sie antwortet ihm, dass es der Sohn der Gräfin war, der von einer Reise zurückkam. Dann zeigt sie ihm in der Ferne ein Schlösschen, das der Graf ihnen samt mit dem Garten und Weinbergen als Belohnung für seine Hilfe geschenkt hat. Als der Taugenichts die schöne gnädige Frau mit Gräfin anspricht, ist diese verwundert und erklärt ihm, dass sie keine Gräfin sei. Sie ist die Nichte vom Portier und ihr Onkel brachte sie als Waise mit aufs Schloss.

Bei dieser Nachricht fällt ihm ein Stein vom Herzen, denn den Portier mochte er schon immer. Sie lächelt und erklärte ihm, dass auch der Portier ihn mochte, doch er solle sich vornehmer verhalten und demnächst auch eleganter kleiden. Beide strahlen vor Glück - "und es war alles, alles gut!" (S.816).

II.1.2.4. Figurenkonstellation

In der Novelle trifft die Hauptfigur unterwegs sehr viele Personen, doch bleiben die meisten unbedeutend und werden nicht näher beschrieben. Sie üben nur eine bestimmte Aufgabe aus, damit der Taugenichts weiter wandern kann. Im Folgenden wird auf die Protagonisten Taugenichts und Aurelie eingegangen.

Aurelie, um die es eigentlich für Taugenichts geht, bleibt in ihrer Persönlichkeit unbekannt. Man weiss zu Anfang nur, dass es sich um eine schöne gnädige Frau handelt, was sich zum Schluss der Novelle als falsch entlarvt, denn sie ist die Nichte des Portiers.

Aber auch über den Taugenichts ist nicht viel zu erfahren. Er ist der Sohn eines Müllers und Halbweise. Näheres über die Mutter oder seine Geburtsdaten sind nicht zu erfahren.

Aus dem Verhalten der Damen, denen er auf seiner Wanderung begegnet, aus dem Ausruf des Fräuleins Flora "Come é bello!", dem Heiratsangebot der Dorfschönheit – vor dem Wirtshaus in Italien und dem Verhalten der italienischen Gräfin kann man schließen, es handelt sich beim Taugenichts um einen gut aussehenden jungen Mann.

Es geht in diesem Erörterungspunkt nicht darum zu analysieren, welche Eigenschaften, Verhaltensweisen und Weltauffassungen die Protagonisten vertreten oder um das zu hinterfragen, welche literaturgeschichtlicher Aspekte von Bedeutung sind. Ziel ist es, die Protagonisten so wiederzugeben, wie sie in der Novelle dargestellt werden, um später vergleichend auf die Darstellung der Personen im Zieltext eingehen zu können. Welche Änderungen wurden aus welchem Grund wie dargestellt?

Taugenichts

Der Taugenichts besitzt keine Tugenden wie Arbeitseifer, Ausdauer, Streben nach Nützlichkeit. Er ist geprägt von seiner Lebensfreude, seiner Unbekümmertheit und Fröhlichkeit. Er ergreift schnelle Entscheidungen und kann sich nicht länger an einem bestimmten Ort aufhalten, schon plagt ihn eine innere Unruhe. Trotz seiner Planlosigkeit und ohne den Weg zu kennen, gelangt er trotzdem immer an sein Ziel beziehungsweise dorthin, wo es für ihn am besten ist. Doch trotz alledem gibt es Momente, in denen er sich einsam fühlt und Heimweh nach seinem Dorf hat. Die heimatliche Mühle wird für ihn zum Symbol der Geborgenheit, die jedoch weit weg liegt. Sowohl er manchmal doch den Entschluss fasst, Geld zu verdienen, ist diese Entscheidung nicht von Dauer. Seine Lieblingsbeschäftigung ist es, im Gras zu liegen und von seiner schönen gnädigen Frau zu träumen. Nichts hält ihn von seinem Schlaf fern, selbst auf der Reise nach Italien, verpasst er vieles von der Landschaft, obwohl er doch so neugierig war. Und trotz alledem ist er zum Schluss ein Glückskind.

Der Aufbruch des Taugenichts aus seinem Heimatdorf hat keinen seelischen Entwicklungsprozess zu Folge, wie man vielleicht zu Anfang erwartet. Eine Entwicklung oder Bildung des Protagonisten findet nicht statt, es geht in der Novelle also nicht, um eine Persönlichkeitsentfaltung oder um einen Versuch, sich in die Gesellschaft zu integrieren. Ausgehend von der langen Reise, die der Taugenichts unternimmt, hätte so eine Erwartung entstehen können, doch lässt sich wohl nur die Absicht erkennen, einfach nur einen Menschen wie den Taugenichts darzustellen, so wie er eben ist. Der Sohn eines Müllers, der durch die Welt zieht, um seine schöne gnädige Frau wiederzufinden.

Dieses Bild des Taugenichts ist aber nicht in der Wirklichkeit angesiedelt, sondern im Märchen. Der Taugenichts ist ein Vagabund, der sich nicht in die Ordnung des bürgerlichen Lebens einfügen möchte. Er ist lebhaft, empfindsam, naiv, dichterisch und musikalisch begabt, denn seine Geige begleitet ihn überall hin. Durch das Spielen auf seiner Geige und seinem Gesang entflieht er manchmal seiner Einsamkeit oder spiegelt seine Freude am Leben wieder. Er spricht durch seine Geige. Die Geige wird zum Ausdrucksmittel seiner Gefühlswelt.

Sein Vater hatte ihm keine Schulausbildung ermöglicht und so hat er sich selbst lesen und schreiben beigebracht. Dennoch trifft seine fehlende Bildung stets zum Vorschein, denn er betont immer, dass er nichts weiß. Auch seine Behauptung, er würde die Maler Leonardo da Vinci und Guido Reni kennen, zeigt seine Unkenntnis.

Aurelie

Die Protagonistin Aurelie wird in der Novelle als "junge, schöne Dame", "die schöne Frau", "die allerschönste Frau", "die schöne gnädige Frau" bezeichnet. Der Name wird nur ein einziges Mal genannt, sonst ist sie wie der Taugenichts anonym.

Auch erfährt man nicht Näheres über sie, als dass sie Waise und Nichte des Portiers ist und als Kind von der Gräfin aufs Schloss genommen und dort großgezogen wurde. Diese Tatsache wird erst im letzten Kapitel erwähnt. Zwischen Aurelie und dem Taugenichts finden keine Gespräche statt, die dem Leser ein näheres Bild über beide Protagonisten geben könnte.

Der Taugenichts hört Aurelie entweder in einer fremden Sprache sprechen oder er lauscht ihrem Gesang. Erst im letzten Kapitel, als sie ihm erzählt, wer sie ist und das auch nur tut weil, sie vom Taugenichts immerfort als Gräfin angeredet wird, findet ein Dialog zwischen den beiden statt. Sie wird als stille, tugendhafte Frau idealisiert und steht damit in Kontrast zu der schnippischen Kammerjungfrau, der heiratslustigen Dorfschönen und der Gräfin in Italien, die sich in ihrem Garten mit Taugenichts, ohne sein Wissen, denn er war im Glauben sich mit Aurelie zu treffen, verabredet.

II.1.2.5. Eigennamen

Die Hauptfigur in der Novelle wird Taugenichts genannt. Diese Benennung ist schon im Titel angegeben und zieht sich durch die ganze Handlung fort. Er wird schon zu Anfang des ersten Kapitels von seinem Vater als Taugenichts angeredet. So hat er weder einen Vor- noch Familiennamen. "Du Taugenichts!" (S.731).

Der Vor- beziehungsweise Familienname ist im Grunde ein Signifikant aufgrunddessen man sich identifizieren und von anderen Personen in der Gesellschaft distanzieren kann. Den Namen bekommt man für gewöhnlich von den Eltern und hier zeigt sich, dass der Vater für seinen Sohn die Bezeichnung Taugenichts benutzt, weil er sich über den mangelnden Arbeitseifer seines Sohnes ärgert, denn schließlich überlässt der Sohn alle

Arbeit seinem Vater. So wird ihm schon von vornherein kein standhafter Platz in der Gesellschaft eingeräumt.

Doch er nimmt diese Bezeichnung recht gerne an, denn auch er will im Grunde selbst keine gesellschaftliche Rolle übernehmen, sondern einfach um die Welt reisen, ohne zu arbeiten. “wenn ich ein Taugenichts bin, so ist es gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen” (S.731).

Auch die junge schöne Dame, in der sich der Taugenichts verliebt, wird in der Novelle vorerst nicht bei ihrem Namen benannt.

Es wird von ihr immer als “die gnädige Frau” erzählt und erst zum Schluss durch einen Brief, der Taugenichts zugereicht wird, erfährt man ihren Namen. Obwohl Aurelie eine wichtige Rolle in der Erzählung spielt, denn Taugenichts wandert durch die Welt, um sie zu finden, wird sie nicht zu einer dominierenden Person für die Handlung.

Die andere Dame offenbart sich später als Flora, die Tochter der Gräfin. Die weiteren Figuren in der Novelle sind durch ihre berufliche Tätigkeiten gekennzeichnet, auch Taugenichts selbst stellt sich als Zolleinnehmer vor, so wie die jungen Maler in Italien, die Musikanten, auch die Studenten aus Prag, der Portier, der Geistliche, die Kammerjungfer. Darüberhinaus finden sich Bezeichnung wie “die jungen oder älteren Damen” und “Herren”.

II.1.3. Mikro-Ebene

II.1.3.1. Formale Struktur

Betont werden muss nochmals, dass sich diese Studie nicht der Hinterfragung des Gattungstyps widmet. Eichendorff bezeichnete sein Werk “Aus dem Leben eines Taugenichts” als Novelle. Demzufolge wurde einerseits unter Kapitel I.4. die Novelle als

Gattung erläutert und andererseits, um einen Einblick in die türkische Literatur zu werfen, ob eine entsprechende Gattung vorzufinden ist. Wie vorab schon erwähnt, ist das Ziel dieser Arbeit nicht die Gattungsproblematik, demnach wird unter diesem Punkt nur festgehalten, das “Taugenichts” zwar als Novelle bezeichnet wird, jedoch von Fachkräften die Behauptung aufgestellt wird, dass die Gattungszugehörigkeit nicht endgültig geklärt ist. Nach Rumpf stand für Eichendorff die Abgrenzung gegen den längeren Roman im Vordergrund (vgl. Rumpf 2003:34).

II.1.3.2. Sprache

Eichendorff benutzt eine einfache Sprache, parataktischen Satzbau, der für den Leser verständlich ist. Verben und ausschmückende, stimmungsbetonte Adjektive haben eine wichtige Bedeutung im Text wie z.B. “kühle Morgenluft” (S.749). Die Gefühls – und Gedankenwelt des Taugenichts wird dem Leser sehr verständlich vermittelt. Auch Vergleiche oder Metaphern gehören zum sprachlichen Stil Eichendorffs, so zum Beispiel: “ich saß auf dem Baume droben, wie die Nachtleute, in den Ruinen” (S.749), “die schöne gnädige Frau, in ganz weißem Kleid, wie eine Lilie in der Nacht oder wie der Mond über das klare Firmament zöge” (S.748), “sang wie ein Nachtigall.” (S.765), “du trittst dein Glück ordentlich mit Füßen” (S.797).

Die Lieder im Text sind Merkmale der Romantik. Sie haben die Aufgabe, die Gefühlsstimmung des Taugenichts zu verdeutlichen. Zu Anfang spiegeln sie seine Wanderlust wieder, dann die Liebe zur “gnädigen Frau”, das Heimweh und seine Einsamkeit. Für Eichendorff spiegelte “die Volksdichtung den Charakter des Volkes, die Gestaltung echter menschlicher Beziehungen und in der Idylle des Inhalts, in der

Einfachheit des Ausdrucks und in der Schlichtheit der Form sich alles das, was er selbst, seit seiner Kindheit erlebt und erfahren hatte, wieder” (1980:364).

Die Romantiker wollten eine alte Tradition retten und sammelten Volkslieder. Durch die Volkslieder wollten sie die verfeinerte Literatursprache der Klassik volksnäher gestalten. So bekam der Leser des Taugenichts durch seine Lieder einen Einblick in seine Gefühlswelt. Die Lieder haben immer einen Bezug zur der Situation, in welcher sich Taugenichts befindet. Der Gebrauch von fremdsprachlichen Wörtern wie ‚meditieren‘ oder ‚fantate‘ ohne Fremdsprachenkenntnisse, ist im Grunde für einen Müllerssohn nicht denkbar.

Personen, Situationen und Gegenstände werden nicht eingehend und ausführlich beschrieben. Eichendorffs Sprache ist nicht Kennzeichen für ein realistisches Abbild der Wirklichkeit, sie vermittelt eher den Klang von etwas Märchenhaftem.

II.1.3.3. Erzählperspektive

Die Handlung wird in der Form der Ich – Erzählung wiedergegeben. Dies ist bereits im ersten Satz zu erkennen: “Das Rad an meines Vaters Mühle [...]” (1968:731). Der Erzähler ist ein Teil der dargestellten Welt und erlebt das Geschehen mit.

Die Handlung beginnt an einem Morgen, fast zur Frühlingszeit und endet an einem Herbstabend. “Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt [...]” (S.731). Obwohl der Vater seinen Sohn zu verstehen gibt, dass der Frühling vor der Tür steht, sollte darauf hingewiesen werden, dass der Schnee jedoch vom Dach tröpfelt “der Schnee tröpfelt vom Dache [...]” (S.731) und als Taugenichts in die Welt aufbricht und an Büschen und Wiesen vorbeigeht, ist der Garten im Schloss voller Blumen. Dies stellt einen zeitlichen Widerspruch dar.

II.2. Mehmet Tevfiks (1926) und Kemal Tahirs (1937) Übersetzungen der Novelle “Aus dem Leben eines Taugenichts”

II.2.1. Gegenüberstellung der beiden Übersetzungsvarianten

Im Folgenden soll eine Gegenüberstellung der von Mehmet Tevfik und Kemal Tahir angefertigten Übersetzungen, die den Titel “Bir Çalgıcının Seyahati” tragen, auf einem mikro- und makrostrukturellen Analyseraster vorgenommen werden. Fortan wird Tevfiks Bearbeitung als ZS-Text 1 und Tahirs als ZS-Text 2 bezeichnet.

II.2.2. Entstehungs- und Wirkungsgeschichte

ZS-Text 1

Wie in den vorangehenden Kapiteln betont, gehören literarische Übersetzungen zu einem wichtigen Bestandteil zur Neuentwicklung der türkischen Prosaliteratur. Sie wurden außerdem zum Wegweiser für die türkische Bevölkerung im Hinblick auf die Modernisierung, die im Zusammenhang mit der Begegnung der fremden Kultur steht.

Aus dieser Perspektive wurde die Übersetzung “Bir Çalgıcının Seyahati” von Mehmet Tevfik 1907 in der Saadet Zeitung veröffentlicht. Die Vermutung, dass der Leser Gefallen an diesem Werk fand, bestätigen die weiteren Veröffentlichungen 1911 und 1926 von İkbâl Kütüphanesi und 1945 von Semih Lütfî Kitabevi. Weitere Auflagen folgten 1973, 1979, 1992. Das Bedauerliche an diesen Veröffentlichungen ist, dass keine Angaben zum Übersetzer Mehmet Tevfik zu finden sind. Wie auch im Kapitel I.1.2. erläutert wurde, sind zwar noch weitere Übersetzungen von Mehmet Tevfik angefertigt, doch zur Person sind keine Daten vorhanden.

Hulûsi gibt in seinem Aufsatz “Tanzimat’tan Sonraki Tercüme Faaliyeti” (1940) [Die Übersetzungstätigkeit nach der Tanzimat-Periode] eine Liste von Übersetzungen aus den

entsprechenden Ländern an. Unter der Rubrik französische Literatur ist neben dem französischen Dichter Hector Malot, der Übersetzer Mehmet Tevfik mit der Übersetzung „Sans Famille“, Istanbul 1891, angegeben.

Diese Angabe könnte zu der Vermutung führen, dass Mehmet Tevfik die Übersetzung „Bir Çalgıcının Seyahati“ obwohl auf der Titelseite vermerkt ist, dass aus dem Deutschen übersetzt wurde, sie aus dem Französischen übersetzt haben. Wie bekannt, wurden zu diesem Zeitraum zum größten Teil Übersetzungen aus dem Französischen veröffentlicht, da man der französischen Literatur bzw. Kultur eine große Bedeutung beimaß. Und so betont Hulûsi “[...] İngilizce, Almanca, Yunanca eserler bile çoğu zaman Türkçeye Fransızcalarından tercüme edilmektedir” (1940:287). [[...]] selbst Englische, Deutsche, Griechische Werke werden meistens aus dem Französischen übersetzt].

Zu betonen ist an dieser Stelle, dass Mehmet Tevfiks ‚Schwänke‘ 1890 von E. Müllendorf ins Deutsche übersetzt worden sind. Die Übersetzung wurde vom Reclam Verlag mit Titel „Schwänke des Naßr = ed = din und Buadem“ von Mehmet Tevfik, herausgegeben. Obwohl im Vorwort der Übersetzung die Geschichte der Schwänke erläutert wird, gibt es keine Hinweise auf den Verfasser Mehmet Tevfik. Eine weitere Übersetzung folgte 1911 mit dem Titel „Das Abenteuer Buadem’s“ von Theodor Menzel. 1905 wurde das Werk „Istanbul’da bir sene“ von Mehmet Tevfik unter dem Titel „Ein Jahr in Konstantinopel“ auch von Theodor Menzel übersetzt. Ein Dichter, dessen Werke ins Deutsche übersetzt werden und der zugleich selbst ein Übersetzer ist, aber kein einziger Hinweis auf seine Person.

ZS-Text 2

“Bir Çalgıcının Seyahati” wurde 1937 als Übersetzung aus deutscher Literatur ohne jedoch den Originaltext anzugeben, veröffentlicht. Als Übersetzer dieser Erzählung aus deutscher Sprache wurde Kemal Tahir (1910-1973) angegeben. Somit wurde die Novelle in der Zielkultur bzw. vom Leser der Zielkultur als Übersetzung rezipiert.

Auch die darauf folgenden Ausgaben aus den Jahren 1945/1953 nahmen ihren Platz als literarische Übersetzung ein. Die Übersetzung fand einen breiten Leserkreis, welches durch die mehrmalige Auflage bekräftigt wird. Da jedoch Rezensionen zu dieser Erzählung nicht vorhanden sind, kann nicht näher auf die Wirkungsgeschichte eingegangen werden. Erst in der Neuveröffentlichung Mehmet Tevfiks “Bir Çalgıcının Seyahati” 1974 ist aus dem Vorwort zu entnehmen, dass Tahir von dem Verleger Kenan Sertel gebeten wurde, die Übersetzung von Mehmet Tevfik neu zu bearbeiten. Tahir, bekannt durch seine Gedichte, Erzählungen und Romane, verdiente seinen Lebensunterhalt auch durch Übersetzungen (vgl. Lekesiz 1999:2), demzufolge war es nicht außergewöhnlich seitens des Verlegers Tahir als Übersetzer für die Bearbeitung der Erzählung anzugeben, jedoch ohne Tahir davon in Kenntnis zu setzen. Die Absicht des Verlegers die Erzählung als Übersetzung zu veröffentlichen liegt darin begründet, dass Übersetzungen in der türkischen Öffentlichkeit großes Interesse weckten. Die Übersetzung literarischer Werke gewann sowohl vor als auch nach der Gründung der Republik an Vorrang. Abdullah Cevdet und Haydar Rıfat Yorulmaz sind Namen, die durch ihre Übersetzertätigkeit zur Modernisierung und Verwestlichung der Gesellschaft beitrugen. Yorulmaz übte seine Übersetzertätigkeit in der ‚Vakit‘ Zeitung aus. (Tahir war in den Jahren 1930-1933 als Journalist und Übersetzer tätig). Er verfolgte das Ziel, die Weltliteratur dem türkischen Leser nahe zu bringen und eine Auseinandersetzung mit dem westlichen Gedankengut zu fördern.

Nach der Gründung der Republik gehörten Übersetzungen zum Teil mit zu den Reformbewegungen. Zu betonen ist jedoch, dass die Übersetzungen nach den imitatorischen Vorgehensweisen der Tanzimat-Epoche abgelehnt bzw. nicht gefördert wurden. Zu den Übersetzungen aus dem Französischen wie es in der Tanzimat-Epoche vorwiegend bevorzugt wurde, kamen Übersetzungen aus der Literatur anderer europäischer Länder und Japans, Chinas, Indiens und Russlands hinzu. Von Bedeutung sind nun auch Übersetzungen von Tolstoj und Gorki. Nach 1932 gewann das Interesse an Übersetzungen wieder an Vorrang. Jede Bevölkerungsschicht hatte die Möglichkeit nach seinem Bildungsniveau Übersetzungen zu lesen. Hier sind Übersetzungen von Autoren wie Balzac, Gorki, Flaubert, Gogol, Dostojewski, Oscar Wilde zu finden. Balzacs Übersetzungen sind wie folgt aufzulisten: Haydar Rifat "Gorio Baba" (1934), Nasuhi Baydar "Eugène Grandet" (1938), Yaşar Nabi Nayir "Kolonel Şaber" (1938), Nurullah Ataç "İki gelinin hatıraları" (1940), Hamdi Varoğlu "Tılsımlı deri" (1940). Flauberts Übersetzungen: Ismail Hakkı Alişan "Salambo" (1935), Ali Kami Akyüz "Madam Bovari" (1939), Ferit Namık Hansoy "Saf bir kalp" (1939). Es können noch weitere Angaben gemacht werden, doch die Liste wäre hier zu lang.

Kurze Zeit nach der Republikgründung kam unter der Leitung des Erziehungsministeriums eine Kommission von Übersetzern zusammen, 'Telif ve Tercüme Heyeti' (1924). Doch diese Kommission war nicht lange von Dauer, ohne eine Leistung zu vollbringen, wurde sie wieder aufgelöst.

Trotz des Bestrebens des Bildungsinstituts nach adäquaten Übersetzungen, sahen Übersetzer bzw. Verleger kein Hindernis daran Bearbeitungen wie Übersetzungen zu veröffentlichen. Der Grund lag hierfür an dem großen Interesse der Bevölkerung an Übersetzungen oder Erzählungen fremder Kulturen. Ein gutes Beispiel hierfür gibt Şerif

Hulûsi aus eigener Erfahrung in einem Aufsatz in der Übersetzungszeitschrift ‚Tercüme Dergisi‘ wieder. Bei seiner dreimonatigen Tätigkeit in der ‚Haber‘ Zeitung 1936 drückte sein Redakteur ihm mehrmals französische Zeitungen mit literarischen Erzählung/Prosatexten in die Hand und verlangte vom ihm, diese ins Türkische zu überarbeiten. Er sollte die Figuren in der Erzählung der türkischen Gesellschaft gemäß umändern, ihnen einen passenden Beruf zuordnen- hier muss auf Tahir verwiesen werden, der den Pastor in “Bir Çalgıcının Seyahati” zu einem Schreiner werden ließ- die Straßen umbenennen, so wurde ‚Bois de Boulogne‘ zu ‚Gülhane Parkı‘ und diese mit anderen Decknamen wie Fâhire Muallâ, Suad Sadık, Nuri Hikmet, veröffentlichen. So wurden Erzählungen von Mark Twain, Tristan Bernard zu einfachen, für den Leser verständlichen türkischen Erzählungen. Eine weitere interessante Erfahrung Hulûsis ist die Veröffentlichung seiner Erzählung „İki Mektup“ in der Zeitung „Son Posta“. Um seine Erzählung zu veröffentlichen, bittet Hulûsi den Zeitungsbesitzer der ‚Son Posta‘ Zeitung, Selim Ragıp Emeç, diese zu lesen. Voller Aufregung wartet er auf die Antwort und erfährt am dritten Tag, dass die Erzählung zwar gut sei, aber nicht geeignet für diese Zeitung. Nach dieser Enttäuschung überlegt er sich, wie er es dazu bringen kann, die Erzählung zu veröffentlichen. So gibt er den Figuren seiner Erzählung russische Namen, verlegt den Handlungsort nach Russland und gibt die Erzählung als Übersetzung aus. Am nächsten Tag wird die Übersetzung gedruckt. Später erfährt Hulûsi, dass viele Autoren mit dem Schreiben so wie er angefangen haben (vgl. Hulûsi 1941:394-396). Die oben angeführten Beispiele tragen zur Antwort bei, wieso “Bir Çalgıcının Seyahati” von Kemal Tahir von seinen Verleger als Übersetzung veröffentlicht wurde.

Erst als eine neue Kommission von Übersetzern unter der Leitung des Erziehungsministers Hasan-Âli Yücel in Kraft trat, schlugen Übersetzungstätigkeiten eine andere Richtung ein.

II.2.3. Literaturgeschichtlicher Aspekt

ZS-Text 1

Da die erste Auflage von Tevfiks "Bir Çalgıcının Seyahati" im Jahre 1907 erfolgte, ist es angebracht auf den literaturgeschichtlichen Hintergrund zwischen dem Zeitraum 1861-1908 einzugehen.

Die politischen-wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen in der Tanzimat-Periode führten auch im Bereich der Literatur zu einem Entwicklungsprozess. Wie auch schon vorher betont, beginnt mit der Tanzimat-Periode die im heutigen Sinne moderne türkische Prosaliteratur. Die Reformen zur Zeit Abdülmecids wurden durch seinen Nachfolger Abdülaziz (1861-1876) weitergeführt. Da wichtige Anhaltspunkte zur Europaisierung, in Bezug auf Übersetzungen, in Punkt I.1.2 aufgeführt wurden, ist es hier nun angebracht näher in die Literatur einzugehen.

Erwähnt werden muss noch ein weiterer wichtiger Anhaltspunkt, welche die Verbreitung der Literatur ermöglichte, die Gründung privater Zeitungen bzw. Zeitschriften. Es erschienen die ersten privaten Zeitungen, die nicht nur den Staat kritisierten auch der Literatur breiten Platz gaben. Folgende Namen sind hier aufzulisten: ‚Tercüman-ı Ahval’i’ (1862) von Ağah Efendi, ‚Tasvir-i Efkâr’ gegründet von Şinasi (1862) und später von Namik Kemal weitergeführt, ‚Muhbir’ (1866), Ebüzziya Tevfik brachte 1873 die Zeitung ‚Hadika’ heraus, 1875 erschien die Zeitung ‚Vakit’ und 1876 ‚Sabah’.

Wie oben angegeben, erschien in den Zeitungen Schriften sowohl über Literatur als auch Literatur selbst. Literaten übten in ihren Schriften Kritik hinsichtlich der Romanliteratur aus oder gaben ihre Auffassungen über die Literatursprache nieder. Man begann sich Gedanken über die Sprache zu machen, teilte sie in Schriftsprache, mündliche- und

Umgangssprache, versuchte neue Vorschläge und Ideen mit einzubeziehen (vgl. Kurdakul 1992:18).

Namık Kemal betonte in seiner Schrift "Lisan-ı Osmani'nin edebiyatı hakkında bazı mülahazatı şamildir" (1866) die Bedeutung der Literatur im Hinblick auf die ‚Aufklärung‘ der Bevölkerung. Die türkische Literatur habe die Aufgabe sich zu erneuern, insbesondere bestehe das Bedürfnis nach einer neuen Literatursprache. Kemal vertrat wie Şinasi die Meinung, dass die Schriftsprache wieder neu überarbeitet werden müsse, in dem sie sich der mündlichen Sprache zu nähern habe (vgl. Akyüz 1982:39). Wie ersichtlich standen nicht nur gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Begebenheiten im Vordergrund der Bevölkerung, auch die Literatur sollte langsam im Mittelpunkt der Bevölkerung stehen. Demzufolge war es angebracht die Literatur verständlich für den Leser zu gestalten. So traten Themen, die aus dem ‚wahren‘ Leben ergriffen wurden zum Vorschein. Betont werden sollte auch, dass sich nicht nur in der Erzähl- und Romanliteratur eine Entwicklung zeigte, auch die Entwicklungsphase der Lyrik und des Dramas war von Bedeutung. Doch dies nur als Hinweis, da die Lyrik und das Drama nicht zum Forschungsbereich dieser Studie gehören.

Die türkische Erzähl- und Romanliteratur entwickelte sich wie bereits schon angeschnitten, unter dem Einfluss französischer Literatur. Herausleitend aus dieser Erkenntnis, zeigt sich das der türkische Romancier vor allem bis 1880 die Epoche der Romantik als Vorbild nahm.

Das Themenkonzept der Erzähl- und Romanliteratur konzentrierte sich vorwiegend auf das Leben und die Geschichte. Die Europäerisierung der Gesellschaft in Istanbul, Familienbeziehungen, insbesondere die Rolle der Frau, die persönliche Entfaltung der Person gehörten zum Themenkreis. Der Zwiespalt zwischen der eigenen und der

europäischen Gesellschaft wurde ersichtlich. So trat diese unlösbare Kluft in den türkischen Romanen zum Vorschein. Der Erzählstil zeigt den volkstümlichen Erzähler den Meddah auf. Demzufolge gab es Autoren, die zum Ziel hatten die Bevölkerung anzusprechen und somit versuchten, verständlich und einfach zu schreiben. Andere wiederum deren Ziel es war, die Intellektuellen als Rezipient anzusprechen, schrieben mit kompliziertem Satzbau und benutzten Begriffe aus den europäischen Sprachen.

Diese oben genannte Annäherung ist auch auf Tevfik zurückzuführen, dessen Erzählform einfach gegliedert ist und den Leser auf eine unterhaltsame Weise versucht aufzuklären. Besondere Merkmale der Romanliteratur zeigten sich darin, dass den Beschreibungen sehr viel Platz im Roman eingeräumt wird. Die Handlung bricht abrupt ab, der Erzähler beginnt mit einer Beschreibung oder beginnt den Leser aufzuklären. Die Figuren im Roman wurden detailliert geschildert, ihre Gedanken und Gefühle offen gelegt. Der Handlungsort und die gegebene Landschaft wurden näher beschrieben. Sitten und Gebräuche der Europäer sowie ihre Lebenshaltung fand man als Anhaltspunkte in den Romanen.

Die Gattung Roman ist in der türkischen Literatur wie vorab bemerkt durch Übersetzungen und Nachahmungen eingetreten und hatte ihre Vorläufer in Şemsettin Sami, Ahmet Mithat und Namık Kemal. Şemsettin Sami (1850-1904), einer der ersten Romancier, zeigte in seinem Roman "Taaşuk-i Talat ve Fitnat", welches am 18. November 1872 in der ‚Basiret‘ Zeitung erschien, die Unterschiede zwischen einer Moslemin und einer europäischen Dame "Madamlar çıkarlar, erkeklerin meclislerine giderler [...]. Halbuki bizimkiler böyle değil" [Die Damen gehen aus, befinden sich in Männergesellschaft [...]. Unsere sind jedoch nicht so"] (Finn 1984:35). Der Roman handelt von einer Liebesgeschichte, die unglücklich endet. Nach Finn versuchte Sami die Ansichten für den Wandel der Traditionen zu geben. Sami setzte sich für die Gleichberechtigung der Frauen

ein und schrieb dazu das Werk “Kadınlar” (1879). Doch betont werden muss, dass die Spuren der Diwan-Dichtung in der türkischen Romanliteratur besonders zu Anfang noch nachzuweisen sind. In seinem Werk “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz” bemerkt Sami wie wichtig es ist, eine europäische Sprache zu beherrschen. Denn diejenigen, die Shakespeare, Molière, Racine, Schiller und Goethe gelesen haben, werden davon absehen nochmals Werke zu schreiben, die kindisch und einfach nur darauf los geschrieben wurden (vgl. Moran 1995:10).

Ein weiterer wichtiger Romancier war Ahmet Mithat (1844-1912), der später als Vorbild türkischer Autoren galt. In seinen ca. 200 Werken gab er die gesellschaftliche Problematik seiner Zeit wieder ohne jedoch mit dem Bedürfnis ein ästhetisches Werk zu produzieren “Ben, [...], edebi sayılacak hiç bir eser yazmadım” [Ich, [...], habe kein Werk geschrieben, was einen ästhetischen Wert aufweisen kann] (Finn 1984:23). Sein Ziel war es eher beim Leser einen anderen Weltblick zu eröffnen wie z.B. in seinem Roman “Yeryüzünde Bir Melek” (1875), in dem eine uneheliche Beziehung erzählt wird.

Wie schon in vorangegangenen Kapiteln angedeutet wurde, hatten die Autoren das Ziel die Romane dem Rezipienten näher zu bringen. Auch Ahmet Mithat erklärte seine Auffassung wie folgt: “[...] onun seviyesine inmek, ona kendi dili ile ve hoşlandığı şekilde hitap etmekte mümkündür” [Es ist möglich, ihn auf seinem eigenen Niveau, mit seinem eigenen Sprachgebrauch und auf einer Weise, die ihm gefällt, anzusprechen] (Akyüz 1982:69). Mithat gab die europäische Kultur und die Lebensauffassung als eine Art ‚Wegbegleiter‘ in seinen Romanen wieder. Der Leser sollte sowohl Freude am Lesen haben aber gleichzeitig auch Neues erfahren. Die Didaktisierung war einer der wichtigsten Merkmale der türkischen Romanliteratur. Diese Besonderheit wird bei der Analyse des Romans “Bir Çalgıcının Seyahati” versucht, herauszukristallisieren.

Mithat versuchte den didaktisierenden Aspekt in seinen Romanen nicht auffallend zu gestalten. Der Leser wird von einem Ort zum Anderen geführt, von einer Neuigkeit zur Nächsten, verknüpft mit Erzählungen über eine andere Kultur und mit dem Versuch soziale, gesellschaftliche Hintergründe zu problematisieren, aber auch mit einer Liebesgeschichte geschmückt. Seine meist gelesenen Romane waren: "Hasan Mellah" (1874/75), "Hüseyin Fellah" (1874/75), "Felatun Bey ile Rakım Efendi" (1875), "Süleyman Muslu" (1877) und "Yeryüzünde Bir Melek" (1878/79). Neben seinen Romanen sind seine Übersetzungen von Autoren wie Alexander Dumas Files, Octave Feuillet, Emile Richeberg, Paul de Kock, Emil Gaboriau, Hector und Marie Ann Radeliff zu nennen. Mithat interessierte sich nicht nur für Literatur sondern Geschichte, Religion, Philosophie, Pädagogik und Soziologie.

Namık Kemal (1840-1888) gehörte auch zu den wichtigen Autoren, der sich an der europäischen Literatur orientierte. Sein Roman "İntibah" (1876) ist nach Kritikern eine Nachahmung des Romans "La Dame aux Camellias" von Dumas Files. Hier geht es um die Liebesgeschichte einer Prostituierten und einem jungen Mann, der erst später die wahre Geschichte seiner Geliebten erfährt. Diese Enttäuschung entfacht bei ihm Rachegefühle, welches Kemal sehr ausführlich versucht zu schildern. Kamil versucht mit einer Liebesgeschichte im Vordergrund die Neugier des Lesers zu wecken und ihn aufzuklären.

Auch Kemal vertrat die Meinung, dass ein Roman eine wichtige Aufgabe zur sozialengesellschaftlichen Entwicklung zu erfüllen hat. So Kamil: "Roman ciddi bir eserdir ve Avrupa'da çok gelişmiştir. Her medeni milletin dilinde, ahlaka ve hatta genel kültüre hizmet edebilecek birçok hikayeler vardır" [Es gibt in der Sprache jeder zivilisierten Bevölkerung eine Menge an Geschichten, die, die Moral und Kultur pflegen] (Akyüz 1982:76). Der Roman wurde als ‚Werkzeug‘ für die Erziehung der Bevölkerung eingesetzt.

Unterstrichen werden muss, dass bei Kemal wie Mithat der didaktisierende Aspekt mit einbezogen wird. Auffallend in Kemals Romanen sind die Zwischenüberschriften oder Kapiteltrennung, um den Leser das Lesen zu erleichtern. Typisch auch die Erzählart, dem Leser alles klar und deutlich mit kleinsten Details zu veranschaulichen (vgl. Baki 1993:20). Diese Erzählstruktur ist auch bei Tevfik zu erkennen, die in den weiteren Kapiteln näher zu durchleuchten ist.

Die kulturelle Verfremdung, der Zwiespalt zwischen dem Westen und dem Osten, die Probleme in der Gesellschaft gehörten zu den Themenbereichen der Autoren. Doch der Versuch die Tradition und Wertvorstellung des Westens im Roman herauszuarbeiten, führte zur Nachdichtung bzw. Bearbeitung. Trotz der Themenvielfalt waren die Autoren nach Baki nicht in der Lage die ‚Fiktion‘, welches das Hauptmerkmal eines Romans ist, in ihren Romanen mit einfließen zu lassen (vgl. Baki 1993:24). Die Fiktionalität entwickelt sich aus dem Stil des Autors. In diesem Sinne ist festzuhalten, dass dies wie oben angedeutet zur Nachahmung des Handlungswerdegangs der Protagonisten im Roman führte, die aus den europäischen Romanen nachzubilden waren. So auch Mehmet Tevfiks Bearbeitung. Nicht nur die Nachahmung der Themen war auffallend, auch die Form brachte für den Autor Schwierigkeiten mit. Dies zeigte sich dadurch, dass viele Autoren weiterhin die Erzählweise des Meddahs gebrauchten.

Die Entwicklung des türkischen Romans tritt insbesondere 1889 mit bedeutenden Romanen wie „Bir Ölümün Defteri“ von Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Rahmi Gürpınars „Şipsevdi“ oder Samipaşazade Sezais „Sergüzeşt“ in den Vordergrund, in dem Anzeichen des Realismus zu sehen waren und der von einer Liebesgeschichte handelt, der mit dem Tod endet. Auffallend ist hier die Figur der Frau, die entweder als ein ‚Engel‘, als ein ‚Teufel‘ oder als Geliebte dargestellt wird. Doch zu betonen ist, dass durch die Kluft, die

zwischen der europäischen und türkischen Gesellschaft bestand, die Darstellung der Frau nicht wie bei anderen Handlungsfiguren ganz aus der französischen Literatur nachgeahmt werden konnte.

All diese Darlegungen zeigen wie bedeutend die Entwicklung des Romans zur Tanzimat-Periode war. Zu nennen ist auch die ‚Servet-i Fünün‘ (Reichtum der Wissenschaften) oder ‚Edebiyyat-ı Cedide‘ Literatur (neue Literatur) (1896-1901) im Hinblick auf die Entwicklung der Literatur bzw. der Europäisierung der Literatur. Eine Gruppe von Autoren, die die Literaturzeitschrift „Servet-i Fünun“ herausbrachten, waren Namen wie Tevfik Fikret, Mehmed Rauf, Halid Ziya u.a.. Diese Literaturgruppe bekam ihren Namen durch diese Zeitschrift. Die Schriftsteller waren von der französischen Literatur beeinflusst und versuchten eine eigene Literatur nach eigenen Maßstäben zu schaffen. Als Redaktionsdirektor der ‚Servet-i Fünun‘ trug Tevfik Fikret dazu bei, dass durch diese Zeitschrift der Leser vor allem mit der französischen Literatur, mit verschiedenen literarischen Epochen und wichtigen europäischen Dichtern bekannt gemacht wurde.

Tevfik Fikret (1867-1915), sein eigentlicher Name war Mehmet Tevfik, war einer der bedeutendsten Dichter der ‚Servet-i Fünün‘ Literatur. Fikret führte mit seinen Gedichten, in denen er die zeitgenössisch-gesellschaftlichen Probleme bearbeitete einen wichtigen Beitrag zur Modernisierung der Lyrik bei. Er war ein Vorläufer der französischen Literatur, beherrschte die französische Sprache sehr gut und so war es auch selbstverständlich, dass in seinen Gedichten französische Elemente miteinfließen. Er setzte sich für die Gerechtigkeit des Volkes ein und thematisierte sie in seiner Dichtung. Aber nicht nur politisch-gesellschaftliche Themen gehörten zu seinem Schaffen. Seine Werke wie „Haluk’un defteri“ (1911) „Şermin“ und insbesondere „Ümit ve Aziz“ waren Werke, die für Kinder geschrieben waren. Schon als 14-jähriger veröffentlichte er Gedichte unter

dem Namen "Nazmi". Doch hervorgehoben muß hier noch das Tevfik Fikret in der Zeitschrift ‚Mirsa‘ Gedichte unter dem Namen Mehmet Tevfik veröffentlichte. Da auch sein Geburtsname Mehmet lautet und dies jedoch nicht sehr bekannt war, führt uns dies zur bis heute unbeantworteten Frage, ob es sich hierbei vielleicht um den Übersetzer bzw. Bearbeiter des Romans "Bir Çalgıcının Seyahati" handeln könne? Diese Frage muss betont und unterstrichen werden, weil sie einen wichtigen Beitrag zu dieser Studie leisten würde. Auch unter Kapitel I.1.2. wurden Übersetzung von M. Tevfik gegeben, zu denen wieder keine näheren Informationen gefunden wurden. Doch dies zeigt, dass unter diesem Namen mehrere Übersetzungen gemacht wurden. Es hat den Anschein, dass der Übersetzer das Ziel verfolgte, sich nicht preiszugeben. Könnte die Vermutung gestellt werden, dass Tevfik Fikret vielleicht mit seinen Übersetzungen, die keinen literarischen ‚Wert‘ hatten und eher aus der Trivilliteratur stammten, nur die Absicht hegte das Volk zu belehren, indem er den Leser auf einer unterhaltsamen Weise in die Welt der Europäer führen wollte. Wie auch in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt wurde, gibt es keine Belege für den Schriftsteller Mehmet Tevfik. Auch Caner weist in ihrer Arbeit "Türkische Literatur" auf den Namen nur soweit hin, dass die Nachschlagwerke über Mehmet Tevfik schweigen, obwohl er mit namhaftesten Autoren seiner Zeit publiziert hat (vgl. Caner 1998:131) Leider muss betont werden, dass die oben genannten Angaben nur als eine Vermutung dargestellt werden können ohne beweiskräftig zu sein. Doch zu unterstreichen ist zudem noch, dass das Fehlen einer ausführlichen türkischen Literaturgeschichte es erschwert einen so älteren Text nach zu verfolgen. Bemerkenswert muss außerdem noch, dass ‚Anonym‘ Schriftsteller in jeder literarischen Epoche zu finden sind. Doch dieser Befund wird zum Ersten mal in dieser Studie zu Wort gebracht und steht zur Diskussion offen.

Nach den oben genannten Darlegungen nun wieder zurück zur ‚Servet-i Fünun‘, Literaturgruppe, die auch mit Gegenreaktionen konfrontiert wurde. Die Gruppe wurde beschuldigt, dass sie die französische Literatur nur nachahme, nichts Originales zu Stande bringe und für den Leser zu unverständlich schrieb. Trotz Gegenreaktionen und einigen Schwingungen hatte die ‚Servet-i Fünun‘ Gruppe einen wichtigen Beitrag zur Modernisierung geleistet. Die Diskussion über die Literatur nahm ihren Lauf. Zu betonen ist hier, dass nun auch die Frage der Ästhetik und die Form der Romanliteratur zur Sprache kamen. Der Roman bekam einen Anspruch auf Ästhetik und Form.

Anzugeben ist der Roman „Araba Sevdası“ (1886) von Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914). Der Roman handelt von der Lebensart eines jungen Mannes in İstanbul, der mit seiner Lebensweise versucht das Europäische nachzuahmen. Auffallend hier die französischen Textteile im Roman. Ekrem lässt die Hauptfigur öfters französisch sprechen obwohl ihn kaum jemand versteht. 1940 wurde „Araba Sevdası“ ins Türkische übertragen jedoch ohne die französischen Textteile zu übersetzen. Nach Caner sind die Untersuchungen des Romans „Araba Sevdası“ von Berna Moran unbeachtet geblieben. Moran hat die Schreibtechnik des Autors analysiert und festgestellt, dass Ekrem sowohl den inneren Monolog als auch die Technik des Bewusstseinstroms benutzt hat. Moran bedauert, dass dies von den Turkologen nicht geforscht wurde, zumal es sich bei der Technik des Bewusstseinstroms um eine Technik handelt, die in der europäischen Literatur 1887 benutzt wurde und Ekrem seinen Roman erst 1886 geschrieben hat (vgl. Caner 1998:104).

Hier soll nochmals ein Rückgriff auf den Autor Halit Ziya Uşakgil (1866-1945) gemacht werden, der zu den Vertretern des türkischen Romans zu zählen ist. Er gilt mit seiner Erzählkunst als ein wichtiger Schriftsteller seiner Zeit. In seinen Romanen „Aşk-ı Memnu“ (1900) und „Mai ve Siyah“ (1897) nahm Uşakgil europäische Einflüsse mit auf.

Der Handlungsablauf in seinem letzten Roman "Nesl-i Ahir" (1909) läuft zum größten Teil in einem europäischen Land ab. Er war fasziniert von der französischen Literatur. Balzac, Stendhal waren seine Vorbilder. Zu betonen ist hier außerdem, dass in Uşaklıgil's Roman das Thema an Bedeutung gewinnt. Der Leser wird auf das Handlungsgeflecht hin aufmerksam gemacht, ohne wie bei vielen anderen Romanen, von einem Thema zum anderen zu wechseln. Ein weiteres wichtiges Bedeutungsmerkmal waren Motive, die in vielen seiner Romane gleichbedeutend vorkamen, wie die Blume, die den Tod symbolisierte. Die Protagonisten machen einen psychologischen Entwicklungsprozess durch, ihre Verhaltensweise, ihre Gefühle und Gedanken ändern sich im Laufe des Handlungsvorgangs. Diese neue Erzählart legte mit Uşaklıgil die ersten Keime in den türkischen Roman. Insbesondere in seinem Roman "Aşk-ı Memnu" sind die oben genannten Merkmale hervorzuheben. Uşaklıgil versucht hier den Beziehungskonflikt seiner Figuren untereinander und mit der Gesellschaft so zu schildern, dass der Leser mit hineingezogen wird in die Welt des Romans.

Die aufgezählten Beispiele zeigen, dass in den Romanen die Protagonisten entweder eine Ausbildung in Frankreich absolvieren oder sich für einen bestimmten Zeitraum dort aufhalten. Die Figuren malen gerne, spielen ein Instrument, welches als Zeichen der Europäisierung galt. Es lässt sich erkennen, dass sehr viele Einflüsse Frankreichs zu sehen sind. Laut Finn sind die Verhaltensmuster der Figuren aus dem Französischen übertragen worden (vgl. Finn 1984:112). Andere Namen, die zu den Vertretern des ‚Servet-i Fünün‘ zählten waren Mehmed Rauf (1874-1931), der in seinen Romanen die Innenwelt seiner Hauptfiguren, umzingelt von einer Liebesgeschichte, darstellte. Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957) fiel mit seinem Schreibstil auf. Seine Sprache war rein von arabischen und persischen Begriffen. Ziya Gökalp (1876-1924), einer der wichtigsten Dichter der Nationalliteratur, der sich auch für die deutsche Philosophie interessierte, ist mit seinen

Schriften über Nietzsche zu nennen. Er setzte sich für die Spracherneuerung ein und hatte politische Ziele in sein Schaffen gelegt.

Der Einfluss dieser Literaturgesellschaft führte bis ca. 1898 an und löste sich zwischen den Jahren 1901 und 1908 auf. In den folgenden Jahren bildeten sich wieder eine Gruppe von Dichtern unter dem Namen ‚Fecr-i Ati‘ (1909-1913). Diese hatten sich zum Ziel gesetzt, dazu beizutragen, dass sich die Sprache, die Literatur auf wissenschaftlicher Basis weiter entwickelt. Dementsprechend wurden Versammlungen, Diskussionen über Sprache und Literatur veranstaltet. Bedeutende literarische Werke aus europäischen Ländern wurden übersetzt und europäische Dichter bekannt gemacht. Sie arbeiteten auf eine Erneuerung der türkischen Literatur hin.

Die oben genannten Darlegungen reichen jedoch für diese Studie aus, um die Entwicklungsgeschichte der türkischen Prosaliteratur einigermaßen zu verdeutlichen.

ZS-Text 2

Wie vorab schon betont, nahmen literarische Übersetzungen einen wichtigen Platz in der türkischen Literatur ein. Nun soll aber auch ein kurzer Überblick über den Stand der Prosaliteratur im Zeitraum zwischen 1920-1950, die für Tahirs Bearbeitung von Bedeutung ist, geworfen werden. Aus der Schlussfolgerung, dass die Bearbeitung „Bir Çalgıcının Seyahati“ einen breiten Leserkreis ansprach, stellt sich die Frage wie der Themenbereich in Romanen bzw. Erzählungen gestaltet ist.

Viele türkische Autoren um die Jahrhundertwende und insbesondere nach der Gründung der türkischen Republik beschäftigten sich mit Themen aus der europäischen Literatur.

Die Frage, ob man sich an die westliche Literatur halten soll, um die Eigene neu zu entfalten, löste Diskussionen unter den Autoren aus. Türker Acaroğlu vertrat die Meinung,

dass die türkische Literatur unter Einwirkung der fremden Kultur zum Leben erweckt wird. Man sollte die Angst vor dem Fremden überwinden und in Beziehung zu der fremden Kultur stehen (vgl. Özçelebi 1998:50). Für Yakup Kadri lagen die Gründe für das Fehlen einer eigenen Literatur darin, dass man keine Tradition geschaffen habe, dass sich die türkische Literatur von der westlichen Kultur ernähert und das somit die fremde Kultur als Vorbild genommen wird “[...] ve hatta onları Frenkçe düşünür. Türkçeye çeviririz.” [...] und wir gestalten unsere Gedanken in europäischer Sprache und übersetzen sie ins Türkische] man sollte den Blick nun endlich auf sich selbst wenden, zu den eigenen Quellen und Gefühlen (Özçelebi 1998:54).

Die Gründung der Republik, und in ihrer Folge die sozialen, politischen und kulturellen Veränderungen prägten auch die Literatur. Yalçın's Forschungsergebnisse zeigen, dass zwischen den Jahren 1920-1946 über 700 Romane veröffentlicht wurden. Dabei ist der literarische Wert dieser Romane nicht berücksichtigt (2002:14).

Yalçın betont aber auch, dass die Gründe der langsamen Entwicklung des türkischen Romans darin liegen, dass der Schriftsteller seine Tätigkeit nicht als Künstler, sondern eher als Erzieher ausführte.

Trotz der enormen Zahl an Romanen, die Yalçın's Forschungsergebnissen zu entnehmen ist, sollte auch auf Oktay hingewiesen werden, der Rauf Mutluays Recherchen folgendermaßen beschreibt; viele Romane bis 1927 sind Produkte unerfahrener Schriftsteller und thematisieren vor allem Liebesgeschichten, mit der Schriftreform steigt 1928 die Zahl der Romane, die ohne bestimmte Beweggründe für den Literaturmarkt produziert werden, 1929 nimmt die Zahl der Romane wieder enorm ab, 1930 sind einige nennenswerte Romane erschienen, 1931 treten abermals Romane unerfahrener Schriftsteller in den Vordergrund und mit eigenen Ausnahmen ist diese Skala bis 1940

zu verfolgen (1993:117). Die oben angeführten Ergebnisse erwecken den Eindruck als würde es keine nennenswerten Namen von Schriftstellern geben. Dem ist nicht so, weshalb im Folgendem einige Schriftsteller genannt, werden, ohne sie jedoch sehr ausführlich darzustellen.

Die Vertreter der Nationalliteratur, deren Anfang bis in die Jahre 1911 zurückreicht, hatten Nachfolger auch nach der Gründung der Republik. So kamen Dichter wie Mehmet Emin, Yahya Kemal, Ahmet Haşım, Yaşar Nabi, Necip Fazıl, Behçet Kemal und Sabiha Zekeria zusammen, und veröffentlichten ihre literarischen Annäherungen in der Zeitschrift "Hayat" (vgl. Özçelebi 1998:7).

Weitere wichtige Namen sind Peyami Safa, der sich mit seinem ersten Roman "Sözde Kızlar" (1923) einen Namen machte. Die Innenwelt des Individuums, die neue Gesellschaftsform und demzufolge die seelische Entwicklung des Individuums gehören zu den literarischen Themen in seinen Romanen.

Ein wichtiger Anhaltspunkt für diese Studie ist, dass Peyami Safa seine Abenteuer- und Liebesromane unter den Namen Server Bedii veröffentlichte. Das entspricht der Vorgehensweise von Tevfik Fikret, der eine Erzählung für Kinder mit einem Decknamen veröffentlicht hat. Hier stellt sich somit die Frage, wer wohl Mehmet Tevfik sein könnte, denn sobald es sich um einen Abenteuer- oder Liebesromane handelt, fällt auf, dass einige Dichter Decknamen bevorzugen. Nach Yalçın sind 70% Prozent der veröffentlichten Romane zwischen den Jahren 1920-1946 Liebesromane. Das Interesse des Lesers an Liebesromanen führte dazu, dass Autoren mit Decknamen Liebesromane schrieben um damit Geld zu verdienen (2002:223). Ein weiterer Autor, der erwähnt werden muss, ist Yakup Kadri Karaosmanoğlu, der in seinen Romanen, die geschichtliche Entwicklung der Gesellschaft von der Tanzimat-Epoche bis zur Republikgründung, die Regulierungen

staatlicher Einrichtungen sowie den Zwiespalt zwischen Volk und dem Intellektuellen darstellte. In seinen Werken fällt jedoch folgender Widerspruch auf. In vielen seiner Romane benutzt er französische Begriffe, die für den Leser unverständlich sein können (siehe seine oben genannte Auffassung). Um weitere Themenkonzepte der literarischen Werke zu verdeutlichen, ist auf folgende Namen zu verweisen. Halide Edip Adıvar stellt in den Romanen „Kalp Ağrısı“ (1924), „Zeyno'nun Oğlu“ (1928) die Gefühlswelt des Einzelnen und den seelischen Zustand der Frauen dar. Vaterlandsliebe und die geschichtliche Entwicklung der Gesellschaft werden zu Themen der Romane „Ateşten Gömlek“ (1922) und „Vurun Kahpeye“ (1926).

Zu nennen sind auch Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Koray, Memduh Şevket Esenal. Neben der Gattungsform Roman fand die ‚Erzählung‘ ihren Stellenwert in der Literatur, die sich von allen nach 1940 sehr schnell entwickelte (vgl. Oktay 1993:119). Özkırımlı gibt für die Entwicklung der Erzählung die Jahre nach 1930 an (1983:588). Es sind keine klaren Trennungslinien in der Entwicklung der Literatur also literaturgeschichtlich festzulegende unwiderrufliche Anhaltspunkte zu kennzeichnen. Die Erzählung hatte ihre Vertreter durch Sadri Ertem, Kenan Hulûsi, Sabahattin Ali, Sait Faik, Halikarnas Balıkcısı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir u.a.. Hervorzuheben ist insbesondere das Interesse der Leser an Trivilliteratur, die ihren Höhepunkt nach 1925 erreichte. Das Gesetz ‚Takrir-i Sükün‘, welches den Freiraum der Dichter in der Literatur eingrenzte, führte zu Themen wie Liebe, Zwiespalt zwischen Arm- und Reich, Gut- und Böse, Alltagsleben und Abenteuergeschichten. Sie sprechen eine breite Palette an Lesern an und dies dürfte vielleicht auch das Interesse an „Bir Çalgıcının Seyahati“ bekräftigen.

Zusammenfassend sind zwischen dem Zeitraum 1920-1946 folgende literarische Themenschwerpunkte zu verfolgen:

1. politische und soziale Veränderungen
2. die Probleme der Dorfleute, die Sitten und Traditionen (Köy Romanı)
3. die geschichtliche Entwicklung (Historischer Roman)
4. Liebes- und Abenteuergeschichten.

Die oben angeführten Darlegungen genügen um die thematische Schwerpunkte in dieser Zeitspanne darzustellen.

II.2.4. Makro-Ebene

II.2.4.1. Voruntersuchung

ZS-Text 1

Name des Autors:	Keine Angaben
Name des Übersetzer:	Mehmet Tevfik
Titel:	“Bir Çalgıcının Seyahati”
Entstehungsdatum:	1926
Sprache des Originals:	Deutsch
Erscheinungsjahr:	1926, 3. Ausgabe
Herausgeber:	İkbal Kütüphanesi sahibi Hüseyin [Hüseyin der Besitzer der İkbal Bücherei]
Druck:	Maarifet Matbaası, İstanbul

Metatexte

Auf dem Titelblatt ist folgendes Zitat mit angegeben:

“Güldürür insanı her dem, neşe bahşi can olur, öyle müstesna güzeldir, bibedeldir, bibedel!
 “Çalgıcı” ama neler yapmış! Neler görmüş! Neler!” Her sahife kalbi eyler pür neşat ve pür
 emel!” [Jeder Zeit bringt er dem Menschen zum Lachen, Lebensfreude, so
 aussergewöhnlich schön, ohnegleichen, ohnegleichen! “Musikant” von Beruf, aber viel
 erlebt, viel gesehen, sehr viel! Jede Seite bringt dem Herzen viel Freude und Lust!]

ZS-Text 2

Name des Autors:	Keine Angaben
Name des Übersetzers:	Kemal Tahir
Titel:	“Bir Çalgıcının Seyahati”
Sprache des Originals:	Unbekannt, keine Angaben zum Originalwerk [Neubearbeitung der in türkischer Sprache veröffentlichten Übersetzung “Bir Çalgıcının Seyahati” von Mehmet Tevfik (1926)]
Erscheinungsjahr:	1937
Verlag:	Ucuz Romanlar Serisi No 4 Enikitaççı Tan Matbaası

Metatexte

In dieser Ausgabe ist auf der Titelseite nicht nur der Titel des Werkes “Bir Çalgıcının Seyahati” abgedruckt, sondern auch die Namen Alfred Müller und Frederih Şüller. Es wird zu Anfang darauf hingewiesen, dass es sich um die Protagonisten Alfred Müller und Frederih Şüller handelt. In der Originalausgabe der ‚Übersetzung‘ trifft der Leser erst im Verlauf der Handlung auf Frederih Şüller. Außergewöhnlich ist noch, dass am Ende des 17. Kapitels eine Quizfrage in Form einer Werbung abgedruckt ist, die mit der Erzählung keine Verbindung darstellt. Es geht um die Frage, wer der Übersetzer des Romans “Yeşil Elmalar” [Grüne Äpfel] ist?

II.2.4.2. Textgliederung

ZS-Text 1

Dieser Text ist in drei Abschnitte unterteilt. Der erste Abschnitt enthält die Kapitel 1-8, die auch so nummeriert sind. Hier werden die Ereignisse, die dem Protagonisten Alfred Müller widerfahren, geschildert. Im zweiten Abschnitt, welches sich in fünf Etappen unterteilt, tritt der Protagonist Fridrih Şüller in den Vordergrund der Handlung. Der letzte Abschnitt ist wiederum in drei Etappen gegliedert. Jedes Kapitel birgt eine eigene Handlung in sich. Die Kapitel enthalten keine Überschriften.

Der Aufbau im Überblick kann folgendermaßen dargestellt werden:

I. Abschnitt

- 1.Kapitel: Aufbruch aus dem Heimatdorf,
Begegnung mit Mikaella
- 2.Kapitel: Reise und Ankunft im Schloss
- 3.Kapitel: Aufnahme im Schloss zuerst als Gärtner, dann als Zolleinnehmer
- 4.Kapitel: Aufbruch nach Wien
- 5.Kapitel: Trennung von den Reisegefährten

Flucht aus dem Wirtshaus
 Übernachtung im Dorf
 Flucht vor der Vermählung mit Margot
 Begegnung mit dem Musikanten Fridrih Šüller
 Ankunft in München
 Unterkunft bei Familie Brümmer

- 6.Kapitel: Ankunft in Wien
 Verhaftung
- 7.Kapitel Suche nach Mikaella
- 8.Kapitel: Fahrt mit dem Zug nach Napoli
 Zugunglück

II. Abschnitt

- 1.Etappe: Aufnahme Fridrihs bei der Fischerfamilie
- 2.Etappe: Aufnahme als Laufbursche (6 Monate)
 Aufbruch nach Italien
- 3.Etappe: Aufbruch mit dem Schiff nach Napoli
 Ankunft in Napoli

III. Abschnitt

- 1.Etappe: Fridrihs Suche nach Mikaella
 Zusammentreffen mit Alfred
- 2.Etappe: Vermählung Alfreds mit Mikaella
- 3.Etappe: Rettung Alfreds aus dem Fluss
- 4.Etappe: Fridrihs Heirat mit Berta
 Nachricht der Hochzeit an Alfreds Vater

Die Erzählung beginnt in einem Dorf in Bayern und endet in Napoli.

ZS-Text 2

Die Erzählung gliedert sich in 22 Kapitel, und ist in drei Handlungsabläufe unterteilt. Diese Teile sind jedoch nicht angegeben, sondern werden aus dem einleitenden Satz zu Beginn und dem letzten Satz am Ende des 19. Kapitels entnommen. Des Weiteren wird nun der Aufbau der Erzählung im kurzen Überblick dargestellt:

1. Kapitel: Aufbruch aus dem Heimatdorf / Begegnung mit Mikaella
2. Kapitel: Überfall auf die Kutsche
3. Kapitel: Aufnahme im Schloss als Zolleinnehmer
4. Kapitel: Aufbruch nach Wien
5. Kapitel: Trennung von den Reisegefährten
6. Kapitel: Flucht aus dem Wirtshaus
7. Kapitel: Übernachtung im Dorf
8. Kapitel: Flucht vor der Vermählung mit der Braut im Dorf
9. Kapitel: Begegnung mit dem Musikanten Frederih Šüller
Ankunft in München
10. Kapitel: Unterkunft bei Familie Brümmer
11. Kapitel: Ankunft in Wien
12. Kapitel: Verhaftung
13. Kapitel: Suche nach Mikaella
14. Kapitel: Aufbruch nach Italien
15. Kapitel: Wartezeit in der Eisenbahnstation
16. Kapitel: Fahrt mit dem Zug im Tierwagon / Sprung aus dem Zug
17. Kapitel: Fahrkarten nach Italien
18. Kapitel: Fahrt mit dem Zug nach Napoli
19. Kapitel: Zugunglück
20. Kapitel: Aufnahme als Laufbursche (3 Monate)

21. Kapitel: Ankunft in Italien
 Aufbruch nach Napoli mit dem Schiff
22. Kapitel: Ankunft in Napoli
 Zusammentreffen mit Alfred
 Alfred und Mikaella als Ehepaar
 Frederih und Berta als Ehepaar

Die Erzählung beginnt mit dem Aufbruch aus dem Dorf in Bayern und endet in Napoli.

Der Text ist in 22 Kapitel gegliedert, wobei ab dem 2. Kapitel bis zum letzten Kapitel eine Kapitelüberschrift gegeben ist. Jede Kapitelüberschrift gibt einen Hinweis auf den Handlungsablauf des Textes. So wird der Leser vorab auf die Ereignisse vorbereitet. In den Kapiteln 1 – 19 wird die Handlung von dem Protagonisten Alfred Müller wiedergegeben.

Wie schon aus der Kapitelüberschrift “Yapayalnız Kaldım” (S.136) ersichtlich, beginnt der Protagonist Frederih Şüller zu erzählen.

Die Überschrift weckt die Neugier des Lesers und da jedes Kapitel eine kurze in sich geschlossene Handlung enthält, wird der Leser mit jeder Überschrift auf das nächste Abenteuer aufmerksam gemacht. Die Kapitel 13 – 16 jedoch, wie auch aus der Überschrift zu erkennen “Şimendifer Felaketi I-II-III-IV”, enthalten miteinander verbundene Handlungsabläufe.

Die Kapitelüberschriften, die den Aufbau der Handlung darstellen, (siehe Gliederung des Textes) sind wie folgt anzugeben:

- | | | |
|-------------|------------------------|-----------|
| 2. Kapitel: | “Gece Başıma Gelenler” | (S. 6-19) |
| 3. Kapitel: | “Şatoda Neler Yaptım” | (S.19-24) |
| 4. Kapitel: | “Şatoda Telaş” | (S.24-26) |
| 5. Kapitel: | “Felaket Başlıyor” | (S.27-29) |
| 6. Kapitel: | “Haydutların Evi” | (S.29-35) |

7. Kapitel:	“Eskiciler Köyü”	(S.35-40)
8. Kapitel:	“Evlenmek Felaketi”	(S.40-50)
9. Kapitel:	“Arkadaşım”	(S.50-55)
10. Kapitel:	”Uğursuz Bir Gece Macerası”	(S.55-61)
11. Kapitel:	“Viyanada İlk Macera”	(S.61-64)
12. Kapitel:	“Mahpushane Hayatı”	(S.64-69)
13. Kapitel:	“Kıyafet Meselesi”	(S.69-83)
14. Kapitel:	“Şimendifer Felaketi-I”	(S.83-91)
15. Kapitel:	“Şimendifer Felaketi-II”	(S.91-99)
16. Kapitel:	“Şimendifer Felaketi-III”	(S.99-106)
17. Kapitel:	“Şimendifer Felaketi-IV”	(S.107-114)
18. Kapitel:	“İşler Yoluna Giriyor”	(S.117-128)
19. Kapitel:	“Boğaz Dediğin Dokuz Boğum”	(S.129-135)
20. Kapitel:	“Yapayalnız Kaldım”	(S.136-146)
21. Kapitel:	“Yolda”	(S.146-158)
22. Kapitel:	“Napolide”	(S.158-168)

Im Folgenden werden ZS-Text 1 und ZS-Text 2 verglichen an hand von inhaltlichen Schwerpunkten, um die Unterschiede bzw. Hinzufügungen und Kürzungen herauszuarbeiten. ZS-Text 4 wird bei dieser Gegenüberstellung nicht berücksichtigt, weil es sich um eine adäquate Übersetzung handelt, die Vorgaben Eichendorffs ins Türkische translatiert. ZS-Text 3 bleibt deshalb ohne Bedeutung, weil er dem ZS-Text 2 entspricht. Um den Vergleich klar hervorzuheben, wurden Überschriften, die den Aufbau der Erzählung wie unter Punkt II.2.4.2. wiedergeben in kursiver Schrift mit eingebaut.

II.2.4.3. Erzählstruktur

ZS-Text 1	ZS-Text 2
<p>Die Übersetzung beginnt mit folgendem Satz:</p> <p>“Çalgıcı Alfred Müller tuhaf ve acaip sergüzeştini [serüveni] bervech-i âti (aşağıda anılacağı) gibi naklediyor” (1926:1).</p> <p>[Der Musikant Alfred Müller erzählt sein ungewöhnliches und seltsames Abenteuer wie folgt].</p> <p>So beginnt der Musikant Alfred Müller sein Abenteuer zu erzählen. Er ist 1837 in einem Dorf in Bayern zur Welt gekommen. Sein Vater ist ein nicht wohlhabender Bauer. Er ist traurig, dass seine Mutter zwei Wochen nach seiner Geburt gestorben ist, denn die Leute vom Dorf erzählten ihm, sie sei eine liebevolle, gütige Frau mit einem guten Herz gewesen. Da seine Mutter nach seiner Geburt gestorben ist, wird er von seinem Vater schon von vornherein als Taugenichts abgestempelt und demzufolge auch nicht zur Schule geschickt. Das Lesen und Schreiben wird Alfred von einem Geistlichen gelehrt.</p>	<p>Die Übersetzung beginnt mit folgendem Satz: “Almanya’nın Bavyera eyaletinde küçük bir köyde doğdum. Adım Alfred Müller” (1937: 3). [Ich bin in einem kleinen Dorf in Bayern auf die Welt gekommen. Ich heiße Alfred Müller.]</p> <p>Und so beginnt Alfred zu erzählen: Sein Vater hat Alfred nie gemocht, seine Mutter ist bereits eine Woche nach seiner Geburt gestorben. Er wurde auch nicht zur Schule geschickt. Deshalb ist er dem Dorflehrer zu Dank verpflichtet, da er ihm wenigstens soviel Schreiben und Lesen beigebracht hat, um sein Abenteuer niederschreiben zu können. Mit dem Geld, das er sich zusammengespart hat, kauft sich Alfred eine Geige und verbringt den ganzen Tag damit, auf dieser Geige zu spielen.</p> <p>***</p>

<p>Und da er sowieso von seinem Vater als Faulpelz bezeichnet wird, hegt er selbst nicht die Absicht, seinem Vater bei der Arbeit zu helfen. Sein Vater beschimpft ihn öfters mit den Bezeichnungen Faulpelz und Taugenichts, was für Alfred unverständlich ist. Er weiss nicht, dass es faul ist, wenn man im Schatten des Baumes vor der Haustür liegt.</p>	
<p><i>Aufbruch aus dem Heimatdorf</i></p>	<p><i>Aufbruch aus dem Heimatdorf</i></p>
<p>Doch eines Tages, als er wieder vor der Haustür sitzt, fordert sein Vater ihn auf, endlich fortzugehen, da er jetzt schon achtzehn Jahre alt ist. Alfred erkennt ein, dass es seinem Vater sehr ernst ist. Er will zwar reisen, doch er hat nicht genügend Geld dafür, denn er besitzt nur 75 Cent. Alfred will bei dem Leser jedoch nicht den Eindruck erwecken, er habe bis zu seinem 18. Lebensjahr gar nichts getan.</p> <p>“On sekiz yaşına kadar bütün boş oturduğumu zannetmeyiniz. Arasına babamın çantasından aşırđığım santimleri,</p>	<p>Am Tag seines 18. Geburtstags fordert sein Vater ihn auf, das Haus zu verlassen Hoffnungslos nimmt er seine Geige, einen Beutel mit Brot unter den Arm und wandert los. Der Hunger lässt ihn anhalten und so nimmt er aus seinem Sack Brot und Käse .Als er sich vor Müdigkeit auf eine Straßenseite setzt, auf seiner Geige eine rührende Musik spielt und später einschläft, bringt ihn der Lärm eines Reisewagens zu sich.</p>

frankları biriktirerek bir keman edinmişim”

(S.4).

[Glauben Sie nicht, dass ich bis zu meinem 18. Lebensjahr nur gefaulenzt habe. Mit dem geklauten Franken aus der Tasche meines Vaters habe ich mir die Geige erworben]

Alfred hat sich mit dem Geld, dass er von seinem Vater von Zeit zu Zeit gestohlen hat, eine Geige gekauft und es in acht Monaten geschafft, darauf zu spielen. So nimmt er seine Geige und einen Sack voll Brot und wandert los, ohne sein Ziel zu kennen.

Nach einer langen Zeit, sein Dorf hat er hinter sich gelassen, verspürt er große Müdigkeit. Er nimmt sein Mahl, Brot und Wurst, aus der Tasche und isst alles auf.

Und wie immer nach einer Mahlzeit spielt er auf seiner Geige eine italienische Melodie.

Begegnung mit Mikaella

Kurz darauf nähert sich ihm ein Reisewagen, der schon sofort erkennen lässt, dass es sich um eine reiche und vornehme

Begegnung mit Mikaella

In dem vornehmenden Wagen sitzen eine ältere und jüngere Dame, die ihn auffordern, mitzureisen. Er erfährt, dass die ältere Dame

<p>Gesellschaft handelt.</p> <p>In der Kutsche sitzen eine ältere und eine jüngere schöne Dame. Alfred hat bis zu diesem Zeitpunkt keine Erfahrung mit Frauen. Für ihn ist eine Frau wie eine Maschine, die ihr Haus putzt und auf ihr Kind aufpasst. Das Verhalten der Damen zeigt einen großen Unterschied zu den Verhaltensweisen der Frauen in seinem Dorf. Und weil er dies sofort wahrnimmt, hält er sich für sehr klug.</p> <p>Die Damen sprechen ihn an und fragen ihn nach seinem Ziel. Doch da Alfred noch immer nicht weiß, wohin, antwortet er einfach, dass ihm sein Ziel gleichgültig ist. Als die junge Dame ihn darufhin fragt, ob er mit ihnen kommen will, antwortet er “memnuniyetle matmazel” (S.6) [mit Vergnügen Mademoiselle]. So springt er auf den Reisewagen und die Fahrt beginnt.</p> <p><i>Bild (S.8)</i></p>	<p>Sarina und die jüngere Mikaella heißt.</p> <p>[Tevfik: Nähere Information über die Damen oder um deren gesellschaftliche Zugehörigkeit werden ausgelassen, es werden auch keine Angaben über die Erfahrungen Alfreds mit Frauen gemacht. Die Stellung der Frau gehörte zum Themenkonzept der Literatur und somit macht Tevfik den Leser auf diese Problematik aufmerksam].</p>
--	---

<p><i>Reise und Ankunft im Schloss</i></p> <p>Nach ein paar Stunden Fahrt hält der Wagen an und die junge Dame fordert ihn auf, in den Wagen einzusteigen und sie bis zum Ende ihrer Reise zu begleiten.</p> <p>Durch ein Gespräch erfährt Alfred die Namen der Damen. Die ältere heißt Sarina Riyoto und die jüngere Mikaella Kortesa. Als er sich darüber wundert, dass die Namen kein adliges Beiwort haben wie “dé” oder “von”, dies hatte ihm der Geistliche in seinem Dorf gelehrt, weist die junge Dame daraufhin, dass es unbedeutend ist und bittet ihn um einen Gefallen.</p> <p>Sie werden eine lange Reise antreten, eine Nacht in einem Schloss übernachten und er solle doch bitte nicht versuchen, mehr über sie zu erfahren. Wenn die Zeit dafür reif sei, wird er alles erfahren.</p> <p>Alfred stimmt den Damen erfreut zu und möchte sofort eine Pfeife anzünden. Doch die Damen möchten, falls er rauchen wird, dass er sich neben den Kutscher Morino setzt. Mikaella geht davon aus, dass Alfred</p>	<p><i>Reise und Ankunft im Schloss</i></p> <p>Nach ein paar Stunden Fahrt bitten die Damen ihn, sich zu ihnen in den Wagen zu setzen und erzählen ihm, dass sie eine Nacht in einem Schloss verbringen werden, dann aber eine lange Reise antreten. Sie würden Alfred gerne als Reisebegleiter dabei haben. Als er freudig zustimmt, muss er sich wieder neben den unfreundlichen Kutscher setzen.</p>
--	--

<p>und Morino bald gute Freunde werden. Er setzt sich zu Morino und nachdem er seine Pfeife geraucht hat, fällt er in einem tiefen Schlaf.</p>	
<p>2. Kapitel (S.17- 45)</p>	<p>“GECE BAŞIMA GELENLER” (S. 6 – 19)</p>
<p>Alfred wacht durch einen harten Prall der Kutsche gegen einen Stein auf. Er bemerkt, dass Morino eingeschlafen ist und rüttelt ihn wach. Dann geht die lange Fahrt weiter. Währenddessen macht sich Alfred Gedanken über die beiden Damen. Wer sind sie wirklich? In welcher Beziehung stehen sie zueinander? Und wie kommt es, dass sie einen Fremden wie ihn, mit auf die Reise nehmen? Doch dann entschließt er sich, den Rat Mikaellas zu befolgen und die Antworten auf seine Fragen auf später zu verlegen.</p>	<p>[Was mir in der Nacht alles widerfahren ist]. Alfred ist in einen tiefen Schlaf versunken, bis die Kutsche auf einen Stein prallt und er aufwacht. Der Kutscher ist eingeschlafen, wird von Alfred wach gerüttelt und die Fahrt geht im Dunkeln durch einen Wald weiter.</p>
<p>Der Wagen rollt durch einen Wald, umzingelt von hohen Bergen, welche er zuvor noch nie gesehen hat. Der Geistliche in seinem Dorf hat ihm viel von solchen</p>	<p>In der Morgendämmerung halten sie an und nehmen ein Mahl zu sich. Auf die Bitte der Mademoiselle Mikaella spielt Alfred das Stück “Ayrılış” [Trennung] von dem italienischen Komponisten Puccini. Alfred bemerkt die Tränen bei Mikaella und hört sofort mit seinem Gesang auf. Er wundert sich jedoch, wieso eine Mademoiselle wie Mikaella bei diesem Lied weint. Denn es geht in dem Lied um die Trennung einer Frau von ihrem Ehegatten.</p>

<p>Bergen erzählt, welche auch in seinem Erdkundebuch beschrieben waren. Er erinnert sich, dass der größte, höchste Berg in Europa der Mont Blanche Gipfel ist. Nur wusste er nicht mehr in welchem Land sich dieser Berg befand.</p> <p><i>Bild (S.24)</i></p> <p>Die kalte Luft lässt Alfred erzittern und er bittet die Damen mit dem Versprechen nicht mehr zu rauchen, in den Wagen einzusteigen zu dürfen.</p> <p>Die Damen geben nach und schon sitzt Alfred neben ihnen in der Kutsche. Als Alfred Madame Sarino und Mikaella danach fragt, ob sie im Schloss in getrennten Zimmern untergebracht werden, macht sich die Dame lustig über ihn und sagt, dass sie planten Mikaella und Alfred zu vermählen.</p> <p>Alfred ist es bewusst, dass im Grunde eine Heirat zwischen einem Taugenichts und einer reichen, vornehmenden jungen Dame unmöglich ist, und dies auch nicht im Sinne der älteren Dame sei. Sie macht sich über ihn lustig und so nimmt er sich vor, ihre</p>	<p>[Tevfik: Stellt den Gedankenprozess Alfreds ausführlich dar und gibt dem Leser Auskunft über Landschaften. Der Leser erfährt wichtige Informationen über Europa, welches den Leseerwartungen entspricht]</p> <p>Nach kurzem Aufenthalt geht die Reise weiter, bis sie plötzlich von drei Räubern überfallen werden. Sie schaffen es jedoch sich zu wehren und liefern die Räuber den Soldaten im nächst gelegenen Dorf ab. Und nach einer kurzen Fahrt kommen sie im Schloss an.</p>
--	---

Sitten und moralischen Ansichten in Kürze zu erlernen.

Nach einer langen Fahrt halten sie an, um einen Mahl einzunehmen und Mikaella bittet Alfred um einen Gesang.

Er nimmt seine Geige und auf die Bitte Mikaellas singt er ein italienisches Lied "iftirak" [Trennung] von Luici.

Doch als Alfred Mikaellas Tränen bemerkt, bricht er mit seinem Gesang ab. Er wundert sich über Mikaellas Verhalten, denn in diesem Lied geht es um die Trennung eines Ehepaars und es enthält die Leiden einer Frau. Wäre es möglich, dass Mademoiselle Mikaella einen Ehegatten hat? (S.34)

Sie brechen wieder auf, doch kurz nach ihrem Aufbruch werden sie von drei Räubern überfallen. Der Kutscher Morino schafft es jedoch die Räuber zu überwältigen und sie den Soldaten abzuliefern.

Hier ist wieder ein Bild abgebildet (S.39)

Und endlich kommen sie im Schloss an.

<p>3.Kapitel (S.45- 64)</p> <p>Alfred gibt dem Leser einige Informationen über das Schloss, welches 1736 gebaut wurde und den Namen Lorans trägt (S.45).</p> <p>Bedienstete und eine ältere Dame, die Mikaella mit Tante anspricht, begrüßen sie vor der Haustür. Alfred wird aufgefordert mit dem Gärtner Karon zu gehen bis man eine geeignete Arbeit für ihn findet. Obwohl Alfred sich nicht in der Gärtnerei auskennt, beschließt er alles auf sich zukommen zu lassen. Am nächsten Morgen bringt ihm das Dienstmädchen Berta neue Kleider und Mikaella erwartet ihn am Abend im Schloss. Dort erwartet ihn eine kleine Gesellschaft; Madame Sarina, Mikaellas Tante, ihr Ehegatte und eine weitere Dame, die er nicht einzuordnen vermag.</p> <p>Ihm wird die Tätigkeit des Zolleinnehmers angeboten, da sein Vorgänger Vater Tom gestorben ist. Er zieht in das Haus seines Vorgängers ein und hat den ganzen Tag</p>	<p>ŞATODA NELER YAPTIM” (S. 19 – 24)</p> <p>[Was alles habe ich im Schloss gemacht]</p> <p>Vor dem großen Schloss werden sie von Bediensteten und der Tante Mikaellas begrüßt.</p> <p>[Tevfik: Ausführliche Informationen über das Schloss.]</p> <p>Alfred bekommt am nächsten Morgen von dem Dienstmädchen Berta neue saubere Kleider. Ihm wird der Posten des Zolleinnehmers angeboten, weil Vater Tom, der diese Tätigkeit 15 Jahre lang ausgeübt hat, verstorben ist. Alfred nimmt dieses Angebot sofort an und zieht in das kleine Häuschen seines Vorgängers ein. An der Wand sieht er einen abgelaufenen Kalender und zeichnet einen neuen dazu, welcher mit dem “1 Kanunusani” beginnt (S. 23)</p> <p>[Tevfik: Alle Monatsdaten werden ausführlich angegeben.] (vgl. Tevfik 1926 : 53)</p>
---	---

nichts anderes zu tun als vor seinem Fenster zu sitzen und abzuwarten, wie viele Wagen vorbeifahren. Alfred erzählt ausführlich von seinem neuen Zuhause.

Er sieht ein altes Kalender an der Wand und beschließt, an die weiße Wand mit blauer Tinte einen neuen Kalender zu schreiben.

Bild (S.56)

Dann schreibt er die Daten 1850 Kanun-1 Evvel (Aralık- Dezember) 28.

Am Abend teilt ihm das Dienstmädchen Berta mit, dass ihn Mademoiselle Mikaella erwartet.

Alfred will sehr vornehm erscheinen, zieht den Schlafrock von seinem Vorgänger an, denn für ihn ist dieser Schlafrock das eleganteste Kleidungsstück, das er je zuvor gesehen hat. Doch als er vor der Gesellschaft steht und alle ihn auslachen, wird ihm klar, dass es nicht das Richtige war. [er lernt dazu]

Er kehrt um, zieht sofort seine eigene Kleidung an und geht gezwungenermaßen wieder zurück, weil man ihn zum

<p>Abendmahl erwartet. Alfred erzählt ausführlich von dem gedeckten Tisch und der Abendmahlzeit.</p>	
<p>4.Kapitel (S.64- 85)</p>	<p>“ŞATODA TELAŞ” (S. 24 - 26) [Aufregung im Schloss]</p>
<p>Am nächsten Morgen herrscht im Schloss ein großer Trubel. Alle Bediensteten arbeiten eifrig, bereiten ein Hochzeitsfest vor. Alfred kann nicht in Erfahrung bringen, um wessen Hochzeit es sich handelt. Er spricht mit jeder Person, die er kennt um zu erfahren, ob es sich um die Hochzeit Mademoiselle Mikaellas handelt. Könnte er vielleicht der Bräutigam sein?</p>	<p>In den nächsten drei bis vier Tagen finden Hochzeitsvorbereitungen im Schloss statt. Alfred erfährt jedoch nicht, um wessen Hochzeit es sich handelt. Er kann sich nicht vorstellen, dass es sich um die Hochzeit Mikaellas handelt.</p> <p>„Sakin Mikaellacığımı herifin biriyle evlendirmesinler? O halde ben bu şatoda bir dakika bile durmam alr başımı defolur giderim. Yağmamı var. Güzel Mikaellayı başkası alacak da ben de buna tahammül edeceğim ha? Eğer gitmesem yuf olsun ervahıma!” (1937: 25).</p>
<p><i>Bild (S.72)</i></p>	<p>[Nicht das sie meine Mikaella mit irgendeinem Kerl verheiraten? Wenn es so ist, werde ich keine Minute länger in dem Schloss bleiben, ich werde sofort abhauen. Nichts da. Ein anderer nimmt sich die schöne Mikaella und ich soll das ertragen was? Und wenn ich nicht gehe, so soll ich von den bösen Geistern verdammt werden!]</p>
<p>Am Abend wird er wieder zum Abendmahl erwartet und die Gesellschaft bittet Alfred diesmal bei der Hochzeit auf seiner Geige zu spielen und zu singen.</p>	<p>Und wenn es doch ihre Hochzeit ist, nimmt er sich vor, das Schloss zu verlassen.</p>
<p>Tief enttäuscht darüber nicht der Bräutigam zu sein, stimmt er zu. Plötzlich bekommt Mikaella die Nachricht, die Hochzeit um eine Woche zu verschieben. Alfred wird</p>	

<p>nachdenklich, da Mikaella sehr empfindlich darauf reagiert und überlegt sich das Schloss zu verlassen.</p> <p>Doch bevor er dies in die Tat umsetzen kann, bringt der Kutscher Morino am nächsten Morgen eine Nachricht. Demzufolge fahren Mikaellas Tante, ihr Ehegatte und drei Bedienstete nach Wien. Alfred, Mikaella und Madame Sarina bleiben im Schloss zurück.</p> <p>Alfred zieht in ein Zimmer auf dem Schloss ein, weil die Damen nicht alleine bleiben möchten.</p>	<p>[Tevfik: Es ist kein solches Zitat wie oben angegeben.]</p> <p>Durch eine Nachricht des Bräutigams wird die Hochzeit verschoben. Die Tante und ihr Ehegatte brechen sofort nach Wien auf. So zieht Alfred, der von Mikaella auch als Monsieur angeredet wird ins Schloss. Doch sein Glück hält nicht lange, denn auch sie fahren der Tante nach.</p>
<p><i>Aufbruch nach Wien</i></p>	<p><i>Aufbruch nach Wien</i></p>
<p>Mit einer Nachricht am nächsten Morgen beschließen Mikaella und Madame Sarina, auch nach Wien zu reisen. Natürlich wieder in Begleitung von Alfred, der diesmal jedoch nicht mit in der Kutsche fährt, sondern auf einem Pferd reitet.</p>	<p>“FELAKET BAŞLIYOR” (S. 27 – 29)</p> <p>[Das Unglück beginnt]</p> <p>Mademoiselle Mikaella, Madame Sarina und ein paar Dienstmädchen sitzen in der Kutsche und Alfred folgt ihnen auf dem Pferd. Doch die Kutsche ist so schnell, dass Alfred sich Mühe geben muss, sie nicht aus den Augen zu verlieren. Als er versucht,</p>

<p>5.Kapitel (S.85- 228)</p> <p>Alfred ist vorher nie geritten, und fühlt sich unbehaglich will in die Kutsche steigen. Außerdem ist es schwierig der schnellen Kutsche zu folgen, weshalb er immer hinterher reiten muss.</p> <p><i>Bild (S.78)</i></p> <p><i>Trennung von den Reisegefährten</i></p> <p>Als die Kutsche fast nicht mehr zu sehen ist, versucht Alfred mit einer Peitsche, sein Pferd auf Trab zu bringen, fällt jedoch vom Pferd und ist plötzlich allein im Wald zurückgeblieben. So geht er zu Fuß durch den Wald, müde und voller Angst, bis er vor einem dreistöckiges Haus steht. Es ist ein Wirtshaus, wo die Übernachtung 3Mark und das Abendmahl ebenfalls 3 Mark betragen. Es treten zwei weitere Männer in das Wirtshaus ein, wobei sich herausstellt, dass es sich um zwei Räuber handelt. Sie halten Alfred für einen Soldaten und werfen ihn in den Weinkeller.</p>	<p>schneller zu reiten, fällt er vom Pferd, stößt seinen Kopf an einem Stein und fällt in Ohnmacht.</p> <p>[Tevfik: Alfred fällt zwar auch vom Pferd, jedoch nicht in Ohnmacht.]</p> <p><i>Trennung von den Reisegefährten</i></p> <p>“HAYDUTLARIN EVİ” (S. 29 – 35)</p> <p>[Das Haus der Räuber]</p> <p>So geht er zu Fuß durch den Wald bis er an ein Wirtshaus gelangt. Die Wirtin lässt ihn hinein, doch als später zwei Räuber, die einen Wagen überfallen wollen, ins Wirtshaus kommen, ihn für einen Soldaten halten, wird er eingesperrt. Er schafft es jedoch durch das Fenster zu entkommen.</p> <p>[Tevfik: Alfreds Aufenthalt im Wirtshaus wird ausführlicher erzählt.]</p>
---	--

<p><i>Bild (S.104)</i></p> <p>Alfred erzählt ausführlich wie er, nach vielen Versuchen, aus dem Wirtshaus entkommt. Im Wald begegnet er zwei weiteren Räubern, die ihn gehen lassen, weil er kein Geld hat außer der 8-10 Lira, die er versteckt hatte. Er ist in Gedanken nur bei Mikaella, er fürchtet, die Räuber aus dem Wirtshaus würden die Kutsche überfallen und will so schnell wie möglich zu Mikaella, um sie vor den Räubern zu schützen. Alfred wollte eigentlich die Welt erwandern, mit seiner Geige sein Geld verdienen und nun ist alles anders gekommen, weil er Mikaella begegnet ist. Angekommen in einem Dorf gibt Alfred dem Dorfwächter ein paar Lira, um seine Kleidung zu wechseln.</p>	<p>“ESKİCİLER KÖYÜ” (S. 35 – 40) [Das Dorf der Zweithändler]</p> <p>Alfred kommt nun in einem Dorf an, kauft sich vom Dorfwächter für 40 Mark, also 2 Lira, neue Kleider und zieht weiter.</p>
<p><i>Bild (102)</i></p> <p>Später verhandelt Alfred mit einem Kutscher, ihn nach Wien zu fahren. Der Kutscher lacht jedoch über Alfreds Vorhaben und erklärt ihm, dass er sich noch in Deutschland befindet. Der Kutscher fährt Alfred für 10 Mark bis zum nächsten Dorf.</p>	<p>[Tevfik: Ausführlichere Schilderung, außerdem wird Alfred im Wald von zwei Räubern überfallen.]</p>

<p>Von dort aus sind es laut dem Bauern 7-8 Tage nach Wien.</p> <p><i>Bild (S.137)</i></p> <p><i>Flucht vor der Vermählung</i></p> <p>Alfred nimmt in einem Wirtshaus im Dorf ein Abendmahl zu sich und wird von der Wirtin Froid ausgefragt. Vor allem interessiert die Wirtin, ob er verheiratet ist. Auf sein Verneinen hin ist die Wirtin so besorgt um ihn, dass sie sofort ihre Nachbarin Grete und ihre ledige Tochter Margot ruft, um sie mit Alfred zu vermählen.</p> <p>Alfred spricht Grete mit Schwiegermutter an und am nächsten Morgen tritt der Geistliche vor das Paar um sie zu vermählen. In diesem Augenblick rennt Alfred so schnell es geht fort und fast alle aus dem Dorf ihm hinterher bis er ihnen entkommt, indem er auf die andere Flußseite schwimmt.</p> <p><i>Bild (S.152)</i></p>	<p><i>Flucht vor der Vermählung</i></p> <p>“EVLENMEK FELAKETİ” (S. 40 – 50)</p> <p>[Das Unglück zu heiraten]</p> <p>Auf seinem Weg trifft Alfred auf einen Kutscher, der ihn auslacht, als er erfährt, dass Alfred nach Wien will. Er bringt ihn für 10 Mark bis zum nächsten Dorf.</p> <p>Alfred übernachtet in einem Wirtshaus, wo die Wirtin ihn, als sie erfährt, er sei ledig, mit einem Mädchen aus dem Dorf vermählen will. Am nächsten Morgen stehen Braut und Schwiegermutter vor dem Wirtshaus bereit zur Vermählung. In letzter Sekunde schafft es Alfred von dort zu entkommen, indem er in den Fluss springt und auf die andere Uferseite schwimmt. An einer Straßenecke sieht er einen jungen Mann</p> <p>[Tevfik: Das Gespräch zwischen Alfred und der Wirtin Froid wird eingehend wiedergegeben und</p>
--	--

<p><i>Begegnung mit Fridrih</i></p> <p>Im Wald macht Alfred die Bekanntschaft mit Fridrih Şüller, der auch Musikant ist und beide beschließen, zusammen in Städten und Dörfern durch ihre Musik Geld zu verdienen. Da Alfred seine Geige im Wald verloren hat, bekommt er Fridrihs Geige, um darauf zu spielen.</p> <p><i>Ankunft in München</i></p> <p>Sie sind in der Stadt München angekommen und spielen vor einem großen Gebäude ein Stück von Strauss. Alfred spielt auf der Geige und Fridrih singt dazu. So verdienen Sie 18 Mark.</p> <p>[Durch eine Fussnote gibt Tefvik folgende Auskunft: 17Mark =1TL, 1 Mark entspricht ungefähr 6 Kuruş] (S.162).</p> <p>Sie ziehen auch durch die Straßen und singen wieder vor einem Haus, diesmal ein Stück von Rossini</p> <p><i>Unterkunft bei Familie Brümmer</i></p> <p>Sie werden von einem Hausdiener gebeten, ins Haus zu kommen, denn der Hausherr</p>	<p>die Nachbarstochter heißt Margot und ihre Mutter Grete.]</p> <p><i>Begegnung mit Frederih</i></p> <p>“ARKADAŞIM” (S. 50 – 55)</p> <p>[Mein Freund]</p> <p>Alfred trifft auf einen jungen Mann, der blonde Haare hat, in seinem Alter ist und durch die Gegend zieht, um sein Geld mit seiner Geigenmusik zu verdienen.</p> <p><i>Ankunft in München</i></p> <p>Sie beschließen zusammen loszuziehen und in der nächsten Stadt, in München, verdienen sie auch schon 18 Mark mit ihrer Musik.</p> <p>[Tefvik: Das Stück ist von dem italienischen Komponisten Rossini. Er belehrt den Leser. Tahir verzichtet auf nähere Erläuterungen]</p> <p><i>Unterkunft bei Familie Brümmer</i></p> <p>Ein paar Strassen weiter werden Alfred und Frederih von Herrn Yuhan Brümmer ins</p>
--	--

<p>wolle mit ihnen reden. Vor dem Eintritt ins Haus wollen sich die beiden ihre Schuhe und Strümpfe ausziehen, doch der Hausdiener erklärt ihnen, dass dies nicht üblich ist (S.168).</p> <p><i>Bild (S.168)</i></p> <p>Sie werden von der Herrschaft im Haus, Elisabeth, ihrem Ehegatten Hans und der Tochter Rosa Brümmer gebeten, diesen Abend für sie zu singen und über Nacht zu bleiben.</p> <p>[auf s.169 Elisabeth spricht ihren Ehegatten mit Hans an, doch später erfahren wir von der Tochter, das der Vater Johan Brümmer heißt S.173]</p> <p>Rosa erzählt Alfred, dass ihre Mutter Klavier spielt und sie es auch bald lernen wird, obwohl sie eigentlich lieber Geige spielen würde. Doch ihr Vater sei der Meinung, dass Klavier für ein Mädchen besser geeignet sei als eine Geige. Am Abend sind noch andere Gäste bei Familie Brümmer eingeladen. Eine Dame spielt am</p>	<p>Haus eingeladen. Sie sollen am Abend für seine Gäste Musik machen. Sie stimmen zu, feiern mit den Gästen und übernachten dort.</p> <p>[Tevfik: Angaben über die Familie Brümmer. Bei Tevfik werden die Gespräche mit der Familie Brümmer, also Elisabeth der Mutter und Tochter Rosa detailliert geschildert. Elisabeth kann Klavier spielen und die Tochter Rosa interessiert sich für Geigenmusik. Die Stücke, die für Gäste gespielt werden, hat Tahir auch ausgelassen. Strauss, Rossini, Bellini. Auch werden Tänze wie Polka und der Walzer erwähnt.]</p> <p>(S. 181)</p>
---	--

<p>Klavier, Alfred Geige und Fridrih singt Stücke von Strauss, Bellini, Rossini. Außerdem wird getanzt. Die Herren fordern die Damen zum Tanz auf. Zuerst wird Polka, danach folgen Walzer und andere englische und amerikanische Tänze.</p> <p>Als Alfred auch tanzen möchte und versucht, zwei junge Damen zum Tanz aufzufordern, erfährt er, dass die Bediensteten in Gesellschaft ihrer Herren nicht tanzen dürfen.</p>	
<p><i>Bild (S.184)</i></p>	<p>“ÜĞURSUZ BİR GECE MACERASI” (S. 55 – 61)</p>
<p>Alfred trinkt an diesem Abend so viel Champagner, dass er betrunken ist. In der Nacht geht er aus Versehen anstelle ins Badezimmer, ins Zimmer eines Dienstmädchens, sie schreit auf und er springt vor Angst aus dem Fenster.</p> <p>Man schreit hinter ihm her und ein Polizist, auf der Suche nach einem Räuber hält Alfred für diese Person und nimmt ihn fest.</p> <p>Er entkommt, versteckt sich in einem Haus, das dem betrunkenen Herrn Ringer gehört.</p>	<p>[Ein übles Nachtabenteuer]</p> <p>Alfred ist betrunken und tritt versehentlich in das Schlafzimmer eines Dienstmädchens. Sie schreit auf und Alfred springt vor Angst aus dem Fenster. Als er auf der Straße von Polizisten festgehalten wird, entkommt er ihnen jedoch und versteckt sich in einem Haus, das Herrn Hans gehört, der jede Nacht betrunken nach Hause kommt.</p> <p>Und von dort aus schleicht er sich wieder hinaus und findet zurück zum Haus der Brümmers. Die beiden Freunde bekommen</p>
<p><i>Bild (S.200)</i></p>	

<p>Er versteckt sich eine Zeit lang in diesem Haus und schleicht dann aus der Gartentür hinaus.</p>	<p>von Herrn Brümmer einen Geldbeutel in die Hand gedrückt und gehen aus dem Haus.</p>
<p>Er findet zurück zu dem Haus der Brümmers, um seinen Freund aufzusuchen.</p>	<p>[Tevfik: Der betrunkene heißt Herr Ringer und nicht Hans. Tahir hat einen Namen benutzt, das typisch deutsch ist]</p>
<p>Dort erfährt er, dass sie alles als ein Missverständnis aufgefasst haben und sie nicht nachtragend sind. Sie unterhalten sich noch ein paar Stunden und Herr Brümmer bittet sie zu bleiben. Doch sie sind entschlossen, weiter zu ziehen.</p>	
<p><i>Bild (S.225)</i></p>	
<p>Sie bekommen von der Tochter Rosa einen Beutel Geld und machen sich endlich auf den Weg nach Wien.</p>	
<p>6.Kapitel (S.228-258)</p>	
<p><i>Ankunft in Wien</i></p>	<p><i>Ankunft in Wien</i></p>
<p>Sie wandern durch viele Städte und Dörfer bis sie endlich in Wien ankommen. Sie besitzen 15 Lira also 300 Mark, was eine Menge Geld ist. Alfred und Fridrih sind nun seit einem Monat zusammen.</p>	<p>“VİYANADA İLK MACERA” (S. 61 -64)</p>
<p>Sie werden von einem Polizisten nach ihren</p>	<p>[Das erste Abenteuer in Wien] Sie kommen in Wien an und werden von einem Polizisten nach ihren Pässen gefragt. Da sie nicht wissen, was das ist und auch</p>

<p>Personalien und ihrem Pass gefragt. Für Alfred ist dies unverständlich. Er weiß nicht, was ein Pass ist und für welchen Zweck er gebraucht wird. Da sie jedoch keine Österreicher sind und keinen Pass besitzen, werden sie von dem Polizisten ins Polizeirevier abgeführt. An der Tür hängt ein großes Schild mit “Komiserlik Dairesi” [Polizeirevier] (S.233).</p> <p>Dort werden sie verhört denn der Polizeibeamte, namens Hans, will wissen, wie sie die Grenze ohne einen Pass überschritten haben. Als er dann auch noch 15 Lira findet, beschuldigt er sie als Verbrecher und beschimpft sie als Zigeuner.</p> <p><i>Verhaftung.</i></p> <p>Sie kommen in eine Zelle, wo ein betrunkenen Engländer sitzt, der kein Deutsch sprechen kann. Alfred und Fridrih versuchen trotzdem mit ihm ins Gespräch zu kommen. Doch der Engländer antwortet daraufhin auf Englisch: “you are an ess”. Alfred weiß, das es ein Schimpfwort ist,</p>	<p>keine Pässe besitzen, werden sie zum Polizeirevier gebracht. Der Polizist beschimpft sie als Zigeuner, da sie eine Geige besitzen “[...] omzundaki kötü kemandan belli çingenesiniz” (1937:63).</p> <p>[...] es ist an der alten Geige über deine Schulter zu erkennen, ihr seid Zigeuner]</p> <p>Außerdem werden sie beschuldigt, das Geld, welches sie bei sich hatten, geklaut zu haben. Deshalb werden sie in eine Zelle eingesperrt.</p> <p>[Tevfik:Sie werden auch als Zigeuner beschimpft, jedoch nicht, weil sie in Besitz einer Geige sind, sondern weil sie beschuldigt werden, Geld geklaut zu haben. Tahir benutzt die Geige als Symbol für Zigeuner]</p> <p><i>Verhaftung</i></p> <p>“MAPUSHANE HAYATI” (S. 64 – 69)</p> <p>[Das Leben im Gefängnis]</p> <p>In der Zelle sitzt ein betrunkenen Engländer, mit dem sich Alfred und Frederih streiten. Später kommen noch ein Italiener und ein Franzose dazu. Da sie sich nicht verständigen können, bricht wieder ein Streit</p>
--	---

<p>doch bevor ihm einfällt, was es bedeutet, beginnt der Engländer wie ein Esel “a,a” zu schreien und zeigt dabei auf Alfred und Fridrih. So beginnt eine Prügelei zwischen den dreien bis ein Wächter einen anderen Betrunkenen, diesmal einen Italiener in die Zelle bringt.</p> <p>Der Italiener begrüßt alle mit “Bone sera Sinyor” und Alfred, der nur auf Italienisch ja sagen kann antwortet immer mit “Si Si”</p> <p><i>Bild (S.248)</i></p> <p>Dann beginnt zwischen dem Engländer und dem Italiener ein Streit, um ein bisschen Tabak, den der Italiener vom Engländer fordert. Alfred versucht den Streit zu beschwichtigen und fragt sogar auf Italienisch (obwohl er kein italienisch versteht) “Ki Koza?” [Was möchtest du] und bekommt die Antwort “fiyamiçeri”.</p> <p>[Streichholz]</p> <p>Auch versteht er die Unterhaltung zwischen den beiden Fremden, die sie auf Englisch führen. Später wird noch ein betrunkenen Franzose eingeführt.</p>	<p>aus. Am nächsten Morgen durch ein Telegramm an Herrn Brümmer bringt der Kommissar in Erfahrung, dass sie das Geld von Herrn Brümmer bekommen haben. Deswegen werden sie entlassen.</p> <p>[Tevfik: Obwohl Alfref ein einfacher Bauernsohn ist, versteht er die Unterhaltung zwischen dem Italiener und dem Engländer]</p>
---	--

7.Kapitel (S.258-342)

Am nächsten Morgen treten Alfred und Fridrih wieder vor den Kommissar und erklären, dass sie das Geld von Herrn Brümmer bekommen haben.

Der Kommissar beabsichtigt nun ein Telegramm an den Herrn Brümmer zu schicken, um in Erfahrung zu bringen, ob es der Wahrheit entspricht. Er wundert sich über die Reaktion Alfreds, der nicht weiß, was ein Telegramm überhaupt ist und klärt ihn auf. Die Antwort auf dem Telegramm führt dazu, dass sie nun endlich entlassen werden.

Bild (S.264)

Um nicht mehr aufzufallen, gehen sie in einen Bekleidungsladen und wünschen Kleidung wie sie die Wiener tragen. Der Ladenbesitzer verkauft ihnen einen Frack und als sie auf der Straße nach einem Hotel zum Übernachten suchen, werden sie von vielen Leuten ausgelacht.

Alfred gibt eine Zeitungsanzeige auf um

“KIYAFET MESELESİ” (S. 69 – 83)

[Die Sache mit der Kleidung]

Sie merken, dass sie aufgrund ihrer Kleidung von den Leuten ausgelacht werden. So kaufen sie entsprechend der Wiener Tradition einen schwarzen Anzug, welcher hinten zwei lange Schwänze hat und begeben sich in ein Hotel. Beim Abendessen fallen sie durch ihre schlechten

<p>Mikaella zu finden. Am Abend sitzen sie im Restaurant des Hotels, bestellen Salat, Hähnchen und Nachspeise. Doch da beide nicht wissen, wie man mit Gabel und Messer umgeht, bedienen sie sich mit der Hand. Dann bestellen sie gekochte Eier zum Essen und ein Gelächter bricht aus. Eine Dame am Nebentisch zeigt ihnen, wie man ein Ei isst. Am nächsten Morgen lernen sie den Reiseführer Moris kennen, der sie zum Zoo führt. Alfred sieht zum ersten Mal in seinem Leben einen Papagei, Elefanten, Bären, Pelikane, Tiger, Affen und andere Tiere.</p> <p><i>Bild (S.296)</i></p> <p>Da jemand auf Alfreds Zeitungsanzeige geantwortet hat und sie zu ‚Cafe Wien‘ bestellt, gehen Alfred und Fridrih nach dem Zoobesuch ins Cafe. Der sehr aufgeregte Alfred wird nun endlich erfahren wo, sich Mikaella aufhält. Alfred zahlt Herrn Mayer, der ihm Auskunft über Mikaella geben will, 4 Lira und erhält die Nachricht, dass sie sich in Napoli aufhält. Ihre Familie sei in Italien sehr bekannt und so würde es für Alfred</p>	<p>Tischmanieren auf.</p> <p>Alfred gibt in der Zeitung eine Vermisstenanzeige auf und erfährt von Herrn Mayer, dass sich Mikaella in Napoli aufhält. Sie sollen den Zug benutzen, um in ein paar Tagen in Napoli zu sein. Und wo er Mikaella genau finden wird, würde ihm die Polizei sagen.</p> <p>[Tevfik: Im Zoo werden fast alle Tiere aufgezählt. Es wird alles ausführlich beschrieben. Tevfik versucht so viel wie möglich den Leser mit interessanten Informationen zu beladen. Er gibt für das Treffen mit Herrn Mayer ‚Café Wien‘ an um alle Details dem Leser vor Augen zu halten]</p>
---	--

<p>nicht schwierig werden, sie ausfindig zu machen.</p> <p>Doch nach Italien müssten sie mit dem Zug fahren, denn mit der Postkutsche würde es 1-2 Monate dauern.</p> <p><i>Suche nach Mikaella</i></p> <p>Die Nachricht, Mikaella in Napoli zu finden, bringt Alfred sofort in Aufbruchstimmung. Nur weil sie die 25 Mark Hotelkosten nicht zahlen können, verkaufen beide ihre Fracks und ziehen sich ihre alten Kleider wieder an.</p> <p>8.Kapitel (S. 342-512)</p> <p>Nachdem sie ihre Unterkunft bezahlt haben, machen Alfred und Fridrih sich auf dem Weg zur Eisenbahnstation, um nach Italien zu fahren. Dort warten sie zunächst an falscher Stelle auf den Zug, nämlich im Wartesaal und gehen schließlich zum Bahnsteig. Sie erfahren jedoch, dass es keine direkte Zugverbindung nach Italien gibt, denn an der Österreichischen Grenze müssen sie in einen anderen Zug umsteigen. Außerdem wird ihnen erklärt, dass man</p>	<p><i>Suche nach Mikaella</i></p> <p>“ŞİMENDİFER FELAKETİ- I “ (S. 83 – 91)</p> <p>[Das Zugunglück – I]</p> <p>Da sie die Hotelkosten nicht bezahlen können, verkaufen sie ihre Fracks und bezahlen mit dem Geld ihre Hotelkosten, die 25 Mark betragen. In ihren alten Kleidern und mit der Geige verlassen sie das Hotel.</p> <p>***</p> <p>Auch Frederih freut sich auf die Fahrt nach Napoli, da Alfred ihm versprochen hat, ihn mit dem Dienstmädchen Berta zu vermählen. Sie gehen zur Eisenbahnstation und warten im Wartesaal auf den Zug, erfahren jedoch, dass der Zug nicht bis in den Wartesaal hineinfährt und gehen zum Bahnsteig.</p>
--	--

<p>ohne Fahrkarten nicht mit dem Zug fahren kann.</p> <p><i>Bild (S.344)</i></p> <p>Alfred will am Schalter zwei Fahrkarten nach Napoli kaufen, jedoch reicht sein Geld dafür nicht aus, denn man verlangt für 2 Personen 190 Mark und sie haben nur 54 Mark im Geldbeutel.</p> <p><i>Bild (S.360)</i></p> <p>Sie versuchen mit dem Herrn am Schalter, namens Moris, zu verhandeln. Doch dieser erklärt ihnen, dass dies unmöglich ist, denn der Preis ist auf der Fahrkarte ausgedruckt.</p> <p>“Bilet pazarlıkla alınmaz. Fiyatı üzerinde basılıdır”(S. 371)</p> <p>[Man kann bei Fahrkarten den Preis nicht runterhandeln. Der Preis ist auf den Fahrkarten abgedruckt]</p> <p><i>Bild (S.376)</i></p> <p>So kaufen sie Fahrkarten für 50 Mark und nehmen sich vor, von dort aus zu Fuß nach Napoli zu gelangen. Bevor sie in den Zug einsteigen, wird ihnen von einem Bauern das Angebot gemacht, im Tierwagen auf</p>	<p>“ŞİMENDİFER FELAKETİ – II”</p> <p>(S.91 – 99)</p> <p>[Das Zugunglück – II]</p> <p>Sie erfahren, dass sie ohne Fahrkarten nicht mit dem Zug fahren dürfen. Die Fahrt nach Italien kostet 190 Mark. Doch da sie nicht soviel Geld besitzen, kaufen sie Fahrkarten für 50 Mark und fahren nur eine kürzere Strecke mit. Obwohl Alfred versucht mit dem Herrn am Schalter zu verhandeln, sieht er zum Schluss ein, dass es unmöglich ist, den Preis zu reduzieren.</p>
--	---

<p>seine Ochsen Acht zu geben und so sich 50 Mark dazu zu verdienen. Alfred und Fridrih stimmen zu, doch auf der Fahrt bekommt Alfred Angst vor den Ochsen, mit denen er zusammen im Wagen sitzt und so springen beide aus dem Zug.</p> <p>Sie gehen im Dunkeln weiter bis sie an ein Haus kommen und bitten dort um eine Mahlzeit. Das Haus gehört einem Pfarrer, der sie ins Haus lässt und ihnen etwas zu Essen auf den Tisch stellt [S.392 siehe Tahir].</p> <p><i>Bild (S.392)</i></p> <p>Sie übernachten bei dem Pfarrer und Alfreds Angebot Geld fürs Essen zu geben, lehnt der Pfarrer entschieden ab. Es sei seine Pflicht Fremde zu beherbergen. Alfred ist nicht überrascht darüber, denn so hilfsbereit kann nur ein Pfarrer sein, genau wie es der Pfarrer in seinem Dorf ist.</p> <p>Sie kommen an eine Eisenbahnstation und steigen sofort in den Zug ein. Als der Schaffner sie nach ihren Fahrkarten fragt, zeigen sie ihm die davor gekauften Karten.</p>	<p>“ŞİMENDİFER FELAKETİ – III”</p> <p>(S. 99 – 106)</p> <p>[Das Zugunglück – III]</p> <p>Kurz bevor sie in den Zug einsteigen, wird ihnen von einem Bauern der Vorschlag gemacht, 50 Mark zu verdienen, wenn sie im Tierwaggon auf seine Ochsen aufpassen. Sie stimmen zu, doch auf der Fahrt bekommt Alfred Angst vor den Ochsen und so springen sie aus dem Zug. Als sie an ein Haus kommen, bitten sie um Eintritt. Das Haus gehört einem Schreiner, der sie sehr freundlich empfängt. Seine Frau, so um die 30 Jahre alt, bringt ihnen etwas zu essen. Sie überlegen sich, dem Schreiner Geld für seine Hilfe anzubieten. Mit vollem Magen schlafen sie dann ein.</p> <p>[Tevfik: Sie übernachten bei einem Pfarrer und nicht wie bei Tahir bei einem Schreiner.]</p> <p>“ŞİMENDİFER FELAKETİ – IV”</p> <p>(S. 107 – 114)</p> <p>[Das Zugunglück – IV]</p> <p>Bevor sie sich am nächsten Morgen auf den Weg machen, gibt Alfred dem Schreiner für</p>
---	---

<p>Da das Datum der Fahrkarten abgelaufen ist, müssen sie wieder aussteigen. Für Alfred ist dies unverständlich, da er je 50 Mark für die Fahrkarten bezahlt hat. Alfred regt sich auf, und als ein Schaffner ihn nach dem Grund seiner Wut fragt, erklärt er ihm, was vorgefallen ist und dass sie sowieso auf halber Strecke aus dem Zug gesprungen sind. So kommt eine neue Überraschung auf ihn zu, denn das Springen aus dem Zug sei strafbar. So müssen sie für zwei Personen 20 Mark Strafe zahlen. Als sie nun endlich Fahrkarten nach Napoli kaufen möchten, erwartet sie ein weiterer Schock, denn sie müssen für zwei Fahrkarten nach Napoli 80 Mark zahlen. So kaufen sie jedoch für 40 Mark Fahrkarten bis nach Italien.</p>	<p>Unterkunft und Essen Geld, doch er lehnt es entschieden ab. Sie erreichen den nächsten Zug, aber werden vom Schaffner aus dem Zug hinaus gebeten, da das Datum ihrer vorher gekauften Fahrkarten abgelaufen ist. Alfred beschwert sich über den Schaffner und da er auch einem anderen Schaffner erzählt, sie seien auf dem halben Weg abgesprungen, müssen sie eine Geldstrafe von 20 Mark zahlen. Dann erfahren sie, dass die Fahrkarten nach Napoli für 2 Personen 110 Mark kosten. Da sie jedoch diesen Geldbetrag nicht besitzen, kaufen sie für 40 Mark Fahrkarten nach Italien.</p>
<p><i>Bild (S.408)</i></p>	<p>[Tevfik: Die Fahrkarten nach Napoli betragen für 2 Personen 190 Mark. Tahir verändert vieles willkürlich]</p>
<p>Währenddessen lässt sich Alfred durch den Kopf gehen, wie es dazu kam, dass sein Vater ihn losgeschickt hat, wie er Mikaella kennen gelernt hat. Er ist der festen Überzeugung, wenn er Mikaella findet, wird alles sich zum Besten wenden. Sie werden</p>	<p>Auf Seite 115 – 116 ist eine Quizfrage abgebildet. Der Leser soll herausfinden, welcher Dichter bei der Übersetzung des psychologischen Romans “Yeşil Elmalar” [Grüne Äpfel] mitgewirkt hat. Als</p>

<p>heiraten, er wird seinen Vater nach Napoli rufen, damit er ihm auch glaubt. Doch was ist, wenn Mikaella schon geheiratet hat? Für wen waren die Hochzeitvorbereitungen? All diese Gedanken schwirren in seinem Kopf. Er versinkt in tiefe Traurigkeit, nimmt plötzlich seine Geige und beginnt zu spielen. [Das erstmal, das Alfred ohne die Absicht Geld zu verdienen, beginnt zu singen. So wie Taugenichts, der durch die Musik seine Gefühlstimmung widerspiegelt] (S.418)</p> <p><i>Fahrt mit dem Zug nach Napoli</i></p> <p>Sein Gesang gefällt den Fahrgästen und alle werfen ihm Geldstücke zu. So haben sein Freund und er nun endlich das Geld für die Fahrscheine direkt nach Napoli zusammen bekommen. Sie erfahren vom Schaffner, dass die Fahrt nach Napoli 52 Stunden dauert. Alfred ist voller Freude doch Fridrih fürchtet, dass Alfred sich von ihm trennen wird, wenn sie in Napoli ankommen. Alfred verspricht ihm, ihn als Zolleinnehmer</p>	<p>Belohnung werden Bücher im Wert von 35 Lira verschenkt.</p> <p><i>Fahrt mit dem Zug nach Napoli</i></p> <p>“İŞLER YOLUNA GİRİYOR” (S. 117 – 128)</p> <p>[Es wendet sich alles zum Guten]</p> <p>Alfred beginnt in Gedanken versunken auf seiner Geige zu spielen. Den Zuhörern gefällt sein Gesang und nun haben sie das Geld bis nach Napoli zusammen. Sie steigen sofort in den Zug und setzen sich zu einem Ehepaar. Später kommt auch ein Anwalt dazu. Als es dunkel wird, fangen sie an zu singen und legen sich später zum Schlafen</p>
--	---

<p>einzustellen, wenn er Mikaella heiratet, auf Mikaellas Schloss.</p> <p>Alfred verhält sich so, als wäre er schon mit Mikaella verlobt. Obwohl beide nicht offen darüber gesprochen haben, meint Alfred, dass Mikaellas Verhalten ihn gegenüber gezeigt habe, was sie für ihn empfindet.</p> <p>Und für Fridrih gäbe es das Dienstmädchen Berta, die auch ledig ist und Fridrih heiraten könnte. Alfred würde Mikaella darum bitten und so könnte dann auch Fridrih Berta heiraten. Sie würden vielleicht sogar eine Doppelhochzeit veranstalten. So würde Alfred der Herr im Schloss werden und Fridrih müsste sich keine Gedanken mehr darüber machen, was er ohne Alfred tun würde. Außerdem würde Alfred ihm auch Manieren beibringen.</p> <p><i>Bild (S.432)</i></p> <p>Endlich steigen sie in den Zug ein und die Fahrt nach Napoli beginnt.</p> <p><i>Bild (440)</i></p> <p>Sie sitzen mit einem Ehepaar zusammen, später kommt ein Anwalt dazu. Es wird geschildert welche Tätigkeit ein Anwalt</p>	<p>hin.</p> <p>[Tevfik: Alfred denkt sehr eingehend über sein Verhältnis zu Mikaella nach. Er setzt sich mit seinen Gefühlen zu Mikaella auseinander]</p>
---	---

<p>ausübt.</p> <p><i>Bild (S.456)</i></p> <p>Als es Nacht wird, fangen Alfred und Fridrih wieder an zu singen und alle sind begeistert.</p> <p><i>Bild (S.472)</i></p> <p>Sie versuchen zu schlafen als andere Gäste in ihrem Wagon eintreten wollen. Alfred schubst den Herrn jedoch wieder hinaus aber im Dunkeln kann man nicht erkennen, dass es Alfred war. Die Herren streiten sich mit anderen Fahrgästen.</p> <p><i>Zugunfall</i></p> <p><i>Bild (S.488)</i></p> <p>Plötzlich stößt Alfred seinen Kopf gegen die Wand. Der Zug ist auf die Seite gestürzt und von überall schreien Menschen um Hilfe. Alfred und Fridrih werden vom Schaffner herausgeholt und in eine Wartehalle gebracht. Um sie herum liegen und sitzen Fahrgäste mit gebrochenen Beinen, die voller Schmerz schreien, und überall sieht man Blut. Ein Arzt versorgt die beiden und sie werden zu einem Haus</p>	<p><i>Zugunfall</i></p> <p>“BOĞAZ DEDIĞİN DOKUZ BOĞUM” (S. 129 – 135)</p> <p>[Was du Kehle nennst, sind neun Knoten]</p> <p>Mitten in der Nacht wachen Alfred und Frederih durch einen lauten Stoß auf. Der Zug ist gegen einen anderen Zug geprallt. Sie werden von einem Arzt untersucht und werden dann zu einem Haus gefahren, um sich dort ein paar Tage zu erholen. Der reiche freundliche Herr kümmert sich liebevoll um sie, doch sie ziehen nach einer</p>
---	--

<p>gefahren, um dort die Nacht zu verbringen.</p> <p>Der Herr des Hauses, Herr Kolmer, erzählt ihnen von dem Zugunfall und meint, dass neun Menschen ums Leben gekommen seien.</p> <p>Sie verbringen eine Woche bei Herrn Kolmer und als sie endlich aufbrechen wollen, bekommen sie von ihm auch noch 30 Lira in die Hand gedrückt. Da beide sich vor dem Zug fürchten, nehmen sie sich vor, ihre Reise zu Fuß fortzusetzen. Damit sie jedoch nicht einen falschen Weg einschlagen, gehen sie auf den Zugschienen.</p> <p>Plötzlich hören sie aus weiterer Entfernung den Zug sich nähern. Um den Zug auszuweichen, gibt es nur die Möglichkeit in den kalten Fluss zu springen, da sie sich auf einer Brücke befinden. Doch Alfred kann nicht schwimmen. So entschließen sie sich, sich unter der Brücke festzuklammern. Alfred lässt sich aber los und fällt in das kalte Wasser. Als er die Augen wieder öffnet, liegt er in einer Dorfhütte auf einem Bett.</p> <p>Ende des 1.Abschnitts</p>	<p>Woche wieder weiter.</p> <p>Da die Angst, mit dem Zug weiterzufahren, zu groß ist, obwohl ihre Fahrkarten noch gültig sind, beschließen sie auf den Zuggleisen zu gehen, um den Weg nach Napoli nicht zu verfehlen. Als sich ein Zug nähert, während sie auf den Schienen gehen, klammern sie sich unter der Brücke fest bis Alfred in den kalten Fluss fällt und sein Bewusstsein verliert. Diese ungewöhnliche Geschichte wird nun von Alfred Müllers Freund Frederih Şüller weiter erzählt.</p> <p>[Tevfik: Der Zugunfall wird detaillierter erzählt. Nachdem Alfred ins Wasser fällt, wacht er auf einem Bett in einer Dorfhütte auf. Hier wird dem Leser vermittelt, dass Alfred nicht ertrunken ist, obwohl Frederih im Glauben ist, Alfred sei ertrunken. Tahir will die Neugier des Lesers wecken und lässt so Alfreds Tod im Unklaren]</p>
---	--

<p>Dieser Abschnitt beginnt wie folgt: “Çalgıcı Alfred Müller’in yol arkadaşı Fridrih şöyle anlatır”: [Fridrih, der Reisekamerad des Musikanten Alfred Müller, erzählt wie folgt:] (S.513).</p> <p>Da Alfred auf Fridrihs Rufen nicht reagiert, wird er sich dessen bewusst, dass Alfred ins kalte Wasser gesprungen ist.</p> <p>Obwohl er kein guter Schwimmer ist, springt Fridrih ihm nach. Nach langem Suchen und Rufen gesteht sich Fridrih den Tod seines Freundes ein. Er weint und fühlt sich ganz allein auf dieser Welt. Alfred war wie ein älterer Bruder für ihn.</p> <p>Ein Bauer findet Fridrih am Fluss und nimmt ihn für ein paar Tage mit zu sich nach Hause.</p> <p>Als Fridrih sich wieder besser fühlt, entschließt er sich, die Todesnachricht von Alfred Mikaella mitzuteilen und so beginnt seine Reise nach Napoli. Er wandert durch Wälder und Straßen. Eines Nachts bricht ein fürchterliches Gewitter los. Fridrih sieht im</p>	<p>“YAPAYALNIZ KALDIM!”</p> <p>(S. 136 – 146)</p> <p>[Ich bin nun mutterseelen allein]</p> <p>Frederih springt Alfred zwar in den kalten Fluss nach kann ihn jedoch nirgends finden. Er muss sich, obwohl er es nicht glauben will, Alfreds Tod eingestehen. So will er Mikaella finden und ihr alles über Alfred erzählen. In einem Dorf klopft er mit der Bitte um Einlass an einer Tür. Er gibt sich als Monsieur Frederih Şüller aus, da nun Alfred nicht mehr am Leben ist, kann er diese Anrede benutzen. Er übernachtet bei der geldgierigen Familie und am nächsten Morgen verlässt er, ohne sich bemerkbar zu machen, das Haus. Das unfreundliche Paar und das schlechte Essen führten dazu, dass er aus dem Haus schlich, ohne zu bezahlen. Bei Tagesdämmerung trifft er im Wald auf zwei Männer, die ihn ausrauben und an einem Baum fesseln. Am nächsten Morgen wird er von einem Kutscher gerettet und ins nächste Dorf mitgenommen. Dort arbeitet er</p>
--	--

<p>Dunkeln kaum, wohin der Weg führt, bis er an einem Ufer ein Boot wahrnimmt. Um auf die andere Uferseite zu gelangen, steigt er ins Boot.</p> <p>Das Gewitter wird immer stärker, das Boot schaukelt und plötzlich wird ihm klar, dass er so Enden wird wie sein Freund Alfred. Er beginnt zu beten und zählt all seine guten Eigenschaften auf, von denen er glaubt, sie könnten Gott erbarmen. Währenddessen nähert sich ihm ein Fischerboot und er wird von zwei Männern aus dem fast sinkenden Boot herausgezerrt. Sie bringen ihn in ihr Haus, versorgen ihn mit Rum, damit er sich aufwärmt. Am nächsten Morgen fühlt sich Fridrih schon wieder gesund genug, um nach Napoli aufzubrechen.</p> <p><i>Bild (S.536)</i></p> <p>Doch Frau Mary, die Frau des Fischers, erlaubt ihm noch nicht zu gehen, da er noch nicht ganz gesund ist. So vergehen ein paar Tage mit dieser freundlichen, hilfsbereiten Fischersfamilie.</p> <p><i>Bild (S.552)</i></p>	<p>dann in einem Laden als Laufbursche. Er erfährt jedoch, dass er für ein Jahr Arbeit 10 Lira bekommen wird, so nimmt er sich vor, drei Monate zu arbeiten, um dann wenigstens mit 2,5 Lira loszuziehen. Nach drei Monaten teilt er der Familie seinen Entschluss mit. Sie versuchen noch ihn zum Bleiben zu überreden, doch da Frederih fest entschlossen ist, geben sie ihm noch 5 Lira mit auf den Weg.</p> <p>[Tevfik: Fridrih widerfährt so einiges bis er in Napoli ankommt. Während er um Hilfe betet, wird seine gottesfürchtige Haltung näher geschildert. All die Eigenschaften, die ein guter Christ haben sollte, werden aufgezählt. Es könnte dem Leser ermöglichen einen Vergleich zwischen dem Christlichen und dem Islam ziehen zu können. Die ausführliche Gespräche mit Mary über ihre Jugendzeit, Heirat usw. klären den Leser über den Stand der Frau in Europa auf]</p>
---	---

Da der Fischer am frühen Morgen aus dem Haus geht, unterhalten sich Fridrih und Frau Mary stundenlang. Frau Mary erzählt Fridrih aus ihrer Jugendzeit wie die Männer um ihre Hand anhielten. Sie erzählt ausführlich wie man sich zu verhalten habe und insbesondere wie man sich gegenüber Frauen zu verhalten hat.

“Anneniz dayak mı yiyordu?”

“Yok oğlum kadın dayak yer mi?” (s.563)

[Wurde ihre Mutter geschlagen?

Nein mein Sohn, eine Frau wird doch nicht verprügelt?]

Bild (S.568)

Bild (S.584)

Als endlich die Zeit gekommen ist, verabschiedet sich Fridrih von der Fischersfamilie und zieht wieder los.

Bild (S.600)

Fridrih kommt in einem Dorf an und bittet um Übernachtung. Ein Gärtner nimmt ihn auf, doch muss Fridrih wegen der geldgierigen Ehefrau des Gärtners 3 Mark für die Übernachtung und je eine Mark für sein Abendmahl zahlen. Er wundert sich

über das unfreundliche Verhalten im Vergleich zu der Fischersfamilie, die ihn so gut aufgenommen und bewirtet hat ohne dafür Geld anzunehmen.

Bild (S.616)

So entschließt sich Fridrih am nächsten Morgen ohne sich bemerkbar zu machen aus dem Haus zu schleichen, denn diese Leute hatten das Geld nicht verdient.

Fridrih wandert durch den Wald bis er zwei Männern begegnet und sie nach dem nächsten Dorf befragt. Doch diese Männer fesseln Fridrih an einem Baum und rauben ihm sein Geld.

Ein Kutscher namens Tomas rettet Fridrih aus dieser Lage und bringt ihn zum nächsten Dorf, welches auch sehr arm ist.

Tomas verschafft Fridrih bei dem Lebensmittelhändler Tofen eine Tätigkeit als Laufbursche. Tofen erzählt ihm ausführlich, was im Laden alles zu tun ist.

Bild (S.648)

Bild (S.665)

Fridrih werden nicht nur Aufgaben im

Laden zugeteilt, er muss auch der Frau Sofi, die Frau des Ladenbesitzers, beim Spülen, und Putzen helfen und sogar auf die Kinder aufpassen, was ihn am meisten stört. Trotz alledem bekommt er kein Geld dafür sondern nur eine Mahlzeit. Herr Tofen werde ihn erst nach einem Jahr auszahlen, heißt es.

Bild (S.680)

Fridrih erzählt ausführlich alles, was im Dorf geschieht.

* * *

Er bringt die Kinder zum Zirkus und alles was sie sehen, wird ausführlich geschildert.

Bild (S.696)

So vergehen Tage und Wochen. Es sind 6 Monate nach Alfreds angeblichem Tod vergangen und Fridrih macht sich Sorgen, das Mikaella auf die Idee kommen würde, Alfred hätte sie vergessen bzw. verlassen. Er muss also Mikaella unbedingt aufsuchen und ihr erzählen, was Alfred alles durchgemacht hat, nur um sie zu finden. So

würde er vielleicht auch noch die Möglichkeit bekommen Berta, das Dienstmädchen zu heiraten.

Bild (S.712)

Oder aber könnte es geschehen, dass Mikaella ihn zum Ehemann nimmt, weil er genauso ein guter Mensch wie Alfred ist und ebenso gut aussieht. Fridrih kommt natürlich nur auf solche Gedanken, weil sein Freund tot ist. Natürlich kann er nicht wie Alfred lesen und schreiben und er weiß auch nicht, wie man sich auf einem Schloss zu benehmen hat, doch all dies kann er schnell lernen. Der Entschluss, nun vielleicht Mikaella zu heiraten, bringt ihn dazu, auch ohne sein Geld abzuwarten, loszuziehen. Herr Tofen erweist sich als gutmütig und gibt ihm 7 Mark mit auf den Weg.

Bild (S.721)

722-734 → Seiten fehlen!

<p><i>Aufbruch nach Italien</i></p> <p>Eine Kutsche mit vornehmer Gesellschaft schlägt ihm vor, ihn bis nach Italien mitzunehmen. Er setzt sich neben den Kutscher und ist glücklich solcher vornehmen Herrschaft begegnet zu sein, genau wie es seinem Freund Alfred widerfahren ist. Fridrih erzählt dem Kutscher seine Lebensgeschichte und sein Vorhaben, die Verlobte seines verstorbenen Freundes zu heiraten. Vom Kutscher erfährt er, dass die Herren und die Dame in einem Schloss wohnen.</p> <p>* * *</p> <p>Dort angekommen wird Fridrih aufgefordert bei dem Kutscher zu wohnen. Er muss den Hof putzen, Wasser tragen und alles Mögliche an Arbeit erledigen. Fridrih fühlt sich sehr erniedrigt, da man ihn nicht zum Schloss gebeten hat und ihn auch nicht mit Monsieur anredet wie es bei seinem Freund Alfred geschah. Auch die Tochter des Hauses behandelt ihn sehr herabkommend.</p>	<p><i>Aufbruch nach Italien</i></p> <p>“YOLDA” (S. 146 – 158)</p> <p>[Auf dem Weg]</p> <p>Er ist eine Woche zu Fuß unterwegs als eine Kutsche vor ihm hält. Als er die Dame und die beiden Herren in der Kutsche sieht, nimmt er an, es sei Mademoiselle Mikaella oder Madame Sarina. Doch es handelt sich um eine Familie, die nach Italien unterwegs ist. Er nimmt ihren Vorschlag an mitzufahren. Sie kommen in einem Schloss an, wo er auch eine Woche Unterkunft bekommt. Er erfährt, dass er mit dem Schiff nach Napoli fahren kann und geht zum Hafen. Dort sieht er ein großes Schiff und klettert über das Seil an Bord, wird, aber, da er keinen Fahrschein hat, zum Kapitän geführt. Er hilft der Besatzung und als er sagt, er sei ein Musiker, singt er den Gästen vor. Die Gäste sind begeistert und sammeln Geld für ihn. Sie kommen in Napoli an.</p> <p>[Tevfik: Auf der Schiffsfahrt lernt Frederih wie ein Schiff sich auf Wasser bewegen kann. Die Besatzung besteht aus Deutschen und so wohl</p>
--	---

<p>Nach Monaten entschließt sich Fridrih mit dem Herrn über seine Situation zu reden und geht ins Schloss. Er tritt, ohne anzuklopfen, in das Schlafgemach und wird sofort von dem Herrn angeschrien. Das Dienstmädchen klärt ihn auf, dass man nicht ohne anzuklopfen in ein Zimmer eintreten darf (S.743).</p> <p>So entscheidet er sich vor, sich nicht mehr länger im Schloss zu bleiben.</p> <p><i>Bild (744)</i></p> <p>Fridrih geht zum Hafen, weil er vom Kutscher erfahren hat, dass man mit dem Schiff am schnellsten nach Napoli fahren kann. Da niemand zu sehen ist, versucht Fridrih am Seil des Schiffes hochzuklettern aber mit der Gefahr beinahe ins Meer zu fallen. Einer der Besatzung fragt ihn nach seinem Fahrschein. Da Fridrih jedoch nicht in Besitz eines Fahrscheines ist, wird er zum Kapitän abgeführt.</p> <p>Der Kapitän erweist sich als gutherziger Mensch und erlaubt Fridrih auch ohne Fahrschein mitzufahren. Später erfährt</p>	<p>hat sich Fridrih schon lange nicht gefühlt. Für Tahir ist das Emotionale und das Heimatgefühl nicht von Bedeutung]</p>
---	---

<p>Fridrih, das es sich um ein deutsches Schiff mit einer deutschen Besatzung handelt und er ist überglücklich endlich Deutsche getroffen zu haben.</p> <p><i>Bild (S.760)</i></p> <p>Er hilft der Besatzung und lernt wie ein Schiff auf dem Meer funktioniert. Ihm wird alles ausführlich erklärt.</p> <p><i>Bild (S.776)</i></p> <p><i>Bild (S.785)</i></p> <p>Fridrih wird die Möglichkeit gegeben, vor den Schiffsgästen zu singen. Die Herrschaften finden großen Gefallen an seinem Gesang. Sie geben ihm ein Beutel voller Geldstücke und saubere Kleidung. Nach zwei Tagen Fahrt sind sie in Napoli angekommen.</p>	
<p>3. Abschnitt (S.?-800)</p> <p><i>Ankunft in Napoli</i></p> <p>Die Stadt ist viel größer als Fridrih es erwartet hat. Er geht durch die Stadt und überlegt sich, an wen er sich wenden soll, um Mikaellas Schloss zu finden. Er ruft einen Kutscher, fragt ihn wie viel er für die</p>	<p><i>Ankunft in Napoli</i></p> <p>“NAPOLIDE” (S. 158 – 168)</p> <p>[In Napoli]</p> <p>Die Stadt ist sehr groß. Frederih fragt jeden nach Mikaella. Doch da er kein Italienisch kann, versteht ihn niemand. Auch ein</p>

<p>Fahrt zu Mademoiselle Mikaellas Schloss haben will. Der Kutscher antwortet ihn auf Italienisch “No kapišo. Ki Mikaella?” (S.792).</p> <p>Fridrih kann außer “Si” kein Italienisch und regt sich darüber auf, dass der Kutscher kein Deutsch versteht. Daraufhin nähert sich ein Herr, der für ihn übersetzt. Da Fridrih weder den Straßennamen noch die Hausnummer kennt, sei es unmöglich die Dame zu finden.</p> <p>So läuft Fridrih durch die Straßen bis er vor einem Fotoladen das Foto seines Freundes Alfred sieht.</p> <p>Ohne zu überlegen, durchschlägt er mit seiner Faust die Scheibe, nimmt das Foto heraus, umarmt es und fällt in Ohnmacht. Als er wieder erwacht, befindet er sich in einer Apotheke. Er erklärt dem Herrn, dass es sich bei dem Foto um seinen verstorbenen Freund Alfred handelt.</p> <p>So erfährt er die freudige Nachricht, dass Alfred Müller vor 11 Monaten nach Napoli gekommen sei, und nach zwei Wochen eine</p>	<p>Deutscher, der ihm helfen will, erklärt ihm, ohne Adresse sei es unmöglich, die Dame zu finden. Er sieht vor einem Fotoladen das Foto seines Freundes Alfred und neben ihm eine schöne Frau. Er schlägt die Scheibe mit der Faust ein und nimmt sich das Foto. Er will das Foto kaufen, doch als der Ladenbesitzer sich weigert, erzählt Frederih ihm die ganze Geschichte und sagt, dass Alfred tot sei. Der Fotograf erzählt ihm jedoch, dass Alfred vor einer Woche in seinem Laden war und er würde so einen reichen Kunden nicht vergessen und die Adresse wüßte er auch. Frederih fährt zu der Adresse und weint bitterlich, als er Alfred sieht. Eine Woche ist vergangen. Alfred hat alle Manieren gelernt. Alfred und Mikaella sind seit drei Monaten verheiratet. Mikaellas erster Ehegatte sei ein Dieb, ein Glücksspieler gewesen.</p> <p>Er wurde ermordet. Als Mikaella erfährt, was Alfred alles ihretwegen durchgemacht hat, beschließt sie, ihn zu heiraten.</p> <p>Frederih fordert nun Alfred auf zu erzählen.</p>
---	--

<p>reiche Dame geheiratet hat.</p> <p>Die Adresse ist dem Photographen bekannt und so wird sofort ein Kutscher gerufen. Als der Kutscher an der gegebenen Adresse anhält, springt Fridrih vor Freude aus der Kutsche, sieht Alfred im Hof, fällt ihm um den Hals und weint vor Freude.</p> <p>* * *</p> <p>Alfred erzählt ihm, wie es zur der Hochzeit mit Mikaella kam. Sie war mit einem reichen Herrn verheiratet, der sie erniedrigt und geschlagen hat. Er war ein schlechter, unmoralischer Mensch und auch noch ein Spieler, der fast sein ganzes Vermögen verspielt hat. Mikaella hätte 2 Jahre lang mit ihm gelebt und als sie es nicht mehr ausgehalten hat, ist sie zur ihrer Tante geflüchtet. Auf dem Weg zum Schloss ihrer Tante ist sie dann Alfred begegnet. Ihr Mann sei in Monte Carlo ermordet worden.</p> <p>Als Alfred Mikaella in Napoli auffand, ihr</p>	<p>Alfred lag zehn Tage lang in einer Fischerhütte als er endlich zu sich kam. Dann hat er sich zu Fuß auf den Weg gemacht bis ihn eine Zigeunerfamilie mitnahm. Als er ihnen sagte, er könne sehr gut Geige spielen, lachten sie ihn aus. Er wolle sofort eine Geige. “Hemen bir Keman istedim. Çingenelerde keman olmaz mı? İki tane birden getirdiler” (S.163).</p> <p>[Ich wollte sofort eine Geige. Ziegeuner werden ja wohl eine Geige haben? Sie brachten mir zugleich zwei auf ein mal]</p> <p>Alfred zieht mit der Zigeunerfamilie durch die Städte bis er sich mit einem Zigeuner prügelt. Er trennt sich daraufhin von der Familie und übernachtet in einem Hotel. Obwohl er sich vor einer Zugfahrt fürchtet, beschließt er trotzdem mit dem Zug nach Napoli zu fahren. In Napoli trifft er nach ein paar Tagen auf das Dienstmädchen Berta, die ihn nicht vergessen hat. So findet er dann auch zu Mikaella.</p> <p>Später heiratet Frederih dann Berta und das Benehmen im Schloss war nicht schwer zu</p>
---	--

<p>seine Geschichte erzählte, entschlossen sich die Tante und ihr Gemahl sie zu vermählen. Denn auf der Welt gibt es Werte wie Treue, Gutmütigkeit, Vertrauen, die mit Geld nicht zu kaufen sind.</p> <p>* * *</p> <p>Fridrih erzählt seinem Freund was, ihm alles widerfahren ist und fragt Alfred nach seiner Geschichte. Alfred ist von einem Fischer gerettet wurden, zehn Tage lang lag er bewusstlos, bis er endlich zu sich kam. Später hat er überall nach Fridrih gesucht, jedoch ohne Erfolg.</p> <p>Auf seinem Weg nach Napoli traf er auf Bühnenspieler, die ihn auch bis nach Italien auf ihrer Kutsche mitnahmen.</p> <p>Sie hielten in Städten und Dörfern an, spielten den Leuten eine Geschichte vor und verdienten damit ihr Geld. Ihr Anführer hieß Bendrof und als eines Nachts Bendrofs Frau zu ihm ins Bett geschlichen kam, entschloss sich Alfred, alleine auf dem Weg zu machen.</p>	<p>erlernen. Jeden Abend setzen sich Alfred und Frederih zusammen, erinnern sich an ihr Abenteuer und lachen dabei.</p> <p>Frederih erzählt den letzten Abschnitt</p> <p>[Tevfik: Mikaella hat sehr unter ihrem Ehegatten gelitten, ist deshalb zu ihrer Tante geflüchtet. Es wird wieder versucht die Stellung der Frau in der Gesellschaft zu verdeutlichen. Die Tante Mikaellas und ihr Ehegatte beschließen die beiden zu vermählen, denn es sei wichtiger, ein guter Mensch zu sein, als Geld zu besitzen. Macht Tevfik bei dieser Ergänzung eigentlich auf die türkische Gesellschaft aufmerksam, wo eine Frau nicht immer die Entscheidung zu heiraten allein treffen kann]</p>
---	--

(ab Seite 818 fehlen wieder Seiten)

* * *

Wieder erzählt Fridrih

Drei Wochen später hat Fridrih Berta geheiratet. Er hat es gelernt, wie man sich in einem Schloss verhält. Alfred hat seinem Vater einen Brief geschickt und wartet immer noch auf Antwort. Die Hochzeitvorbereitungen, die Alfred so neugierig gemacht haben, waren für die Cusine Mikaellas bestimmt. Der Räuber, der Alfred und Fridrih das Geld gestohlen hat, war ein Bediensteter des ehemaligen Gemahls Mikaellas (S.891).

Ende

II.2.4.4. Figurenkonstellation

ZS-Text 1

Die Übersetzung, die in drei Abschnitte unterteilt ist, stellt im ersten Abschnitt den Protagonisten Alfred Müller in den Vordergrund, welcher im eigentlichen Sinne die Hauptfigur darstellt und im zweiten Abschnitt den Protagonisten Fridrih Şüller.

So werden im Verlauf der Erzählung beide Protagonisten mit verschiedenen Figuren konfrontiert. Die Vielfalt der Figuren, die immer nur in Beziehung zu Alfred oder Fridrih geschildert werden, zeigen, dass die Erzählung weit ausgedehnt ist. Die Figuren kommen jeweils nur in einem Kapitel vor und nach Handlungsablauf haben sie für den weiteren Handlungsverlauf keinen Stellenwert mehr. Andere Figuren, die für den weiteren Ablauf der Handlung keine Bedeutung haben, werden als Gärtner, Räuber, Engländer, Italiener oder Pfarrer dargestellt. Näher einzugehen ist auf den Protagonisten ‚Alfred Müller‘ im Vergleich zu dem ‚Taugenichts‘ aus dem die Figur Alfred entstand. Aber auch auf seinem Freund Fridrih Şüller, da er beim Taugenichts als Figur nicht auftaucht. Auch Mikaella Kortesa sollte im Vergleich zu Aurelie näher beschrieben werden.

Der Taugenichts Alfred Müller, denn so wird er von seinem Vater gerufen, ist 1837 zur Welt gekommen. Seine Mutter ist zwei Wochen nach seiner Geburt gestorben. Sie sei eine liebevolle, gutmütige Frau gewesen, so erzählen ihm das seine Nachbarn im Dorf, einem Dorf in Bayern, dessen Namen für Alfred jedoch unbekannt ist. Alfred lebt mit seinem Vater, einem Bauern, zusammen in einem kleinen Bauernhaus mit drei Zimmern. Alfred ist nicht vom Arbeitseifer ergriffen. Er ist unbekümmert, träumt gerne vor sich, ist lebenswürdig und kumpelhaft. Er ist ein offener Mensch und gibt zu, seinem Vater nicht zu helfen, jedoch mit der Begründung, er würde von seinem Vater sowieso als nutzlos bezeichnet. Demzufolge wurde er von seinem Vater auch nicht zur Schule geschickt.

Doch Alfred bekam von einem Geistlichen in seinem Dorf das Lesen und Schreiben beigebracht. Seine offene Art lässt es sogar zu, dass er zugibt seinem Vater Geld aus der Tasche geklaut zu haben, um sich eine Geige zu kaufen. Seine naive Persönlichkeit kommt dadurch zum Vorschein, dass er seinen Diebstahl als Tätigkeit darstellt, folglich nicht allzu faul sei. “ On sekiz yaşına kadar bütün bütün boş oturduğumu zannetmeyiniz. Arasına babamın çantasından aşırduğım sentlerimi, frankları biriktirerek bir keman edinmişim” (S.2). [Glauben Sie gar nicht, ich hätte bis zu meinem 18. Lebensjahr gefaulenzt. Mit den geklauten Franken und Cents aus der Tasche meines Vaters habe ich mir eine Geige erworben]

So wird die Geige für ihn als Mittel zum Geld verdienen eingesetzt. Er ist musikalisch begabt und ohne Fremdsprachenkenntnisse oder höhere Bildung spielt er italienische Musik und berühmte Komponisten wie Strauß, Rossini sind ihm bekannt.

Der Aufbruch aus seinem Heimatort dient Alfred dazu, die Welt kennen zu lernen. Er ist reiselustig und voller Erwartungen. Seine offene Art und die Lernbereitschaft, die die ganze Handlung über wichtige persönliche Eigenschaft Alfreds darstellen, führen zu einer Persönlichkeitsentfaltung. Zum Schluss der Erzählung ist er nicht mehr der ungebildete Taugenichts. Er hat es geschafft sich von einem armen Bauernjungen zu einem vornehmenden Herrn zu entwickeln.

Die Heirat mit Mikaella und sein Ehrgeiz Neues zu lernen, ermöglichte ihm den Eintritt in eine andere gesellschaftliche Schicht, deren Lebensart nicht im geringstem mit seinem Dorfleben zu vergleichen ist.

Fridrih Şüller, dem Alfred auf seiner Reise begegnet, ist ein Waisenkind. Seine Mutter starb als er eineinhalb Jahre alt war. Im Gegenteil zu Alfred hat Fridrih als Landarbeiter und Hirt gearbeitet. Er ist tüchtig, verdient sein Geld durch seine Geigenmusik. Auch wenn

er nicht wie Alfred so gut Geige spielen kann, hat er jedoch eine sehr gute Stimme. Obwohl er nicht lesen und schreiben kann, singt er italienische Lieder und kann sogar Stücke von Strauß und Rosini singen.

Fridrih ist jünger als Alfred und sieht in Alfred einen Bruder, ohne ihn er sich sehr einsam fühlt. Er ist liebenswürdig, hat ein gutes Herz und ist gottesfürchtig. “ [...]iyi yürekli daima Allah’ın yardımını görür. [...] Allah’ın yardımını alacak bir hizmette bulunmuş olmalıyım ki Cenabı Hak iyilik sebeplerini yarattı” (S. 529). [Gott steht den Guten immer zur Seite. [...] Ich habe wahrscheinlich eine gute Tat erbracht, so dass Gott mir zu Hilfe eilt] Er glaubt daran, dass Gott aufgrund seiner guten Eigenschaften ihn vor dem Tod bewahrt hat. Seine naive Haltung zeigt sich in seinem Verhalten alles zu glauben, was Alfred ihm erzählt, sogar sein Versprechen, ihn mit dem Dienstmädchen Berta zu vermählen. Seine kindliche Vorfreude auf die Hochzeit mit Berta und seine Reaktion auf den angeblichen Tod von Alfred, also sein Weinen, zeigt einen empfindsamen Charakter.

Mikaella Kortesa, die in der Erzählung eigentlich eine wichtige Figur darstellt, denn die Handlung wird dadurch bestimmt, dass Alfred sie sucht, kommt nur zu Anfang und zum Schluss der Handlung vor. Am Schluss erfährt man, dass Mikaella eine reiche Witwe ist, in ihrer Ehe sehr viel gelitten hat. Eine mutige junge Frau, die ihren Mann, der später in Monte Carlo ermordet wird, verlassen hat und eine Frau, die auf der Suche nach Geborgenheit, Vertrauen und Treue ist. Mikaella wird zwar als eine mutige Frau dargestellt, die einerseits jedoch sehr zerbrechlich wirkt und Zuflucht sucht.

ZS-Text 2

Die Protagonisten Alfred Müller und Frederih Şüller stehen während des Ablaufs der Handlung mit mehreren Figuren in Beziehung. Der Text enthält kaum Beschreibungen zu

den Protagonisten. Nichts destotrotz wird kurz auf Alfred Müller, Frederih Şüller und Mikaella einzugehen sein, die die Hauptfiguren der Erzählung darstellen. Der Protagonist Alfred Müller, geboren in einem Dorf in Bayern, ist 18 Jahre alt. Seine Mutter ist eine Woche nach seiner Geburt gestorben. Er lebt mit seinem Vater, der sehr streng ist und ihn für einen Taugenichts hält. Da sein Vater ihm auch die Schuld für den Tod seiner Mutter gibt, hat er Alfred einfach nicht in sein Herz schließen können. Obwohl sein Vater ihn als Faulpelz beschimpft, wird erwähnt, dass Alfred für den Kauf seiner Geige Geld gespart hat und dies zeigt doch, dass er eine Leistung erbracht hat. Doch es wird nicht näher darauf eingegangen. Umso mehr wird betont, dass Alfred seine Zeit damit verbringt, den ganzen Tag unter einem schattigen Baum sitzend Geige zu spielen. Er selbst bezeichnet sich als einfühlsame, höfliche Person. “Ben nazik adamımdır, hemen zıpladım, şapkamı çıkararak yolcuları selamladım” (S.4). [Ich bin ein höflicher Mann, bin sofort aufgesprungen, nahm meinen Hut ab und machte eine Reverenz]

Obwohl zu seiner Persönlichkeit nicht viel zu erfahren ist, zeigen einige wenige Anhaltspunkte seinen Charakter. Er ist ein aufgeweckter junger Mann, der sich, obwohl sein Vater ihn nicht zur Schule schickte, mit Hilfe des Lehrers im Dorf das Lesen und Schreiben selbst beigebracht hat. Dazu kommt noch die Fähigkeit eine Erzählung zu schreiben, denn diese wurde, wie zu Anfang der Erzählung angegeben, von ihm selbst geschrieben. Das heißt also intelligent und offen für alles Neue, trotz seiner Bezeichnung als Taugenichts. Seine musikalische Begabung und die Kenntnis über italienische Musik unterstreichen die oben genannten Eigenschaften Alfreds.

Musikalisch begabt ist auch sein Freund Frederih Şüller, der als Musikant mit seiner Geige durch die Gegend zieht, um sein Lebensunterhalt zu verdienen. Er ist in Alfreds Alter und

eine liebe, naive Person, die Alfred als einen Bruder betrachtet und allem zustimmt was Alfred vorschlägt.

Auch zu Mikaella ist nicht Näheres zu erfahren. Ihr verstorbener Ehegatte war ein Dieb und Glücksspieler, der ermordet wurde. Und als sie erfuhr, was Alfred alles durchgemacht hat, nur um sie zu finden, glaubt sie an seine Liebe und hegt keine Bedenken, ihn zu heiraten. Sie wird als selbstbewusste Frau, die ihre eigene Entscheidung trifft, dargestellt.

II.2.4.5. Eigennamen

ZS-Text 1

Die Hauptfigur in der Erzählung wird zwar gemäß seinen Eigenschaft aus, als “Taugenichts” bezeichnet, hat jedoch einen Namen. Er besitzt sowohl einen Vor- als auch Nachnamen Alfred Müller. So ist er in der Gesellschaft integriert und gewinnt durch seinen Namen eine gewisse Persönlichkeit. Daher ist es auch durchaus angebracht, dass er im Verlauf der Handlung einen Entwicklungsprozess durchzieht. Obwohl er ein armer Bauernjunge ist, weiß er jedoch, dass ein adliges Beiwort wie “de” oder “von” eine bestimmte gesellschaftliche Position darstellt. Demnach wundert Alfred sich, wieso die Namen der vornehmen Damen in der Kutsche dies nicht ausgesprochen haben.

“Avrupa’da itibarlı aile isimlerinin önüne bir “de” ya “von” ilave edildiğini kasaba rahibinden işitmiştim. Hâlbuki bizim atlı arabalı, süslü elbiseli madam ve matmazelin de “de” li, “von” lu bir aileye mensup bulunduğunu hakikat saydığımız halde birinin sadece Sarina Riyota diğerinin Mikaella Kortesa değivermesi hayretime sebep oldu” (S.11)

[Ich habe von dem Pfarrer unserer Provinz erfahren, dass den adligen Familien in Europa vor dem Namen ein “è” oder ein “von” angesetzt wird. Obwohl durch ihre Kutsche und ihren ausgeschmückten Kleidern zu erkennen ist, dass die Madame und das Madmoiselle einer solchen Familie angehören, wundert es mich, dass die eine sich nur als Sarina Riyota und die andere als Mikaella Kortesa bekannt machte]

Auch die Tatsache, dass die Damen ihn mit “Monsieur” anreden, versetzt Alfred in die Lage sich plötzlich einer anderen gesellschaftlichen Schicht angehörig zu fühlen.

Die Anrede führt zu einer Verhaltensveränderung beim Protagonisten und zeigt wie Eigennamen einen wichtigen Raum in der Erzählung einnehmen. So werden die Protagonisten wirklichkeitsnäher dargestellt und der Leser kann sich mit ihnen identifizieren. Sie bekommen eine Persönlichkeit, also bestimmte Charaktereigenschaften und vertreten eine bestimmte Gesellschaft. Obwohl in diesem Text der Protagonist Alfred Müller zu Anfang als Hauptfigur erscheint, tritt im Verlauf der Erzählung der Protagonist Fridrih Şüller in den Vordergrund. Sowohl Alfred als auch Fridrih werden in ihrer Familiengeschichte und ihrer persönlichen Eigenschaften hin beschrieben.

Auf der Reise erscheinen noch weitere Figuren, die, wenn sie eine Bedeutung für die Erzählung haben, auch einen Namen besitzen. So wie Mikaella Kortesa, die zu Anfang der Erzählung ihren Namen preisgibt und somit wird die Suche für Alfred erleichtert. Auch Mikaellas Tante bekommt in der Erzählung sowohl einen Vor- als auch Nachnamen nämlich Sarina Riyoto. Selbst Nebenfiguren wie der Kutscher namens Morino, das Dienstmädchen Berta, der Gärtner Karon, die Wirtin Piko, Schwiegermutter Grete, die Braut Margot, die Fischersfamilie Meri und Egres, der Kutscher Tomas, der Lebensmittelladenbesitzer Tofen und seine Frau Sofi, die Familie Brümmer; der Vater Johan Brümmer, die Mutter Elizabeth, die Tochter Rosa, der Wirtshausbesitzer Ring, der Polizist Hans, Herr Mayer, der Zugfahrkartenverkäufer Moris, Anwalt Hartling, der Bankier Kolmer, der Fischer Vater Metyo und der Bühnenspieler Bendrof, bekommen durch den Besitz einen Namen einen Status.

ZS-Text 2

Schon im Titelblatt der Erzählung wird auf zwei Protagonisten hingewiesen. Die Protagonisten Alfred Müller und Frederih Şüller. Beide besitzen sowohl einen Vor - als auch Nachnamen. Der Name als Signifikant für eine Person macht sie zu einem persönlichen Wesen. Der Leser findet so die Möglichkeit sich mit einem der Protagonisten

zu identifizieren. Im Verlauf der Erzählung werden beide Protagonisten mit anderen Figuren konfrontiert. Alfred begegnet zu Beginn seiner Reise der jungen Dame Mikaella und der älteren Dame Sarina. In der Erzählung besitzen beide keine Nachnamen, obwohl die Handlung sich auf die Heirat mit Mikaella zuspitzt. Alfred muss Mikaella zu finden, wodurch das Suchen nach dieser Person, demnach sich noch erschweren müsste.

Auch den Namen des Kutschers, der zu Anfang nur als unfreundlich beschrieben wird, erfährt der Leser später. Zu erkennen ist, dass in der Erzählung nur wenige Personen durch einen Namen identifiziert bzw. individualisiert werden. So das Dienstmädchen Berta, welche während der Erzählung in Verbindung zu Frederih gestellt wird.

Weitere Personen in der Handlung, die einen Namen besitzen sind: der verstorbene frühere Zolleinnehmer Vater Tom, dessen Nachfolger Alfred wird, Herr Hans, in dessen Haus sich Alfred vor dem Polizisten versteckt, Herr Juhan Brümmer, der reiche Firmenbesitzer in München, und Herr Mayer, der Alfred Auskunft über Mikaellas Wohnort gibt. Die übrigen Personen sind unbedeutend und bleiben daher namenslos. Sie werden durch ihren Beruf wie z.B. der Wirt, der Bauer, der Schreiner, der Mann am Fahrkartenschalter, der Anwalt, der Photograph, gekennzeichnet. Als Alfred in einem Dorf eine Unterkunft für eine Nacht findet, versucht die Hausherrin ihn mit der Nachbarstochter zu vermählen. Doch selbst diese Person und ihre Mutter werden im Text nur als Schwiegermutter und Braut dargestellt. Sie sind einfach Figuren ohne Namen, die keine Bedeutung für den weiteren Ablauf der Handlung enthalten (siehe Tevfik Kapitel 8). Genauso wie der Zigeuner ohne Namen, dessen Lebensart und das Musikinstrument Geige mit dem Zigeuner symbolisiert dargestellt wird.

II.2.5. Mikro-Ebene

II.2.5.1. Formale Struktur

ZS-Text 1

Der Zieltext 1 zeigt durch seinem Umfang, dass er zur Gattung der Romane zu zählen ist. Die Handlung, die mit verschiedenen Nebenhandlungen verkettet, die vielschichtige Personenkonstellation, die ausführlichen Beschreibung sowohl von Gegenständen, von Handlungsorten als auch von Verhaltensweisen der Protagonisten weisen auf bestimmte Merkmale des Gattungstyps Roman hin.

ZS-Text 2

Hierbei ist ersichtlich, dass Zieltext 2 vom Umfang aus relativ kürzer gestaltet wurde. Auslassungen von bestimmten Nebenhandlungen, Personen und ausführlichen Beschreibungen, sind auffallend und deshalb könnte der Text eher als Erzählung eingeordnet werden.

II.2.5.2. Sprache

ZS-Text 1

Mehmed Tevfiks Sprache lässt sich als einfach und verständlich beschreiben. Es reihen sich einfache, knappe Hauptsätze aneinander. Es gibt keine Ausschmückungen oder eine stimmungsbetonte Erzählhaltung. Die Geschehnisse werden klar und deutlich ausführlich und verständlich dargestellt. Vor allem bei Ausführungen bzw. Aufklärung einer bestimmten Sachlage wie z.B. beim Kauf einer Fahrkarte sind ausführliche Beschreibungen gegeben, die in knappen Hauptsätzen dargestellt werden. Selbst

geföhlbestimmte Situationen werden ohne emotionale Ausschmückungen klar mit knappen Sätzen wiedergegeben. So auch die Liebe zu Mikaella, die wirklichkeitstreu ohne geföhlbetonte romantische Ausdrucksweise erzählt wird.

Tevfiks einfache Satzstruktur, die Art dem Leser alles verständlich zu gestalten, spiegelt die Literaturanschauung seiner Zeit wider. Wie schon in Kapitel II.2.3. betont, war es für einige Dichter sehr wichtig ihre Erzählungen für den Leser verständlich zu gestalten. Sie wollten den Leser auf eine unterhaltsame Weise aufklären. Demzufolge war es wichtig auf eine Art zu erzählen, wie auch der Leser erzählen würde.

Ausgehend von der Entstehungszeit der Erzählung sind Wörter wie “bervech-i âti”⁵ (S.1) [so wie unten angegeben], “iftirak”⁶ (S.33) “hülasa”⁷ (S.43) [kurzgesagt], “müsabih”⁸ (S.5) [Ähnlichkeit], “cihetiyle”⁹ (S.5) [aus dieser Sicht], “zevci” (S.34)¹⁰ [Ehemann], “beyhudeydi”¹¹ (S.32) [umsonst] sehr häufig vertreten, die später seitens Kemal Tahir umgeändert wurden, um die Erzählung für den Leser verständlicher zu gestalten. (vgl. spätere Ausgaben der Übersetzung also Zieftext 2).

Doch trotz der Auffassung, den Text durch die einfache Sprache dem Leser näher zu bringen, muss betont werden, dass Tevfik auch sehr viele Fremdwörter benutzt hat. (siehe auch Eichendorff, der dem Taugenichts z.B. französische Fragesätze “parlez-vous français” in den Mund legt) (Eichendorff 1968: 764). Tevfik lässt den Engländer, den Italiener sprechen und Alfred versteht alles, was ungewöhnlich ist, für jemanden, der noch nicht einmal weiß, wie sein Dorf heißt! “You are en ess” (S.243), “Bonesara Sinyor” (S.245), “Ki Koza” (S.249), “Fiyamiçeri” (S.249) [Streichholz]

⁵ aşığıda anılacağı gibi

⁶ ayrılma

⁷ kısacası

⁸ benzeme

⁹ yönüyle

¹⁰ koca

¹¹ boşunaydı

Besonders interessant ist in dieser Erzählung Tevfiks “visueller” Sprachgebrauch. In jedem Kapitel sind je nach Handlungsvorgang Bilder abgedruckt. So bebildet er die Handlung und ermöglicht dem Leser sich wichtige Abläufe “vor Augen” zu halten (siehe Anhang).

ZS-Text 2

Die Sprache des Textes kann als einfach charakterisiert werden. Kurze Hauptsätze folgen einander, so dass der Leser den Ablauf der Handlung ohne Schwierigkeit verfolgen kann. Tahirs verständlicher Sprachgebrauch, seine kurze, knappe Wiedergabe ermöglichen keine Ausschmückungen oder ausführlichen Schilderungen. Deshalb spiegelt sich Alfreds Liebe zu Mikaella, nur in seinem Verhalten, indem er nämlich auf die Suche nach ihr geht. Zu betonen ist jedoch, dass seine einfache Sprache auch auf keine höflichen Töne hinweist.

“Sakın Mikaellacığım herifin biriyle evlendirmesinler? O halde ben bu şatoda bir dakika bile durmam alr başımı defolur giderim. Yağmamı var? Güzel Mikaellayı başkası alacak da ben de buna tahammül edeceğim ha? Eğer gitmezsem yuh olsun ervahıma!” (1937:25)

[“Nicht dass sie meine Mikaella mit irgendeinem Kerl verheiraten? Wenn es so ist, werde ich keine Minute länger in dem Schloss bleiben, ich werde sofort abhauen. Nichts da. Ein anderer nimmt sich die schöne Mikaella und ich soll das ertragen was? Und wenn ich nicht gehe, so soll ich von den bösen Geistern verdammt werden!”]

Das Zitat zeigt deutlich wie Tahir ein “Straßentürkisch” gebraucht, um vielleicht die gesellschaftliche Stellung des Protagonisten Alfred näher darzustellen. Demzufolge werden auch keine Fremdwörter wie z.B. der “Frak” bei Tevfik (1926:270) benutzt.

Auffallend und ohne eine Begründung dafür zu geben, muss noch erwähnt werden, dass der Name Alfred zu Beginn der Erzählung mit “d” am Ende, doch nach dem 2. Kapitel fortwiegend mit “t” geschrieben wird, also Alfret – ein schlechtes Lektorat? oder schneller Druck? -

II.2.5.3. Erzählperspektive

ZS-Text 1

Der Text beginnt als Ich- Erzählung und die personale Haltung des Erzählers wird bis zum zweiten Abschnitt der Erzählung beibehalten. Alfred Müller ist bis zum zweiten Abschnitt der Erzählung der Erzähler. Obwohl im zweiten Abschnitt wieder der Er- Erzähler beginnt und auf dem Protagonist Fridrih aufmerksam macht (Tevfik 1926:513) folgt der zweite Satz in der Ich- Form aus dem Munde des Protagonisten Fridrih. Zu erkennen ist aber auch ein Erzähler, der an manchen Stellen Erklärungen abgibt und so eine auktoriale Erzählhaltung eingenommen wird.

ZS-Text 2

Der Text beginnt als Ich – Erzählung, was aus dem ersten Satz zu erkennen ist: “Almanya’nın Baverya eyaletinde küçük bir köyde doğdum. Adım Alfred Müller” (1937:3). [“Ich bin in einem kleinen Dorf in Bayern auf die Welt gekommen. Ich heiße Alfred Müller.”] Die personale Haltung des Erzählers, der seine eigene Geschichte schreibt, ist bis zum Ende des 19. Kapitels zu verfolgen. Am Ende des 19. Kapitels wird von einem Er – Erzähler darauf verwiesen, dass diese ungewöhnliche Geschichte von Frederih Şüller weitererzählt wird. “Bu garip hikâyenin bundan sonrasını size Alfred Müllerin aziz arkadaşı Frederih Şüller anlatacak.” (1937:135) [Diese ungewöhnliche Geschichte wird ihnen nun von Frederih Şüller, dem ehrenwerten Freund des Alfred Müllers erzählt]. So übernimmt wieder der Ich – Erzähler die Aufgabe den Verlauf der Handlung wiederzugeben.

II.3. Die Neuauflage von “Bir Çalgıcının Seyahati” (1945)

Es handelt sich hierbei um eine Neuauflage des ZS-Text 2 und bedarf daher keiner näheren Untersuchung. Es wird nur auf Abweichungen der ersten Auflage hingewiesen.

Name des Übersetzters: Kemal Tahir
 Werk: “Bir Çalgıcının Seyahati”
 Veröffentlichungsjahr: 1945 / 2. Auflage
 Sprache des Originals: Deutsch
 Herausgeber: Kenan Matbaası, İstanbul

In ZS-Text 3 wird auf die davor angegebenen Untersuchungskriterien nicht einzugehen sein, da sich dieser Text im Vergleich zu ZS-Text 2 nur im Hinblick auf die Figurenkonstellation geändert hat, die hier darzustellen ist.

Doch vorab ist noch zu erwähnen, dass die Kapitelüberschriften nicht hinsichtlich des Inhalts, sondern sprachlich verändert wurden. Dies war durch die in der Türkei erfolgten Sprachreformen notwendig geworden. Demnach sind folgende Kapitel anzugeben:

11. Kapitel: “Mahpushane Hayatı” (1937)
 11. Kapitel: “Hapishane Hayatı” (1945)
 17. Kapitel: “İşler Yoluna Giriyor” (1937)
 17. Kapitel: “İşler Yolunda Gidiyor” (1945)
 18. Kapitel: “Boğaz Dediğin Dokuz Boğum” (1937)
 18. Kapitel: “Boğaz Dediğin Dokuz Boğumdur” (1945)

Zu ergänzen ist noch, dass in dieser Ausgabe die Werbung bzw. Quizfrage, die in ZS-Text 2 vor dem 17. Kapitel zu lesen war, in der Ausgabe von 1945 nicht erschien. Höchstwahrscheinlich war diese Werbung speziell auf den Zeitpunkt des Erscheinungsdatums bezogen und abhängig vom Herausgeber.

In Bezug auf die Figurenkonstellation muss erwähnt werden, dass der Name “Mikaella” in ZS-Text 1 von Mehmet Tevfik und ZS-Text 2 von Kemal Tahir verändert wurde zu “Flora”. Alfred Müller, dessen Ziel es war, die schöne Mademoiselle Mikaella zu finden, ging nun in ZS-Text 3 auf die Suche nach der schönen Mademoiselle Flora. Der Name Flora ist insoweit von Bedeutung, als das er im Ausgangstext, also im Eichendorffs “Aus dem Leben eines Taugenichts”, vorkommt. Es handelt sich bei dieser Person um die Gräfin Flora, die Geliebte des Grafen Leonhards. Sie wird vom Graf Leonhard entführt, weil ihre Eltern ihr einem anderen Bräutigam zgedacht haben. Doch am Ende wendet sich alles zum Guten und der Graf und Flora heiraten. So wie Alfred und Flora in ZS-Text 3. Daraus folgernd könnte man behaupten, dass Tahir das Originalwerk “Aus dem Leben eines Taugenichts” bekannt war. Allerdings gab er der weiblichen Hauptperson den Namen ‚Flora‘ und nicht ‚Aurelie‘ wie in Eichendorffs Version. Eine Erklärung für diesen Namenstausch könnte sein, dass der Name ‚Flora‘ dem türkischen Leser leichter verständlich sei als der Name ‚Aurelie‘.

II.4. Behçet Gönül “Bir Haylazın Hayatı” (1946)

In den nachfolgenden Abschnitten wird Behçet Gönüls “Bir Haylazın Hayatı” (1946) hinsichtlich seiner Übersetzungsstrategie analysiert, da es sich im Gegensatz zu den vorangegangenen Bearbeitungen um eine adäquate Übersetzung handelt.

II.4.1. Entstehungs- und Wirkungsgeschichte

Seit seinem Gründungsjahr strebte der türkische Staat danach, westliche Kultur- und Geisteswelt durch Übersetzungen in die eigene Kultur zu übertragen und somit zur eigenen Entfaltung beizutragen. Am 28. Dezember 1938 wurde Hasan-Âli Yücel vom

Ministerpräsidenten Cêlal Bayar zum Erziehungsminister ernannt. Am ‚Ersten Türkischen Publikationskongress‘ (Birinci Türk Neşriyat Kongresi) zwischen den 1.-5. Mai 1939 stellte Yücel in seiner Eröffnungsrede sein Programm dar. Im Folgenden soll auf einige wichtige Punkte aufmerksam gemacht werden:

- 1- Enge Zusammenarbeit mit Verlegern.
- 2- Auflistung der Werke aus der Weltliteratur, um sie ins Türkische zu übersetzen.
- 3- Preise um Autoren, Übersetzer und Verleger zu motivieren.
- 4- Einrichtung einer Bibliothek für Kinderliteratur.
- 5- Werbung, um Publikationen bekannt zu geben und um den Leser zum Lesen zu animieren (siehe ZS-Text 3).
- 6- Finanzielle Unterstützung für private Verleger durch den Staat.
- 7- Vorbereitungen einer nationalen Enzyklopädie.
- 8- Schutz des Urheberrechts (vgl. Çıkar 1998:73).

Selbst einiger dieser wichtigen Punkte stellen Yücel's umfangreiches Programm dar, die von Fachleuten ausgeübt wurde. Yücel's Ziel war es, in der Bevölkerung durch die Begegnung mit dem Westen auf ein eigenes Nationalbewusstsein auszubilden. Demzufolge war eine Kulturreform unbedingt notwendig, die sich auf viele Bereiche wie Bildungswesen, Kunst u. a. auswirkte und dementsprechend entstand die Notwendigkeit, Werke aus der Weltliteratur zu übersetzen. Zu Bedauern ist, dass viele dieser literarischen Übersetzungen nicht registriert sind. Aus diesem Grund sollte nach Yücel die Planung weiterer Übersetzungen vom Staat übernommen werden. Ausgehend von dieser Zielsetzung kam am 28. Februar 1940 unter seiner Leitung eine Kommission von Übersetzern zusammen. Nach mehreren Versammlungen der Kommission wurde am 19. Mai 1940, das ‚Übersetzungsbüro‘ (Tercüme Bürosu) gegründet. Zu Beginn stand es unter

der Leitung von Nurullah Ataç, später übernahm Sabahattin Eyüpoğlu die Führung. In ihren Amtszeiten wurden innerhalb von sechs Jahren etwa neunhundert Übersetzungen veröffentlicht. Weitere Mitglieder, die sich an der Arbeit des ‚Übersetzungsbüros‘ beteiligt haben, waren: Orhan Burian, Saffet Korkut, Azra Erhat, İrfan Şahinbaş, Nurettin Sevin, M. Karasan, die Brüder Samimoğlu, Melahat Özgü, Lütfi Ay, Bedrettin Tuncel, Ziya Ishan, Nusret Hızır, Servet Lurel u.a..

‚Das Übersetzungsbüro‘ stellte folgendes Arbeitsprogramm auf:

- 1- Eine Liste der zu übersetzenden Werke aus der Weltliteratur erstellen.
- 2- Die aufgelisteten Werke innerhalb von fünf Jahren übersetzen.
- 3- Die zu übersetzenden Werke an freiwillige Übersetzer verteilen, doch bei nicht zu qualifizierten Übersetzern vorab eine Übersetzungsprobe verlangen.
- 4- Angefertigte Übersetzungen durch eine Kommission überprüfen lassen
(vgl. Burian’in Yağcı 1999:250).

Aus dem Programm ist zu entnehmen, dass Übersetzungen ab 1940 einen sehr wichtigen Stellenwert in der staatlichen Kulturpolitik einnahmen. Somit sollte die Qualität der Übersetzungen deutlich erhöht werden. Um Übersetzer zu dieser Tätigkeit beim ‚Übersetzungsbüro‘ zu motivieren, setzte die Kommission an erster Stelle der zu übersetzenden Werke Shakespeares ‚Julius Cesar‘ und Goethes ‚Faust‘.

Auf dieser Liste stand auch Eichendorffs ‚Aus dem Leben eines Taugenichts‘. So bekam Behçet Gönül den Auftrag, die Novelle ‚Aus dem Leben eines Taugenichts‘ zu übersetzen und damit entstand die eigentliche Übersetzung mit dem Titel “Bir Haylazın Hayatı” (1946). In Zusammenarbeit mit Otügen und den Mitarbeitern der nationalen Bibliothek

wurde 1967 eine Bibliographie der übersetzten Klassiker aus der Weltliteratur zwischen den Jahren 1940-1966 zusammengestellt.¹²

In den Jahren 1940-1966 wurden im Auftrag des Erziehungsministeriums 1120 Übersetzungen veröffentlicht. Darunter sind 113 Übersetzungen aus der deutschen, fünf aus der amerikanischen, 308 aus der französischen und 80 aus der englischen Literatur anzugeben. Auf der Liste befinden sich aber auch Werke aus Japan, Indien, Italien, Polen und anderen Ländern.

Im Zusammenhang mit dem ‚Übersetzungsbüro‘ ist auch die Übersetzungszeitschrift ‚Tercüme Dergisi‘ zu nennen. Die Idee hierzu kam von Nurullah Ataç, mit folgenden Vorschlägen: Die Zeitschrift teilt sich in drei Abschnitte.

- 1- Übersetzte Texte.
- 2- Aufsätze über die Methodik des Übersetzens und Übersetzungskritik.
- 3- Diskussionen über Übersetzungen (vgl. Tuncel in Yağcı 1999:262).

Somit wurde die Übersetzungszeitschrift zum Mitteilungsorgan und bot die Möglichkeit sich auch auf einer wissenschaftlichen Ebene mit dem Phänomen ‚Übersetzung‘ auseinander zu setzen.

¹² Dieser Liste ist auf S.13 die Eintragung Eichendorffs zu entnehmen

II.4.2. Voruntersuchung

Name des Autors:	Eichendorff
Name des Übersetzers:	Behçet Gönül Lehrer am Kabataş Gymnasium
Titel:	“Bir Haylazın Hayatı”
Sprache des Originals:	Keine Angabe
Veröffentlichungsjahr:	1946
Herausgeber	: Milli Eğitim Basımevi, İstanbul [Erziehungsministerium]

Metatexte

Auf der Titelseite wird Staatspräsident İsmet İnönüs Auffassung über die Bedeutung literarischer Werke für eine Kultur zitiert:

“Eski Yunanlılardan beri milletlerin sanat ve fikir hayatında meydana getirdikleri şaheserleri dilimize çevirmek, Türk milletinin kültüründe yer tutmak ve hizmet etmek isteyenlere en kıymetli vasıtayı hazırlamaktır. Edebiyatımızda, sanatlarımızda ve fikirlerimizde istediğimiz yüksekliği ve genişliği bol yardımcı vasıtalar içinde yetişmiş olanlardan beklemek, tabii yoldur. Bu sebeple tercüme külliyatının kültürümüze hizmetler yapacağına inanıyoruz” (1-8-1941).

[Für diejenigen, die sich in der türkischen Kultur einen Platz machen möchten und demzufolge ihre Dienste zur Verfügung stellen, dienen Übersetzungen von Kunst und Geistesgeschichte der Völker seit den Alt-Griechen als ein sehr geschätztes Mittel. Es ist selbstverständlich, dass wir diesen hohen Anspruch in Literatur, Kunst und Geistesgeschichte an diejenigen stellen, die dementsprechend ausgebildet sind]

Dieses Zitat belegt, dass der Staat Übersetzungsarbeiten im Bereich der Literatur und Kunst fördert bzw. unterstützt und dies im Bewusstsein, dass Übersetzungen eine Bereicherung für die eigene Kultur sind. Nähere Ausführungen hierzu folgen in einem weiteren Kapitel.

Hinzugefügt werden muss, dass sich in der Veröffentlichung Gönüls “Bir Haylazın Hayatı” auch weitere Übersetzungen von Eichendorff finden lassen. Obwohl als Titel

“Bir Haylazın Hayatı” angegeben ist, folgen ohne einen Hinweis auf weitere Übersetzungen: Die Novelle “Mermer Heykel” (S.131-193) [“Das Marmorbild”]¹³ und “Dürande Şatosu” (1837) [“Schloss Dürande”]

II.4.3. Darlegung einzelner Textbeispiele

In ZS-Text 4, der im Auftrag des damaligen Erziehungsministeriums übersetzt wurde, wird auf die sprachliche Analyse mit Beispielen einzugehen sein, die auf die Übersetzungsstrategie des Übersetzers hinweisen. Die Erzählung nach den vorherigen Untersuchungskriterien zu untersuchen, würden die Ergebnisse entsprechend den Ausgangstextes ausfallen. In diesem Zielttext gibt es weder Auslassungen noch Hinzufügungen wie in den davor untersuchten Zieltexten. Bei der Übersetzung “Bir Haylazın Hayatı” handelt es sich um eine adäquate Übersetzung des Ausgangstextes “Aus dem Leben eines Taugenichts”. Doch zu unterstreichen ist, das Gönül bei seiner Übersetzung die übersetzungsstrategische Annäherung vertritt, dass bestimmte fremdsprachlichen Wörter bzw. Sätze, die für den Leser erklärungsbedürftig sind, durch Fußnoten im Text erläutert werden. Diese Übersetzungsstrategie wird vorwiegend bis zum Ende der Übersetzung durchgezogen. Eichendorff hat diese auch für den deutschen Leser entsprechenden fremdsprachlichen Wörter bzw. Sätze bestimmt nicht willkürlich eingesetzt. Doch ist zu beachten, dass solche Eingriffe die Literarizität des Werkes beeinträchtigen können. So Koller “Das Mittel des Kommentars ist nur beschränkt anwendbar, wenn die Literarizität des Textes erhalten bleiben soll” (1992:285). Demzufolge werden nun im Folgenden nicht nur die Begriffe sondern Textteile angegeben, damit sogleich die Auswahl für die sprachliche Untersuchung getroffen ist. Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen, sei mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass es sich

¹³ erschien zuerst 1826 zusammen mit der Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ in einem Band

dabei nicht um eine linguistische Analyse handelt. Die Zitate werden zuerst im Original, danach in der entsprechenden Übersetzung wiedergegeben. Der nach Gönül Erklärungsbedürftige Begriff bzw. auch Satz wird im Zitat hervorgehoben und die Erklärung bzw. entsprechende Übersetzung mit angegeben. Falls es bei den Übersetzungen sprachliche Probleme gibt, wird dies auch angeführt.

Beispiel 1:

“Italien ist ein schönes Land, da sorgt der Liebe Gott für alles, da kann man sich im Sonnenschein auf den Rücken legen, so wachsen einem die Rosinen ins Maul, und wenn einen die Tarantel beißt, so tanzt man mit ungemeiner Gelenkigkeit, wenn man auch sonst nicht tanzen gelernt hat” (S.751).

“İtalya, güzel memlekettir, Tanrı Taalâ her şeyi düşünmüştür, gün ışığında sırtüstü yatarsın; armut piş ağzıma düş; insan dans bilmese bile bir tarantel (1) soktu mu kuş gibi hafif dans eder” (S.32).

(1) Die Tarantel ist eine Spinne aus Südeuropa. Tarantismus bedeutet Tanzkrankheit und hat ihren Namen von der Stadt Taranto aus Süditalien. Dort brach im XIV. Jahrhundert eine Tanzaupherie aus.

Eichendorff geht im Vergleich zu Gönül davon aus, das der Leser weiß, worum es sich bei der Tarantel handelt. Aber auch wenn dies nicht der Fall sein sollte, hat ein literarischer Text nicht die Aufgabe sich ganz zu enthüllen. Ziel ist es nicht, den Leser aufzuklären. Gönüls Absicht ist es jedoch, den Text für den Leser verständlich zu gestalten, in dem er Stellen, die für den Leser unklar, sind zu erläutern. Wenn man von der Übersetzung des Zitates ausgeht, fällt auf, dass Gönül für “so tanzt man mit ungemeiner Gelenkigkeit”, die

Ausdruckweise “man tanzt so leicht wie ein Vogel” benutzt hat. Die Übersetzung soll hier nicht auf “richtig” oder “falsch” analysiert werden. Die Frage ist zu stellen, ob es die gleiche Wirkung erzielt? Die Übersetzung “man tanzt so leicht wie ein Vogel” könnte das Gefühl “über den Boden schweben” hervorrufen, welches im Ausgangstext nicht die gleiche Wirkung erzielt.

Beispiel 2:

“Endlich holte ich mir noch ein Glas Wein aus der Tafelstube herein und rief ihr zu: “felicissima notte!” denn so viel hatt’ ich schon Italienisch gelernt” (S.771).

“Nihayet, yemek yediğim odadan, bir büyük kadeh şarap alıp geldim ve kıza hitap ederek: “felicissima notte” (1) dedim; eh bu kadarcık olsun İtalyanca öğrenmişim hani” (S.62).

(1) “hayırlı geceler” [Gute Nacht]

Gönül bevorzugte hier für die “Tafelstube” “das Zimmer in dem ich gegessen habe” da die Tafelstube für den türkischen Leser keine Bedeutung darstellen würde. Anstelle “ein Glas Wein” “ein großes Glas Wein.” Das sind natürliche keine Übersetzungsfehler, die eine verheerende Auswirkung für die Übersetzung haben können. Der Text soll dem türkischen Leser nicht zu ,fremd’ klingen.

Beispiel 3:

“Ich wusste gar nicht, was er wollte, ich hörte nur immerfort: Idio und cuore und amore und furore!” (S.780)

“Ne istediğini hiç anlamıyor, yalnız boyuna şunları işitiyordum: idio, cuore, amore, furore!

(1) (S.75)

(1) Allah, kalb, aşk, çılgınlık [Gott, Herz, Liebe, Wahnsinn]

Der Begriff ‚cuore‘ bedeutet im Türkischen sowohl Herz als auch im italienischen ‚Liebe‘. So hätte man anstelle von ‚Herz‘ den Begriff ‚Liebe‘ gebrauchen können. ‚Furore‘ bedeutet ‚Wahnsinn‘ aber zugleich auch ‚Leidenschaft‘. Demzufolge hätte die Fußnote folgendermaßen lauten können: “Allah, sevgi, aşk, tutku” Diese würden eher die große Leidenschaft, die mit diesen Wörtern zum Ausdruck kommen soll, hervorrufen.

Beispiel 4:

“Du rennst da mitten in das Sinnreiche Tableau von der schönen Beschreibung hinein, welche der selige Hoffmann, Seite 347 des ‚Frauentaschenbuches für 1816‘ von dem schönsten Hummelschen Bilde gibt, das im Herbst 1814 auf der Berliner Kunstausstellung zu sehen war!” (S.789).

“Hummel’in en güzel eserlerinden biri olan ve 1814 sonbaharında Berlin Sanat Sergisinde teşhir edilen tablo hakkında, merhum Hoffmann’ın 1816 Kadınlar Almanığı, sahife 347 de yaptığı güzel tasvir sahnesi içine saldırıyorsun! (1)”

Gönül klärt den Leser in dieser Fußnote wie folgt auf: Hiermit ist Johann Erdmann Hummels (1769-1852) Gemälde, ‚eine Versammlung in einem italienischen Restaurant‘ gemeint. E.T.A. Hoffmann beschreibt dieses Gemälde zu Beginn seiner Erzählung “Fermate”, welches im Frauentaschenbuch 1816 erschien. Ausgehend von dieser Erklärung ist Gönüls Ziel zu erkennen, den Leser zu bilden.

Beispiel 5:

“Das machst, du hast kein point d’ honneur’ versetzte der Waldhornist, ‚odi profanum vulgus et arces‘ sagte der Lateiner.

“Nein, nein, Clericus clericum non décimât”.

“Ja ‚distinguendum est inter et inter‘ erwidert der andere, ‘quod licet jovi, non licet bovi’!” (S.800).

“Aurora musis amica, das heißt zu Deutsch: mit vielen Frühstücken sollst du dir nicht die Zeit verderben” (S.801).

“Sebebi şu, sende point d’honneur yok,” cevabını verdi borucu, “odi profanum vulgus et arceo, (1) der latince bilenler.”

“Hayır, hayır, Clericus clericum non decimat (2).”

“Evet, distinguendum est inter et inter (3) “ diye karşılık verdi öteki “quod licet jovi, non licet bovi! (4)” (S.105)

“Aurora, musis amica, (5) yani Almancası: Kahvaltı uzatarak zamanını israf etme“ (S.106).

- (1) Ayaktakımından nefret eder, onlardan uzak dururum [Ich hasse das Fußvolk und bleibe ihn fern.]
- (2) Papaz, papazı soymaz. [Ein Pfarrer bestiehlt einen anderen Pfarrer nicht.]
- (3) Bununla şunun arasında fark olmalıdır [Das ist wahrscheinlich der Unterschied zwischen dem und diesem.]
- (4) Jüpiter’de yakışan şey, bir öküze yakışmaz [Was einem auf dem Jupiter passt, passt einem Ochsen nicht.]
- (5) Sabah kızlığı tahsilin dostudur [Die Morgenröte ist dem Bildungs- Freund]

Es ist zu verstehen, das Gönül die Sätze in der fremden Sprache bis zu Fußnote vier ins Türkische übersetzt, doch unter fünf ist die türkische Entsprechung auch schon im Text vorhanden, folgernd aus dem Ausgangstext. Doch nichts destotrotz gibt Gönül seine türkische Entsprechung als Fußnote wieder. Gönül mit dem Ziel, die Übersetzung in der Zielkultur einzuordnen, lässt den Leser keinen Freiraum mehr, in dem er ihn ‚erzieht‘.

Beispiel 6:

“Sie hielten eine lange Blumengirlande in den Händen, schlossen schnell einen Kreis um mich, tanzten um mich herum und sangen dabei: [...]. Das war aus dem Freischützen” (S.810).

“Ellerinde uzun bir çiçek çelengi tutuyorlardı. Derhal beni ortalarına alıp etrafımda hem dans etmeye, hem de şarkı söylemeye başladılar. [...]. Bu şarkı Freischütz’ den alınmıştı (1)” (S.120).

(1) Hier erklärt Gönül, das Freischütz eine Oper von Weber ist (1821). Alle Textstellen, die eine Gefahr der Unverständlichkeit für den Leser ausmachen, werden erklärt. Dabei sollte er den Protagonisten so reden lassen wie er will.

Beispiel 7:

“Fräulein Flora, die hier soeben tun will, als hörte und wüsste von der ganzen Geschichte nichts, hatte in aller Geschwindigkeit ihr Herzchen mit jemand vertauscht” (S.813).

“Demin tekmlil olan, biten hakkında hiçbir şey duymamış, bilmiyormuş gibi davranan Fraeulein Flora, gönlünü kısa bir zamanda başkasına kaptırmış, başkasının gönlünü de kendisi sahip çıkmıştı.” (S.123)

Ausgehend von der Übersetzungsstrategie Gönüls fällt auf dem ersten Blick auf, dass eine Fußnote für den Begriff ‚Fräulein‘ fehlt. Gönül hielt sich bei der Übersetzung an den sprachlichen Stil Eichendorffs und übertrug deshalb die fremdsprachlichen Wörter bzw. Sätze mit in den Text. Es gelang ihm, unter der Prämisse den Text in seiner Zielkultur verständlich zu gestalten und folgerecht die fremdsprachlichen Wörter zu erläutern, eine

adäquate Übersetzung, d.h. der Ausgangstext wurde nirgends reduziert. Zu beachten ist jedoch, dass eine solche Strategie bis zum Ende der Erzählung strengstens eingehalten werden müsste. Offen steht nun die Frage wieso der Begriff „Fräulein“ nicht erklärungsbedürftig erschien; obwohl er sehr oft im Text vorkommt. Die Erklärung, dass mit ‚Fräulein‘ ein lediges, junges Mädchen angeredet wird, würde dem türkischen Leser mehr Auskunft über die Person ‚Flora‘ geben und somit sein Ziel den Leser aufzuklären, gerecht werden. Aus der Tatsache, dass es sich bei dem Begriff ‚Fräulein‘, um eine Anrede handelt, stellt diese die Begründung für das Beibehalten des Begriffs dar. Denn auch in einigen Deutschen Übersetzungen wird die türkische Anrede ‚Efendi‘ beibehalten. Doch zu unterstreichen ist hier, dass die übersetzungsstrategische Haltung Gönüls keine Stringenz zeigt. Weitere Beispiele, dass Gönül sich nicht an seine Strategie gehalten hat, sind auf S. 813/815-AS-Text und dem entsprechend S.124-125 ZS-Text zu entnehmen.

Beispiel 8:

“Als ich vergangenen Sommer” setzte sie nach einer Weile hinzu, “mit der Gräfin aus Rom kam ,und wir das Fräulein Flora glücklich gefunden hatten und mit zurückbrachte, von dir aber und hier nichts hörte- da dacht’ ich nicht, dass alles noch, so kommen würde!” (S.815).

“Bu yazın” diye bir müddet sonra devam etti. “Kontesle beraber Roma’dan dönüştü, Fraeulein Flora’yı sağ salim bulup getirdiğimiz zaman, senden ne orada, ne burada bir haber alamayınca bu işin böyle biteceğini hiç ummamıştım!” (S.127).

Dies als ein weiteres Beispiel, das Gönül sich nicht an seine Strategie gehalten hat. (Weitere Beispiele sind auf S.813, 815 AT / S.124, 125 ZT zu finden)

III. AUSWERTUNGSTEIL

Literarische Texte bilden in ihrer Form und Inhalt eine Einheit, d.h. Form und Inhalt bedingen einander. Demzufolge ist bei einer Änderung der Form eine inhaltliche Verschiebung nicht außer Acht zu lassen. Wenn der Übersetzer für den Zieltext eine andere sprachliche Form wählt, so kann es passieren, dass er den Inhalt verändert. Bei dieser Formfrage ist jedoch stets der zeitliche Kontext, in dem die Übersetzung geleistet wurde, zu berücksichtigen.

Hierzu wurde unter Kapitel I.1.2. insbesondere die Übersetzungstradition in der Tanzimat-Periode herausgearbeitet, um die Beweggründe der Übersetzung "Bir Çalgıcının Seyahati" (1926) herauszukristallisieren, die in Bezug auf ihre Veränderung der sprachlichen Form somit eine Veränderung des Inhalts darstellt.

Koller erwähnt B. Müller, der anhand von Kinderbuchübersetzungen typische Fälle von Texteingriffen aufgelistet hat, in denen der Übersetzer:

- den ZS-Text ausdeutet bzw. verdeutlicht
- den ZS-Text dramatisiert (spannender gestaltet)
- den ZS-Text mit bestimmten sprachlich-stilistischen, moralisch-pädagogischen und weltanschaulichen Auffassungen (Erwartungsnormen) in Übereinstimmung bringt. (zit. nach Koller in Wittig 1987:31).

Einige dieser typischen Fälle von Texteingriffen sind, wie oben angeführt, mit der spezifischen Übersetzungstradition in der Zielsprache in Bezug zu setzen. Ziel dieser Arbeit ist es zu zeigen, welche übersetzungsstrategische Annäherung in den Übersetzungen

angewandt wurden und somit werden bestimmte Gesichtspunkte herausgegriffen, um die Texte in ihrer Form und ihrem Inhalt zu analysieren. Die in den vorgegangenen Kapiteln unter bestimmten Untersuchungskriterien hinsichtlich der Makro- bzw. die Mikro-Ebene ausgeführten Darlegungen werden mit Beispielen, die eine inhaltliche Veränderung, durch Auslassungen oder Hinzufügungen hervorrufen, illustriert.

Die Texte werden im Folgenden der Einfachheit halber wie folgt abgekürzt:

- Eichendorffs Novelle “Aus dem Leben eines Taugenichts” (1826) = AS-Text
- M. Tevfik “Bir Çalgıcının Seyahati” (1926) = ZS-Text 1
- K. Tahir “Bir Çalgıcının Seyahati” (1937) = ZS-Text 2
- K. Tahir “Bir Çalgıcının Seyahati” (1945) = ZS-Text 3
- B. Gönül “Bir Haylazın Hayatı” (1946) = ZS-Text 4

Wie schon unter dem Punkt “Arbeitsmethode” ausgeführt wurde, unterliegen die Texte nicht den gegebenen Bewertungsmaßstäben der Übersetzungskritik, da es sich bei ZS-Text 1, ZS-Text 2, ZS-Text 3 um revidierte Fassungen handelt. Es muss noch hinzugefügt werden, dass ZS-Text 3 eine Neuauflage des ZS-Textes 2 ist und keine wesentlichen Veränderungen aufweist. Dementsprechend werden nur die Teile hervorgehoben, die sich von ZS-Text 2 unterscheiden.

Die dargestellten Texte zeigen schon in der Voruntersuchung einige Unterschiede auf. Die Angabe, dass es sich um eine Übersetzung aus der deutschen Sprache handelt, ist sowohl aus dem Titelblatt in ZS-Text 1, ZS-Text 3, ZS-Text 4 zu entnehmen. Die Angaben zum Autor des AS-Textes ist nur bei der adäquaten Übersetzung also ZS-Text 4 gegeben.

Außerdem wird in ZS-Text 3 schon auf dem Titelblatt auf die Namen der Protagonisten Alfred Müller und Frederih Şüller aufmerksam gemacht. Zu unterstreichen ist hier, dass der Protagonist Fridrih im ZS-Text 1 im ZS-Text 3 zu Frederih umbenannt wird. Man kann mutmaßen, das dies lautliche Gründe hatte.

Von Bedeutung ist noch, dass dem Leser in ZS-Text 1 vorab im Titelblatt mitgeteilt wird, dass es sich bei der Übersetzung um die lustige Abenteuergeschichte eines Musikanten handelt. Im ZS-Text 4 wird Staatspräsident Ismet İnönü zitiert, um die Bedeutung literarischer Übersetzungen für die Kulturreform zu verdeutlichen. Diese Unterschiede zeigen wie sich die übersetzungsstrategische Grundposition je nach Entstehungszeit verändert.

Die in dem vorangehenden Kapitel ausgeführten Darlegungen zeigen, dass auch in der Textgliederung auf Unterschiede hingewiesen werden muss. Der AS-Text ist in 10 Kapitel gegliedert, wobei der ZS-Text 1 sich in 3 Abschnitte gliedert und der 1. Abschnitt 8 Kapitel enthält, die weiteren Abschnitte sind jeweils in 3 Etappen gegliedert. ZS-Text 2 dagegen gliedert sich in 22 Kapitel und zwar mit dem Unterschied, dass jedes Kapitel mit einer Überschrift versehen ist. Im ZS-Text 3, der Neuausgabe des ZS-Text 2 ist, bei der Gliederung keine Veränderungen bis außer den Kapitelüberschriften unter Kapitel 12/18/19 durchgeführt wurden. Dies sind in ihrer semantischen Äquivalenz zu ZS-Text 2 unverändert geblieben. Die auffällig große Anzahl von Kapiteln in ZS-Text 1 ist damit zu begründen, dass Tevfik im Vergleich zum AS-Text viele Nebenhandlungen mit in die Handlung eingeflochten hat. Jedes Kapitel birgt mehrere in sich abgeschlossene Nebenhandlungen, um den Leser eine ausführliche Darstellung zu bieten.

In ZS-Text 3 steigt die Zahl der Kapitel wiederum, weil Tahir alle Nebenhandlungen in sich unterteilt und kurz, also nicht ausführlich wie Tevfik, wiedergibt.

Die Kapitelüberschriften weisen den Leser schon vorab darauf hin, um welchen Handlungsablauf es in dem jeweiligen Kapitel geht.

In allen zielsprachlichen vier Texten ist, wie auch beim AS-Text, der Aufbruch aus dem Heimatdorf der Protagonisten, die Begegnung mit der schönen jungen Dame, die Reise nach Italien, um die ‚Geliebte‘ zu finden und das glückliche Ende, d.h. die Heirat mit Aurelie bzw. Mikaella, gegeben. Wie schon aus der unterschiedlichen Textgliederung ersichtlich, ändert sich im ZS-Text 1 der Handlungsablauf im Vergleich zum AS-Text. Trotz der steigenden Kapitelunterteilung in ZS-Text 3 sind auf inhaltlicher Ebene Verkürzungen durchgeführt worden. Es soll nun anhand einiger Beispiele gezeigt werden, wie die zielsprachlichen Texte revidiert wurden.

Der AS-Text beginnt folgendermaßen:

“Das Rad meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, [...]”
(1968:731).

ZS-Text 1 teilt der Er-Erzähler dem Leser folgendes mit:

“Çalgıcı Alfred Müller tuhaf ve acaip sergüzeştini [serüveni] bervech-i âti (aşağıda anılacağı) gibi naklediyor” (1926:1).

[Der Musikant Alfred Müller erzählt sein ungewöhnliches und seltsames Abenteuer wie folgt].

Dann beginnt Alfred seine Geschichte in der Ich –Form Alfred zu erzählen.

“Baveria eyaletinin küçük bir köyünde 1837 senesinde dünyaya geldim. Pederim orta halli bir çiftçiydi. [...] Validemin vefat tarihi yevm-ı tevellüdümün [doğum günümün] ikinci

haftasında tesadüf ettiğinden pederim o zamandan beri ileride bir adam sırasına geçemeyeceğime hükmetmiştir” (1926:3).

[Ich bin 1837 in einem kleinen Dor in der Provinz Bayern zur Welt gekommen. Mein Vater war Bauer mit durchschnittlichem Einkommen. [...] Da meine Mutter, in der zweiten Woche nach meiner Geburt, starb, entschied mein Vater von nun ab, dass aus mir nichts Vernünftiges wird]

ZS-Text 2:

Hier ist auffallend, dass es zu Beginn keinen Er-Erzähler gibt.

“Almanyannın Baverya eyaletinde küçük bir köyde doğdum. Adım Alfred Müller. [...] Annem ben doğduktan bir hafta sonra ölmüş. [...] Galiba bunun için olacak, babam beni bir türlü sevemedi” (1937:3).

[...] Meine Mutter ist eine Woche nach meiner Geburt verstorben. [...] Und vielleicht aus diesem Grund, konnte mein Vater mich einfach nicht lieben]

ZS-Text 4

“Babamın değirmenindeki çarktan, suların, harıl harıl çağlıtı geliyor, [...]” (1946:3).

[“Das Rad meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, [...]” (1968:731).

Wie zu erkennen ist, beginnen in allen Texten, abgesehen von dem Er-Erzähler in ZS-Text 1, die Protagonisten zu erzählen, das bedeutet, dass die Erzählperspektive sowohl im AS-Text als auch in den ZS-Texten in der Form der Ich-Erzählung zum Ausdruck kommt.

Eingeschränkt werden muss diese Feststellung durch den Hinweis darauf, dass Tevfik sich in seiner Version des Taugenichts dazu aufgerufen fühlt, den Text durch einen auktorialen Erzähler einzuleiten. Eventuell tut er dies, weil es den typischen Einleitungsritualen türkischer Erzählungen entspricht. Dies dürfte erneut ein Beleg dafür sein, dass Tevfik, wie es dem Zeitgeist entsprach, stark daran interessiert war, der Novelle aus Deutschland ein dem türkischen Leser vertrautes Gerüst zu geben.

Während die lineare Erzählweise im AS-Text keine Rückblicke zulässt und identisch vom ZS-Text 2 übernommen wird, sind im ZS-Text 1 sowohl Rückblicke als auch Vorblicke zu finden. So versinkt Alfred häufig tief in Gedanken an Mikaella oder sinniert darüber, was ihm alles widerfahren ist. Abermals weicht Tevfik vom Original ab, um seine eigene Erzählstrategie zu verfolgen. Ziel seines Textes ist vor allem die Bildung und Belehrung seines Lesers. Offenbar will er es dem Leser nicht überlassen, die innere Entwicklung des Protagonisten selbst zu beurteilen. Indem er Alfred "laut" nachdenken lässt, führt und lenkt Tevfik den Leser. Mit diesen Belehrungen nimmt er sich das aus seiner Perspektive "unmündigen" Lesers an und verfolgt stringent die bildungspolitischen Ziele seiner Zeit.

Wie aus den angeführten Zitaten ersichtlich, handelt es sich im AS-Text, um den Sohn eines Müllers, der in ZS-Text 1/2 zu einem Bauernsohn wird. Es ist im Hinblick, auf die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse, verständlich, dass Tevfik den Protagonisten zu einem Bauernsohn werden lässt. Der Müller würde genügend Reichtum besitzen und würde seinen Sohn nicht aus dem Haus jagen, weil er ihn nicht mehr ernähren kann. Solch eine Verhaltensweise würde eher einem armen Bauern entsprechen. Außerdem wird in ZS-Text 1 von dem Erzähler zu Beginn der Geschichte darauf verwiesen, dass es sich bei Alfred, um einen Musikanten handelt. Auffallend ist auch in ZS-Text 2 Tahirs knappe

Wiedergabe und die Tatsache, dass der Tod der Mutter, um eine Woche nach vorne verschoben wird (siehe zit. ZS-Text 1).

Der Protagonist wird vom Vater aufgefordert das Haus zu verlassen. Diese Aufforderung wird in den einzelnen Texten, wie folgt, ausgedrückt:

AS-Text :

“Du Taugenichts! Da sonnst du dich schon wieder und dehnt und reckst dir die Knochen müde und lässt mich alle Arbeit allein tun. Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot” (1968:731).

Hier wird der Protagonist mit Taugenichts angeredet, er trägt also keinen Namen. Er wird wegen seiner Faulheit aufgefordert selbst seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

ZS-Text 1:

“Bana bak Alfred! Bu günden itibaren evimin kapısı senin için kapalıdır. On sekiz yaşını tamamladın. Hala haylazlıktan vazgeçmedin. Şimdi buradan çıkıp gideceksin, dedi” (S.2).

[Er sagte: Schau mich an Alfred! Vor dem heutigen Tag an, ist meine Tür für dich geschlossen. Du bist nun 18 Jahre alt und hast es immer noch nicht aufgegeben, ein Taugenichts zu sein. Geh nun fort von hier].

ZS-Text 2:

Als Alfred 18 Jahre alt wurde sagte sein Vater zu ihm: “Haydi Alfred, dedi topla pılım pırtını başının çaresine bak. Ben kazık kadar herifi ömrümün sonuna kadar besleyemem. Çek arabamı yallah!” (1937: 3).

[Los, Alfred, pack dein ganzes Zeug zusammen, guck, dass du selbst zu Recht kommst. Einen Kerl in deinem Alter kann ich nicht bis an mein Lebensende durchfüttern, also verschwinde!]

Der Protagonist wird jeweils wie im AS-Text als Taugenichts bezeichnet, doch nicht nur aus diesem Grund sollen sie das Elternhaus verlassen. Die Begründung liegt auch darin, dass sie nun 18 Jahre alt sind, also erwachsen genug, um das eigene Brot zu verdienen.

Das heisst, in den türkischen Texten wird nicht nur behauptet, dass der Taugenichts faul sei, sondern Tevfik, infolge Tahir, fügen einen weiteren Grund ein: das Alter. Versucht man sich eine Person wie den Taugenichts in der damaligen Zeit in einem türkischen Umfeld vorzustellen, so kann man davon ausgehen, dass er bereits in einem heiratsfähigen Alter ist und deshalb Verantwortung im Leben übernehmen sollte. Dadurch wird das Verhalten des Vaters, immerhin verweist er seinen Sohn des Hauses, in einem milderen Licht gezeigt, denn der Sohn kann tatsächlich schon für sich aufkommen. Dies dürfte dem Familienverständnis eines türkischen Lesepublikums näher sein, als die Tatsache, dass man sein Kind aufgrund fehlenden Fleißes auf die Straße schickt.

Die Angabe des Alters mildert zwar den "Rausschmiss", interessant ist jedoch, dass der Text Tahirs sich durch die Wahl der Worte härter klingt, als dies der Fall bei Tevfik ist. Tahir könnte versucht haben, sich in das Verhalten und die Sprache eines Bauern hineinzudenken. Damit dürfte er sich vom AS-Text am weitesten entfernt haben.

ZS-Text 4:

"Ah haylaz! Güneşlen, yayıl, uzat kemiklerini, bütün işler de bana kalsın, ne ala " dedi, "seni daha fazla besliyemem. Önümüz bahar, gurbete gitte kendi ekmeğini kendin kazan! (1946).

Dieser Textteil ist wie schon im obigen ZS-Text 4 Beispiel äquivalent. Demzufolge werden, falls es keine auffallenden Ausweichungen gibt, keine Beispiele aus diesem Text angeführt. Diese sollten zu Beginn die Aussage, dass es sich um eine adäquate Übersetzung handelt, bekräftigen.

Nun ist es angebracht einen Blick auf die Verhaltensweise des Protagonisten hinsichtlich dieser Aufforderung, zu werfen.

AS-Text:

“Ich ging also in das Haus hinein und holte meine Geige, die ich recht artig spielte, von der Wand, mein Vater gab mir noch einige Groschen Geld mit auf den Weg, und so schlenderte ich durch das lange Dorf hinaus” (1968:731).

ZS-Text 1:

“Hemen kemanımı koltuğuma, ekmek torbasını sırtıma vurarak yola çıktım” (1926:4).

[Ich nahm sofort meine Geige unter dem Arm, warf meinen Beutel mit Brot über die Schulter und machte mich auf den Weg]

ZS-Text 2:

“Çaresiz keman kutumu koltuğuma, ekmek torbamı omuzuma alınca yola çıktım” (1937:3).

[Hilflos habe ich, nachdem ich meinen Geigenkasten und meinen Beutel mit Brot über die Schulter gehalten, mich auf den Weg gemacht]

Wie in allen Texten zu erkennen, beginnt der Aufbruch mit der Geige unter dem Arm. Die Geige spielt sowohl im AS-Text als auch im ZS-Text eine wichtige Rolle. Die Musik im AS-Text stellt die Gefühlsstimmung des Taugenichts dar. Sie wird meistens zu Selbstzwecken eingesetzt. In ZS-Texten wird durch die Musik nicht ein Einblick in die Gefühlswelt der Protagonisten ermöglicht, sondern sie dient dazu ihren Lebensunterhalt zu verdienen, sie wird nur als Mittel zum Zweck eingesetzt.

Zu betonen ist hier außerdem, dass den Protagonisten durch seine Musik in vielen Handlungsabläufen auffällt. Kurz nach dem er sich von ihrem Heimatdorf entfernt hat, der Name ist in allen Texten unbekannt, nimmt er die Geige zu Hand und singt ein fröhliches Lied bis sich ihm ein Reisewagen nähert.

Die Musik wird also zu einem Medium, mit dem es dem Protagonisten gelingt, Barrieren zwischen den einzelnen Gesellschaftsschichten zu überwinden. Seine Geige ist der Schlüssel für seinen gesellschaftlichen Erfolg. Im AS-Text muss der Held keine bürgerliche Karriere verfolgen, um eine angesehene Person in der Gesellschaft zu werden. Seine Geige, mit der er auch die Liebe von Aurelie erweckt, ist nicht Mittel zum Zweck, sondern die Musik besteht eo ipso.

Tevfik jedoch macht aus dieser romantischen Idee einer individuellen Entwicklung eine Art "Musikunterricht", indem er berühmte Komponisten und bekannte Tänze aus Europa aufzählt. Die Musik ist etwas, das Alfred begleitet, aber nicht etwas das ihn sozusagen "ausmacht".

AS-Text:

"Und als ich endlich ins freie Feld hinaus kam, da nahm ich meine liebe Geige vor und spielte und sang, auf der Landstraße fortgehend:

“Wem Gott will rechte Gunst erweisen,

Den schickt er in die weite Welt,

Dem will er seine Wunder weisen.

In Berg und Wald und Strom und Feld.

[...]

Indem, wie ich mich umsehe, kömmt ein köstlicher Reisewagen ganz nahe an mich heran

[...] und zwei vornehme Damen steckten die Köpfe aus dem Wagen [...]. Die eine war besonders schön und jünger als die andere, [...] (1968:732).

ZS-Text 1:

Karnım doyduktan sonra biraz keman çalmak adetimdir. Hemen koltuğumdaki arkadaşımı elime aldım, yumşak bir İtalyan havası çalmaya başladım. [...] Başımı çevirdim dört beygirli gayet büyük bir posta arabası. [...] Beygirleri ile arabacıyı görür görmez yolcuların zengin ve itibarlı bir aileye mensup oldukları düşüncesine vardım.[...] Yolculardan biri yaşlı diğeri gayet genç ve güzel bir kandı” (1926:5).

[Es ist meine Angewohnheit nach dem Essen ein wenig auf der Geige zu spielen. Sofort habe ich meinen Freund unter meinem Arm zu Hand genommen und begonnen italienische Musik zu spielen. [...] Ich drehte mich um, sah eine große Postkutsche, angespannt mit vier Pferden. [...] Als ich die Pferde und den Kutscher sah, kam ich zu dem Entschluss, dass es sich bei den Reisegästen um Personen einer reichen und angesehenen Familie handelt. [...] Eine von den Reisegästen war eine ältere Dame, die andere äußerst jung und schön]

ZS-Text 2:

“Karnım doyduktan sonra keman çalmadan yapamam. Başladım yanık bir hava çalmağa. [...] Gayet büyük, çok şık, dört beygir koşulu bir araba önümde durdu. [...] arabanın içinde biri çok genç, çok güzel, öteki yaşlıca iki kadın vardı” (1937:4).

[Nachdem ich satt war, komme ich nicht umhin Geige zu spielen. Ich begann eine rührende Musik zu spielen. [...] Ein äußerst großer, vornehmer Reisewagen angespannt vorne mit vier Pferden hielt vor mir an. [...] im Wagen waren zwei Damen, die eine jung und schön, die andere etwas älter]

Anhand der Kutsche erkennt der Protagonist, dass es sich um eine vornehme Gesellschaft handelt. Und die beiden Damen im Reisewagen übernehmen für den weiteren Verlauf der Handlung sowohl im AS-Text als auch im ZS-Text eine bedeutende Rolle. Sie fordern den Protagonisten direkt nach ihrer Begegnung auf mit ihnen zu reisen und obwohl der Protagonist jeweils kein bestimmtes Reiseziel hat, stimmt er dem Vorschlag zu. Aus den oben angeführten Beispielen ist zu entnehmen, dass sich die Zieltexte zu Beginn der Handlung im Großen und Ganzen an den AS-Text gehalten haben. Wie wird er nun zum Mitreisen aufgefordert?

AS-Text:

“Spring Er nur hinten mit auf, [...]

Wer war froher als ich! Ich machte eine Reverenz und war mit einem Sprung hinter dem Wagen” (1968:732).

ZS-Text 1:

- Bizimle gelir misiniz?
- Memnuniyetle matmazel.
- Arabanın üzerine çıkınız. (1926:6).
- [- Würden Sie mit uns kommen?
- Mit Vergnügen Mademoiselle
- Steigen Sie auf den Wagen]

ZS-Text 2:

- Bizimle gelir misiniz?
- Buda mı söz? Elbette gelirim.
- Arabanın arkasına çıkınız! (1937:4).
- [- Würden Sie mit uns kommen?
- Ist das eine Frage? Natürlich komme ich.
- Steigen Sie hinter dem Wagen!]

Festzulegen ist, das die Erzählstruktur bis zu der Begegnung des Protagonisten mit der ‚schönen jungen Dame‘, um die es sowohl im AS-Text als auch im ZS-Text geht, eingehalten wurde. Der Protagonist beginnt jeweils mit den Damen in der Kutsche eine Reise, ohne ein bestimmtes Ziel zu verfolgen. Im Nachhinein entwickelt sich die Geschichte in allen Texten dazu, die ‚schöne junge Dame‘ zu suchen. Im AS-Text wird ein gradliniger Handlungsablauf geschildert. In ZS-Text 1 wird die Reise mit vielen Abenteuergeschichten ausgeschmückt und auch auf Einzelheiten eingegangen. Im ZS-Text 2, der dem Handlungsablauf dem ZS-Text 1, beibehalten hat, sind

Verkürzungen, dementsprechend Auslassungen von ausführlichen Beschreibungen, zu verzeichnen.

Von dieser Feststellung ausgehend, muss die formale Struktur der Texte verglichen werden, eine wichtige Komponente bei einer ‚Übersetzung‘. Doch ist nochmals zu betonen, dass in dieser Arbeit nicht die Fragestellung der Gattungszugehörigkeit der Texte hinterfragt wird. Der AS-Text wird als Novelle gekennzeichnet. Das Hauptmerkmal der Novelle ist im Vergleich zum Roman ihre Kürze. ZS-Text 1 wurde jedoch durch eine Vielzahl von Nebenhandlungen ausgeweitet. Die Fülle an Nebenfiguren und die erlangte Ausführlichkeit erinnern eher an einem Roman.

Im Vergleich zu ZS-Text 1 ist Tahir im ZS-Text 2 eher darauf bedacht, sowohl den Handlungsablauf zu verkürzen als auch die Geschichte mit weniger Nebenfiguren zu gestalten (siehe unter Erzählstruktur ZS-Text 2).

Viele Figuren im AS-Text haben keine direkte Bedeutung für die Handlung und werden dementsprechend nicht eingehend beschrieben noch mit Namen genannt. Taugenichts selbst ist namenlos. Er präsentiert nichts weiter als nur einen Mensch. Er wird eher hinsichtlich seiner Tugenden beschrieben und bekommt dadurch seinen Charakter. Der Name ist wie vorab schon erwähnt ein Signifikant, aufgrund dessen man sich identifiziert infolgedessen in der Gesellschaft einen bestimmten Platz einnimmt. In ZS-Text 1 ist der Protagonist in einer bestimmten Gesellschaft integriert, er besitzt eine Persönlichkeit, die entweder auf seinen Namen oder seine berufliche Stellung zurückzuführen ist. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Anredeformen, die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht zeigen. So wird dem Leser die Möglichkeit geboten, sich mit den Protagonisten zu identifizieren und sich leichter in den Handlungsablauf hinein zu versetzen. Figuren, die jedoch unbedeutend sind, werden meist mit ihrer

Berufsbezeichnung genannt. Hier ist auf ZS-Text 3 zu verweisen, da Tahir den Beruf des Pastors in den eines Schreiners verwandelt, etwas, das typisch für die Zeit gewesen sein dürfte. Da man mit den Übersetzungen eine möglichst glaubwürdige Annäherung an die Zielkultur erreichen wollte, durfte natürlich kein typisch christlicher Beruf auftauchen. Der christliche Beruf wird in einen Handwerksberuf verwandelt und man bleibt somit in einem religionsunabhängigen bürgerlichen Weltbild. Tevfik hingegen dürfte bei der Übernahme der Figur des Pastors von seinem Streben geleitet worden sein, dem türkischen Publikum das christlich-europäische Abendland vorzustellen. Auch verzichtet Tahir in ZS-Text 3 auf die Nachnamen der beiden Damen in der Kutsche, die in ZS-Text 1 angegeben sind. Zu unterstreichen ist, dass Tahir in ZS-Text 4 den Namen Mikaela zu Flora, die Gräfin in ‚Taugenichts‘, umgewandelt hat. Dies würde die Vermutung zulassen, dass Tahir der AS-Text bekannt war.

Auch wenn es so aussieht, als habe Tevfik in seiner sehr ausführlichen Version des Taugenichts am meisten am AS-Text geändert, so zeigt sich, wenn man genau hinschaut, dass er mehr als Tahir, versucht hat das Original “nachzubearbeiten”. Er hat sich sozusagen bemüht, “in die Seele” der Novelle einzudringen. Die angeführten Beispiele sollen dies illustrieren, besonders deutlich wird dies an den Stellen, in denen der Protagonist als Zolleinnehmer tätig wird:

AS-Text:

“Den ganzen Tag (zu tun hatte ich weiter nichts) saß ich daher auf dem Bänkchen vor meinem Hause [...] und sah zu, wie Leute auf der Landstraße hin und her gingen, fuhren und ritten”(1968:740).

ZS-Text 1:

“Vazifemin pek sade olduğunu derhal anladım. Akşama kadar pencerenin önünde oturup köylerden gelen arabaları bekleyeceğim (1926:54).

[Ich habe sofort verstanden, dass es sich um eine einfache Tätigkeit handelt. Ich werde bis zum Abend vor dem Fenster sitzen und auf die Wagen, die aus den Dörfern kommen, warten]

ZS-Text 2:

“İşte benim bütün işim, şatonun önünden geçen arabaları saymak” (1937:22).

[Also meine ganze Arbeit besteht darin, dass ich vor dem Schloss sitze und die vorbeifahrenden Wagen zähle]

Auffällig ist erneut Tahirs kurze, knappe Äusserung.

Im Häuschen des verstorbenen Zolleinnehmers findet der Protagonist einen Schlafrock und Pantoffeln, die er mit Begeisterung anzieht. Auch Tevfik benutzt das Wort ‚Pantofle‘, welches wahrscheinlich für den Leser nicht unbedingt zu verstehen war. Interessant ist auch, dass im deutschen AS-Text “Pantoffeln” steht, Tevfik diesen Begriff, ähnlich wie im Französischen zu “Pantofle” ändert (frz.:le pantoufle). Er sah mit seiner ‚Übersetzung‘ die Möglichkeit, den Leser mit einem fremden Begriff bekannt zu machen und erläuterte diese fremdsprachlichen Begriffe nicht. Erst Gönül griff zu dieser Übersetzungsstrategie. In ZS-Text 2 dagegen sind diese europäischen Kleidungsstücke durch ein Nachthemd und eine Wolljacke ersetzt worden.

Tahir vermeidet den Gebrauch von fremdsprachlichen Begriffen wie im ZS-Text 1 zu entnehmen ist. Tahir dürfte äußerstem Wert darauf gelegt haben, die Turkisierung und Purifizierung der Sprache zu berücksichtigen. Er vertrat die Auffassung, dass jeder Dichter

die Aufgabe besäße eine reine verständliche Sprache zu benutzen. Dieser Gedanke ist auch wiederum aus dem folgenden Textbeispiel, in dem es, um die Bekleidung des Protagonisten geht, ersichtlich.

AS-Text:

“weil der Herr so einen langen Frack hat, der Herr wäre ein Reisender Engländer, der hier zu Fuß die schöne Natur bewundert [...]” (1968:799).

ZS-Text 1:

“Dükkancıya Viyanalıların giydiği elbiseden birer takım almak istediğimi söyledim [...] çıraklarına 480 numaralılardan iki frak, iki pantolon, iki de yelek çıkarmalarını emretti” (1926:270).

[Ich habe dem Ladenbesitzer gesagt, dass ich je zwei Anzüge haben möchte, so wie es die Wiener tragen. [...] Er befahl seinen Lehrlingen zwei Frackanzüge der Nr. 480, zwei Hosen, zwei Westen herauszubringen]

ZS-Text 3:

“Viyananın âdeti böyledir diye bize uzun kuyruklu siyah elbiseler çıkardı” (1937:73).

[Er brachte uns schwarze Gewände mit langen Schwalbenschwänzen]

Wie das Beispiel zeigt, umschreibt Tahir den Begriff ‚Frack‘, welches sowohl im AS-Text als auch im ZS-Text 1 benutzt wird.

Taugenichts wird durch seinen Frack, den er geschenkt bekommen hat, für einen vornehmen Herren gehalten und die Protagonisten in ZS-Text 1 kaufen sich die Fracks, um vornehmer zu wirken und mit der Absicht sich der Gesellschaft anzupassen. So wird dem türkischen Leser durch die Bekleidung der Protagonisten die Möglichkeit geboten, einen Einblick in die unterschiedlichen Gesellschaftsnormen zu werfen.

Die Benutzung von Fremdsprachlichen Wörtern im Text ist auch in ZS-Text 4 auffallend, jedoch aus einer anderen Perspektive zu betrachten bzw. zu analysieren. Da es sich hierbei, um die adäquate Übersetzung des AS-Textes handelt, ist es einleuchtend, dass Gönül die Fremdwörter so wie im AS-Text vorhanden, übernommen hat. Zu betonen ist jedoch, dass Gönül aus dem Bedürfnis dem Leser alles verständlich zu gestalten, die übersetzungsstrategische Grundposition annahm, erklärungsbedürftige Wörter als Fußnote im Türkischen wiederzugeben. Die hierzu angeführten Beispiele sind aus dem entsprechenden Kapitel zu entnehmen.

IV. SCHLUSSFOLGERUNG

Die Dichtung ist vor dem Hintergrund einer spezifischen Kultur, einer subjektiven Lebenserfahrung des Autoren zu verstehen. Der Dichter vermittelt also in einer bestimmten Form seine kulturspezifisch geprägte Weltsicht. Diese bestimmte Form, das Sprachwerk, wird nun vom Übersetzer zur Weiterleitung der Kultur, in der das Sprachwerk entstand, in eine andere Kultur transformiert. Diese Annäherung an Übersetzungen ist an zeitgenössische- literaturgeschichtliche und übersetzungsmethodische Konventionen gebunden. Doch gab es in bestimmten Zeiträumen auch andere Leit motive, die zu Übersetzungen motivierten.

Die Übersetzung ist natürlich nicht nur als Übertragung einer kulturell geprägten Weltsicht eines Dichters zu betrachten. Der Austausch zwischen Kulturen wird heutzutage mit Massenkommunikationsmitteln gestaltet. Durch Übersetzungen treten für andere Autoren neue Impulse auf und tragen zur Differenziertheit der einzelnen Literaturen bei. Ein weiterer Gesichtspunkt wäre z.B. die Verbreitung der vorherrschenden Formen der Literatur bzw. Themen, Motive, Stoffe über die ganze Welt, was ein wichtiges Faktum für die Weltliteratur ist.

Hierzu liefert die türkische Literatur Beispiele. Zur Zeit des "Tanzimat"¹⁴ wurden vor allem aus der französischen Literatur Romane, Kurzgeschichten und Dramen übersetzt, die es in der Türkei als Gattung nicht gab. Şinasi Dikmen, der solche Übersetzungen vermittelte veröffentlichte die erste Komödie in der Türkei. Der europäische Einfluss in der türkischen Literatur kann nicht abgestritten werden (vgl. Paker1987:32). Otto Hachtmann

¹⁴ Die 1839 durch den Erlass des Sultans Abdülmecit eingeleiteten politischen Reformen.

brachte ein Buch in 6 Bänden heraus unter dem Titel “Europäische Kultureinflüsse in der Türkei.” Das Buch in 6 Bänden enthält literarische Übersetzungen ins Türkische.

Daraus folgernd könnte man sagen, dass Übersetzungen eine literarische Entwicklung in der Zielkultur fördern. Man sollte Übersetzungen aus allen Blickwinkeln erfassen und auch ihre Funktion, die sie im Zusammenspiel mit der zeitgenössischen Kultur ausübt, nicht außer Acht lassen. Aus dieser Perspektive wurden auch die ‚Übersetzungen‘ ZS-Text 1 und ZS-2 der Novelle “Aus dem Leben eines Taugenichts” ins Türkische bewertet. Sie lassen sich als Bearbeitungen definieren. Die Bearbeitung der AS- Text hatte Veränderungen zur Folge. Diese Veränderungen dienten einem bestimmten Zweck in der Zielkultur. So werden Erweiterungen oder Verkürzungen durchgeführt, um seinen eigenen Wertvorstellungen oder den Normen seiner Gesellschaft gerecht zu werden. Der Vergleich zwischen dem AS-Text und den ZS-Texten 1/2 führte zu der Bestätigung, dass es sich bei den oben genannten Texten um eine adaptierende Bearbeitung handelt. Die adaptierende Bearbeitung bringt somit fremde Eindrücke in die eigene Kultur und die Neuvertextung führt eine neue literarische Form in das literarische Polysystem der Zielkultur ein. Die Übersetzung orientiert sich nicht mehr am Ausgangstext und wird folglich zum eigenständigen Text in der Zielkultur. Nach Frank weicht “jede Übersetzung, die im Spannungsfeld zwischen zwei Sprachen, Kulturen und literarischen Traditionen entstanden ist, notwendigerweise von ihrer Vorlage ab. Textvariationen werden nicht zuletzt von dem “historisch und individuell verschiedenen Verständnis des jeweiligen Werks” her als unvermeidlich akzeptiert” (zit. in Stolze 2003:268).

Dies ist einer der Beweggründe für die Bearbeitung des ZS-Text 1. Denn in der Tanzimat-Periode, wie das oben genannte Beispiele und weitere ausführliche Beispiele in Kapitel I.1.2. gezeigt haben und somit auch die Feststellung zu ZS-Text 1 bekräftigt haben, sollten

Übersetzungen sowohl den Leser an europäischer Literatur teilhaben lassen und die Möglichkeit schaffen, die eigene Literatur bzw. Gattungen zu entwickeln. Der übersetzungsmethodische Ansatz in der Tanzimat-Periode in Form von Erweiterungen, Verkürzungen oder Zusammenfassungen von literarischen Texten spiegelt sich auch in Tevfiks Bearbeitung wieder. Seine Erweiterungen am Text, mit dem Ziel den Leser eingehend zu informieren, die Handlung mit noch mehr Spannungsmomenten aufzuladen und die didaktisierende Erzählweise führten zu einer Umformung der literarischen Gattung Novelle, die es in dieser Form nicht gab. Somit ist die Frage, welche übersetzungsmethodische Grundauffassung Tevfik in seiner Bearbeitung "Bir Çalgıcının Seyahati" einnimmt, eindeutig zu beantworten. Die einbürgernde Übersetzung ist die übersetzungsstrategische Grundposition, die bei Tevfik erkennbar ist. Tevfik ging es hierbei, so auch die Grundeinstellung der damaligen Dichter, in erster Linie darum, den Leser über die Wertvorstellungen und die Lebensart der Europäer zu informieren. Diese Position übernimmt auch die Bildungspolitik der damaligen Zeit, denn es ging darum, den Menschen den Weg in die Moderne zu weisen. Dabei ging es aber nicht nur darum, den Westen zu imitieren, sondern die Auseinandersetzung mit der Literatur des Westens beabsichtigte genauso zu einem eigenen ‚Ich‘ zu finden. Der Vergleich zweier unterschiedlicher Kulturen führte den Blick zu sich selbst, zu dem ‚Eigenen‘. Diese Einstellung der Dichter spiegelte sich auch in ihrem eigenen literarischen Schaffen wider, die psychische Entwicklung des Individuums, die Selbsterfahrung des ‚Ichs‘, der Zwiespalt in der neuen Gesellschaftsform, gehörten zum Themenkonzept.

Tahirs Bearbeitung ist auch aus einem ähnlichen Blickwinkel zu betrachten. Übersetzungen gehörten zum bildungspolitischen Konzept. Diskussion unter den Dichtern, wie übersetzt werden sollte, gewann an Vorrang. Die imitatorische Vorgehensweise der Tanzimat-Periode wurde sowohl von vielen Übersetzern als auch von den

Bildungsinstituten abgelehnt. Man sollte einen Einblick in die europäische Literatur bekommen, in dem man die Originalwerke in ihrem Äquivalenzanspruch gelten lässt. Trotz dieser Einstellung ist das Interesse an imitatorischen Übersetzungen beim Lesepublikum nicht zu unterschätzen. Vor allem Liebes- und Abenteuerromane fanden großen Beifall, was dazu führte, dass dementsprechende Bearbeitungen aus der europäischen Literatur als Übersetzungen veröffentlicht wurden. Dies könnte ein Motiv für die erneute Bearbeitung von "Bir Çalgıcının Seyahati" (1937) gewesen sein. Tahir verkürzte den Text. Bei der Lektüre stand nun Spaß im Vordergrund, weniger die "Erziehung". Diese Einstellung zum Leser spiegelt sich in der sprachlichen Form wieder, die sehr einfach gestaltet ist und oft "dem Volk auf den Mund" schaut.

Bei einer Übersetzung muss man die ästhetischen Komponente der Sprache, die Literaturästhetik, verstehen und vermitteln können. Wenn man einen Rückblick auf die Zeit wirft, die für diese Arbeit von Bedeutung ist, erkennt man die Auffassung, dass Übersetzungen zur Bereicherung der Zielsprache angesehen wurden. Die Römer betrachteten das Übersetzen aus dem Griechischen als nützliche Stilübung. Hier stand das Bemühen um die Erweiterung der eigenen Sprachfertigkeit im Vordergrund.

In der französischen Renaissance bemühte man sich, die eigene Sprache durch Übersetzungen aus den klassischen Sprachen zu bereichern und zu verfeinern. Die Bereicherung der eigenen Kultur und Sprache war für viele französische Übersetzer das eigentliche Leitmotiv.

Mit der gleichen nationalen Einstellung wollen sie mit Übersetzungen auch ihrer Muttersprache zu einem neuen Aufstieg verhelfen; Sie wollen sie mit dem Geist der antiken Sprachen durchtränken und ausschmücken, ihr Anmut und ihre Eleganz, die die alten Klassiker auszeichnet, gewissermaßen einimpfen. Sie glaubten eine nationale Pflicht zu erfüllen und durch die Verbesserung und Verschönerung der Sprache das Französische zur schönsten Sprache der Welt zu machen (Albrecht 1998:149).

Auch für die Übersetzer der “Tanzimat- Periode” war die Bereicherung der eigenen Sprache ein wichtiger Anhaltspunkt. Laut Özkırımlı musste man für die neu eingeführten Gattungen auch eine entsprechende Schriftsprache entwickeln, d.h. die Sprache bereichern. Um die Wertvorstellungen anderer Länder zu vermitteln, sei es eine Pflicht, die Erzählweise klar und verständlich zu gestalten (vgl. Yağcı1999:220).

Natürlich gab es auch Gegenstimmen, die eine solche Absicht der Übersetzung, wie in dem oben genannten Zitat, eher als eine Gefahr für die eigene Sprache ansahen. Im 18. Jahrhundert stieg in Deutschland die Zahl der Übersetzungen so an, dass man den Begriff “Übersetzungsfabriken” benutzte, um das Unbefinden auszudrücken. Übersetzer lieferten vor allem aus dem Französischen unter Zeitdruck ‚Fehlübersetzungen‘ ins Deutsche. Obwohl sich die Übersetzungsentention in gewissen Maßen änderte, nahmen die “Übersetzungsfabriken” im 19. Jahrhundert ein noch schnelleres Arbeitstempo an.

Doch was sollte übersetzt werden? Was sollte man gelesen haben? Wozu sollte man lesen? Wer entschied über solche Fragen? In der Antike und in einigen europäischen Ländern übertrug man einigen “Vor-Lesern” die Aufgabe, bestimmte Maßstäbe zu setzen. Diese Maßstäbe wurden von den Bildungsinstitutionen aufgegriffen und weitergegeben.

In Deutschland jedoch fehlte ein literarischer Kanon. Dies wird durch ein Zitat von Herman Hesse verdeutlicht. Hesse war gegen die Auswahl einer Lektüre, die sich von gesellschaftlichen Normen ableiten ließ:

Wichtig für ein lebendiges Verhältnis des Lesers zur Weltliteratur ist vor allem, daß er sich selbst und damit die Werke, die auf ihn besonders wirken, kennenlerne und nicht irgendeinem Schema oder Bildungsprogramm folge! Er muß den Weg der Liebe gehen, nicht der Pflicht, sich zum Lesen irgendeines Meisterwerkes zu zwingen, nur weil er so berühmt ist und weil man sich schämt, es noch nicht zu kennen, wäre sehr verkehrt (Albrecht 1998:200-201).

Hieraus wird erkenntlich, welche Bedeutung die Wirkung eines literarischen Textes in sich trägt. Der Rezipient soll durch die Wirkung, die ein Werk bei ihm auslöst, selbst eine Entscheidung treffen können und nicht durch einen Kanon dazu verleitet werden, ein Werk zu lesen.

Dieser oben genannte Ansatz ist auch für das Bildungsinstitut nach der Gründung der türkischen Republik gültig. Einer der wichtigsten Bildungsreformen war die Gründung des ‚Übersetzungsbüros‘ (Tercüme Bürosu), dessen Ziel es war, durch Übersetzungen einiger bestimmter Werke aus der Weltliteratur, durch Vorgabe einer Liste, der zu übersetzenden Werke, einen Einblick in das literarische Schaffen anderer europäischer Länder zu erhalten. Somit war die Bildungspolitik, die eine Bedeutung für die jeweilige literarische Strömung hatte, ein wichtiges Übersetzungskriterium. Auch hier gaben es Gegenstimmen, so behauptet Burian:

[...] gereksiz giderlere yol açan Tercüme Bürosu’dan vazgeçmek ve bize gerekli klasikler saptamak ve çevirmek üzere havalelerini üniversiteye bırakmak doğrudur. Böylece çeviri işini gelip geçen bakanlara bağlı bir politika işi olmaktan kurtarmış oluruz (1999:256).

[Man solle das ‚Übersetzungsbüro‘ schließen, dass sowieso nur eine unnötige Ausgabe ist und die Übersetzungsaufträge an Universitäten weiterleiten. So werden die literarischen Werke wenigstens davon befreit werden, nach der Übersetzungspolitik des jeweiligen Ministers auserwählt zu werden]

Es sollte betont werden, dass das ‚Übersetzungsbüro‘ nicht nur die Anfertigung von Übersetzungen durchführte, sondern sich auch im Hinblick auf die Übersetzungsproblematik Gedanken machte. Man versuchte bestimmte Übersetzungsnormen festzulegen. Demzufolge wurde von dem Übersetzer eine Probeübersetzung von dreißig Seiten verlangt, welches von einem Komitee überprüft wurde. So war man bemüht, ‚schlechten‘ Übersetzungen vorzubeugen. Der Übersetzer sollte keine willkürliche Übersetzungsstrategie annehmen, sondern eine dem Ausgangstext entsprechende adäquate übersetzungsmethodische Grundstellung beziehen. Dieser

Auffassung entsprechend ist Gönüls Übersetzung "Bir Haylazın Hayatı" entstanden. Gönüls Strategie erklärungsbedürftige Begriffe näher zu erläutern, hätte er jedoch in einem Vorwort begründen müssen. Der Text bleibt in seiner Übersetzung an einigen Stellen verschlossen und überlässt es, genau wie der AS-Text auch, dem Leser ihn zu entschlüsseln. An manchen Stellen jedoch, nimmt Gönül eine Entschlüsselung vor und zerstört gewissermaßen die Wirkungsgleichheit. In einem literarischen Text ist kein Wort zufällig vom Autor gesetzt worden. Die sprachliche Form führt zu der stilistisch-ästhetischen Komponente eines literarischen Textes. Auch wenn das Bedürfnis bestimmte Begriffe oder Sachverhalte näher zu erklären, nicht immer unbedingt einen negativen Einfluss auf den ZS-Text hat, sollten jedoch die semantische Lücke d.h. die Leerstellen im literarischen Text von dem Leser als Rezipient selbst wahrgenommen werden. Diese tiefe Bedeutungsstruktur ist aus dem Gesamttext zu verstehen. Gönüls Eingriff in den Text ist aus der bildungspolitischen Perspektive zu betrachten, den AS-Text zwar so viel wie möglich adäquat zu übersetzen, aber auch in der Zielkultur verständlich zu gestalten. Diese Feststellung führt zu der Annahme, dass sich der Übersetzer nicht darüber im Klaren ist, welche Aussagekraft kleinere Elemente wie Wörter haben. Der Übersetzer hat die Aufgabe nachzuvollziehen, was der Dichter mit seiner Aussage bezweckt. Es kann nicht darum gehen, wiederzugeben, was er schreibt. Somit sollen bei dem Zielleser ähnliche Gefühls- und Gedankenassoziationen hervorrufen, wie bei dem Leser des AS-Texte (vgl. Wittig 1987:18). Um dies verwirklichen zu können, sollte der Übersetzer jedoch den jeweiligen zeitgenössisch-kulturgebundenen Hintergrund des AS-Textes erforschen. Doch nach dem Aufgabenziel, des 'Übersetzungsbüro', ist nach vollziehbar, dass Übersetzungen beliebig ausgewählt wurden, ohne den philosophisch-literarischen Hintergrund der jeweiligen Epoche zu untersuchen.

Auch wenn die Texte von Tevfik und Tahir heutigen Maßstäben von literarischem Übersetzen nicht standhalten und sozusagen als Bearbeitung und nicht als Übersetzung angesehen werden, ist die Bedeutung dieser Texte für die türkische Literatur nicht zu unterschätzen. Vom jetzigen Standpunkt aus lässt sich sogar in diesen Bearbeitungen das postmoderne Konzept der Intertextualität erkennen. Texte werden geschaffen, wandeln und verwandeln sich und bilden dann wieder die Grundlage neuer schriftstellerischer Tätigkeit. Die Literatur denkt sich weiter. In Tevfiks Text zieht ein neuer, ein anderer Taugenichts in die Welt. Er ist ein Taugenichts, der mit den Vorstellungen eines türkischen Schriftstellers der Jahrhundertwende nach Italien zieht. Metaphern, Symbole und Bilder der deutschen Romantik werden türkisiert und erhalten eine neue Aussagekraft. So wird aus dem romantischen "Antibildungsroman" ein Bildungsroman nach türkischem Vorbild und es gelingt Tevfik, diesem jungen Helden einen nachhaltigen Platz in der türkischen Literatur zu sichern.

V. BIBLIOGRAPHIE

Adsız, Bedria, Kiessling, Hans- Joachim (1974): *Sammlung türkischer Redensarten*.

Wiesbaden, Ute Otto Harassowitz

Akarsu, Bedia (1998): *Dil-Kültür Bağlantısı*. İstanbul, İnkılap Kitabevi

Aktulum, Kubilay (1999): *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul, Öteki Matbaa

Akyüz, Kenan (1995): *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*.

Ankara, İnkılap Kitapevi

Akyüz, Kenan (O.J.): *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I (1860-1923)*.

4. Baskı. Mas Matbaacılık

Akyüz, Kenan (1982): *Modern Edebiyatın Ana Çizgileri*. Ankara, Mas Matbaacılık

Aksoy, Berin (2002): *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi*. İstanbul, İmge

Albrecht, Jörn (1973): *Linguistik und Übersetzung*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Albrecht, Jörn (1998): *Literarische Übersetzung*. Darmstadt, Wissenschaftliche

Buchgesellschaft

Apel, Friedmar (1983): *Literarische Übersetzungen*. Stuttgart, J.B.Metzler Verlag

Aytaç, Gürsel (1981): *Batı Filolojilerinin Türk Edebiyat Bilimine Katkısı Sorunu*. Ankara.

Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi. Atatürk Özel Sayısı. Sayı 5-6

Baki, Hayati (1993): *Tanzimat edebiyatında roman ve insan*. Ankara. Promete Yayınları

Baydur, Suat (1999): *Dil ve Kültür*. İstanbul, Yeni Gün Haber Ajansı

Behler, Ernst (1972): *Die Europäische Romantik*. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag

Berk, Özlem (2001): 'Ulusların ve Ulusal Kimliklerinin Oluşturulmasında Çeviri

Yöntemlerinin Rol ve İşlevi'. Muğla, In: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 4,

S.49-66. Muğla Üniversitesi

Berkes, Niyazi (1992): *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul, Doğu-Batı Yayınları

- Beutin, W. u. Ehlert, K.(1992): *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlag
- Beutin, Wolfgang/ Ehlert, Klaus et al (Hrsg.) (1992): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Bortenschlager, Brenner (1981): *Deutsche Literatur Geschichte*. Wien, Leitner Verlag
- Burian, Orhan (1999): *Milli Eğitim Bakanlığı Çeviri Yayınları Üzerine*. In Yağcı Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Çevirileri Seçkisi. Ankara, Kültür Bakanlığı s. 255-266
- Caner, Beatrix (1998): *Türkische Literatur. Klassiker der Moderne*. Hildesheim, Georg Olms Verlag
- Çıkar, Mustafa (1994): *Hasan-Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu*. Ankara, İş Bankası Kültür Yay.
- Eichendorff, v. Johann (1968): *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Wien, Deutsche Buchgemeinschaft
- Erhat, Azra (1978): *Sevgi Yönetimi*. İstanbul, Çağdaş Yayınları
- Erkman, Fatma, Yıldız, Cemal (1999): *Türkiye Üniversitelerinin Almanca Bölümlerinde Yapılan Çalışmaların Bibliyografyası*. İstanbul, Marmara Üniv.
- Fabricius-Hansen, Cathrine, Ostbo, Johannes (Hrsg.) (2000): *Übertragung, Annäherung, Angleichung*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag
- Finn, Robert (1984): *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*. Ankara, Bilgi Yayınevi
- Fornier, Werner (Hrsg.) (2000): *Fachsprachliche Kontraste oder: die unmögliche Kunst des Übersetzens*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag
- Freund, Winfried (1998): *Novelle*. Weimar, Metzler Verlag
- Friedrich, Wolf-Hartmut, Killy, Walther (1965): *Literatur II*. Frankfurt a.M., Fischer Bücherei

- Frühwald, W., Heiduk, F. U. Koopmann, H. (1982): *Homo Viator, Zu Eichendorffs Erzählung "Aus Dem Leben Eines Taugenichts"*. Würzburg, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft
- Frühwald, W., Heiduk, F. U. Koopmann, H. (1992): *Eichendorff in der Fremde Aurora*. Würzburg, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft
- Genç, Ayten (2003): *Türkiye'de Geçmişten Gününmüze Almanca Öğretimi*. Ankara, Seçkin Yayınevi
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun, Mudersbach, Klaus (Hrsg.) (1998): *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag
- Gil, Alberto, Haller, Johann et al (Hrsg.) (1999): *Modelle der Translation*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag
- Glaser, Lehman, Lubos (Hrsg.) (1962): *Wege der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main, Ullstein Verlag
- Gönül, Behçet (1946): *Bir Haylazın Hayatı*. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi
- Greiner, Norbert (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen, Gunter Narr Verlag
- Günyol, Vedat (1981): *Tercüme Bürosu Konusunda*. İstanbul, Gösteri Dergisi. s.65
- Güven, Güler (1990): *Hilmi Ziya Ülken'in İslam Medeniyetinde Tercüme ve Tesirler'i-III*. In: Metis Çeviri 13. İstanbul, Metis yayınları
- Heselshaus, Clemens (1972): *Die Romantische Gruppe in Deutschland*. In: Die Europäische Romantik. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag
- Hönig, Hans G. (1997): *Konstruktives Übersetzen*. Tübingen, Stauffenburg Verlag
- Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul (1996): *Strategie der Übersetzung. 4. Auflage*. Tübingen, Gunter Narr Verlag

- Hulûsi, Şerif (1941): *Bir Adaptasyon Çıraklığı, Telifi Tercüme Diye Yutturma* v.s. İstanbul, Varlık 11. s. 394-396
- Hulûsi, Şerif (1940): *Tanzimattan Sonraki Tercüme Faaliyeti. Tercüme Dergisi*. Ankara, Milli Eğitim Yay.
- Hulpke, E, Paul, F. (Hrsg.) (1994): *Übersetzer im Spannungsfeld verschiedener Sprachen und Literaturen*. Berlin, Erich Schmidt Verlag
- Immerwahr, Raymond (1972): *Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform*. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag
- Ileri, Selim (2001): *Türk Romanından Altın Sayfalar*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Inan, M. Rauf (1995): *Atatürkçü Destansal Milli Eğitim Bakanı*. Ankara, Eğit-Der Yayınları
- Kadric, M., Kaindl, K., Pöchhacker, F. (2000): *Translationswissenschaft*. Tübingen, Stauffenburg Verlag
- Kantarcioglu, Sevim (1998): *Türk ve Dünya Romanlarında Romantizm*. Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Karaalioglu, Seyit Kemal (1989): *Özetli/Örnekli Türk Romanları*. İstanbul, İnkılap Kitabevi
- Karadağ, Ayşe Banu (2004): *Çeviri ve Çevirmenin Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmedeki Rolü*. İstanbul, Varlık s. 9-15
- Kılıçbay, Mehmet Ali (1985): *Osmanlı Batlaşması*. In: : Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. 1.Cilt. S. 147-152. İstanbul, İletişim Yayınları
- Kittel, Harald (Hrsg.) (1992): *Geschichte, System, Literarische Übersetzung*. Berlin, Erich Schmidt
- Klein, Johannes (1954): *Geschichte der Deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag

- Kloepfer, Rolf (1967): *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. München, Wilhelm Fink Verlag
- Koller, Werner (1983): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Quelle und Meyer
- Koopmann, Helmut et al (Hrsg.) (1993): *Klassisch-Romantische Zeit*. Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag
- Kudret, Cevdet (1945): *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman I*. İstanbul, Varlık Yayınları
- Kudret, Cevdet (1965): *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman. I*. İstanbul, Varlık Yayınları
- Kudret, Cevdet (1985): *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatı*. In: *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. 1.Cilt. s. 388-407. İstanbul, İletişim Yayınları,
- Kudret, Cevdet (1987): *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e kadar (1859-1910). İstanbul, İnkılap Kitabevi
- Kudret, Cevdet (1997): *Edebiyat Kapısı*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Kurdakul, Şükran (1992): *Çağdaş Türk Edebiyatı I. Meşrutiyet Dönemi/I*. Ankara, Bilgi Yayınevi
- Kußmaul, Paul (2000): *Kreatives Übersetzen*. Tübingen, Stauffenburg Verlag
- Lambert, José u. Lefevere, André (1985): *On Describing Translation*. in Hermanns. S.42-53. London, Croom Helm
- Lauer, Angelika (Hrsg.) (1996): *Übersetzungswissenschaft im Umbruch*. Tübingen, Narr Verlag
- Lekesiz, Ömer (1999): *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*. İstanbul, Kaktüs Yayınları
- Levy, Jiri (1969): *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag:
- Mainusch, Herbert (1969): *Romantische Ästhetik*. Berlin, Verlag Gehlen

- Marx, Karl / Engels, Friedrich (1974): *Über Sprache, Stil und Übersetzung*. Berlin, Dietz Verlag
- Menzel, Theodor (Übers.) (1911): *Das Abenteuer Buadem's* von Mehmet Tevfik. Berlin, Mayer u. Müller
- Menzel, Theodor (Übers.)(1905): *Ein Jahr in Konstantinopel* von Mehmet Tevfik. Berlin, Mayer u. Müller
- Moran, Berna (1988): *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul, Cem Yayınevi
- Moran, Berna (1991): *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış 2*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Moran, Berna (1995): *Türk Romanına eleştirel bir bakış 1*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Mounin, Georges (1967): *Die Übersetzung*. München, Nymphenburger Verlagshandlung
- Mounin, Georges (1994): *Les Belles Infidèles*. Paris, Presses Universitaires de Lille
- Müllendorf, E. (Übers.)(1890): *Schwänke des Naß=ed=in und Buadem* von Mehmet Tevfik. Leipzig, Reclam
- Necatigil, Behçet (1999): *Bütün Yapıtlar. Düzyazılar II*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Neubert, A. u. Kade, O. (Hrsg.) (1973): *Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Leipzig, VEB Verlag
- Neuhoff, Rolf (Hrsg.) (1962): *Romantik. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt, Hirschgaben Verlag
- Nida, Eugene A./Taber, Charles R. (1969): *Theorie und Praxis des Übersetzens*. Weltbund der Bibelgesellschaften.
- Nord, Christiane (1988): *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg, Julius Groos Verlag
- Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen*. Tübingen und Basel, Francke Verlag
- Oktay, Ahmet (1993): *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara, Kültür Bakanlığı

- Önertoy, Olcay (1984): *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü*. Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Özçelebi, Betül (1998): *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri (1923-1938)*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Özçelebi, Hüseyin (1998): *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri (1939-1950)*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Özdemir, Orhan (2003): *Türkiye’de Germanistik Çalışmalarının Dünü ve Bugünü*. Mersin, Doktora Tezi
- Özdemir, Emin (1999): *Yazınzal Türler*. İstanbul, Bilgi Yayınları
- Özel, İsmet (1985): *Tanzimatın Getirdiği ‚Aydın‘*. In: *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. 1.Cilt. S. 61-66. İstanbul, İletişim Yayınları
- Özge, M. Seyfettin (1971): *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu. (01)*. İstanbul, Fatih Yayınevi Matbaası
- Özgül, Melahat (1948): *Eichendorf’tan Yapılan Bazı Tercüme Hakkında*. Tercüme Dergisi 8. s. 43-44
- Özkırımlı, Atilla (1983): *Anahatlarıyla Edebiyat*. In: *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 2. Cilt. S. 580-606. İstanbul, İletişim Yayınları
- Özön, Mustafa Nihat (1941): *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul, Maarif Matbaası
- Paker, Saliha (1987): *Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler*. Metis Çeviri, S. 31-41.
- Paker, Saliha (2002): *Translations: (re) shaping of literature and culture*. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi
- Peltek, Oğuz (1954): *Tercüme Tarihimize Bir Bakış*. Kültür Dünyası 1. s. 25-26
- Pınar, Nedret (1984): *1900-1983 Yılları Arasında Türkçe’de Goethe ve Faust Tercümeleleri Üzerinde Bir İnceleme*. İstanbul, Doktora Tezi

- Romantik (1980): *Erläuterungen zur deutschen Literatur*. Berlin, Volkseigen Verlag
- Rothmann, Kurt (1985): *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart, Reclam Verlag,
- Sakallı, Cemal (2003): *Benzeti, Yapısal Uyarlama, Dönüştürme (Joseph v. Eichendorff'un 'Aus dem Leben eines Taugenichts' ve Mehmet Tevfik'in 'Bir Çalgıcının Seyahati' örneğinde)*. İn: 4. Uluslar arası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu Bildirileri. S.37-51, Çanakkale, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi
- Salevsky, Heidemarie (2002): *Tranlationswissenschaft. Ein Kompendium*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag
- Sayın, Şara (1990): *Alman Yazınında Romantik Dönem. Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi VII*. İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Schmelling, Manfred (1991): *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Atheaion
- Schmitt, Peter (2000): *Paradigmenwechsel in der Translation*. Tübingen, Stauffenburg Verlag
- Schreiber, Micheal (1993): *Übersetzung und Bearbeitung*. Tübingen, Gunter Narr Verlag
- Sdun, Winfried (1967): *Probleme und Theorien des Übersetzens*. München, Max Hueber Verlag
- Snell-Hornby, Mary (1986): *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen, Francke Verlag
- Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G. et all (Hrsg.) (1999): *Handbuch Translation*. 2. verbesserte Auflage. Tübingen, Stauffenburg Verlag
- Stepf, Paul (Hrsg.) (1968): *Joseph von Eichendorff Ausgewalte Werke*. Berlin, Deutsche Buch- Gemeinschaft,
- Stolze, Radegundis (1992): *Hermeneutisches Übersetzen*. Tübingen, Gunter Narr Verlag

- Stolze, Radegundis (1997): *Übersetzungstheorien*. Tübingen: Gunter Narr Verlag,
- Störig, Hans Joachim. (Hrsg.) (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft,
- Tahir, Kemal (1937): *Bir Çalgıcının Seyahati*. İstanbul, Tan Matbaası
- Tahir, Kemal (1945): *Bir Çalgıcının Seyahati*. İstanbul, Kenan Matbaası
- Tahir, Kemal (1953): *Bir Çalgıcının Seyahati*. İstanbul, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık
- Talgari, Pramod (1993): *Das Problem der Kulturellen Rekontextualisierung im literarischen Übersetzen*. In: Fkank, Armin u. Maaß, Kurt Jürgen et all (Hrsg.). "Übersetzen, verstehen, Brücken bauen". Göttinger Beiträge. Berlin, Schmidt Verlag
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988): *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul, Çağlayan Kitabevi
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998): *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul, Dergah Yayınları
- Tevfik, Mehmet (1926): *Bir Çalgıcının Seyahati*. İstanbul, Maarifet Matbaası
- Tevfik, Mehmet (1945): *Bir Çalgıcının Seyahati*. İstanbul, Semih Lütfi Kitapevi
- Tevfik, Mehmet (1975): *Bir Çalgıcının Seyahati*. İstanbul, Atlas Kitapevi
- Tevfik, Mehmet (1993): *Bir Çalgıcının Seyahati*. İstanbul, Engin Yayıncılık
- Thunich, Martin (1986): *Joseph v. Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts*. C.Bange, Hollfed
- Timur, Taner (2002): *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul, İmge Kitabevi
- Tippner, Anja (1997): *Alterität, Übersetzung und Kultur*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag
- Toury, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam, John Benjamins

- Tuncel, Bedrettin (1999): *Ataç ve Tercüme*. In Yağcı Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Çevirileri Seçkisi. Ankara, Kültür Bakanlığı s. 262-265
- Turk, Horst (1992): *Geschichte und System: Zwei Schlüsselbegriffe der Übersetzungsforschung*. In: Geschichte, System, Literarische Übersetzung. S.1x-4. Kittel, Harald (Hrsg.). Berlin, Erich Schmidt Verlag
- Türk Dili Dergisi (1981): *Yazın Akımları*. Özel Sayısı 2.Baskı. Sayı 349
- Türkiye’de Aydınlanma Hareketi (1998): *Dünü, Bugünü, Sorunları*. 25-26 Nisan 1997 Strasbourg Sempozyumu. İstanbul, Adam Yayınları
- Ueding, Gert (1988): *Klassik und Romantik*. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815. München, dtv Verlag
- Ulus, Özgür Mutlu (1995): *TİMAŞ Yayınları Klasik Eserler Dizisi Çevirileri Üzerine Bir İnceleme*. In: Tömer Çeviri Dergisi 6. Ankara Üniversitesi TÖMER Bursa Şubesi
- Ülken, Hilmi Ziya (1997): *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*. İstanbul, Ülken Yayınları
- Ülkü, Vural (2000): *Eichendorff in der Türkei*. in: Atken des X Internationalen Germanistenkongress Wien 2000 “Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jhr.” Bd.11. s.35-40. Bern, Peter Lang Verlag
- Ünlü, Selçuk (1996): *Sosyolojik Açıdan Yeni Alman Edebiyatı Tarihi (1500-1900)*. Konya, Damla Matbaacılık
- Vermeer, Hans J. (1983): *Aufsätze zur Translationstheorie*. Heidelberg
- Vermeer, Hans J., Reiß, Katharina (1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen Max Niemeyer Verlag
- Vietta, Silvio (Hrsg.) (1983): *Die literarische Frühromantik*. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht Verlag,
- Wilss, Wolfram (1988): *Kognition und Übersetzen*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag

- Wittig, Carola (1987): *Subjektivität und Objektivität beim übersetzen – dargestellt am Beispiel von Martin Andersen Nexos “Lotterisvensken”*. Farnkfurt am Main, Peter Lang Verlag
- Wotjak, G. ve Schmidt, H. (Hrsg.) (1997): *Modelle der Translation*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag
- Yağcı, ner (Hrsg.) (1999): *Cumhuriyet Dönemi Edebiyat evirileri Seçkisi*. Ankara, Kultur Bakanlıėı
- Yalçın, Alemdar (1992): *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*. İnceleme. Ankara, Günce Yayınları
- Yalçın, Alemdar (2002): *Siyasal ve Sosyal Deėiřmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*. Ankara, Akçaė Yayınları
- Yařar, Necmi (1994): *Batı Uygarlıėı ve Edebiyatı Karřısında Halit Ziya Uřaklıgil*. Adana, Çukurova Üniversitesi
- Yılmaz, Durali (1990): *Roman Kavram ve Türk Romanının Doėuřu*. Ankara, Kultur Bakanlıėı

برج الغمینک و سیکھتی

آلمانجہ دن مترجمی : محمد توفیق

اوچنچی طبعی

کولدی رر انسانی ہر دم ، نشئہ بخش جان اولور ،
اولہ مستنا کوزلدر ، بیدلدر ، بیدل !
« چالغیجی » اما نہ لریا پلٹش ! نہ لر کورمش ! نہ لر !
ہر صحیفہ قلبی ایلر پر نشاط و پر امل !

طابع و ناشری
اقبال کتابخانہ سی صاحبی

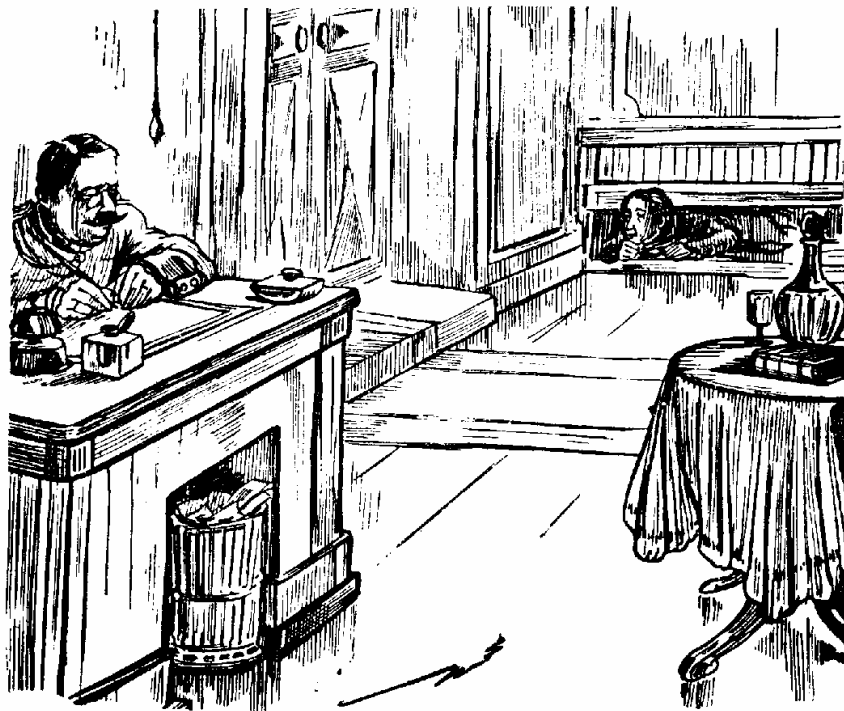
حسین

استانبول

۱۹۲۶

[استانبول — معرفت مطبعہ سی]

— آدم سنده ! بنی بومملکتده کیم طانیر ؟ بو آدمک امرینی
اجرا ایتمز ایسم شهبه سز بنی قوغار ، اوخالده آرابه نی ، ایتالیایه قدر
راحت راحت یولجینی غائب ایدرم .
دیبه دوشونه رک پانطالونی ، بلوزی کیدم .



تحف شی بو چوجوق براز اول بوراده ایدی [صحیفه ۸۲۲]

قادینلردن بری قارشومه کچدی . آئنده یی کوچوک فورچه ایله
یوزیمی سیاه ، صاری ، قرمزی بویالرله بویادی . صکره بر آینه ویره رک :
— باق ! نقدر کوزل اولدک .

دیددی . آینه یه باقنجه قهقهه ایله کولمکدن کندیمی آله مدم .
اوقدر غریب ، اوقدر تحف برشکه کیرمشدم که :

— نه ايسته يورسكنز موسيو ؟
ديدى . بن سه ويخلاه :
— امان موسيو نه ابي ! آلمانجه بيلورسكنز . شو آراهه جينك آلمانجه
آ كلاماسي نه قدر مناسبترلك !



بن يالكيز باشمه اورنهده دولاشيوردم [صحيفه ۸۱۰]

ديدك دن صكره مادموازل ميقاتلانك اوينه كيتمك ايستدكمي
سويلدم . حريف آراهه جي ايله قونوشدق دن صكره :
— لکن موسيو مقاتلا كيمدر ؟ هانكي اوده اوطورييور ،
سوقاغي ، نومروسي معلوم اولمايجه آراهه جي كيده چكي يري نه بيلسون ؟
ديدى .

— بۇرەنە ؟ سەن ئاۋنى دو كەجك ايسەك دو ك .
دیدیلىر .

— ئاۋنصل لاقردى ؟ واپورك ايجرىسنى آلت اوست ايتدى ،
يولچىلر ك پارماقلىرىنى ، قوللىرىنى ايصىردى ، نىم دىشلىرىمى قىردى .
هايدى دىيورم .



بوينه سارىلار ق آغلامغه باشلام [صحيفه ۷۹۸]

— بۇرورادە آدم دو كەكە مجبور دكلز . قباحى وارايسە قىودانك
يانە چىقار يربىك . اوجزاسنى وىرر .
بوزمانە قدر پارمانى ايصىرىلان يولچى ايله دىكرلرى دە محل وقعه يه
كلدىلر ، نىم جنوار اولمە يوب يالكىز قىافتسىز بر آدم اولدىغى كورنجه :

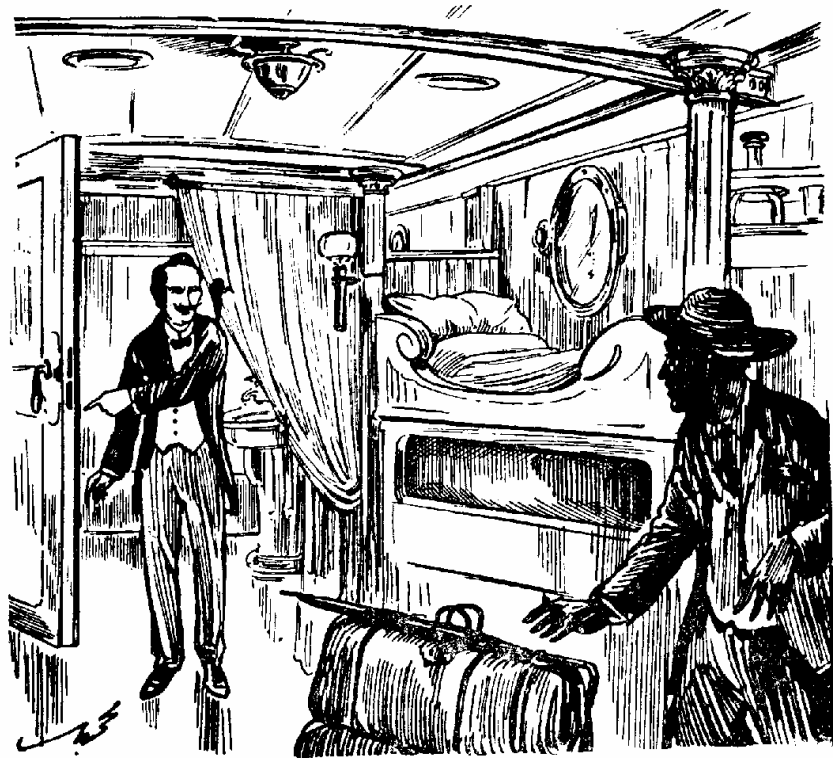
— یولجیلر زده سکمز! جنوار مطلق بنی یمک ایستیور .
دیهه باغیردی . بونک اوزرینه اوڤه قاپولری آچیلماغه ، اوست
قائده آیاق سسلری پیدا اولمغه باشلادی . بوقدر کورولتی یه سبیت
ویردیکم حالده طیاقسنز یاقه پی قورتارمه یه جغمی آکلادم . قوجه بر



ناپولی یولجیلری ریختیمه چیقماغه باشلادی [صحیفه ۷۹۰]

آدمی جنوار یرینه قویان قورقاق یولجینک بولندینی طرفه قاجق بوتون
بوتون یاقه پی اله ویرمکدن باشقه برشی دکلدی . بونک ایچون عکسی
جهته قوشدم . یول ، قارا کلک بر نقطه ده نهایت بولدی . اطرافیی
آراشدیردم .

ماکنه بی چویردیکنی اوزون اوزادی به آکلاتدیله. بنده بوغریب
قزغان ایله چرخلری صکره کورمک اوزره حریفله :
— یا! اویله می؟ شمدی اوبرطرف، بنم قارنم آجیقدی. دیدم.
— دها یمک زمانی دکل. دیدیله.



حریف قاپوی-آچدی [صحیفه ۷۶۹]

— اویله اما بن صباحدن بری آغزیمه برشی قویمدم. سترک کی
طیقه باصه یمک یمدم.
— ایرکن کله یدکده بیه یدک.
— اویله شیمی اولور؟ هایدی باقم یمک کتیریکنر.

قىز كۆلدى :

— سن موسيوميسك ؟ دىدى . هيچ موسيو اوشاق اولورمى ؟
— بن بورايه اوشاق ديه كىدم . زورايله بنى اوشاق ياپدىلر .
بو محاوره دهها دوام ايدى . فقط اوچنچى قاته، مادام



هان خلاطلردن بريسنه ساريلدم . آياقلىرى قويويردم [صحيفه ۷۵۱]

ايله موسيونك قبول سالوننه چىقىمش ايدك . لورا سالونك قاپوسنى
آچدى :

— هايدي ايجرى كير .

دىدى .

شاپقەم باشمده ايدى . او ايجرىسندە شاپقە ايله كىزىم ايدك .

دیدى ،

— اوت اوسته (رينغ) !

— يالكزميسك ؟

— اوت .

— اوستهك نر دده ؟



ايكى اوچ آدئمه كندى قاپونك او كنده بولدم [صحيفه ۷۲۵]

— كويده هم آرتق او بيم اوسته م دكل !

— سبب ؟

— ياندىن چي قدم .

— اوسته رينغ :

شمدی اوستم بویله سویلر ایکن بن نه دیهیم؟ او، هرشیدن
آغزینک طادینی آلمشده بکا نصیحت ویرمهک قلیشوردی. اوستم
أولنه کیفیته موافقت ایتش اولسه یعنی فکریمی تصدیق ایتسه ایدی
همان آلت طرفنی ده یعنی مادموازل میفائللایی، مادموازل برتایی آکلا-



بر دمت قالین اییا-کله بر سیغاره دن بشقه برشی کورمه-ینجه [صحیفه ۷۰۹]

ته جق و کندیسندن آلدیغ پاره یی شاتبویه کیدر کیتمز اعاده ایده جگمی
سویلیه جک ایدم . حال بوکه بو ایشاری سویله مکده بر فائده کورمینجه
صو صدم ، بر کونده مادام بقاله أولنمک ایسته دیکمی سویله دم . اوده
قوجه سی کبی :

— بدلامیسک؟ أولنمک قولای بر ایشمی؟ هایدی شوسو بورکچی

اوسته مك يكرمى ليرا تخمين ايتديكى زيان اوچ پارچه طباغك
قىرلمسندن ، درت بش پارچه كهنه چاشيرك ييرتيلمسندن عبارتدى .
— طوغرى حقك وار ! فقط قصاداكل ، كوربيورسك كه بنمده
الده آووچده بش پاره لر يوق ...



بقال عائله سنك آغزلىرىنى شاپيرداته شاپيرداته فصوليه [صحيفه ۶۷۵]

— هله طور بقالم سنه دها تمام اولدى .

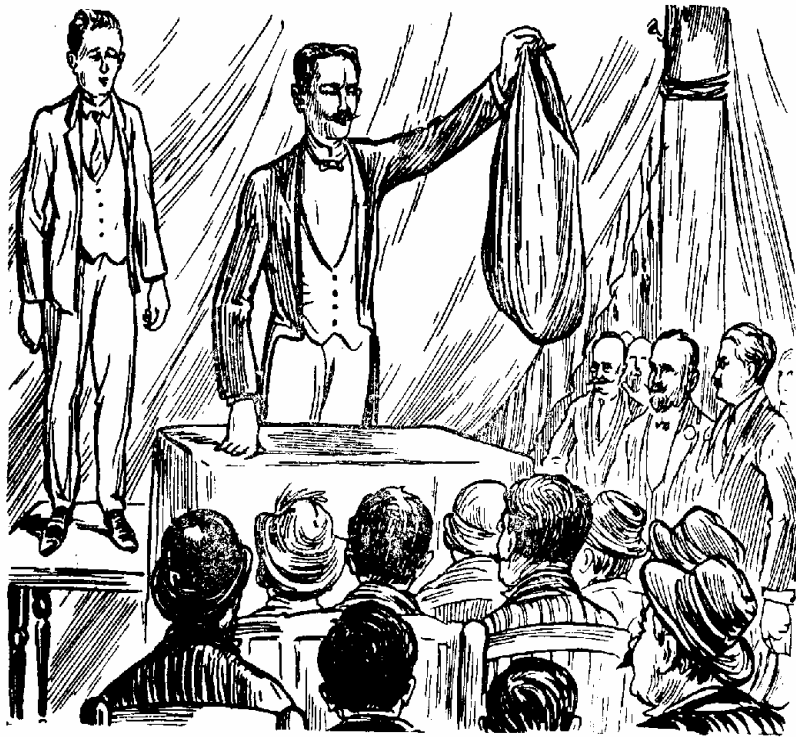
— نه سنه سى ؟

— برسنه كچه دن چراقلره پاره ويريليرمى ؟

بولاقردى عقللى باشمدن آله جقدى ! برسنه بوراده قالمق ! بنم

اچون قابل دكل ، صكره حالم نه يه وار پردى ؟

دیدى . اوسته مك چوجقلىرى بومعرفتى طويىنجه :
— آمان حقهباز . اوبابامزك چيراغيدر ، صاقين باشنى كسميكنز
سكره بز پدرمزه نه جواب وپريز .
ديبورلر ، كوچوك قيز آغلايوردى ، حريف نى بويوكجه بر



قافام برنده اولدينى حالده آياغه قانقديغى كورن سىرجيلر [صحيفه ۶۹۷]
ماصه نك اوزرينه ياتيردقدن سكره اوزريمه اوزون سياه بر اورتو
اورتدى ، قولانغمه ده :
— هيچ سس چيقارمه . قورقه جق برشى يوق . بو برحيله دن
بشقه برشى دكلدر .
دیدى . حريف اوستى ، باشى يوقاريدن آشاغى اورتديكندن

قدر کليوردی . آره صره قولانمه کلن طوقات شاقیردیلرندن مادام
(صوفی) نك الآن اوفکەسی کچمدیکنی ، اوکنه کلن چوجنک
صورتنه طوقاتلری ایندبردیکنی آ کلا یوردم . هوسیو صاق اوسته مه :



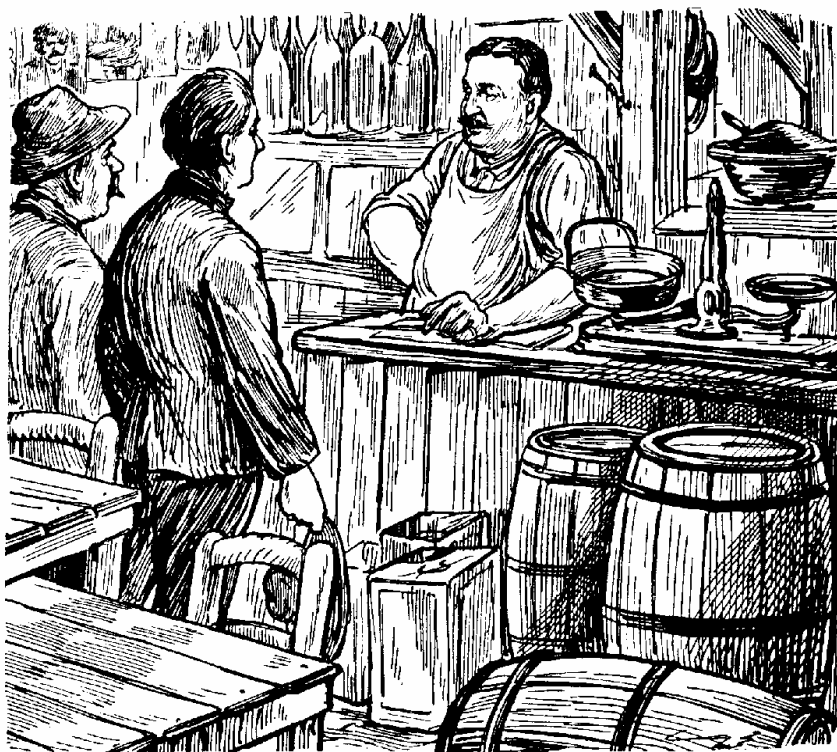
سن بنی محو ایدوب-باتیرمغه می کادک [صحیفه ۶۵۶]

- قادینک ده حقی وار اوسته (طوفهن) ! ایشه کوجه می باقسون ،
چوجقلره می ؟ حقیقه کوج مسئله دیدی .
- نه یایهیم به قردهش ! بن ده بوراده حورا تپوب اوینامیورم یا .
نمده ایشم کوجم وار . مشتری به کیم باقه جق ؟
- ای بوندن صکره ایشک قولایلا شیر . ایشه سکا برچراق .
- بن چولوغی چوجنی کچیندیرمه دن عاجزم ، برده شوسرسمی

— اوسته مک الندن صوپای آلب صاووشمقندن باشقه چاره یوق

دیوردم .

تام بوضروده باشمه بو حاللرک کلسنه سبب اولان موسیو (صاق)ک
بزم دکانه طوغری کلدیکنی کورمیه میمی ؟ هان اوسته مه :



بی بردفمه دها سوزدکنن سوکرا : ها لوماس بوکیم [صحیفه ۶۳۹]

آمان اوسته عفو ایدرسک ! ایشه موسیو (صاق) ده کلیور .
شبهه سز آلدیغی ارزاقک پاره سنی ویرجکدر .

دیدم . اوسته باشنی آرقه سنه چویردی ؛ موسیو (صاق) ک دکاندن
ایچری کیردیکنی کوردی ، صوپای الندن براقدی ، ایسه ده بکاخطاباً :

بیهلم، دیدم .

حریفك بری :

— هایدی اورادن سرسری چالغیچی! بزسك اتمكنی نه یاپه جنز



بر کوشده ییغیلی طوران قوری اوتلردن بر قوجاق آلدی [صیفه ۶۲۰]

قارنمز طوق .

دیدى . بن صوردم :

— یا بو معامله نه در ؟

— شمدی آکلارسك . آرقداش شو یبانیك جییلرینی آرا .

حریف ایکنسچی امره انتظار اتمکسزین همان جییلرمی آرادى .

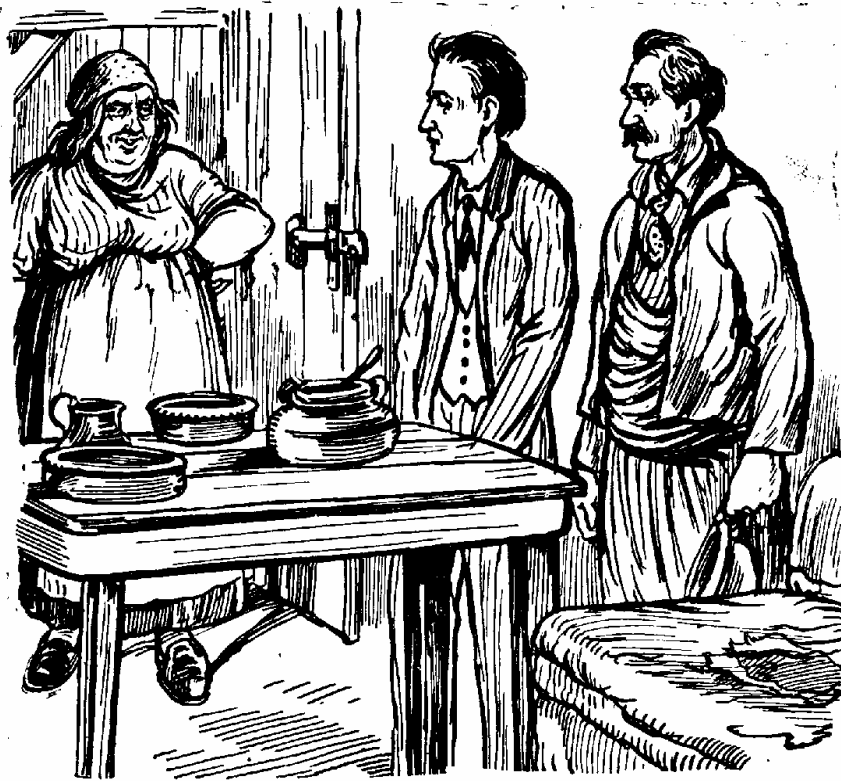
آیچە مشغول اولدیلر . عیاش صاق بر طرفدن بارداق بارداق شراب ایوورالایوردی . اخذ واعطا ختام بولدی . طوغریسی بو قدر چکه چالغه کوره سرخوش (صاق) ك آلمش اولدیغی اشیا هیچ قیلندن بدی . گوشهده اولوردیغ مدتجه مشتریك آلدیغی شیلرک غراملرینه



الریمی قوالریمی قیص تیوراق باغلادیلر [صحیفه ۶۳۱]

دقت ایتدم . هپسی برکیلو صوغان ، الی غرام قهوه ، یوزغرام زیتون یاغی ، برکیلو سیاه آتمک ، بر آووج زیتون ، بر شیشهده شرابدن عبارت ایدی . بقال موسیو صاقک کندی الی ایله یازمش اولدیغی پوصله پی کال اعتنا ایله کوزدن کچیرد کدن صکره :

— زور ايله دكل يا! چوربا ابي اولماش والسلام .
— اويله اما دمندنبري شاپير شاپير يوردىكنز . پارمقلىرىكنزى ده
يه جكسكنز ديه نه قدر قورقدم ،
— يواش كل ! سن ده آياتلىرىك بچه .



تجره ده كى يىكى بويوجك برطوپراق چناغك ايچنه بوشالوب او كومزه قويدى
[صحيفه ۶۱۱]

حريف سوزه قارىشدى :

— موسيو سسكنزى كسيكنز . بنم قاريم مسخره كنز دكل .
شوراده مسافر اولديغكنزى اونوتميكنز .
ديدى . بن ;

دیدى و اوغللى ده اللرىمى صیقدیلر. رسم وداع ختام بولدى. بردها:
— آدیو .

دییه رك سرعتلى آدیملر ایله او كمدە كى بویوك جاده يى تعقییه باشلادم.
جاده نك منتهاسنده كى كوشه يى دونمك اوزره ایكن بردفعه آرقه مه باقدم.
بالقجى نه كرس ایله اوغللى الا آن موقعلر نده طور ییورلر، بكا اللرى ایله:



ارزاق طور به سنى باستونك اوجنه طاقه رق اوموزومه آتدم [صحیفه ۵۹۶]

— الله سلامت ویرسون .

مقامنده اشارت ایدیورلردى .

غایت اوزرن بریول اوزرن دن کیدیوردم ، آره هر د اوت یوکلئ

مادم ماری :

— بویوریکز .

دیه رک بنی ماصه نك بر طرفنده کی صندالیه یه یرلشدیردی .
سفره نك باشنه او طوردم ایسه ده اوتانندیغمدن باشمی یوقاری
قالدیره میور ، هر کس بکا باقیور ظن ایدیوردم .



ایری ومدهش باستونی قفاسنه ایندیردم [صحیفه ۵۷۷]

حال بوکه خانه صاحبیری بالقجیلغه عائد اوزون بر حکایه
طوندیرمشلردی .

صاحب خانه بالقجی نه کرس :

— ماری ، مسافر منک حصه سنی ویر .

— یوووق اوغلم! بوکبی لاقردیلر پک فضلہ ، بز واقعا زنکین
دکلز آما اومزده ییهجک ایجهجک بولنور ، علی الخصوص اویمزده
یولنان بر مسافرک بقالدن پاره ایله قارتنی طویورمسنه نصل مساعده
ایده بیلیرز؟ بواصلا موافق نزاکت دکلدز .



مندر ایجه اوزون ایدی قادینده برکوشهسنه اوتوردی [صحیفه ۵۴۳]

— حقکنز وارمادام! لکن سزده بنم کبی براوبوری طویورمغه
مجبور دکلسکنزیا؟

— هایدی چوجق هایدی! سن کوزلجه قارنکی طویور . یک
ایستر ایسهک دها کتیریرم ، صباحلین برطاس چوربادن باشقه برشی

طولايي هم اونلر هم بن بختيارم. مادام كه نقداً كيمسه يه معاونت ويارديم
 ايده ميورز، هيچ اولمازسه جناب حق بوجهتله بزي تلتيف بويوريور.
 سوزي اوزاتدم، احتمال يورغونسك، قارنكز آچي؟
 — رجا ايدر م سزي تكرر زحمته صوqqق ايسته م. وقت كچدي
 ظن ايدر م. در حال يوله چيقمق فكر نده يم.



صندال ساحلدين چوق آچيامش ايدي [صيفه ۵۲۳]

قادين بوسوزلرمدن هيچ برشي آ كلاماش كي اللريني بربرينه
 باغلادي، حيرت و تعجبندن اغزيني آچدي، بر مدت بووضعيتده
 طور دقدن صكره:

— غالباً سويلديككيزي آ كلايه مدم.

برکویلی کلبه سی وار. خوش بونک ضرری یوق، قیرلرده ماغلرده یا تمقندن
نه اولور. ذاتاً بویله یرلرده بیومش ایدم. برخرسزک، برسر سربینک
هجومنه اوغرامق تهلکه سی ده اولسه بیله .. هیچ! اوزرمده کی برقاچ



کوپرینک کینارینه داوتونه رق کندینی آشاغییه سالاندیردی [صیفه ۵۱۱]

غروش دکلی؟ ذاتاً بکا لزومی یوق. حیوانات وحشیه بنی ییوبده
نه لذت آله جق؟

آقشام اولدی. هوا زیاده قراردی. بلوطلر سمایی کاملاً قاپادی.
آرتق قارا کلقده یول یوریه جک ایدم. بناءً علیه وجودمده براز
پورغونلق حس ایدیوردم. دیکلنمک ایچون مناسب بر محل آرارکن

ایستهمیه ایتمیه بر چوق صو ایچورددم . ینه جان هولیله قورتلق
ایچون چبالایورددم . براز صکره آرتق نه اولدینمی بیلمیوردم .



حریفله آرقداشمی یوقاری چکدیلمر . صرده بکا کاسی [صحیفه ۴۹۵]

کوزلریمی آچدیغ زمان کندیمی بر کوبلی کلبه سنده ، عادی بر
یتاقده بولدم .

برنجی قسمک صوکی



دیدى. صاحبخانه خدمتچيلردن برينى چاغيره رق قولاغنه برشى
سويلد كدن صكره ياننده كى قادين وار ككارله اوتهدن بریدن قونوشمغه
باشلادی، بزده ايكي آرقداش آجاق سسله درتله شيورق. فریدريخ:
— آلفرد بزم باشمزه نه لر كلدی؟



حريف برفوچى كى يره يوواریلاندی [صحيفه ۴۷۶]

• دیدی

— اوت فریدريخ اما چوغى كيتدی آزی قالدی .

— بوراده ينه شمندوفر آرابه سنه می ينه جكنز؟

— هيچ نيتم يوق . اول امرده ناپولينك ياقين اولوب اولمديغنى

• صورارز .

— ايشته حريف بوراده ، ديدى . دليقانليلىرى كورور كورمز .
صويه آتيلديلىرى . يوزه يوزه يانمه كلديلىرى . حريفلىرى بندن كوچلى قوتلى
اولدقلىرى آشكار ايدى . دونه دونه طياق ييه جكم شهه سز ايدى .
دليقانلىنىك بى :

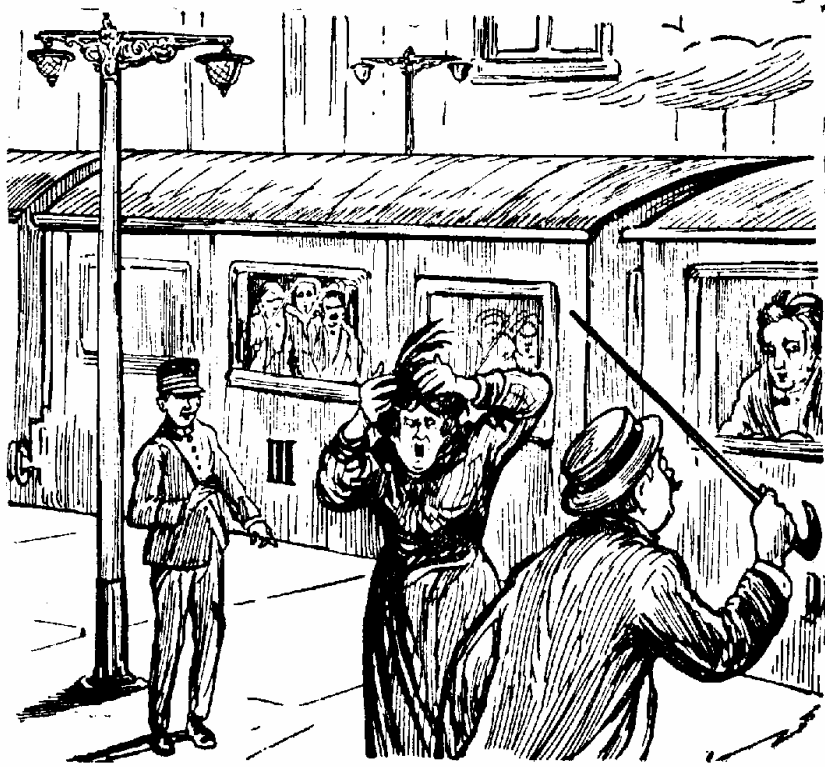
— سنى اوتانماز سىرسى سنى ! كويمزك قىزلى ايله اكلنمكه
قالقىشيسك ها ؟ ديهرك يقههه صارلدى .



چكهمه قدر صويه كومولهرك باشمى ده چالبلر آراسنه صافلام [صحيفه ۱۴۹]

شو بليهي كندى كنديه دعوت ايتشدم . يمكى يد كدن صكره
لوقنطه دن چيقوب كيتسه ايدم وياخود مادام لوقنطه جينك مدح ايتديكى
كوزل ! (مارغوت) ايله ازدواجه قالقىشمسه ايدم ، باشمه بو بلا

دیوردی . بو مضحکه بلکه یاریم ساعتدن زیاده امتداد ایتمش ،
نهایتده پنجره لرده کی باشلر برر برر آرابه لرك ایچریسنه چکیلمشدی .
کیجه ایجه سرین اولدینی ایچون پنجره وقعه لرینی سیر ایتدیکنز
مدتجه ایجه اوشومشدک . بناءً علیه پنجره بی قاپاق ، یرلرمزه اوتوردق .
بزمده اویقومن کلشدی . فریدریخه :



آلنده کی ابری باستونی قالدیرارق اوزریعه یوریدی . [صحیفه ۴۵۳]

— آرتق یانالم .

دیدم .

— اولور آلفرد ! ذاتاً بو آقشام چوق یورولدق .

— طوغری . چونکه چوق یوریدک ؟

طانیدیغنی سویلیدیکی خالدہ میقائللا اسمندہ برقادینی درخاطر ایدہ مہ مسی
بر مناسبتسزلکدی . آووقاہ :

— او تقدیرده عزیزم سز ناپولی یه هیچ کیتمه مشسکز ، یوقسه
میقائللابی طانیماق قابل دکل .
دیدم آووقات کولدی :



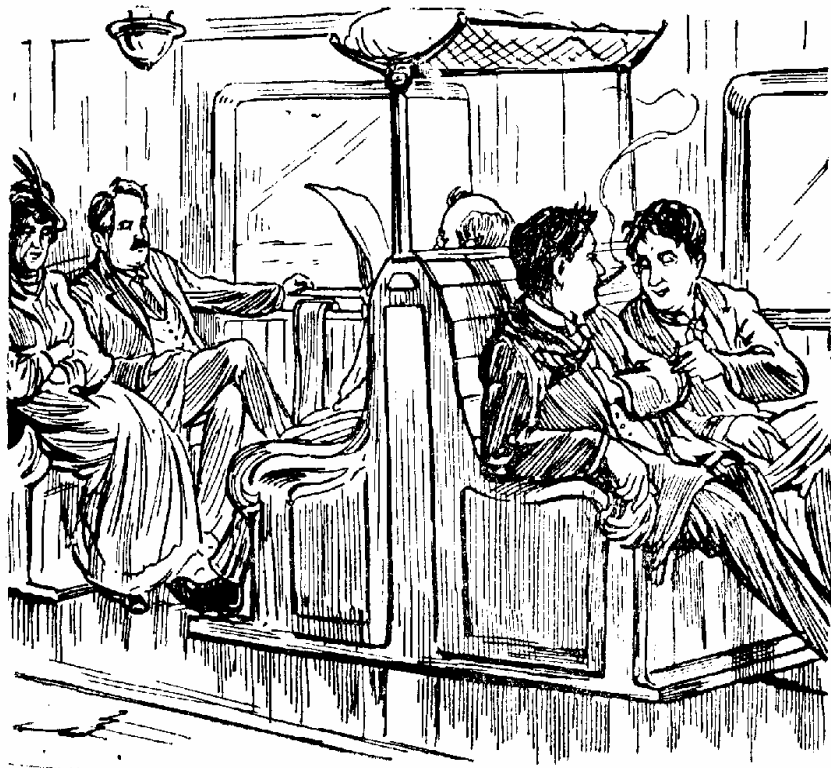
فریدریخک سول باجاغندن طوتوب چکدی ، قاپو قاباندی صحیفه [۴۴۱]

— اوله بیلیریا، بوتون ناپولی اھالیسنی طانیق قولایمی ظن ایدیوسک؟
دیدى .

— قولای دکل اما هیچ اولمازسه مادمووازی طانیلی ایدیکز .
— پکی ، پکی بر دھا ناپولی یه کیدرسه مادمووازی آرار بولور،

اویله دگلی فریدریخ؟

بن حریف ایله جزای تقدی بختنه کیریشدیکم صره ده فریدریخک
حال وموقعنی اونوتمش ایدم . اویله دگلی فریدریخ دینجه آرقداشم :
— آلفرد! سن نه خلط ایدیورسک؟ بنی بر بالقونده اوطوریور،
یا خود ژیمناستیک تراپزدسنده ادمانی ایدیور صانیورسک؟ باغصا قلم



بر آرابه نك قاپوسنی آچه رق ایچری قوبدی [صحیفه ۴۳۰]

ازیلدی ، شمدی کندیمی براقوب یولک اورته سنه دوشه جکم .
دیدى . چوجوغك حقی وار ایدی . بن طالعیناق ایله هرشیئی
اونوتمش ایدم . ینه اوبزه آتمک پنیرویرن انسانیتلی آدم آچیق قاپودن

دیدى .

— او حالده بزده سكا كولىك .

ينه ارلك :

— اوپله ايسه پارماغك ايله زوجه مى كوستر مكدە كى مقصدك نه ايدى؟



جانم بونه اصول؟ هر كس بيهوده يره پاردهى ويره چك؟ [صحيفه ۴۱۰]

ايشته بوسؤاله جواب ويره ميه چكدم . بركت ورسون قادين :

— براق شو بدلالره اويمه !

دیدى . حريف سسنى كسدى . فريدريخ قولاغمه :

— اوخ نه ائى يايديك؟ آلفرد . بيم ايله استهزا ايدە چكنه احتمال

ويرديكك مادام ساريناده بويله بر مناسبستزلكده بولنه چق اولورسه

بنده سنك كى ياپه چغم .

ایچلرندن صقاللی بر آدم :
-- یا! سزی چاقینلرسزی! تکرلکلرک آلتنده ازیلوبده باشمزه
ایشمی چیقاره جقدیکز؟ شمدی جزا ویره جکسکیز .
دیدى بوتون بوتون شاشیردم :
— لکن موسیو نه جزاسی ؟



طولابك قابوسنى قاپايه جغم صرهده اوستندهكى يتاق دوریلدی [صحیفه ٣٥٩]

دیدم .
— ترندن آتلادیغکز ایچون .
— چوق شی بوندن سزه نه ، واقعا یره آتلادیغمز صرهده
ایکیمزکده بل کیکلری آغریدی . فقط بشقه برزبان اولمدی . اصل جزا

— موسیولر دخولیه اجرتی ویریکنز .

دیدى . بن صوردم :

— باغچه یه پاره ایله می کیریله جک ؟

— اوت .

— قاچ پاره ؟



غازینوچی بزه مناسب کوردیکی برماصه یه اوتورتدی [صحیفه ۳۰۷]

— آدم باشنه یاریم مارق .

حقیقت قاپونک صاغ طرفنده کوچوک بر قله وار ایدی . باغچه یه کیرنلر بو قله یه اوغرایورلردی . بزده او طرفه طوغری کیتدک .
نجره یه مشابه غایت کوچوک ونیم یووارلاق بر دلیکدن ایچریده
اوتوران آدمه ایکی مارق اوزاندم . حریف صوردی :

حریفی لقردی به طوئدك بنده صاوشدم ، صكره سن تهياپه جقسك ؟
اولماز اولماز . بشقه برتديبر .

— يارين سوقاغه چيقارز ، بر دها اوتله عودت ايتميز .

— اوت اوتلجي بزى طولانديريجي ديه پوليسلره ياقالاتديرسون!
قوميسرلك دائره سنده بر كيجه مسافر قالدیغمز توزلی اوطه يي خاطر نندن
چيقارمه . هم بودفعه معامله ده دكيشير .



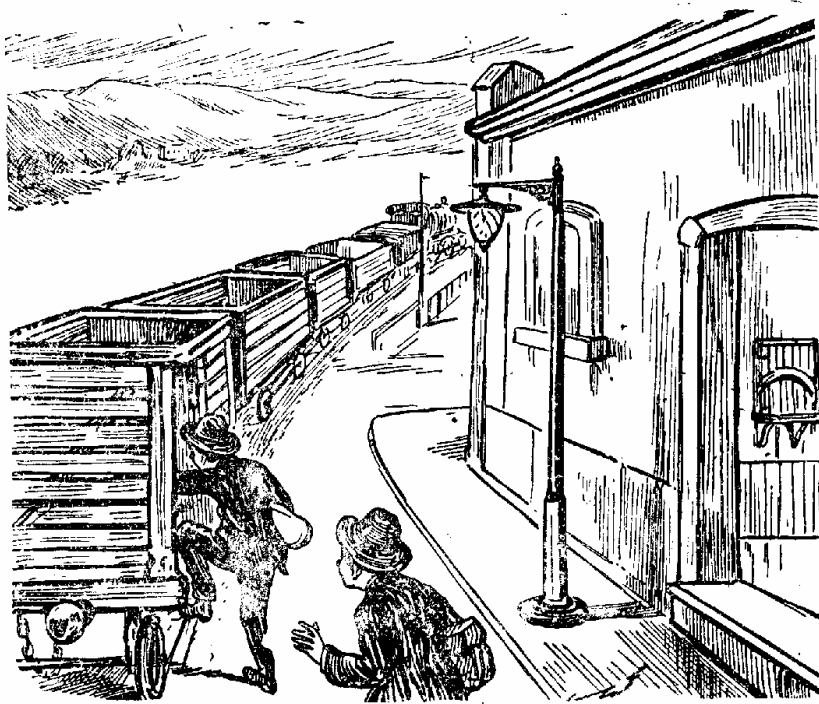
کاتب بزه لاقيردی آكلاتاميه جغنی آكلامش ... [صحيفه ۳۳۳]

— جانم پوليسلر بزى ياقالاينجه يه قدر بز ويانه دن طيشارى چيقارز .

— آوستريادن ده چيقامانيزيا ؟

— اويله ايسه سن دوشون .

— هایدی بدلالرا آرتق کوه زهک یتر ، هم بوراده طور میکنز .
منوعدر . شمندوفری طیشاریده بکلیکنز .
دیدي ، بز کیتمکه طاورانديغمز صروده استاسیوندن قوشه .
قوشه ، شیشمان ، قیصه بویلی ، ا کالی شاقه لی بر آدم کلدی . شمندوفر جیلره :



رفیقم ایله بنی آرابه دن چکوب آندقدن سوکرا [صحیفه ۳۷۴]

— حیوانلر حاضر .

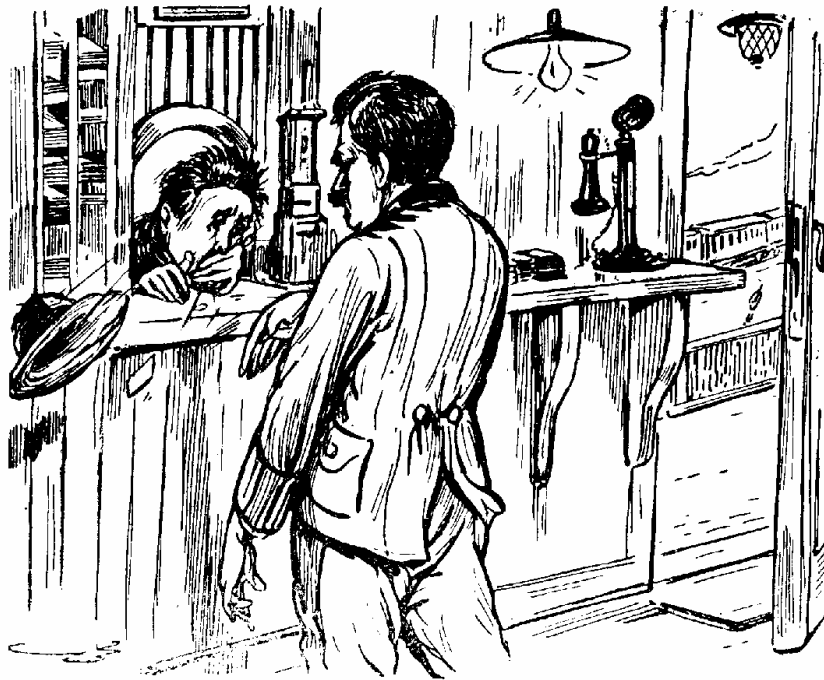
دیدي .

بن یکی کلن آدمه :

— موسیو نصل حیوانلر ؟

دیدم . حریف بزى ایجه سوزدکن صکره :

پوٲاریده کی شمندوفر ،أموری ده ترنك وقت حرکنه بش دقیقه
 قاندىغى سويش ایدی . هان لیرای اوزاتم .
 — بزه ایتالیا به ابکی بیات ویر .
 دیدم . حریف قهقهه ایله کولمکه باشلادی :



صورتا به شدتلی برتوقات ایندیردی [صیفه ۳۵۹]

— لکن سز بدلامیسکنز ؟

دیدى . بن صوردم :

— نیچون ؟

— اویله یا ! برلیرا ایله ابکی کشی ایتالیا به کیده جک ایمشکنز !

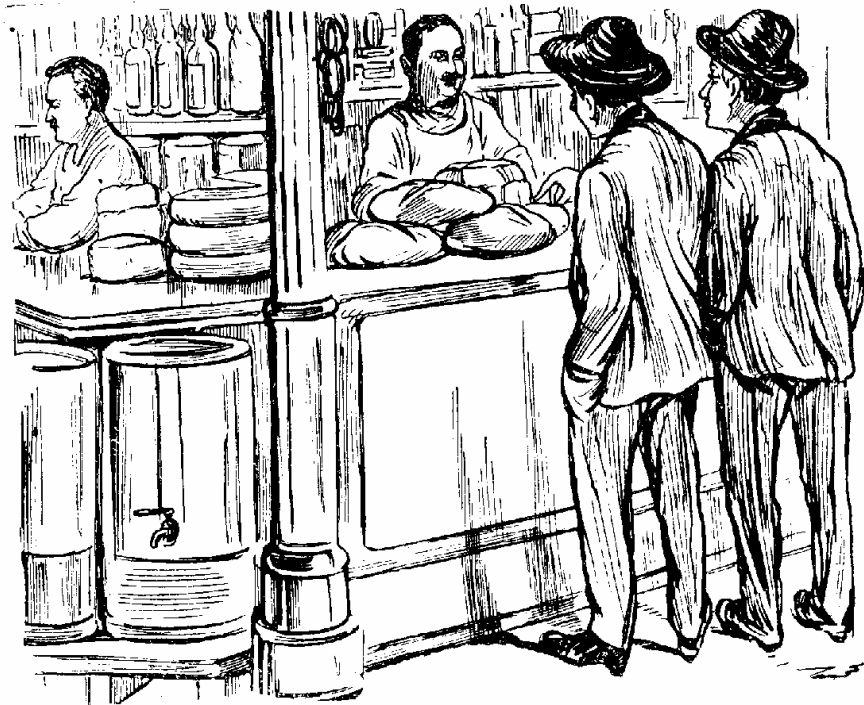
نزهده بو بوللق ؟

— ۳۴۴ — ۳۴۴

— ادم آقطارمه سی !

— بو نصل شی ؟

— پک ساده برشی ، بوشمندوفر آوستریا حدودینه قدر کیدوب
اوراده طورور . یوجیلر اینرلر . بشقه مملکته کیده جکلهر حدودی
کچهر و صکره بشقه شمندوفره را کب اولورلر .



سزده اتمک واری ؟ [صحیفه ۳۴۹]

— بو برشی دکل .

— او حالده ای یا ؟

— شمدی شمندوفری کوسترکز .

— قارشیکی اوزون جاده بی تعقیب ایدر ، انک نهایتده صاغ طرفه

— اصلا . مع مافیه پدرم حقلی ایدی . قوجه حریف اولدیغ حالده
زواللی آد مجنزه معاونت بیله ایتمزدم ، قازانجی ده پک آز ایدی . بوشی
بوشنه بی بسله مکده معناسز دکلی؟ نه ایسه ای اولدی . آرتق چالیشمه نك
لذتی آلم .

محاوره مزهپ بو زمین اوزره دوام ایتدی . پیرا قدح لرینك



صوك بر سوز سويليه جكم راضی اوله جقمیسكنز [صحیفه ۳۱۸]
بری بوشالوب دیکری طولمقده ایدی . بشنجی قدح لری بوشالتمق
اوزره ایکن غازینوجی تلاش ایله یانمزه کلدی :

— موسیولر! سزی بر آدم آرایور ، ظن ایدرسه اودر .

دیدى . بن :

— نزهده ؟

دیدى . بن :

— لزومى يوق ، دیدم .

— نچون موسیولر ؟

— نچون اوله جق؟ سالوندن ایچری کیرر کیر مزهر کس کولوشمکه

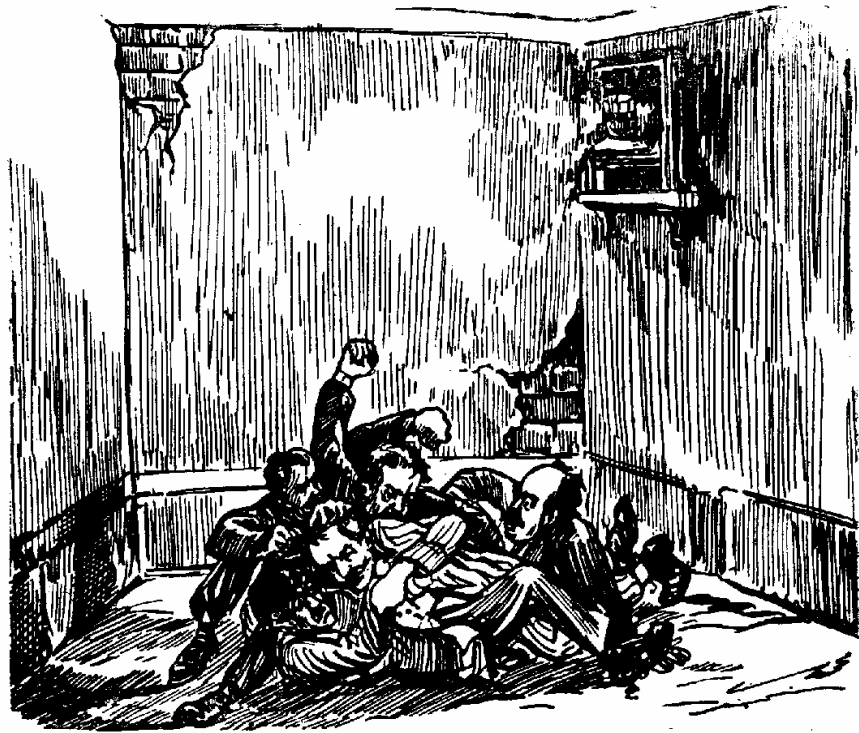
باشلادی . بز مشتریلر کزک مسخره سی دکلز .



موصلفی چویردم ، لامبه بردنبره سونیوردی [صیفه ۲۹۰]

— لکن پاردون موسیولر . مشتریلر مزک کافه سی سزک کبی معتبر
و تربیه لی ذواتدن عبارتدر . سزه کولمده کلرینه امین اولکیز . بناءً علیه
باشکزده کی سیلندیرشاقه لر ایله عمومی اوتلرک طعام سالونلرینه کیرلمک
ویانه ده عادت اولمدیغی ایچون بلکه برایکی کیشی مناسبتسزلکده بولمخشدر .

— اون پوقو تاباقو .
ديهرك ايلريلدى . انگليز . (اون پوقو) نك براز ديمك اولديغنى
آكلامدى اما (تاباقو) نك توتون اولديغنى بيلوردى ، آياقلىرىنى حالا
هواده طوتديغى حالده :
— نو تاباقو .



برتوقات ويومسوق پاتيرديسى كه ديمه كيتسون [صحيفه ۲۵۷]

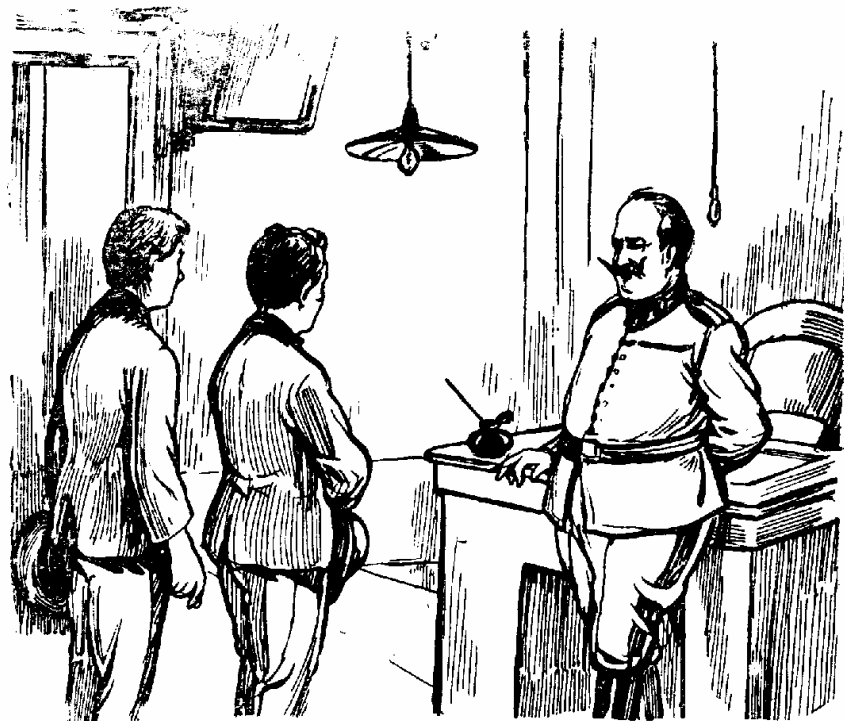
ديدى . ايتاليانك جاني صيقلدى ، سرت بر صدا ايله :
— سى تاباقو جوانى ويردى . بو (سى تاباقو) نو (تاباقو) ايجه
سوزدى ، اك نهايت ايتاليالى بر حملهده توتون كيسه سنى قاپدى ، انگليز
يرندن فيرلادى ، كندندن پك فضلده سرخوش اولان ايتاليالى بي بلندن
ياقالا يهرق يره آندى . فريدرئخ :

کلدیگمزی بنده بیلیموردم. اول امرده مادموازلمک شاتوسی هانکی
شهر داخلنده ایدی ؟

فریدریخ شاشقینلغمی آکلادی ، بندن اول پولیسه :

— مونیخ شهرندن کلیورز ، دیدی .

— دیمک سز آوستریالی دکلسکز ؟



موافق برجواب آلاما بجه بورایه کتیرمکه مجبور اولدم [صحیفه ۲۳۴]

— خیر .

— او حالده پساپورطکنز واری ؟

هیچ آ کلادیغم برکلهده بو ! عجبا پساپورطدن مقصد نه ایدی ؟

پولیس مأموری ایکنجی دفعه :

— یا اکیسک ایسه .

— سنی چاقین سنی ! نزدمة اماتة محفوظ بولنان بر پاره نصل
اولورده اکیسیرمش ؟ دفع اول طیشاری شمدی قفا کی قیرارم .
دیدى . بنده بدلالق ایتدم یا ! هیچ پاره اکیسیرمی ؟ نه ایسه
قصوریمی عفو ایتدیرمک مقصدیه همان قومیسرک یاننه یاقلاشدم ،
اوپمک اوزره النی المہ آلیر آماز ، کوکسمدن ایتهرک :



قاپودن طیشاری چیققدق، کان طوربهسی قولتوغمده ایدی [صحیفه ۲۷۴]

— نه خلط ایدیورسک ! دیدى .

— الکزی اوپهجک ایدم .

— چیق طیشاری دیورم ، سکا برال اوپمک ویریرم که، آلمدن
کیدرسک .

— عفو ایدرسکز موسیو .

دیه مزدم یا؟ یانه کیتمک لازم . صاحب خانەنک اوتوردیغی
موقعی لایقیله تعین ایدەمدەم ایسەدە سسک کلدیکی جهتە طوغری
یوریدم . کوزومک اوکنده ایکی ارکک آیاغی پیدا اولور اولماز صاحب
خانەنک اوکندهم ظنیله :



چارشادک سیم سیاه اولدیغنی کورونجه [صحیفه ۲۲۲]

— آمان موسیو! آقشام پک مناسبتسزک ایتدم، دیدم .
سوزومی اکمال ایدەمدەم . برکولوشمەدر قویدی . ینە برمناسبتسز-
لکدەمی بولندم دیه باشمی قالدیردم . برده نه باقیم؟ صاحب خانەنک

باشلریهی ستر ایددهه مش ایدی . شمدی انتظامك صره سی دکل ایدی .
فریدریخ :

— ای نصل اولدی ؟ دیدی .

آقشامکی وقعهی ، آبدستخانه ده برماصه دویردیکیمی ، یا کلسلق
ایله خدمتچی قزك او طه سنه کیردیکیمی ، خلاصه بوتون باشمدن کچن



آیغم قایدی . صیرت اوستی یره یووار لایبوردم [صحیفه ۲۰۵]

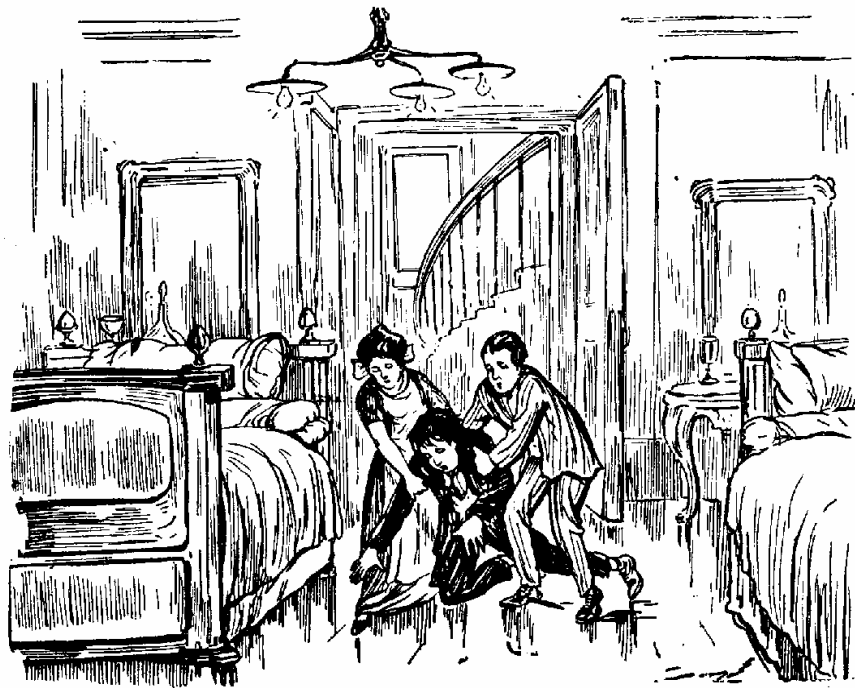
حالی رفیقمه آکلادم . کولمه دن قاتیلیوردی . اک نهایت :

— آرقداش ، بو قدر کورولتی اولدیغی حالده سن نه یاپیوردک؟ دیدم .

— نم هیچ برشیدن خبرم یوق . یاتار یا تماز او یومه شم . خرسز

مسأله سندن صباحلین خبردار اولدم . صکره بکا « آرقداشک نره ده ؟

حریف بنی تعقیب ای دیورمش کی آرقه مدن کلسونمی؟ بو ائنده الم
بر قاپو طوقماغنه ایلشدی. بردفعه چویردم قاپو آچیلویردی. بنده
ایجری کیردم. غایت طار بر موقعه بولونیوردم، اوفق بر معاینه نتیجه سنده
نرده بولندیغمی آکلادم. بر توالث محلنده یعنی (رینکر) ک آبدستخانه سنده
ایدم.

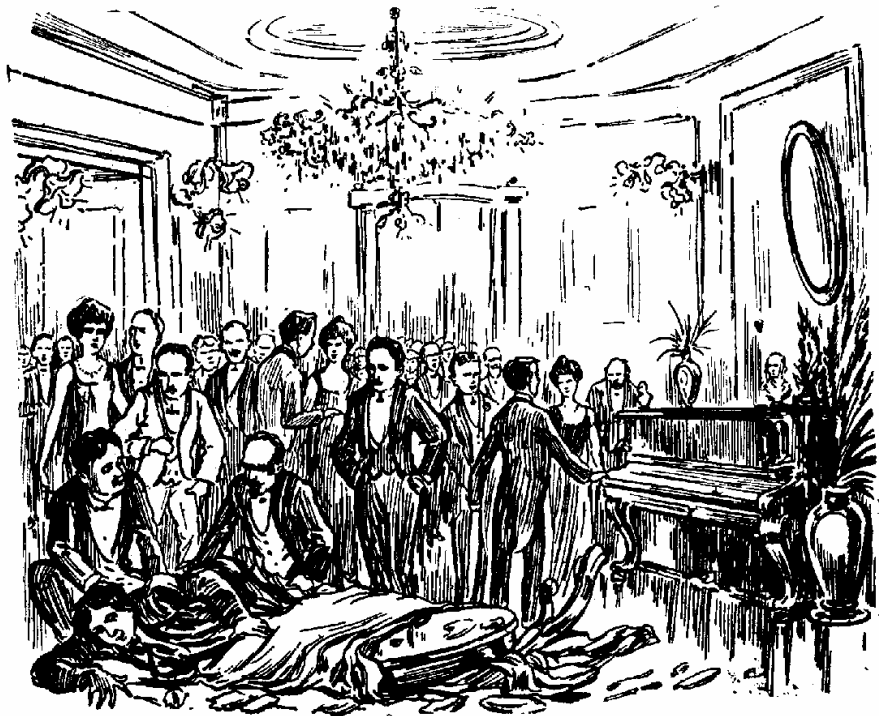


خدمتچی قزک ائکنه صاریلهرق قانقدم . بلندن یاقه لادم [صحیفه ۱۸۶]

یا شهدی حریف آبدست بوزمق ایسترسه بن نه یاپارم . حقیقتاً
دیدیکمده اولدی یا! سرخوش رینکر مردیوه نلری صاللانہ صاللانہ
چیققدن صکره :

— حاضر طیشاریده ایکن ایشمی کوره میم، دیدی، سس چیقارسه م

— پك فضله ايجورسك ، دیدی .
— جانم، دیدم، سنك اوزرينه وظيفه می؟ بو آقشام موسیو (بوهان
برومر) ك اسم كونی دكلی؟ ایستدیکم قدر ایچه بیلیرم.
فریدریخ سکوت ایتدی . ماصه نك اوزرنده بیه جکه دائرده بر
چوق شیلر واردی ، بر طباق طولوسی قرمزی طورپ کوزمه ایلشیدی.



آیاغم قایدی ، بالدر کولدر یره یووارلاندیم [صحیفه ۱۷۸]

قبوقلری قسماً صویولمش ، یشیل یپراقلری ییقانوب تمیزلنمشدی .
شامپانیا ایله طورپ یمک ای ایمش . همان بر دمت قرمزی طورپ
آلهرق یمکه باشلادم .
آرقه مدن بر کولوشمه پیدا اولدی . سینی آ کلامق اوزره باشمی

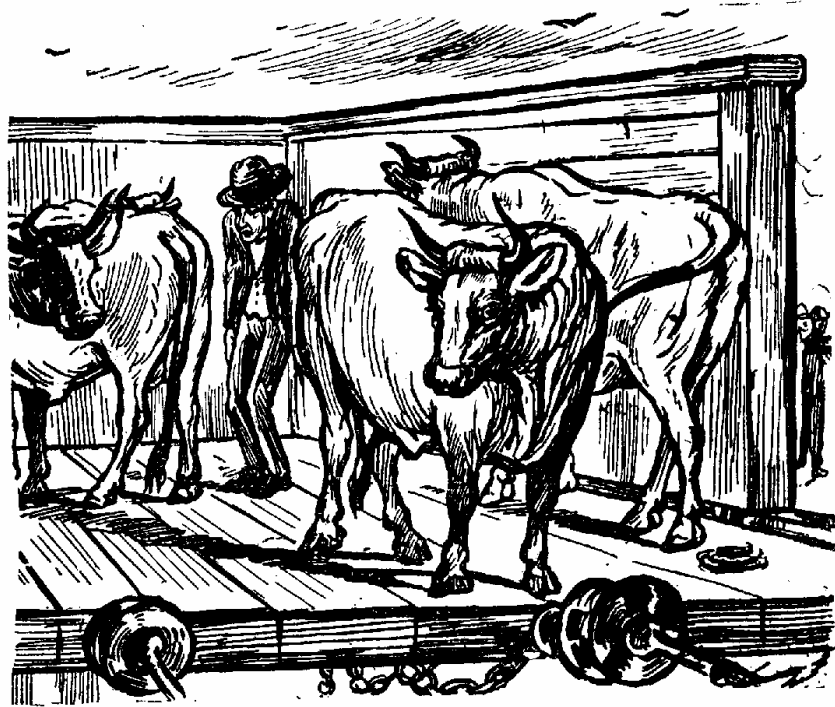
دیمکن کنیدی آله مدم ، خانه صاحبی کولارک :

— اویله ایسه سوبایهیم . بن بو کویک راهییم .

جوانی ویردی :

— بن ده اویله آکلامش ایدم .

— نه دن !



بن بر گوشهیه بوزولش ، آباق اوزرنده قالمش ایدم [صحیفه ۳۸۱]

— صاحب کزک اوزونانی ، قارنکیزک بویوکلکی و شو گوشهده

اصیلی طوران صایب بر راهب اولدیغکیزی میدانه قویمنه کافی .

— براوو ! پک ذکی آدملسکیز .

بر آز صکره اوپه قاپوسی آچیلدی . اوزرینه اوزونجه بر مانتو

يائنده یدی سکز یاشلرنده، صاری صاچلی کوزل برقز چوجنی
 اوتوریور، معصومانه تبسملرایله نری سوزیور ایدی. صاحبخانه:
 — قزم افندیله صفا کلدیکنز دیمکی اونوتدک غالباً؟ دیدی.
 یاوروچغز بلا احتراز یرندن قالقدی، یاغزه کلهرک اولانیم،
 صکره فریدریح شوللرک النی صیقدی. چوجنی پک سودم.



اوموزنده برکان طوربهسی آصیلی اولدیغنی کورونجه سوندم [صحیفه ۱۵۷]

— می مینی مادموازل اسمکنز نه در؟ دیدم.

— رورا

— براوو! چالغی بی سورمیسکنز؟

— ۱۳۷ — ۱۳۷

مادام لوقظه جي ده سوزه قاريشدى :

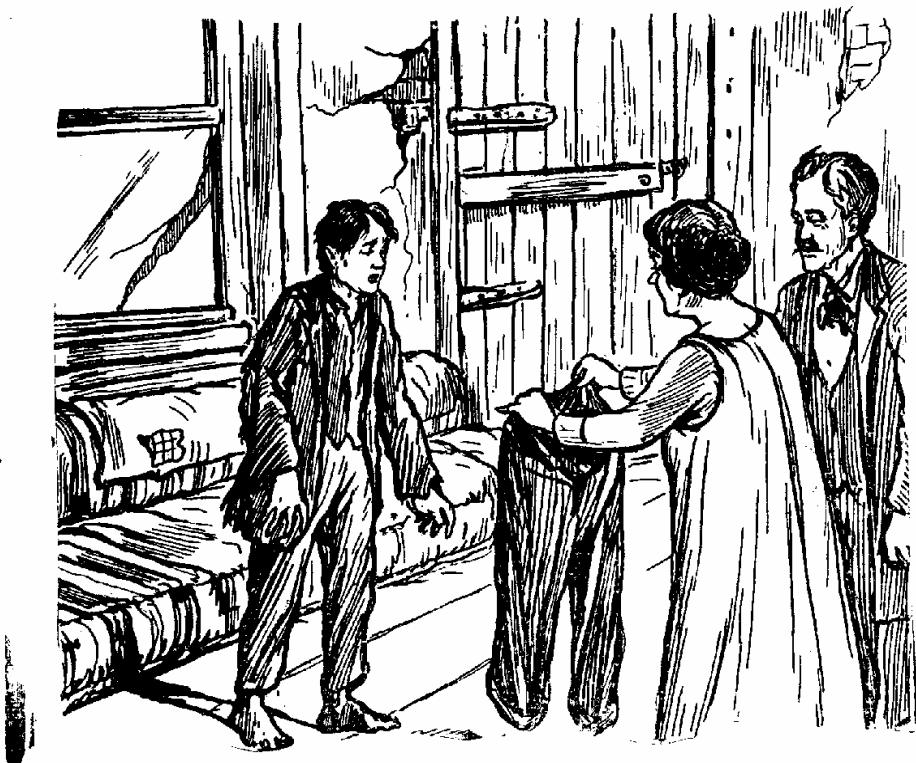
— اويله ياموسيو . مثلاً ؟ يمورطه يمكه بنى سز دعوت ايتشديكنز،
صكره بزي اوبور يرينه قويمق ايتيورسكنز .
آ كلادم كه، بونلر چكه سنه ده قوتلى آدملر . ايشى اوزا تمامق اچون:
— جانم بن سزه فنا برشى سويله مدم . هانى پينير يمهنى



مكرسه حريف بكا چوربا يمىنى اوكره ته جكمش [صحيفه ۱۳۳]

اوكره ته جك بر كشى دها وار ايسه اوده كلسون ديمك ايسته مشدم .
يوقسه بن برقچ كشى ايله برلكده يمك يمكى سورم . آ كلاد يكنمى ؟
شمدى اوچ كشيلىك پينير كتير كز، برابر ييه جكنز ديدم .
لوقظه جي در حال :

- وقتلر خیر اولسون دلیقانی دیدی .
— وقتلر خیر اولسون .
— بوراده نه آرایورسک؟ عجمی به بکنزیورسک .
— اوت یولجی یم . آرابه ایله کلدیم . بشقه آرابهده یوق اونک
ایچون بویله قلدیم .



سپت صندیغندن چیقاردینی بانطولونی کوستردی [صحیفه ۱۱۸]

- ها چوق ائی ! کیده جکک پر چوق اوزاقی ؟
— ویانه یه کیده جکم .
— اووو! اووو! یدی سکز کونلک یول . باری هیچ طورمه .
شمیدین بر آرابه بول . یاخود طبانلری قالدیر . ماشاه باجاقربکک
قوتی یرنده .

اوکا نه ! آرتق قیزدم . قوجه سنک یاننده شوکوهزه قارینک تربیه سنی
ویرمک مقصدیله :

— خیر نشانمده یوق ، بکارم . اولنمگهده نیتیم یوق ایدی .
لکن سزی کورور کورمن نیتی بوزدم . سزده بکارمیسکنز ؟ دیدم .



دیرکن برأل صاغ آیاغمه داریلدی [صحیفه ۱۰۲]

قاری صورتا حدت ایتمش ایسه ده بولقردیلر پک خوشنه کیتمشدی .

بو صره ده حریف :

— عفو ایدرسکنز موسیو! مادام زوجه مدر . دیدی .

— یا اوپله می ؟ اوپله ایسه سزده عفو ایدرسکنز بیله مدم .

بکچینک اوی بر اوطه سندن عبارت ایدی . البسه می دکشدرمک

ایچون بشقه بر اوطه یوق ایدی . قاری :

حیدودلر کتیردکلری ایپ ایله بنی بویوک بر فوجییه کوزلجه
باغلایهرق :

— شمذیلک آدیو آرقداش ! باقهلم بورادن ده قاچه بیله جکمیسک؟
دید کدن وا کسه مه ده شدتلی بر توقات ایندیرد کدن صکره یوقاری
چیقدیله . بو صرعه ده والده بیقوده مخزن قپوسندن باشنی اوزادهرق :



اودرجه جانی یاقشم که حیوان ییلدیرم کی قوشمغه باشلادی [صحیفه ۸۹]

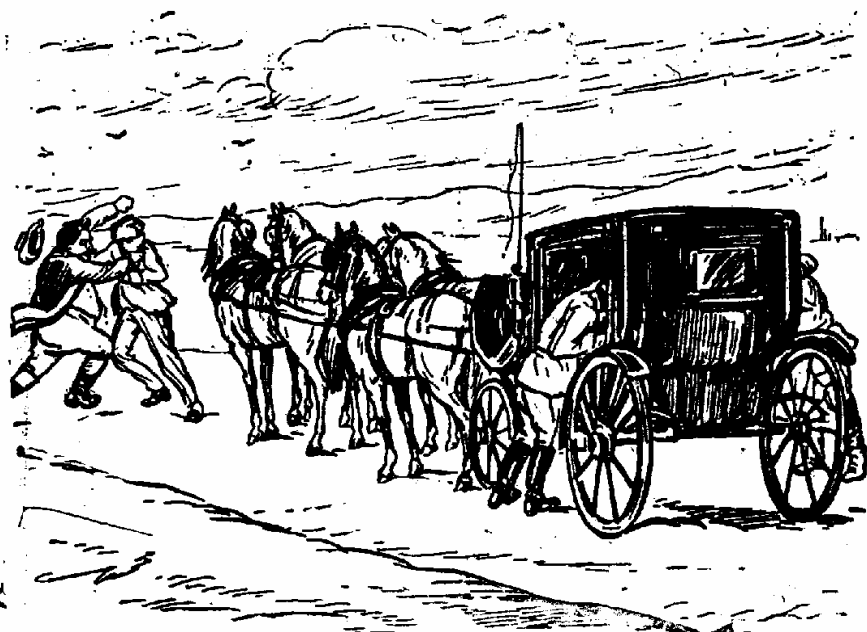
— چارشاف پاره سنی ده آله جنم !

دیوردی . قاپو قاپاندی ، مخزن صوگ درجه رطوبتلی اندی . دها
شمذیدن آیغمک دیننده فاره لر طولامشمنه باشلامشدی . والده بیقونک
اوج مارقلق نقیس یمکلری ایله معدمه می بوزمق ایشیمه کلدیکندن
آقشامدن بری آغزیمه بر لقمه بیله قویمامشدم . رطوبت ، آچلق ،
اویقوسزلق ، نه فنا شی ! آه شو پیس قاری بی نیم اوطه مه قاپامسه

— خیر اوسته مورینو ! او قدر جسارتسز دکم !

— معلوم سنیورینا !

آرابه‌چی موقعه چیقهرق قامچی بی شاقلاتدی . فقط آرابه‌نک سرعتی نسبتنده قوشمغه مجبور بولنان خرسزک آره صره چیقاردیغی « آمان کوزم ، آمان باشم » صدالزندن اوسته مورینونک قامچی



آرابه‌نک هرابیکی پنجره‌سندن برر قما اوزاندی [صحیفه ۳۹]

ضربه‌لرینی بار کیرلره رفاقت ایدن حریفدن ده اسیر که مدیکی ا کلاشیلیوردی .
 بر از اول مادموازلک کوستردیکی قریه‌یه پک یا قلاشمش ایدک .
 بوزمانه قدر مصاحبه‌متر بزی صومغه قالقیشان حریفاره عاند ایدی .
 مادموازل کندیسنک و مادام سارینانک بویله شیردن اصلا قورقدیغی
 آ کلاتیوردی . جسارت نقطه نظرندن ایکی قادیندن آشاغی قالمق
 ایسته‌مدم ، بنده بر یالان اویدیردم :

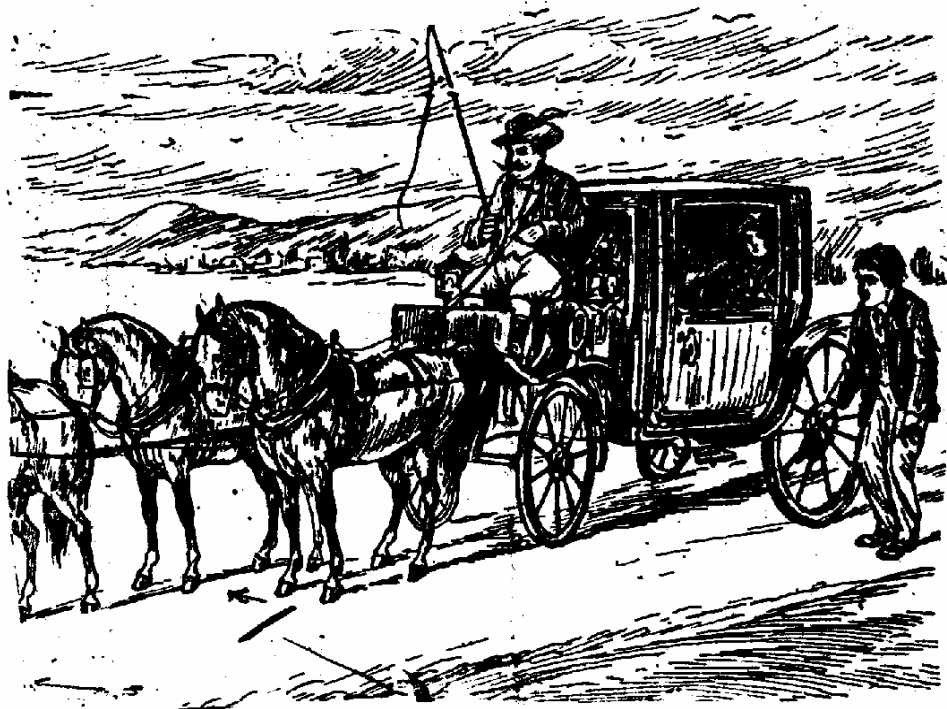
های اه جزاسنی ویرهسی بحریف ! ممکن دکل شوکوتو مورینو
ایله آره مزده امتزاج حصوله کلینه جک ! آراهه درت بش آدیم ایلریله -
مشدی . بر صیچرایشده آراهه قاپوسنه یتشدم .
— آمان مادموازل ! مورینوبنی بوراده براقدی .
مادام سارینا جواب ویردی :



بنده صیرت اوستی یره یووارلانمشدم [صحیفه ۲۲]

— ضرری یوق یا کاشلق اولشدر . یریکزه چیقیکنز .
آرتق نه اولور ایسه اولسون آراهه نك اوشاق موقعه چیقمامغه
قرار ویردم . مادام سارینایه رجاده بولنمق بهوده . ینه مرحمتلی ،
کوزل میقائللایه مراجعت ایتلی .
— آمان مادموازه لم آراهه نك اوزرنده بوتون کیجه اوتوره اوتوره

بولويوردم. کندی کنديمه :
 — بر پيولق توتون ايستمک بهانه سینه آراهه جي بي کوه زه لکه
 اجبار ايدرم يا ! ديدم :
 — بکا باق آراهه جي يانکده بر آزتوتون بولنورمي؟ ديه سسلندم.
 حريف هيچ جواب ويرمدي؛ قولاقرينک بر آز اغرايشيتديکنه ،
 ايکنجي سوزيمدهه جواب ويرمينجه بتون بتون صاغر بولنديغنه حکم



شاپقه می چيفاره رق کال حرمتله سالاملادم [صحيفه ۵]

ايدرك طور به مدن كوچك بر قورى الما آلوب فيرلاتدم ، شاپقه سنه اصابت
 ايتدى . آراهه جي آرقه سنه دوندى ، سرت بر چهره و نزهلى بر صدا
 ايله باغيردى :
 — باشمدن شاپقه می دوشوره جكدك به آدم ! نه ايسته يورسك ؟

