

**DIE GRETCHENTRAGÖDIE IN DER TÜRKISCHEN LITERATUR ANHAND
DES BEISPIELS *DER DÄMON IN UNS*: EINE KOMPARATIVE ANALYSE**

TÜRK EDEBİYATINDA *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN* ÖRNEĞİ İLE
GRETCHENTRAGEDYASI: KARŞILAŞTIRMALI BİR İRDELEME
THE GRETCHEN TRAGEDY IN TURKISH LITERATURE USING THE
EXAMPLE OF THE DEMON IN US: A COMPARATIVE ANALYSIS

Yazar/Author

Aziz Can GÜÇ

Doktora Öğrencisi, Hacettepe
Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi
a.guec@live.de
ORCID: 0000-0003-3984-4393

Abstrakt: Die vorliegende Arbeit untersucht die Gretchentragödie in der türkischen Literatur anhand Sabahattin Alis Werk *Der Dämon in uns* (tr. *İçimizdeki Şeytan*). Als Basis dafür dient Johann Wolfgang von Goethes Werk *Faust der Tragödie erster Teil*. Bis dato wurden in diesem Spektrum noch keinerlei ähnliche Ansätze unternommen, da es in der türkischen Literatur keinen Faust gibt. Deswegen stellt der vorliegende Artikel ein Exempel dar und wird versuchen, wie Sabahattin Ali sich den Fauststoff angeeignet und umgewandelt hat. Im Fokus steht die Gretchentragödie und die beiden Protagonisten *Ömer* und *Macide* aus dem Roman *Der Dämon in uns*. Mit Hilfe von Genettes Transtextualitätstheorie wird versucht aufzuzeigen, wie Ali den Fauststoff in seinem Werk genommen, verwendet und adaptiert hat. Dies wird mit der Hypertextualitätstheorie Genettes versucht. Es werden Passagen aus dem Roman ausgeschnitten und demnach untersucht, ob Ali denselben Stoff verwendet hat, oder sich von Goethes Faust inspirieren ließ und den Stoff in seinem Werk abwandelte.

Schlüsselwörter: Johann Wolfgang von Goethe, Sabahattin Ali, Fauststoff, *Der Dämon in Uns*, Intertextualität

Öz: Bu çalışma, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı eserinden hareketle Türk edebiyatında Gretchentragedyası'nı incelemektedir. Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust*'u bunun temelini oluşturuyor. Türk edebiyatında Faust olmadığı için bugüne kadar bu yelpazede benzer bir yaklaşıma gidilmemiştir. Dolayısıyla bu makale bir örnek teşkil ederek Sabahattin Ali'nin *Faust*'un malzemesini nasıl edinin dönüştürdüğünü göstermeye çalışacaktır. Odak noktası Gretchentragedyası'nın ve *İçimizdeki Şeytan* romanının iki baş kahramanı *Ömer* ve *Macide*'dir. Genette'in metinlerarasılık teorisinden yararlanılarak Ali'nin Faust materyalini nasıl alıp eserine uyarladığı gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu, hipermetinsellik teorisile ispat edilmeye çalışılmıştır. Romandan alıntılar yapılarak Ali'nin aynı malzemeyi mi kullandığı, yoksa Goethe'nin Faust'undan esinlenerek malzemeyi değiştirip değiştirmediği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Johann Wolfgang von Goethe, Sabahattin Ali, Faustizleği, *İçimizdeki Şeytan*, Metinlerarasılık

Abstract: This work examines the Gretchentragedy in Turkish literature using Sabahattin Ali's work *The Demon in Us* (tr. *İçimizdeki Şeytan*). Johann Wolfgang von Goethe's *Faust*, the first part of the tragedy, serves as the basis for this. To date, no similar approaches have been undertaken in this spectrum, as there is no Faust in Turkish literature. Therefore, this article presents an example and will try to show how Sabahattin Ali acquired and transformed the material of Faust. The focus is on the Gretchen tragedy and the two protagonists *Ömer* and *Macide* from the novel *The Demon in Us*. With the help of Genette's transtextuality theory, an attempt is made to show how Ali took the Faust material and adapted it in his work. This is attempted with the hypertextuality theory. Passages are excerpted from the novel and examined whether Ali used the same material or was inspired by Goethe's Faust and modified the material.

Key Words: Johann Wolfgang von Goethe, Sabahattin Ali, Faust, *The Demon in Us*, Intertextuality

Geliş Tarihi/Received:
10.11.2023
Kabul Tarihi/Accepted:
16.12.2023
Yayın Tarihi/Published:
29.12.2023

Einleitung¹

In dieser umfassenden Untersuchung liegt der Fokus auf der Gretchentragödie in der türkischen Literatur insbesondere in Sabahattin Alis Werk *Der Dämon in uns* (tr. *İçimizdeki Şeytan*), basierend auf Johann Wolfgang von Goethes *Faust – der Tragödie erster Teil*. Ein bemerkenswerter Aspekt dieser Analyse ist die bis dato unerforschte Thematik in der türkischen Literatur, die bisher keine Entsprechung zu Goethes Faust hervorgebracht hat. Es sind zwar Forschungen zum Fauststoff vorhanden wie z.B. *Sabahattin Ali'nin "İçimizdeki Şeytan" Adlı Romanında Metinlerarası İlişkiler* (vgl. Karaca, 2020)², *Metaforik "Öteki"nden Özdeki "Öteki"ne: "İçimizdeki Şeytan"da Faust Sendromu* (vgl. Aras, 2019)³, *Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve "İçimizdeki Şeytan" Romanı* (vgl. Öcal, O., 2011)⁴, *Türkiye'de Faust* (vgl. Pınar, N,1988)⁵, *Türk Edebiyatında Faust* (vgl. Babacan, M, 2019)⁶, und *Faust Miti Üzerine... Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok? (I)* (vgl. Özmen, K, 2020)⁷, jedoch befassen sich diese wissenschaftlichen Artikel mehr mit dem Thema des Faustmotivs anstatt der hier untersuchten Gretchentragödie. Somit präsentiert dieser Artikel nicht nur eine Lücke in der Forschung, sondern auch einen wegweisenden Ansatz, der darauf abzielt, wie Sabahattin Ali den Fauststoff, besser gesagt die Gretchentragödie, für seine kreativen Zwecke interpretiert und umgestaltet hat.

Im Zentrum der Betrachtung stehen die Gretchentragödie und die Figuren Ömer und Macide aus Alis Werk. Auch wird angemerkt, dass das Thema der Untersuchung einzig und allein die Gretchentragödie ist und nicht die ganze Fausttragödie. Um diesen literarischen Dialog zu verstehen, greift die Arbeit auf Gérard Genettes Transtextualitätstheorie zurück. Diese theoretische Perspektive erlaubt eine tiefgehende Analyse, wie Ali den Fauststoff nicht nur übernommen, sondern auch transformiert hat, wobei die Aufmerksamkeit besonders auf der Hypertextualität liegt. Hierbei werden gezielt Passagen aus *Der Dämon in uns* extrahiert und daraufhin analysiert, inwieweit Ali denselben Stoff wie Goethe verwendet oder ob er den Fauststoff als Inspirationsquelle nutzte, um eine eigenständige künstlerische Umgestaltung zu vollziehen.

Durch diese methodische Herangehensweise wird nicht nur die Einzigartigkeit von Sabahattin Alis Umgang mit dem Fauststoff in der türkischen Literatur beleuchtet, sondern auch eine Brücke zwischen verschiedenen literarischen Kontexten geschlagen. Die Analyse verspricht somit nicht nur Einblicke in die individuelle kreative Auseinandersetzung von Ali mit Goethes Faust, sondern auch einen Beitrag zur breiteren Diskussion über intertextuelle Verbindungen und literarische Adaptationen. Letztendlich wird festgestellt, dass Sabahattin Ali in bezug auf die Hypertextualitätstheorie von Genette die Gretchentragödie in seinem Werk adaptiert und gezielt eingesetzt hat.

Es sollte auch erwähnt werden, dass die Tragödie und der Roman verschiedene literarische Gattungen sind. Trotzdem kann gesehen werden, dass die Literatur, bedingt durch ihre Universalität, keine Grenzen der Gattungen kennt und Motive und Stoffe untereinander ausgetauscht werden können. In dieser Untersuchung wird dieses Beispiel deutlich. Goethe's Tragödie ist aus dem 18. Jahrhundert, wohingegen Ali's Roman aus dem 19. Jahrhundert ist.

¹ Diese Arbeit ist Teil der unveröffentlichten Inauguraldissertation *Transposition oder Nachbildung? Die Metamorphose des Fauststoffs anhand der Werke von Johann Wolfgang von Goethe, Robert Schneider und Sabahattin Ali in Bezug auf die Hypertextualität*.

² Birsen Karaca, "Intertextual Relations in Sabahattin Ali's Novel 'The Devil in the Flesh,'" *Вопросы тюркской филологии (Questions of Turkic Philology)* (2020).

³ Emel Aras, "Metaforik 'Öteki'nden Özdeki 'Öteki'ne: İçimizdeki Şeytan'da Faust Sendromu," *Hece Dergisi* (2018).

⁴ Oğuz Öcal, "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan Romanı," *Journal of Türklük Bilimi Araştırmaları* 16/30, (2011).

⁵ Pınar Nedret, "Türkiye'de Faust," *Metis Çeviri* 4, (1988): 75-83.

⁶ Mahmut Babacan, "Türk Edebiyatında Faust," *YEDİ İKLİM* 46/567, (2019): 52-56.

⁷ Kemal Özmen, "Faust Miti Üzerine... Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok? (I)," *Frankofoni* 1/36, (2020): 81-96.

Der Fauststoff

Die literarische Darstellung des Faust vereint verschiedene historische, mythologische und literarische Figuren zu einer einzigartigen Persönlichkeit. Hierzu zählen Prometheus, der die Götter herausfordert, Pygmalion, der sein Kunstwerk beleben möchte, Allegorien der Todsünde Hochmut (ähnlich den Figuren im mittelalterlichen Theater, vergleichbar mit dem Vice), Don Juan, der überhebliche Frauenverführer, und die Figur des Dottore aus der Commedia dell'arte, ein gelehrter Schwätzer. Darüber hinaus sind in die literarische Gestalt des Faust auch Elemente aus früheren Versionen des Teufelspakt-Themas eingeflossen. Dies umfasst apokryphe Legenden über die biblische Figur des Gnostikers und Häretikers Simon Magus sowie verschiedene griechische Erzählungen, die bis ins 4. Jahrhundert zurückreichen und im Laufe des Mittelalters und der frühen Neuzeit in lateinischer und später auch volkssprachlicher Form weitergegeben wurden. Beispiele hierfür sind die Legenden von Theophilus und Basilius, die erstmals im 10. Jahrhundert von Hrotsvit von Gandersheim auf Latein verfasst wurden, sowie die Cyprianslegende, die auf lateinische Vorlagen zurückgeht und schließlich in die Legenda Aurea Eingang fand⁸.

In der Verwendung des Faust-Materials lässt sich eine zunehmende Trennung zwischen Hochkultur und Populärkultur erkennen. Im Zeitalter der Aufklärung begannen Versuche, die Faustfigur grundsätzlich zu rechtfertigen und zu verbessern. 1759 veröffentlichte Gotthold Ephraim Lessing einige Szenen aus einem Faust-Drama, das er in seinem 17. literarischen Brief geplant hatte. Faust wird hier als Renaissance-Mann auf der Suche nach Wissen dargestellt. Dank dieser Suche nach Wissen wird er vor dem Pakt des Teufels gerettet. Der aufgeklärte Künstler und Wissenschaftler, den Faust zunehmend symbolisierte, sollte keine grundsätzlich negative Figur mehr sein. Lessing hat dieses Werk nie vollendet. Viele junge Dichter haben sich mit dem Thema auseinandergesetzt. Für sie verkörperte Faust die Sehnsucht nach spirituellen und sinnlichen Abenteuern in einer eintönigen, überzivilisierten und fremden Welt. Paul Weidmann hat ein allegorisches Drama geschrieben, in dem Faust von seinen Eltern besucht wird und umkehrt. In seinem Gedicht „Fragment einer Farce“ mit dem Titel „Die Richter der Hölle“, einer Nachahmung des βατραχοί des Aristophanes, beschreibt Jakob Michael Reinhold Lenz Fausts liebloses Leben als höllische Qual⁹.

Das erste umfassende Werk über das Leben Johann Fausts erschien 1587. Der Drucker Johann Spies gab die *Historia de D. Johann Fausten*¹⁰ heraus, die von älteren Gelehrten auch als populäres Buch bezeichnet wurde. Es enthält eine Vielzahl von Geschichten und Anekdoten, von denen viele legendäre Elemente enthalten. Spies' Buch dokumentiert Fausts Theologie- und Medizinstudium, seine Beschäftigung mit der Magie und sein Bündnis mit dem Teufel, der Faust schließlich mit in die Hölle nahm. Die christliche Haltung des Autors ist deutlich erkennbar. Das Buch vermittelt ein negatives Bild von Faust und eine Mahnung zu einem gottesfürchtigen Leben. Er erlangte große Bekanntheit. Zwischen 1588 und 1611 wurde es ins Englische, Niederländische, Französische und Tschechische übersetzt. Somit gelangte der Fauststoff an das europäische Volk¹¹.

Die Geschichte von Goethes Faust

Faust ist ein zweiteiliges tragisches Theaterstück von Johann Wolfgang von Goethe. Fast der gesamte erste Teil und der Großteil des zweiten Teils sind in Reimversen verfasst. Obwohl in seiner Gesamtheit selten aufgeführt, ist

⁸ Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stoffe Der Weltliteratur: Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1970), 206-209, 726-729.; Vgl. Walter Haug, *Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät* in: Walter Haug, *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Tübingen: 2003), 88-112.

⁹ Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz, *Gedichte*, 80. *Fragment*. Zeno.org, Zugriff am 7. November 2023. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,%20Jakob%20Michael%20Reinhold/Gedichte/Gedichte/80.%20Fragment>

¹⁰ Vgl. Willy Grabert, Arno Mulot und Helmuth Nürnberger, *Geschichte der Deutschen Literatur* (München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1985), 129.

¹¹ Vgl. Gerlad Strauss, *The 'Faust Book' of 1587; Faust through Four Centuries*, hrsg. Peter Boerner und Sydney Johnson (Tübingen, 1989), 33.

es das Stück, das auf deutschsprachigen Bühnen das größte Publikum anzieht. Viele halten den Faust für Goethes Hauptwerk und das größte Werk der deutschen Literatur¹².

Die frühesten Formen des als Urfaust bekannten Werkes wurden zwischen 1772 und 1775 entwickelt; Die Einzelheiten dieser Entwicklung sind jedoch nicht ganz klar. Urfaust hat zweiundzwanzig Szenen, eine in Prosa, zwei größtenteils in Prosa und die restlichen 1.441 Zeilen in Reimversen. Das Manuskript ist verschollen, eine Kopie wurde jedoch 1886 entdeckt¹³.

Die erste gedruckte Ausgabe des Werks war „Faust, ein Fragment“, das 1790 veröffentlicht wurde. Goethe vollendete 1806 eine vorläufige Fassung dessen, was heute als Erster Teil bekannt ist. Der Veröffentlichung im Jahr 1808 folgte die von 1828 bis 1829 überarbeitete Ausgabe, die letzte die von Goethe selbst herausgegeben wurde.

Goethe beendete 1831 das Schreiben von Faust, Teil II; es wurde posthum im folgenden Jahr veröffentlicht. Im Gegensatz zu „Faust, Teil Eins“ steht hier nicht mehr Fausts Seele im Mittelpunkt, die an den Teufel verkauft wurde, sondern soziale Phänomene wie Psychologie, Geschichte und Politik sowie mystische und philosophische Themen. Der zweite Teil bildete die Hauptbeschäftigung von Goethes letzten Lebensjahren.

Intertextualität

Die Untersuchung von Intertextualität ist ein relativ neues Teilgebiet, das im Kontext von methodenkritischen Ansätzen in der Literatur- und Textwissenschaft erst in den späten 1960er Jahren entstanden ist. Der Begriff Intertextualität wurde 1967 von Kristeva geprägt. Dennoch hatten Literaturwissenschaftler zuvor bereits intertextuelle Erscheinungen erforscht. Zum Beispiel im 19. Jahrhundert im Positivismus wurde versucht, ein "hermeneutisches Netzwerk" aufzubauen, um einzelne Texte besser zu verstehen, indem Daten und Fakten gesammelt wurden. Ebenso wird in der Einfluss- und Rezeptionsforschung schon lange versucht, Verbindungen zwischen Texten zu identifizieren. Auch literaturwissenschaftliche Begriffe wie "Zitat," "Parodie" und "Plagiat" weisen auf Beziehungen zwischen verschiedenen Texten hin¹⁴.

Der Begriff der Intertextualität tauchte Ende der 1960er Jahre in der Gruppe Tel Quel auf. Julia Kristeva definiert Intertextualität als „textuelle Interaktion“, die es uns ermöglicht, „die verschiedenen Sequenzen (oder Codes) einer präzisen Textstruktur als so viele Transformationen von Sequenzen (Codes) aus anderen Texten zu betrachten“¹⁵. Der literarische Text würde sich daher als Transformation und Kombination verschiedener früherer Texte konstituieren, die als vom Autor verwendete Codes verstanden werden.

Diese Definition von Intertextualität lehnt sich stark an den Dialogismus an, wie er von Michail Bachtin definiert wurde¹⁶. Für ihn ist der Roman ein polyphoner Raum, in dem verschiedene sprachliche, stilistische und kulturelle Komponenten aufeinandertreffen. Der Begriff der Intertextualität entlehnt daher von Bachtin die Idee, dass Literatur aus der Transformation verschiedener kultureller und sprachlicher Elemente in einen bestimmten Text entsteht.

Der Begriff der Intertextualität wurde in den 1970er und 1980er Jahren stark aufgegriffen. 1974 machte Roland Barthes es offiziell in dem Artikel „Théorie du texte“ in der Encyclopædia Universalis. Er unterstreicht damit, dass „jeder Text ein Intertext ist; andere Texte sind darin auf unterschiedlichen Ebenen in mehr oder weniger

¹² Vgl. Laura Spencer Portor, *The Greatest Books in the World; Interpretative Studies*, by Laura Spencer Portor (Chautauqua, New York: Chautauqua Press, 1917), 82.

¹³ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe und Charles E. Passage, *Goethe's Plays* (London: E. Benn, 1980).

¹⁴ Vgl. Thomas Bein, *Intertextualität*. In *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg (Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2011).

¹⁵ Vgl. Julia Kristeva, „Analyse du Jehan de Saintré“ in *M. Foucault, Théorie d'ensemble. Tel Quel* (Paris: Du Seuil, 1968).

¹⁶ Mikhail Mikhaïlovich Bakhtin, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva, *Проблемы поэтики Достоевского. La poétique de Dostoïevski.* Traduit... par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva (Éditions du Seuil, 1970).

erkennbarer Form vorhanden: die Texte der vorherigen Kultur und die der umgebenden Kultur; Jeder Text ist ein neues Geflecht vergangener Zitate¹⁷.

Anschließend konnte der Begriff erweitert und abgeschwächt werden, bis hin zur Rückkehr zur Quellenkritik, wie sie zuvor praktiziert wurde¹⁸. Die Entwicklung des Begriffs wird dann durch die Arbeit von Michaël Riffaterre gekennzeichnet, der nach der „intertextuellen Spur“ auf der Ebene des Satzes, des Fragments oder des kurzen Textes sucht. Für ihn ist Intertextualität grundsätzlich mit einem für den literarischen Text spezifischen Lesemechanismus verbunden. Der Leser identifiziert den Text als literarisch, weil er „die Beziehungen zwischen einem Werk und anderen, die ihm vorausgingen oder folgten“, wahrnimmt.

Im Jahr 1982 brachte Gérard Genette mit *Palimpsestes* ein wichtiges Element zur Konstruktion des Begriffs der Intertextualität bei. Tatsächlich integriert er es in eine allgemeinere Theorie der Transtextualität, die alle Beziehungen analysiert, die ein Text zu anderen Texten hat¹⁹. Innerhalb dieser Theorie ist der Begriff „Intertextualität“ Fällen der „effektiven Präsenz eines Textes im anderen“ vorbehalten. Dabei unterscheidet er zwischen Zitat, wörtlicher und expliziter Bezugnahme; Plagiat, wörtliche, aber nicht explizite Bezugnahme, da nicht deklariert; und schließlich die Anspielung, eine nicht wörtliche und nicht explizite Referenz, die die Identifizierung der Kompetenz des Lesers erfordert²⁰.

Dieses relativ junge Konzept, das im literarischen Bereich jedoch einen sehr wichtigen Platz einnimmt, befindet sich daher seit den 1970er Jahren in der theoretischen Entwicklung. Pierre-Marc de Biasi meint, dass „[die Intertextualität] heute noch weit davon entfernt ist, ihren Abschluss zu erreichen, und wahrscheinlich in eine neue Phase der Neudefinition eintritt“²¹.

Transtextualität nach Genette

Transtextualität ist ein literarisches Konzept, das Gérard Genette insbesondere in seinem 1982 erschienenen Buch *Palimpsestes – La littérature au second degré* entwickelt hat²². Es sollte nicht mit dem Begriff der Informations- und Kommunikationswissenschaften (in Produktions- und Rezeptionsstudien) des Transtexts von Benjamin W.L. Derhy Kurtz und Mélanie Bourdaa verwechselt werden²³. Gegenstand der Poetik ist für Genette nicht der Text in seiner Singularität, sondern die Transtextualität bzw. die textuelle Transzendenz des Textes. Transtextualität wird grob definiert als „alles, was einen Text in eine manifeste oder geheime Beziehung zu einem anderen Text bringt“²⁴. Das Wort Text muss hier in seinem „konzeptuellen“ Sinne verstanden werden, also als Aussage jeglicher Art und nicht nur als literarische Aussage. Darüber hinaus handelt es sich bei den fünf Typen transtextueller Beziehungen nicht um wasserdichte, geschlossene Klassen ohne gegenseitige Überlappung. Ihre Beziehungen sind zahlreich und manchmal (und laut Genette sogar „oft“) entscheidend.

Genette unterscheidet fünf Arten transtextueller Beziehungen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität.

¹⁷ Vgl. Roland Barthes, „Théorie Du Texte,“ Encyclopædia Universalis, Zugriff am 7 November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

¹⁸ Vgl. Pierre-Marc de Biasi, „Théorie de l' Intertextualité,“ Encyclopædia Universalis, Zugriff am 7 November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>

¹⁹ Vgl. Marc Escola, „Des Possibles Rapports de La Poétique et de l'histoire Littéraire,“ *Fabula-LhT : Littérature, Histoire, Théorie* no. zéro (2013): Zugriff am 7 November 2023. <https://doi.org/10.58282/lht.546>

²⁰ Vgl. Antoine Compagnon, *Le Démon de La Théorie : Littérature et Sens Commun* (Paris: Seuil, 1998), 306.

²¹ Vgl. Pierre-Marc de Biasi, „Théorie de l'Intertextualité“ Encyclopædia Universalis, Zugriff am 7 November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>

²² Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), 7.

²³ Derhy Kurtz, Benjamin W.L et Mélanie Bourdaa, *The Rise of Transtexts : Challenges and Opportunities* (New York: Routledge, 2016), 262.

²⁴ Vgl. Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, 7.

Der Begriff Intertextualität ist von Julia Kristeva entlehnt. Intertextualität wird durch eine Beziehung der Ko-Präsenz zwischen zwei oder mehr Texten definiert, eidetisch und am häufigsten durch die Präsenz eines Textes in einem anderen.

Paratextualität ist alles, was am Rande des Hauptteils einer Aussage steht. Es handelt sich im Allgemeinen um eine weniger explizite und distanziertere Beziehung zwischen der Aussage und dem Paratext.

Metatextualität: Es handelt sich um die sogenannte Kommentarbeziehung, die einen „Text mit einem anderen Text, von dem er spricht, verknüpft, ohne ihn notwendigerweise zu zitieren (aufzurufen) oder im Extremfall sogar ohne ihn zu benennen“²⁵. Beispiel: Hegel erinnert in der *Phänomenologie des Geistes* anspielend und stillschweigend an *Le Neveu de Rameau*.

Bei dieser Beziehung handelt es sich um eine Ableitungsbeziehung, die nicht der Art eines Kommentars entspricht. Es gibt eine Beziehung der Nachahmung (oder Transformation), die etwas Neues hervorbringt, das aber nicht verbirgt, was sich dahinter verbirgt. Genette nennt den „imitierenden“ Text den Hypertext und den „imitierenden“ Text den Hypotext. Beispiel: Die Arbeit von Marcel Duchamp L.H.O.O.Q. Parodie auf Leonardo da Vincis Mona Lisa.

Architextualität: Dabei handelt es sich um den abstraktesten und implizitesten Typus: „Hier handelt es sich um eine völlig stille Beziehung, die höchstens durch eine paratextuelle Erwähnung [...] artikuliert wird, um eine reine taxonomische Zugehörigkeit“²⁶. Dies ermöglicht es uns, den generischen Status einer Aussage zu organisieren oder zu bestimmen.

In der vorliegenden Arbeit werden die Ausschnitte gemäß der Hypertextualität untersucht.

Die Gretchentragödie in Sabahattin Alis *Der Dämon in uns*

Sabahattin Ali wurde im November 1928 von der neu gegründeten Republik Türkei zur Ausbildung nach Deutschland geschickt²⁷. Der Autor traf sich auch mit Melahat Togar, die Teil des Teams war, das nach Deutschland reiste²⁸. Melahat Togar erklärte in ihrem Artikel „Mein Freund Sabahattin Ali“, dass der Autor russische Schriftsteller auf Deutsch gelesen habe, ohne Deutsch vollständig zu lernen²⁹. Durch diesen Aspekt lernte Sabahattin Ali Namen wie Ivan Turgenyev, Maksim Gorki, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Heinrich von Kleist, ETA Hofmann und Thomas Mann kennen und ließ sich von deren Werken inspirieren.³⁰ Wie auch daraus deutlich wird, stand Ali sehr deutlich unter dem Einfluss der deutschen Literatur und deren Autoren. Es ist also unabwendbar, dass in Alis Werk mehr oder weniger diese Einflüsse ihren Weg gefunden haben. Und dem Weltliteraturprinzip Goethes zufolge ist es deshalb möglich die Schlussfolgerung zu ziehen, dass bedingt durch sein Interesse an Thomas Mann Ali in Kontakt mit dem Fauststoff gekommen ist und sich dadurch inspirieren ließ, genau diesen Stoff in seinem Werk *Der Dämon in uns* zu verwenden.

Die folgenden Passagen werden versuchen, die Gretchentragödie in einem gewissen Umfang zu verdeutlichen. Dabei wird kein direkter Vergleich zu Goethes *Faust der Tragödie erster Teil*³¹ gezogen, der sonst den Rahmen dieses Artikels sprengen würde.

²⁵ Vgl. Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, 10.

²⁶ Vgl. Genette, 11.

²⁷ Vgl. Melahat Togar, Filiz Ali und Atilla Özkırmı, *Arkadaşım Sabahattin Ali* (İstanbul: De Yayınevi, 1979), 60-63.

²⁸ Vgl. Togar, Ali und Özkırmı, *Arkadaşım Sabahattin Ali*, 60.

²⁹ Vgl. Togar, Ali und Özkırmı, 60-63.

³⁰ Vgl. Asım Bezirci, *Sabahattin Ali* (İstanbul: Çınar Yayınları, 1987), 29.

³¹ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe und Bernd Mahl, *Faust, Der Tragödie Erster Teil: Mit Materialien* (Stuttgart: Klett, 1983).

Sabahattin Alis Werk beinhaltet 3 Protagonisten (*Nihat*, *Ömer* und *Macide*), deren Beziehung zum Dämon (oder auch Teufel, wie man es nennen mag) variieren. Der Fokus hier steht auf *Ömer* und *Macide*, die in dem genannten Werk (*Der Dämon in uns*) *Gretchen* und *Faust* repräsentieren werden. Ob *Macide*, wie bei Goethes *Gretchen* am Ende tragisch enden wird, wird gegen Ende dieses Artikels verdeutlicht:

Die Gretchentragödie nimmt ihren Lauf. *Ömer* wird sich bewusst, dass er sich in *Macide* verliebt. Außerdem wird in dem folgenden Abschnitt bemerkbar, dass *Nihat* wieder versucht *Ömer* zu leiten, was seine dämonische Eigenschaft hiermit bestätigt. Eine gewisse Tendenz zu *Mephisto* ist somit vorhanden:

Ömer hatte es sich bis zuletzt nicht eingestehen wollen, dass er diese Reise in Gedanken durch alle Zimmer des Hauses nur unternommen hatte, um endlich hier, in diesem Zimmer, anzukommen. Und wie Schuppen fiel es ihm von den Augen, weshalb er die Kneipe so überstürzt verlassen hatte und um Mitternacht hierher geeilt war. Und noch einmal ging ihm durch den Kopf, was er empfunden hatte, als er das Mädchen am Morgen auf dem Schiff zum ersten Mal erblickte. »Dieser blöde *Nihat* ... Am liebsten würde der mich total umkrepeln!«, schimpfte er vor sich hin. Bisher hatte er stets Freude und auch einen gewissen Stolz empfunden, wenn er seine Gedanken und Gefühle offen und frei zum Ausdruck brachte, denn er hielt dies für einen Beweis seines gesunden Selbstbewusstseins³².

Die Gretchentragödie setzt sich fort, indem sich *Ömer* eingesteht, dass er sich in *Macide*, die noch kürzlich ihren Vater verloren hat, verliebt. Er versucht rational zu bleiben. Jedoch gelingt es dem Dämon in ihm, seine Rationalität zu unterdrücken und bringt somit das Emotionelle zum Vorschein:

Ömer schalt sich innerlich: »Keinen Ton krieg ich heraus, als hätte ich einen Kloß im Halse stecken. Das passiert mir zum ersten Mal. Die Situation ist allerdings auch alles andere als normal. Schließlich kann ich ja ein Mädchen, das ich gerade erst kennen gelernt habe und das außerdem in ganz frischer Trauer um seinen verstorbenen Vater ist, nicht sofort mit einer Liebeserklärung überfallen. Aber trösten könnte ich sie wenigstens. Doch das habe ich in meinem ganzen Leben noch nicht getan. Mich hat auch noch nie jemand getröstet. Nichts kann scheinheiliger sein als tröstende Worte³³.

Trotz des Durcheinanders der Gedanken, das *Nihat* verursacht hat, rappelt *Ömer* sich auf und trifft die Entscheidung, *Macide* erneut zu sehen. Somit beginnt die Tragödie der beiden.

Ömer war verwirrt. Wenn sie sich jetzt trennten, konnte es sein, dass sie sich wochenlang nicht wiedersahen. Das war sogar mehr als wahrscheinlich. Doch er vermochte sich nicht vorzustellen, auch nur für fünf Minuten ohne sie zu sein. Diesen Gedanken brachte er aber nicht über seine Lippen, und er sagte nur: »Wie können Sie denn jetzt üben?« *Macide* entgegnete mit dem ihm so unverständlichen Lächeln: »Warum fragen Sie? Wie kommen Sie nur auf so eine Frage?« *Ömer* nahm seinen ganzen Mut zusammen: »Ich wollte Ihnen noch so viel sagen!« »Haben Sie aber nicht!« *Ömer* schaute sie vorwurfsvoll an. *Macide* sagte, wie um Verzeihung bittend: »Wir sehen uns ja noch ...« »Wann?«, fiel *Ömer* ihr ins Wort. *Macide* zuckte mit den Schultern. »Soll ich heute Abend hier vorbeikommen und Sie abholen? Wir können dann zusammen zur Familie meiner Tante gehen!« Das junge Mädchen schien einen Augenblick nachzudenken. »Wie Sie wollen!«, entschied sie dann und stieg die Steintreppe hinauf³⁴.

Macide erweckt den Eindruck im Bann *Ömers* zu stehen, da sie trotz einer gewissen Abneigung enttäuscht zu sein scheint, als sie ihn nicht zu sehen bekommt. Sie ist ängstlich ihn zu sehen, aber trotzdem auch irgendwie schwärmerisch bei den Gedanken an *Ömer*. Auch ist *Macide* skeptisch, wie sie sich an ihn annähern soll, da sie dabei an alle seine Verhaltensweisen denkt und sich selbst zensiert. Dies zeigt deutlich, dass die Protagonistin *Macide* dem Protagonisten *Ömer* verfallen ist. Es wird ihr auch bewusst, dass im Falle eines Problems *Ömer* das Weite suchen wird. Das ist ihr von Anfang an bewusst. Trotzdem wird sie sich, wie in den nächsten Abschnitten bekannt wird, auf ihn einlassen.

Von *Ömer* war keine Spur weit und breit. Das junge Mädchen schaute sich schnell um und ging dann in Richtung Straßenbahnhaltestelle. Obwohl sie gehofft und sich sogar gewünscht hatte, dass *Ömer* nicht kommen möge, war sie dann doch enttäuscht, als er fernblieb. Sie runzelte die Stirn; in ihrem Innern stritten sich widersprüchliche Gefühle.

³² Sabahattin Ali, *Der Dämon in Uns*, übers. von: Ute Birgi-Knellessen (Zürich: Unionsverlag, 2015), 81.

³³ Ali, *Der Dämon in Uns*, 92.

³⁴ Ali, 96-97.

»Umso besser, ich habe eigentlich Angst, ihn „wiederzusehen. Ich kann seinen Worten nicht widersprechen, habe nicht einmal die Kraft, darauf zu antworten. Wie viel er zu sagen hat ... und wie schön er es sagt! Aber diese Worte sind auch gefährlich. Gestern zum Beispiel hätte ich ihm wohl besser nicht zuhören sollen, ich begriff zuerst gar nicht, worum es ging. Nicht etwa, weil ich seine Worte akzeptiert hätte, habe ich ihn nicht zurechtgewiesen, ich war einfach zu überrascht. Dabei hätte ich ihn doch auffordern müssen zu schweigen. Dann aber wäre er vielleicht verärgert gewesen und fortgegangen. Ja, ganz bestimmt, so einer ist er. Jemand, der sofort die Flucht ergreift, wenn man ein wenig böse mit ihm ist. Das möchte ich wiederum auch nicht. Warum sollte er, wenn er mit mir zusammen ist, plötzlich gekränkt sein und fortlaufen? Er hat ja auch gar nichts Schlimmes gesagt ... Wie bitte? Er hätte kaum Schlimmeres von sich geben können. Immerhin hat er gesagt, dass er mich liebt³⁵.

Ömer bringt Macide vom Weg ab. Dies kann hier gesehen werden, da die verantwortungsbewusste Protagonistin für Ömer an diesem Tag nicht ins Konservatorium geht, mit der Ausrede sie hätte ihre Noten nicht dabei. Aber es kann auch gesehen werden, dass sich Ömer in seinen Handlungen nicht sicher ist und nicht weiß, wie er sich Macide nähern soll. Dies endet mit damit, dass er seine Hände in den Hosentaschen verschwinden lässt.

Ich habe Ihnen so viel zu sagen, aber wohin wollen wir gehen?« Macide zögerte: »Ich weiß nicht!« Mutig, was sie selbst verwunderte und auch ein bisschen ängstigte, fügte sie hinzu: »Ich habe meine Noten nicht mitgenommen, ich könnte heute für einmal die Schule sein lassen ...« Ömer befreite seinen linken Arm vorsichtig aus Macides Griff und ging auf ihre andere Seite, um sie unterzuhaken. Nach ein paar Schritten empfand er dies aber als zu förmlich und irgendwie auch kindisch. Schnell steckte er beide Hände in seine Hosentaschen und ging so neben ihr her³⁶.

Der folgende Abschnitt zeigt, wie Macide beginnt, an sich zu zweifeln, da diese Gefühle, die sie empfindet, sehr neu für sie sind. Auch kann man sehen, dass sie sich nicht sehr sicher über Ömer ist und hinterfragt, ob dieser immer Damenbesuch hätte. Aber sie redet sich ein, dass sie nicht mehr die alte Macide ist, und lässt sich wie man es herauslesen kann, auf dieses neue Abenteuer ein und zweifelt nicht eine Sekunde daran, dass auch Ömer sich nicht geändert haben könnte und dass beide quasi einen Neuanfang begehen.

Auf unserem Weg hierher hat uns niemand gesehen. Ob er wohl immer jemanden mitbringt, wenn er nach Hause kommt? Vielleicht, und wenn schon, ich darf den früheren Ömer nicht mit dem heutigen Ömer verwechseln. Bin ich etwa die alte Macide? Auf gar keinen Fall, mit der habe ich nichts mehr zu tun. Ich kenne mich ja selbst kaum noch. Ganz sicher hat auch Ömer sich in gleichem Maße verändert. Es ist also ganz sinnlos, an alte Geschichten zu denken³⁷.

Die Gretchentragödie schreitet fort. Macide und Ömer werden ihre erste gemeinsame Nacht in Ömers Wohnung verbringen. Macide versucht rational zu denken doch ihre Emotionen kommen immer wieder dazwischen. Ein Stoß gegen die Normen ist das Resultat des Dämons in ihr, was in folgendem Abschnitt sichtbar wird:

Oh, jetzt werden wir wohl zu Bett gehen? Etwa zusammen? Natürlich zusammen, als ob ich das nicht gewusst hätte, als ich mit ihm herkam! Ich habe es gewusst und bin aus freien Stücken mitgekommen. Wovor habe ich dann Angst? Es ist schon Jahre her, dass ich mit jemandem im gleichen Bett gelegen habe. Aber das ist ja etwas ganz anderes. Er wird mich sicher umarmen. Und ich kann dabei seine schönen Lippen von ganz nahem sehen, kann sie sogar küssen, ja, wie ich ihn küssen werde! Mein Gott, was für schamlose Dinge mir durch den Kopf gehen. Wieso schamlos? Ich bin doch jetzt eine Frau, sollte eine Frau sich vor solchen Dingen schämen? Er scheint kein bisschen aufgeregt, ob er nicht das Gleiche empfindet? ... Was soll das heißen, seine Frau? Wir sind doch gar nicht getraut! Ach, das ist sicher nicht richtig, was ich hier tue, alle werden über mich herziehen! Aber was gehen mich die anderen an, hatte ich das nicht schon gesagt? Also! Wir können doch auch später heiraten. Natürlich werden wir heiraten. Aber wie kann ich ihm das jetzt sagen? Und was wird er dann von mir denken? Auch das können wir später erledigen³⁸.

Macide widerspiegelt hier die Gretchentragödie, indem sie ohne Ehe mit Ömer beginnt zusammen zu leben und mit ihm ihr Bett teilt. Desweiteren kann gesehen werden, dass sie sich Sorgen über ihr soziales Umfeld macht,

³⁵ Ali, 121-122.

³⁶ Ali, 124-125.

³⁷ Ali, 162.

³⁸ Ali, 162-163.

da sie ehelos zusammenleben werden. Diese Gedanken sind nicht umsonst, denn wenn man an die Zeit, in der der Roman abspielt denkt, ist es absolut plausibel, dass das Umfeld des Mädchens, das ja konservativ erzogen wurde, diesen Tabubruch nicht billigen würde. Was jedoch auch zu bemerken ist, dass sich Ömer keinerlei moralische Sorgen macht. Es scheint so zu sein, als ob ihm das alles gleichgültig wäre. Was natürlich die Beziehung des Fausts zu Gretchen hier in einem gewissen Maß bestätigt. Von einer Nachbildung kann hier die Rede sein, da auch im Original das Mädchen vom rechten Weg abgebracht wurde.

Im folgenden Passus kann gesehen werden, dass die beiden Protagonisten Macide und Ömer ihre erste gemeinsame Nacht verbracht haben und dass das Mädchen ihre Unschuld verloren hat. Ömer hat sie verführt. Dies hat dazu geführt, dass Macide ihre Jungfräulichkeit verloren hat. Dies bestätigt wieder die These, dass die Protagonistin, wie in der Gretchentragödie vom rechten Weg abgebracht wird, da es trotz gegenseitigen Konsenses keine Ehe besteht.

Als das junge Mädchen sah, dass er erwacht war, lächelte es ihm zu. Ihr blasses und jetzt vielleicht noch ein wenig schmaleres Gesicht erhielt dadurch einen unwiderstehlichen Liebreiz. Dieses Lächeln schien nachdrücklicher und ehrlicher als alle Worte zu sagen: »Ich danke dir. Ich liebe dich. Du hast mich glücklich gemacht!«, und verbreitete sich wie der Duft einer Blume im Innern des jungen Mannes, als er tief Atem holte³⁹.

Nach der gemeinsamen Nacht kann ein Wandel festgestellt werden. Ömer stellt seine Geliebte Macide seiner Wirtin vor, die daraufhin mit einer gewissen Skepsis, mit Gedanken an Macides Vorgängerinnen wahrscheinlich, das Mädchen mustert und daraufhin den beiden ein geräumigeres Zimmer anbietet, da sie als eine Familie den Raum brauchen würden und das ehemalige Zimmer Ömers dafür nicht geeignet zu sein scheint.

Ömer ging hinaus und kehrte kurz darauf mit der Zimmerwirtin zurück. »Das ist meine Frau! Und dies ist unsere Madame, die Hausbesitzerin!«, stellte er vor.“ (...) „Nachdem sie Macide wortlos längere Zeit gemustert hatte, sah sie kurz zu Ömer hinüber und sagte in gebrochenem Türkisch: »Ich bin sehr erfreut!« Dann wandte sie sich wieder zu Macide: »Ich werde Ihnen das Zimmer nebenan geben, das ist etwas geräumiger. Wir machen es sofort sauber, dann können Sie noch heute umziehen!⁴⁰

Ömers Charakter beginnt sich zu wandeln. Die Beziehung zu Macide beginnt sein Handeln zu ändern, was er im folgenden Abschnitt bedenkt. Wo er noch früher als Streuner galt und bekannt war mit seiner Verantwortungslosigkeit, überrascht er seine Kollegen, als er zur Arbeit erscheint. Anscheinend hat die Ehe doch ihre Wunder getan und aus dem Junggesellen langsam aber sicher einen Familienmann gemacht.

Von nun an musste er seine Arbeit gewissenhaft ausführen und sich sein Geld wirklich verdienen, sagte ihm ein deutliches Gefühl. Er brauchte einen Ort in seinem Leben, der ihm Sicherheit gewährte. Dieses bisher noch nie verspürte Bedürfnis stimmte ihn zunächst froh, etwas später dann auch nachdenklich. »Verändere ich mich schon so schnell?«, fragte er sich. Die nach und nach eintreffenden Kollegen staunten nicht schlecht, als sie den für seine schlechte Arbeitsmoral berüchtigten Ömer an seinem Platz sitzen sahen. Sie begrüßten ihn nur kurz und gingen zu ihren Schreibtischen⁴¹.

Trotzdem wird an seinem Arbeitsplatz wird an Ömer gezweifelt, denn er hat ein gewisses Image hinterlassen, dass auch nach dem Kundgeben seiner „Heirat“ immer noch skeptisch wahrgenommen wird:

Hüsamettin Efendi sah den Jungen mitleidig an. »Gott schenke euch Glück. Alles Gute soll euch begleiten. Du bist doch ein vernünftiger Junge, denk ich ...« Es war Ömer nicht entgangen, dass der Kassierer eigentlich »dachte ich« hatte sagen wollen, es sich im letzten Moment aber anders überlegt hatte. Er lachte und fragte: »Habe ich da etwa einen Fehler gemacht?« »Ach was, wird schon richtig sein.« Ömer versuchte, mit knappen Worten zu erzählen, was vorgefallen war.

³⁹ Ali, 165,166.

⁴⁰ Ali, 166.

⁴¹ Ali, 167.

Dabei änderte er die Geschichte ein wenig ab, da er sich dachte: »Ich habe kein Recht, das Mädchen in ein schlechtes Licht zu rücken. Auch wenn sie nicht dabei ist, soll niemand respektlose Dinge von ihr denken⁴².

Auch versucht Ömer, nichts Schlechtes auf Macide zukommen zu lassen, was als einen Charakterumschwung gedeutet werden kann. Macide und sein innerer Dämon stehen hier im Konflikt und scheinbar scheint Macide die größere in diesem Zusammenstoß zu sein. Aber obwohl er sie zu beschützen versucht, ist ihre ehelose Heirat ein Bruch gesellschaftlicher Normen, was somit eigentlich nicht einen Schutz darstellt, sondern eher mehr hier die Gretchentragödie bestätigt.

Wie einfach es doch ist, mich ins Schlepptau zu nehmen! Ich habe es nie gelernt, meinen Willen dagegenzusetzen. Und dann diese Vergesslichkeit, diese unsägliche Selbstvergessenheit! Ich verliere auf einmal den Kontakt mit meiner Umwelt und scheine im luftleeren Raum zu schweben. Das muss sich alles ändern. Dafür wird Macide schon sorgen⁴³.

Weiter kann sich feststellen lassen, dass Ömer sich bewusst ist über seine Situation. Es ist jedoch nicht davon zu sprechen, dass er über seinen Willen verfügen kann. Es lässt sich außerdem herauslesen, dass Macide das Problem in den Griff bekommen würde. Im nächsten Abschnitt kann das herausgelesen werden. Ferner werden die konträren Charaktere der Beiden sichtbar. Macide ist der barmherzige Typ, wohingegen Ömer ein Streuner ist und nicht weiß, was er selber will:

Ömer bemühte sich, dem Gespräch eine andere Wendung zu geben: »Wir sollten doch in ein anderes Zimmer ziehen. Hatte die Madame nicht so was gesagt?« Voller Anerkennung für diese Geistesgegenwart sagte Macide: »Das ist schon geschehen. Aber es waren noch ein paar Sachen hier, die ich holen wollte. Und dann fehlt dort die Glühbirne ... Ich habe hier auf dich gewartet!« Ömer, der seine Gäste schon wieder vergessen hatte, schmiegte sich an Macide. »Ich laufe gleich los und kauf eine!« Das junge Mädchen suchte nach seiner Handtasche und fragte: »Was kostet eine Glühbirne?« »Ich habe selbst Geld«, rief Ömer. Dabei schoss ihm ein Gedanke durch den Kopf: »Was soll das heißen, wie viel kostet eine Glühbirne? Wollte sie mir das Geld etwa abgezählt geben? Hat sie Angst, mir mehr zu geben? Komisch!« Doch dann schämte er sich vor sich selbst: »Wie schlimm, dass ich so etwas denke! Natürlich hat sie nur aus Gewohnheit so gefragt.« Im gleichen Augenblick hielt Macide ihm einen Fünfliraschein hin: »Du sagtest doch, du hättest nur noch fünfunddreißig Kuruş, das reicht vielleicht nicht, hier, nimm das!« Ömer war zum Weinen zu Mute. Er schob Macide in das Zimmer zurück, folgte ihr, stieß die Tür mit dem Fuß zu und fiel dem jungen Mädchen um den Hals: »Macide ... Meine süße kleine Frau ... Ich bin ein Schuft ... Du musst mich erziehen!«, stammelte er. Macide fragte erstaunt: »Wieso? Was hast du?« Ömer getraute sich nicht, ihr zu erzählen, was ihm da eben durch den Sinn gegangen war, und er erfand schnell eine Lüge: »Ich bin zu spät nach Hause gekommen, deswegen!⁴⁴

Fast hätte der innere Dämon hier dafür gesorgt, dass Ömer sein Vertrauen zu Macide brachen würde. Doch seine Rationalität siegt hier über den Dämon. Man kann auch herauslesen, dass sich Ömer Sorgen macht, da sein Handeln nicht immer eine aufrichtige Weise darstellt und seine Beziehung zu Macide schädigen könnte. Auch kann gesehen werden, dass die Protagonistin eigentlich sein Retter sein sollte, aber Ömer, bedingt durch sein Handeln, zieht Macide weiter in die Gretchentragödie, was im folgenden Abschnitt aus dem Roman herausgefiltert werden kann:

Ich fürchte mich vor allen, deshalb zweifle ich auch an allen. Aber wie konnte ich so tief fallen? Wie bin ich überhaupt auf die Idee gekommen, dass Macide nicht aufrichtig sein könnte? Wie soll sie denn wissen können, was für ein übler Typ ich bin, auf welche Dummheiten und Gefahren ich mich einlasse! Wie alle Menschen mit einem schlechten Gewissen werde auch ich immer mehr ein Opfer meines Argwohns. (...) „Und wie schroff habe ich dann Macide behandelt, die sich nichts anderes hatte zu Schulden kommen lassen, als auf mich zu warten! Nur, weil ich mir einbilde, dass sie längst durchschaut hat, wie verkommen ich bin, und sich mit meiner Erbärmlichkeit ein Spiel erlaubt. Oh Gott, ich hatte geglaubt, dass sie mich aus diesem Sumpf ziehen und retten kann; doch nun scheint mir, dass ich sie mit hinabziehe in die schreckliche Welt meiner schwarzen Seele⁴⁵.

⁴² Ali, 169.

⁴³ Ali, 179-180.

⁴⁴ Ali, 182-183.

⁴⁵ Ali, 212.

Ferner kann auch gesehen werden, dass anscheinend die beiden Protagonisten Ömer und Macide charakterlich nicht kompatibel sind und Ömer beginnt an sich zu zweifeln und es tut ihm sogar leid, dass er das Mädchen in diese ehelose Beziehung mit hineingezogen hat.

Warum habe ich sie überhaupt hierher gebracht? Warum habe ich mir das aufgehalst und ihr solche Sorgen aufgebürdet, wo sich doch schon bald herausgestellt hatte, dass unsere Seelen nicht in allem übereinstimmen?⁴⁶

Die Gretchentragödie verzweigt sich immer mehr. Es kann herausgelesen werden, dass die beiden in ihren Wesen vollkommen gegenseitige Pole darstellen und eine gewisse Kompatibilität zwischen den Protagonisten zu fehlen scheint, trotz der Liebe Ömers zu Macide. Auch kann gesehen werden, dass Ömer trotz seines Fehlverhaltens versucht, die Gefühle Macides auszubeuten, indem er seine Schwächen aufzeigt. Ferner wird auch sichtbar, dass der Dämon (hier die innere Stimme) erwähnt wird, der ja im eigentlichen Sinne die ganze Tragödie in ihre Wege leitet.

Es ist nur allzu offensichtlich, dass wir grundverschieden sind. Dass ich dich trotz dieser Unterschiede so wahnsinnig liebe, dürfte wohl auch ein Spiel dieses Dämons sein. Außerdem spitzt sich alles von Tag zu Tag zu. Ich habe Dinge getan, die ich nie für möglich gehalten hätte. Ach, Macide, ich dürfte eigentlich gar nicht neben dir liegen und wie ein normaler Mensch mit dir reden. Du hast mich bereits verurteilt, obwohl du noch gar nicht alles weißt, was heute geschehen ist. Das heißt, mein Verhalten euch beiden gegenüber ist vielleicht sogar entschuldigbar, da ich mich vor mir selbst ekelte. Um das aushalten zu können, wollte ich auch andere genauso erniedrigt sehen wie mich selbst. Ach, Macide, wenn du wüsstest, was ich getan habe, vielleicht wärest du dann noch wütender auf mich. Oder würdest vor mir davonlaufen. Vielleicht hättest du aber auch Mitleid mit mir. Sieh mich an, ist mein Zustand nicht Mitleid erregend?⁴⁷

Jetzt kommt auch der diabolische, ja fast dem Mephisto ähnliche Nihat ins Spiel, der sein Opfer sucht und es in Macide gefunden zu haben scheint. Sie selbst flieht vor Konflikten, vor allem vor denen mit Ömer. Aber es wird auch bekannt, dass ihr langsam das Leben der Ehefrau auch nicht mehr Spaß macht, da sie auch nach dem Konservatorium noch die Hausfrau zu Hause spielen muss. Ferner kann auch herausgelesen werden, dass sich die Beziehung zwischen den beiden Protagonisten Ömer und Macide gebessert hat, aber ihre Probleme keineswegs eine Lösung gefunden zu haben scheinen:

Eines Tages fragte Nihat Macide: »Haben Sie denn im Konservatorium keine hübschen, geeigneten Freundinnen?« Die junge Frau errötete leicht und gab ganz ernsthaft zur Antwort: »Ich weiß nicht, unter diesem Gesichtspunkt habe ich mich noch gar nicht umgesehen!« Fest überzeugt, dass sein umfassendes Wissen diesen Anspruch rechtfertigte, suchte der Professor eine Frau, die schön und gebildet sein und aus guter Familie stammen sollte. Macide verhielt sich meistens schweigsam, weil sie alles vermeiden wollte, was zu einer Auseinandersetzung zwischen ihr und Ömer hätte führen können. Doch als seine Freunde sich jeden Abend bei ihnen einfanden, merkte sie, dass sie ihre Abneigung bald nicht mehr würde verbergen können. Wenn sie nach einem langen Tag am Konservatorium nach Hause kam, musste sie die Wohnung aufräumen, das Essen vorbereiten und sich eigentlich auch ein wenig ausruhen. Nach jenem ereignisreichen Abend war die Beziehung zwischen ihr und Ömer zwar wieder lebendig und stark geworden, doch im Grunde hatten sie keines ihrer Probleme gelöst⁴⁸.

Im Laufe der Handlung des Romans ändert sich die Beziehung der beiden Protagonisten Macide und Ömer drastisch. Auf einer Veranstaltung mit Musik geht Ömer, wenn auch nicht konkret, fremd, da dieser einer anderen Frau seinen Blick schenkt und auch von ihrer Seite aus willkommen empfangen wird. Es kann gesehen werden, dass Macide in ihrer Naivität versucht, in dieser Handlung Ömers eine plausible Erklärung zu finden. Trotz ihrer Suche, kann sie es sich nicht eingestehen und kommt mit dieser Idee nicht klar. Bedingt durch ihre Position in einer ehelosen Beziehung, weiß die junge Frau nicht, wie sie mit ihrer Situation umgehen soll und gerät in eine Art Angstzustand.

⁴⁶ Ali, 213.

⁴⁷ Ali, 268-269.

⁴⁸ Ali, 285-286.

Auch sie schaut nur auf Ömers Lippen!«, dachte Macide und stellte sich vor, wie die beiden sich küssten. Es machte ihr nichts aus. »Sollen sie doch machen, was sie wollen!« Doch als ihr dieser Gedanke durch den Kopf ging, stutzte sie, und sie fragte sich: »Ob die Trunkenheit wohl sämtliche Gefühle des Menschen abtötet?« Da durchfuhr es sie schmerzhaft: »Nein, das war schon so, bevor ich getrunken hatte. Jetzt erinnere ich mich! Auch da hatte ich mir schon vorgenommen, mich nicht mehr über Ömers Verhalten zu ärgern und mir zu sagen, was geht mich das an! So etwas ist mir früher auch schon passiert. Aber wann? Ich weiß nicht, wann ... Aber es war ganz schrecklich ... Wurde ich so gleichgültig, als ich bei Tante Emine wohnte? Vielleicht auf eine andere Weise, aber ich fühle mich genauso. Ganz für mich bleiben und bloß nichts mit ihnen zu tun haben. Ein Gefühl, das zeigte, dass mein Herz mit ihnen nicht mehr das Geringste zu tun hatte. Oh weh, ist etwa Ömer für mich jetzt auch unwichtig geworden? Unmöglich, trotz allem kann das nicht sein. Ich bin betrunken oder verrückt. Nein, nein. Um Gottes willen, was mach ich bloß?⁴⁹

Im weiteren Verlauf des Abends nimmt die Situation eine makabre Seite an. Der Freund des Protagonisten Ömers İsmet Şerif belästigt Macide, die wiederum in gar keiner Weise defensiv handelt und im Schockzustand mit einer großen Verwunderung dies über sich ergehen lässt.

Mit beiden Händen packte er Macides Schultern. Die junge Frau trat einen Schritt zurück und lehnte sich mit dem Rücken gegen die Wand. Durch diese kleine Bewegung verunsichert, zog İsmet Şerif seine Hände zurück und hielt sie vor sein Gesicht, als ob er sich vor einer Ohrfeige fürchtete. Doch als er bemerkte, dass Macide ihn weiter ruhig anblickte, fühlte er sich ermutigt und näherte sich ihr wieder. Er legte seine Hände auf Macides Schultern, sein Gesicht war ganz dicht vor ihr. In seinen Augen lagen Begierde, Drohungen, Flehen, alles miteinander. Macide, an die Wand gedrückt, konnte sich gar nicht mehr bewegen und schaute aufmerksam und verwundert in dieses Gesicht vor ihr. Alles, was sie dort sah, war schrecklich [...]⁵⁰.

Ömer scheint das Handeln seines Freundes bedingt durch seine Schulden an ihn vollkommen egal zu sein, was durch sein Desinteresse an dieser Belästigung gesehen werden kann. Man kann sehen, dass Macide, wie auch schon früher erwähnt, in einem Ernstfall total auf sich alleine gestellt ist und keinerlei Unterstützung bekommen wird, wie auch in der jetzigen Situation, in der sie sich befindet.

Für einen Moment kreuzten sich Macides und Ömers Blicke. Sie sahen sich eine Weile an. „Was soll das, Ömer? Warum weist du diesen Kerl nicht zurecht?“, glaubte Ömer in ihren Augen geschrieben zu sehen. Er beugte sich zu ihr und sagte leise, doch erstaunlich nüchtern: „Was kann ich denn tun? Du siehst doch, dass er nicht bei Sinnen ist, außerdem ist er mein Lehrer, das heißt, eigentlich nicht. Aber, wie soll ich's sagen ...“ Hier senkte er seine Stimme zu einem Flüstern und fuhr fort: „Du kennst mich doch, ich schulde ihm mehr als zehn Lira. Wie kann ich ihn da zurechtweisen?“⁵¹

Die nächste Passage zeigt deutlich, dass sich Macide nach dem Vertrauensbruch ihres Mannes dazu entscheidet, die Beziehung zu beenden: „Das Schicksal hatte es wohl absichtlich eingerichtet, dass sie ihren Mann so unverstellt und von so nahem sah, nachdem sie gerade beschlossen hatte, allem ein Ende zu setzen, denn so konnte es nicht weitergehen“⁵².

Während der Handlung wird ersichtlich, dass der Protagonist Ömer Gewissensbisse aufgrund seines Handelns verspürt. Gleichzeitig ist er sich bewusst, dass er, falls er weiterhin so handelt, demnächst allein in seiner Beziehung dastehen wird. Auch kann gesehen werden, dass Macide diese Worte nicht zum ersten Mal hört und sich bewusst ist, dass trotz vieler Versprechen aus Ömers Seite diese Vorfälle nicht aufhören werden zu passieren. Desweitem kann auch herausgefiltert werden, dass bei jedem Missgeschick oder Konflikt Ömer die Sache mit Liebkosungen und küssen zu klären versucht, was jedoch diesmal bei der gekränkten Macide nicht wirksam sein werden wird.

Macide, von heute an werden wir nirgends mehr hingehen, weder in Nachtlokale noch zu Schülerdarbietungen! Und wir werden auch keine Leute mehr zu uns einladen, ich werde mit allen meinen Bekannten brechen. Ich möchte ein neues, ein sinnvoller Leben führen. Und ich werde diesen verdammten Dämon in mir erwürgen!« Macide war sich bewusst, dass sie solche oder ähnliche Worte vielleicht zum zehnten Mal von ihm zu hören bekam. Doch gleichzeitig

⁴⁹ Ali, 323-324.

⁵⁰ Ali, 330-331.

⁵¹ Ali, 333.

⁵² Ali, 334.

zweifelte sie keinen Augenblick daran, dass Ömer auch dieses Mal ehrlich meinte, was er sagte. Und sie fürchtete, durch seine Worte und leidenschaftlichen Gesten trotz aller Entschlossenheit wieder schwach zu werden. Das wollte sie auf keinen Fall. Dieses Mal war sie nicht bereit, ihre Wut und ihren ganzen inneren Schmerz mit feurigen Küssen auslöschen zu lassen. Auch Ömer schien dies zu begreifen, denn er verstummte plötzlich. Sie gingen zu Bett und schliefen beide sofort ein⁵³.

Letztendlich kann im letzten Ausschnitt deutlich herausgelesen werden, dass Macide in ihrer ehelosen Beziehung vollkommen unglücklich ist und sich von dem Protagonisten Ömer trennen will. Dies wird in ihrem Brief, den sie an ihn schreibt deutlich. Das Schreiben eines Briefs zeigt hier, dass Macide eine Konfrontation meiden möchte und diese Beziehung ohne jeglichen Konflikt beenden möchte. Bedingt durch ihren Tabubruch mit ihrer ehelosen Ehe, steht die junge Frau nach der Trennung von Ömer alleine da, was sie aber in Kauf zu nehmen scheint, was aus der Passage auch gefiltert werden kann. Obwohl Macide immer noch Gefühle gegenüber Ömer pflegt, kann sie es sich nicht erklären warum und bestätigt auch, dass sie in den drei Monaten ihrer Beziehung ihre Liebe gegenüber Ömer dauernd bezweifelt hat. Dies zeigt, dass eigentlich, der Dämon seine Hand im Spiel hatte und dafür gesorgt hat, dass die beiden durch das Schicksal aneinander gefunden haben. Somit trennt sich die Protagonistin Macide von ihrem Mann.

Hastig begann sie mit einem Bleistift zu schreiben: »Ömer! Ich verlasse dich. Du weißt, wie schmerzlich das für mich ist und dass ich außer dir niemanden habe. Und ich weiß, dass auch du niemanden außer mir hast. Trotzdem werde ich von dir fortgehen. Eine sonderbare Furcht, dass genau dies einmal eintreffen könnte, hat mich seit dem Tag, an dem ich dir hierher folgte, eigentlich nie verlassen. Wie sehr ich mich auch bemühte, dies vor mir selbst zu verheimlichen, tauchte dieser Gedanke doch immer wieder auf und machte mich sehr unglücklich. Während unseres ganzen etwas mehr als drei Monate dauernden Zusammenlebens habe ich unaufhörlich versucht herauszufinden, worin meine Angst begründet war und was ich unternehmen könnte, damit dieser gefürchtete Augenblick nie eintreten möge. Doch schließlich musste ich einsehen, dass ich keine andere Wahl hatte, als mich den Zufällen des Lebens zu überlassen. Ömer, mein Geliebter, muss ich es dir überhaupt noch sagen, dass wir zwei grundverschiedene Menschen sind, deren Denkweisen und Ansichten nichts miteinander gemein haben? Warum nur hat uns das Schicksal zusammengebracht? Du sagtest, dass du mich liebst, ich habe dir geglaubt. Auch ich liebe dich, sogar sehr, meine Gefühle für dich sind auch heute noch die gleichen. Nur, warum ich dich liebe, das konnte ich mir nie erklären, und deshalb zweifelte ich stets an meiner Liebe zu dir, deshalb glaube ich, dass ich nicht weiter mit dir zusammenleben kann⁵⁴.

In dem Werk *Der Dämon in uns* geht die Geschichte der beiden weiter. Jedoch wendet sich die Handlung von der Gretchentragödie, da sich die Protagonisten Ömer und Macide getrennt haben. Deswegen wurde es für gut empfunden, der Analyse hier ein Ende zu setzen, da sonst der Rahmen der Untersuchung gesprengt wäre und sich einem anderen Thema wenden würde.

Schlussfolgerung

Die Gretchentragödie als literarisches Motiv zieht sich durch die Erzählung und manifestiert sich in den Entscheidungen der Charaktere. Ömer verliebt sich in Macide, was zu einem inneren Konflikt führt, da er rational bleiben möchte, aber die emotionalen Aspekte überwiegen. Die Handlung nimmt eine dramatische Wendung, wenn Ömer und Macide ihre ehelose Beziehung eingehen, was als Bruch mit gesellschaftlichen Normen betrachtet wird, ähnlich wie in der Gretchentragödie. Die Entwicklung von Macides Charakter zeigt ihre Unsicherheit angesichts der neuen Emotionen und ihrer Abhängigkeit von Ömer. Die gemeinsame Nacht in Ömers Wohnung markiert einen weiteren Schritt in der Tragödie, da Macide ihre Unschuld verliert, ohne eine formelle Ehe. Ömers Charakter wandelt sich im Verlauf der Handlung, beeinflusst durch die Beziehung zu Macide. Er versucht, verantwortungsbewusster zu handeln, aber gesellschaftliche Normen und sein eigenes Image werfen Zweifel auf. Trotz seiner Bemühungen, Macide zu schützen, verstärkt die ehelose Beziehung die Tragödie. Die Beziehung

⁵³ Ali, 337.

⁵⁴ Ali, 341-342.

zwischen Ömer und Macide zeigt zunehmende Diskrepanzen in ihren Charakteren. Ömer beginnt an sich selbst zu zweifeln und bedauert, dass er Macide in diese Beziehung hineingezogen hat. Der diabolische Charakter von Nihat verstärkt die Konflikte, und die Handlung endet damit, dass Macide sich von Ömer trennt.

Insgesamt spiegelt die Geschichte die Elemente der Gretchentragödie wider, indem sie die moralischen und gesellschaftlichen Konflikte in einer Beziehung betont. Die Charakterentwicklung, die ehelose Beziehung und das tragische Ende tragen zu einer komplexen Handlung bei, die von inneren Dämonen und gesellschaftlichen Erwartungen geprägt ist. Es besteht jedoch ein Wandel im verwendeten Motiv der Gretchentragödie von Sabahattin Ali. Wo bei Goethe das Gretchen tragisch zu Ende geht, bekommt die Handlung bei Ali eine Kehrtwendung, indem sich die Protagonistin Macide sich von ihrer Beziehung befreien kann. Somit kann schlussfolgernd gesagt werden, dass sich Sabahattin Ali, wohl oder übel, sich von dem Fauststoff mit seinem diabolischen weniger oder mehr inspirieren ließ, da bis zur Trennung der Protagonisten wesentliche Züge der originalen Tragödie ähneln. Somit kann letztendlich auch gesagt werden, dass die Hypertextualitätstheorie von Gérard Genette Bestätigt wird, indem einige Auschnitte dem Original *Faust. Der Tragödie erster Teil* ähneln, und manche Passagen eher Nachbildungen sind.

Quellenverzeichnis

- Ali, Sabahattin. *Der Dämon in uns*. Übers. von: Ute Birgi-Knellessen. Zürich: Unionsverlag, 2015.
- Aras, Emel. "Metaforik 'Öteki'nden Özdeki 'Öteki': İçimizdeki Şeytan'da Faust Sendromu," *Hece Dergisi* (2018).
- Babacan, M. "Türk Edebiyatında Faust," *Yedi İklim* 46/567, (2019): 52-56.
- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva. *Проблемы поэтики Достоевского. La poétique de Dostoïevski.* Traduit... par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. Éditions du Seuil, 1970.
- Barthes, Roland et al. *Tel Quel, Théorie d'ensemble*. Paris: Du Seuil, 1968.
- Barthes, Roland. "Théorie Du Texte" Encyclopædia Universalis. Zugriff am 7. November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- Bein, Thomas. *Intertextualität*. In *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Gerhard Lauer and Christine Ruhrberg. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2011.
- Bezirci, Asım. *Sabahattin Ali*. İstanbul: Çınar Yayınları, 1987.
- Biasi, Pierre-Marc de. "Théorie de l' Intertextualité" Encyclopædia Universalis. Zugriff am 7. November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- Derhy Kurtz, W. L. Benjamin und Mélanie Bourdaa. *The Rise of Transtexts : Challenges and Opportunities*. New York: Routledge, 2016.
- Escola, Marc. "Des Possibles Rapports de La Poétique et de l'histoire Littéraire," *Fabula-LhT : littérature, histoire, théorie* (2013).
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1970.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Grabert, Willy, Arno Mulot und Helmuth Nürnberger. *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1985.
- Haug, Walter. *Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als felix culpa zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät* in: Walter Haug *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen, 2003.
- Karaca, Birsan. "Intertextual Relations in Sabahattin Ali's Novel 'The Devil in the Flesh'," *Вопросы тюркской филологии (Questions of Turkic Philology)* (2020).
- Kristeva, Julia. "Analyse du Jehan de Saintré" in *M. Foucault, Théorie d'ensemble. Tel Quel*. Paris: Du Seuil, 1968.

- Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Gedichte, 80. Fragment* - Zeno.org, . Zugriff am 7. November 2023. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,%20Jakob%20Michael%20Reinhold/Gedichte/Gedichte/80.%20Fragme nt>
- Öcal, Oğuz. "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan Romanı", *Journal of Türklük Bilimi Arastırmaları* 16/30 (2011).
- Özmen, Kemal. "Faust Miti Üzerine...Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok? (I)," *Frankofoni* 1/36, (2020): 81-96.
- Pınar, Nedret. "Türkiye'de Faust," *Metis Çeviri Dergisi* 4, (1988): 75-83.
- Portor, Laura Spencer. *The greatest books in the world; interpretative studies, by Laura Spencer Portor*. Chautauqua, New York: Chautauqua Press, 1917.
- Strauss, Gerlad. *The 'Faust Book' of 1587; Faust through Four Centuries*. Herausgeber: Peter Boerner und Sydney Johnson. Tübingen, 1989.
- Togar, Melahat, Filiz Ali und Atilla Özkırımlı. *Arkadaşım Sabahattin Ali*. İstanbul: De Yayınevi, 1979.
- von Goethe, Johann Wolfgang und Bernd Mahl. *Faust, der Tragödie erster Teil: Textausgabe mit Materialien*. Stuttgart: Klett, 1983.
- von Goethe, Johann Wolfgang und Charles E. Passage. *Goethe's plays*. London: E. Benn, 1980.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).