

## Aufreizende Verbote: Uşaklıgil's *Aşk-ı Memnu* als Schlüssel zur ‚orientalischen‘ Liebe

Michael Reinhard Heß  
Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

### Abstract

This article is an analysis of the novel *Aşk-ı Memnu* “Forbidden Love” (1900) by the Turkish writer Halit Ziya Uşaklıgil (1866–1945). It focuses on the interaction of eroticism and social rules in an Islamic society subject to strong Western influence. In particular, the veiling of women (*tesettür*) is shown to have a number of functions in addition to the moral role usually ascribed to it by some conservative Muslims. Other subjects are the psychology of patriarchy and female homosexuality. Quoting extensively from the novel, the contribution contextualizes Uşaklıgil’s literary work within both traditional Islamic and Westernized Ottoman cultures.

*Keywords:* Istanbul, Ottoman literature, fin de siècle, eroticism, patriarchy, Islam, veiling, lesbian love.

### 0. Einführung

Die osmanische Literatur des 19. Jahrhunderts wird immer noch stiefmütterlich behandelt, obwohl es gewisse Anzeichen gibt, daß sich dies ändert.<sup>1,2</sup> Die Gründe für das lang währende Desinteresse sind nicht nur in der Marginalisierung literaturwissenschaftlicher Themen innerhalb der Turkologie und Osmanistik zugunsten linguistischer und historischer Fragestellungen zu suchen, sondern auch in der Weitergabe und dem Fortwirken des *Dégouts* der republikanischen Türkei für alles Osmanische, insbesondere für dessen angeblich dekadente und ‚volksferne‘ Literatur. Unverdientermaßen ist die osmanische Literatur der Endphase auch kaum in den Genuß aktueller Wiederbelebungsversuche gekommen, da sich diese unter dem Einfluß namentlich konservativ-islamistischer Kreise seit ungefähr zwei Dezennien stark auf die als glorreich empfundene klassische Phase der osmanischen Herrschaft bis ungefähr zum Ende des 17. Jahrhunderts konzentrieren.<sup>3</sup>

Die literarische Entwicklung der spätosmanischen Periode wurde maßgeblich von Verwestlichungstendenzen geprägt. Die Öffnung gegenüber den fortschrittlichen Entwicklungen des Westens auf technischem, militärischem, administrativ-juristischem, kulturellem und damit auch literarischem Gebiet war von den osmanischen Herrschern bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Reaktion auf den zuneh-

<sup>1</sup> Zur Umschrift: Osmanische Textzitate werden in der wissenschaftlichen Umschrift nach Richard F. Kreutel wiedergegeben; siehe Kreutel 1965: XIV–XX. Für das moderne Türkische wird die offizielle Standardorthographie benutzt. Zur Klarstellung für den nichtturkologischen Leser wird nötigenfalls jeweils durch ein Kürzel (osm. oder ttü.) angegeben, um welche der beiden Sprachen es sich handelt. Klassisch-arabische Zitate werden nach den Umschriftregeln von Hans Wehr (1985) zitiert, wobei jedoch unter Vereinheitlichung im Hinblick auf das Kreutel-System für Wehrs *q* das Symbol *ḳ* geschrieben wird.

<sup>2</sup> Etwa durch die jüngst erschienene Übersetzung des unten besprochenen Romans von H. Z. Uşaklıgil: Uşaklıgil 2007.

<sup>3</sup> Siehe dazu eingehend Furrer 2005.

menden Verfall des Reiches eingeleitet worden. Mit dem „Großherrlichen Dekret von Gülhane“ (osm. *Gülhâne Hatt-ı Hümayyūnu*) von 1839 leitete der reformfreudige Sultan ‘Abdülmeğīd I. den Höhepunkt dieser Entwicklung ein. Die dadurch eingeläutete Ära der „dem Wohle zuträglichen Umordnungen“ (osm. *Tanzīmāt-ı Hayrīye*), kurz (ttü.) *Tanzimat*-Zeit genannt, dauerte bis 1876. Ihr Höhepunkt und zugleich Abschluß war eine ephemere Phase der konstitutionellen Monarchie (1876–1878), die man als „Ersten Konstitutionalismus“ (ttü. *Birinci Meşrutiyet*) bezeichnet. Mit der Auflösung des ersten osmanischen Parlaments durch ‘Abdülmeğīds dritten Nachfolger, ‘Abdülhamīd II., am 13. Februar 1878 kam es jedoch zu einem Bruch in der Linienführung der großen osmanischen Politik. Unter dem Eindruck des für die Pforte katastrophalen osmanisch-russischen Krieges, der die Truppen des Zaren am 8. Januar 1878 bis vor Edirne gebracht hatte und in dem nur das Eingreifen eines britischen Flottenkontingents (3. Februar) den Todesstoß seitens der Russen abwendete,<sup>4</sup> sowie angesichts des sich infolge dieses Krieges abzeichnenden osmanischen Staatsbankrotts schwenkte ‘Abdülhamīd II. auf einen autokratischen Stil um. Seine Regierungszeit, die erst 1909 endete, ist daher in der türkischen Geschichtswissenschaft als Ära des „Despotismus“ (ttü. *İstibdat*) verschrien. Für das unter seinem Namensvetter ‘Abdülhamīd I. (1774–1789) begonnene und unter Selīm III. (1789–1808) und Maḥmūd II. (1808–1839) vorangetriebene Westlichungsprojekt bedeutete dies zwar keinesfalls das Ende. An die Stelle des stark europafreundlichen Klimas der Ära unter ‘Abdülmeğīd und seinem Nachfolger ‘Abdül‘azīz (1861–1876) trat jedoch eine nicht mehr so eindeutig prowestliche Atmosphäre. ‘Abdülhamīd II. selbst förderte die Entwicklung einer auf der Einheit von islamischer Religion und Herrschaft in seiner Person basierenden Ideologie. Dies schloß die Übernahme technischer Innovationen aus dem Westen nicht aus, begünstigte jedoch tendenziell die islamistischen Bewegungen. In der hamidischen Gesellschaft diskutierte man verschiedene Modelle einer osmanischen Identität, wobei Alternativen zu den Vorstellungen des Sultans aufgrund der brutalen Zensur- und Unterdrückungsmaßnahmen nur im Verborgenen oder im Exil verhandelt werden konnten. Zur maßgeblichen Oppositionsgruppe entwickelte sich dabei die bereits 1865 gegründete Geheimgesellschaft der Jungosmanen (ttü. *Genç Osmanlılar*), die im Unterschied zu ‘Abdülhamīds islamistischen Visionen das religiöse Element zurückdrängte, und zwar zugunsten dem Westen abgeschauter konstitutionalistisch-säkularistischer Vorstellungen. In dieser Hinsicht wurden sie später von einer anderen Geheimgesellschaft, den Jungtürken (ttü. *Jöntürkler*), sowie letzten Endes auch der nationalen Emanzipationsbewegung unter der Führung Mustafa Kemals, des späteren Atatürk, beerbt.

Trotz der markanten Veränderung der politischen Verhältnisse ab 1878 und der reaktionären Prägung der *İstibdat*-Phase orientierte sich die dominierende literarische Strömung dieser Zeit nach wie vor an westlichen, insbesondere französischen, Vorbildern. Führende Vertreter dieser sogenannten „Neuen Literatur“ (osm. *Edebīyāt-ı Ğedīde*, ttü. *Edebiyat-ı Cedide*) waren Aḥmed Midḥat Efendi (1844–1913), ‘Abdülhakḳ Hamīd (1851–1937), Nāmīk Kemāl (1840–1888), Şemseddīn Sāmī (1850–

<sup>4</sup> Zum historischen Hintergrund vgl. Kreiser/ Neumann 2005: 339.

1904) und Reğā‘īzāde Ekrem (1847–1913).<sup>5</sup> Şemseddīn Sāmīs 1872 in serialisierter Form ersterschienenes „Liebesleben von Talat und Fitnat“ (ttü. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*) gilt als erster von einem Türken veröffentlichter Roman überhaupt.<sup>6</sup> In der *Edebîyât-î Ğedīde* vermengten sich klassisch-osmanische, westliche und reformerische Elemente.

Ausgehend von der Grundannahme, daß die *Edebîyât-î Ğedīde* eine Literatur des Übergangs gewesen sei, in der sowohl auf inhaltlicher als auch sprachlicher Ebene traditionell-osmanische und westliche Elemente ineinanderliefen, werden in dem folgenden Beitrag die Implikationen dieser Transformation am Beispiel des Themas Liebe und Erotik illustriert. Thematischer Ausgangs- und Schwerpunkt ist dabei das Bild des Schleiers, das neben seiner konkreten stofflichen Form in vielfältiger Weise als tragendes Sinnbild für Vorstellungen von Liebesbeziehungen in der osmanischen Kultur, aber auch als Chiffre für deren Mythisierungen verstanden wird. Die Mächtigkeit dieses für moralische Grenzen, aber auch erotische Verführung und Verklärung stehenden vieldeutigen Bildes und seiner Avatars läßt sich bis in die Gegenwart an der Bedeutung von textilen Verschleierungsmitteln in aktuellen Debatten über das Verhältnis islamischer und westlicher Kultur ablesen. Diese sind unter dem Stichwort „Kopftuchproblem“ ein zentraler Bestandteil gegenwärtiger kulturkritischer Auseinandersetzungen geworden.

Die Hauptquelle der Untersuchung bildet der Roman (ttü.) *Aşk-ı Memnu* (1900) von Halit Ziya Uşaklıgil (1866–1945).<sup>7</sup> Diese Wahl ist zum einen dadurch legitimiert, daß dieser „erste Meister“<sup>8</sup> und „kraftvollster Romanschriftsteller der vorrepublikanischen türkischen Literatur“<sup>9</sup> als der führende Vertreter dieser Gattung innerhalb der *Edebîyât-î Ğedīde* gelten darf, wobei *Aşk-ı Memnu* allgemein als sein reifstes Œuvre anerkannt wird. Vor allem setzt sich der Roman jedoch in einer Dichte und Vielfalt, die in der osmanischen und türkischen Literatur nicht ihresgleichen hat, mit der Problematik des auf verschiedene Weise ‚verschleierte‘, ‚verbotene‘ und ‚verhinderte‘ (letztere zwei Bedeutungen des Adjektivs *memnu*) Liebens an der Schnittstelle traditionell-orientalischer und westlicher Lebensweisen auseinander. Daher kann dieses Meisterwerk als einer der wichtigsten Romane zum Themenkomplex „Schleier“ in der osmanischen Literatur überhaupt gewertet werden. Bis in die Gegenwart hat das Werk eine erstaunliche Wirkungsgeschichte entfaltet, unter anderem durch die zweimalige Verfilmung als Fernsehserie (1975 und 2008).<sup>10</sup>

Ergänzend und vergleichend werden jedoch auch weitere thematisch relevante erzählerische Werke aus der spätosmanischen Literatur herangezogen.

Nach einer Interpretation der im Roman *Aşk-ı Memnu* enthaltenen verschiedenen

<sup>5</sup> Al’kaeva 1956: 6, 10f.

<sup>6</sup> Kudret 1987: 90; Finn o. J.: 9. Vgl. Al’kaeva 1956: 10.

<sup>7</sup> Uşaklıgil 2006 (Textgrundlage), dt. Uşaklıgil 2007. – Zu Leben und Werk Uşaklıgils siehe Al’kaeva 1956 (die trotz der dick aufgetragenen kommunistischen Theorie wertvolle Einsichten bietet, am Marxismus-Leninismus nicht Interessierte sollten unbedingt erst ab S. 9 zu lesen beginnen); Necatigil 1980: 393f., s.v. *Uşaklıgil, Halit Ziya*; Öneroy 1999.

<sup>8</sup> *İlk usta* (Finn o. J.: 123).

<sup>9</sup> *Cumhuriyet’ten önceki Türk edebiyatının en kuvvetli romancısı* (Necatigil 1980: 394).

<sup>10</sup> Siehe Kaygusuz 2008.

Ausdeutungen des Spannungsverhältnisses von Verbot und Liebe, für das der ‚Schleier‘ symbolisch steht, werden die Ergebnisse im Schlußkapitel (7.) zusammengefaßt und kurz in einem weiteren kulturgeschichtlichen Rahmen kontextualisiert.

## 1. Verschleierte Visionen des Orients

Verschleierung stellt eines der Grundmerkmale dar, anhand derer islamische Gesellschaften ihr Verhältnis zu Sexualität und Erotik bestimmen. Auch wenn der Schleier als Kleidungsstück, Metapher und Symbol im Verlauf der islamischen Geschichte von deren koranischen Ursprüngen bis heute vielfältigen Wandlungen unterworfen gewesen ist, spielte er zu allen Zeiten eine wichtige Rolle bei der Definition der muslimischen Einstellung zur menschlichen Sexualität, die wiederum einen zentralen Aspekt jeglicher menschlicher Gemeinschaftsbildung darstellt. An den unterschiedlichen Interpretationen, die Begriffe für den Schleier wie arab. *niḳāb* und *hiḡāb* und deren Übertragungen, Entsprechungen und Synonyme in anderen Islam-sprachen im Laufe der Jahrhunderte erfahren haben, läßt sich das jeweils zugrundeliegende Verständnis menschlicher Liebesbeziehungen ablesen. Diese Gradmesserfunktion des Schleiers gilt infolgedessen auch für die hier untersuchte Periode des ausgehenden osmanischen 19. Jahrhunderts und seine Literatur.

Der Begriff „Schleier“ stellt nicht nur eine fundamentale textile und soziale Realität in den islamisch geprägten Gesellschaften dar, sondern ist zugleich ein Kristallisationspunkt wissenschaftlicher, journalistischer und belletristischer Auseinandersetzungen mit dem Thema der Liebe im Islam. In einer auf die semantischen und symbolischen Aspekte der Wechselbeziehung zwischen Erotik und Verschleierung abzielenden Analyse macht es dabei keinen Sinn, die einzelnen Kleidungsstücke, die die Funktion der Verschleierung erfüllen, in prinzipiell voneinander getrennten Kategorien zu betrachten. Die türkische Sprache kennt als Oberbegriff für alle Kleidungsstücke, welche zur religiös gebotenen Verhüllung des weiblichen Körpers in der Öffentlichkeit dienen, das Wort (ttü.) *tesettür*. In Geschäften mit der Benennung *tesettür* kann man in Istanbul beispielsweise den ganzen Körper verhüllende Tschadore, Kopftücher, Gesichtsschleier und Burkas kaufen. Selbstverständlich drückt die Wahl eines bestimmten Kleidungsstücks und damit Verschleierungsgrades eine jeweils unterschiedliche Stellungnahme zu den religiösen und sozialen Normen aus. Die jeweiligen Kleidungsstücke, ihre Farbe, Form, Qualität, ihr Material, die Art ihres Getragenwerdens usw. lassen sich in dieser Hinsicht, auch unter Berücksichtigung der Kultur- und Länderspezifität, zwar sehr wohl klassifizieren. Eine derartige vergleichend-systematisierende ‚Schleier-Kunde‘ ist jedoch nicht das Ziel der nachfolgenden Ausführungen. Vielmehr geht es darin um die Interpretation prominenter Schleier-Verwendungen in der türkischen Literatur und der türkischen Öffentlichkeit. Ziel ist hier nicht ethnographische Vollständigkeit, sondern die Freilegung der religiösen, sozialen und sonstigen Motive, welche die Verwendung von unter den Oberbegriff *tesettür* fallenden Kleidungsstücken bestimmen, und das Inbeziehungsetzen dieser Motive zu den untersuchten Texten.

Die bereits angedeutete Möglichkeit, potentiell stufenlose Übergänge zwischen den einzelnen Schleier- und Kopftuchvarianten zu realisieren, eröffnet den islamischen Frauen eine Vielzahl von Spielarten der Ambivalenz zwischen dem religiös Korrekten und Koketten, zwischen dem Frommen und Freisinnigen. Diese These läßt sich bei jedem Spaziergang am Ufer Üsküders wie in den belebten Einkaufsstraßen Kreuzbergs oder Neuköllns direkt verifizieren. Selbst sich in pechschwarzen Tschadoren bewegend mutmaßliche Frauen können, scheinbar im Kontrast zu der mit diesen Kleidungsstücken üblicherweise assoziierten Vorstellung von religiöser Sittenstrenge, durch einen eng am Körper liegenden Zuschnitt, die Wahl eines glänzenden, hochwertigen Stoffes, durch das Tragen teurer Schuhe, die Verwendung von durchsichtigen Strumpfhosen und andere Mittel eine beträchtliche Konzentration erotischer Signale in die Umwelt senden. Noch wesentlich größer sind die Möglichkeiten erotisierter Erscheinung bei den im Gegensatz zum Tschador nur geringe Teile des weiblichen Körpers, in der Regel nur den Kopf oder Teile davon, bedeckenden Kleidungsstücken. Die unter Türkinnen verbreiteten Kopftücher des Typs (ttü.) *türban* werden in nahezu unbegrenzten Farbvariationen getragen, und durch das mehr oder weniger enge Binden läßt sich die Form der darunterliegenden Haarpracht je nach Wunsch relativ konkret andeuten und erotisieren. Diese Form der religiös konnotierten Kopfbedeckung läßt ferner die ganze Palette der Erhöhung weiblicher Anziehungskraft vom Make-up bis hin zum Schmuck und dem Rest der Kleidung unangetastet.

Obwohl also der Umfang der Bedeckung noch nicht genau festlegen muß, wo auf der Skala zwischen Züchtigkeit und Koketterie der jeweilige Aufzug angesiedelt ist, wird allein die Tatsache der Verwendung von *tesettür* in islamischen Gesellschaften traditionellerweise in der Regel als ein Merkmal moralischer Untadeligkeit (osm. *ıffet*, türk. *iffet*) der Frau verstanden, die sich direkt in soziales Prestige übersetzt. Über eine Frau zu sagen, daß sie „verschleiert“ (osm. *mestüre*) sei, war in frühosmanischen Texten gleichbedeutend mit einem Kompliment für ihren sittlichen Lebenswandel. Der Begriff „Verschleiertheit“ (osm. *mestürelik*) bezeichnete diese Eigenschaft sogar unabhängig vom tatsächlichen Tragen eines Schleiers. Ein konkretes Beispiel für diese Semantisierung des Lexems *mestüre* liefert der osmanische Historiker Neşrî (Ende des 15. Jahrhunderts) in seiner idealisierenden Beschreibung von Mal Hatun, der Frau des osmanischen Dynastiegründers.<sup>11</sup> In Folge dieser ihrer moralisch-religiösen Aufladung sind die Begriffe „Schleier“ und „Kopftuch“ auch außerhalb der islamischen Länder, etwa in Europa, zu Symbolträgern für islamische Moralität in aktuellen Diskussionen um die Stellung der Frau in der islamischen Kultur geworden.

Damit ist die Bandbreite der Bedeutungen von Begriffen für *tesettür* aber immer noch nicht erschöpft. In einer sich aus der europäischen Orientbegeisterung des 18. (etwa durch die Übersetzung der Erzählungen von 1001 Nacht durch Antoine Galland) und der Romantik des 19. Jahrhunderts speisenden und über von Hollywood geprägte Vorstellungen vom Orient bis heute nachwirkenden Wahrnehmung wird der orientalische Schleier zur Chiffre für das Schleierhafte, welches die Erotik des

<sup>11</sup> Mehmed Neşrî 1949: 74f.

Orients angeblich umweht. Als solcher ist er zum Gegenstand der von Edward Said initiierten Polemiken um den „Orientalismus“ geworden.

Zu all den genannten Bedeutungen von *tesettür*-Kleidung, die sich auf die religiöse, soziale und sexuelle Sphäre beziehen, muß noch ergänzend hinzugefügt werden, daß der Schleier (arab. *hiğāb*, *himār*) in der islamischen Kultur schließlich auch ein abstrakter philosophisch-theologischer Begriff ist. Denn abgesehen von der im Koran mehrfach belegten konkreten Bedeutung als Kleidungsstück steht der Begriff beispielsweise auch für die Trennung von Wissen und Unwissen sowie Himmel und Hölle.<sup>12</sup> Daß Theologie, Philosophie und Sexualität sich dabei in einem einzigen Begriff treffen, ist alles andere als zufällig und drückt vielmehr die wechselseitige Durchdringung dieser Bereiche aus. So haben die islamischen Mystiker im Gefolge des Ibn al-‘Arabī (1165–1240) explizit argumentiert, daß die Hingabe an eine(n) irdische(n) Geliebte(n) eine direkte Entsprechung der Hingabe an und Vereinigung mit Gott sein könne.<sup>13</sup> Was die genannten Semantisierungen des Wortes „Schleier“, gleich ob religiös oder philosophisch, verbindet, ist die Vorstellung von einer notwendigerweise zugleich trennenden und verbindenden Grenze, deren Überschreiten durch das Lüften zwar einerseits ohne weiteres und mit Leichtigkeit möglich erscheint, auf der anderen Seite jedoch mit den allerstriktesten Tabus belegt ist. Diese Grenze ist dabei eine hierarchische, da das, was als hinter dem Schleier liegend angenommen wird, immer als auf einer sozial, religiös oder philosophisch höheren Stufe stehend imaginiert wird. Der Schleier ist keine Mauer, aber ein ebenso wirkungsvolles Zeichen gesellschaftlicher und religiöser Grenzen. Seine Leichtigkeit impliziert, daß er mit einer Handbewegung abgeworfen werden *könnte*. Daß dies in den meisten Fällen jedoch tatsächlich nicht geschieht, obwohl es theoretisch möglich wäre, erhöht den Zauber und die Neugier auf das Dahinter. In dieser durch den Schleier provozierten Gier und Neugier liegt seine erotische Dialektik. Denn die durch den Schleier auf der Ebene der Optik, Sichtbarkeit und Wahrnehmbarkeit realisierte sensorische Deprivation – der in der philosophischen Verwendung eine Limitierung des menschlichen Wissens im Hinblick auf Allah entspricht – wird überkompensiert durch die von dieser Privation provozierte Phantasie. Der durch den Schleier blockierte – männliche – Blick sucht sich in der erotisch aufgeladenen sexuellen Phantastik einen Ausgleich.<sup>14</sup> Erst durch den Schleier wird das Objekt, unabhängig von seinen tatsächlichen Eigenschaften, nicht nur zu einem konventionellen Objekt der Begierde, sondern zu einem Gegenstand hypertrophierten, grenzenlosen Verlangens. Dies führt zu dem paradoxen Phänomen, daß die Einhaltung der Verschleierungsvorschriften und sexuelle Obsession einander nicht ausschließen müssen. In der Kunstgeschichte ist diese paradoxe Faszination an den zahlreichen Darstellungen des orientalischen Harems (arab. *ḥarīm*, türk. *harem*) ablesbar. Es ist gerade dessen Unzugänglichkeit – die Worte für Harem leiten sich von einer arabischen Wurzel ab, die unter anderem „berauben, vorenthalten“ bedeutet –, welche die Maler und

<sup>12</sup> Zu Schleier und *hiğāb* im Koran siehe Maier 2001: 151, s.v. *Schleier*.

<sup>13</sup> Siehe Pala 1998: 42, s.v. *aşk*; Arkoun 1990: 119; Ritter 2003: 450–452.

<sup>14</sup> Vgl. zu diesem Gedankengang Gozlan 2004.

Schriftsteller Europas, insbesondere in der Periode der Romantik, zu immer neuen phantastischen Interpretationen des orientalischen Harems angeregt hat. Wenn der Begriff „Orientalismus“ irgendwo angebracht ist, dann wohl im Hinblick auf diese Kunstwerke. Derselbe Schleier-Mechanismus liegt wohl auch der sogenannten ‚udritischen Liebe der altarabischen Literatur zugrunde, bei der es trotz in geradezu absurden Kategorien und in Form der unglaublichsten Liebesnarrationen geschilderter brennender Zuneigung zwischen den beiden Partnern (etwa Layla und Madschnun) niemals zu deren tatsächlicher Liebes-Vereinigung kommen darf.<sup>15</sup> Eine Vereinigung der beiden würde zwangsläufig die Gefahr der Ersetzung des über all die Verwicklungen hinweg verfolgten Phantasmas (arab. *ḥayāl*) des oder der Geliebten durch dessen oder deren Realität bergen, was mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu einer Desillusionierung führen müßte. In der philosophisch- theologischen Sphäre entspricht dem Schleier das orthodoxe (nicht sufische) Verbot einer allzu starken Annäherung Allahs an menschliche Kategorien (deren abgeschwächte Variante jedoch durch die Anthropomorphisierung Gottes im Koran vorgegeben ist). Der sich auch in den Kleidungsvorschriften für Frauen niederschlagende Konservatismus entspringt der Angst vor einer Szientifizierung, Profanisierung und damit Entmythisierung des schleierhaften Gottesverständnisses, dem die konservativen Eliten, wie sie intuitiv verstehen, ihre Existenzberechtigung und ihr soziales Prestige verdanken.

Die oben beschriebene gegenläufige Funktion des oriental(ist)ischen Schleiers läßt sich darin zusammenfassen, daß er ins Unermeßliche steigert, was er verbirgt. Er depriviert maßvoll und erotisiert zugleich maßlos. Aus dieser in zwei widersprüchliche Richtungen offenen Natur ergibt sich die unendliche Produktivität und ungeminderte Aktualität des Schleiers für die verschiedensten Meinungsträger. Für Moralisten ist er aufgrund seiner Rolle als Teil eines Verbot-Gebot-Systems ebenso sehr ein zentrales Thema wie für die Sensualisten und Libertins, die von den durch die Verschleierung angestachelten ungezügelter Phantasievorstellungen profitieren. Auf Grund dieser vielschichtigen und -sagenden Bedeutung des Schleiers scheint es sinnvoll, ihn als Grundlage einer Annäherung an das Thema „Liebe in der türkischen Literatur“ zu verwenden. Wie leicht zu zeigen sein wird, spielen die durch den Schleier metaphorisch und symbolisch ausgedrückten Restriktionen der Liebe eine bedeutende Rolle in der türkischen Literatur.

Dies ist auch im Roman „Verbotene Liebe“ (ttü. *Aşk-ı Memnu*) von Halid Ziya Uşaklıgil (1866–1945) der Fall.<sup>16</sup> Bereits der Titel weist auf jene Verwobenheit von öffentlicher Moral und Sexualität hin, die auch durch die oben besprochenen Facetten des *tesettür* kodiert wird. Der Roman und sein Thema können somit als direkte Stellungnahme zum durch die verschiedenen Bedeutungsschichten des Schleiers abgedeckten Problemfeld verstanden werden. Wie in der Analyse des Textes weiter unten zu zeigen sein wird, kommt die traditionell-islamische Frauenverhüllung

<sup>15</sup> Zur ‚udritischen Liebe siehe Jacobi 2004.

<sup>16</sup> Ausgabe: Uşaklıgil 2006. – Die Schreibweise mit Großbuchstaben (*Aşk-ı Memnu*) wird im folgenden für den Roman beziehungsweise seinen Titel verwendet, während Kleinschreibung (*aşk-ı memnu*) sich auf den Begriff *aşk-ı memnu* („verbotene Liebe“ usw.) bezieht. Letzterer wird nicht immer übersetzt, insbesondere dann, wenn keine Festlegung auf eine bestimmte seiner vielfältigen Bedeutungen beabsichtigt ist.

darin auch explizit vor. Eines der Kompositionsprinzipien dieses schon kurz nach seinem Ersterscheinungsjahr 1900 als großer Klassiker der osmanischen (und später türkischen) Romanliteratur erkannten Werkes besteht darin, daß das Titelthema eben nicht nur unter einem Aspekt (wie *tesettür*) oder im Lichte einer einzigen Figurenkonstellation bearbeitet, sondern in immer neuen Variationen beleuchtet wird. Denn es geht keineswegs immer um dieselbe Art von „Liebe“ (ttü. *aşk*) und dieselbe Art von „Verbotenem“ bzw. „Gegenstand des Verhinderns“ (ttü. *memnu*), wenn den Lesern die mehr oder weniger krisenhaften Liebesgeschichten der einzelnen Romanfiguren vorgestellt werden. In dieser Vielschichtigkeit, die Traditionell-islamisches ebenso berührt wie Europäisches und die das Thema in immer neuen Blickwinkeln darstellt, muß auch eine der Ursachen für die bis heute anhaltende Nachwirkung und Popularität des Romans gesehen werden. Damit verbunden ist, daß Uşaklıgil sich des vor allem in der post-9/11-Ära so populär gewordenen Kulturmanichäismus enthält, der in gewollter Vereinfachung oder ungewollter Naivität einen mehr oder weniger monolithischen ‚Orient‘ dem ‚Okzident‘ gegenüberstellt.<sup>17</sup> Obwohl die Figuren von *Aşk-ı Memnu* vom Aufeinandertreffen der östlichen und westlichen Kultursphären direkt betroffen sind – man denke nur an die Rolle, die das Europäerviertel Beyoğlu als Epizentrum der Vergnügungssucht spielt<sup>18</sup> – ist dieses selbst kein Thema des Romans. Uşaklıgil geht es nicht um gesellschaftliche, religiöse oder philosophische Entwürfe, sondern um den Lebensweg der einzelnen Menschen.

In den folgenden Kapiteln wird der Versuch unternommen, die hauptsächlichen Interpretationen des mehrdeutigen Titels *Aşk-ı Memnu* durch den Romantext selber darzustellen.

## 2. Magie und Misere männlichen Begehrens: die Figur des Behlül

Die eingangs skizzierte Janusköpfigkeit des die Liebesbeziehungen in islamischen Kulturen regulierenden Verschleierungsprinzips, das Verbot und Aufreizung *zugleich* bewirkt, läßt sich an keiner Figur von *Aşk-ı Memnu* so deutlich zeigen wie an Behlül, der wichtigsten männlichen Figur des Romans. Behlül bildet zusammen mit den beiden weiblichen Protagonisten Bihter und Nihal das zentrale Figurendreieck des Romans. Vielleicht ist Behlül sogar *die* (im wahrsten Sinne des Wortes) kardinale Figur des Romans. Denn als einzige der genannten drei Figuren geht er mit *zwei* der anderen Beziehungen ein, die sich in der titelgebenden Kategorie der „verbotenen Liebe“ (*aşk-ı memnu*) einordnen lassen. Da es sich in beiden Fällen um ehebrecherische Verstrickungen handelt, ist Behlül vordergründig diejenige Figur, die verbotene Liebe im Sinne der Übertretung gesellschaftlicher Moralnormen am klarsten verkörpert. Behlül ist fast über die gesamte Romanhandlung hinweg präsent und ändert dabei seine Gleichgültigkeit gegenüber den moralischen Restriktionen der Sexualität nicht ein bißchen.

Die Schauplätze, auf denen sich Behlül solcher verbotener, ehebrecherischer Lie-

<sup>17</sup> Zu diesem Problemkreis vgl. Heß 2007, Heß 2007a und Heß 2008 (unter besonderer Berücksichtigung der modernen türkischen Literatur).

<sup>18</sup> Siehe unten Fußnoten 19 und 20.



besbeziehungen befließigt, sind die Verbindungen zwischen Bihter und ihrem Gatten Adnan sowie zwischen Bihters Schwester Peyker und deren Mann Nihat. Im zweiten Teil des Romans kommt Behlül nimmersattes sexuelles Interesse auch noch bei seiner jugendlichen Cousine Nihal zum Tragen. In allen drei Fällen begegnet Behlül dem Leser als skrupelloser donjuanesker Verführer, dem der illegale, ehebrecherische Charakter seines Tuns kein Hinderungsgrund ist. Im Falle seiner Cousine macht er sogar die eigene Verwandtschaft zum Opfer seiner Lüsternheit. Hierzu muß man jedoch einschränkend festhalten, daß ein sexuelles Verhältnis zur eigenen Cousine in der islamischen Kultur nicht unbedingt als inzestuös gilt. Im Gegenteil wird die Cousinenehe sogar bisweilen als eine bevorzugte Form der Ehe angesehen. Daher muß die von Behlül angestrebte sexuelle Beziehung zu seiner Cousine nicht unbedingt als ein Tabubruch gewertet werden.

Der sexuell zügellose Charakter Behlüls beschränkt sich jedoch nicht auf die genannten Personen, die allesamt seinem Verwandten- und näheren Bekanntenkreis angehören. Sein rastloser Liebesappetit agiert sich vielmehr im Verlaufe des Romans auch in seinen regelmäßigen Besuchen im Europäer-Stadtteil Beyoğlu aus. Dieser war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Dreh- und Angelpunkt einer freizügigen, von europäischen Mustern beeinflussten Auffassung von Sexualität.<sup>19</sup> Im osmanischen Mittelalter, das durch die Neuerungen der Tanzımāt-Zeit erst langsam zu Ende zu gehen begann, durften sich zumindest muslimische Frauen nur unter Einschränkungen und verschleiert in der Öffentlichkeit zeigen. In Beyoğlu ergab sich jedoch für muslimische Männer die Möglichkeit, ohne große Umstände und vor allen Dingen unbehindert durch die Restriktionen der traditionellen osmanisch-islamischen Gesellschaftskonventionen fremde Frauen kennenzulernen, und zwar nicht nur, wie im Mittelalter, unter Wahrung absoluter Diskretion. Die sexuelle Revolutionierung der osmanischen Gesellschaft, die eine Folge der Öffnung nach Europa hin war, wird in *Aşk-ı Memnu* in Form von Musik- und Tanztheatern wie dem *Concordia* präsent gemacht. Letzteres ist der am häufigsten von Behlül aufgesuchte Vergügungstempel Beyoğlus.<sup>20</sup> Die im *Concordia* auftretende Tänzerin Kette, die Behlül mit geradezu manischer Besessenheit sexuell zu erobern trachtet, personifiziert im Roman die Anziehungskraft der neuen, nach westlichem Modell organisierten Geschlechterinteraktion.<sup>21</sup> Ihr Name ist möglicherweise ein klangliches Wortspiel mit dem französischen Wort *coquette*, was neben ihrem Tänzerinnenberuf und ihrem Auftreten ein weiterer Hinweis auf ihren leichtlebigen, verführerischen Charakter wäre. Bezeichnenderweise werden in *Aşk-ı Memnu* jedoch weder Kette noch Beyoğlu als per se lasterhaft, verderblich und anrühlich portraitiert – es fehlen entsprechende moralisch negative Bewertungen sowohl durch den auktorialen Erzähler als auch durch einzelne Figuren. Das Alte wird nicht verherrlicht und das Neue nicht verdammt. Durch sein lebhaftes Treiben sowohl in der Welt der osmanisch-islamischen Großbourgeoisie als auch in Beyoğlu steht Behlül für einen Prozeß des harmonischen Wandels in den sexuellen Beziehungen. Er vermag es, beide Welten auf seine – zugegebener-

<sup>19</sup> Uşaklıgil 2006: 111; vgl. Ze'evi 2006: 164.

<sup>20</sup> Siehe z. B. Uşaklıgil 2006: 350.

<sup>21</sup> Siehe Uşaklıgil 2006: 350.

maßen ebenso scham- wie zügellose – Weise miteinander zu verbinden, ohne daß der Leser den Eindruck gewinnt, es handele sich um klar voneinander abgetrennte Bereiche. Behlül schafft es, Westliches zwanglos in das Östliche zu integrieren, wobei die im wahrsten Sinne des Wortes treibende Kraft seine nie versagende Potenz ist, die in fast schon Freudscher Manier wie eine nicht hinterfragbare Urgewalt sein ganzes Handeln determiniert. Eine direkte Beeinflussung durch Sigmund Freuds Sexualtheorien kann dabei jedoch ausgeschlossen werden, da *Aşk-ı Memnu* im Jahre 1900, also fünf Jahre vor Freuds bahnbrechenden *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, erschien. Schon die Namen von Behlüls flüchtigen Liebschaften deuten den Anbruch einer von Offenheit gegenüber der von der neuen, westlichen Kultur geprägten sexuellen Ära an. Unter ihnen finden sich Damen mit osmanischen Namen wie İkbâl ebenso wie eine an ihrem Namen als frankophon erkennbare Şarlot (< Charlotte).<sup>22</sup>

Das in einer historischen Perspektive Interessante an Uşaklıgil's Darstellung der west-östlichen Liebesabenteuer Behlüls ist seine Freiheit vom später dominant werdenden, anti-europäischen, anti-,orientalistischen' (im Sinne von Said 1978) und islamistischen Stereotyp, das aus der Sicht des islamischen Orients die Begegnung mit dem Westen als eine Ursache des eigenen Werteverfalls erkennen möchte. Hierbei spielt die Bewunderung Uşaklıgil's für die europäische Kultur, insbesondere Literatur, ebenso eine Rolle wie das differenzierte Verhältnis des hamidischen Reiches zu Europa.<sup>23</sup> Dieses implizierte zwar die Suche nach einer Neudefinition der osmanischen Identität auf der Basis einer Verschmelzung von Islam und modernen Ideen der Nationalstaatlichkeit, artikulierte aber im Hinblick auf die wirtschaftliche, technische und militärische Überlegenheit der Europäer keine radikale Form der Ablehnung. Eine entscheidende Radikalisierung der Kritik an Europa fand dann erst ab der jungtürkischen Revolution von 1908 statt und findet ihren Ausdruck beispielsweise in den Schriften des Dichters Mehmet Akif Ersoy (1873–1936).

Obwohl die Figur Behlüls somit einerseits für ungezügelte männliche Triebhaftigkeit und deren fatale Folgen für das soziale und private Beziehungsgeflecht steht, erschöpft sich sein Charakter andererseits nicht in der oberflächlichen Gier nach Sex und der permanenten Vergnügungssucht. Tatsächlich ist er sich sehr wohl bewußt, daß dieses unstete hedonistische Leben ihn nicht wirklich zufriedenstellen kann. Er sieht ein, daß die „Vergnügungen“, denen er sich hingibt, in Wahrheit das Gegenteil von dem sind, was sie nach außen hin auf den ersten Blick scheinen mögen. Er reflektiert diese Einsicht folgendermaßen:

„Das Leben war für ihn ein langgezogenes Vergnügen. Er betrachtete diejenigen, die in der Lage waren, das meiste Vergnügen zu haben, als diejenigen, welche am ehesten einen berechtigten Anspruch auf das Leben besaßen.

Vergnügen haben... Auch die Bedeutung dieses Wortes hatte bei Behlül eine Veränderung erlebt. In Wirklichkeit hatte er an überhaupt gar nichts Vergnügen. Er rannte immer zu sämtlichen Vergnügungsorten, suchte nach allem, worüber sich lachen ließ, und wahrscheinlich lachte er von allen am meisten. Aber: hatte er Vergnügen? Er *sah so aus*,

<sup>22</sup> Uşaklıgil 2006: 250.

<sup>23</sup> Vgl. Öneroy 1999: 1–9.

als ob er Vergnügen habe, für ihn war Vergnügen zu haben gleichbedeutend mit so auszu-sehen, als ob man Vergnügen habe.“<sup>24</sup>

Diese ernste, die Doppelsemantisierung des lateinischen *gaudium* als innere und oberflächliche Lust, wie sie etwa in Sentenzen aus Senecas *Briefen an Lucilius über Ethik* vorkommt,<sup>25</sup> in Erinnerung rufende Erkenntnis scheint Behlül's rücksichtsloses Schürzenjägertum einzuschränken. Die Bedeutung dieser Einsicht darf jedoch nicht überbewertet werden, da sie in *Aşk-ı Memnu* vor allem ein erzählerisches Mittel ist. Diese reumütige Szene ist nämlich die unabdingbare Voraussetzung dafür, daß Behlül's Liebesschwüre an Nihal glaubwürdig werden. Die den Schlußteil des Romans beherrschende Liebesaffäre Behlül's mit seiner Cousine würde weniger ernsthaft wirken, wenn der Leser Behlül nicht das Potential zur Bekehrung vom Schürzenjäger zum ‚wahren‘ Liebhaber zutrauen dürfte. Tatsächlich ändert sich aber selbst nach der oben zitierten Selbstreflexion überhaupt nichts an Behlül's Charakter.

Immerhin führt diese Reflexion eine neue Interpretation des Begriffs *aşk-ı memnu* ein. Behlül's Liebe erscheint nämlich nicht nur als „verboten“, sondern auch „verhindert“, was beides zu den Bedeutungen von *memnu* gehört.<sup>26</sup> Uşaklıgil bringt dadurch zutage, daß selbst für einen exzessiven Liebhaber wie Behlül Grenzen des Liebeslebens nicht nur durch die konventionelle Moral vorgegeben werden, sondern auch durch die sich ab einem gewissen Punkt totlaufende Absurdität bedingungslosen Luststrebens. Neben die konventionell-moralische Interpretation von *aşk-ı memnu* tritt hier also eine philosophische Interpretation des Begriffs.

### 3. Das Dilemma der Frauen: Unvereinbarkeit von Liebe und sozialem Status

Ein weiterer Grund für das Scheitern beziehungsweise „Verhindert“werden von Liebesverhältnissen in *Aşk-ı Memnu* liegt in sozialen Gegensätzen. Um die Art und Weise zu verstehen, wie der soziale Status der Figuren und deren Liebeserfahrungen einander bedingen, ist es notwendig, sich zunächst einen Überblick darüber zu verschaffen, wie Uşaklıgil den gesellschaftlichen Hintergrund der betreffenden Protagonisten allgemein darstellt.

Uşaklıgil's Roman spielt in den höchsten Geld- und Bildungseliten des hamidischen Istanbul. Keines der näheren und entfernteren Mitglieder der im Mittelpunkt des Geschehens stehenden Familie Adnans leidet unter irgendwelchen materiellen Schwierigkeiten, und auch sonst spielen äußere Ereignisse negativer Art keine Rolle

<sup>24</sup> *Hayat onun için uzun bir eğlence idi. En ziyade eğlenebilenlere yaşamak için en ziyade istihkak sahibi olanlar nazarıyla bakardı.*

*Eğlenmek... Bu kelimenin manası da Behlül de [sic, recte: \*Behlül' de] tebeddüle uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyade gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demektir. (Uşaklıgil 2006: 111f.; Hervorhebungen in der Übersetzung von M. H.).*

<sup>25</sup> Epist. XXIII, 3ff. (Seneca 1985: 12f.).

<sup>26</sup> Redhouse 1987 [1890]: 1981, s.v. *memnū*‘.

bei der Entfaltung des Dramas. Dieses entwickelt sich vielmehr ausschließlich aus den psychologischen Zuständen der Protagonisten und deren Interaktion heraus. Die feudale Ufervilla (*yalı*) in Spitzenlage am Bosphorus unweit von Saryyer, in der der Großteil des Romangeschehens stattfindet, belegt dies ebenso wie die sich darin tummelnden zahlreichen Bediensteten, das Zweithaus auf der Prinzeninsel Heybeliada, die Kutschen der Großfamilie, Nihals, noch dazu virtuoses, Klavierspiel und die verschiedentlich in den teuersten Gegenden der osmanischen Hauptstadt getätigten Luxus-Shopping-Touren. Diese geradezu märchenhafte materielle Sicherheit gerät an keiner Stelle des Textes auch nur andeutungsweise in Gefahr oder wird als potentiell endlich oder begrenzt dargestellt. Die Figuren des Romans stehen am Ende des Romans in materieller Hinsicht genauso gut da wie am Anfang. Vom Leben der weniger gut Abgesicherten, vom sozialen Sprengstoff, den die frühkapitalistischen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts auch im Osmanischen Reich bereits spürbar erzeugten, und von gesellschaftlicher Ungerechtigkeit hört man in *Aşk-ı Memnu* kein Wort. Dabei hatte in Europa spätestens mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts durch Werke wie Hugos *Les Misérables* (1863 auf osmanisch als *Sefiller* erschienen<sup>27</sup>) auch die literarische Verarbeitung der unerträglichen gesellschaftlichen Zustände eingesetzt. Ungefähr zur gleichen Zeit wie *Aşk-ı Memnu* verfaßte Yaşar Nezihe (1880–1935) Gedichte, in denen sie ihrer Diskriminierung als Frau und aufgrund ihrer Armut kämpferischen Ausdruck verlieh.<sup>28</sup> Uşaklıgil dagegen schreibt noch an der Wende zum 20. Jahrhundert seinen Roman komplett an den Realitäten des 19. vorbei. Die Klassifikation des Werkes als „realistischer Roman“ (*gerçekçi roman*) ist unter diesem Gesichtspunkt irreführend.<sup>29</sup>

Durch seine Beschränkung des Personen- und Handlungsinventars auf eine kleine, extrem reiche Ingroup trägt *Aşk-ı Memnu* in der türkischen Literaturgeschichte entscheidend dazu bei, daß im jungen, erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Genre des osmanischen, sowie später des türkischen, Romans ein Gegensatz vorgeprägt wird, dessen Nachwirkungen bis heute spürbar sind. Diesen kann man als das Gegenüber von sozial engagierter und eskapistisch-hedonistischer Literaturproduktion beschreiben. Er tritt erst in der republikanischen Literatur (ab 1923) voll zutage. In deren erster Phase orientiert sich die literarische Erzeugung zunächst an nationalen Idealen und später, moderater geworden, an gesellschaftlicher Verantwortlichkeit. Man nimmt in dieser Zeit an, daß Literatur einem nationalen beziehungsweise gesellschaftlichen Zweck dienen müsse. Dies führt unter anderem zur Blüte der sogenannten „Dorfliteratur“ (*köy edebiyatı*), die sich das Ideal eines sozial engagierten Schreibens aneignet.<sup>30</sup> Ein markanter Gegenpol zu dieser vom kemalistischen Establishment getragenen literarischen Präferenz, die über das erste halbe Jahrhundert der modernen türkischen Literaturgeschichte hinaus bestimmend bleibt, bildet sich erst in Form der ungefähr in der Mitte der 1980er Jahre voll einsetzenden ‚postmodernen‘ Phase der türkischen Li-

<sup>27</sup> ÖnerToy 1999: 16.

<sup>28</sup> Vgl. Tamsöz 1994: 6f.

<sup>29</sup> Siehe das entsprechende Statement des damaligen türkischen Kulturministers M. İstemihan Talay in Talay 1999.

<sup>30</sup> Siehe Heß 2007.

teratur heraus.<sup>31</sup> Vor allem nach dem Ende der Militärdiktatur (1980–1983) erwacht eine neue Generation türkischer Schriftsteller aus der geistigen Starre, in der ein großer Teil der republikanischen, vom Ideal des sozial verantwortlichen Schriftstellers dominierten Literatur befangen gewesen war. Unter den Vorzeichen einer postmodernen Ästhetisierung des Schreibens negiert oder unterbewertet diese Generation in ihren Werken einen Großteil der von sozialen Problemen geprägten Wirklichkeit, die auch Uşaklıgil in *Aşk-ı Memnu* schon so konsequent ausgeblendet hat, und wird in dieser Hinsicht zu dessen eigentlichem Erben.<sup>32</sup> Der kommerziell erfolgreichste und bekannteste Repräsentant dieser postmodernen Neuorientierung unter eskapistisch-großbürgerlichen Vorzeichen ist Orhan Pamuk (\*1952).<sup>33</sup> Im übrigen liegt auch in der von Pamuk in seinen Werken vorgetragenen harmonisierenden Interpretation der Begegnung von Ost und West eine Parallele zum Schaffen Uşaklıgils.<sup>34</sup>

Obwohl *Aşk-ı Memnu* die allgemeine soziale und wirtschaftliche Misere des untergehenden Osmanischen Reiches nicht thematisiert, spielen soziale Unterschiede darin dennoch eine Rolle. Die in *Aşk-ı Memnu* dargestellten Sozialstrukturen können dabei als charakteristisch für die Oberschicht der vormodernen osmanischen Gesellschaft angesehen werden. Konkret geht es um an die traditionelle Großfamilie gebundene Formen des sozialen Auf- und Abstieges. Illustriert werden diese am Beispiel der Familie von Firdevs, die als Mutter der beiden Schwestern Bihter und Peyker eine weitere Hauptfigur des Romans ist. Firdevs und ihre Vorfahren werden kollektiv mit dem nicht gerade schmeichelhaften Epithet „Melih's Truppe“ (*Melih Bey takımı*) vorgestellt.<sup>35</sup> Bei besagtem Melih handelt es sich um einen zu Firdevs' Vorfahren zählenden Emporkömmling, der es trotz „zweifelhafter“ (*meşukuk*) und „obskurer“ (*müphem*) Ursprünge bis in das „vornehme Leben“ (*kibar hayat*) Istanbuls schafft. Am Ende seines bemerkenswerten Aufstiegs kann er sogar ein prachtvolles *yalı* auf der asiatischen Seite des Bosphorus sein eigen nennen.<sup>36</sup> Dieses *yalı* ist das definitive Gütesiegel dafür, daß Melih am Ende seines Weges nach oben jene oberste soziale Schicht erreicht hat, auf der auch Adnan und seine Familie stehen. Doch dieser soziale Aufstieg Melih's wird, wie schon dessen Herkunft, umhaucht von einem Ruch der Anstößigkeit. Der Text von *Aşk-ı Memnu* deutet diesbezüglich an, daß Melih's *yalı* Ort ausschweifender Vergnügungen gewesen sei. Denn selbst als ein halbes Jahrhundert später einige Figuren von *Aşk-ı Memnu* an Melih's Ufervilla mit dem Boot vorbeifahren, erscheinen ihnen „nachts die Wasser des Bosphorus immer noch befunktelt vom Überbleibsel des Glanzes von jenem Pomp der Berau-

<sup>31</sup> Die zeitliche Festlegung der Periode der Postmodernität in der türkischen Literatur spielt für das hier Gesagte keine Rolle. Der hier vorgeschlagene Ansatz folgt Priska Furrer (Furrer 2005), während er nach Yıldız Ecevit unter besonderer Berücksichtigung des frühen postmodernen Romanciers Oğuz Atay bis an den Anfang der 1970er Jahre zurückzulegen wäre (siehe Ecevit 1996, Ecevit 2004).

<sup>32</sup> Zu diesen Schriftstellern im einzelnen vgl. Ecevit 1996, Ecevit 2004, Furrer 2005. Zum Gegensatz zwischen sozial verantwortlicher und eskapistischer türkischer Literatur vgl. auch Heß 2007.

<sup>33</sup> Zu Pamuk vgl. Ecevit 1996, Heß 2007a, Heß 2008.

<sup>34</sup> Siehe Heß 2007a, Heß 2008.

<sup>35</sup> Uşaklıgil 2006: 21f. Das Wort *Bey* ist nicht Bestandteil des Namens, sondern eine dem Vornamen nachgestellte respektvolle Anrede. Sie muß in der Übersetzung nicht wiedergegeben werden.

<sup>36</sup> Zitate aus Uşaklıgil 2006: 21f.

schung, welchen sie einstmals von dort [sc. Melihs *yalı* – M. H.] aufgefangen hatten“.<sup>37</sup> Dadurch daß derartige Gerüchte über Melih und seine Villa insbesondere von den Istanbulern Frauen (*kadınlar*) einmütig bestätigt werden, gibt Uşaklıgil durch die Blume zu erkennen, daß diese prachtvollen Ausschweifungen im *yalı*, die ja bezeichnenderweise „nachts“ stattfinden, wohl erotische Seiten gehabt haben müssen, wenn dies nicht sogar ihr hauptsächlichster Zweck gewesen ist. Das in dem Zitat vorkommende Wort *neşve* „Berauschung“ muß zwar nicht zwangsläufig mit einer sexuellen oder erotischen Konnotation gelesen werden, bezeichnet aber eine ausgelassene Fröhlichkeit mit der Tendenz zum Kontrollverlust, insbesondere in Folge von Alkohol- oder Drogenkonsum.<sup>38</sup> Daß der Text sich in diesem Zusammenhang mit sehr schwachen und vagen Andeutungen begnügt und das Benennen genauerer Details vermeidet, darf dabei nicht als Beweis für das Fehlen sexueller Unterstellungen gewertet werden. Vielmehr charakterisiert die Vermeidung der direkten Benennung intimer Details den Stil von *Aşk-ı Memnu* durchgehend. Dieser Stil ist der Prüderie der damaligen Zeit geschuldet und fußt auf der Übernahme europäischer sexueller Deutungsmuster durch die Osmanen während des 19. Jahrhunderts.<sup>39</sup> Die entsprechenden Passagen dürfen somit keinesfalls dahingehend interpretiert werden, daß Melih in seinen Ausschweifungen in Wirklichkeit so unpenetrant gewesen sei wie der reine Wortlaut des Textes es besagt. Im Gegenteil lassen selbst diese dezenten Umschreibungen noch das soziale Stigma und die Spuren der Schande erkennen, die die Folge der Unanständigkeiten gewesen sein müssen, welche Melihs Aufstieg begleiteten.

Noch vorsichtiger als bei den Modalitäten des sozialen Emporkommens von Melih und den näheren Einzelheiten seines pompösen Luxuslebens ist der Text in bezug auf die Ursachen und den Verlauf seines anschließenden Absturzes. Völlig unbestimmt und metaphorisch ist diesbezüglich nur von einem „Fluß der Umwälzung“ (*inkılap nehri*) die Rede.<sup>40</sup> Auf die von ihm selbst in den Raum gestellte Frage, wer dieser Melih Bey denn eigentlich gewesen sei, gibt der Erzähler bewußt keine klare (*sarih*) Antwort. Stattdessen verweist er auf das auf der Jetzt-Ebene des Romans immer noch stehende *yalı* und die sich darum rankenden Gerüchte als einzige konkrete und sichtbare Spur von Glanz und Elend dieser ominösen Figur.<sup>41</sup> Auch wenn der Text also nicht ausdrücklich feststellt, daß in Melihs Leben tatsächlich ein tiefer sozialer Fall stattgefunden habe, deutet die Verlassenheit des *yalı* bereits darauf hin. Auch der Umstand, daß die „Melih-Truppe“ nur noch in Form von Legenden fortexistiert, ist ein klarer Hinweis darauf, daß die Sippe in der Zwischenzeit den sozialen Tod erlitten hat.

Nicht zuletzt ist der soziale Crash des Melih-Clans auch an der Person von Firdevs ablesbar, die als einziges seiner Mitglieder auf der Gegenwartsebene des Romans agiert. Sie hat nämlich das von diesem angesammelte soziale Stigma „durch

<sup>37</sup> ... *Geceleri Boğaz'ın suları bir zamanlar buradan topladıkları neşve şaşasının hâlâ iltima bakiyesiyle füzuzan* ... (Uşaklıgil 2006: 22).

<sup>38</sup> Vgl. Redhouse 1987 [1890]: 2084, s.v. *neşve*.

<sup>39</sup> Vgl. Öneroy 1999: 1f.

<sup>40</sup> Uşaklıgil 2006: 23.

<sup>41</sup> Uşaklıgil 2006: 21f.

ihr in einem Ausmaß, das nie würde vergessen werden können, verbrachtes Vergnügungs-Leben“ geerbt.<sup>42</sup> Zwar bleibt an dieser Stelle offen, ob dieses „Vergnügungs-Leben“ die Zeit *vor* Melihis sozialem Abstieg oder die *danach* abdeckt, doch das an dieser Stelle von Uşaklıgil gewählte Wort für „Vergnügung“ kennzeichnet die entsprechenden Aktivitäten von Firdevs unzweifelhaft als anrühlich und sie selbst als Angehörige einer sozial niedrig stehenden Klasse. Denn wie bereits gesehen, gehört das Wort „Vergnügung“ (*eğlence*) zu den an anderen Stellen von *Aşk-ı Memnu* explizit mit sexueller Ausschweifung konnotierten Wörtern.<sup>43</sup>

Über das Trauma, das Firdevs durch das Bewußtsein ihre soziale Benachteiligung erleidet, kommt trotz des eingangs beschriebenen, weitestgehend von sozialen Konflikten befreiten Oberschicht-Settings des Romans nun doch eine starke soziale Dimension in das Zentrum der Handlung. Firdevs' Seele nimmt infolge der sozialen Ächtung, die sie erlitten hat, am Ende des Romans nämlich einen hexenartig-böswilligen Charakter an, der wiederum den tragischen Ausgang entscheidend mitbeeinflusst, insbesondere was die Figur Bihters anbetrifft. Schon der Kontext der oben zitierten Stelle, an der rückblickend vom „Vergnügungs-Leben“ Firdevs' die Rede gewesen ist, läßt erkennen, daß ihr geminderter sozialer Status einer der Gründe für ihre tiefliegende Frustration ist.<sup>44</sup>

Interessanterweise rationalisiert Firdevs ihren unbefriedigenden Lebensweg als Folge ihrer eigenen *Gefühle*. Sie ist also nicht nur infolge ihres niedrigen sozialen Status eine emotional verbitterte Frau, sondern Uşaklıgil stellt dieses geringe soziale Ansehen in einer dialektischen Verschränkung selbst wieder als Folge von unerfüllten leidenschaftlichen Liebesgefühlen dar. Dadurch erzeugt der Autor den Eindruck, daß Liebesglück und hoher sozialer Status einander ausschließen. Wie weiter unten noch zu sehen sein wird, exerziert er diese Aussage auch an anderen weiblichen Figuren von *Aşk-ı Memnu* durch. Was Firdevs betrifft, so meditiert sie in einem Rückblick auf die erste Zeit ihrer Ehe, daß sie sich damals, als junge Frau, von ihrem Gatten „leidenschaftliche Liebe und Begehren“ (*aşk ve garam*) erhofft habe, in dieser Erwartung jedoch schon bald aufs schmerzlichste enttäuscht worden sei. Denn die anfänglich noch vorhandenen Neigungen ihrer „Leidenschaft“ (*sevda*) wurden in der Beziehung nicht befriedigt. In einer Analyse dieses Fehlschlags in ihrem Leben stellt sie dann die emotionale Seite der Liebesbeziehung der sozial-finanziellen gegenüber. Dabei vergleicht sie sich im Nachhinein voller Bedauern mit denjenigen Frauen, die von Anfang an ausschließlich den monetär-absichernden Aspekt der Ehe im Blick hatten, ohne auf „leidenschaftliche Liebe und Begehren“ überhaupt etwas zu geben:

„Genauer gesagt, hatte sich Firdevs in dieser Ehe getäuscht. Die Ehe brachte ihr rein gar nichts von den Dingen ein, die sie erhofft hatte, oder sie brachte ihr von alledem einen so kleinen Anteil ein, daß sie auf einmal diesem Mann gegenüber, der sie in ihren Wunschvorstellungen getäuscht hatte [sc. ihrem verstorbenen Ehemann – M. H.], Feindschaft verspürte. Diese Ehe verschaffte ihr nicht einmal den Trost, die Hoffnung eines gutgläubigen jungen Mädchens zufriedengestellt zu haben. In dieser Ehe hatte sie nicht einer einzigen

<sup>42</sup> ... *Unutulamayacak derecede süren eğlence hayatı* (Uşaklıgil 2006: 45).

<sup>43</sup> Siehe das längere Textzitat in Abschnitt 3.

<sup>44</sup> Siehe Uşaklıgil 2006: 44f.

Neigung ihrer jugendlichen Leidenschaft nachgehen können, und als sie nach dem Opfer ihrer sämtlichen Hoffnungen auf leidenschaftliche Liebe und Begehren sah, daß sie als Entgelt für diese Opferbereitschaft so gut wie nichts in Händen hielt, da empfand sie eine bittere Reue. Zu sich selbst sagte sie: ‚Wenn das so ist und da es ja nun so kommen mußte, warum...‘, und bei dieser Frage visualisierte sie stets die Gesichter der Frauen, die sich zu kurz gekommen fühlten, weil sie nie in der Lage sein würden, sich von ihr zu einer guten Partie verhelfen zu lassen. Und sie beendete ihren Satz mit der Frage: ‚Ja, warum bin ich dann nicht eine von ihnen geworden?‘<sup>45</sup>

Das einzige, was Firdevs, die in dieser Ehe die Hosen angehabt hatte,<sup>46</sup> für ihren Gatten empfindet, wohlgemerkt jedoch erst *nach* dessen Tod, ist ‚Mitleid, ja sogar eine gewisse Zuneigung‘,<sup>47</sup> also Gefühle, die weit unter dem Siedepunkt der leidenschaftlichen Liebes-Empfindungen (*aşk ve garam, sevda*) liegen, von denen sie einstmals geträumt hatte. Ihre enttäuschende Ehe-Erfahrung löst in Firdevs ein tiefes Mißtrauen gegen Liebesheiraten aus und führt dazu, daß sie auf materiellen Gewinn abzielenden Zweckheiraten den Vorrang gibt. Oberster Grundsatz in den Beziehungen zwischen Mann und Frau soll es in ihren Augen fortan sein, ‚ein Portemonnaie zu finden‘ (*bir kese bulmak*).<sup>48</sup> Mit dieser Haltung beurteilt sie auch die Ehen ihrer Töchter und versucht, deren beider Leben in dieser Hinsicht zu beeinflussen, wo sie es kann.

Die Erfahrung von Firdevs’ vermurkster und in dieser Hinsicht *verhinderter* (*memnu*) Leidenschaft (*aşk*) wird somit die Grundlage für ihre Beurteilung und Bewertung der weiteren Liebesbeziehungen in dem Roman, insbesondere der Ehe zwischen ihrer Tochter Bihter und Adnan. Die semantische Verbindung zwischen dem Begriff *aşk-ı memnu*, der erst im folgenden Verlauf des Romans seine volle Bedeutung erlangen wird, und der ‚Liebesehe‘ (*aşk izdivacı*), an der Firdevs durch die Umstände gehindert wurde und die infolgedessen für sie den Charakter einer *verbotenen* oder zu verbotenden Tat erlangt, stellt Firdevs selbst in einer Bemerkung zur Ehe ihrer Tochter Peyker explizit her:

‚Peykers Hochzeit war für sie ein furchtbarer Schlag gewesen. Sobald die Sache ruchbar wurde, rebellierte sie gegen die Idee ihrer Tochter, zu heiraten. Insbesondere sah sie in einer Liebeshochzeit, wie sie Peyker zu schließen gedachte, ein unverzeihliches Vergehen.‘<sup>49</sup>

<sup>45</sup> *Daha doğrusu bu izdivaçta Firdevs Hanım aldanmış idi: İzdivaç ona beklediği şeylerden hiçbirini getirmiyordu, yahut bunlardan o kadar az bir hisse getiriyordu ki birden kendisini hulyalarında aldatmış olan bu adama husumet etti. Bu izdivaç ona saf bir genç kız emelini tatmin etmiş olmak tesliyetini bile vermiyordu. O izdivacında şebabının hiçbir sevda temayülüne tebaiyet etmemiş idi, bütüün aşk ve garam emellerini feda ettikten sonra bu fedâkarlığa mukabil elinde hemen bir hiç görünce acı bir nedamet duydu; kendi kendisine «O halde, mademki böyle olacaktı, niçin...» der, bu sualin arasında hep kendisine zengin bir izdivaç yaptıramayacaklarından dolayı ihmal edilen çehreleri görür. Ve «Evet, o halde ne için onlardan biri olmadı?» sualiyle cümlesini ikmal ederdi. (Uşaklıgil 2006: 25f.)*

<sup>46</sup> Dazu siehe folgendes Zitat aus Uşaklıgil 2006: 26: *[...] hatta denebilirdi ki bu kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alkoymuş idi* (‚[...] und man könnte sogar sagen, daß diese Frau [Firdevs – M. H.] in den ehelichen Beziehungen die Aufgaben vertauscht und die Rolle des Mannes für sich selber reserviert hatte‘).

<sup>47</sup> *Merhamet, hatta bir muhabbet* (Uşaklıgil 2006: 28).

<sup>48</sup> Uşaklıgil 2006: 28.

<sup>49</sup> *Peyker’in izdivacı onun için müthiş bir darbe olmuş idi: Mesele çıkar çıkmaz kızının izdivaç fikrine karşı isyan etti, hususıyla Peyker’in yapmak istediği gibi bir aşk izdivacına affolunmaz bir kabahat nazarıyla bakıyordu.* (Uşaklıgil 2006: 28f.)



Mit *kabahat* (osm. *ḳabāḫat*) „Vergehen“ läßt Uşaklıgil Firdevs einen terminus technicus der osmanischen Rechtssprache auf die von ihr verdamnte Liebeseh (aşk izdivacı) applizieren. *Kabahat* weist dieselbe doppelte Anwendbarkeit in der juristischen und nicht-juristischen Sphäre auf wie *memnu* (osm. *memnū*). Hierdurch wird die zitierte Äußerung Firdevs' als eine weitere Variaton des Themas *aşk-ı memnu* erkennbar.

Firdevs beschränkt sich aber nicht darauf, über die in ihrem eigenen Leben gemachten bitteren Erfahrungen bloß nachzudenken. Vielmehr greift sie am Ende des Romans selbst aktiv in das Eheleben ihrer Tochter Bihter ein, um als eine Art strafende Nemesis deren Leben in ähnlicher Weise zugrunde zu richten, wie ihr eigenes ruiniert worden ist. Unter einem Vorwand in das *yah* der Eheleute Bihter und Adnan gekommen, gelingt es ihr, von Bihters Ehebruch zu erfahren, den diese aus unerfüllter Sehnsucht und naiver Verstrickung in die Umgarnungen Behlül's kurz nach einer enttäuschenden Nacht mit Adnan begangen hat.<sup>50</sup> Vordergründig, um Bihter aus ihrem Doppelleben zu befreien, wirkt Firdevs auf Behlül ein, damit dieser Bihter heiraten solle.<sup>51</sup> Dies müßte zwar zwangsläufig zur Scheidung Bihters von Adnan führen, würde aber die auf Lug und Trug beruhende gegenwärtige Situation zumindest nach außen hin bereinigen. Tatsächlich geht es Firdevs aber überhaupt nicht um die Rettung ihrer Tochter aus einer schwierigen Situation, sondern sie will nur eingreifen, um deren Glück zu zerstören. In Firdevs brennt – wie wir inzwischen wissen, aufgrund ihrer eigenen glücklosen Vergangenheit – nämlich eine „Feindschaft gegen ihre Töchter, die nicht erlöschen konnte“.<sup>52</sup> Zwar ist es am Ende nicht Firdevs selbst, sondern eine Nebenfigur, der abessinische Diener Beşir, der das ehebrecherische Verhältnis Behlül's und Bihters deren Ehemann Adnan verrät und damit Bihter nur noch die Alternative des Selbstmords läßt. Doch Firdevs hat mit ihren vorausgehenden Intrigen maßgeblich dazu beigetragen, ihre Tochter ins Verderben rennen zu lassen. Man kann sagen, daß der Fluch der Melih Bey-Truppe somit von Firdevs auf Bihter übertragen worden ist. Das soziale Stigma, so vage und schwer erkennbar seine Ursprünge auch gewesen sein mögen, wirkt in fataler Weise bis in die Gegenwart fort.

Der Zusammenhang zwischen Emotionalität und sozialer Stellung der Frau zeigt sich auch an der anderen Tochter Firdevs', Peyker. Letzten Endes wird das Leben aller drei Frauen von denselben unbefriedigenden Zwängen hinsichtlich der sozialen Position und des Liebeslebens geprägt. Aus der Sicht von allen dreien ist die Frage der sozialen Position nämlich von der der Heirat nicht zu trennen. Als muslimischen Osmaninnen ist es ihnen nicht möglich, sich durch eigenständige Arbeit ihre Position in der Gesellschaft zu erarbeiten, was in dem sich modernisierenden Istanbul von *Aşk-ı Memnu* immerhin schon christlich-europäischen Frauen wie Kette und Şarlo offensteht, wenn auch um den Preis eines gesellschaftlich nicht allgemein akzeptierten Berufs. Uşaklıgil stellt dabei den sozialen und sexuellen Lebensweg Firdevs' den Lebenswegen ihrer beiden Töchter antagonistisch gegenüber. Während

<sup>50</sup> Uşaklıgil 2006: 404f. Zu den Einzelheiten dieser Nacht siehe weiter unten.

<sup>51</sup> Uşaklıgil 2006: 401.

<sup>52</sup> *Kızlarının saadetine (öyle) sönmek bilmeyen bir husumet* (Uşaklıgil 2006: 405).

Firdevs weder ihrer bescheidenen sozialen Herkunft entkommen *noch* eine glückliche Ehe führen kann, sind sowohl Bihter als auch Peyker mit Angehörigen des osmanischen oberen Bürgertums verheiratet. Doch auch zwischen den beiden Schwestern gibt es einen klaren Gegensatz: die Beziehung Peykers zu ihrem Gatten Nihat verläuft, abgesehen von vorübergehenden Anfechtungen durch den unverbesserlichen Behlül,<sup>53</sup> unproblematisch und harmonisch, die Ehe ihrer Schwester Bihter mit dem großbürgerlichen Adnan gerät dagegen in eine tödliche Krise und wird zum Schauplatz der wichtigsten dramatischen Entwicklungen des Romans. Neben dem in gesonderten Handlungssträngen entfaltenen Schicksal von Adnans Tochter aus erster Ehe, Nihal, und verschiedenen Verwicklungen um Behlül wird Bihter nämlich die Hauptfigur des tragischen Schlußteils von *Aşk-ı Memnu*. Nachdem ihr Gatte von ihrem ehebrecherischen Verhältnis zu Behlül erfahren hat, erschießt sie sich – die einzige Gewalttat des gesamten Buchs und schon dadurch aus dem restlichen Geschehen mit drastischer Schroffheit und Brutalität herausragend.<sup>54</sup>

Die Charaktere Peykers und Bihters geben kontrastierende Antworten auf die durch das Leben ihrer Mutter in den Vordergrund gerückte Frage, wie man glücklich verheiratet und sozial abgesichert sein könne. Es ist eine Alternative zwischen einem weitgehend bedürfnislosen und unauffälligen Leben, das aber der überall in der Person Behlüls lauernden Versuchung selbstgenügsam zu widerstehen vermag (Peyker), und einem von innerer Zerrissenheit und dunklen Begierden überschatteten unstillen Dasein, dessen Instabilität letzten Endes in die Katastrophe führt (Bihter).

Die Schilderungen von Bihters Innenleben, insbesondere ihre nächtlichen Träume und Phantasmagorien, gehören zu den ergreifendsten Passagen des Romans. Sie zeigen in starken Bildern die *psychologischen* Wurzeln des sozialen wie sexuellen Scheiterns, deren äußere Ursachen in den Einwirkungen Firdevs' und Behlüls liegen. Als Auslöser von Bihters innerer Unzufriedenheit erscheint dabei ein Erlebnis, aus dem sie den Schluß zieht, daß sie mit ihrem Ehemann Adnan niemals sexuelle Befriedigung finden werde: Eines Nachts wartet sie, nur mit dem Untergewand bekleidet und „mit allen Reizen ihrer Nacktheit“ (*üryanisinin büütün cazibeleriyle*) ausgestattet, längere Zeit auf ihn. Doch als er dann endlich kommt, ist ihre Lust auf Liebe schlagartig wie weggewischt, denn „in dieser Minute rebellierte etwas in ihrem Körper“.<sup>55</sup> Als eigentliche Ursache von Bihters plötzlicher Frigidität wird in dieser Schlüsselszene ihre Unfähigkeit erkennbar, Adnan aus tiefster Seele zu lieben. Sie spürt, daß eine wie auch immer geartete sexuelle Beziehung zu ihm niemals ihren „Liebeshunger“ (*garam açlığı*) werde stillen können.<sup>56</sup> Mit dieser Angst vor fehlender sexueller Befriedigung verbindet sich die Furcht vor drastischem sozialem Abstieg, wodurch der Bogen zum äußerlichen, sozialen, Aspekt des Scheiterns geschlagen wird. Denn in Bihters eigenen Augen läuft eine Frau wie sie, die ein sexuelles Verhältnis ohne wahre Liebe unterhält, Gefahr, „eine schlechte Frau“ (*kötü bir kadın*) zu werden<sup>57</sup> – womit in der türkischen und osmanischen Sprache Frauen ohne

<sup>53</sup> Siehe Uşaklıgil 2006: 175 und 194–196.

<sup>54</sup> Siehe Uşaklıgil 2006: 503f. und 508–511.

<sup>55</sup> *Bu dakikada vücudunda bir şey isyan etmiş* (Uşaklıgil 2006: 201).

<sup>56</sup> Uşaklıgil 2006: 206.

<sup>57</sup> Uşaklıgil 2006: 206.

sexuelle Ehre wie beispielsweise Prostituierte bezeichnet werden. Bihter erscheint somit nicht nur als Opfer ihrer unbefriedigten Begierde, sondern auch ihres eigenen materialistischen Kalküls, aus dem heraus sie die Ehe mit Adnan ursprünglich geschlossen hat. Die Nacht der Verweigerung hat ihr dies bewußt gemacht. Nach dieser Nacht hat sie nur noch die Wahl zwischen zwei schlechten Lösungen: entweder fehlende sexuelle Befriedigung *mit* Adnan oder sozialer Absturz *ohne* ihn. Auch ohne ihren abschließenden Selbstmord wäre Bihter also nicht dem Dilemma entkommen, an dem schon ihre Mutter verzweifelt ist. Bihter ist somit diejenige Figur, die das Scheitern ihrer Mutter fortführt: In ihrer Schwäche, sexuellen Unzufriedenheit und dem Selbstmord agiert sich das Gebrochensein ihrer Mutter aus. Firdevs, die sich von Anfang an gegen ihre Hochzeit mit Adnan gestellt hat,<sup>58</sup> hat somit ihr Ziel erreicht und die Ehe ihrer Tochter zerstört. Das Romanende ist ein Triumph der dunklen Kräfte der Vergangenheit über die Hoffnungen der Zukunft.

Die Entwicklung der Figuren Firdevs' und Bihters bietet Gelegenheit zu weitergehenden kulturhistorischen Betrachtungen. Hier kann die islamische, schon durch den Koran vorgegebene Interpretation der Sexualität und Ehe als eines zwar in limitiertem Sinne privaten, doch letzten Endes der allumfassenden sozialen Kontrolle mit Hilfe der durch die Religion festgeschriebenen Normen unterworfenen Geschehens ins Spiel gebracht werden.<sup>59</sup> Bihters Sicheinlassen auf die Stimme ihres erotischen Begehrens und ihrer Sehnsüchte (der in mittelalterlich-islamischen Diskursen die Einflüsterungen des Teufels entsprechen könnten) in der Nacht, in der sie sich der Erfüllung ihrer traditionellen Ehepflicht gegenüber Adnan entzieht, markiert einen Bruch mit der traditionellen Form der durch religiös-soziale Normen reglementierten Ehe. Firdevs, deren eigenes Glück in eben diesem traditionellen System unerfüllt blieb, tritt nun als Rächlerin nach dem Prinzip auf, daß auch ihrer Tochter das versagt bleiben soll, was sie selbst nicht erreicht hat. Die Geschichte von Bihters unheilvoller Beziehung zu Behlül erzählt dann von ihrem mißlungenen Versuch, eine sexuelle Verwirklichung außerhalb der traditionellen Normen zu erreichen. Auch hier handelt es sich wieder um eine ‚verbotene Liebe‘ in mehr als einem Sinne: verboten ist auf der äußerlichen, formal-rechtlichen Ebene der Ehebruch, den sie begeht, doch im übertragenen Sinne stellt auch das Verhalten Firdevs' ein Verbot dar. Denn die Mutter verbietet ihrer Tochter gewissermaßen ein individuelles, von den gesellschaftlichen Normen abweichendes Ehe- und Liebesglück. Im übrigen erlebt auch die jüngste weibliche Hauptfigur von *Aşk-ı Memnu*, Nihal, ein analoges Scheitern, indem ihre Träume von einer Ehe mit Behlül in dem Augenblick zerplatzen, als sie dessen betrügerischen Charakter durchschaut. Beide Figuren, Bihter und Nihal, erblicken bereits den Horizont einer neuen, individualisierten, Auffassung von sexueller Erfüllung, die unschwer als Produkt des europäischen Einflusses erkennbar ist, scheitern aber an der immer noch, am stärksten durch die Figur der Firdevs, beherrschenden traditionellen Ordnung.

Eine weitere kulturhistorische Interpretation bietet sich bei dem in *Aşk-ı*

<sup>58</sup> Uşaklıgil 2006: 52, 57.

<sup>59</sup> Siehe Fatima Mernissi, zitiert in Fischer-Tahir 2003: 33. – Zu den koranischen Festlegungen über die profane Liebe siehe Chebel 2003, Bd .I.: 215–217. Vgl. auch Arkoun 1990.

*Memnu* an der Figur der Firdevs durchexerzierten Thema des sozialen Abstiegs infolge sexuellen Fehlverhaltens mit anschließender Wiederverwendung der gemachten Erfahrung auf einer anderen – sozial niedriger stehenden – Ebene an. Dieses wird in der modernen türkischen Literatur in der Erzählung *Oyuncu Kadın* von Orhan Kemal (1914–1970) aufgegriffen.<sup>60</sup> Der schwer übersetzbare Titel bezeichnet eine Klasse von Frauen, deren soziales Ansehen beschädigt ist und die sich infolgedessen nolens volens als Mätressen im Hause eines Reichen aushalten lassen. Für einen derartigen Abstieg hält die türkische Sprache den Ausdruck *sokağa düşmek* „auf der Straße landen“ bereit, und eine in diesem Sinne „gefallene“ Frau heißt *düşkün*. Die „Straße“ im wörtlichen und zugleich prekäre soziale Verhältnisse bezeichnenden Sinn ist der Schauplatz mehrerer von Kemals Werken.<sup>61</sup> In *Oyuncu Kadın* wird jedoch, wie im Falle von Firdevs in *Aşk-ı Memnu*, klar, daß ein solcher „Fall“ nicht nur negative Aspekte hat. Denn eine der *oyuncu kadınlar* (Pl.), die in der gleichnamigen Erzählung auftritt, erzählt der Hauptfigur Nazmiye ausführlich von den Vorteilen ihres Daseins als Mätresse eines Reichen, die vor allem in der gesicherten Versorgung und im Schutz liegen. Am Ende von *Oyuncu Kadın* wird Nazmiye dann selbst zu einer *oyuncu kadın*. Bei der Übertragung dieses letzteren, überaus vielschichtigen Ausdrucks ins Deutsche muß man also einem eigentümlichen Mischungsverhältnis von sozialem Ansehensverlust und nachfolgender Arrangierung mit den Verhältnissen und somit teilweise erfolgtem sozialem Wiederaufstieg Rechnung tragen. Dem primären Wortsinn nach könnte man *oyuncu kadın* als eine „tanzende Frau“ bezeichnen, da dies eine der Tätigkeiten ist, zu der sie als Mätresse verpflichtet ist. Doch das dem Wort *oyuncu* „tanzend, Tänzerin“ zugrundeliegende Wort *oyun* ist überaus vielseitig semantisiert und von Kemal absichtsvoll aufgrund dieser Polysemie in den Titel aufgenommen worden. Es bezeichnet unter anderem „Theatervorstellung“ und „Spiel“, aber auch „List“ und „Betrug“.<sup>62</sup> Eine *oyuncu kadın* kann demzufolge in weiteren Lesarten eine Person bezeichnen, die hinter dem verführerischen Anschein des belustigenden Tanzes bedrohliche Abgründe verbirgt. Dadurch wird die *oyuncu kadın* namentlich zu einer in der materialistischen Prosa des sozialistisch-realistischen Autoren Kemal wiederbelebten Figuration der mittelalterlich-islamischen Dämonisierungen von Weiblichkeit. Das schillernde „(Vor)-spielen“ und „Tanzen“ mitsamt der Andeutung möglicher Hinterlistigkeit offenbart nämlich die *oyuncu kadınlar* als Trägerinnen von *fitna* (arab., osm./ türk.: *fitne*), jenem islamischen Konzept, das weibliche Verführung und die durch sie ausgelöste Verderbnis und soziale Desintegration zugleich bezeichnet.<sup>63</sup> Letzten Endes geht es sowohl in *Aşk-ı Memnu* als auch in *Oyuncu Kadın* um die soziale Dimension weiblicher Sexualität und die sich daraus ergebenden Probleme. Entsprechend dem materialistisch geprägten Hintergrund Kemals und der laizistisch-republikanisch geprägten Zeit, in der er schreibt, werden die psychologischen Aspekte sowie die religiös-islamischen Hintergründe dieser Proble-

<sup>60</sup> Ausgabe: Kemal 1982.

<sup>61</sup> So etwa in Kemal 1993 [1956], Kemal 1994.

<sup>62</sup> Siehe Steuerwald 1988: 720, s.v. *oyun*.

<sup>63</sup> Zu *fitna* vgl. Fischer-Tahir 2003: 33f.

matik in seiner Erzählung stark in den Hintergrund gedrängt, während sie bei Uşaklıgil eine deutlichere Rolle spielen. Trotz dieser unterschiedlichen Gewichtungen bleibt in beiden Texten eine charakteristische Verknüpfung der weiblichen Sexualität mit gesellschaftlichen, namentlich moralischen, Kategorien erkennbar, die schon in frühen islamischen Gesellschaftsentwürfen nachweisbar ist. Das Konzept der *fitna* wirkt in beiden Texten nach als die Vorstellung von weiblicher Verführungskraft, die die bestehende soziale Ordnung bedroht.

#### 4. Moral als Hindernis und Stimulus

Im Kapitel über die Krise des männlichen Begehrens (2.) wurde bereits dargestellt, wie moralische Normen die Voraussetzung für das „Verbotene“ der „verbotenen Liebe“ abgeben, die Behlül in nimmermüder Schürzenjägerei praktiziert. Dasselbe Bewußtsein von der Amoralität der Liebesbeziehung hat auch seine Sexpartnerin Bihter während ihres flüchtigen Verhältnisses. Sie erkennt in ihrer Hingabe an ihre Begierde und ihrer Abwendung vom sexuell für sie unbefriedigenden Adnan von Anbeginn an „ihre erste Liebessünde“ (*ilk aşk günahı*) und eine „schmutzige Wahrheit“ (*çirkin hakikat*).<sup>64</sup> In ihrer internen Verarbeitung dieser widersprüchlichen Erfahrung erklärt sie sich das „Schmutzige“ daran mit der im vorausgehenden Abschnitt beschriebenen Wirkung ihrer Mutter Firdevs, was zwar eine Milderung ihrer eigenen moralischen Schuld bewirkt, diese aber keinesfalls aufhebt.<sup>65</sup>

Noch an einer weiteren Stelle in *Aşk-ı Memnu* begegnen wir dem Gegensatz zwischen Lust und Moral, und zwar erneut unter Beteiligung von Behlül. Während seiner Annäherungsversuche an Bihters Schwester Peyker bringt diese nämlich das sexualmoralische Prinzip der „Keuschheit“ (*işmet*) ins Spiel.<sup>66</sup> Im Unterschied zu ihrer Schwester schafft es Peyker, diesem Grundsatz treu zu bleiben und es nicht zu einem Betrug an ihrem Ehemann Nihat kommen zu lassen – und das, obwohl sie sich von den Avancen Behlüls durchaus angesprochen fühlt.<sup>67</sup> Moralische Bedenken bestehen auch hinsichtlich Behlüls Verführung von Nihal, der Tochter von Bihters Gatten Adnan aus dessen erster Ehe. Zumindest Behlüls Unaufrichtigkeit der unreifen Nihal gegenüber verstößt gegen moralische Gebote. Die zahlreichen amourösen Eskapaden Behlüls in Beyoğlu können dagegen nicht unbedingt als moralverletzend bezeichnet werden. Denn wie gezeigt worden ist, stellt der Roman diese ephemeren Liebschaften nicht als moralisches Problem dar. Da zumindest einige der in diesem Bereich von Behlül aufgesuchten und/oder gefundenen Damen keine muslimischen Osmaninnen sind, liegen sie gewissermaßen außerhalb der Reichweite der in *Aşk-ı Memnu* geltenden Moralvorstellungen.

Dadurch, daß Behlül im Verhältnis zu drei zentralen weiblichen Protagonisten (Bihter, Peyker, Nihal – eine Beziehung zu Firdevs wäre wohl aus Altersgründen höchstens unfreiwillig komisch gewesen) als treibende Kraft bei der versuchten oder

<sup>64</sup> Uşaklıgil 2006: 255.

<sup>65</sup> Uşaklıgil 2006: 256.

<sup>66</sup> Uşaklıgil 2006: 175.

<sup>67</sup> Uşaklıgil 2006: 175.

vollendeten Übertretung sexualmoralischer Regularien auftritt, macht ihn Uşaklıgil zu derjenigen Figur, die dem Leser am deutlichsten die Realität der „verbotenen Liebe“ im Sinne einer moralisch illegitimen Beziehung vor Augen führt. Wie wir in den vorausgehenden Kapiteln gesehen haben, ist dieser moralische Aspekt keineswegs die einzige Interpretation des vielschichtigen Themas *aşk-ı memnu*. Tatsächlich dient diese dreifache Betonung der Moralverletzung daher nicht dazu, den moralischen Aspekt zu einem Hauptgegenstand von *Aşk-ı Memnu* zu machen. Vielmehr ist die starke Fokussierung auf Behlül's Gleichgültigkeit gegenüber den moralischen Schranken ein erzählerisches Mittel, mit dem Uşaklıgil auf eine ganz andere Seite dieser sexuellen Moral aufmerksam macht, die er wiederum anhand der Figur des Behlül aufzeigt. Dieser unerwartete Aspekt des Moralsystems kann nur dadurch so stark zutage treten, daß zuvor immer wieder die Beziehung Behlül's zur konventionellen, offensichtlichen Seite des Moralsystems dargestellt worden ist, die darin besteht, mittels Regeln und Verboten das gesellschaftliche Zusammenleben von Mann und Frau zu bestimmen.

Die überraschende Wendung in der Beziehung Behlül's zu den sexualmoralischen Regeln besteht darin, daß diese etwa ab der Mitte des Romans nicht mehr nur als *Hindernisse* beim Ausleben seiner Casanova-Ader erscheinen, sondern im Gegenteil als *Stimuli*. Bezeichnenderweise tritt diese Umkehr in genau der Liebesbeziehung auf, die die moralischen Regeln am stärksten verletzt, nämlich der ehebrecherischen Beziehung zu Bihter. Indem er die stimulierende Seite der Unmoral ausgerechnet an dieser in hohem Maße moralwidrigen Affäre demonstriert, betont Uşaklıgil in kunst- und effektvoller Weise den inhärenten Widerspruch, den beide Seiten des Moralbegriffes bilden. Dabei läßt Uşaklıgil Behlül zweimal über die aufreizende Wirkung moralischer Verbote nachdenken: einmal vor und einmal nach dem Vollzug des Ehebruchs mit Bihter. Vorher betont Behlül in einer Passage, die ziemlich genau in der Mitte des Textes von *Aşk-ı Memnu* steht,<sup>68</sup> daß gerade das Verbotene seines Verhältnisses zu Bihter seinen skrupellosen sexuellen Jagdinstinkt erst richtig herausfordere.<sup>69</sup> Knappe hundert Seiten später läßt der Schriftsteller Behlül nach dem Ehebruch noch einmal ausführlich auf dieses Thema zurückkommen. Zwar betont Behlül auch hier zunächst, daß für ihn erst die „Gefahren“ (*tehlikeler*) den Reiz der Liebesbeziehung zu Bihter ausmachten, womit er seinen Gedankengang von zuvor in einer anderen Formulierung wiederholt.<sup>70</sup> Wenig überraschend stellt er fest, daß er nun, nach dem Vollzug des Geschlechtsverkehrs mit der verheirateten Bihter, überhaupt keine Begierde mehr verspüre.<sup>71</sup> Während aber bisher unklar war, ob sich der Reiz des Verbotenen für Behlül aus den äußerlichen Begleitumständen der gesellschaftlichen Ächtung des Ehebruchs – also der Notwendigkeit, sich zu verstecken, zu lügen und der Abenteuerlichkeit des ganzen Verhältnisses – ergibt, wird nun unmißverständlich klar, daß dies keinesfalls nur eine Frage von Äußerlichkeiten ist. Denn nicht die Interaktion mit der Außenwelt und ihren moralischen Vorschriften erkennt Behlül nach

<sup>68</sup> S. 253 von 499 Textseiten in der Ausgabe Uşaklıgil 2006.

<sup>69</sup> Uşaklıgil 2006: 253.

<sup>70</sup> Uşaklıgil 2006: 344.

<sup>71</sup> Uşaklıgil 2006: 344.

dem Ehebruch als das gravierendste Problem, sondern seine infolge des Vollzugs kollabierende Selbstwahrnehmung als Mann. Das Ausbleiben seiner Lust auf Bihter zerstört vor allen Dingen sein männliches Selbstbewußtsein. Der Text stellt dies ausdrücklich fest:

„Obwohl es nicht sehr deutlich geschah, begann Behlül festzustellen, daß in den Händen dieser Frau [Bihters – M. H.] er selbst, ja, daß eigentlich er selbst anfang, *den Rang einer Frau* einzunehmen.“<sup>72</sup>

Die vollzogene Überschreitung der durch die Moral vorgegebenen Grenzen offenbart sich hier also nicht, wie zuvor, in ihrer Qualität als Verletzung der weiblichen Reinheit und Anständigkeit und als Affront gegenüber den gesellschaftlich akzeptierten Wertvorstellungen. Vielmehr geht der Blick nach innen. Dort sind die Folgen für Behlül noch tiefgreifender als in der äußeren, sozialen Welt. Denn sie korrodieren die Grundlage seines sexuellen Begehrens *als Mann* in einer für ihn ebenso unausweichlichen wie unerträglichen Weise.

Mit der zuletzt zitierten Stelle gelingt Uşaklıgil die plastische Offenlegung einer normalerweise geheimen Dimension der traditionell-islamischen, auf Geschlechtertrennung fußenden Sexualmoral. Diese gesellschaftlichen Verbote, die neben dem Verbot des Ehebruchs auch die räumliche Segregation und die Kleidungs Vorschriften (*tesettür*) einschließen, schützen demzufolge also nicht nur vor den potentiellen Folgen ungezügelter sexuellen Begehrens (was die konservative Lesart von Sinn und Zweck derartiger Normen wäre), sondern *erzeugen* das (männliche!) Verlangen erst.<sup>73</sup> Die Aufrechterhaltung dieses Normensystems erscheint somit als ein Mechanismus weniger zum Schutze der weiblichen Unversehrtheit, was islam(ist)ische Diskurse bis heute nicht müde werden zu behaupten, als vielmehr zum Erhalt der Männlichkeit der Männer. Das Durchbrechen und Überschreiten der Tabugrenzen ist, so das unausweichliche Resultat von Behlüls Enttäuschung, mehr eine Attacke auf die Virilität und Maskulinität als alles andere.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie Behlüls Enttäuschung im einzelnen begründet wird. Es ist nämlich nicht nur Behlüls eigene aktive Rolle bei der illegalen und illegitimen Eroberung Bihters, die durch das Verletzen der Grenzen des Schicklichen die Langweiligkeit des Begehrens offenbart und dieses dadurch subvertiert. Daß Bihter als Objekt der Begierde uninteressant wird, liegt vielmehr auch an ihrem eigenen Verhalten. Der Text bezeichnet dieses als „Unterlegenheit und Nachgeben“ (*mağlubiyetle muvafakat*).<sup>74</sup> Es ist eine Haltung, die jede Form von Widerstand aufgegeben hat und sich vollkommen unterwirft. Eine Frau, die diese Haltung einnimmt und dadurch dem eroberungswilligen Mann keinerlei Widerstand, aber auch keinerlei Befriedigung seines Jagdtriebes bietet, zerstört dessen männlichen „Respekt“ (*muhteremiyet*).<sup>75</sup> Mit anderen Worten ruft die Passivität der Frau

<sup>72</sup> Behlül, *pek sarıh olmamakla beraber, bu kadının elinde kendisinin evet, asıl kendisinin bir kadın hükümünde kalmaya başladığını fark eder oluyordu.* (Uşaklıgil 2006: 344; Hervorhebung in der Übersetzung von M. H.)

<sup>73</sup> Vgl. den Titel von Ze’evi 2006.

<sup>74</sup> Uşaklıgil 2006: 344f.

<sup>75</sup> Uşaklıgil 2006: 344f.

den sozialen Tod des Mannes hervor. Behlül sieht diesen Zusammenhang glasklar, und er haßt bei Frauen das, was er leicht bekommen kann. Sein Dilemma angesichts der völligen Widerstandslosigkeit von Bihter wird im Text folgendermaßen umschrieben:

„Behlül wurde nichts abgeschlagen, kein einziger seiner Wünsche wurde als übertrieben erachtet. Dabei war er doch darauf angewiesen, zurückgewiesen zu werden, zu betteln und darauf, daraus Lust zu gewinnen, daß das Objekt seines Wollens mit Gewalt erworben worden war.“<sup>76</sup>

Weiblichkeit, verstanden als bewußtes Nachgeben und Unterliegen, wird hier also als eine weitaus stärkere Attacke auf das Männliche dargestellt als offener Widerstand. Zweifelsohne schwingt hierbei erneut die klassisch-islamische Idee der weiblichen *fitna* mit.<sup>77</sup> Die von Uşaklıgil beschriebene psychologische Entwicklung Behlüls kann dabei als Bestätigung der von Martine Gozlan analysierten *fitna*-Theorie konservativ-islamischer Theologen des ausgehenden 20. Jahrhunderts angesehen werden. Gozlan kommt ebenfalls zu der Konklusion, daß das Wesen derartiger religiös verkleideter sexueller Tabus nicht der Schutz der Weiblichkeit, sondern vielmehr der – bei Gozlan als „pornographisch“ bezeichneten – männlichen Gier bestimmter konservativer Kreise sei.<sup>78</sup> Es ist die männliche Begehrensfähigkeit und somit die vermeintliche Grundlage des Mann-Seins selbst, die – zumindest aus der Sicht der konservativen islamischen Männer – durch die moralischen Gebote geschützt werden soll; selbstverständlich werden in der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur des Islams durch diese ‚Männlichkeit‘ auch konkrete soziale und wirtschaftliche Privilegien legitimiert.

Uşaklıgil treibt das Schreckgespenst der Entmännlichung des Mannes in *Aşk-ı Memnu* schließlich noch zu einem weiteren Extrem. Er läßt Behlül nach dem Ehebruch mit Bihter nämlich nicht nur die sich daraus für Behlüls Wahrnehmung der Frauen ergebenden Konsequenzen analysieren. Vielmehr wird sich Behlül auch bewußt, daß die aus dem Verlust von *muhteremiyet* resultierende Inversion der Geschlechterrollen auch seine eigene Wahrnehmung *durch* die Frauen in einer dem konservativ-patriarchalischen Verständnis unter keinen Umständen akzeptablen Weise so verändert, daß er in der Beziehung zu Bihter nunmehr nicht den Part des Begehrenden, sondern des *Objektes der Begierde* einzunehmen hat. Nach dem klassischen patriarchalischen Rollenverständnis, das der islamischen Kultur – wie im übrigen auch der altrömischen – zugrundeliegt, ist dies gleichbedeutend mit dem Verlust jeglicher Männlichkeit und der ultimativen Form der sozialen Ächtung. Objekt der Begierde zu sein, wird gleichgesetzt mit Objekt der sexuellen Penetration zu sein, was in der patriarchalischen Welt den absoluten Gefrierpunkt der sozialen Werteskala markiert, auf dem sich Frauen und Homosexuelle befinden. Sich selbst so „in den Rang einer Frau“ (*bir kadın hükmünde*)<sup>79</sup> versetzt zu

<sup>76</sup> Behlül'e hiçbir şey reddedilmiyordu, onun hiçbir arzusu fazla bulunmuyordu; halbuki reddedilmeye, yalvarmaya, istenen şeyin zor istihsal edilmiş olmasından lezzet almaya muhtaç idi. (Uşaklıgil 2006: 345)

<sup>77</sup> Siehe oben S. 20.

<sup>78</sup> Siehe Gozlan 2004: 117ff.

<sup>79</sup> Uşaklıgil 2006: 344; vgl. die Besprechung dieses Zitats weiter oben S. 22.



sehen, begreift Behlül dementsprechend auch als „Erniedrigung“ (*zillet*), und voller Horror visualisiert er die Folgen:

„Derjenige, der in seinem Zimmer aufgesucht wurde, der bei jedem Aufkommen eines Begehrens geholt und in Beschlag genommen wurde, das war nun er selbst.“<sup>80</sup>

Dieses Zitat könnte ja, wäre es auf eine weibliche Person bezogen, eine konzise Definition der Rolle der Frau in traditionell-mittelalterlich geprägten islamischen Gesellschaften abgeben. Daß sie sich auf Behlül bezieht, ist Ausdruck der von ihm empfundenen Perversion der Rolle der Geschlechter. Kein Wunder, daß er zu dem Zeitpunkt, da diese Äußerung fällt, bereits im Begriff ist, sich von Bihter loszusagen. Bevor Uşaklıgil ihn dies tatsächlich tun läßt, damit sich Behlül seinem nächsten Liebesabenteuer (mit Nihal) zuwenden kann, plazierte der Autor eine weitere längere Reflexion Behlüls, in der zum ersten Mal der Titel des Romans in fast wörtlicher Form (*memnu aşk*) auftaucht.<sup>81</sup> Hier läßt sich *memnu aşk* mit beiden der genannten Bedeutungen lesen, die sich aus dem Verhältnis Behlüls zu Bihter ergeben. Zum einen handelt es sich also um eine gesellschaftlich, zum anderen auch um eine in einem psychologischen Sinne verbotene Liebe. Ihr Vollzug untergräbt die Grundlagen der sozialen Ordnung und zugleich die des männlichen Selbstbewußtseins:

„Bihter hatte Behlül nicht einmal die Zeit gelassen, um seine Kunst zur Anwendung zu bringen. So verblüfft wie ein Künstler, dem auf der Bühne applaudiert worden war, ohne daß er die Zeit gefunden hatte, irgendein Kunststück zu zeigen, hatte er sich auf einmal mit Bihter in den Armen wiedergefunden. Diese Frau, die so leicht gefallen war, gab ihm ihre gesamte Liebe mit genau derselben Leichtigkeit auch weiterhin. Selbst jener kurze Anfall eines Gewissensbisses, der auf den ersten Sturz gefolgt war, kam Behlül vor wie eine halb fertige, schlecht inszenierte Komödie, über die auf einmal der Vorhang gefallen war. Seit diesem Augenblick verspürte Bihter anscheinend keine Spur mehr von der Erniedrigung und Schande dieses Liebesverhältnisses. Doch diese Erniedrigung, diese Schande spürte nun die ganze Zeit Behlül. Wie oft hatte er, während er in ihren Armen gelegen hatte, den Wunsch verspürt, sich plötzlich loszureißen und zu rufen: ‚Aber spüren Sie denn nicht, daß diese Liebe etwas Beflecktes ist!‘ Er verzieh sich selbst, und die Gründe, die sich einfanden, um sich selbst zu verzeihen, wurden allesamt zu Mitteln, um Bihter mehr Schuld zuzuweisen. Diese Frau, die gekommen war und ihn eingenommen hatte, setzte ihr Kommen und Einnehmen ja immer noch fort, und in ihren Händen betrachtete er sich so unschuldig wie ein schuldloses Instrument eines Verbrechens.

Während er so seinen Geist mit dem Nachforschen über die Verantwortlichkeit für diese *verbotene Liebe* beschäftigt sah, gebot er der Fortsetzung seiner Selbstreflexion plötzlich Einhalt und fand einen Satz, der seine Liebe gegen seine Gedanken verteidigen sollte:

„So sind sie eben, die Männer“, sagte er, „sie sind niemals zufrieden. Wenn sie nicht mehr lieben wollen, dann suchen sie, nachdem sie ein Mittel gefunden haben, um die Schuld für

<sup>80</sup> *Odasında gelinip aranılan, her arzu olundukça alınıp tasarruf edilen kendisiydi.* (Uşaklıgil 2006: 344)

<sup>81</sup> *Memnu aşk* kann nach den Regeln der osmanischen Grammatik als Synonym von *aşk-ı memnu* aufgefaßt werden. In beiden Fällen handelt es sich um ein Nominalgefüge, bei dem das Substantiv *aşk* „Liebe“ das Determinatum und das Adjektiv *memnu* „verboten, verhindert“ das Determinans ist. Dabei wird die grammatische Determination im Falle von *memnu aşk* nach türkischem Muster, bei *aşk-ı memnu* mit Hilfe der aus dem Persischen entlehnten *İzâfe*-Konstruktion ausgedrückt.

den ganzen Sturz und Überdruß den Frauen aufzuladen, auch noch Dinge, die die Ärmsten erniedrigen sollen, um diesen auch noch die Schuld dafür zu überlassen, daß sie nicht mehr lieben.“<sup>82</sup>

Der sozial verwerfliche Charakter der Liebesbeziehung zwischen beiden kommt im ersten Abschnitt des Zitats klar zum Tragen, indem zweimal von der daraus resultierenden „Erniedrigung“ und „Schande“ die Rede ist. Parallel dazu wird ein Übergang Bihters von einer passiven in eine aktive Rolle beschrieben. Am Anfang „fällt“ sie zwar mit Leichtigkeit, doch am Ende des ersten Absatzes ist sie die Aktive, die „gekommen war und ihn eingenommen hatte“. Behlül, der Mann, ist dagegen nur noch ein „Instrument“. Die Mißachtung der sozialen Normen wird also im selben Atemzug vollzogen wie die Pervertierung der klassischen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau.

## 5. Mehrdeutige Verhüllung

Ähnlich feinsinnig wie Uşaklıgil die mögliche Invertierung der klassischen Rollenverteilung von Mann und Frau am Beispiel von Behlül und Bihter darstellt, arbeitet er auch den ambivalenten Charakter der zur Verhüllung und Verschleierung der Frauen dienenden Kleidungsstücke heraus. Das im Eingangskapitel beschriebene, für islamische Kulturen seit der Frühzeit charakteristische und durch sozialen Druck erzwungene Tragen von *tesettür* durch Frauen in der Öffentlichkeit<sup>83</sup> blieb für die osmanische Kultur auch nach dem Beginn der Tanzîmât-Ära (1839) und bis zum Ende des Reiches verbindlich, so daß es auch in *Aşk-ı Memnu* als gesellschaftliche Vorschrift vorkommt. Analog zur Beschreibung der allgemeinen sexualmoralischen Vorstellungen im Roman beschränkt sich die Rolle, welche verhüllende Kleidungsstücke darin spielen,<sup>84</sup> nicht auf diese äußerliche und konventionelle Funktion. Vielmehr spielen sie eine mindestens ebenso wichtige Rolle als Markierungen sexueller Entwicklungsstufen und sozialer Unterschiede. Insgesamt kann man drei

<sup>82</sup> *Bihter, Behlül'e maharetini istimal için vakit bile bırakmamıştı. Kendisini, hüner sahnesinde hiçbir sanat eseri göstermeye henüz zaman bulmadan alkışlanan bir sanatkar kadar alıklaşmış olarak, kollarında Bihter'le buluvermiş idi. O kadar kolay düşen bu kadın bütün aşkını vermekte yine o kolaylıkla devam ediyordu. İlk sukutu takip eden o kısa vicdan devresi azabı bile Behlül'ün nazarında birden perdesi düşüveren yarım kalmış, fena tertip olunmuş bir mudhike hükmünde idi; o zamanda beri Bihter bu muşakanın züllünü, aybını hiç hissetmiyor gibiydi. Lakin o züllü, o ayıbı [sic – M. H.] şimdi Behlül duyuyordu. Kaç kereler o, kollarının arasında iken, birden silkinmek, «Lakin hissetmiyor musunuz ki bu aşk mülevves bir şeydir!» demek arzularını hissetmiş idi. Kendisini affediyordu ve kendisini affetmek için bulunan sebepler bütün Bihter için fazla bir töhmet vesilesi oluyordu. Onu gelip alan kadın hâlâ gelip almakta devam ediyordu, onun ellerinde kendisini günahsız bir cinayet aleti masumiyetiyle görüyordu.*

*Böyle, bu memnu aşkın mesuliyetini araştırmakla zihnini meşgul görürken birden kendisini muhakemeyi takipten meneder ve düşüncelerine karşı aşkını müdafaa edecek bir cümle bulurdu:*

*–İşte erkekler, derdi, asla memnun değildirlere, artık sevmemek isterlerse bütün sukutun, gınanın kabahatlerini kadınlara yüklemek için çare bulduktan sonra sevmemek kabahatini de onlara bırakmak için biçareleri tezvil edecek şeyler ararlar. (Uşaklıgil 2006: 348f.; die Anmerkungen des Herausgebers wurden weggelassen; Hervorhebung von M. H.)*

<sup>83</sup> Zu diesem Aspekt der Verschleierung im Islam vgl. Heller/ Mosbahi 1993, Maier 2001: 151, s.v. *Schleier*.

<sup>84</sup> Siehe oben Abschnitt 3.

Funktionen dieser Textilien voneinander unterscheiden: konventionell-moralisch, entwicklungspsychologisch-sozial und erotisch.

Die *konventionell-moralische* Funktion des *tesettür* spielt in *Aşk-ı Memnu* nur eine untergeordnete Rolle. Sie wird nicht explizit thematisiert, was das Fehlen affirmativer oder kritisch-negativer Beurteilungen einschließt. Wenn irgendeine der weiblichen Figuren des Romans das Haus verläßt, legt sie zwar selbstverständlich Kleidungsstücke an, die den geltenden moralischen Vorstellungen entsprechen.<sup>85</sup> Für die Entwicklung der Romanfiguren und -handlung hat dieser konventionell-moralische Aspekt jedoch keine weitere Bedeutung. *Aşk-ı Memnu* ist kein Roman, der sich mit der Stellung der Frau in der Gesellschaft auseinandersetzt oder gar zu den Vorläufern der Frauenemanzipations- und Feminismuskritik gerechnet werden dürfte. Die „Kopftuchfrage“ ist darin noch nicht aktuell.

Demgegenüber tritt die Bedeutung traditionell-islamischer Kleidung auf der *entwicklungspsychologisch-sozialen* Ebene in dem Roman klar hervor. Das Doppeladjektiv „entwicklungspsychologisch-sozial“ ist dabei angebracht, weil ein Kleidungsstück wie Nihals erster *çarşaf* sowohl eine neue Stufe der individuellen Entwicklung markiert als auch mit einer Veränderung des sozialen Status verbunden ist. Dadurch daß Nihal dieses für sie so ersehnte Kleidungsstück anzieht, vollzieht sie den entscheidenden *rite de passage* vom Mädchen zur Frau. Das Anziehen des *çarşaf* fällt sowohl mit dem Erwachen ihres sexuellen Interesses als auch mit dem Erwerb einer neuen Stellung in der Gesellschaft zusammen – beides vermittelt durch ihre Freundin und Mentorin Bihter. Nihals *çarşaf* ist also aus ihrer subjektiven Perspektive das genaue Gegenteil seiner konventionell-moralischen Funktion, die sich theroretisch darin erschöpfen soll, ein Mittel zur Limitierung des sozialen Status und der Bewegungsfreiheit der islamischen Frau bereitzustellen oder (was auf dasselbe hinausläuft), der Frau ‚freie‘ Bewegung in einem von religiösen Dogmen beherrschten (und damit per se unfreien) öffentlichen Raum zu ermöglichen. Tatsächlich ist das Anlegen des *çarşaf* für Nihal das für alle sichtbare Mittel, um ein voll akzeptiertes Mitglied der Gesellschaft zu werden, und zugleich dessen symbolischer Ausdruck. Ohne ihn fühlt sie sich auf der Straße „nackt“.<sup>86</sup> Der *çarşaf* ist für sie ein Prestigeobjekt.

Direkt verbunden mit dieser entwicklungspsychologisch-sozialen Bedeutung der Verhüllung ist ihre *erotische*. Dieser letzte Aspekt ist der in *Aşk-ı Memnu* am stärksten hervortretende Aspekt von *tesettür*. Im Falle von Nihal wird die erotische Seite der Verhüllung bereits dadurch angedeutet, daß dieselbe Person, Bihter, die ihr mit Hilfe des *çarşafs* den Weg in das soziale Leben weist, auch die Lehrmeisterin ihres sexuellen Erwachens ist. Daß der *çarşaf* nicht nur Träger der Hoffnungen und Erwartungen Nihals bezüglich ihres Erwachsenwerdens und ihrer Akzeptanz in der Gesellschaft ist (was die entwicklungspsychologisch-soziale sowie die konventionell-moralische Seite abdeckt), sondern auch Projektionsfläche sexueller Anziehungskraft, wird im Text explizit festgestellt. Als Nihal mit Bihter zum Einkaufen dieses Kleidungsstücks nach Beyoğlu fährt, wendet sie sich nämlich mit folgenden begeisterten Worten an ihre Stiefmutter:

<sup>85</sup> Siehe beispielsweise Uşaklıgil 2006: 149–154 (bezogen auf Nihal).

<sup>86</sup> Uşaklıgil 2006: 150 (*kendini sokakta çıplak zannediyordu*).

„Dies wird der erste *çarşaf* sein, und daher muß man etwas finden, das ins Auge fällt, eine Farbe, die die Blicke der Vorbegehenden mit Gewalt auf sich zieht.“<sup>87</sup>

Obwohl die Form des *çarşaf* traditionell vorgegeben ist, wird hier die Möglichkeit des Individuums beschrieben, diese traditionelle Vorgabe eigenen Wünschen und Vorlieben entsprechend im vorgegebenen Rahmen zu modifizieren. Die *Farbe* ist nämlich durch die Tradition offensichtlich nicht eindeutig vorgeschrieben. So kann Nihal durch die Wahl eines erotisch stimulierenden Tones den *çarşaf* zu einem Mittel machen, ihre sexuellen Reize nach außen hin auszuspielen. Somit wird der ursprüngliche, durch den Koran vorgegebene Sinn derartiger Kleidungsstücke<sup>88</sup> subvertiert oder sogar in sein exaktes Gegenteil umgekehrt. Statt ein Mittel zu sein, das die Frauen angeblich vor den in ihrer sexuellen Gier unbeherrschbaren Blicken der Männer schützt und damit die Aufrechterhaltung der religiös-patriarchalischen Ordnung mitgarantiert, erscheint der *çarşaf* hier als Instrument der Ausübung von *fitna*. Selbst in den spärlichen Worten des oben wiedergegebenen Zitates kommt die Ausstattung des *çarşafs* mit *fitna* durch die Erwähnung von „Auge“ (*göz*) und „Blick“ (*nazar*) unzweifelhaft zum Ausdruck. Denn dieser Bezug ruft die in der zu Uşaklıgil's Zeit noch produktiven mittelalterlichen islamischen Literatur (Diwan-Literatur) allgegenwärtige Vorstellung von der im weiblichen Blick, insbesondere dem koketten Blick (osm. *gamze*), stets lauerten Kraft der *fitna* ab.<sup>89</sup> Ganz besonders deutlich tritt der *fitna*-Charakter an der Textstelle dadurch hervor, daß Nihal hofft, die Blicke von Passanten durch die stimulierende Farbe des *çarşafs* „mit Gewalt“ (*zorla*) anzuziehen. Weibliche erotische Verführung wird hier aus der Perspektive einer Frau als aktive und zugleich gefährliche, gewaltsame Kraft imaginiert. Hier wird deutlich, daß die Frauen mit Hilfe ihrer *fitna* erzeugenden Kleidungsstücke tatsächlich an der Machtausübung in der islamischen Gesellschaft beteiligt sind und nicht nur deren passive Opfer darstellen. Der Ausdruck *zorla* ist nicht zufällig ein wörtlicher Anklang an die Beschreibung der Verführungskraft Behlül's, der ebenfalls daran gewohnt ist, die Objekte seiner Gelüste mit „Gewalt“ (*zor*) gefügig zu machen.<sup>90</sup>

Genau wie im Verhältnis zwischen Behlül und Bihter<sup>91</sup> wird auch bei der Behandlung von Nihals *çarşaf* die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau im erotischen Aufeinandertreffen differenziert dargestellt. Das Kleidungsstück ist nicht ein neutraler und im wesentlichen folgenloser Bestandteil allgemeiner sozialer Normen oder gar ein Mittel, um den Aktionsradius der Frau einzuschränken, sondern es dient den Frauen als Mittel, um ihre Persönlichkeit, ihren sozialen Status und ihre Sexualität weiterzuentwickeln und wirkungsvoll anzuwenden.

<sup>87</sup> *Bu ilk çarşaf olacak, şu halde göze çarpar bir şey bulmalı, bir renk ki geçenlerin zorla nazarını celp etsin.* (Uşaklıgil 2006: 149)

<sup>88</sup> Siehe etwa Koran 24: 31, 33: 59.

<sup>89</sup> Fatima Mernissi, nach Fischer-Tahir 2003: 33. Vgl. Ritter 2003: 373, 451–456 und Gozlan 2004: 125, 128 etc. – Zu *gamze* in der klassischen osmanischen Literatur siehe Pala 1998: 147, s.v. *gamze*.

<sup>90</sup> Siehe oben Fußnote 76 und Textzitat.

<sup>91</sup> Siehe Kapitel 4.

## 6. Geschlossene und geöffnete Türen: Andeutungen lesbischer Liebe in *Aşk-ı Memnu*

Bevor im letzten Kapitel (7.) eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse präsentiert wird, soll noch auf die Frage der lesbischen Liebe in *Aşk-ı Memnu* eingegangen werden.

Vor der Behandlung dieses in allen islamischen Gesellschaften (und weit darüber hinaus) mit umfangreichen Tabus belegten Themas ist es sinnvoll, sich noch einmal die stilistischen Restriktionen in Erinnerung zu rufen, denen sich Uşaklıgil bei der Darstellung *jeglicher* sexueller Vorgehensweisen in dem Roman unterwirft.<sup>92</sup> Obwohl sexuelle Beziehungen das Hauptthema von *Aşk-ı Memnu* sind, gibt es im gesamten Roman nämlich nicht eine einzige direkte Benennung oder Beschreibung eines konkreten Liebesaktes. Diese Prüderie speist sich aus zwei Quellen. Zum einen beruht sie auf traditionell-islamischen Vorstellungen, die die öffentliche Beschreibung und Zurschaustellung sexueller Handlungen kategorisch untersagen. Dies geht auf koranische Weisungen zurück, die unter anderem die Verschleierung von Frauen in der Öffentlichkeit empfehlen.<sup>93</sup> Ausnahmen von diesem Darstellungsverbot waren nur in bestimmten Bereichen möglich. Dazu gehörten medizinische Texte, Literatur über Traumdeutung, aber auch das *Karagöz*-Schattentheater.<sup>94</sup> Die Zurückhaltung bei der Darstellung sexueller Aktivitäten in Uşaklıgils Roman hat aber noch eine andere Quelle, und zwar den Einfluß damals aktueller europäischer Moralvorstellungen, welche Uşaklıgil durch seine Rezeption der französischen Literatur kennenlernte.<sup>95</sup> Diese erlaubten die Präsentation sexueller Themen in der Literatur allenfalls in Form verdeckter Anspielungen. Vor dem Hintergrund beider Restriktionen – infolge der islamischen und der europäischen Kultur der Zeit – darf daher aus der Abwesenheit expliziter Liebesszenen in *Aşk-ı Memnu* nicht gefolgert werden, daß die entsprechenden Liebesakte nicht stattgefunden hätten. Dies gilt gerade auch für lesbische Liebesbeziehungen, die ja nicht nur dem allgemeinen Tabu der Sexualität in beiden Kulturen unterlagen, sondern noch zusätzlich als ‚widernatürlich‘ stigmatisiert waren.

Vor diesem Hintergrund sind diejenigen Szenen in *Aşk-ı Memnu* zu beurteilen, die möglicherweise so interpretiert werden können, daß sie eine lesbische Liebesbeziehung andeuten. Lesbische Liebe spielte sich in mittelalterlichen islamischen Gesellschaften so gut wie stets im Verborgenen ab. Dies war nicht nur eine Folge der unter religiös-moralischem Gesichtspunkt negativen oder zumindest zweifelnden Beurteilung von weiblicher Homoerotik. Noch stärker als die moralische Ablehnung wirkte sich wohl das *Desinteresse* des islamischen Moralsystems der *‘ulemā* an sexuellen Beziehungen aus, bei denen es keine Penetration gab. Versuchte oder vollzogene Penetration war das zentrale Merkmal, an dem sich so gut wie alle Vorschriften der osmanischen Scharia zur Klassifikation sexueller ‚Abweichungen‘

<sup>92</sup> Vgl. oben S. 14.

<sup>93</sup> Siehe etwa Koran 24: 31.

<sup>94</sup> Siehe Ze’evi 2006.

<sup>95</sup> Vgl. Önertoy 1999: 1f.

orientierten.<sup>96</sup> Dadurch, daß bei der Liebe von Frau zu Frau dieses Merkmal fehlte (sofern nicht auf Hilfsmittel zurückgegriffen wurde), fiel die Klassifikation im Kanon der sexuellen Vergehen schwer. Dies hatte wiederum zur Folge, daß entsprechende Verbotsbestimmungen in der *şer'at* praktisch so gut wie nicht zu finden sind.

Diese allgemeine Rechtslage mußte dazu führen, daß sich lesbische Liebesbeziehungen in der osmanischen Welt zwar nur im privaten, unzugänglichen Bereich aufrechterhalten ließen, daß sie dort aber andererseits relativ ungestört ausgelebt werden konnten. Als Beleg für diese Position der lesbischen Liebe kann man den vielleicht frühesten belletristischen Text der osmanischen Literatur zitieren, der sich diesem Thema widmet. Aḥmed Rāsims (1865–1932) kurze Erzählung *Ülfet* behandelt explizit homoerotische Liebesbeziehungen unter Frauen in der traditionell geprägten osmanischen Oberschicht Istanbuls im 19. Jahrhundert.<sup>97</sup> In späteren Ausgaben des Textes wird dies insofern berücksichtigt, als diese den Titel mit *Hamamcı Ülfet* „Ülfet die Lesbe“ zitieren.<sup>98</sup> Die 1898/1899, also etwa ein Jahr vor *Aşk-ı Memnu*, erschienene,<sup>99</sup> je nach Druckformat etwa vierzig bis siebzig Seiten umfassende Geschichte berichtet von der Frauenliebe einerseits in einem Ton sensationalistischer Enthüllung, was eine Antwort auf das noch immer ungebrochene Tabu war. Auf der anderen Seite belegen die verschiedenen lesbischen Beziehungen, die zwischen den weiblichen Hauptfiguren in *Ülfet* geknüpft werden, sowie die darin dargestellten institutionalisierten Formen lesbischen Stelldicheins wie die mietbaren Frauen-Tanztruppen und Frauenabteilungen der türkischen Bäder, daß es sich bei diesen Beziehungen keineswegs um einmalige oder seltene Ausnahmen handelt. Obwohl *Ülfet* ein fiktionaler Text ist, dokumentiert er somit, daß lesbische Liebe in bestimmten Istanbuler Kreisen damals gang und gäbe war. Die in *Ülfet* auftretenden Hochzeitsmusiker und -tänzerinnen (*çengi*) sowie die transvestitischen Tanztruppen (*köçek*) sind beispielsweise auch unabhängig von diesem literarischen Text historisch als feste Bestandteile des Istanbuler Kulturlebens im 19. Jahrhundert belegt.<sup>100</sup> Der prominenten Rolle, die das türkische Bad (*hamam*) in *Ülfet* spielt, dürfte sich auch die spätere Modifikation des Titels zu *Hamamcı Ülfet* zumindest teilweise verdanken. Dabei ist das als Adjektiv und Substantiv interpretierbare Wort *hamamcı* mit einer Polysemie ausgestattet, die die verschiedenen Facetten der von der Hauptfigur Ülfet und den anderen Frauen im Text durchlebten erotischen Aventüren ins Gedächtnis ruft. Es bezeichnet dem grammatischen Sinn nach jemanden, der in nicht näher bestimmter Weise mit ei-

<sup>96</sup> Siehe Ze'evi 2006 passim.

<sup>97</sup> Textausgaben: Aḥmed Rāsım 1338 H, Ahmet Rasım 1968. – Zu Ahmet Rasım allgemein vgl. Yücebaş 1957, Hizarcı 1965, Günyol 1983, Björkman 1986, Akalioğlu 1987, Özkırımlı 1987: 61, Aktaş 1987, Mittler 1988: 18f., Kurdakul 1989: 28f. (unzuverlässig), Yakın 1988, Aktaş 1990: 258, Akbayer 1994, Altınkaynak 1996.

<sup>98</sup> Z. B. Aḥmed Rāsım 1338 H, Ahmet Rasım 1968.

<sup>99</sup> Nach Aḥmed Rāsims eigenen Angaben in dem autobiographischen Bericht *Gecelerim* („Meine Nächte“) ist das Ersterscheinungsjahr 1316 H (beginnt am 22. Mai 1898, endet am 11. Mai 1899; siehe Ahmet Rasım 1987: 12). Özkırımlı 1987: 61 und Aktaş 1990: 258 legen sich innerhalb dieses Hidschra-jahres auf das christliche Jahr 1899 fest.

<sup>100</sup> Siehe Altuntaş 1994, And 1994.

nem Hamam zu tun hat. Dies kann ebenso eine Lesbe sein wie jemand, der im kanonisch-islamischen Sinne als unrein infolge bestimmter körperlich-sexueller Handlungen wie Geschlechtsverkehr, Samenerguß oder Menstruation gilt. Der Text von *Ülfet* kann in seiner Gesamtheit als Beleg für die Heimlichkeit und zugleich die weite Verbreitung der weiblichen Homosexualität im Istanbul des 19. Jahrhunderts angesehen werden.

Was nun *Aşk-ı Memnu* betrifft, so besteht die erste Andeutung einer lesbischen Liebesbeziehung darin in der Annäherung von Nihal an die neue Gattin ihres Vaters, Bihter. Uşaklıgil drückt die erotische Hingezogenheit Nihals zu Bihter verklausuliert im Bild der sich schließenden und öffnenden Türen (Sg. *kapı*) aus. Damit sind einerseits die realen Türen im *yalı* gemeint, und deren Öffnen und Sichschließen bezieht sich auf die Neuordnung der Zimmer, welche dort nach dem Einzug Bihters durchgeführt wird.<sup>101</sup> Auf der anderen Seite werden diese Türen durch zusätzliche Attribute aus dem Bereich der Erotik ausgeschmückt, so daß sie als sexuelle Metaphern lesbar werden:

„Für sie [sc. Nihal – M. H.] besaß nur eine einzige Sache Bedeutung: daß, während zwischen ihrem Vater und ihr selbst eine Tür geschlossen wurde, zwischen ihr und einer fremden Frau eine *zarte* Tür, welche mit *blauen Atlasstoffen und Lagen weißen Tülls ausgeschmückt* war, geöffnet worden war...“<sup>102</sup>

Die bereits in dieser Passage deutlich vernehmbaren erotischen Untertöne konkretisiert Uşaklıgil hinsichtlich ihres homoerotischen Gehaltes weiter durch einen sehr eleganten erzählerischen Kunstgriff. Während der durch den Einzug Bihters erforderlich gewordenen Umverteilung der Wohnräume in dem *yalı* findet Nihals Bruder Bülent nämlich zufällig ein Schultertuch (*omuz atkısı*), das bei den Umräumarbeiten vergessen worden und liegengelassen ist. Indem er während des Aufräumens dieses Kleidungsstück anzieht, schlüpft er scherzhaft in die Rolle einer Frau:

„Bülent ergriff nun ein leichtes Schultertuch aus Seidenstoff mit weißen Bändern, das auf dem Sofa vergessen worden war, und legte es sich über die Schultern. Er bewegte sich, ganz klein von Wuchs, wie er war, kokettierend herum, ließ seine runden Augen schmachend durch die Gegend schweifen und wirbelte mit wiegenden Bewegungen durch das Zimmer.“<sup>103</sup>

Genau dieses Schultertuch fällt Nihal unmittelbar im Anschluß an ihre Meditation über die sich schließende und die sich öffnende Tür<sup>104</sup> wieder ein. Der spielerisch-scherzhafte Geschlechtertausch Bülents gerät durch diese Assoziation in Verbindung zu der „Tür“, mit der Nihal ihre eben erst erwachte Zuneigung zu Bihter ausdrückt. Die kurzzeitige Travestie Bülents kann somit als Chiffre für die lesbische Zuneigung zwischen Nihal und Bihter gelesen werden, die ja gleichfalls eine Ver-

<sup>101</sup> Beschrieben in Uşaklıgil 2006: 132–134.

<sup>102</sup> *Onun için yalnız bir şeyin ehemmiyeti vardı: Babasıyla kendisinin arasında bir kapı kapanırken onunla bir yabancı kadının arasında mavi atlaslarla, beyaz tüllerle müzeyyen zarif bir kapının açılmış olması...* (Uşaklıgil 2006: 139; Hervorhebungen von M. H.)

<sup>103</sup> *Bülent, şimdi kanepenin üstünde unutulmuş, beyaz kurdelerle ipek bir kumaştan hafif bir omuz atkısını alarak sırtına koyuyor, küçük boyuyla kırıştırarak, yumuk gözlerini süzerek çalkana çalkana odanın içinde dolaşıyordu.* (Uşaklıgil 2006: 132f.)

<sup>104</sup> Siehe oben.

tauschung der normalen Gender-Rollen impliziert. Das Schultertuch ist, wie die „Tür“, der symbolische Ausdruck dieser besonderen Liebesform:

„Nach diesem Tag hatte sie [sc. Nihal – M. H.] jene Räume nie wieder betreten; aber das weiße Schultertuch, welches Bülent an jenem Tag gefunden hatte, konnte sie nicht vergessen. Sooft sie Fußgeräusche und leises Gelächter von der anderen Seite der Tür hörte, erschien vor ihren Augen immer jenes Schultertuch. Was war das nur, mein Gott! Drang dieses Schultertuch, welches sich so des kindlichen Gemüts bemächtigt hatte, nun auch bis in ihre Träume vor?“<sup>105</sup>

In den nachfolgenden Passagen des Romans wird das Verhältnis zwischen Nihal und Bihter dann immer enger. Begünstigt wird diese Annäherung durch die Unterstützung Adnans, dem an einem harmonischen Verhältnis zwischen seiner Tochter und seiner zweiten Ehefrau gelegen ist. Er geht sogar so weit, daß er bewußt vom Versuch einer Aussöhnung mit der ihm immer noch grollenden Nihal absieht, um das harmonische Verhältnis zwischen ihr und Bihter weiter zu fördern.<sup>106</sup> Nihal und Bihter verzichten zunächst auf das ansonsten auch im familieninternen Umgang miteinander obligatorische Siezen. Sie werden „immer informeller“ (*daha teklifsiz*), und der Erzähler kennzeichnet ihr Verhältnis schließlich als das von „Freundinnen“ (*dost*) und „Gefährtinnen“ (*refika*).<sup>107</sup> Den Höhepunkt der sexuellen Anziehung, die von Bihter erwidert wird, stellt schließlich eine leidenschaftliche Kußszene dar. In ihr offenbart sich auch das Nebeneinander zwischen der Pervasivität und subjektiv empfundenen Natürlichkeit der lesbischen Liebe und ihrer sozialen Ächtung. In dem Augenblick, in dem die Möglichkeit des Bekanntwerdens in Erwägung gezogen wird, wird das bis dahin absolut unbekümmerte und genußvolle gegenseitige Küssen nämlich urplötzlich zu einer beängstigenden, bedrohlichen und unangenehmen Erfahrung. Für sie hält der Text die Bilder des „kalten Zitterns“ (*soğuk raşe*), des Erschauerns eines in fremde Umgebung verschlagenen Vogels (*yabancı bir ufka düşmüş bir kuş tevahhuşu*) und einer „vergiftenden Brise“ (*müsemmiş nesim*) bereit.<sup>108</sup> Es ist die fremde, von außen kommende soziale Kontrolle, welche die aus der klassischen islamischen Liebesliteratur übernommenen erotischen Symbole des Vogels und des Windes – die beide als Boten zwischen den Geliebten fungieren – bedroht, erkalten läßt und vergiftet.<sup>109</sup> Sowohl das „kalte“ und brutale Eindringen der sozialen Kontrolle als auch die an Motive der islamischen Ghaselenliteratur anklingende Liebessymbolik lassen kaum einen Zweifel daran, daß sich zwischen Nihal und Bihter zuvor eine erotische Beziehung entwickelt hat.

Für das Verständnis dieser lesbischen Zuneigung ist es interessant, einen Schritt zurückzugehen und die Quelle dieser Annäherung zu untersuchen. Zu Beginn ist sie eine Folge von Nihals Haß auf ihren Vater Adnan, dem sie vorwirft, Nihals Mutter,

<sup>105</sup> *O günden sonra bir daha o odalara girmemişti; fakat o gün Bülent'in bulduğu beyaz omuz atkısını unutamıyordu. Kapının ötesinden ayak sesleri, ufak gülüşler iştirken gözlerinin önüne hep o omuz atkısı geliyordu. Nedir, yarabbi! Bu omuz atkısı ki çocuğun dimağına böyle musallat olmuş, uykularına karışıyordu?..* (Uşaklıgil 2006: 139)

<sup>106</sup> Uşaklıgil 2006: 140.

<sup>107</sup> Uşaklıgil 2006: 140f.

<sup>108</sup> Zitate aus Uşaklıgil 2006: 143.

<sup>109</sup> Zur Vogel- und Windsymbolik in der klassischen osmanischen Literatur vgl. Pala 1998: 75, s.v. *bülbül* und Pala 1998: 75, s.v. *nesim*.



also Adnans Frau aus erster Ehe, allzu rasch zugunsten der neuen Frau (Bihter) zu vergessen. Durch diese Motivation weist Uşaklıgil der weiblichen Homosexualität zwei Charakteristika zu. Zum einen wird die lesbische Neigung, die Nihal zu Bihter entwickelt, als nicht angeboren oder sonstwie vorgegeben angesehen, sondern als eine im Laufe der Zeit erst aufgrund äußerer Ereignisse erworbene Eigenschaft. Zum anderen vollzieht sich deren Herausbildung in einer negativen Dialektik: treibende Kraft ist nämlich nicht die Zuneigung Nihals zu ihrer Partnerin in der homoerotischen Beziehung, sondern die Abneigung Nihals gegen eine andere, in diesem Falle männliche, Person. Dieses Muster der weiblichen Homosexualität als Folge einer Abneigung zu heterosexuellen Beziehungen beziehungsweise zu nicht-gleichgeschlechtlichen Partnern zu erklären, ist für islamische Gesellschaften nichts Ungewöhnliches. So geht Dror Ze’evi davon aus, daß ein erheblicher Teil der männlichen Homoerotik in islamischen Gesellschaften sich aus einer Flucht vor der Begegnung der Männer mit dem weiblichen Geschlecht ergebe.<sup>110</sup> Ein analoges Erklärungsmuster gibt es auch in *Hamamcı Ülfet*. Dort entwickelt die Figur der Pakize ihre eigenen homoerotischen Neigungen ebenfalls erst nach einer Enttäuschung durch eine männliche Figur, in diesem Fall ihren Ehemann.<sup>111</sup>

All dies zeigt, daß Uşaklıgil zu den weiter oben behandelten verschiedenen Spielarten des *aşk-ı memnu* in dem gleichnamigen Roman sehr wahrscheinlich auch noch die lesbische Liebe hinzugefügt hat.

## 7. Zusammenfassung und Ausblick

Der vieldeutige Romantitel *Aşk-ı Memnu* umfaßt einerseits emotional unbefriedigende Liebesbeziehungen (Firdevs, Bihter), wobei er am treffendsten mit „verhinderte Liebe“ übersetzt werden kann. Von der emotionalen Seite derartiger gescheiterter Liebesverhältnisse kann aber nicht die soziale Komponente getrennt werden, die ebenfalls bei beiden Figuren zutage tritt (Bihters sozialer Abstieg infolge ihres Ehebruchs wird nur dadurch verhindert, daß sie sich selbst tötet). Auch die dem Alltagsverständnis am nächsten liegende Interpretation von *aşk-ı memnu* als „(im moralischen Sinne) verbotene Liebe“ spielt in dem Roman eine wichtige Rolle, etwa in der geheimen Zuneigung Nihals zu Bihter und in den endlosen Liebesabenteuern Behlül’s. Doch wird dieses – sowohl aufgrund der traditionellen islamischen Kultur als auch der Einflüsse aus Europa, denen Uşaklıgil beim Schreiben des Romans ausgesetzt war – naheliegende Verständnis von *aşk-ı memnu* zugleich einer Deutung unterzogen, die als tiefenpsychologisch *avant la lettre* bezeichnet werden kann. Dabei wird unter der platten Lesart der sexuell restriktiven Moralvorstellungen als angeblich die Gesellschaft strukturierender und zusammenhaltender Gesetzmäßigkeiten als deren wahrer Grund die Angst der Männer vor Impotenz infolge fehlenden Widerstandes sichtbar.

Uşaklıgils Roman greift durch die Vielfalt der von ihm durchgespielten Variationen des Themas ‚Liebe und Restriktion‘ sowohl auf islamisch-orientalische als auch

<sup>110</sup> Ze’evi 2006: 4.

<sup>111</sup> Ahmed Räsım 1338 H: 27ff.

europäische Vorstellungen zurück. Während der Rückgriff auf europäische Quellen durch explizite Referenzen auf die französische Sprache, Literatur und Musik sowohl im Romantext selber als auch in Uşaklıgil's Biographie selbstevident ist,<sup>112</sup> repliziert die zuletzt beschriebene ‚Tiefen‘-Lesart ohne explizite Nennung den das ganze islamische und insbesondere auch das osmanische Mittelalter beherrschenden Gegensatz zwischen Scharia-Anhängern und ihren Gegnern. Uşaklıgil erscheint hier als Meister der Verschmelzung der – vor allem später – oft als gegensätzlich verstandenen osmanischen (später türkischen) und europäischen Kultur im Lichte eines übergreifenden mehrdeutigen Themas.

### Zitierte Literatur

- Ahmed Räsım 1338 H [beginnt am 26. September 1919, endet am 14. September 1920]. Aḥmed Räsım: *Ḥamāmği Ülfet* [Ülfet die Lesbe]. İstanbul: İkdām matba'ası.
- Ahmet Rasım [=Aḥmed Räsım] 1968. Ahmet Rasım: *Fuḥş-i atık* (eski fuḥş hayatı). İçinde ayrıca: Hamamcı Ülfet [Antike Hurerei (das frühere Hurenwesen). Enthält auch: Hamamcı Ülfet]. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Ahmet Rasım [=Aḥmed Räsım] 1987. Ahmet Rasım: *Gecelerim* [Meine Nächte]. Koz, M. Sabri (Hg.). İstanbul: Araba.
- Akalın 1962. Akalın, L. Sami: *Halit Ziya Uşaklıgil. Hayatı. Sanatı. Eserleri* [Halit Ziya Uşaklıgil. Leben. Kunst. Werke]. 2. Aufl. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Akaloğlu 1987. Akaloğlu, Nuri: Sunuş [Einführung]. In: Ahmed Rasım: *Gecelerim* [Meine Nächte]. Koz, M. Sabri (Hg.). İstanbul: Araba. 5–8.
- Akbayar 1994. Akbayan, Nuri: Ahmed Rasım. In: Tekeli, İlhan (Hg.): *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi* [İstanbul-Enzyklopädie, von gestern bis heute]. Bd. 1. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı. 130f.
- Aktaş 1987. Aktaş, Şerif: *Ahmed Rasım*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aktaş 1990. Aktaş, Şerif: Ahmed Rasım. In: Ercilasun, Bilge et al. (Hgg.): *Başlangıcından günümüze kadar büyük Türk klâsikleri* [Die großen türkischen Klassiker, vom Anbeginn bis auf unsere Tage]. Bd. 10. Ankara: Ötügen, Söğüt. 255–269.
- Al'kaeva 1956. Al'kaeva, L. O.: *Tvorčestvo Xalida Zii Uşaklıgilja. K voprosu o formirovanii tureckoj prozy konca XIX veka*. Moskau: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Altınkaynak 1996. Altınkaynak, Hikmet: *Nükte ve fıkralarıyla Ahmet Rasım* [Ahmet Rasım, mit seinen Bonmots und Anekdoten]. İstanbul: Açı.
- Altuntaş 1994. Altuntaş; Yener: Köçekler [Die köçeks]. In: Tekeli, İlhan (Hg.): *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi* [İstanbul-Enzyklopädie, von gestern bis heute]. Bd. 5. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı. 83f.
- And 1994. And, Metin: Çengiler. In: Tekeli, İlhan (Hg.): *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi* [İstanbul-Enzyklopädie, von gestern bis heute]. Bd. 2. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı. 487f.
- Arkoun 1990. Arkoun, M.: 'İşık. In: Donzel, E. van et al. (Hgg.): *The encyclopedia of Islam. New edition*. Bd. 4. Leiden: E. J. Brill. 118f.
- Björkman 1986. Björkman, W.: Aḥmad Räsım. In: Gibb, H. A. R. et al. (Hgg.): *The encyclopaedia of Islam. New edition*. Bd. 1. Leiden: E. J. Brill. 293–294.
- Chebel 2003. Chebel, Malek: *Encyclopédie de l'amour en Islam*. 2 Bde. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Ecevit 1996. Ecevit, Yıldız: *Orhan Pamuk'u okumak* [Orhan Pamuk lesen]. İstanbul: Gerçek.
- Ecevit 2004. Ecevit, Yıldız: *Türk romanında postmodernist açılımlar* [Postmoderne Tendenzen im türkischen Roman]. 3. Aufl. İstanbul: İletişim.
- Finn o. J. Finn, Robert P.: *Türk romanı* [Der türkische Roman]. Uyar, Tomris (Übers.). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

<sup>112</sup> Vgl. erneut Öner toy 1999: 1–9.

- Fischer-Tahir 2003. Fischer-Tahir, Andrea: »Wir gaben viele Märtyrer«. Münster: Unrast.
- Furrer 2005. Furrer, Priska: *Sehnsucht nach Sinn. Literarische Semantisierung von Geschichte im zeitgenössischen türkischen Roman*. Wiesbaden: Reichert.
- Gozlan 2004. Gozlan, Martine: *Le sexe d'Allah*. Paris: Grasset.
- Günyol 1983. Günyol, Vedat: Önsöz. Ahmet Rasim'den selam [Vorwort. Ein Gruß von Ahmet Rasim]. In: Ahmet Rasim: *Anılar ve söyleşiler [Erinnerungen und Unterredungen]*. Erten, Nuri (Übers., Hg.). İstanbul: Çağdaş Yayınları. 5–11.
- Heller/ Mosbahi 1993. Heller, Erdmute/ Mosbahi, Hassouna: *Hinter den Schleiern des Islam. Erotik und Sexualität in der arabischen Kultur*. München: C. H. Beck.
- Heß 2007. Heß, Michael Reinhard: Wie orientalistisch ist der Orient? – Grundfragen der türkischen Literatur. In: Berliner Akademie für Weiterbildende Studien (Hg.): *Blickpunkt 07. Jahrbuch der Berliner Akademie für weiterbildende Studien e.V.* 1 (2007). 22–28.
- Heß 2007a. Heß, Michael Reinhard: Ost und West in den Augen von Orhan Pamuk. Zwei Beiträge. *Orientalia Suecana* 56 (2007): 103–145.
- Heß 2008. Heß, Michael Reinhard: Orhan Pamuks Alternativen zum Clash of Civilizations. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 98 (2008): 95–150.
- Hızarcı 1965. Hızarcı, Suat: *Ahmet Rasim. Hayatı, sanatı, eserleri* [Ahmet Rasim. Leben, Kunst, Werke]. İstanbul: Varlık.
- İleri 1981. İleri, Selim: *Aşk-ı Memnu ya da uzun bir kışın siyah günleri* [Verbotene Liebe oder schwarze Tage eines langen Winters]. İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi.
- Jacobi 2004. Jacobi, Renate: The 'Udhra: Love and Death in the Umayyad Period. In: Pannewick, Friederike (Hg.): *Martyrdom in literature. Visions of death and meaningful suffering in Europe and the Middle East from antiquity to modernity*. Wiesbaden: Reichert. 137–148.
- Kaygusuz 2008. Kaygusuz, Bayram: „Aşk-ı Memnu“ 33 yıl sonra yeniden [Nach 33 Jahren noch einmal „Verbotene Liebe“]. *Milliyet* [Deutschlandausgabe] (3. September 2008): 2.
- Kemal 1982. Kemal, Orhan: *Oyuncu kadın* [Spiel der Frau]. 3. Aufl. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kemal 1993 [1956]. Kemal, Orhan: *Suçlu* [Schuldig]. 10. Aufl. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kemal 1994. Kemal, Orhan: *Sokakların çocuğu* [Das Kind der Straßen]. 7. Aufl. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kreiser/ Neumann 2005. Kreiser, Klaus/ Neumann, Christoph K.: *Kleine Geschichte der Türkei*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.
- Kreutel 1965. Kreutel, Richard F.: *Osmanisch-Türkische Chrestomathie*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Kudret 1987. Kudret, Cevdet: *Türk edebiyatında hikâye ve roman* [Erzählung und Roman in der türkischen Literatur]. Bd. 1. 5. Aufl. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kurdakul 1989. Kurdakul, Şükran: *Şairler ve yazarlar sözlüğü* [Wörterbuch der Dichter und Schriftsteller]. 5. Aufl. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kurdakul 1992. Kurdakul, Şükran: *Çağdaş Türk edebiyatı. I. Meşrutiyet dönemi*. [Die moderne türkische Literatur. I. Die Epoche des 1. Konstitutionalismus]. Buch 1. 3., erw. Aufl. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Maier 2001. Maier, Bernhard: *Koran-Lexikon*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Mitler 1988. Mitler, Louis: *Contemporary Turkish writers. A critical bio-bibliography*. Bloomington: Indiana University, Research Institute for Inner Asian Studies.
- Necatigil 1980. Necatigil, Behçet (Hg.): *Edebiyatımızda isimler sözlüğü* [Namenslexikon der türkischen Literatur]. 11. Aufl. İstanbul: Varlık.
- Önertoy 1999. Önertoy, Olcay: *Halit Ziya Uşaklıgil. Romancılığı ve romanımızdaki yeri* [Halit Ziya Uşaklıgil. Seine Romankunst und sein Platz im türkischen Roman]. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkırmımlı 1987. Özkırmımlı, Atilla (Hg.): *Türk edebiyatı ansiklopedisi* [Enzyklopädie der türkischen Literatur]. Bd. 1. 4. Aufl. İstanbul: Cem Yayınevi. [Artikel Ahmet Rasim: S. 60–61.]
- Pala 1998. Pala, İskender: *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü* [Enzyklopädisches Wörterbuch der Divandichtung]. İstanbul: Ötüken.
- Redhouse 1987 [1890]. Redhouse, Sir James W.: *A Turkish and English lexicon*. Beirut: Librairie du Liban.
- Ritter 2003. Ritter, Hellmut: *The ocean of the soul. Men, the world and god in the stories of Farīd al-Dīn 'Aṭṭār*. O' Kane, John / Radtke, Bernd (Übers.). Leiden, Boston: Brill.
- Said 1978. Said, Edward: *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.

- Seneca 1985. Seneca, L. Annaeus: *Epistolae morales ad Lucilium. Liber III. Briefe an Lucilius über Ethik. 3. Buch*. Loretto, Franz (Hg./Übers.). Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Steuerwald 1988. Steuerwald, Karl: *Türkisch-deutsches Wörterbuch*. Wiesbaden, Istanbul: Otto Harrassowitz, ABC Kitabevi.
- Talay 1999. Talay, M. İstemihan: [Ohne Titel]. In: Öneroy, Olcay: *Halit Ziya Uşaklıgil. Romancılığı ve romanımızdaki yeri* [Halit Ziya Uşaklıgil. Seine Romankunst und sein Platz im türkischen Roman]. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları. V.
- Tamsöz 1994. Tamsöz, Bedihan: *Osmanlıdan günümüze kadın şairler antolojisi* [Anthologie von Dichtersinnenanthologie, von den Osmanen bis heute]. Ankara: Ayyıldız.
- Uşaklıgil 2006. Uşaklıgil, Halid Ziya: *Aşk-ı memnu* [Verbotene Liebe]. Kaya, Muharrem (Hg.). Istanbul: Özgür. 7. Aufl.
- Usaklıgil 2007. Usaklıgil, Halid Ziya: *Verbotene Lieben*. Riemann, Wolfgang (Übers. u. Nachw.). Zürich: Unionsverlag.
- Wehr 1985. Wehr, Hans: *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch-Deutsch*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Yakın 1988. Yakın, Rıdvan: Yayına hazırlayanın önsözü [Vorwort des Herausgebers]. In: Ders. (Hg.): *Ahmet Rasim: Romanya mektupları* [Ahmet Rasim. Briefe aus Rumänien]. Istanbul: Araba. 23f.
- Yücebaş 1957. Yücebaş, Hilmi (Hg.): *Ahmet Rasim. Aşkları – Hâtıraları* [Ahmet Rasim. Seine Lieben – seine Erinnerungen]. Istanbul: Dizerkonca Matbaası.
- Ze'evi 2006. Ze'evi, Dror: *Producing desire. Changing sexual discourse in the Ottoman Middle East, 1500–1900*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.