

Roman & Museum: Orhan Pamuk, »Das Museum der Unschuld«

Eine besondere Verschränkung von Literatur und Materialität, von Fiktion und Realität respektive von Roman und Museum findet sich im bisher größten Projekt des türkischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers Orhan Pamuk – die Verbindung eines Romans und eines dazu erstellten Museums, die beide den Titel »Das Museum der Unschuld«¹ tragen, sowie ein Katalog zum Museum, der mit »Die Unschuld der Dinge«² überschrieben ist. Ganz kurz findet auch das MJT Erwähnung in diesem Projekt, nämlich als der Protagonist des Romans zum Ende der Geschichte eine Vielzahl von Museen der Welt besucht, darunter eben auch das MJT:

Im Museum of Jurassic Technology in Los Angeles kam wieder jenes besondere Gefühl über mich, das mich schon in einigen anderen Museen hatte erschaudern lassen, nämlich dass die ganze Menschheit in einer anderen Zeit lebte und ich an einem anderen Ort steckengeblieben war. (MdU, 534)

Warum ihn dieses Gefühl genau im MJT überkommt, wird nicht weiter erläutert – ohnehin ist es der einzige Satz, der das MJT erwähnt –, aber er scheint einen Kern des Romans zu treffen: Der Protagonist und Sammler Kemal Basmaci lebt in einem fetischisierten Zugang zur Dingwelt, der ihn in einem Zustand permanenter Nostalgie und einem Gefühl des Verlustes verweilen lässt; dem Verlust einer vergangenen Zeit und vor allem dem Verlust einer geliebten Frau, die sich beide für ihn in den Dingen manifestieren.

Das Gefühl, nicht am richtigen Ort und nicht in der richtigen Zeit zu sein, das ihn im MJT überkommt, sowie das Bewusstsein einer Schieflage in Form eines

1 Der Roman »Das Museum der Unschuld« (2008) wird im Weiteren im Fließtext mit der Sigle »MdU« und Seitenzahl angegeben. Die Adresse des Museums lautet: Masumiyet Müzesi, Çukurcuma Caddesi, Dalgıç Çıkmazı, 2, 34425, Beyoğlu, İstanbul, Türkiye. Das Museum wurde 2014 mit dem »European Museum of the Year Award« vom »European Museum Forum« ausgezeichnet (vgl. <https://web.archive.org/web/20140609075124/-www.europeanmuseumforum.info/emya/emya-2014.html>).

2 Pamuk 2012a. Im Weiteren im Fließtext mit der Sigle »UdD« und Seitenzahl angegeben.

Nichthineinpassens in die gesellschaftliche Normalität ist ein Hauptcharakteristikum der Figur Kemal und ein zentrales Thema des Romans, der das Leben und die obsessive Liebe eines Mannes zu einer entfernten Verwandten erzählt, eine Liebe, die – woran der Protagonist nicht unschuldig ist – Chancen und richtige Zeitpunkte verpasst bzw. glückliche Momente erst im Nachhinein in ihrem vollen Umfang wertschätzt. Kemal ist somit ein Mensch der Dinge und der Vergangenheit und damit auch ein Mensch, der Museen nahesteht, den Institutionen, die alternative Zeiten und Orte erfahrbar werden lassen. Die Verbindung von Ort und Zeit, die in dem Zitat zum MJT ein wenig vage bis querbleibt, macht Kemal in einer anderen Aussage zum Museum generell deutlich: »Wahrhafte Museen« sind für ihn »Orte, an denen sich die Zeit in Raum verwandelt« (MdU, 543).³ In Pamuks Museumsprojekt wiederum wandelt sich ein Roman in Raum und Materialität, indem der Autor zu seinem 2008 veröffentlichten Roman im Jahr 2012 das gleichnamige Museum eröffnet, das (fast) jedem der 83 Kapitel des Textes eine Vitrine widmet und somit die fiktionale Geschichte in die materielle Wirklichkeit des Museums überführt. Die persönliche Sammlung des Protagonisten wird im »Museum der Unschuld« räumlich begehbar.⁴

Kemals Geschichte ist die eines Liebenden, der die zum größten Teil selbst verschuldete Abwesenheit seiner Geliebten durch das obsessive Sammeln von Gegenständen, die mit ihr in Verbindung stehen, kompensiert. Der 30-jährige Kemal, der aus einer wohlhabenden Familie der Istanbuler Oberschicht stammt, ist mit Sibel verlobt, die von Familie, Freunden und Kemal selbst als liebenswert und »standesgemäß« beschrieben wird. Nicht lange vor der großen Verlobungsfeier verliebt Kemal sich in Füsün, die ein junges Mädchen von 18 Jahren und eine entfernte Verwandte von ihm ist und aus einer nicht so wohlhabenden Mittelschichtsfamilie stammt. Die beiden beginnen eine heimliche Affäre, die Füsün am Tage seiner Verlobung abbricht. Sie verschwindet aus seinem Leben. Kemal, der durch ihren Verlust in eine Lebenskrise gerät und seine Verlobung löst, beginnt Gegenstände zu sammeln, die ihn an Füsün erinnern. Mit dem Tod seines Vaters erfährt er, wo die mittlerweile mit einem Filmemacher verheiratete Füsün nun lebt, und beginnt, die Familie über Jahre hinweg zu besuchen und an ihrem Alltag teilzuhaben. Demütig, wartend und dankbar für die Nähe des gemeinsamen Essens und Fernsehens im Kreise der Familie Keskin, entwendet Kemal nach und nach Dinge, die Füsün berührt hat, die ihn mit der Geliebten verbinden. Nachdem Füsuns Ehe scheitert, finden sie und Kemal langsam wieder zu einander. Das Glück ist aber nur von

3 Massimo Fusillo verweist darauf, dass diese Feststellung ein Verweis auf Richard Wagners »Parsifal« sei (2017, S. 53).

4 Zum Museum als Zeit/Raum im Unterschied zur Sammlung siehe auch Klein: »Ausstellungen sind auf die Bewegungen im Zeit-Raum hin konzipiert. Sammlungen gehen hingegen von der Gleichzeitigkeit des Sammlungsgutes vor dem Blick des Sammlers aus.« (2007, S. 172)

kurzer Dauer. Füsün stirbt bei einer gemeinsamen Autofahrt, als sie den Wagen gegen einen Baum lenkt, ob gewollt oder verunfallt bleibt offen. Nach ihrem Tod und einer Vielzahl von Reisen mit unzähligen Museumsbesuchen beginnt Kemal, mit den über die Jahre gesammelten Dingen das »Museum der Unschuld« im Haus von Füsuns Familie aufzubauen.

Pamuk zeichnet mit Kemal eine Figur, die aufgrund einer schmerzhaften Liebe in der Vergangenheit lebt und Gegenstände nutzt, sich an diese Vergangenheit zu erinnern; einer Liebe »schlimmer als ein Autounfall«⁵, wie es der Autor selbst einmal in einem Interview mit Denis Scheck bezeichnet hat. Der Protagonist ist ein Nostalgiker und ein Fetischist, aber auch ein Poet, der versucht, mit den Dingen als Trägern von Erfahrungen und Erinnerungen Raum und Zeit zu überwinden. Pamuk formuliert das folgendermaßen:

Im Roman argumentiere ich, dass Dingen eine starke Macht innewohnt, uns das Verlorene zurückzugeben. In unseren glücklichsten und traurigsten Momenten projizieren wir die Intensität unserer Gefühle auf Dinge, und wenn wir später diese Dinge besitzen, bewahren diese Dinge die Erinnerung an die Schönheiten oder die Intensität dieser Gefühle.⁶

Das Sammeln und im nächsten Schritt das Ausstellen im Zusammenhang mit Leidenschaft, Liebe und Obsession bis hin zum Fetischismus, zur Manie und Besessenheit ist ein literarischer Topos, der eines der Hauptthemen des Romans darstellt. Aber auch die Entwicklung der Stadt Istanbul in den 1970er-Jahren – und damit Zeitgeschichtliches eines bestimmten wohlhabenden Milieus, das versucht, sich zwischen türkischer Tradition und westlicher Welt zu positionieren – wie auch die Rollenerwartungen an Männer und vor allem Frauen in dieser gesellschaftlichen Situation sowie das Kino und der Film sind die Themen, die den Roman durchziehen.

Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt hier allerdings auf der Verbindung von Roman und Museum, von Imagination und Materialität. Pamuks Projekt verschränkt Realität und Fiktion auf verschiedenen Ebenen: grundsätzlich in der Überführung eines Romans in eine Ausstellung, aber auch auf der Ebene der Erzählhaltung und über den Realitätsbezug der ausgestellten Dinge jenseits der Romanhandlung wird mit Wirklichkeit und Erfindung immer wieder gespielt. Interessant in diesem Zusammenhang ist vor allem, wie die Dinge im Text und im Museum erscheinen. Nennen und Zeigen als Modi des Erzählens und des Ausstellens werden von Pamuk bewusst verwischt und damit reflektiert.

5 »Liebe schlimmer als ein Autounfall«. Orhan Pamuk im Interview mit Denis Scheck, www.deutschlandfunk.de/liebe-schlimmer-als-ein-autounfall.700.de.html?dram:article_id=83800.

6 Ebd.

Das ganze Projekt erscheint als hybride: Der Roman wirkt an manchen Stellen in seinen Verweisen auf die ausgestellten Dinge wie ein Katalog zum Museum; der eigentliche Katalog »Die Unschuld der Dinge« zeigt Bilder der Vitrinen im Museum in ihrer Reihenfolge, ist darüber hinaus aber auch autobiografisches Projekt; und das Museum ist zugleich physische Manifestation des Romans und ein Kunstwerk bzw. Museum für sich. Die Besonderheit, dass einem fiktiven Charakter ein Museum gewidmet wird, das gleichzeitig den Roman in seiner Erzählabfolge einerseits abbildet, andererseits aber zweifellos überschreitet, weicht von den anderen Beispielen in dieser Untersuchung ab und stellt ein Alleinstellungsmerkmal von Orhan Pamuks Projekt dar: Die ›Zeitkunst‹ Literatur⁷ wird überführt in den Raum des Museums.

Das Museum der Unschuld I: Dinge im Roman

Die Gegenstände, die der Protagonist sammelt, werden im Roman ähnlich wie im Museum zeigend hervorgehoben. Dazu bedient sich Pamuk spezifischer literarischer Verfahren, die die Dinge sprachlich ausstellen, sodass sie auch im Text schon als Exponate wahrgenommen werden können. Darüber hinaus reflektiert der Roman vor allem die Bedeutung, die die Dinge für Kemal einnehmen, und die Funktionen, die ihnen in seinem ganz persönlichen Zugriff zukommen. Dieser sehr subjektive Zugang zu den Dingen wird durch die Besonderheit in der Erzählhaltung des Romans noch gesteigert.

Exponate im Roman

Es beginnt mit dem glücklichsten Moment im Leben des Protagonisten. Das erste Kapitel des Romans ist so überschrieben und schildert eine glückliche sexuelle Begegnung zwischen Füsun und Kemal. Füsun verliert dabei ihren Ohrring, ein Schmuckstück in Schmetterlingsform mit einem F, das erste Exponat im Museum, das aber an dieser Stelle im Roman noch nicht als solches gekennzeichnet ist.

Ein zentrales Motiv des Romans ist, das Glück nicht fassen und festhalten zu können bzw. die Fehleinschätzungen des Protagonisten Kemal:

Es war der glücklichste Augenblick meines Lebens, und ich wusste es nicht einmal. Doch hätte ich es gewusst, wäre dann alles ganz anders gekommen und mein Glück mir erhalten worden? Ja, denn wenn ich begriffen hätte, dass ich nie wieder so glücklich sein würde, dann hätte ich dieses Glück doch nicht ziehen lassen!« (MdU, 9)

⁷ Vgl. Lessing 2006, S. 129.

Der Roman beginnt also mit der Erkenntnis, dass die Geschichte nicht gut ausgehen wird und dass es sich um die Schilderung einer Liebe nach ihrem Verlust handelt. Das nostalgische Moment ist von Anfang an präsent, der glücklichste Moment des Lebens ist ein Teil der Vergangenheit und unwiderruflich.⁸ Der Verlust, der ansonsten in dieser Situation des vollkommenen Glücks noch keinen Raum hat, wird in der Form des Ohrrings allerdings schon präsent, genauso wie die Vorausdeutung, dass Kemal zu demjenigen wird, der Füsuns Dinge sammelt und zum Teil auch stiebt (in dieser Szene allerdings noch nicht intendiert):

Als wir uns tags darauf wieder trafen, sagte mir Füsün, sie vermisste einen ihrer Ohrringe. Ich hatte ihn, als sie fort war, auf dem blauen Laken gesehen und ihn, anstatt ihn beiseite zu legen, irgendwie instinkтив in meine Jackentasche gesteckt, um ihn nicht zu verlieren. »Da ist er«, sagte ich und fasste in die rechte Tasche meiner Jacke, die über dem Stuhl hing. »Ah, nein, doch nicht.« Erst glaubte ich an irgendein böses Omen, doch dann fiel mir ein, dass ich wegen des warmen Wetters eine andere Jacke angezogen hatte. »Der ist in der Tasche meiner Jacke von gestern.«

»Bring ihn mir morgen mit, vergiss es nicht, ja?«, sagte Füsün mit großen Augen. »Der ist mir sehr wichtig.« (MdU, 10)

In der weiteren Lektüre des Romans wird deutlich, dass es sich hier erzählerisch um einen Vorgriff handelt, ähnlich einem Prolog. Denn der Roman entwickelt in einer grundsätzlich chronologischen Linie die Geschichte von Füsün und Kemal, die aber von Vor- und Rückdeutungen durchbrochen ist (einige Rückblicke in die Kindheit, kurze Ausführungen zur späteren Beschaffung der jeweils genannten Dinge, kulturgeschichtliche Einschübe). Im Kapitel 17 »Mein ganzes Leben ist nun mit deinem verbunden« wird diese Situation ausführlicher geschildert, der Wortlaut zum Teil exakt wiederholt. Hier wird deutlich, dass der glücklichste Moment nicht (nur), wie man anfangs vielleicht vermuten würde, der sexuellen Begegnung geschuldet ist, sondern der Tatsache, dass Füsün Kemal ihre Liebe gesteht.

Der Ohrring durchzieht wie eines der »wandernden Dinge«⁹, die Niehaus in seiner gleichnamigen Monografie beschreibt, den Roman wie ein Dingsymbol für Füsün oder ihre Liebe und ist beteiligt an den wichtigsten Stationen der Beziehung der beiden. Er ist unter anderem zugegen beim ersten Sex der Figuren, beim Liebesgeständnis und auch beim Tod von Füsün. An ihm wird auch deutlich, dass Kemal oftmals egoistisch handelt, er den Ohrring am liebsten nicht zurückgeben würde, und dass Füsün vielleicht auch nicht immer ganz ehrlich ist (Kemal erfährt nach Füsuns Tod von einer Freundin der Geliebten, dass sie ihn damit aufgezogen habe, dass sie den Ohrring so dringend zurückhaben wolle [vgl. MdU, 564]). Auch

8 Vgl. Fusillo 2017, S. 47.

9 Niehaus 2009.

ist er der Gegenstand, den Füsün selbst als Symbol für die Beziehung wahrnimmt, was Kemal dann adaptiert.¹⁰ Als Schmuckstück handelt es sich um einen sinnlichen, beweglichen Gegenstand, der nah am Körper der geliebten Frau angesiedelt ist und mit dem »F«, das sich an ihm befindet, auch noch explizit auf Füsün verweist. In diesem Sinne steht er am Anfang des Romans und des Museums. Die Umstände, in denen der Ohrring auftaucht und verschwindet, sind, wie Massimo Fusillo herausstellt, nicht immer ganz offensichtlich: »[T]he object of question is an earring, which returns repeatedly in mysterious appearances and disappearances, between obsessions and Freudian lapses of memory [...].«¹¹ Dieser Verweis auf Erinnerungsverlust und damit auch Verdrängung kennzeichnet eine Erzählhaltung und -konstruktion, die nicht immer 100-prozentig zuverlässig ist. Der Icherzähler Kemal berichtet uns das Erlebte aus seiner Perspektive, deutlich eingefärbt auch durch seine subjektiven Wünsche und seine Selbstäuschungen.

Auf diese Art und Weise werden bereits im ersten Kapitel zentrale Motive des Romans deutlich: die Flüchtigkeit des Glücks, das falsche Einschätzen der Situation durch Kemal und die Deutung aus einer späteren Perspektive des Protagonisten sowie die Begleitung der Dinge, die wie ein Netz durch den Roman immer wieder auftauchen und die später den Kern des Museums ausmachen werden.¹²

Das erste Exponat, das im Roman als solches benannt wird, ist ein Ladenschild desjenigen Geschäfts, in dem Füsün arbeitet und in dem sich Kemal und Füsün seit ihrer Kindheit zum ersten Mal wiedersehen. Kemal möchte für Sibel eine Tasche kaufen, die die beiden beim Schaufensterbummel entdeckt haben. Gesa Funck hat herausgearbeitet, dass die Beschreibung der Einkaufssituation zwischen Füsün und Kemal einer Verführungsszene gleicht, voller erotischer Konnotation: Ein Raum im Halbdunkel, Füsuns lange Beine, ihre »geschickten« Finger werden beschrieben; sie zeigt ihm die Tasche, »als gewähre sie [...] Einblick in etwas ganz Intimes« (MdU, 12). Die erste (Wieder-)Begegnung lässt die kommende Obsession von Kemals Liebe und die daraus resultierende Hinwendung zu den Dingen schon ahnen:

10 »Wenn man einen geliebten Menschen verliert, dann soll man ihn nicht mit Geisteranrufen belästigen. Ein Andenken an ihn, ein Ohrring etwa, kann uns statt dessen über Jahre hinweg viel besser trösten.« (MdU, 158) Das sagt sie zu Kemal im Beisein anderer Gäste auf seiner Verlobung, bevor sie dann für eine längere Zeit völlig aus seinem Leben verschwindet, weil sie auf der Feier erfahren hat, dass Kemal nicht ehrlich zu ihr war in Bezug auf sein Sexualleben mit Sibel. In gewisser Weise gibt sie damit auch einen oder sogar *den* Anstoß zu Kemals Sammeln.

11 Fusillo 2017, S. 48.

12 Bezeichnenderweise schließt sich in dem Kapitel 17 dann auch eine kleine Reflexion über die Bedeutung von Dingen für das Erinnern an (vgl. MdU, 82).

Nicht ohne Grund schildert Pamuk die Boutique, in der Füsün arbeitet, wie eine halbdunkle Höhle, in die Kemal zaghaft, fast ängstlich eindringt. Fast so, als wüsste er schon unbewusst, dass er sich damit auf gefährliches Terrain begibt. Füsün hingegen, die für Kemal nicht nur aus Alters- und Statusgründen eine unmögliche Partie darstellt, sondern auch deshalb, weil sie eine entfernte Verwandte von ihm ist, scheint die Situation durchaus zu genießen. Zumindest bewegt sie sich in der Szene auffallend langsam, lasziv.¹³

Der erste Wortwechsel wiederum erscheint daraufhin als nahezu banal und verdeutlicht noch einmal den von Funck angesprochenen Altersunterschied bzw. die Tatsache, dass Füsün für Kemal bisher in erster Linie ein kleines Mädchen war und damit auch das tendenziell Skandalöse der folgenden Affäre und Liebesgeschichte: »Hallo Füsün. Du bist ganz schön groß geworden.« (MdU, 12) Auch das Ladenschild, das als Erinnerungsstück im Museum landen wird, scheint zunächst einmal schlecht dazu geeignet, die Atmosphäre, die der Text erzeugt, ins Museum zu transportieren. Als Schild mit dem Namen der Boutique wirkt es doch recht anonym und kalt, jedenfalls gemessen an der Privatheit und Tragweite der Begegnung an diesem Ort. Der Hinweis, dass es sich um ein Museumsexponat handelt, kann relativ leicht überlesen werden, da nur über die deiktische Formulierung »dieses Ladenschild« ein Verweisrahmen aufgemacht wird, der über den Text hinausgeht. Darüber hinaus erfährt man allerdings, dass Kemal sich im Nachhinein bemüht, Gegenstände aus der Boutique zu erlangen:

Şenay, die Besitzerin der Boutique Champs-Élysées, erinnerte mich, als ich sie Jahre später besuchte, geflissentlich daran, dass sie genau wie Füsün mütterlicherseits sehr weitläufig mit uns verwandt war. Mein gesteigertes Interesse an allen Gegenständen, die mit Füsün und der Boutique Champs-Élysées zu tun hatten – dieses Ladenschild inklusive –, nahm Şenay ungerührt zur Kenntnis, und sie händigte mir auch alle gewünschten Gegenstände aus, ohne nach den Gründen dafür zu fragen. (MdU, 11f.)

Die Einbindung in die Gedankenstriche hebt das Ladenschild hervor, allerdings gibt es an dieser Stelle noch keinen Hinweis auf das Museum. Im tatsächlichen Museum wird das Schild zusammen mit einer Handtasche, einem Damenschuh und -gürtel sowie einer Türglocke vor einer geblümten Tapete gezeigt und bekommt dadurch einen etwas sinnlicheren und vor allem feminineren Eindruck. Die gezeigte Tasche, bei der es sich wahrscheinlich um die Tasche handeln soll, die Kemal für Sibel kauft, ist ein Modell der fiktiven Marke »Jenny Colon«. Sibel allerdings stellt

13 Funck: Grandioses Scheitern einer sufistischen Liebe. www.deutschlandfunk.de/grandioses-scheitern-einer-sufistischen-liebe.700.de.html?dram:article_id=83791. Man müsste Funcks Ausführungen vielleicht hinzufügen: Füsuns Bewegungen *scheinen* in der Schilderung durch Kemal auffallend langsam und lasziv.

schnell fest, dass es sich bei der Tasche um eine gefälschte Version der »berühmten Marke« (MdU, 10) handeln müsse. Im Zentrum relativ zu Beginn des Textes steht also eine gefälschte Tasche einer erfundenen Marke. Die Namensgeberin wiederum, die reale Jenny Colon, war eine Schauspielerin und Sängerin, in die der französische Autor Gérard de Nerval leidenschaftlich und unglücklich verliebt war und die sein Schaffen maßgeblich beeinflusste.¹⁴ Die Tasche als Gegenstand eröffnet zum einen das Konnotationsfeld einer (oder zweier) leidenschaftlichen Liebe(n), und deren Sublimierung in der Kunst bzw. in einem kreativen, schöpferischen Akt, als den man auch die Errichtung des Museums verstehen kann, zum anderen die Frage nach der Relevanz der Echtheit von Objekten.

When we are faced with the beige leather handbag with the brand engraved on a piece of brass within a cabinet in the museum, if we are careful readers – as Pamuk often puts it himself in the novel – we enjoy the pleasure of facing the fake of a fake designer item that becomes an actress in the cast of objects he creates.¹⁵

Für das Museum hat Pamuk die Tasche mit dem Jenny-Colon-Logo extra anfertigen lassen¹⁶ – somit bekommt sie nun als fiktive Fälschung einer erfundenen Marke paradoxe Weise etwas von einem Unikat.

Ähnlich wie das Ladenschild werden die Exponate in den einzelnen Kapiteln erwähnt. Die Geschichte von Füsun und Kemal wird somit immer wieder unterbrochen – mal deutlicher, mal fast überlesbar, im Nebensatz oder als kleiner Einschub – von Hinweisen auf die ausgestellten Dinge: »Die Schauspielerfotos, die heute in meinem Museum zu besichtigen sind [...]« (MdU, 53), »[h]ier der Kragen des Schlafanzugs, den mein Vater damals trug, und einer seiner Pantoffeln [...]« (MdU, 201), »[d]ie hier ausgestellte Gipsbüste meines Vaters« (MdU, 98), »[d]ieses Foto etwa [...]« (MdU, 183), »das hier ausgestellte Spleen-Parfum« (MdU, 57), »Hier ist das Bingospiel, das wir über acht Jahre hinweg benutzt haben.« (MdU, 347)¹⁷. Die deiktischen Verweise »hier« und »dieses« führen verschiedene Ebenen der Rezeption zusammen. Sie reißen gewissermaßen aus dem Lesefluss des Romans und dessen zeitlicher und räumlicher Komposition heraus und versetzen die Leserin oder den Leser imaginativ in einen anderen Raum, nämlich den des Museums. Da der Roman – auch wenn er in kleineren Strecken so formuliert ist – mit seinen 565 Seiten nicht wie ein Katalog oder eine Handreichung im Museum gelesen, sondern

¹⁴ Vgl. Ogut 2017, S. 50. Ein expliziter Verweis auf Gérard de Nerval findet sich im Roman auch an anderer Stelle. Kemal findet seine Gefühle der Abgeschiedenheit, des Gewöhnlichen und Schalen in seinem alten Leben nach dem Verlust Füsuns in Nervals »Aurélie« wieder. Von Nerval wird noch betont, dass er sich aus Liebeskummer erhängt habe (vgl. MdU, 185f.).

¹⁵ Ogut 2017, S. 50.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Olaf Mükhain bezeichnet das Nachvollziehen und Wahrnehmen der vielen Dinge während der Lektüre recht passend als eine Form des »(Auf-)Lesen[s]« (2015, S. 110).

bestenfalls vor Ort in Ausschnitten rezipiert werden kann, ist die Lesesituation zu meist nicht im Museum anzusiedeln. Ein Verweis wie: »Um an die zuversichtliche, glückliche Atmosphäre jener Tage zu erinnern, sind hier einige Zeitungsreklamen und Werbespots der ersten türkischen Fruchtlimonade [...] ausgestellt« (MDU, 33), muss also auch in der Imagination der Leserinnen und Leser gefüllt werden; die Werbung für die Fruchtlimonade muss in der Fantasie ebenso entstehen wie die Handlung um Füsün und Kemal, obwohl die Formulierung nahelegt, dass man die Reklame nun materiell vor sich habe. Massimo Fusillo schlussfolgert, dass die Erzählung vor allem Zeitebenen zusammenführe, immer wieder aus der Vergangenheit auf die Gegenwart und eine imaginierte gegenwärtige Situation des Museumsbesuchs verweise, wodurch dann auch Räume zusammengeführt werden.

The narration continuously projects itself toward the present, toward the *'here and now'*, through a series of deictics [...] that seem a distant recall of the *aitia* of alexandrine poetry, although the essential nucleus in Pamuk is not the verifiability of the account or the myth, as in the alexandrine form, but the evocative power of the object, whose physical presence suspends time and opens up entire worlds.¹⁸

Obwohl die Evokation einer vermeintlichen Museumssituation, in der die Leseerin oder der Leser das beschriebene Objekt vor sich sieht, sicher im Vordergrund steht, darf auch der Aspekt einer Verifizierung des Geschilderten nicht vernachlässigt werden. Die Geschichte von Füsün und Kemal wirkt realer, die Figuren selbst werden *'realer'* durch die Dinge, die sie berührt, benutzt, besessen haben. Pamuk spielt mit diesen Strategien, Fiktion und Wirklichkeit zu vermischen und dies zugleich zu thematisieren.

Auch Sebnem Timur Ogut konstatiert, dass dieser Erzählansatz die Objekte materiell entstehen lasse: »[...] Pamuk renders the objects physically in front of our eyes, first by the novel, the catalogue, then by the museum itself.«¹⁹ Wie ein Kurator oder Museumsführer zeigt er uns die Objekte, wenn auch in sprachlicher Form. Die Sprechhandlung gehört eigentlich in den Raum des Museums, nicht in den Roman. Somit trägt der Roman Anteile eines Katalogs oder Museumsführers, führt diese aber zugleich durch seinen Umfang und sein Genre *ad absurdum*: 565 detaillierte Seiten Prosa fungieren als Museumskatalog.

Die Integration der Exponate in den Roman in dieser Form lässt also verschiedene Rezeptionssituationen zusammen denken bzw. *'Ansprachen'* wechseln sich im Text ab: zum einen an die Leserinnen und Leser des Romans, zum anderen an die Besucherinnen und Besucher, die im Museum vor dem genannten Exponat stehen. So z.B. in Kapitel 5:

18 Fusillo 2017, S. 47.

19 Ogut 2017, S. 51.

Das Fuaye, aus dem Sie hier die bebilderte Speisekarte, eine Werbestreichholzschachtel und eine Serviette sehen, die ich mir Jahre später besorgen konnte, entwickelte sich in kurzer Zeit zu einem der beliebtesten Restaurants im europäischen Stil (also französischer Imitation), das vorwiegend von der verwestlichten Klientel [...] frequentiert wurde, die man in den Klatschspalten der Zeitungen spöttisch als ›Society‹ bezeichnete. (MdU, 19)

An dieser Stelle lässt sich erkennen, dass immer wieder Zeitgeschichtliches in den Roman einfließt. Die Ansprachen an die Rezipient:innen variieren sogar innerhalb kurzer Passagen. So wird z.B. während der Schilderung des ersten Geschlechtsverkehrs von Füsün und Kemal eingeschoben:

Lehrer, die beim Durchnehmen dieser Romanpassage nervös werden, könnten ihren Schülern nahelegen, einfach ein paar Seiten zu überspringen. Der Museumsbesucher hingegen möge einfach die Gegenstände in dem Zimmer betrachten [...]. (MdU, 36)

Nicht nur wechselt die imaginierte Rezeptionssituation vom Lesen zum Museumsbesuch, auch die Spezifität dieser Situation wird durchgespielt. Nicht ohne Selbstironie wird der Roman schon in der Entstehung zur Schullektüre erklärt und damit kanonisiert. Auch der Vorschlag, Textstellen zu überspringen, die zu explizit sein könnten, oder sich auf anderes – nämlich die reinen Dinge – zu konzentrieren, erzeugen ein augenzwinkerndes Verschwimmen imaginierter Rezeptionssituationen, die auf die meisten Leser:innen in der Situation des Lesens nicht zutreffen, die aber so Teil der Lektüre werden. Der fiktionale Erzählraum dehnt sich somit bei Pamuk immer stärker aus.

Fetisch: Bedeutungsstrukturen der Dinge

Die Dinge, die Kemal sammelt, sind unterschiedlichster Art: Sie reichen von Gegenständen, die eng mit Füsün verbunden sind, wie ihr Ohrring, über Objekte, die eine Situation nur flankieren oder begleiten und somit gewissermaßen stumme Zeugen einer Begebenheit sind, bis hin zu Gegenständen, die eher die gesellschaftliche, historische Situation darstellen, wie die Werbung für Fruchtlimonade oder die Mitbringsel aus dem Restaurant, das gerade beliebt war und das Kemal mit Sibel und ihren gemeinsamen Freunden besucht. Der grundsätzliche Ansatz, die verlorene Geliebte in den Dingen zu erhalten und »während der Abwesenheit Füsuns der Geliebten zu einer imaginären Präsenz« zu »verhelfen«²⁰, wird damit immer wieder ausgeweitet bis hin zu nur losen Verbindungen zu ihrer Person.

²⁰ Schmitz-Emans 2017, S. 51.

Der Erzähler Kemal deutet seine Sammlungstücke auch an vielen Stellen selbst und liefert Interpretationen der Dinge. So nennt er z.B. die Gegenstände, die an einen Kinobesuch zu Beginn der Affäre erinnern, den Kemal, der allein ins Kino geht, mit Gedanken ans Küssen verbringt:

Die Zigarette, die ich während der Pause rauchte, das Alaska-*Frigo*-Eis, das darauf hinweisen soll, dass es sich um eine von Hausfrauen und schulschwänzenden Kindern besuchte Vormittagsvorstellung handelte, die Taschenlampe der Platzanweiserin: all diese hier ausgestellten Objekte mögen als Fingerzeig darauf gelten, dass ich mich damals an das Einsamkeitsbedürfnis und das Kussbedürfnis meiner Pubertätsjahre erinnert fühlte. (MdU, 55)

Das Kino als Ort der Illusion, der Wunsch- und Tagtraumwelten wird hier, wie auch an vielen Stellen im Roman, evoziert. Die Dinge allerdings, die für das Kino und Kemals sehnsgütigen Moment stehen sollen, sind in ihrer Form zunächst einmal relativ austauschbar und könnten auf diverse andere Zusammenhänge verweisen. Erst Kemals Erfahrung und die Kommunikation seiner Lesart der Dinge machen sie zu Souvenirs der Situation. Fusillo betont die mythopoetische Kraft der Objekte in ihrer Verbindung zu Träumen, Visionen und Fantasien,²¹ die in der subjektiven Belegung der Dinge mit Bedeutungen und Verweisstrukturen liegt. Noch verstiegener scheint der Akt der Bedeutungsgenerierung in der Szene nach der ersten sexuellen Begegnung zwischen Füsün und Kemal.

Um zu demonstrieren, mit welcher Zärtlichkeit meine achtzehnjährige Geliebte meinen dreißigjährigen Körper streichelte, als wir damals so umarmt auf dem Bett lagen, möchte ich dieses geblümte Baumwolltaschentuch präsentieren, das Füsün damals stets gefaltet in der Handtasche trug. Dieses kristallrunde Tintenfass, das Füsün danach auf dem Tisch fand, als wir noch eine Zigarette rauchten, soll symbolisieren, von wie zarter Natur unsere Zuneigung war. Da ich beim Anziehen in einer Anwandlung männlichen Stolzes zu angeberisch an die übergröÙe Schnalle dieses breiten, damals modernen Gürtels griff, erfasste mich sogleich danach ein Schuldgefühl, und so soll er nun heute davon zeugen, wie schwer es uns allein schon ankam, aus paradiesischer Nacktheit wieder in unsere Kleider zu finden und in jener schmutzigen Welt auch nur umherzublicken. (MdU, 38)

Die Dinge sollen auf die Sinnlichkeit der Situation verweisen, werden aber in ihrer Verweisfunktion für den Außenstehenden überschätzt. Sie brauchen den Roman, den Text, um genau die Lesart, die Kemal vorschwebt, vermitteln zu können. Sie funktionieren rein symbolisch: Das zarte Kristall des Tintenfasses – eines Gegenstandes, den man ansonsten nicht unbedingt mit körperlicher Nähe in Verbindung bringt – soll die Zartheit der Verbindung noch einmal wiederholen. Dass Füsün es

²¹ Vgl. Fusillo 2017, S. 48.

›entdeckt‹, möglicherweise berührt hat, reicht dem Protagonisten, um es als Stellvertreter und Erinnerungsträger für diesen Tag einzusetzen. Der Verweis auf die Gürtelschnalle in Kombination mit seiner männlichen Selbstüberschätzung wird zum selbstironischen Kommentar, der ebenfalls kennzeichnend für den Ton des Romans ist und der die Überschätzung der Kraft der Dinge doppelt.

Eine Sonderkategorie der Dinge, die sich besonders gut eignen, um an eine bestimmte Situation zu erinnern, sind Bilder und Fotos, die als Abbildungen einen direkteren Bezug zur Wirklichkeit besitzen. Immer wieder werden Fotos oder Bilder als Exponate genannt, die eine Situation noch einmal umfassender abbilden können als die Alltagsgegenstände, die darüber hinaus sonst häufig als Ausstellungsstücke gekennzeichnet sind. Eine Situation wird beschrieben und somit sprachlich evoziert und dann folgt z.B. der Einschub »wie auf dem ersten dieser Fotos hier zu sehen ist« (MdU, 14). Manchmal äußert der Erzähler auch seine Enttäuschung, dass eine Situation nicht fotografiert oder anders dokumentiert wurde, weil sich so kein Material für das Museum bietet: »Ach, wären wir doch damals fotografiert worden; wie gerne würde ich dieses Foto hier ausstellen!« (MdU, 157) Der Ausruf zeigt auch hier noch einmal die Stimmung von Nostalgie, mit der der Roman spielt, und verweist auf eine verpasste Chance, so nah wie möglich an die Vergangenheit zurückzukehren. An anderer Stelle umgeht Kemal diese Leerstelle, indem er ein Gemälde in Auftrag gibt, das eine ganz bestimmte Stimmung wiedergeben soll:

Dieses Gemälde, das ich Jahre später mit all seinen Einzelheiten für das Museum in Auftrag gab, vermittelt einen recht guten Eindruck von dem warmen Licht, das aus Füsuns Haus strahlte, von den im Mondlicht glänzenden Kastanienästen und dem nachtblauen tiefen Himmel über den Dächern und Kaminen von Nişantaşı. (MdU, 76)

Das, was die Dinge als einzelne nicht vermitteln können, nämlich Atmosphäre, Stimmung und Situation, kann ein Gemälde als subjektive und expressive Gestaltung schaffen. Hier geht es nicht so sehr um eine Zeugenschaft der Objekte, sondern eher um eine Illustration eines Zustandes.

Die Materialität der Objektwelt und die sinnlichen Erfahrungen, die an sie geknüpft sind, werden in Kemals Wahrnehmung ebenfalls potenziert. So vermeint er Geruch, Geschmack, Berührungen von Füsün über die Gegenstände zurückholen zu können, z.B. anhand eines Löffels:

Wenn ich beim Bingospiel oder an einem gewöhnlichen ruhigen Fernsehabend bei des Keskins etwas einsteckte (etwa einen der Löffel mit dem Geruch von Füsuns Hand daran, von denen ich später einmal eine stattliche Zahl besitzen sollte), dann verlor sich für kurze Zeit meine kindliche Unbefangenheit [...]. (MdU, 349)

Ähnlich verhält es sich mit der Wiederentdeckung eines Lineals von Füsün, das er später bei ihrer Mutter findet, die es zum Schneidern nutzt: »Ich hielt mir das Lineal unter die Nase, roch sofort den Duft von Füsuns Hand und sah das Mädchen vor mir.« (MdU, 179) Ogut stellt heraus, dass all die einzelnen, in sich unbedeutenden Objekte zu ›Pixeln‹ der Identität von Füsün werden:

The objects are used as material to fill the hole Füsün leaves by her absence. The object of desire is reciprocated by other objects that function as the indexical signs of her existence. The whole portrait of Füsün is constructed through pixels of object images that are made up of an imaginary dream world [...].²²

Die Dinge erscheinen Kemal als symbolische und vor allem indexikalische Zeichen, sind sie doch gerade in den zitierten Szenen Träger von Spuren, von Körperlichkeit. Somit stellt sich seine Sammlung als Zusammensetzung einzelner Pixel, als eine Assemblage von Stellvertretern dar, die jeweils ein Stückchen Füsün (eine Be-rührung, einen Geruch, ein Symbol) präsent machen sollen. Generell bleibt Füsün auch für die Leserinnen und Leser eine Art Leerstelle. Sie ist zwar der Mittelpunkt des Handelns und Erzählens von Kemal, trotzdem handelt und spricht sie selbst recht wenig im Roman. Sie bleibt das Objekt, dem sich durch die männliche Stimme der Narration und die Dinge angenähert wird. Ihr kommt eine passive Rolle im Roman und im Museum zu, die ihrer Stellung in der Gesellschaft und in ihrer Familie entspricht.²³ So gekennzeichnet können die Dinge und die Erzählung nur eine Annäherung an die Person darstellen, ein unendliches Kreisen und Nähern, das aber doch nie zum Ziel kommt.

Trotzdem sucht Kemal immer wieder nach Wegen, um die Distanz zu überbrücken. Das Lineal versucht er sich noch näher zu bringen, indem er es schmeckt. »Ich steckte mir das Ende des Lineals in den Mund, es hatte einen etwas bitteren Geschmack, aber dennoch beließ ich es dort lange.« (MdU, 180) In Kemals Zugang zur Dingwelt werden im Roman somit alle Themen angesprochen, die laut Christina Antenhofer an den Fetischismus geknüpft sind:²⁴ die »Materialität«, die den Fetisch über ein Zeichen oder Symbol hinausgehen und ihm eine metonymische, keine figurative Bedeutung zukommen lässt. »Singularität und Historizität«, im Sinne einer Wiederholbarkeit von etwas Vergangenem durch dessen materielle Verdichtung im Objekt. Die »soziale Bedeutung« als kommunikatives Objekt,

22 Ogut 2017, S. 52.

23 Trotzdem zeigt der Roman aber auch immer wieder Versuche von Selbstbehauptung und Stolz Füsuns sowie Bestrebungen, Handlungsmacht zu gewinnen (so z.B. darin, dass sie die Affäre beendet, oder auch in ihrem Umgang mit Kemal während ihrer Ehe). Insgesamt mündet aber dieser Konflikt von Machtlosigkeit und versuchter Selbstermächtigung, der vor allem durch die Männer in ihrem Leben unterbunden wird, in ihren Tod.

24 Antenhofer bezieht sich in ihrer Zusammenfassung der Themen, die mit dem Fetisch verknüpft sind, vor allem auf Marx, Freud und Levi-Strauss (2011, S. 19).

die von Kemal immer wieder betont wird; eine Grundvoraussetzung, die die Dinge erst zu Exponaten werden lässt. Und »Personalität und Individualität« in der Verbindung der Dinge mit einem Individuum, die so weit geht, »dass der Fetisch den Körper des Individuums selbst ersetzen kann«²⁵, indem er im Kontakt mit dem Körper des Fetischisten steht, berührt wird. Dies ist besonders gut auch an Kemals Umgang mit dem Lineal zu erkennen. Das fetischisierte Objekt wird zum Substitut für die geliebte Person,²⁶ ein Substitut, das vor allem durch den Tast-sinn, durch »Körper, Hand, Haut«²⁷ zugänglich gemacht, erspürt und ausgelesen werden kann.

Gleichzeitig zeigt sich eine »großartige Hingerissenheit« des Protagonisten, während derer »das Ich vorübergehend oder womöglich dauerhaft sich selbst abhanden kommt«²⁸. Im Kapitel 28, das mit der »Trost der Dinge« überschrieben ist, wird diese magische Bedeutung der Dinge noch deutlicher, indem Kemal sie als Linderung und Trost einsetzt, als tatsächliche Schmerzmittel, die ihm wie eine Medizin Milderung seiner Qual schenken sollen: »[D]ann fuhr ich mir mit dem Gegenstand über Gesicht, Stirn und Hals, um meinen Schmerz zu lindern [...].« (MdU, 174) Szenen dieser Art tauchen im Roman immer wieder auf, so auch eine, die die körperliche Beziehung Kemals zu den Gegenständen und die Ineinsetzung der Dinge mit Füsün²⁹ noch einmal explizit macht:

Als ich diese Dinge, die Füsün berührt hatte und die dadurch zu Füsün geworden waren, in die Hand nahm und sie mir an den Hals hielt, an die Schultern, auf die nackte Brust, den Bauch, legten die darin angesammelten Erinnerungen sich tröstend über meine Seele. (MdU, 204)

Wie ein Drogensüchtiger (vgl. MdU, 196) sucht er die Nähe der Dinge und deren Versprechen nach sinnlicher, erinnernder und therapeutischer Erfahrung bis hin zu philosophischer Erleuchtung und proustscher Erscheinung, wie Fusillo es formuliert.³⁰ »*The Museum of Innocence* is above all a story of a totalizing obsession that oscillates between euphoria and dysphoria, with the euphoria coming almost exclusively from objects.«³¹

Das erkenntnisstiftende Potenzial der Dinge wird von Kemal an gleich mehreren Stellen thematisiert, an denen er sich selbst als »Anthropologe[]« (MdU, 38) bezeichnet. Die Dinge sollen ihm etwas über die »fremde, unerreichbare Frau mittei-

25 Hier und im Vorherigen ebd., S. 19.

26 Zur Funktion der Substitution durch den Fetisch siehe: Iancono 2011.

27 Largier 2010, S. 109.

28 Böhme/Endres 2010, S. 10.

29 Bjarne Rogan stellt die Verschmelzung von Menschen und Dingen als das zentrale Kennzeichen für Auseinandersetzungen mit Sammeln und Erotik heraus (1996, u.a. S. 78).

30 Vgl. Fusillo 2017, S. 49.

31 Ebd., S. 48f.

len und auch über sein eigenes zurückliegendes Leben. Sie sind in diesem Sinne vor allem als Hilfen und als Medien, Entfernungen (auch unüberbrückbare menschliche Distanzen) und Zeit zu überwinden, zu deuten. Gleichzeitig geht es ihm in dem Vergleich darum, die Schwierigkeit, seine besondere Disposition und seine besondere, vielleicht nicht immer nachvollziehbare Liebe anderen zu vermitteln und zu verdeutlichen. Der vorgestellte Blick der anderen auf das eigene Leben macht es fremd.

Als ich [...] überlegte, wie ich Leuten, die Istanbul, Nişantaşı, Çukurcuma nicht kannten, von meinen Gefühlen für Füsun berichten konnte, kam ich mir vor wie jemand, der jahrelang in fernen Ländern gelebt hat. Als hätte ich lange Zeit unter den Einheimischen Neuseelands verbracht, um ihre Arbeits-, Freizeit- und Fernsehgewohnheiten und überhaupt ihre ganzen Sitten zu studieren, und mich dabei in ein Mädchen verliebt, so dass meine Beobachtungen und meine Liebe ineinander übergingen. Und als könnte ich nun wie ein Anthropologe den dort verbrachten Jahren nur dadurch einen Sinn verleihen, dass ich die angesammelten Dinge, nämlich Küchengeschirr, Schmuckstücke, Kleider und Bilder in gebührender Weise ausstellte. (MdU, 528f.)

Nichtsdestotrotz kommt in dem anthropologischen Vergleich auch eine imperiale Struktur zum Vorschein, die die Beziehung von Kemal und Füsun kennzeichnet, wie Hande Gurses überzeugend herausgearbeitet hat. Kemal marginalisiert Füsun als das »exotische Andere«.³² Von Anfang an überhöht er sie einerseits, hebt sie gewissermaßen auf einen Sockel, stellt sich aber andererseits aus egoistischen Gründen gegen ihre Wünsche (z.B. den, Schauspielerin zu werden). Sie ist auch eine Projektionsfigur für ihn, die er paternalistisch behandelt und vermeintlich vor sich selbst, anderen Männern und den Unwägbarkeiten der Welt schützen muss. Von Anfang an nimmt er Füsun, die als Kind schon an einem Schönheitswettbewerb teilhatte, vor allem in ihrem betörenden Äußeren³³ und als unbedarftes, ein wenig naives junges Mädchen wahr.

[...] Kemal later on perceives Füsun in its emphasis on her beauty and femininity as well as on her distinct social background and upbringing. All these qualities make Füsun a mysterious other that is »exotic and alluring« [...] and will eventually need to be taken under control.³⁴

32 Vgl. Gurses 2015, S. 119.

33 Selbst in ihrem Tod fokussiert sich seine Beschreibung ihres verunfallten Körpers auf erotische Merkmale: den »schönen Körper«, die »melancholischen Augen«, ihre »herrlichen Lippen«, ihre »rosa Zunge«, ihre »geschmeidigen Schultern«, die »seidige[] Haut ihrer Brust, ihres Nackens, ihres Bauches« etc. (MdU, 520f.)

34 Gurses 2015, S. 118.

Seine Sammlung erlaubt ihm stellvertretend ein gewisses Maß an Kontrolle über Füsun. Denn obwohl er ihre Macht über ihn und ihr Verhalten nicht kontrollieren kann, so kann er doch in seiner Haltung als überlegener Beobachter und als Verwalter der Dinge, die sie verkörpern sollen, Kontrolle und Deutungshoheit zurückgewinnen. »The information he collects and rearranges about her enables him to have command over her.«³⁵

Der Prozess des Sammelns ist bei Pamuk durch das gleichzeitige Ausgeliefertsein an die Dinge und Macht über sie gekennzeichnet. Der erotische Aspekt, der dem Sammeln häufig zugeschrieben wird, potenziert sich im Roman, da nicht nur das Sammeln erotisch konnotiert wird, sondern in der Sammlung das Objekt erotischer Begierde dupliziert werden soll. Die Besessenheit des Sammlers ist nicht auf den einzelnen Gegenstand als Teil einer potenziellen Vollständigkeit der Sammlung gerichtet, sondern immer ein Fetisch für eine Person: für die geliebte Füsun und in gewisser Weise auch für sich selbst. Frances L. Restuccia schlussfolgert mit Bezug zu Walter Benjamin:

[...] Kemal's objects do not ›come alive in him;‹ rather ›it is he who lives in them‹ [...] *The Museum of Innocence* presents the case of a man threatened by desire/love and his drive to fill that lack by putting objects in its place.³⁶

Die Hinwendung zu den Dingen machen Kemal als Sammler zum Außenseiter und Exzentriker, da diese Zuwendung die seit der Moderne festgeschriebene Grenze zwischen Leblosem und Lebendigem überschreitet.³⁷ Bjarne Rogan hat eine Reihe von Topoi des Sammelns in literarischen Texten zusammengestellt, die sich alle bei Pamuk finden lassen: ein kreativer Blick und Sinn für Ästhetik, der spielerische Aspekt der Tätigkeit und die Erregung eines Dingfundes, eine gute Portion Leidenschaft und ein Hauch Wahnsinn, eine erotische Aufladung des Tuns sowie Besessenheit, eine eher männliche und maskuline Verortung mit dem Anklang des Absurden, Irrationalen und Sinnlosen.³⁸ Pamuk spielt also mit diesen Topoi, variiert sie immer wieder und lässt sie seine Figur sogar reflektieren.

Die letzten drei Kapitel des Romans sind einer solchen Reflexion des Sammelns und des Museums gewidmet. In ihnen wird geschildert, wie Kemal »Das Museum der Unschuld« aufbaut. Sie sind überschrieben mit »Das Museum der Unschuld« (Kap. 81), »Sammler« (Kap. 82) und »Das Glück« (Kap. 83). Nach Füsuns Tod überredet Kemal ihre Mutter, ihm das Wohnhaus der Familie zu verkaufen, weil er nur in diesem Gebäude sein Museum mit den über die Jahre gesammelten Dingen errichten möchte. Sich selbst richtet er den Dachboden als Schlafzimmer über dem

35 Ebd., S. 119.

36 Restuccia 2016, S. 73.

37 Vgl. A. Assmann 1998, S. 262.

38 Vgl. Rogan 1996, S. 66f.

Museum ein. In Kapitel 82 schildert er seine Reisen durch die Welt und seine 1.743 Museumsbesuche (vgl. MdU, 545)³⁹; Besuche, die sich vor allem auf kleine Museen konzentrieren: das »Ava-Gardner-Museum« in Smithfield in North Carolina, das »Manhattener Handschuhmuseum«, das »Museum für chinesische Medizin« in Hangzhou, das Atelier Paul Cézannes in Aix-en-Provence und viele mehr – sowie das MJT in Culver City, Los Angeles. In vielen dieser Museen findet er etwas, das ihn an seine Sammlung erinnert. So z.B. in Paris:

Das Museum des aus Istanbul stammenden Levantiners Nissim de Camondo hatte eine befreiende Wirkung auf mich, denn nun wusste ich, dass ich Teller und Besteck aus den Beständen der Keskins und selbst die im Laufe von sieben Jahren angehäuften Salzstreuersammlung durchaus voller Stolz zeigen durfte. (MdU, 528)

Die Besichtigungen der verschiedenen Museen und damit zum Teil der Sammlungen anderer Personen lassen sein eigenes Sammeln nicht mehr so obsessiv, so fremd erscheinen. Anhand anderer Sammler reflektiert er die Tätigkeit, auch in Hinblick auf die Pathologisierungen, die dem Sammeln attestiert werden. Der Blick von außen, die Distanz zu Istanbul, die ihm die Reisen ermöglichen, lassen seine einzelnen Objekte als die Gesamtheit einer Sammlung erscheinen, ihre Konzentration wird deutlich. Die Museen, die er besucht, legitimieren sein Sammeln in gewisser Weise und so reift in ihm der Gedanke, ein eigenes Museum zu errichten. »Ich begriff nun, dass das wahre Haus eines echten Sammlers sein eigenes Museum sein musste.« (MdU, 534) Mit dem Museum wird die nach innen gerichtete, heimliche, dem Vorwurf des Fetischs ausgesetzte Sammlung zu einem öffentlichen Ort, einem Ort der Bildung und sogar des Sammlerstolzes im Gegensatz zur -scham. »Ich schämte mich plötzlich nicht mehr meiner Sammlung im Merhamet Apartmani. Von jemandem, der verlegen irgendwelche Dinge anhäufte, wurde ich allmählich zu einem stolzen Sammler.« (MdU, 528) Gleichzeitig kommt den gesammelten Gegenständen nun eine kommunikative Funktion zu. Kemal glaubt an den universellen Charakter der Dinge und ist auch zuvor schon überzeugt davon, dass die Museumsbesucher:innen ähnlich wie er empfinden werden und vor allem, dass diese Gefühle nicht ihm allein gehörten (vgl. MdU, 350). Kemal emanzipiert sich so von den eigenen Erwartungen und seiner Scham. Die Privatheit des Sammelns wird gewendet in die (Re-)Präsentation des Museums⁴⁰, dem als öffentlichem Raum ein allgemeiner Wert zugesprochen wird. Die letzten drei Kapitel stehen in einem Gefüge der Ehrfurcht und der Erleichterung, bis hin zu religiöser Überhöhung, aber auch der Lebensaufgabe und vor allem des Glücks.

39 Bis zu seinem Tod sollen es dann insgesamt 5.723 Museumsbesuche werden (vgl. MdU, 559).

40 Vgl. Klein 2004, S. 63.

Eine Geschichte der »Liebesqualen«⁴¹ findet ihre Bestimmung im kreativen Akt der Erbauung eines Museums.

Erzählhaltung im Roman

Schon anhand der Verweise auf die Exponate im Text und die Metakommentare zur Rezeption war zu sehen, dass die Erzählfürfigur sehr präsent im Roman ist. Der Erzähler Kemal berichtet seine Geschichte von Teilen in fiebrigem, nahezu besessenem Ton über neutralere bis spöttische Einschübe zur Zeitgeschichte und zur Situation der westlich orientierten Istanbuler Oberschicht, zu ihrer Doppelmoral die Rolle der Frau betreffend etc., bis hin zu selbstironischen Passagen mit distanzierteren Elementen der rückblickenden Reflexion. Es gibt so immer wieder Textpassagen, in denen der Erzähler das Geschehene mit zeitlichem Abstand anders wertet oder umdeutet; so z.B. bezüglich seiner Hoffnungen und Erwartungen, Füsün wiederzusehen, relativ zu Beginn der Geschichte:

Am nächsten Tag, nämlich am 3. Mai 1975 um vierzehn Uhr dreißig kam Füsün ins Merhamet Apartmanı und schlief zum erstenmal mit mir. Als ich an diesem Tag in die Wohnung ging, dachte ich nicht, dass wir uns dort treffen würden. Das heißt, wenn ich jetzt, nach all den Jahren, niederschreibe, was mir widerfahren ist, dann finde ich natürlich, dass mein letzter Satz nicht ganz der Wahrheit entsprechen kann, aber damals glaubte ich wirklich nicht, dass sie kommen würde. (MdU, 34)

Der ältere Erzähler analysiert sein jüngeres Selbst. Auch Formulierungen wie »[d]as wird mir heute erst so richtig bewusst« (MdU, 81) oder »Triebfeder der Geschichts« (MdU, 62) kennzeichnen den Akt des Schreibens und des Erzählers als Prozess der Selbsterkenntnis. Gleichzeitig erzeugen sie eine Distanz zur Figur des jungen Kemal, dessen Perspektive als radikal subjektiv und teilweise unzuverlässig charakterisiert wird, da er in der Situation, in der er sich jeweils befindet, die Dinge nicht unbedingt richtig einschätzt. So bewertet er z.B. an mehreren Stellen seine Gefühle für Füsün zunächst nicht richtig (vgl. MdU, 54 und 61) oder er interpretiert eine ganze Situation falsch; z.B. als er Füsün vorlägt, Sibel würde nicht mehr mit ihm schlafen, da sie »nicht so mutig und modern« sei wie Füsün.

Es folgte ein langes Schweigen, über das ich später jahrelang nachgedacht habe, so dass ich mir jetzt ein ausgewogenes Urteil darüber erlauben darf. Mein letzter Satz hatte für Füsün nämlich noch eine andere Bedeutung. Dass Sibel vor der Ehe mit mir schlief, hatte ich mit Liebe und Vertrauen begründet, während ich das gleiche Verhalten bei Füsün mit Mut und Modernität erklärte. Aus den von

41 Pamuk im Interview mit Denis Scheck, www.deutschlandfunk.de/liebe-schlimmer-als-ein-autounfall.700.de.html?dram:article_id=83800.

mir anerkennend gemeinten Begriffen »mutig und modern«, die ich danach jahrelang bereuen sollte, schloss Füsün nichts anderes, als dass ich ihr keine besondere Verbundenheit oder Verantwortung dafür entgegenbrachte, dass sie mit mir geschlafen hatte. (MdU, 59)

Diese Form der Selbstanalyse lässt die Elemente deutlich werden, die unter anderem zu seinem Unglück beigetragen haben: seine Fehler und seine Schuld, die dazu führen, dass Füsün die Affäre beendet und einen anderen heiraten wird, und die ihn in sein Unglück stürzen. Dieses Wissen lässt auch andere Textpassagen in unzuverlässigerem Licht erscheinen, manchmal subtil, manchmal ganz offensichtlich, so etwa, wenn Kemal den ersten Sex der beiden als selbstlosen Akt kennzeichnet:

Der Museumsbesucher möge einfach die Gegenstände in dem Zimmer betrachten und daran denken, dass ich das, was ich nun tun musste, vor allem für Füsün tat, die mich traurig und furchtsam ansah, in zweiter Linie dann für uns beide und erst ganz zuletzt ein klein wenig zur Förderung meiner eigenen Lust. (MdU, 36)

Der Icherzähler Kemal Basmaci erzählt seine Lebensgeschichte somit aus späterer Perspektive, kommentiert sich selbst, spielt mit verschiedenen Rezeptionssituations, spricht die Leser:innen direkt an. Dadurch wird permanent deutlich, dass es im Roman auch um eine Reflexion des Erzählers selbst geht und dessen spezielle Perspektive bzw. dessen Subjektivität.

Die Erzählperspektive wird allerdings zum Ende des Romans noch einmal gewendet, wodurch die Fiktion wiederum näher an die Realität rückt: Orhan Pamuk wird von Kemal damit beauftragt, den Katalog zum Museum zu schreiben, er wird als eigentlicher Erzähler des ganzen Textes identifiziert:

In jener Nacht wurde mir bewusst, dass das Museum unbedingt einen ausführlichen Katalog brauchte, in dem die Geschichte jedes einzelnen Gegenstandes verzeichnet war. [...] Den Katalog meines Museums konnte also ein Autor niederschreiben wie einen Roman. Ich selbst wollte mich an derlei nicht versuchen. Wer also konnte das für mich übernehmen?

So kam ich dazu, Orhan Pamuk anzurufen, der schließlich dieses Buch – von mir autorisiert – in der Ich-Form verfasste. (MdU, 544f.)

Dieser Kniff in der Erzählperspektive erzeugt eine Schleife ohne Ausgang und produziert verschiedene Ebenen der Fiktion: Der Autor Orhan Pamuk schreibt einen Roman, in dem der Erzähler Orhan Pamuk (der auch vorher kurz als Figur auftrat) aus der Perspektive der Figur Kemal dessen Geschichte erzählt, bzw. erzählt, wie Kemal erzählt. Das Kriterium, das Kemal von Pamuks Qualität als Erzähler überzeugt, ist, dass dieser auf Kemals und Sibels Verlobungsfeier mit Füsün getanzt hat und diesen Tanz detailliert und mit Faszination für Füsün wiederge-

ben kann (vgl. MdU, 549). Im letzten Kapitel des Romans wird die Übergabe des »Rhapsodenstabs« vollzogen:

Vom nächsten Absatz ab bis zum Ende des Buches erzählt meine Geschichte nun Orhan Pamuk. Ich bin sicher, dass er an diese letzten Seiten mit der gleichen Aufmerksamkeit herangehen wird wie damals an Füsün. Auf Wiedersehen!
 Hallo, ich bin Orhan Pamuk!
 Mit Kemals Erlaubnis möchte ich als erstes meinen Tanz mit Füsün schildern.
 (MdU, 549)

Nur ist es so, dass in dieser Logik Pamuk auch schon den vorherigen Teil der Geschichte erzählt haben muss, nur aus der Perspektive von Kemal. Der Roman macht so noch einmal besonders deutlich, was literarische Fiktion eigentlich ausmacht, nämlich, dass ein Erzähler, der unabhängig vom Autor ist, eine Geschichte erzählt.⁴² Der Vermittlung von Glaubwürdigkeit kommt dabei ein wichtiger Stellenwert zu. Pamuks Erzählkniff problematisiert diese Wahrhaftigkeit auf der einen Seite, indem er die Rolle des Erzählers thematisiert und uns damit deutlich macht, dass die Stimme von Kemal, die wir den Roman über zu hören bzw. zu lesen glaubten und die unglaublich präsent war, von jemand anderem »gesprochen« wurde – so wie es in der Literatur in der Regel nun mal ist, was wir aber in der Lektüre häufig ausblenden. Dies erzeugt eine weitere Ebene der Distanz, denn auch Pamuk kommentiert im letzten Kapitel, zeigt noch einmal eine andere Perspektive auf das Geschehene und ist zudem noch in der Lage, von Kemals Tod zu berichten. Die Wendung, dass der Erzähler Pamuk auch die vorherigen 82 Kapitel aus Kemals Perspektive erzählt haben soll, führt viele der vorherigen Erkenntnisse mehr oder weniger *ad absurdum* bzw. macht noch einmal deutlich, wozu Fiktion imstande ist. Sie erzeugt eine weitere ironische Brechung von Kemals heroischer Perspektive, seinen Selbstreflexionen und Fehleinschätzungen. Das Erzählen selbst, dessen subjektive Gestaltung und das empathische Projekt des Schreibens rücken hier in den Vordergrund und werden reflektiert. Pamuk wird dabei über seine Rolle als Autor hinaus zusätzlich zu einer Figur des Romans, die als solche auch im Verzeichnis der fiktiven Personen des Romans zu finden ist (vgl. MdU, 570⁴³), nicht aber in dem der realen. Zum anderen aber erzeugt die Integration der eigenen Person in den Text noch einen gegenteiligen Effekt: Aufgrund der Verbindung zum realen Orhan Pamuk, zum existierenden Autor und Nobelpreisträger, erlangt auch die Figur Kemal etwas Realistisches, die Ebenen verschwimmen. Sebnem Timur Ogut formuliert treffend: »The struggle of the real and the imaginary oscillates

42 Vgl. Martinez/Scheffel 2007, S. 68f.

43 Dies ist auch noch einmal erstaunlich im Unterschied zu Kemal und Füsün, die nicht im Verzeichnis der fiktiven Figuren aufgelistet sind (und auch nicht in dem der realen, historischen), vgl. MdU, 569ff.

throughout the museum and novel.«⁴⁴ Wenn Kemal sich mit Orhan Pamuk in die Dachstube seines (real existierenden) Museums zum Tee setzen kann, ihm dort, in freudscher Manier auf dem Bett liegend, seine Lebensgeschichte erzählt, dann muss er doch fast real sein! Und wenn die Dinge, die er Zeit seines (Roman-)Lebens gesammelt hat, in einem Museum gezeigt werden können, dann kippt das fiktive Projekt tatsächlich in Realität.⁴⁵

Das Museum der Unschuld II: Dinge im Museum

Das Museum zum Roman war von Anfang an Teil der Planung des Projekts, so gibt es Pamuk an.⁴⁶ Roman und Museum sind gedanklich zusammen entstanden, das Museum wurde allerdings erst 2012 eröffnet. In dem kleinen Eckhaus in Çukurcuma aus dem Jahr 1897, das das Haus von Füsun und ihrer Familie darstellen soll, sind jedem (bis auf die letzten) der Kapitel eine Vitrine mit Gegenständen gewidmet, die nummeriert und in chronologischer Reihenfolge angeordnet wurden. In den Vitrinen befinden sich die Dinge, auf die im Roman explizit als Ausstellungsstücke verwiesen wird, oftmals ergänzt durch weitere Objekte, die eine Verbindung zum Romankapitel besitzen. Erläuterungen gibt es nicht, die Vitrinen sind einzig mit den Romankapiteln überschrieben, manchmal findet man auch einen kleinen Auszug aus dem Text. Allerdings kann ein Audioguide mit in die Ausstellung genommen werden, in dem Pamuk (wahlweise auf Türkisch oder Englisch) einiges zu seinem Museum erklärt sowie die einzelnen Vitrinen erläutert und aus den entsprechenden Romankapiteln zitiert, kombiniert mit Musik- und Soundelementen.

Die einzelnen Vitrinen sind in dunkles Holz gefasst und übereinander und nebeneinander in die Wände eingelassen, sodass sie ein wenig den Eindruck eines Kuriositätenkabinetts erzeugen. Die Dingfülle der Ausstellung ist von Anfang an präsent. Das schmale Haus erstreckt sich über vier Etagen, wobei die einzelnen

44 Ogut 2017, S. 51.

45 Dem entspricht auch noch einmal, dass Kemal Roman und Leben an mehreren Stellen im Text engführt und die Geschichte seines Lebens *wie* einen Roman erzählen möchte: »Später aber, wenn wir spüren, dass unser Leben so wie ein Roman in seiner letzten Fassung vor uns liegt, können wir, so wie ich jetzt, rückblickend wählen, was nun wirklich unser glücklichster Augenblick war. Um zu erläutern, warum wir aus so unendlich vielen Momenten gerade jenen einen hervorheben, müssen wir unsere Geschichte erzählen wie einen Roman. Dann wissen wir aber, dass jener gekennzeichnete Moment unwiderruflich vergangen ist, und das lässt uns leiden. Erträglich wird dieses Leiden einzig und allein, wenn uns von jenem goldenen Augenblick irgendein Gegenstand erhalten ist. Greifbare Überbleibsel glücklicher Momente rufen uns die Erinnerungen daran, die Farben, die Freuden am Berühren und am Sehen, viel treuer zurück, als die Menschen dies könnten, die uns den Augenblick verschafft haben.« (MdU, 82)

46 Vgl. Pamuk 2012b, S. 103.