

V Restitutionen

Leerstellen und literarische Wiederentdeckungen

In den vorhergehenden Kapiteln wurde festgestellt, dass Randfiguren, marginale Orte und eine verdrängte Vergangenheit sowohl von W.G. Sebald als auch von Orhan Pamuk bevorzugt dargestellt und thematisiert werden. In diesem Kapitel wird nun die ihrer Poetik des Marginalen zugrunde liegende Zielsetzung erörtert werden. Wie einleitend erwähnt, sind ethische Fragestellungen für beide Autoren essenziell. Das primäre Ziel ihrer Poetik ist die Restitution. Restitution meint hier aber nicht, erlittenes Leid wiedergutzumachen, sondern die Schicksale marginalisierter Menschen und Kulturen zu vergegenwärtigen. Dabei wird der Begriff der Leerstelle bedeutsam sein. Während Pamuk in seinen Werken an ethnische Minderheiten erinnert, die infolge der Modernisierung von Staat und Gesellschaft verfolgt wurden, strebt er aber auch die Vergegenwärtigung einer verdrängten Geschichte, Kultur und orientalischen Erzähltradition an, die im Zuge der Etablierung des europäischen Romans in Vergessenheit geriet. Intertextualität nimmt dabei eine wesentliche Funktion ein. Pamuks Werke beinhalten eine Vielzahl von Referenzen zu Dichtern und Philosophen des Alten Orients. Diese Restitution gelingt ihm nicht nur inhaltlich, sondern insbesondere stilistisch, wie sich zeigen wird.

Restitution bei Sebald zeigt sich hingegen in seinem Versuch, eine Leerstelle offenzulegen, die die Marginalisierung einer vor allem jüdisch-europäischen Lebenswirklichkeit in der Gesellschaft hinterlassen

hat und die nicht mehr aufgefüllt werden kann. Dem Leser wird mit dem Blick auf die eigene Lebenswelt außerhalb des Textes die tatsächliche Leerstelle in seiner Gegenwart vor Augen geführt. Der exklusive Fokus auf bestimmte Menschen und Gemeinschaften marginalisiert aber zwangsläufig auch andere. Dabei begegnen uns in den Werken beider Autoren auch Stereotype und blinde Flecken, mit denen sie jeweils unterschiedlich umgehen, die aber, wenn die Erzählungen von Pamuk und Sebald parallel und vergleichend gelesen werden, letztendlich dazu beitragen, gängige Klischees und voreilige Kategorisierungen sowie Schwarz-Weiß-Denkmuster zu dekonstruieren. Kommen wir aber zunächst zu den Formen der Restitution in den Werken beider Autoren.

1. Sebalds restituierte Leerstellen

In einer seiner letzten öffentlichen Äußerungen anlässlich einer Rede im Stuttgarter Literaturhaus beschrieb W.G. Sebald das Ziel der Literatur folgendermaßen: »Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es [...] um einen Versuch der Restitution« (CS 248). In dem Essayband *Die Beschreibung des Unglücks* hatte er bereits Jahre zuvor behauptet, dass der »Akt des Schreibens [...] die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein[schließt]« (BU 12), und in seinem Privatexemplar von Walter Benjamins *Illuminationen* unterstrich er eine Stelle, wo es um »Heilung durch Erzählen« (1961: 330) geht. War Sebald also bestrebt, den marginalisierten Menschen durch die Beschreibung dessen Unglücks eine Stimme zu geben und seine Identität zu restituieren? Worin vermag sich eine mögliche Restitution in Sebalds Werken zu manifestieren?

Obwohl Sebald die in *Campo Santo* geäußerte »Hoffnung auf eine Verbesserung des Menschengeschlechts« (CS 245), wie immer wieder deutlich wurde, nicht unbedingt zu teilen scheint, ist er dennoch nicht dem Fatalismus ergeben. Seine Prosa bewegt sich zwar an den Schauplätzen der Zerstörung und fokussiert sich auf zerstörte Existenzen und trostlose Ruinen, schließt aber dennoch die Möglichkeit ein, einen Ausweg aus dem Kreislauf der Destruktion und Verdrängung zu voll-

bringen. Zerstörungen werden von Sebald daher nicht im Sinne einer ethisch fragwürdigen »Poetik der Zerstörung« nachgestellt. Sein Fokus gilt vielmehr den Nachwirkungen, den Ruinen und den Spuren an den Rändern, die der eigentliche Einschlag hinterlassen hat. Dies wird auch an seiner negativen Poetik deutlich.

Shane Weller analysiert Sebalds Auseinandersetzung mit der europäischen Katastrophengeschichte vor dem Hintergrund einer negativen Poetik und ordnet Sebalds »writing of the negative« (2013: 59) als ein potenziell restitutives Merkmal seiner Prosa ein.¹ Sebalds »tarrying with the negative« (ebd.) wirke demnach als eine Strategie, den dargestellten zerstörerischen Prozessen der Moderne entgegenzuwirken. Sebalds Spiel mit dem Negativen manifestiere sich in der Darstellung einer »darkening world of ruins, loss, trauma and isolation« (57), die er durch die Verwendung von Unworten wie Unruhe, Unglück, Unsicher oder »aus dem Nichts« zudem in der Sprache inszeniere (ebd.). Sebald sei gegen eine falsche »Überwindung« (72), da seine negative Poetik sich gegen Nihilismus, aber auch gegen einen naiven Positivismus richte. Das negative Schreiben erweise sich durch die »Negation des Negativen« (Adorno 1973a: 161) als eine mögliche Form des Widerstands gegenüber einer sich verdunkelnden Welt. Unter der »Schutzhülle der Negation« (Adorno) und durch ein Verweilen im Negativen vermag Literatur, die Hoffnung auf einen potenziellen Ausweg aus dem finalen Untergang am Leben zu erhalten. Eric Santner beschäftigt sich ebenfalls mit der Frage danach, ob Sebald ein Konzept bereithält, der dargestellten negativen Welt zu entrinnen, um sogleich darauf hinzuweisen, dass Sebalds Werk »is above all a literary one, not a political or even an ethical one in any straightforward sense« (2006: 134f.). Es sei dies nur eine Einmischung in die Anliegen der Welt »in only a very limited and particular sense« (ebd.). Dass dem nicht zugestimmt werden muss, soll nachfolgend gezeigt werden.

1 Auch Johansson zeigt, wie »narrative Auswege« (2008: 21) aus einer negativen Welt bei Sebald in Form von Fluchtpunkten auftreten, zum Beispiel im Entwurf einer »nachapokalyptischen Schnee- und Eislandschaft« (ebd.) oder im »Rückbezug auf eine idealisierte Vorkriegswelt« (ebd.).

In der oben erwähnten Rede stellte Sebald die wichtige Frage: »Wozu also Literatur?« (CS 247), um sogleich seinen eigenen Ansatz zur Beantwortung dieser Frage vorzustellen, nämlich die Illumination einer verdrängten Lebenswirklichkeit, wie es an gleicher Stelle heißt: »Der synoptische Blick, der in diesen Zeilen über die Grenze des Todes schweift, ist verschattet und illuminiert doch zugleich das Andenken derer, denen das größte Unrecht widerfuhr« (248). Wie wir gesehen haben, ist dies die besondere Perspektive der Poetik des Marginalen, die diejenigen Objekte und Menschen entdeckt, die am Rand liegen. Sebalds Werk und der darin vorgenommene Versuch einer Restitution kann nicht auf die Opfer des Holocaust begrenzt werden (Baxter, Henitiuk & Hutchinson 2013: 3). Sebald hatte sicherlich ein generelles Interesse an dem restitutiven Potenzial der Literatur.² Wie auch Russell A. Kilbourn bemerkt, ist Restitution bei Sebald aber nicht als »redemption« (2013: 261) oder »retribution« (ebd.) zu verstehen. Kilbourn begreift diese vielmehr als einen imaginativen Prozess des »restoring to the other of what is most proper to it: the radical otherness of that which would otherwise remain forgotten« (ebd.). Graeme Gilloch, auf Sebalds Korsika-Projekt fokussierend, weist darauf hin, dass Restitution bei Sebald wie auch sein Fragment ein »incomplete, imperfect, perpetual work[] in progress« (2013: 144) sei. Es ist dies der Versuch, den Marginalisierten Geltung zu verschaffen, »without seeking to intervene either physically or metaphysically, without prejudicing their alterity« (Baxter, Henitiuk & Hutchinson 2013: 2). Doch wie kann dies umgesetzt werden?

Walter Benjamin sprach bekanntlich von Dokumenten der Kultur, die nicht frei seien von Barbarei, und davon, dass der »Prozeß der

-
- 2 Die Frage danach, inwieweit Sebalds Prosa unter einem Genre »Literatur der Restitution« zusammengefasst werden kann, wurde wiederholt diskutiert (Vgl. Baxter, Henitiuk & Hutchinson 2013). Restitution ist zwar ein wesentlicher Bestandteil von Sebalds Prosa, doch muss in diesem Zusammenhang nicht zwangsläufig von einem literarischen Genre gesprochen werden. Restitution kann vielmehr als eine logische Konsequenz im Kontext von Sebalds Poetik des Marginalen gelesen werden.

Überlieferung« (1974: I-2 696) es ebenfalls nicht sei. Sebalds Prosa hingegen stellt einen Prozess der Überlieferung von Dokumenten einer Kultur dar, der den Entstehungskontext einer Zivilisation und die damit verbundenen Akte der Barbarei gezielt offenlegen möchte. Es geht aber nicht darum, sich von den Sünden der Vergangenheit reinzuwaschen, was der Mensch vielleicht als Wiedergutmachung anstrebt. Gilloch beschreibt diese unaufrichtige Form der Restitution wie folgt:

[W]e, the cheerfully complacent generations that look on today, are so easily reassured as to the possibility of an adequate reparation, of an appropriate restoration, of a full and final restitution – replanting a few conifers here and there, rebuilding houses, streets and squares from the post-war rubble in the image of the new interspersed with sentimental replicas of the past. Our hands are clean, our conscience clear. We live in obscene oblivion. (2013: 136)

Dieses Streben nach Restitution im Bewusstsein einer Unrechtmäßigkeit und Schuld thematisierte Sebald in seinem als Fragment verbliebenem Korsika-Projekt. Dort heißt es an einer Stelle, dass »Reihen grüner Plastikbäumchen« (CS 46), die das tote Fleisch in der Schaufensterdekoration von Fleischereigeschäften umgeben, nur dazu dienen, »unser Schuldgefühle zu lindern angesichts des vergossenen Bluts« (ebd.). Dieses Gebaren sei ein Zeichen dafür, »wie stark der Wunsch nach Versöhnung in uns ist und wie billig wir uns sie von jeher erkaufen« (ebd.). Dass aber nichts mehr wiedergutzumachen ist, wird wiederum an anderer Stelle formuliert: Austerlitz bemerkt im Hinblick auf das kleine Unglück einer fallenden Frau am Bildrand eines Gemäldes, es sei, »als höre es nie mehr auf und als sei es durch nichts und von niemandem mehr gutzumachen« (A 20).³ Sebalds Restitution sucht also keine billig erkaufte Versöhnung und verspricht auch keine Wiedergutmachung für den erlittenen Verlust. Was meint sie also in Sebalds Werk? Was soll,

3 Wie auch David Darby dazu bemerkt: »The fall that has taken place admits no possibility of restitution for losses incurred« (2013: 177).

und mehr noch, was kann überhaupt in der Literatur wiederhergestellt werden?

Restitution gelingt in Sebalds Poetik des Marginalen durch die Thematisierung des Verdrängten, das nicht mehr wiederhergestellt werden kann. Wie auch Axel Dunker bemerkt, wird »unsere Art der Existenz durch die Tatsache der Auslöschung mitbestimmt« (2003: 14). Literarische Werke können die Vernichtung mit reflektieren, indem sie die Leerstelle, die diese hinterlassen hat, in ihre Darstellung bewusst mit aufnehmen. Wiederherstellung erfolgt in der literarischen Darstellung des Verlustes, der die verlorene Welt im Text für die Dauer der Lektüre aufbewahrt, sie wieder zum Leben erweckt, um, im gleichen Moment schon auf die künstliche Generierung dieser Welt hinweisend, ihren Verlust zu thematisieren. Paradoxerweise kann Wiederherstellung also nur in dem Bewusstsein eines unwiederbringlichen Verlusts erreicht werden. Restitution hat bei Sebald mithin nicht die utopische Zielsetzung, zerstörte Leben und Lebensweisen wiederherzustellen. Doch Literatur kann das Zerstörte und Verdrängte darstellen und die Leerstelle, die diese in der Gegenwart hinterlassen hat, offenbaren. Sebalds Restitution manifestiert sich durch die literarische Darstellung einer Wirklichkeit, die »möglich gewesen« wäre. Verdrängte Vergangenheit, Randfiguren, Bruchstücke und Ruinen stehen damit für die nicht mehr aufzufüllenden Leerstellen in der gegenwärtigen Gesellschaft, auf die aufmerksam gemacht wird. Gerade weil der Verlust aufgezeigt, die Lücke aber nicht wieder aufgefüllt wird, wird ihre eigentliche Bedeutung dem Leser verdeutlicht, der auf diese Weise die infolge der Marginalisierung (von Menschen und Vergangenheit) entstandene Leerstelle in seiner Gegenwart erfährt.⁴ Das einst Verlorene wird in der Kunst für einen Moment wiederhergestellt, um sogleich wieder dessen unwieder-

4 Bezüglich der Leerstellen, die von den Figuren hinterlassen werden, vgl. auch Johannsons Bemerkung zu Austerlitz' ständig drohendem Verschwinden: »Das konstant drohende Entschwinden dieses Protagonisten, das Flüchtige und wenig Fassbare, das ihm eigen ist, markiert eine Lücke« (2008: 39). Auch die häufigen Selbstmorde in *Die Ausgewanderten* tragen zur Vergrößerung dieser Lücke bei.

bringlichen Verlust zu verdeutlichen. Ähnlich wie Fotografien nur für einen Moment ein Bild der Vergangenheit evozieren, so verfährt also auch Sebalds Poetik.

Diese Form der Restitution kann nur durch die emphatische Auseinandersetzung des Lesers mit der Erzählung und den Protagonisten erreicht werden. Auf die besondere Rolle, die dem Leser innerhalb dieses Projekts zukommt, wird auch an anderer Stelle hingewiesen: »Sebald's hermeneutics presuppose an informed critical engagement with his texts; restitution is contingent on reception« (Baxter, Henitiuk & Hutchinson 2013: 11). Dies ist aber nicht nur als eine Aufforderung an den Leser zu verstehen, »to adopt the protagonists' perspective« (ebd.), wie es an gleicher Stelle heißt. Denn obwohl der Leser die dargestellten Leiden empathisch nachzuempfinden eingeladen ist, ist er doch gleichwohl dazu berufen, seine eigene Perspektive beizubehalten, da er nur so die Leerstelle, die in seinem eigenen Leben entstanden ist, nachfühlen und entdecken kann. Nach dem Vorbild des »zugehörigen Außenstehenden« soll auch der Leser erkennen, dass er nicht außerhalb dieser von Zerstörung und Verlust gezeichneten Katastrophengeschichte steht. Auch die Nachgeborenen sind Bestandteil derselbigen und von ihren Auswirkungen betroffen. Der beschriebene Verlust, der sich in dem Bild der Leerstelle manifestiert, ist ihr eigener. Das Marginale ist das Sinnbild für die Leerstelle in der Lebenswirklichkeit der Gegenwart.

1.1 Die Gleichgesinnten: literarische Randfiguren

Randfiguren sind bei Sebald nicht nur als Protagonisten en masse vorhanden, sie sind auch ein externer Einfluss, der sein Werk maßgeblich bestimmt. Zahlreiche Berührungspunkte mit verfolgten oder exilierten Schriftstellern und Philosophen durchziehen Sebalds Werk, in dem Prätext und Zitat jedoch nicht immer klar gekennzeichnet sind.⁵ Deutlich wird insbesondere sein ausgeprägtes Interesse an den Werken

5 Susanne Schedel spricht in diesem Kontext von verschiedenen »Markierungsdichten« (2004: 46).

jüdischer Autoren wie Franz Kafka, Giorgio Bassani, Elias Canetti, Norbert Elias, Hermann Broch, Jean Améry und Joseph Roth, die ihre eigene Randposition und Entfremdungserlebnisse in einer Welt, zu der sie sich nicht zugehörig fühlten, thematisierten.⁶ Motive und Inhalte, mit denen Sebald bei der Lektüre ihrer Romane und Erzählungen in Berührung kam, manifestieren sich auch in seinem eigenen Werk, wie Ruth Klüger feststellt: »Was ihn an diesen Menschen und ihren Werken anzieht, ist die Illusionslosigkeit, die Aussichtslosigkeit, ihre Melancholie und ihr Außenseitertum, alles Motive, die er in seinen späteren Büchern wieder aufnimmt« (2003: 97).

Auch eine Vielzahl exilierter Philosophen, auf die Sebald referiert oder deren Einflüsse in seiner Prosa deutlich werden, sind jüdischer Herkunft. Adorno und Horkheimer, deren Thesen aus *Dialektik der Aufklärung* seine Denkweise, und, wie Hutchinson (2009) zeigen konnte, auch seinen Erzählstil prägten, waren im Nationalsozialismus selbst verfolgte und exilierte Intellektuelle. Ebenso Walter Benjamin, dessen geschichtsphilosophische Ideen vielfach Eingang fanden in Sebalds Prosa, und Claude Lévi-Strauss, dessen Arbeiten einflussreich waren. Sebalds Literatur ist bestimmt von Dichtern und Denkern, die alle die Erfahrung des Exils und Ausgeschlossenseins durchlebt haben. Ben Hutchinson verweist in diesem Zusammenhang auf die »ethische Billigung des zitierten Autors« (2009: 19), sodass man davon ausgehen kann, dass Sebald sich diesen Autoren sehr verbunden fühlte. Somit ließe sich auch sein Interesse an den weniger bekannten Autoren wie Ernst Herbeck und Herbert Achternbusch erklären, die nicht unbedingt in der deutschen Literaturszene etabliert waren, denen er in seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten aber eine große Aufmerksamkeit

6 Wie in *Schwindel. Gefühle.* und in einigen seiner literaturwissenschaftlichen Arbeiten deutlich wird, zeigte Sebald auch großes Interesse an dem Dichter Ernst Herbeck, der einen Großteil seines Lebens in der Psychiatrie verbrachte. Sebald zufolge genügt Herbecks Arbeit den »Voraussetzungen einer ›kleinen Literatur‹« (BU 139), was wohl auch das Interesse des sich bevorzugt am Rand der etablierten deutschen Literaturwissenschaft positionierten Schriftstellers weckte.

zuteilwerden ließ. Uwe Schütte bemerkt, dass Sebalds Arbeit als Literaturwissenschaftler von einer »Abgrenzung vom Kanon und [der] Revision des institutionell Abgesegneten« (2003: 65) geprägt war. Seine literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu marginalen, in der Germanistik kaum beachteten Schriftstellern wie Herbeck und Achternbusch sind somit Ausdruck seines Interesses an Literatur, »die am Rande des deutschen Sprachraums entstand und an der Peripherie des Kanons angesiedelt ist« (Schütte 2011: 221). Sebalds Werk ist also auf vielfältige Weise von der Existenz marginalisierter Menschen bestimmt, sei es innerhalb der Erzählungen oder auch am Beispiel von externen intellektuellen Einflüssen verfolgter Dichter und Denker. Sebalds explizite und implizite Referenzen zu verfolgten Autoren wie beispielsweise H.G. Adler können als ein Akt der Restitution betrachtet werden. Helen Finch und Lynn L. Wolff (2014) wiesen bereits darauf hin, dass die Referenz auf Adlers Werk in *Austerlitz* diesem erneut Aktualität verliehen habe und ein Beispiel sei für die Entwicklung neuer Formen der intergenerationalen Zeugenschaft über den Holocaust. Der deutsch-jüdische Soziologe Norbert Elias, der vor den Nationalsozialisten ins Exil fliehen musste, ist ein weiterer der oben aufgeführten Intellektuellen, die Einfluss auf Sebalds Werk und seine Geisteshaltung hatten. In den folgenden Passagen gilt das Interesse daher zentralen Annahmen der Elias'schen Zivilisationstheorie, die sich auch in Sebalds kritischer Auseinandersetzung mit der europäischen Zivilisationsgeschichte wiederfinden.

1.2 Elias und Sebald

Norbert Elias entwickelt in den zwei Bänden seines Werkes *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939) ein Zivilisationsmodell, das Zivilisation als einen langfristigen Prozess der Zivilisierung beschreibt.⁷ Nach seinem Verständnis sind soziale Systeme und auch Menschen nicht

7 Langfristig sind für Elias »gewöhnlich nicht weniger als drei Generationen umfassende Wandlungen« (2006a: 109).

statisch, sondern vielmehr im Kontext von längerfristigen Entwicklungsprozessen zu sehen. Elias interessierte sich für die langfristigen Veränderungen in Persönlichkeits- und Gesellschaftsstrukturen, um zu zeigen, dass zivilisatorische und kulturelle Phänomene eng mit Veränderungen menschlicher Verhaltensweisen verbunden sind. In diversen Manierenbüchern fand Elias das Material, mit dem er die dauerhaften Transformationen der menschlichen Verhaltensweisen, die »Wandlung des Trieb- und Affekthaushalts« (1969a: 171), aufzeigen konnte. Ausgehend von der mittelalterlichen und höfischen Gesellschaft bis hin zur Neuzeit verdeutlicht er an Veränderungen der alltäglichen sozialen Umgangsformen im Laufe der Jahrhunderte (wie Essmanieren, der Umgang mit der Sexualität oder der Wandel in den Beziehungen von Frauen und Männern), dass vor dem Hintergrund des allmählichen »Vorrücken[s] der Scham- und Peinlichkeitsschwelle« (1969b: 397) externe Zwänge internalisiert und zu unbewussten inneren Selbstzwängen wurden (1969a: 173). Veränderungen der menschlichen Verhaltensweisen – die Entwicklung und Verinnerlichung von Selbstzwängen und -kontrollen oder auch die Trennung von intimen und öffentlichen Lebensbereichen (261) – seien ein Bestandteil des langfristigen Zivilisationsprozesses, im Zuge dessen Persönlichkeitsstrukturen und Sozialstrukturen, die sich gegenseitig bedingen, sich verändert hätten. Für Elias sind die Verflechtungen (Figurationen) zwischen Menschen der entscheidende Aspekt im Zivilisationsprozess, der maßgeblich vorangetrieben würde durch die gegenseitige Interdependenz – die wechselseitige Abhängigkeit und Verflochtenheit – von miteinander um Macht und Status konkurrierenden Individuen. In dieser »Verflechtungsordnung, [...] die dem Prozeß der Zivilisation zugrundeliegt« (1969b: 314), existiere der Mensch nur in der wechselseitigen Beziehung mit anderen und sei dabei nur relativ autonom, da er, auch wenn es ihm nicht immer bewusst sei, in relativer Abhängigkeit mit anderen

Menschen handle (2006b: 102).⁸ Individuum und Gesellschaft sind daher für ihn keine getrennten Phänomene.

Elias fokussiert in seinen Studien nicht nur auf die individuelle Ebene, sondern auch auf die übergeordneten Gesellschaftsstrukturen. Sein Interesse galt also nicht nur der Psychogenese, den Veränderungen in den sozialen, körperlichen und psychischen Zuständen und Verhaltensweisen des Menschen, die einhergehend mit dem Prozess der Zivilisierung zu beobachten sind, sondern auch der Soziogenese, den Veränderungen von Hierarchien und Machtverhältnissen innerhalb einer Gesellschaft. Im zweiten Band seiner Studie widmet er sich den Makroprozessen – Monopolisierung von Machtmitteln und Staatenbildung – ausgehend vom frühen Mittelalter bis zur Neuzeit. Elias untersucht, wie sich politische Macht infolge sozio-ökonomischer Differenzierungsprozesse und technischem Fortschritt konstituiert und verändert. Bedeutsam für den Zivilisationsprozess sei die Herausbildung von Steuer- und Gewaltmonopolen, aus der sich »jene Organisationsform der Gesellschaft, die wir ›Staat‹ nennen« (1969b: 307), entwickelt. Dieses wiederum habe Einfluss auf die Psychogenese des Menschen, der sich nunmehr verstärkt »einer mehr oder weniger automatischen Selbstüberwachung« (338) zugunsten der Kontrolle der Affekte und einer Langsicht (vorausschauendes Planen) unterordne. Psychogenese und Soziogenese stehen also in einer engen wechselseitigen Beziehung zueinander.

Elias verweist aber auch auf die negativen Aspekte des Zivilisierungsprozesses. In dem Band *Studien über die Deutschen* (1989) thematisiert er Prozesse der Dezivilisierung und postuliert, dass der Holocaust trotz seiner unfasslichen Dimensionen aus der soziologischen Perspektive heraus ein erklärbares Ereignis sei und »die dunklere Seite zivilisierter Menschen« (2005: 446) enthülle:

8 In *Etablierte und Außenseiter* (1965) widmet sich Norbert Elias gemeinsam mit John L. Scotson am Beispiel einer Fallanalyse eingehend den von gegenseitiger Abhängigkeit bestimmten Machtkonkurrenzen zwischen Menschen. Dieses Etablierten-Außenseiter-Modell lässt sich auch auf zwischenstaatliche Beziehungen übertragen.

Denn zivilisierte Verhaltensstandards sind für herrschende Gruppierungen vielfach nur so lange sinnvoll, wie sie, neben allen sonstigen Funktionen, Symbole und Werkzeuge ihrer Macht bleiben. [...] Mit dem Rücken zur Wand werden die Verfechter leicht zu den größten Zerstörern der Zivilisation. Sie werden leicht zu Barbaren. (Elias 2005: 524f., Hervorh. im Original)

Doch sei dies alles ein Bestandteil der Zivilisation, die von Prozessen der Zivilisierung und Gegenprozessen der Dezivilisierung gekennzeichnet sei. Eine negative Folge der zunehmenden Selbstkontrolle und Individualisierung des Menschen im Kontext des Zivilisierungsprozesses seien Entfremdungsphänomene, die das Individuum gegenüber sich und anderen empfinde. Gerade die moderne Gesellschaft sei von Entfremdung, Gefühlskälte und einer »Spaltung« von Individuum und Gesellschaft bestimmt, die Elias kritisiert (1982: 44f.). Die Lösung sah er in jener Gesellschaftlichkeit der Individuen, die er in seiner Zivilisationstheorie entwickelte.

Sebald war im Rahmen seiner eigenen Beschäftigung mit der europäischen Zivilisationsgeschichte analog zu Elias ebenfalls an längerfristigen Prozessen, ihren Ursachen und den verschiedenartigsten Verbindungen zwischen menschlichen Verhaltensweisen und Ereignissen interessiert. Die Gegenwart ist auch für ihn Ergebnis von Entwicklungen, deren Anfänge weit zurück in die Vergangenheit reichen, und Veränderung ist auch bei ihm ein langfristiger Prozess. Obwohl er aber, Elias folgend, Zivilisation als einen langfristigen Prozess verstand, ist nach seinem Verständnis der Prozess der Zivilisierung, im Gegensatz zu Elias, vor allem äußerst negativ konnotiert. Obwohl auch Elias übereinstimmend mit Sebald bereits bemerkte: »Die Vorstellung eines allseitigen Fortschritts [...] ist ein Mythos« (2006a: 111), so ist der menschliche Zivilisationsprozess für Sebald vornehmlich eine Entwicklung, die in den Niedergang führt.

Wie Elias ist auch Sebald an den diversen Verflechtungen von Menschen interessiert und zeigt immer wieder die vielfältigsten Beziehungsgeflechte zwischen Menschen und ihren Schicksalen auf der Welt auf. Elias' Gedanken über die zunehmende Entfremdung des

modernen Menschen in *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen* (1982) findet ein Pendant in Sebalds gehäufte Darstellung von Menschen, die ein einsames Leben führen und oftmals einen einsamen Tod finden.

Wie wir in dem vorhergehenden Kapitel sahen, unterstreicht Sebald die negativen Folgen des menschlichen Zivilisierungsprozesses. Speziell dem Rückfall der Zivilisation in die Barbarei, den Elias als einen Bestandteil des Zivilisationsprozesses ausmachte, galt Sebalds Interesse. Im Zuge von Recherchen in Sebalds im Deutschen Literaturarchiv Marbach befindlichen Privatbibliothek konnte der Verfasser dieser Arbeit feststellen, dass dieser Exemplare von Norbert Elias' *Humana conditio* (1985) und *Studien über die Deutschen* (1989) besaß. In Letzterem, das er intensiv gelesen hat, strich Sebald beispielsweise folgende Passage am Rand an: »Im großen und ganzen haben die Opfer der Geschichte, haben machtlose Gruppen, die besiegt wurden, nur eine geringe Chance, daß man sich ihrer erinnert« (Elias 1988: 393). Ein Einfluss für Sebalds Empathie mit der Natur und seiner Kritik an ihrer Ausbeutung ist auch an seiner Lektüre von *Humana conditio* erkennbar. Folgende Passage strich er in seinem Privatexemplar am Rand an:

Die Wahrheit ist, daß Menschen seit vielen Jahrtausenden mit kurzfristigen Zielen, aus ihrem jeweiligen Unbehagen an der Natur heraus, an der Bändigung der wilden, ungezähmten und gefährlichen Erdnatur gearbeitet haben. Sie haben die Urwälder gerodet und in Felder und Gärten verwandelt. Es ist ihnen in einigen Gegenden gelungen, die Wölfe, die Wildkatzen, die Giftschlangen, alles, was ihnen feindlich war, auszurotten. Nun können sie in diesen Gegenden friedlich und ohne Gefahr durch die Lande ziehen und die von Menschen gezähmte und pazifizierte Natur schön finden. Raubtiere sind im Zoo hinter Gittern zu sehen. (Elias 1990: 15)

Elias' Hinweis darauf, dass der Begriff der Zivilisation im Zuge von Kolonisationsbewegungen als ein »Herrschaftsmittel« (1969b: 427) instrumentalisiert werden kann, wurde von Sebald im Kontext seiner Kolonialismuskritik ebenfalls ausgedrückt. Auch die folgende kritische Äußerung von Elias scheint ganz im Sinne von Sebald zu sein: »Als Gesell-

schaften haben wir in der Tat heute eine beherrschende Position auf diesem Planeten erreicht, allerdings ohne die Verantwortung zu übernehmen, die mit dieser beherrschenden Position einhergeht« (2006c: 395f.).

Eine weitere interessante Übereinstimmung zwischen Elias und Sebald kann schließlich noch in dem Grundgedanken ihrer jeweiligen Arbeit gefunden werden. Elias forderte von den Soziologen, ein Gleichgewicht zwischen Engagement und Distanzierung zu erreichen. Für ihn war die Distanzierung eine signifikante Form der Einstellung, die eine besondere Perspektive auf die gesellschaftliche Realität schafft und die angestrebte wissenschaftliche Erkenntnis ermöglicht:

Die gesellschaftlichen Abläufe gehen über längere Zeiträume hin betrachtet blind und ungesteuert vor sich. [...] Die Aufgabe der soziologischen Forschungsarbeit ist gerade, *dem menschlichen Verständnis diese blinden, ungesteuerten Vorgänge näherzubringen*. [...] Aber wie ehemals der Übergang vom geozentrischen zum heliozentrischen Weltbild einen spezifischen Akt der Distanzierung verlangte, so verlangt auch der Übergang von einem Gesellschaftsbild, in dem man selbst und in dem die eigene Gruppe nicht mehr das Zentrum bilden, auch einen spezifischen Akt der Distanzierung. (2006d: 206f., Hervorh. im Original)

Das Engagement bleibe jedoch nach wie vor ein unabdingbarer Bestandteil dieser Suche nach Erkenntnis. Die, wie Elias es nennt, Menschenwissenschaftler dürften »nicht aufhören, an den sozialen und politischen Angelegenheiten ihrer Gruppen und ihrer Zeit teilzunehmen [...]. Ihre eigene Teilnahme, ihr Engagement ist überdies eine der Voraussetzungen für ihr Verständnis der Probleme, die sie als Wissenschaftler zu lösen haben« (2003: 128). Auch Sebald kann als einer dieser Menschenwissenschaftler betrachtet werden, denn ähnlich wie Elias war auch er bestrebt, in dieser marginalen Position zwischen Engagement und Distanzierung sich den Problemen der gesellschaftlichen Realität, denen er sich gegenüber sah, anzunehmen. Wie also dieser erste Einblick in das Werk von Norbert Elias und dessen möglichen Spuren in Sebalds literarischem Werk zeigt, können durchaus einige Gemeinsamkeiten zwischen den jeweiligen Ansätzen und dem Zivilisati-

onsverständnis beider Intellektuellen ausgemacht werden. Zukünftige Forschungen könnten sich vor diesem Hintergrund als äußerst produktiv erweisen und dazu beitragen, neue Perspektiven auf Sebalds Werk zu eröffnen.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, ist die Erinnerung und die damit einhergehende Restitution beinahe vergessener Philosophen und Dichter vor allem ein wichtiges Ziel in Orhan Pamuks Werk. Pamuk erinnert an eine längst verloren geglaubte orientalische Erzähltradition, indem er diese in die Gattung des europäischen Romans integriert, und liefert damit ein Beispiel für die Dekonstruktion von scheinbar stabilen und unvereinbaren Oppositionen.

2. Pamuks literarische Restitutionen: Ästhetische Formen III

Auch Pamuk ist bestrebt, die Leerstellen herauszustellen, die Marginalisierungsprozesse in der türkischen Gesellschaft hinterlassen haben. Wir sahen bereits in *Schnee*, dass Pamuk diese anhand leer stehender armenischer Gebäude in Kars und der Abwesenheit armenischer oder griechischer Protagonisten in seinen Werken inszeniert. Pamuk widmet sich jedoch nicht nur verfolgten Menschen und Gemeinschaften, sondern thematisiert auch den schleichenden Verlust einer islamischen und orientalischen Kultur. Um diese kulturelle Leerstelle erneut zu füllen, inszeniert er in seinem literarischen Opus die wechselseitigen Beziehungen zwischen seinem Land und Europa auch auf der formalen Ebene, indem er althergebrachte Erzähltraditionen und literarische Motive des Orients mit der europäischen Romangattung vereint. Seine Romane beinhalten nicht nur zahlreiche Referenzen zu bedeutenden Erzählungen und Autoren der europäischen Literatur wie zu Dante Alighieri, Rainer Maria Rilke oder Franz Kafka, sondern auch vielfältige Verweise auf die orientalische Erzähltradition, insbesondere zu den Mesnevi-Erzählungen der islamischen Sufi-Literatur. Pamuk integriert Dichter und Denker des Alten Orients in sein Werk und stellt diese wieder in das Zentrum der Aufmerksamkeit, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Indem er orientalische Erzähltraditionen mit

etablierten europäischen Erzählgattungen zusammenführt, schafft er zudem eine ästhetische Form, in der sich seine Poetik des Marginalen manifestieren kann.

Pamuk bezieht sich zwar meist auf orientalische Meisterwerke, die eine Hochkultur in ihrer Blütezeit repräsentieren, doch diese einst kanonischen Werke werden in der Türkei mittlerweile kaum mehr gelesen und geraten allmählich in Vergessenheit. Infolge der Einführung des lateinischen Alphabets und der Verdrängung der osmanischen Sprache droht der Verlust der einheimischen literarischen Tradition. Lapislazuli in *Schnee* exemplifiziert dies an der *Shāhnāme* (977–1010) des persischen Dichters Firdausī (940/41–1020): »Inzwischen gibt es keinen einzigen Buchhändler mehr in Istanbul, bei dem du das *Buch der Könige* kaufen könntest« (S 98). Pamuks Poetik des Marginalen beinhaltet somit auch den Fokus auf eine marginalisierte orientalische Erzähltradition. In den folgenden Abschnitten dieses Kapitels werden zunächst *Das neue Leben*, *Das schwarze Buch* und *Rot* hinsichtlich ihrer vielfältigen intertextuellen Referenzen untersucht und die Restitution einer verdrängten orientalischen Literaturtradition exemplifiziert. Anschließend wird dargestellt werden, wie Pamuk durch beständige Verweise auf bedeutende Meisterwerke der europäischen Literatur diese in einen Kontext mit der orientalischen Erzähltradition stellt und Literatur damit als Ort einer gleichberechtigten Begegnung von westlicher und östlicher Kultur definiert. Folgen wir nun den Spuren orientalischer Meisterwerke in den Werken Pamuks.

2.1 *Das schwarze Buch*

Gerade in Pamuks *Das schwarze Buch* wird der Rückgriff auf Motive orientalischer Erzählungen, speziell der sufistischen, deutlich.⁹ Elemente und Motive der Sufi-Literatur wie in die Rahmenerzählung eingebettete Erzählungen oder die mit dem Ziel der Entdeckung eines mystischen

9 Brendemoen zufolge kann dieser Roman als ein »sufi tale« (1993) gelesen werden.

Geheimnisses durchgeführte Suche oder Reise sind dort zahlreich vorhanden. Welche Verbindungen bestehen also zwischen Pamuks Roman und Rumis *Mesnevi* (1258–1273), Feridüddin Attars *Mantikut-Tayr* (1177) sowie Şeyh Galips *Hüsni-ü Aşk* (1825)?

Die Suche nach Erleuchtung und Reinheit auf einer mystischen Reise, die den Reisenden zur Selbsterkenntnis führt, ist ein Bestandteil der sufistischen Lehre, die auch im Roman zentral ist. Galips Suche nach Rüya und Celâl in Istanbul und die Herausforderungen, denen er dabei begegnet, ähneln der Reise des Sufi-Pilgers auf dem Weg zu seiner Erleuchtung. Reisen sind im Sufismus ein Symbol für die Anstrengungen und Bemühungen des Pilgers, eine verfeinerte Bewusstseinsebene in der Einheit mit einem höheren Wesen zu erreichen, und sind daher mystischer Natur. Şimşek bemerkt, dass »der Weg und die Reise in allen Religionen und mystischen Strömungen wichtige Symbole sind und eine seelische Entwicklung darstellen« [Übersetzung E.M.] (1996: 227). Neben Galips Suche nach Rüya und Celâl handelt die Erzählung insbesondere von Galips Suche nach sich selbst. Sooyong Kim (1996: 252) zufolge orientiert sich diese Suche an den Stufen der *Fena* (Auflösung) und *Beka* (Anfang), die ein Sufi-Lehrling auf dem Weg zur Erleuchtung erreichen muss: Auf der *Fena*-Stufe erfährt der Suchende die Loslösung von seiner früheren Identität, die in der *Beka*-Stufe schließlich wiederhergestellt wird. Galip macht eine ähnliche Erfahrung: Im ersten Teil des Romans löst er sich von seiner alten Identität, im zweiten Teil übernimmt er das Leben und die Identität Celâls.

Das schwarze Buch referiert auch auf den Sufi-Mystiker Mevlana Celaleddin-i Rumi (1207–1273) und dessen *Mesnevi* (1258–1273). Ähnlich wie dieses umfasst auch Pamuks Roman eine Vielzahl an Erzählungen, die in die Rahmenhandlung eingebettet wurden. Diese Technik der eingebetteten Erzählungen eröffnet einen Raum für Pamuks intertextuelle Verweise. Das folgende Epigrafi im Roman ist bereits ein deutlicher Indikator für die intertextuelle Beziehung beider Werke: »Wie lange noch muß ich dich suchen, Haus um Haus, Tür um Tür? Wie lange noch von einer Ecke zur anderen, Gasse um Gasse?« (SB 279). Dieses Zitat aus Rumis *Mesnevi* zeigt die Parallelen zwischen Galips Suche nach Rüya und Celâl in Istanbul und Rumis Suche nach seinem

geliebten Freund Schams von Tabriz in Damaskus. Als Schams, Rumis Seelenverwandter und Inspirationsquelle, nicht mehr auffindbar ist, begibt sich Rumi auf die Suche nach ihm. Galips Suche nach Celâl ist analog zu Rumis Suche nach Schams. Ging Rumi nach Damaskus, um »in den Straßen der Stadt nach seinem Geliebten zu suchen« (289), so begibt sich auch Galip auf eine Suche nach seiner geliebten Rüya auf den Straßen Istanbuls. Rumis Suche in Damaskus wird in einer Kolumne von Celâl thematisiert, die die Parallelen zu Galips Suche zeigt:

Er hatte jede Straße, jeden Raum betreten, hatte in jede Schenke, in jeden Winkel, unter jeden Stein geschaut, hatte den Geliebten bei alten Freunden, gemeinsamen Bekannten, an bevorzugten Plätzen, in den Moscheen, Klöstern, an jedem einzelnen Ort gesucht, so daß nach einer gewissen Zeit das Suchen an sich wichtiger als das Finden geworden war. (SB 289)

Eine andere Passage illustriert implizit die Modellfunktion von Rumis *Mesnevi* für Pamuks Roman: Galip erkannte, dass »Celâl viele der Geschichten, die für Galip in seiner Kindheit, in seiner Jugend eigenständige Artikel gewesen waren, dem *Mesnevi* entnommen und dem heutigen Istanbul angepaßt hatte« (SB 287). Die Adaptation von Motiven des *Mesnevi* ins moderne Istanbul ist gerade für Pamuks Werk zutreffend.

Ein weiterer Sufi-Dichter und eine weitere *Mesnevi*-Erzählung, auf die Pamuk in *Das schwarze Buch* verweist, ist der Dichter Şeyh Galip (1757–1799) und sein Hauptwerk *Hüsni-ü Aşk* (1825), das eine allegorische *Mesnevi* über das Streben nach einer Liebe ist und die schwierige und leidenschaftliche Suche nach Gott und Erleuchtung symbolisiert. Sooyong Kim (1996: 235) zufolge existieren im Roman klare Hinweise zu *Hüsni-ü Aşk*. Galip erhält seinen Namen von Şeyh Galip, dem Autor dieses *Mesnevi* und ähnelt zudem auch als Figur Aşk, dem Hauptprotagonisten. Aşk (Liebe) und Hüsni (Schönheit) wachsen gemeinsam auf und verlieben sich schließlich ineinander. Um sich mit Hüsni zu vereinen, ist Aşk gezwungen, das mystische »Kimya« im »Diyar-i Kalb« (Land der Herzen) zu finden. Im Sufismus symbolisiert das Kimya die mystische Weisheit, die nur Personen, die in Einheit mit Gott getreten sind und

Erleuchtung erfahren haben, zusteht. Aşks Reise dorthin symbolisiert die Reise zum Herzen und der Seele. Auf seinem Weg muss er verschiedenste Abenteuer und Aufgaben bewältigen: Er muss tiefe Abgründe überqueren, gefährliche Hindernisse überwinden und verführerischen Frauen widerstehen. Als Aşk schließlich seine Aufgaben mit tatkräftiger Hilfe des geheimnisvollen Sühan gemeistert hat und das Diyar-i Kalb erreicht, entdeckt er, dass die sehnsüchtig gesuchte Hüsn nirgendwo anders ist als in ihm selbst. Denn wenn Hüsn (Schönheit) Gott, Wahrheit und Erleuchtung symbolisiert, so repräsentiert Aşk (Liebe) den leidenschaftlichen Einsatz des Pilgers. Seine Liebe zu Hüsn ist demnach die Verbindung zu Gott.

Eine ähnliche Figurenkonstellation ist auch in *Das schwarze Buch* erkennbar. Ähnlich wie Aşk und Hüsn verlieben sich auch Galip und Rüya während ihrer Kindheit. Wie Aşk begibt sich auch Galip auf die Suche nach seiner Liebe, Rüya (Traum). Aşk muss gefährliche Abgründe überwinden; so auch Galip, der in die Untergrundpassagen Istanbuls absteigt (»Meister Bediis Kinder«). Aşk begegnet Hexen und verführerischen Frauen; Galip begegnet Prostituierten und der verführerischen Belkis (Şimşek 1996: 229). Der Lehre des Sufismus zufolge benötigt der Sufi-Pilger einen Führer, der ihm den Weg zeigt und darauf achtgibt, dass dieser nicht verloren geht. Aşk hatte Sühan bei sich, der ihn in ständiger Beobachtung hielt. Galip wird ebenfalls durch eine geheimnisvolle Hand durch Istanbul geführt. Eine Szene im Kapitel »Haben Sie mich erkannt?«, in der Meister Bediis Sohn Galip auf mysteriöse Weise zuflüstert, zeugt davon: »Keine Angst, du wirst hier finden, was du suchst!« sagte er auf eine sehr wissende Art und Weise. »ER hat mich geschickt, ER will nicht, daß du auf falsche Wege gerätst, dich verirrst« (SB 208).

Auch Celâls Kolumne, die Galip täglich liest, ist eine richtungsweisende Kraft für diesen. Analog zu Aşks Ankunft in Diyar-i Kalb erreicht Galip Celâls Wohnung im Şehrikalp-Haus (Herz-der-Stadt-Haus), ein klarer Hinweis auf das Diyar-i Kalb (Land der Herzen) in *Hüsn-ü Aşk*. So wie Aşk und Hüsn verschmelzen, beginnt auch Galip allmählich das Leben Celâls anzunehmen, zieht in dessen Wohnung ein, trägt dessen Pyjama, telefoniert in dessen Namen, nimmt in einem Interview dessen

Platz ein und beginnt, Celâls Kolumnen zu schreiben. Das Şehrikalp-Haus erscheint als Ort von Galips Wiedergeburt (Kim 1996: 246). Rüya, deren Name im Türkischen Traum bedeutet, ist eine weitere symbolträchtige Figur im Roman. Sie begründet Galips Suche erst und übernimmt die Katalysatorfunktion in der Erzählung. Eine schöne Frau als Auslöserin der Ereignisse und als Führung für den Protagonisten auf dem Weg zur Erleuchtung ist ein Element der Sufi-Literatur. Auch in anderen Romanen Pamuks wie in *Das neue Leben* ist die Liebe zu einer Frau der Auslöser für die dargestellten Ereignisse.

Eine weitere allegorische Mesnevi, auf die Pamuk in *Das schwarze Buch* verweist (SB 289), ist *Mantikut-Tayr* (Die Konferenz der Vögel) (1177) des persischen Dichters Feridüddin Attar (1136–1221). Galip entdeckt an einer Stelle im Roman (SB 289), dass Celâl die Erzähltechnik der eingebetteten Erzählungen aus diesem Mesnevi in seinen Artikel »Liebesgeschichten einer Winternacht« (178–98) integriert hatte. In *Mantikut-Tayr* begeben sich die Vögel der Welt auf der Suche nach ihrem König Simurgh auf eine anstrengende Reise, während der sie sich abwechselnd eine Geschichte erzählen. Geführt von dem weisen Hoopoe, erreichen nur dreißig ihr Ziel, den Berg Kaf, wo sie bloß das Spiegelbild ihrer selbst auf der Oberfläche eines Sees entdecken und ihnen klar wird, dass sie tatsächlich nur nach sich selbst gesucht haben, da der Name des Königs, Simurgh, im Persischen auch als si murgh gelesen werden kann und dreißig Vögel bedeutet. Selbsterkenntnis und die mystische Reise zur Erleuchtung sind abermals die Hauptmotive dieses Mesnevi. Wie wir gesehen haben, erfährt auch Galip, nach mühsamen Anstrengungen und begleitet von zahlreichen Erzählungen, die in die Haupthandlung eingestreut sind, die Selbsterkenntnis in dem Abschnitt »Entdeckung des Geheimnisses« (349–66).

In *Das schwarze Buch* verweist Pamuk auch auf Sufi-Lehren und -Praktiken. Während seiner Suche ist Galip bestrebt, mystische Zeichen und Symbole zu entziffern, die ihn, wie er hofft, auf die Fährte von Celâl und Rüya bringen. Er versucht beispielsweise, geheime Symbole auf den Gesichtern der Menschen zu entschlüsseln. Dies ist ein klarer Verweis auf den persischen Sufi Fazlallah von Astarabad

(1340–1394) und seine philosophische Lehre des Hurufismus, auf die Galip in Celâls Aufzeichnungen stößt:

Fazlallah zufolge war der Laut die Trennungslinie zwischen Sein und Nichtsein. Denn alles, was die Hand berühren konnte, was die Schwelle des Unsichtbaren in die materielle Welt überschritten hatte, war auch imstande, einen Laut hervorzubringen: Es genügte das Aneinanderschlagen der ›lautlosesten Dinge‹, um dies verständlich zu machen. Die höchstentwickelte Form des Lautes wiederum war das ›Wort‹, war die *kelâm* – Logos – genannte erhabene Sache, war das *kelime* – Vokabel – genannte, aus Schriftzeichen zusammengesetzte Geheimnis. Die Schriftzeichen aber, die das Wesen des Seins, dessen Sinn und die irdische Erscheinungsform Allahs zum Ausdruck brachten, standen offen lesbar auf dem Antlitz des Menschen. (SB 328f., Hervorh. im Original)

Galip ist nun überzeugt, dass »auch seine eigene Welt voller Geheimnisse war« (SB 329f.) und entgegen anfänglichen Schwierigkeiten ist er plötzlich dazu fähig, die geheimen Botschaften auf seinem Gesicht zu entziffern (353). Seit das osmanische Schriftsystem 1928 durch das lateinische Alphabet ersetzt wurde, ist das Lesen von Menschengesichtern kein leichtes Unterfangen mehr. Dies kann als ein ironischer Verweis auf die Marginalisierung alternativer, nicht rationaler Weltanschauungen aufgefasst werden, die im Zuge der Modernisierung und Verwestlichung in der Türkei stattfand.¹⁰

2.2 *Das neue Leben*

Das neue Leben beinhaltet verschiedenste Hinweise zur Sufi-Lehre und zu Motiven und Elementen der sufistischen Literaturtradition. Während seiner Suche nach Liebe und Erkenntnis kommt Osman an »Mevlânas tote[r] Stadt« (NL 79) vorbei, dem Wirkungsbereich des Begrün-

¹⁰ Ian Almond erkennt in diesem Roman und auch in *Das neue Leben* »melancholy laments for the loss of mystery in the secularized world of the European Enlightenment« (2003: 87).

ders des Mevlevi-Ordens, der in der Türkei im Zuge der Westernisierung im Jahre 1925 verboten wurde. Die mystische Suche nach der engelsgleichen Geliebten und das Bestreben, Gott durch Liebe und aufopferungsvolle Reisen näherzukommen, sind bekanntlich wesentliche Motive der Sufi-Literatur. Besonders die mystische Suche nach dem Geliebten – ein Synonym für Gott, Essenz, Wahrheit und Erkenntnis – ist in *Das neue Leben* deutlich erkennbar. Wie bereits ausgeführt, wird in der Sufi-Lehre die Liebe zu einer Person gleichgesetzt mit der Liebe zu Gott und die leidenschaftliche Suche nach dieser Person ist gleichbedeutend mit dem Streben nach göttlicher Erleuchtung. Reisen sind dabei ein immanenter Bestandteil dieses Unterfangens, das in einer Einheit mit Gott mündet. Analog dazu begibt sich auch Osman auf eine mystische Suche nach der geliebten, aber unerreichbaren engelsgleichen Canan, die ihn zum neuen Leben führen soll. Bilder und Epiphanien gewähren Osman die Vorausahnung seiner Zukunft und evozieren wiederholt Assoziationen zu der mystisch umwobenen Atmosphäre des Sufismus: »Warum, weiß ich nicht, aber mir kamen lange währende, unendlich lange Reisen in den Sinn, nicht enden wollende legendäre Regenfälle, trostlose Straßen, eine in die andere mündend, kummervolle Bäume, schlammige Flüsse, Gärten und Länder« (NL 31). Ähnlich wie ein Sufi-Pilger ist auch er ständig unterwegs:

Ich stieg in Omnibusse ein, stieg aus Omnibussen aus, wanderte in den Busbahnhöfen herum; ich stieg in Omnibusse ein, schlief in Omnibussen, ließ die Tage auf die Nächte folgen; ich stieg in Omnibusse ein, stieg in Kleinstädten aus, ging tagelang in die Finsternis hinein und sagte zu mir selbst: Wie fest doch dieser junge Reisende entschlossen ist, sich auf jenen Wegen dahintreiben zu lassen, die ihn an die Schwelle des unbekannten Landes bringen sollen! (NL 59f.)

In der Sufi-Dichtung ist der Name Canan gleichbedeutend mit Geliebte und Gott: Osman »[k]ündigte denen, die nicht wußten, daß ihr Name sowohl ›Geliebte‹, als auch ›Allah‹ bedeutete, die Freundschaft« (NL 54). Die Einheit mit Canan erscheint somit als eine Möglichkeit, Gott und die universelle Wahrheit zu erfahren. Assoziationen zu Sufi-Motiven werden in *Das neue Leben* auch an anderer Stelle deutlich. Der ältere

Herr Süreyya Bey (328–36), der sich aus dem Zentrum in die anatolische Provinz zurückgezogen hat und Osman das simple Geheimnis des Lebens preisgibt, erscheint als eine Art weiser Pir (Titel eines Sufi-Meisters), der schon in Besitz der Weisheit und Kenntnis ist, nach der Osman strebt. Osman seinerseits ähnelt einem Sufi-Pilger auf der Suche nach universeller Wahrheit, vollendeter Schönheit und verborgenen Geheimnissen, der Berge, Flüsse und Wüsten überquert, um sich der Weisheit des älteren Mannes hinzugeben.

2.3 Rot

Pamuks *Rot* ist ein besonderes Beispiel für den Versuch, der orientalischen Erzähltradition in Gestalt des europäischen Romans wieder Leben einzuhauchen. Dichter aus dem Alten Orient wie Nezāmī (1141–1205/09) oder Firdausī werden im Verlauf der Handlung wiederholt erwähnt. Nezāmīs Werk *Hüsrev-u-Shirin* (um 1200) ist nicht nur ein Intertext in Pamuks Erzählung (R 31), sondern auch ein Vorbild für die Liebesbeziehung zwischen Kara und Şeküre. Viele Sagen und Legenden aus Firdausīs berühmten Werk *Şāhnāme*, ein Meilenstein der orientalischen Miniaturkunst, werden in *Rot* eingebettet, wie die Geschichte von »Rostam o Sohrāb« – dem Vater und Sohn, die sich auf dem Schlachtfeld nicht erkennen und infolgedessen der Sohn den Vater erschlägt. Eine Vielzahl alter Meisterwerke, Legenden, Erzählungen und Geschichten des Orients werden benannt: *Geschichte* von Raschiduddin von Kazvin (92), *Hamse* von Nizāmi (85), Al-Dschauzijas *Buch der Seele* (175), Camīs *Nefahat-ül Üns* (107) und *Heft Evreng* (70), *Rosengarten* von Sadi (110), *Mesnevi* des Mevlana (110), *Leyla und Mecnun* (101), Ghazalis *Wiederbelebung der Wissenschaften* (75), *Buch der Feste* (95), Firdausīs *Buch der Könige* (110) und Fadlan von Bucharas *Buch der Tierheilkunde* (358). Auch werden einstige bedeutende politische und kulturelle Zentren der islamischen und orientalischen Welt wie Aleppo, Bagdad, Damaskus, Täbris, Maschhad, Schiras, Qazvin, Transoxanien, Herat, Chorasán oder Samarqand aufgeführt, die nunmehr die Peripherie der westlichen Zivilisation sind. Diese historischen, für das Selbstverständnis des Orients bedeutenden Orte erhalten im Roman

wieder einen prominenten Stellenwert. Zudem wird auch eine Vielzahl persischer Schahs, osmanischer Sultane und Herrscher erwähnt.

Parallelen zu orientalischen Erzählungen und Märchen schafft beispielsweise auch die Zahl Drei, der in vielen Mythologien ebenfalls eine Signifikanz zukommt. Kara bemerkt gegenüber Şeküre: »Du sagtest, in den Märchen geschehe alles dreimal« (R 199). Diese dreimalige Wiederholung oder Aufzählung ist auch ein Grundmuster in *Rot*. In den Kapiteln Zwölf bis Vierzehn erzählen die Miniaturisten Schmetterling, Olive und Storch jeweils »drei lehrreiche Geschichten« (89). Deren Titel wie »Drei Fabeln vom Illustrieren und der Zeit« (98) und »Drei Fabeln von der Blindheit und dem Gedächtnis« (107) verweisen schon auf Märchenerzählungen. Die verschiedenen Anekdoten sind jeweils unterteilt in drei Abschnitte, die mit den Buchstaben des arabischen Alphabets Elif, Be und Cim betitelt sind und die Zahlenfolge von Eins bis Drei sowie die Symbole Feuer, Luft und Wasser im Sufismus repräsentieren. Später erscheinen auch die Buchstaben Elif, Lam und Mim (378), die im Koran einigen Suren vorangestellt sind.¹¹ Die in die Rahmenerzählung eingebetteten Anekdoten beginnen des Öfteren mit dem für Märchen typischen »Es war einmal [...]« (22; 337). Erinnern wir uns auch an Altmeister Osman, dem für seine Nachforschungen in der Schatzkammer des Sultans drei Tage (335) eingeräumt werden.

Manche Figuren in *Rot* könnten auch aus einer orientalischen Märchengeschichte entsprungen sein, wie Cesmi Agha, der »alte Zwerg« (401), der das Schatzhaus des Sultans bewacht, oder »Gespenster, Dämonen und Teufel« (468), vor denen man sich fürchtet. Aus einem orientalischen Märchen scheint auch das erste Kapitel des Romans zu sein, in dem der ermordete Fein Efendi den Leser direkt aus der Zwischenwelt von Diesseits und Jenseits anspricht: »Ein Toter bin ich nun, eine Leiche auf dem Grund eines Brunnens. [...] Kurz, ich, den man unter den Meistern der Malertruppe als Fein Efendi kennt, bin gestorben, aber nicht begraben. Deswegen konnte meine Seele meinen Körper nicht ganz und gar verlassen« (11–13). Auch die wiederholt exponierte

11 Die ursprüngliche Bedeutung dieser »Muqatta'at« (Kürzel) ist ungeklärt und wird von Muslimen dementsprechend als ein heiliges Geheimnis bewertet.

Schönheit und erotische Anziehungskraft Şeküres (53) erweckt das Bild von der orientalischen Schönheit in *Tausend und eine Nacht*.

Im Kontext orientalischer Erzählformen ist auch der Meddah erwähnenswert.¹² Pamuk bezeichnet den traditionellen Geschichtenerzähler in seiner Essaysammlung *Other Colours* als den eigentlichen Helden seines Romans (OC 263). Auch die Aufteilung der Kapitel in *Rot* ist an der Erzähltechnik des Meddahs orientiert. Der Erzählweise des Meddahs, der in Kaffeehäusern als Bestandteil seiner Erzählungen Illustrationen zur Schau stellt, wird mit der Aufteilung der Kapitel entsprochen, in denen beispielsweise eine Goldmünze (R 141), ein Hund (22), ein Baum (69), der Tod (172) und Satan (387) jeweils mit ihrer eigenen Stimme (tatsächlich die Stimme des Meddahs) und Perspektive dem Leser ihre Geschichte erzählen. Jedes dieser Kapitel in *Rot* erscheint als eine illustrierte Episode und Pamuk selbst als der Meddah. Pamuk bezieht sich in seinem Erzählstil auf die Tradition des Meddahs und verwendet die literarische Technik der in die Rahmenerzählung eingebetteten Erzählungen, um sowohl einen Raum zu eröffnen für diverse orientalische Erzählungen als auch die Verbindung seines Romans zur orientalischen Erzähltradition zu betonen.¹³

Pamuk interessiert sich generell für das reiche kulturelle Erbe des Orients. In *Rot* setzt er sich daher auch äußerst intensiv mit der osmanisch-persischen Miniaturmalerei auseinander und thematisiert den Verlust dieses historischen Vermächtnisses. Im Laufe des Romans werden zahlreiche Legenden über die bedeutendsten Künstler und Meisterwerke der Miniaturkunst aufgeführt. Dies ist insbesondere in dem Abschnitt »Ich, Altmeister Osman« (R 416–34) der Fall, in dem die Protagonisten Kara und Meister Osman Meisterwerke der osmanisch-persischen Miniaturkunst in der Schatzkammer des Sultans inspizieren

12 Für eine nähere Beschreibung der orientalischen Meddah-Tradition und ihres Einflusses auf die moderne türkische Literatur siehe Ahmet Evin (1983: 29–37).

13 Gökner bemerkt: »Pamuk adopts the flat two-dimensionality of the Islamic miniature as his formal model for the contemporary novel. By doing so, he inverts the formula of ›European‹ form versus ›local‹ content that dominates some literary understandings of national traditions« (2012: 316).

und detailliert beschreiben. Die von Olive geäußerte Furcht, dass alt-hergebrachte Traditionen und damit die eigene Identität »langsam in Vergessenheit geraten« (510) würden, sollte sich in Bezug auf die Miniaturkunst letztendlich tatsächlich bewahrheiten. Auf eine ähnliche Weise wie manche Formen der Literatur durch den europäischen Roman, der sich weltweit etablierte, marginalisiert wurden, wurde auch die Miniaturmalerei von anderen künstlerischen Darstellungsformen verdrängt.¹⁴ Pamuk bemerkt dazu: »Afterward, this fine art was cruelly lost and forgotten – such is the merciless power of history – supplanted by Western post-Renaissance ways of painting and seeing, especially in portraiture. This was simply because Western ways of seeing and painting were more attractive. My book is about the sorrow and tragedy of this loss, this erasure. It is about the sorrow and pain of lost history« (OC 270). Dies kommt dem Verlust einer Perspektive gleich. *Rot* ist in dieser Hinsicht eine Wehklage über den Verlust der historischen kulturellen Werte eines Landes. Doch an das im Laufe der Zeit verlorene historische Erbe wird in *Rot* mittels vielfältiger Referenzen zugleich erinnert. Pamuk bewahrt dieses vor dem Vergessen und kritisiert auch die Stigmatisierung von künstlerischen Ausdrucksformen und Weltanschauungen, die aus religiösen Kontexten stammen und im Zuge von Modernisierung und Fortschritt nicht nur aus der politischen, was er sehr wohl begrüßt, sondern auch aus der kulturellen Realität der Türkei verbannt worden sind. Wie auch Erdağ Göknar feststellt, findet Pamuks Kritik an dem rücksichtslosen Modernisierungsprozess vor allem auf der künstlerischen Ebene statt. Er bezeichnet Pamuks Romane, die bestimmt seien von »a rearticulated cosmopolitanism, mysticism, Ottoman heritage« (2012: 323), daher als »secular blasphemies« (ebd.), die ein Gegengewicht zu dem »secular masterplot« darstellen, dem Me-

14 Ein anderes in Vergessenheit geratenes kulturelles Erbe des Osmanischen Reiches, das Pamuk in Erinnerung ruft, ist die Kunst der Kalligrafie. Auch diese wurde während der Modernisierung des Landes vernachlässigt, vergessen und somit »den letzten Überbleibseln einer raffinierten osmanischen Tradition der Garaus gemacht« (UD 46).

dium einer säkularen Staatsideologie und ihres Modernisierungsprojekts.

Nun wird aber deutlich, dass die oben aufgeführten literarischen Motive der Erkenntnissuche und in die Rahmenhandlung eingebetteten Erzählungen nicht nur auf die orientalische Erzähltradition verweisen, sondern auch in Verbindung mit der europäischen Literaturtradition stehen. Betrachten wir zunächst einige Beispiele intertextueller Referenzen zu der westlichen Literaturtradition in *Das neue Leben* und *Das schwarze Buch* und erörtern anschließend die etwaigen Implikationen dieser Oszillation zwischen westlicher und östlicher Literaturtradition für Pamuks Poetik des Marginalen und ihre Ziele.

Das neue Leben, dessen Verbindungen zur sufistischen Erzähltradition wir bereits gesehen haben, ähnelt stellenweise Dante Alighieris *Vita Nova* (1292–1295). Eine Parallele zwischen diesen Werken ergibt sich nicht nur hinsichtlich der Titel, sondern auch bezüglich der plötzlichen Wandlung des Protagonisten und einer idealisierten, aber unerwiderten Liebe. Canan erscheint als eine Erlöserfigur, die ähnlich wie Dantes Beatrice, »die glorreiche Herrin [seines] Herzens« (Alighieri 2006: 5), den Protagonisten zu der mystischen Wahrheit führen soll. Erscheint die Liebe in Dantes Werk als eine spirituelle und mystische Erfahrung, in der die Geliebte als ein verführerischer Engel auftritt, der zu widerstehen sich als unmöglich darstellt, so gelingt es auch Osman nicht, sich von der Anziehungskraft Canans zu befreien: »Ich ließ mich selbst zurück und lief ihr nach« (NL 28). Doch wie Beatrice in *Vita Nova* bleibt auch Canan für Osman unerreichbar. Pamuk verdeutlicht also nicht nur die Verbindung seines Werkes *Das neue Leben* mit Sufi-Erzählungen und den für sie typischen Motiven der Suche nach der engelsgleichen Geliebten, sondern zeigt dabei gleichzeitig die Parallelen zwischen Sufi-Erzählungen und Dantes *Vita Nova* auf. Was hiermit bewirkt werden soll, wird noch erläutert werden, doch sehen wir uns zunächst weitere Passagen an.

Das neue Leben und sein Bezug zu Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* (1923) wird in der geheimnisvollen Suche nach Wahrheit und Sinnhaftigkeit deutlich. Mustafa Ever (1999: 296) sieht in Osmans später Ent-

deckung der Lebensfreude eine Analogie zu der Siebenten Elegie von Rilkes *Duineser Elegien*, in welcher der Protagonist beginnt, das Leben so zu akzeptieren, wie es ist: »Hier sein ist herrlich« (1923: 39). Canan, die als eine Engelsgestalt beschrieben wird, erinnert nicht nur an die engelsgleichen Frauen in der sufistischen Erzähltradition, sondern auch an Rilkes Engel in den *Duineser Elegien*. Osman hegt die Hoffnung, dass der Engel ihm »das ganze Geheimnis des Lebens offenbaren« (NL 88) wird. Es findet sich auch ein versteckter Hinweis (212) auf *Die Leiden des jungen Werther* (1774); ein Intertext für Osmans unerwiderte Liebe zu Canan. Erneut ist es also das Motiv einer idealisierten, aber unerreichten Liebe, die nicht nur in der orientalischen, sondern auch in der europäischen Erzähltradition ein wesentliches Element ist. Die Atmosphäre mystischer Geheimnisse und Verschwörungstheorien, die in *Das neue Leben* evident ist, evoziert auch Assoziationen zu Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980), wie Oktay (1999: 233) feststellt. Verdeutlichen wir uns am Beispiel von *Das schwarze Buch* noch einmal, wie Pamuk Motive scheinbar divergenter Literaturtraditionen in seinen Romanen verbindet und ihre Gemeinsamkeiten herausstellt.

Dem sechsten Kapitel im Roman – das von Schaufensterpuppen handelt, die in den Untergrund Istanbuls verbannt wurden – ist passenderweise ein Epigramm vom Canto Vier des *Inferno*, dem ersten Teil von Dantes *Divina Commedia* (1308–1321), vorangestellt: »... aber Seufzer allzumal, die dort, die ewige Luft erzitternd, wehten« (SB 69). Galip steigt in die Untergrundpassagen Istanbuls hinab, um einen Blick auf eine »Mannequin-Hölle« (218) zu werfen, und begegnet hier Schaufensterpuppen, die »nach Gruppen [...] unterteilt waren« (211). Die Analogie zu Dantes Höllenreise und seiner Beschreibung der Verdammten, die ähnlich wie die Schaufensterpuppen in Gruppen und Höllenkreisen aufgestellt sind, ist überdeutlich. Beatrices und Dantes Aufstieg zum Paradies in *Paradiso*, dem dritten Teil der *Divina Commedia*, korrespondiert zudem mit Galips und Belkis' (dessen Name schon Assoziationen mit Dantes Beatrice auslöst) gemeinsamer Besteigung eines Minarets der Süleymaniye Moschee (221). Dantes Beatrice und Pamuks Belkis erfüllen also eine ähnliche Funktion: den Suchenden zu seiner Erleuchtung zu führen. Hier begegnet uns also wieder das bekannte Motiv. Erneut

schaft Pamuk eine Verbindung zwischen einem kanonisierten europäischen Meisterwerk und Meisterwerken orientalischer Erzähltraditionen. Galips Suche nach Rüya in *Das schwarze Buch* verweist nicht nur auf Şeyh Galips *Hüsn-ü Aşk* und Feridüddin Attars *Mantikut-Tayr*, sondern zeigt dabei implizit auch die bestehenden Parallelen dieser Sufi-Erzählungen mit Dantes Werk auf.

Eine weitere Referenz in *Das schwarze Buch* gilt Giovanni Boccaccios *Decamerone* (1470). In diesem Werk flieht eine Gruppe der höheren Gesellschaft aus dem pestverseuchten Florenz und versammelt sich in einer Villa, in der sie sich die Zeit mit dem Erzählen von Geschichten vertreibt. Im sechzehnten Kapitel von *Das schwarze Buch* nimmt auch Galip an einer Abendgesellschaft teil, während der jeder Gast eine Geschichte erzählt. In Anbetracht der Tatsache, dass die Erzähltechnik der eingebetteten Erzählungen sowohl in der östlichen Erzähltradition – zum Beispiel in *Tausend und eine Nacht*, in Attars *Mantikut-Tayr* und Rumis *Mesnevi* – als auch in der westlichen Erzähltradition – so bei Boccaccio und Chaucer¹⁵ – gleichermaßen angewandt wurde, kann festgestellt werden, dass Pamuk durch die Wahl seiner intertextuellen Referenzen erneut die Verbindungen östlicher und westlicher Literaturtraditionen herausstellt. Welchen Zweck verfolgen nun diese Querverweise zwischen westlichen und östlichen Literaturen und was bedeutet dies für Pamuks Poetik des Marginalen und seine Autorschaft?

Während Verweise zu der orientalischen Erzähltradition diese erneut in Erinnerung rufen und als ein bedeutsames Element des kulturellen Gedächtnisses bewahren, stellen Referenzen zur westlichen Literaturtradition die enge Verschränkung literarischer Motive aus divergenten Kulturen heraus und hinterfragen und dekonstruieren somit die Vorstellung einer strikt voneinander getrennten Existenz und Entwicklung westlicher und östlicher Kulturen. Wir sahen bereits, dass Erzählungen in der sufistischen Literaturtradition allegorisch zu verstehen sind und oftmals die Suche nach Gott repräsentieren. Wie Pamuk in der Referenz auf Dantes *Divina Commedia* aber verdeutlicht, ist die

15 Diese Rahmenstruktur findet sich unter anderen in Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (1476).

allegorische Darstellung einer Gottessuche kein ausschließliches Motiv der orientalischen beziehungsweise der sufistischen Literaturtradition.¹⁶ Beide Verweise, auf Dante und Rumi, verdeutlichen somit die schon seit jeher bestehenden engen Verbindungen zwischen scheinbar grundverschiedenen Literaturtraditionen. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang an Edward Fitzgerald aus Sebalds *Die Ringe* und dessen Übersetzung des *Rubāiyat*, die »Wort für Wort, auf einen unsichtbaren Punkt [verweisen], an dem das mittelalterliche Morgenland und das erlöschende Abendland einander anders als im unseligen Verlauf der Geschichte begegnen dürfen« (RS 238). Dies ist auch der Fall in Pamuks Werken, in denen westliche und östliche Literaturtraditionen einander ergänzen und nicht marginalisieren.

Pamuks Referenzen zu westlichen und östlichen Literaturtraditionen stellen überraschende Verbindungen zwischen diesen heraus und verdeutlichen auf einer kulturellen Ebene die enge Verbundenheit nur scheinbar divergenter, voneinander strikt getrennter Welten: Literatur erscheint als ein gemeinsames historisches Erbe sowohl westlicher als auch östlicher Kulturen.¹⁷ In Pamuks Werken verbinden sich klassische orientalische Erzähltechniken und mystische Traditionen mit der Gattung des europäischen Romans und positionieren diese sowohl innerhalb der westlichen als auch der östlichen Literaturtradition.¹⁸ Diese

16 Siehe beispielsweise auch die Parallelen zwischen Sufi-Allegorien, wie z.B. *Die Konferenz der Vögel*, und christlichen Allegorien, wie etwa John Bunyans *The Pilgrim's Progress* (1678).

17 Auch Salman Rushdie verwies bereits auf die engen Beziehungen zwischen verschiedenen Literaturen und stellte fest, »daß es bei großen Teilen der Literatur – in vielen verschiedenen Sprachen – aus jenen Ländern der Welt, die man im weitesten Sinne [...] als machtlos bezeichnen könnte, gewisse Gemeinsamkeiten gibt. Der faszinierende Realismus der Lateinamerikaner beeinflusst die indischsprachigen Schriftsteller im heutigen Indien« (1992: 90).

18 Ihab Hassans (1988: 52) Hinweis auf die postmoderne Hybridität, die Vermischung unterschiedlicher Gattungen und Stilmerkmale in einem Werk, ist hier zutreffend. Für Pamuk als postmoderner Autor vgl. auch Kirchner (1999) und Sagaster (2002).

interkulturellen und interliterarischen Verweise haben zudem Implikationen für den Schriftsteller Pamuk: Zum einen schreibt er sich in die europäische Literaturtradition ein und bekräftigt seinen Anspruch darauf, als internationaler Schriftsteller wahrgenommen zu werden, und zum anderen fordert er, als authentischer Schriftsteller legitimiert zu werden, der aus den spezifischen Traditionen und Quellen seiner eigenen Kultur heraus originelle Werke verfasst. Erinnern wir uns in diesem Kontext an einen jungen kurdischen Mann in *Schnee*, der einen bemerkenswerten Einwand hinsichtlich der Legitimation der europäischen Literatur äußert: »Wenn die ein Gedicht schreiben oder ein Lied singen, sprechen sie im Namen der ganzen Menschheit. Sie sind Menschen, wir nur Muslime. Wenn wir etwas schreiben, ist es Volksdichtung« (S 336). Es scheint so, dass Pamuk gerade dieser Vorstellung entgegensteuern will, indem er unterstreicht, dass sein Werk aus beiden Traditionen und Kulturen schöpft.

3. Blinde Flecken und Stereotype

Obwohl das Ziel einer Poetik des Marginalen vor allem die Restitution marginalisierter Menschen ist, stößt sie auch wiederholt an ihre Grenzen, denn der exklusive Fokus auf einen bestimmten Menschen oder eine Gemeinschaft vermag als negative Begleiterscheinung auch den Ausschluss anderer begünstigen, die infolge der begrenzten Aufmerksamkeit zudem manchmal nur stereotypisch dargestellt werden. Verdeutlichen wir uns die Grenzen in der Poetik des Marginalen beider Autoren zunächst am Beispiel von Sebalds Darstellung von »Eingewanderten«, denen in seinen Erzählungen, im Gegensatz zu den »Ausgewanderten«, keine besonders differenzierte Beschreibung zuteilwird.

3.1 Morgenländische Imaginationen

Ein erstes Beispiel für gängige Stereotype im Werk Sebalds ist Ambroses Beschreibung von Konstantinopel in *Die Ausgewanderten*, die doch

sehr von einer erklärenden, orientalistischen Perspektive auf die Stadt gezeichnet ist:

Niemand, schreibt er, würde eine solche Stadt sich vorstellen können. [...] Akazien, Korkeichen, Sykomoren, Eukalyptus, Wacholder, Lorbeer, wahre Baumparadiese und Schattenhalden und Haine mit rauschenden Bächen und Brunnen. Jeder Spaziergang voller Überraschungen, ja Schrecken. Wie von Szene zu Szene in einem Schauspiel wechseln die Prospekte. Eine Straße mit palastartigen Gebäuden endet in einer Schlucht. Du besuchst ein Theater und gelangst durch eine Türe im Vorraum hinaus in ein Wäldchen; ein anderes Mal biegest du in eine düstere, immer enger werdende Gasse, glaubst dich bereits gefangen, machst einen letzten Verzweiflungsschritt um eine Ecke und überblickst unvermittelt von einer Art Kanzel das ausgedehnteste Panorama. (AGW 193)

Während die Schilderung Konstantinopels die in der Mitte des 19. Jahrhunderts gängige Erklärung des Orients verdeutlicht, wurde an der Darstellung Jerusalems als verfallenem Ort (AGW 209) dieses Bild sofort wieder hinterfragt. Doch im Zusammenhang mit dem in einem arabischen Kostüm abgelichteten Ambros Adelwarth (137), der »arrogates to himself the right to usurp the identity of the colonised other« (2007: 55), verweist auch Jonathan Long auf jene Passagen im Werk hin, in denen Sebalds »critical distance collapses, giving way to a more affirmative representation of colonial desire« (ebd.).¹⁹

Bei aller empathischen Aufmerksamkeit, die Sebald in seiner Prosa Minderheiten und Ausgegrenzten widmet, werden diesen in seinen Erzählungen stellenweise auch eher oberflächliche und stereotype Darstellungen zuteil. Dieser widersprüchliche Umstand, der zwar nur einzelne und kurze Passagen des Werks betrifft, soll im Sinne der Vollständigkeit besprochen und mit entsprechenden Auszügen exemplifiziert werden. Obwohl im Zuge dieser Untersuchung gezeigt werden konnte, dass Sebald sich empathisch den Marginalisierten und den Opfern der

19 Auch Helen Finch verweist in diesem Zusammenhang auf einen »blind spot in Sebald's empathy with the victims of colonization« (2013b: 88).

Geschichte zuwendet, muss im Sinne einer objektiven Untersuchung auch auf Passagen in dessen Werk hingewiesen werden, die dieser These zu widersprechen scheinen. Es ist bemerkenswert, dass einige Passagen aus den Erzählungen von der Sebald-Forschung konsequent außer Acht gelassen werden, sei es, weil sie als irrelevant eingestuft werden, oder sei es, weil sie sich nicht so recht in das in den letzten Jahren entstandene Sebald-Bild einfügen.²⁰ Es findet sich zum Beispiel keine Untersuchung, die auf die problematische Darstellung von Migrantenumilieus in Sebalds Werk eingeht. In diesem Zusammenhang ist speziell eine Passage in *Die Ringe* hervorzuheben, in der die Erzählinstanz sich für eine kurze Zeit in Den Haag aufhält und dort einer Gruppe von muslimischen Migranten in einer Hinterhofmoschee begegnet.²¹

Indem ich noch emporschaute an dieser Fassade, schlüpfte unmittelbar neben mir [...] ein dunkelbärtiger Mann, der über seinem langen Kleid eine alte Anzugjacke trug, bei einem Tor hinein, durch dessen spaltbreite Öffnung mein Blick einen mir unvergeßlichen, ganz aus der Zeit gelösten Moment lang auf eine hölzerne Stellage gefallen ist, in der, ordentlich über- und nebeneinander, vielleicht hundert Paar abgetragene Straßenschuhe standen. Erst später habe ich aus dem Hinterhof des Hauses das Minarett hinaufsehen in den azurfarbenen holländischen Abendhimmel. (RS 100f.)

20 Johannsons Hinweis auf Sebalds »[w]enig politisch korrekt[e]« (2008: 53) Einfügung des älteren homosexuellen Ehepaares in *Die Ringe* mit dem Ziel, die »Endzeitstimmung« des verfallenden Hotels zu »intensivieren« (ebd.), bildet eine der wenigen Ausnahmen. Dazu zählt auch die bereits aufgeführte Kritik Longs und Finchs an der Fotografie des als Araber kostümierten Adelwarth.

21 Vgl. auch Helen Finch (2013b: 68f.), die diese oben erwähnten Begegnungen vor dem Hintergrund von »queer encounters« (ebd.) und »queer oriental visions« (ebd.: 69) in Sebalds Prosa liest. Auch Finch verweist auf die hier uns begegnenden »racist [...] clichés« (ebd.), sieht hierin aber auch einen »intimate touch between Occident and Orient« (ebd.) verwirklicht, die eine für Sebalds Werke typische »suspension of time« (ebd.: 68) ermögliche. Diese Begegnungen scheinen jedoch in diesem Falle nicht einer wahren »reconciliation between East and West« (ebd.: 69) dienlich zu sein, wie sich noch zeigen wird.

Dieser vom Erzähler als »extraterritorial« (ebd.) bezeichnete Ort passt ihm so gar nicht in die Lebenswirklichkeit der holländischen Stadt. Weiter heißt es in der Passage: »Vor den Eingängen der diversen Unterhaltungs- und Eßlokale am Stationsweg hatten sich inzwischen kleine Gruppen morgenländischer Männer versammelt, von denen die meisten stillschweigend rauchten, während der eine oder andere ein Geschäft abzuwickeln schien mit einem Klienten« (RS 101). Wäre es vorstellbar, Angehörige der jüdischen Minderheit, die ebenfalls aus dem Nahen Osten stammen, als morgenländische Männer zu beschreiben, die dubiose Türgeschäfte abwickeln? An dieser Stelle scheint kein Bewusstsein für die Gefahr einer oberflächlichen Darstellung der muslimischen Minderheit vorhanden zu sein. Und weiter heißt es im Text:

[K]am um die Straßenecke herum ein dunkelhäutiger Mensch auf mich zugestürzt, [...] der mich [...] zugleich in die Bahn seines Verfolgers hineinriß, bei dem es sich, dem ganzen Ansehen nach, um einen seiner Landsleute handeln mußte. [...] [D]er Verfolger, dessen Augen geradezu glänzten vor Mordlust und Wut, [...] hatte eine Schürze vorgebunden und ein langes, blitzendes Messer in der Hand, das so knapp an mir vorbei fuhr, daß ich bereits zu spüren glaubte, wie es mir zwischen die Rippen drang. (RS 101f.)²²

»Dunkelhäutige« und »dunkelbärtige« Menschen, die ihre Landsmänner mordlustig mit Messern jagen und ihre dubiosen Geschäfte vor Eingängen beliebiger Lokale abschließen, schlagen allzu deutlich in die Kerbe der leider irrigen Vorstellung von kriminellen, nichtintegrierten Einwanderern in Europa. Sollte hier parallel zu dem Scheitern der deutsch-jüdischen Symbiose ein weiteres Beispiel des gescheiterten interkulturellen Miteinanders in Europa verdeutlicht werden? In dieser

22 Die albatraumhafte »Vorstellung, geschlachtet zu werden« (CS 133), wie Sebald in *Campo Santo* in Bezug auf Peter Weiss schreibt, scheint in dieser Szene einen Widerhall gefunden zu haben. Dennoch rückt diese versteckte Referenz auf Weiss in Anbetracht der in dieser Szene bemühten, vor allem verzichtbaren, Stereotype in den Hintergrund.

Darstellung eines Migrantenmilieus, das abseits der Gesellschaft verortet wird, ist Sebalds Empathie für die Außenseiter jedenfalls nicht mehr erkennbar. Obwohl in einer Passage in *Die Ausgewanderten* eine türkische Schiffskapitänin positive Erwähnung und »gegenseitige Hochachtung« (AGW 340f.) findet, und damit als ein Gegengewicht zu dieser stereotypischen Darstellung aufgeführt werden könnte, kommt der Messer wetzende, an zwielichtigen Orten dubiosen Handel treibende Eingewanderte in *Die Ringe* durchweg eher schlecht weg und hinterlässt beim Leser einen nachhaltigeren Eindruck zurück als das positive Bild der türkischen Kapitänin.

Dies sind nicht die einzigen stereotypischen Darstellungen im Werk Sebalds; man könnte an das äußerst stereotypische Bild eines Deutschen denken, der mit seinem »Bauch und Unterleib auf eine grauen-erregende Weise eingezwängt in eine kurze Sommerhose« (AGW 328) und seinem »rotfleckig angelaufene[n] Gesicht« (ebd.) in der Passage der Zugfahrt nach Bad Kissingen auftaucht. Wenngleich dies als ein Ausdruck von Sebalds bewusst überzogener Kritik an der Mehrheitsgesellschaft²³ und seiner Heimat insgesamt gedeutet werden könnte, trifft dies im Falle einer Minderheit jedoch nicht zu. Weitere sprachliche Missgriffe finden sich in *Die Ausgewanderten*, wo der Erzähler von seiner Begegnung mit einer »Negerfamilie« (AGW 154) berichtet, und in *Schwindel. Gefühle.*, wo er von »einer sehr schwarzen [...] Negerfrau« (SG 283) spricht, die an einem Kinoschalter sitzt. Diese Kritik an Sebalds politisch unkorrekten Äußerungen tut seinem empathischen Fokus auf verdrängte und verfolgte Menschen in seinen Erzählungen keinen Abbruch, sondern richtet sich vielmehr an das möglicherweise fehlende Bewusstsein für die Lebenswirklichkeiten anderer Minderheiten, das an diversen – wenn auch wenigen – Stellen im Text deutlich wird. Diese Widersprüchlichkeiten werden hier erwähnt, um den Fokus der Sebald-Forschung auch auf diesen Aspekt seiner Prosa zu lenken.

23 Schütte sieht in dieser Szene eine »bis zur Unentscheidbarkeit reichende Schwierigkeit des Erzählers, sich gegenüber seinen Landsleuten zu verhalten« (2020: 217).

3.2 Abendländische Illusionen

Obwohl Pamuk in seinem Werk stellenweise auch auf das Schicksal von marginalisierten Minderheiten und Gemeinschaften wie Griechen, Kurden und Armenier hinweist, ist es doch erstaunlich, dass diese kaum als Protagonisten seiner Erzählungen erscheinen. Wenn in *Schnee* auch Angehörige einer Minderheit wie die (möglicherweise) kurdischen Jugendlichen Necip und Fazıl zu Wort kommen, wird die griechische und armenische Minderheit nicht durch aktive und sich eigenständig artikulierende Protagonisten repräsentiert. Jedoch kann auch eine alternative Sichtweise auf diesen Umstand eingenommen werden: Pamuks Nichtberücksichtigung christlicher Minderheiten der Türkei inszeniert und stellt bewusst die Leerstelle heraus, die sich infolge der Vertreibung oder Ermordung der nichtmuslimischen Minderheiten des Osmanischen Reiches beziehungsweise der modernen Türkei ergeben hat.

Während wir sahen, wie einige Stereotype über den Orient und ihre Bevölkerung Eingang in Sebalds Werk gefunden haben, wird sich in den folgenden Ausführungen zeigen, dass in Pamuks Werken insbesondere Stereotype in Bezug auf Europa und die Europäer vorhanden sind.²⁴ David Coury zufolge beziehen Pamuks Erzählungen ihre Dramatik aus der Ost-West-Konfrontation (2009: 342). Pamuk stellt diese Konfrontation aber nicht mit dem Ziel ihrer Bestätigung dar, sondern dekonstruiert sie beständig. Klischees, die auf Europa bezogen sind, werden, in Kontrast zu Sebalds klischeehaften Darstellungen, von Pamuk sogleich ironisiert und unterhöhlt.

Die kritische Auseinandersetzung mit Europa und europäischen Werten ist besonders in *Schnee* evident. Dieser Diskurs ist jedoch sehr von klischeehaften Vorstellungen bestimmt. Zunächst einmal

24 Besonders in *Schnee* finden sich auch klischeehafte Äußerungen hinsichtlich der anatolischen Bevölkerung, die von Akteuren wie Sunay Zaim wiederholt getätigt werden. Pamuk zeichnet hier das Bild einer arabischen Moderne: Es ist ein Zustand der Transformation, den die moderne Türkei seit ihrer Gründung nach dem Zusammenbruch des Osmanischen Reiches tatsächlich durchläuft und den Pamuk in seinen Werken nachzeichnet und karikiert.

wird deutlich, dass Europa beziehungsweise die westliche Zivilisation in Kars nur in Gestalt von Symbolen begegnet, die ein bestimmtes Klischee ausdrücken: Konsumgüter wie Coca-Cola, westliche Fernsehserien oder Fotografien der Schweizer Alpen in Kaffeehäusern und auch privaten Wohnzimmern, die ein manifester Bestandteil des dortigen Lebens sind. Es ist bemerkenswert, dass die »Bilder von den Schweizer Alpen« (S 48) den Einwohnern einen größeren Reiz bieten, als die die Stadt umgebenden einheimischen Bergketten. Auch der Figur des Hans Hansen in *Schnee* wird eine klischeehafte Darstellung zuteil. Ka beschreibt das Zusammentreffen mit der europäischen Familie, bei der er vorgibt, zu Abend gegessen zu haben, folgendermaßen: »Wir haben Brathuhn mit Bratkartoffeln gegessen. [...] So blond, breitschultrig und gutaussehend, wie Hans Hansen ist, so blond und schön sind auch Ingeborg und die Kinder« (277). Pamuk ist sich dieser hier entfalteten Stereotypik zweifelsfrei bewusst. Wozu also diese offensichtlich überspitzte Beschreibung? Liest sich diese klischeebesetzte Schilderung schon als ein Hinweis auf die Ironisierung gängiger Stereotype, die in dieser Erzählung vorhanden sind? Eine Ironie, die bei Sebalds Darstellung von Migrantenmilieus nicht erkennbar war?

Doch betrachten wir zunächst weitere Passagen in *Schnee*, in denen Klischees begegnen. Der Islamist Lapislazuli bemerkt über die Europäer: »Die öffentliche Meinung in Europa ist nicht unser Freund, sondern unser Feind. Nicht weil wir ihr Feind sind, sondern weil sie uns instinktiv gering schätzen« (S 326). Er differenziert nicht zwischen den divergenten politischen und kulturellen Realitäten in Europa, sondern betrachtet die europäische Bevölkerung als ein homogenes Kollektiv. Lapislazuli unterstreicht zudem ein weiteres Klischee, indem er feststellt: »Es gibt einen einzigen Westen mit einer einzigen Meinung. Die andere Meinung vertreten wir« (274). West und Ost sind für ihn zwei strikt voneinander unterscheidbare Wertesysteme.

Obwohl diese Passagen ihrer offensichtlichen Klischeehaftigkeit wegen auf dem ersten Blick kritikwürdig erscheinen, wird doch klar, wie Pamuk diese Stereotypen stetig ironisiert und untergräbt. Denn obwohl die Protagonisten in *Schnee* auf der Dichotomie von Ost und West beharren, existieren im Text zahlreiche Hinweise darauf, dass das

Leben in Kars tatsächlich von der Koexistenz westlicher und östlicher Lebensweisen bestimmt ist, und nicht von ihrer Disjunktion: »Im Fernsehen lief ein Film, aufgenommen mit versteckter Kamera, in dem kleine amerikanische Kinder von Stühlen rutschten, Aquarien zerschlugen [...]. Wie die anderen Leute im Teehaus vergaßen Fazıl und Ka alles andere und schauten lächelnd den amerikanischen Kindern zu« (346). Ungeachtet aller deutlichen Gegensätze zwischen den verschiedenen ideologischen Gruppierungen stehen alle Bewohner der Stadt unter dem Einfluss westlicher Kultur: Sie sind fasziniert von Coca-Cola, Fotografien der Schweizer Alpen und ausländischen Fernsehserien. Sibel Erol liegt richtig, wenn sie postuliert, dass Pamuks Auseinandersetzung mit der Dichotomie von Ost und West vor dem Hintergrund einer generellen Auseinandersetzung über »similarity and difference« (2007: 403) zu verstehen sei. Dadurch zeige Pamuk, dass Kulturen und Menschen zwar different, aber auch in gleichem Maße wesensgleich sind. Gramling (2007) bemerkt, dass Pamuk in *Schnee* durch das Wortspiel von Ka, Kar und Kars, das auch Kafkas K. beinhaltet, die tatsächliche Nähe und Verschachtelung von West und Ost symbolisiert. Wir haben bereits gesehen, dass auf eine ähnliche Weise auch der Sebald'sche Erzähler seine Nähe zu den jüdischen Protagonisten verdeutlicht, mit denen und deren Schicksal er sozusagen »verschachtelt« ist.

Auch in *Das neue Leben* begegnen uns zahlreiche Fälle stereotypischer Äußerungen. Die Teilnehmer einer Vertreterkonferenz in einer entlegenen anatolischen Kleinstadt bemerken: »Wir wollten weder das Leben in Istanbul noch jenes in Paris oder New York; sollten sie alle bleiben, wo sie waren, Salons, Dollars, Apartmenthäuser und Flugzeuge« (NL 126). Der Lebensstil in den westlichen Metropolen wird auf oberflächliche Weise nur anhand wirtschaftlicher und technologischer Merkmale definiert. Wie schon in *Schnee* repräsentieren Europa auch hier nur Konsumgüter wie AEG Kühlschränke, Coca-Cola, UHU Klebstoff und LUX Handseife (156). Dr. Narin, entschlossener Feind der westlichen Kultur, zögert jedoch nicht, Uhren und Waffen zu erstehen, die dort hergestellt worden sind, wie eine »Smith & Wesson« (201) und eine Waffe aus der »deutschen Walther-Serie« (ebd.). Dr. Narin be-

trachtet Letztere als »ein[en] Teil unseres Körpers wie unseres Geistes« (ebd.). Erneut ironisiert Pamuk die Kritik seiner Protagonisten an der westlichen Zivilisation.

Pamuk dekonstruiert auch in *Die weiße Festung* die angenommene Ost-West-Dichotomie und damit verbundene Identitätszuweisungen, obwohl auch hier wieder die Rede ist von der vermeintlichen Diskrepanz zwischen westlicher Individualität und östlicher Kollektivität. Nachdem das Schiff eines jungen venezianischen Händlers von der osmanischen Flotte aufgebracht wurde, wird dieser versklavt und an einen osmanischen Gelehrten übergeben, dem er zum Verwechseln ähnlichsieht. Die soziale Beziehung, in der sich beide fortan befinden, evokiert Assoziationen mit Georg W.F. Hegels Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft und ist gleichzeitig eine stellvertretende Repräsentation der Zentrum-Peripherie-Beziehung zwischen europäischer und osmanischer Zivilisation. Während Hodscha bemüht ist, dem Sultan eine Wunderwaffe zu bauen – mittels derer die Tore des Abendlandes aufgestoßen werden sollen –, gilt sein primäres Interesse westlicher Kultur und Wissenschaft, über die er mit dem Venezianer lange Diskussionen führt. Mit der ständig formulierten Frage »Warum bin ich selbst?« (W 86) beginnt die Suche nach den Grundfesten der Identität.²⁵

Nach langen Jahren der mittlerweile gleichberechtigten Zusammenarbeit beginnt der Hodscha allmählich auch die Perspektive des

25 Die Begegnung der scheinbar unterschiedlichen Weltanschauungen wird in einer Passage auf besondere Weise verdeutlicht: Als das osmanische Istanbul von der Pest heimgesucht wird, entwickeln Hodscha und der Venezianer jeweils eigene Methoden, um mit dieser Situation umzugehen. Während sich der Venezianer, wie Bayrakçeken und Randall bemerken, im Sinne Foucaults einer »rational-analytical strategy« (2005: 195) verschreibt und ein Beispiel liefert für die Disziplinierung und Kontrolle der Bevölkerung, indem er die pestverseuchten Stadtviertel bestimmt, die Toten zählt und die Bewegungen der Bevölkerung nachzeichnet und überwacht, tritt der Hodscha als schwindelnder Geschichtenerzähler auf, der dem Sultan mystische Erklärungs- und Lösungsansätze für das Unglück bietet. Es scheint beinahe, dass europäischer Rationalismus orientalischer Mystik gegenübersteht. Doch genau das Gegenteil wird sich herausstellen, da Pamuk bemüht ist, diese scheinbaren Gegensätze aufzulösen.

Venezianers einzunehmen: »Ich bin wie du geworden«, sagte der Hodscha sodann. [...] Er behauptete, jetzt die Welt mit meinen Augen zu sehen« (111). Der venezianische Händler, der »in Florenz und in Venedig Wissenschaft und Kunst studiert« (6) hatte, erfährt ebenfalls einen Wandel. Obwohl er nur ein Sklave ist, gelingt es ihm dennoch, das Interesse des Sultans zu wecken und sich im Laufe der Zeit zu einem gleichberechtigten Partner des Hodscha zu entwickeln. Nach dem erfolglosen Eroberungsversuch einer europäischen Festung, bei dem eine neu entwickelte Geheimwaffe kläglich versagt, ergreift Hodscha die Gunst der Stunde, tauscht seine Identität mit dem Venezianer und begibt sich an seiner Stelle in dessen Heimat, während dieser als islamischer Gelehrter im osmanischen Istanbul zurückbleibt. Die feste Trennung von europäischer und osmanischer Identität wird in *Die weiße Festung* durch die mühelose Vermischung von Identitäten hinterfragt und ad absurdum geführt. Die Frage danach, wer Herr und Knecht ist, ist nunmehr irrelevant. Die Wandelbarkeit der Identität ist damit ein wesentliches Thema in dieser Erzählung.

Der vordergründigen Beschreibung von Gegensätzen und Oppositionen – Ost und West, Moderne und Tradition – wird gleichsam durch ihre Dekonstruktion entsprochen, da trotz aller bestehenden Unterschiede, Gemeinsamkeiten im Leben der Protagonisten, die sich in keine ethnischen (Innes 1999: 182), religiösen, ideologischen oder stereotypischen Gemeinplätze fügen, ständig hervortreten. Pamuk dekonstruiert Stereotype und scheinbar durable Strukturen wie West und Ost, indem er in seinen polyphonen Romanen wie *Schnee* und *Rot* divergenten Perspektiven und ideologischen Überzeugungen Raum gibt.²⁶

26 Exemplarisch für Pamuks kritische Haltung gegenüber der Ost-West Dichotomie ist auch die Äußerung des Oheim Efendi in *Rot*: »Es gibt nichts Reines, [...]. ›Allahs ist der Osten wie der Westen. Allah bewahre uns vor dem Wunsch rein und unvermischt zu sein« (R 217). Diese Aussage deckt sich auch mit Salman Rushdies Absage an »reine, unverfälschte Traditionen« (1992: 88): »Die einzigen Menschen, die ernsthaft daran glauben, sind die religiösen Extremisten. Wir anderen dagegen begreifen, daß das Wesen der indischen Kultur eben in dem Bewußtsein besteht, daß wir eine gemischte Tradition besitzen, eine Melange von Elementen, so unterschiedlich wie antikes Mughal und zeitgenössisch«.

Dies entspricht Mikhail Bakhtins Forderung, dass ein Roman ein »microcosm of heteroglossia« (1981: 411) zu sein habe, der »all the social and ideological voices of its era« (ebd.) repräsentiert.²⁷ Während Sebalds verschachtelte Erzähltechnik, bei der die Stimmen der Protagonisten von einer Erzählinstanz dokumentiert und dem Leser vermittelt werden, vor allem dessen Erinnerungsethik stilistisch inszeniert, ist Pamuk bestrebt, in seinen vielstimmigen Romanen ein allzu homogenes Bild der Türkei zu dekonstruieren, um stattdessen die dort vorhandenen verschiedenartigsten Perspektiven und Überzeugungen herauszustellen, die nicht in einfachen und einförmigen Kategorien subsumiert werden können. Die permanente Konfrontation und Amalgamierung westlicher und östlicher Kultur und Lebensweise konstituieren eine Welt, aus der vermeintliche Gegensätze nicht mehr wegzudenken sind.

3.3 Schiefe Frauenbilder

Pamuk und Sebald fokussieren sich in ihren Erzählungen zumeist auf männliche Protagonisten. Dies ist insbesondere zutreffend für Sebalds Werk, in dem Frauen entweder völlig fehlen oder nur im Hintergrund der Handlungen, die sich primär dem Schicksal des marginalisierten Mannes widmen, agieren. Wir haben bereits gesehen, dass Sebalds männliche Protagonisten zumeist auf sich selbst gestellte Junggesellen sind. Auch seine Erzählinstanzen sind oftmals männliche Alleinreisende, die keinerlei partnerschaftliche Bindungen zu Frauen haben. Falls uns jedoch Frauen in Sebalds Werk begegnen, dann werden sie aus einer gewissen Distanz heraus beschrieben, die aber nicht

sches Coca-Cola-Amerikanisch« (Rushdie 1992: 89). Wir sahen dieses Bild einer gemischten Kultur auch in Pamuks *Schnee*.

27 Auch Barish und Hagood betrachten Pamuks *Rot* in Bezug auf Bakhtins »Heteroglossia«. Dieses werde deutlich an diversen »marginal people, animals, and objects« (2012: 506), die im Roman gemeinsam auftreten und eine Stimme besitzen, sowie in den »many ›I's« (ebd.: 507) im Text, die von der Existenz diverser Perspektiven zeugen und dazu beitragen, »centralizing projects« (ebd.) zu dekonstruieren.

der von Empathie bestimmten distanzierten Beziehung entspricht, die zwischen ihm und seinen männlichen Protagonisten besteht. In manchen Passagen, in denen die Begegnung mit Frauen geschildert wird, schafft der Erzähler selbst sofort eine Distanz zwischen sich und ihnen. In *Schwindel. Gefühle.* beschwert er sich über die unverschämte Wesensart einer Kellnerin, die ihm »auf die böseste Weise, die man sich denken kann, das Maul anhängte« (SG 190); in *Die Ringe* beschreibt er die Mitarbeiterin eines Hotels als eine »verschreckte junge Frau« (RS 57) und später berichtet er von einem Mädchen in einem Dorfladen, das ihn »entgeistert« (209) angesehen habe. Während der Erzähler in *Die Ringe* wiederholt die Distanz zu den weiblichen Personen, die ihm begegnen, inszeniert, fühlt sich der Erzähler in *Schwindel. Gefühle.* von Luciana, der Wirtin eines kleinen Hotels, in dem er sich einquartiert, durchaus angezogen (SG 109). Doch auch da bleibt es bei der eher oberflächlichen Darstellung einer Frau, über deren Innenleben nichts erfahren werden kann und die auch nichts zur Handlung beiträgt.

Frauen treten bei Sebald meist nur im Hintergrund der Handlungen auf und bezeugen das Schicksal der männlichen Protagonisten, nicht das eigene. Die Schilderung der Beziehung von Austerlitz zu Marie in *Austerlitz* dient beispielsweise auch dazu, dessen Entfremdung von seiner Umwelt zu verdeutlichen. Die Rolle von Henry Selwyns früheren Frau Hedi in *Die Ausgewanderten*, die nicht nur im Leben Selwyns, sondern auch im Text abwesend ist, scheint nur darin zu bestehen, Selwyns Isolation zu veranschaulichen. Die Deportation von Paul Bereyters Frau Helen Hollaender steht für Pauls persönlichen Verlust und nicht für Helens Schicksal, die in einem Konzentrationslager ermordet wird. Frauen erhalten in Sebalds Werk also nur wenig Raum und falls doch, nur wenig Empathie. Mit einigen Ausnahmen jedoch: Wie schon im Falle der Wirtin Luciana in *Schwindel. Gefühle.* scheint auch der Erzähler in *Die Ausgewanderten* eine gewisse empathische Verbindung zu einer türkischen Schiffskapitänin (AGW 339) zu verspüren, und in *Die Ringe* wird die Literaturwissenschaftlerin Janine Rosalind Dakyns (RS 16) als eine der melancholischen Protagonisten Sebalds auf dieselbe Stufe wie die männlichen Protagonisten seines Werks gestellt und geehrt.

Trotz des Schattendaseins erfüllen Frauen bei Sebald jedoch auch für die Entfaltung der Handlungen und Darstellung der Schicksale bedeutende Funktionen, zum Beispiel als »spectres of a disruptive past« (Barzilai 2004: 203): Věra, die Kinderfrau von Austerlitz, hat die Aufgabe, dessen Erinnerungen wieder anzuregen, ähnlich wie auch Tereza Ambrosová, die ihm bei seinen Recherchen behilflich ist, und Marie verdeutlicht nicht nur Austerlitz' Entfremdung, sondern drängt diesen mit ihren Fragen indirekt zu einer fälligen Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit. Auch Mrs. Ashbury in *Die Ringe* trägt durch ihre Erinnerungen aktiv zu Sebalds Darstellung der zerstörerischen Zivilisationsgeschichte bei. Die Tante Fini des Erzählers in *Die Ausgewanderten* berichtet diesem vom Leben des Ambros Adelwarth, und Lucy Landau erzählt aus dem Leben Paul Bereyters. Beide sind als »conduits of memory« (ebd.: 206) also wesentliche Bestandteile dieser Erzählung. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch die bereits besprochene Luisa-Lanzberg-Episode (AGW 289–327) in *Die Ausgewanderten*, die Sebalds eindringlichste Repräsentation des Schicksals einer, wenn auch abwesenden, weiblichen Protagonistin ist, die mit eigener Stimme spricht. Maya Barzilai weist jedoch richtigerweise auch auf die problematischen Aspekte hin, die diese Darstellung mit sich führt.

Barzilai (2004: 213) kritisiert, dass Sebald die geisterhaften Frauenerscheinungen in seinen Werken, wie die von Luisa Lanzberg und der unheimlichen deutschen Dame (AGW 271), die Max Aurach in Visionen heimsucht, oder die der drei jüdischen Zwangsarbeiterinnen aus dem Ghetto Litzmannstadt, die am Ende von *Die Ausgewanderten* als unheimliche Erscheinungen aus der Vergangenheit, als »Töchter der Nacht« (AGW 355), eingeführt werden, in den Kontext einer jüdisch-europäischen Verfolgungsgeschichte stellt, da, wie sie ausführt, das Bild des geisterhaften und unheimlichen Juden ein Stereotyp sei, das im 19. Jahrhundert artikuliert worden wäre. Problematisch sei es auch, dass das Unglück der männlichen Protagonisten mit den Frauenerscheinungen assoziiert und in Bezug zum Holocaust gestellt werde (Barzilai 2004: 214). Obwohl also Sebald weiblichen Protagonisten stellenweise Raum und Empathie widmet, stellt er diese an manchen Stellen auch in einen problematischen Kontext. Sebald fokussiert in seiner Poetik des

Marginalen allzu oft nur auf den männlichen Protagonisten, dessen Schicksal das primäre Interesse gilt.

Die Rolle der selbstständigen und selbstbewussten Frau in Pamuks Werk haben wir bereits am Beispiel von Kadife in *Schnee* erläutert. Ihr ließe sich auch Şeküre aus *Rot* an die Seite stellen, die es ebenfalls durch viel Geschick versteht, gefährliche Situationen zu meistern. Obwohl auch sie inmitten einer Gesellschaft lebt, in der sie kaum über Mitspracherechte verfügt, zeigt sie sich als eine äußerst kluge und selbstbewusste Frau, die ihre Schönheit und die damit verbundene Macht, die ihr zukommt, zu nutzen weiß. Dass diese Eigenschaft Şeküres, die Pamuk ihr zuschreibt, durchaus auch kritisch betrachtet werden kann, wird später noch erläutert werden. Aber bezüglich der Darstellung von Frauen in Pamuks Erzählungen ist auch eine gegenteilige Tendenz erkennbar: Frauen werden bei Pamuk oftmals sehr klischeehaft gezeichnet.

Zunächst einmal lässt sich feststellen, dass Frauen in Pamuks Werken, ähnlich wie bei Sebald, entweder nicht vorhanden sind (*Die weiße Festung*) oder kaum zu Wort kommen (*Das schwarze Buch*). Frauen werden auch hier meist nur hinzugezogen, um die Entwicklung oder das Schicksal des männlichen Protagonisten darzustellen, dem das Hauptinteresse gilt. Obwohl Şeküre in *Rot* in dieser Hinsicht eine Ausnahme ist, da ihr reiches Innenleben dargestellt wird, verhält sich dies in den übrigen Romanen anders. Rüya in *Das schwarze Buch* ist nur das begehrenswerte Objekt, das als Person fast völlig abwesend ist von der Handlung und stumm bleibt. Dies ist auch zutreffend für Canan, die in *Das neue Leben* nur als ein erstrebenswertes Objekt auftritt, dessen innere Gedankenwelt völlig ausgeblendet ist. Dennoch muss auch festgehalten werden, dass diese Frauen gerade in ihrer Abwesenheit der entscheidende Katalysator der Erzählung sind, sodass sie nicht völlig irrelevant sind.

Ein anderer Kritikpunkt ist, dass Frauen wie Şeküre, Ipek, Canan und Kadife oftmals nur auf ihre verführerische Schönheit reduziert werden. Ipek in *Schnee*, die wie alle Frauen in Pamuks Werken von außergewöhnlicher Schönheit ist, habe ein »feingezeichnetes Gesicht« (S 44) mit »riesigen hellbraunen Augen« (209). Ipeks »Taille war schlank,

ihre Hüften gerade richtig« (209), bemerkt Ka, und auf die »schöne Haut ihres langen Halses« (211) hinweisend, stellt er später fest: »Ihre Brüste waren riesig« (299). Kara in *Rot* preist Şeküres »geheimnisvolle[s], zarte[s] und feine[s] Antlitz« und ihre »schwarzen Augen« (R 53), und auch hier wird mehrmals auf den »Umfang [ihrer] Brüste« (188) hingewiesen. Diesen Frauen kann auch Canan mit ihrem »unvergleichlichen Körper« (NL 35) hinzugefügt werden. Gleichzeitig werden dieselben Frauen als besonders keusch dargestellt. Şeküre weist Kara ab und verweist auf ihre Ehre (R 201), Canan tut dies ebenfalls (NL 121) und Ipek vertröstet Kas Ambitionen mit dem Hinweis darauf, dass sie, solange ihr Vater in demselben Haus ist, nicht mit ihm schlafen könne (S 110). Frauen bei Pamuk sind oftmals auch nur damit beschäftigt, das sexuelle Verlangen des Mannes zugunsten ihrer eigenen Ziele zu steuern. Şeküre entgegnet Kara: »[B]is der Schuft gefunden wird, der meinen Vater ermordet hat, oder bis du ihn findest [...] und bis das Buch unseres Padişahs dank deines Könnens und deiner Mühe beendet und ihm in allen Ehren überreicht worden ist, wirst du nicht im gleichen Bett mit mir schlafen« (R 258). Diese Schilderungen von Frauen, die sich dem Mann nur widerwillig und in Erwartung einer Gegenleistung hingeben, entsprechen eher der klischeehaften Vorstellung einer sexuell betörenden und berechnenden Frau.

Scheint dies alles also einer höchst klischeebesetzten Darstellung von Frauen zu entsprechen, so kommt aber auch Pamuks Ironie ins Spiel. Denn oftmals wird auch deutlich, dass diese Vorstellung der keuschen orientalischen Frau nicht immer der Realität entspricht: Canan hatte entgegen ihrer eigenen Aussage sehr wohl schon eine sexuelle Beziehung (NL 194); Ipek weist Ka zunächst ab, doch entspricht sie seinem Wunsch später und Şeküres sexuelle Fantasien (R 188f.) offenbaren, dass auch sie an den Geschlechtsakt mit Kara denkt. Pamuk unterhöhlt also einige Klischees, denen er in seinen Erzählungen zuvor Raum gegeben hat.

Resümee

Rot ist eine Landkarte des 16. Jahrhunderts vorangestellt, die den historischen Orient veranschaulicht. Darauf zu erkennen sind bedeutende politische und kulturelle Zentren der damaligen »morgenländischen« Welt. Europa erscheint hier nur am Rand dieser Karte, als die Peripherie einer dominanten orientalischen Zivilisation. Diese Illustration vermag eine symbolische Restitution sein, die sich in Pamuks Werk in der Darstellung der türkischen Lebenswirklichkeit und der Begegnung mit deren historischen Wurzeln manifestiert.

Pamuks Bestreben, dem Verlust der kulturellen Werte entgegenzuwirken, äußerte sich in den Referenzen zu verdrängten orientalischen Erzähltraditionen sowie in der ausführlichen Auseinandersetzung mit der persisch-osmanischen Miniaturmalerei. Pamuk ist bestrebt, ein literarisches Werk zu schaffen, das aus Stil-Elementen und Erzähltechniken aus unterschiedlichen Kulturen, Zeiten und geografischen Lagen besteht. Die dabei zutage tretenden zahlreichen intertextuellen Verweise auf orientalische Dichter und Erzähltraditionen dienen dazu, eine vom Vergessen bedrohte Literaturtradition zu bewahren, die im Laufe der Zeit vom europäischen Roman ins Abseits gedrängt worden ist. Pamuk erscheint als ein zeitgenössischer »Meddah« (Batur 1996: 17), ein orientalischer Geschichtenerzähler, der bemüht ist, eine Weltliteratur der Gegenwart zu schaffen, die gleichermaßen auf der europäischen wie auch auf der orientalischen Erzähltradition fußt. Seine Erzählungen sind von einer Hybridität bestimmt, in der sich okzidentale und orientalische Stilmittel, Motive und Erzähltechniken ergänzend verbinden und interagieren. Aus zwei unterschiedlichen Literaturtraditionen entsteht hier ein literarisches Werk, das unter Einbeziehung der orientalischen Kultur und Tradition etwas Neues schafft.

Dieses Kapitel hat verdeutlicht, dass die Restitution des Verdrängten und Verschlüsselten auch im Vordergrund von Sebalds Arbeit steht. Während der Verlust kultureller Werte bei Pamuk mit dem Rückgriff auf Motive der orientalischen Literaturtradition teilweise wiederhergestellt werden kann, ist dies bei Sebald in Bezug auf die vernichtete Lebensrealität europäischer Juden nicht mehr möglich. Restitution bei Se-

bald bedeutet folglich keine Wiedergutmachung dessen, das nicht mehr wiedergutmacht werden kann, sondern vielmehr, die Restitution der Stimmen der stumm Gebliebenen, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, und die Offenlegung einer Leerstelle, die infolge von Marginalisierungsprozessen und Zerstörungen besteht. Letztendlich wird also die erkenntniskritische Grundeinstellung Sebalds herausgestellt: Bloße Fakten genügen nicht, eine historische Wirklichkeit zu erfahren, Erfahrungen der Opfer lassen sich nicht vollends nachvollziehen und die Leerstellen in der Gegenwart nicht mehr füllen. Analog zu Adornos Ausspruch »Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit« (1973a: 29) und zu Benjamins Forderung nach »Heilung durch Erzählen« (1972: IV 430) messen beide Autoren dem Erzählprozess eine Ästhetik der Restitution bei. Sie geben aber, bezogen auf Menschen, nicht vor, in der Literatur ein erlittenes Leid aufheben zu können, sondern verweisen auf die Leerstellen, die diverse Marginalisierungsprozesse und Zerstörungen hinterlassen haben. Restitution bedeutet bei ihnen die Restitution des Bewusstseins über einen Verlust.

Verweise auf scheinbar irrationale Weltanschauungen restituieren auch verdrängte Geisteshaltungen. Das Ziel scheint es zu sein, der »Entzauberung der Welt« (Weber 1922: 536) entgegenzuwirken und einer modernen Lebenswirklichkeit, in der beinahe jedes Geheimnis, jedes Mysterium gelüftet zu sein scheint, eine Note des Unergründlichen zu verleihen. Sebald setzt einer »vernünftigen« Welt die Fantasie seiner Erzähler entgegen, die in jedem noch so unscheinbaren Objekt, dem sie begegnen, einen Mikrokosmos der großen Welt entdecken. Auch die Papierlandschaft im Arbeitszimmer der Janine Dakyns in *Die Ringe*, die als »eine vollendete oder doch der Vollendung zustrebende Ordnung« (RS 19) erscheint, ist als ein »Gegenentwurf zu einer schematisch operierenden Wissenschaft« (Mosbach 2008: 167) zu verstehen. Der Hinweis auf den frühneuzeitlichen Philosophen Thomas Browne in *Die Ringe* als dem Repräsentanten einer mystisch-umwobenen Ge-

dankenwelt ist ebenfalls bezeichnend.²⁸ Sebalds Erzähler ist äußerst sensibel für das Metaphysische. Seine innere Regung, »die Vernunft abzulegen« (RS 217) und die übernatürlichen Begegnungen mit dem »Dichter Dante« (SG 41) sowie »Ludwig II. König von Bayern« (61) sind Ausdruck dessen.

Auch Pamuk, der auf Sufismus und Hurufismus referiert, ist bestrebt, der infolge von rücksichtslosen Modernisierungsprozessen rationalisierten und entzauberten türkischen Moderne mit dem Rückgriff auf verdrängte mystische Philosophien ein Gegengewicht zu setzen. Osman, Galip und Ka begegnen auf ihren Wanderungen und Reisen stets mystischen Zeichen und Symbolen. Pamuks intertextuelle und inhaltliche Referenzen zum Sufismus können als Kritik an der Ablehnung religiöser Praktiken und Lebensweisen aufgefasst werden, die im Zuge der Verwestlichung in der modernen Türkei gemäß westlich geprägter Vernunftvorstellungen stattgefunden haben. Wiederholte Hinweise zu islamischen Motiven und Tropen stellen einen Kontrast zu Erzählungen dar, die als Medium einer säkularen Staatsideologie fungierten.

Stereotypische Darstellungen kommen in den Werken beider Autoren vor, die teilweise mithilfe des Stilmittels der Ironisierung entkräftet wurden, oder aber doch als kritikwürdige Aspekte der Werke verblieben. Wir sahen, dass Sebalds Erzählinstanzen und viele seiner Protagonisten wie Roger Casement oder Austerlitz sich sehr

28 Darauf weist auch Barbara Hui hin: »In invoking the ideas of Thomas Browne and other sixteenth- and seventeenth-century thinkers, Sebald tries to establish, or at least consider, a reconnection to the mystical approaches that have been discarded altogether in favor of purely rational and scientific approaches« (2010: 291). Siehe auch Bianca Theisen (2006: 563), die ähnlich argumentiert. Wie auch Long richtig bemerkt: »Sebald seeks to reinvest the urban spaces of modern life with a sense of magic« (2007: 101). Auch Philipp Schönthaler sieht in »Astrologie und Aberglaube ein übergeordnetes Schema« (2011: 227) in *Die Ringe* und spricht Sebalds Mythopoetik das Ziel zu, ein »kosmisches Gefüge zu restituieren« (ebd.: 16), verweist aber korrekt auf Andrea Köhlers Hinweis, dass Sebald nicht gewillt sei, Katastrophen in »mythische Dimensionen« (1997) einzuordnen.

kritisch mit der europäischen Zivilisationsgeschichte auseinandersetzen. Sebalds Darstellung dieser selbstkritischen und konsumscheuen Europäer straft Pamuks Protagonisten in *Schnee* und anderen Werken folgerichtig der Lüge, die Europäer als oberflächlich und westliche Werte nur auf materielle Dinge und Konsumgüter wie Coca-Cola oder die Filmindustrie reduzieren. Auf ähnliche Weise stellen auch Pamuks Protagonisten die stereotypischen Vorstellungen von Sebalds Erzählinstanzen und Protagonisten wie die von Cosmo Solomon und Adelwarth heraus. Deren orientalistische Beschreibung Istanbuls wird bei Pamuk wiederholt mit dem Bild einer vom Verfall bedrohten Stadt kontrastiert. Gemeinsam gelesen verdeutlichen Pamuks und Sebalds Werke somit, dass klischeebesetzte Vorstellungen über Europäer oder Orientalen und die damit verbundene Distinktion von Ost und West nicht aufrechtzuerhalten sind. Gemeinsam dekonstruieren beide Autoren klischeebehaftete Vorstellungen und feste Oppositionen. Im direkten Vergleich ermöglichen ihre Werke ein vertieftes Verständnis der europäischen Zivilisationsgeschichte und zeigen gleichzeitig die Folgen auf, die deren Einfluss auf nichteuropäische Kulturen hat.

