

durch große Erzählungen linear zu gestalten. Der Fokus liegt demnach auf dem Kleinen, dem individuellen Verständnis einer Person oder einer kleinen Gruppe von Personen von einer bestimmten Situation und Zeitspanne. Das Suchende als Kennzeichen für die Person, das Lukácz hervorhebt, scheint in der Figur des Sammlers, des ewig Suchenden, beispielhaft zu sein. Das persönliche Erleben und damit auch psychologische Entwicklungen, die kennzeichnend für den Roman sind,⁷⁸ sollen im Museum nachvollziehbar werden. In den Blick genommen werden sollen dabei nicht Historie oder Nation bzw. deren heroische Vertreter, sondern Geschichten und einzelne Menschen. Pamuk fordert in seinem »Museumsmanifest«, »dass Museen (genauso wie Romane) die Geschichten einzelner Individuen erzählen können« (UdD, 54) sollen und spricht sich damit für das Museum als einen Ort des Exemplarischen aus. Folgt man den Gattungsbeschreibungen des Romans, sind es »nicht äußere Taten, sondern innere Entwicklungen«, die den Gang des Romans bestimmen, oftmals in Form einer »über die Welt und sich selbst reflektierenden Persönlichkeit[...]«⁷⁹ oder in der Form des »Eigenleben[s] der Innerlichkeit«⁸⁰. Das scheint ein wenig schwieriger umsetzbar, wenn man davon ausgeht, dass das Museum doch eher ein Ort der Dinge, erst in zweiter Linie der Menschen dahinter ist – vor allem in der Art, wie Pamuk das Museum gestaltet. In einer solchen Vorstellung werden die Dinge, ähnlich wie die Sprache, zu Medien der Vermittlung von psychischen Dispositionen, Wünschen und Sehnsüchten der Besitzer und derjenigen, die mit ihnen umgegangen sind, respektive der Gesellschaft, die sie hervorgebracht, produziert und erhalten hat. Passend dazu scheint auch Pamuks Appell nach »Ausdruck« gegenüber »Darstellung« (UdD, 57). Erstaunlich – oder angesichts des Erarbeiteten nicht so erstaunlich – scheint aber doch, dass Pamuk eine fiktionale Textgattung zur Grundlage von Museen generell macht.

Schlussfolgerungen: begehbarer Fiktion

Im letzten Kapitel des Romans findet sich eine Eintrittskarte für das »Museum der Unschuld«. Kemal erläutert zuvor Orhan Pamuk, wie er sich die Gestaltung und Paratexte des Romans vorstellt:

»Und stellen Sie ans Ende des Romans auch einen Stadtplan, damit die Leute von selbst zu unserem Museum finden. Wer meine Geschichte schon kennt, wird dabei in den Straßen Istanbuls genauso wie ich damals an Füsün denken. Alle Leser des Buches sollten außerdem einmal freien Eintritt ins Museum haben. Es wäre wohl

⁷⁸ Vgl. Wilpert 2001, S. 228 (Art. »Epos«).

⁷⁹ Ebd., S. 697 (Art. »Roman«).

⁸⁰ Lukácz 2009, S. 51.

am besten, gleich jedem Exemplar eine Eintrittskarte beizugeben, die dann am Eingang mit einem Sonderstempel des Museums der Unschuld entwertet wird.«
 »Und wohin soll die Eintrittskarte?«
 »Na hierhin!« (MdU, 553)

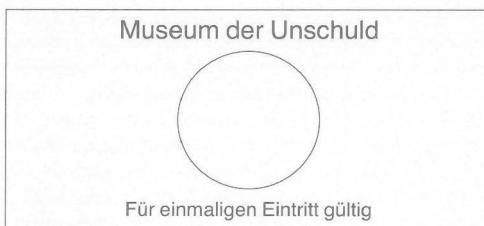
Abb. 28: Eintrittskarte im Roman

Füsün erinnerte, und durch die Trinkerei dann nur noch mehr in Fahrt kam, und ich hörte mir seine Predigten dann wieder gerne an.

»Vergessen Sie nur ja nicht, dass die Logik hinter diesem Museum darin besteht, dass von jedem Punkt aus die gesamte Sammlung mit sämtlichen Vitrinen und allem zu überblicken sein muss. Da der Besucher von überall her alle Objekte und damit meine ganze Geschichte sehen kann, wird er allmählich sein Zeitgefühl verlieren. Und darin besteht im Leben der allergrößte Trost. In mit Liebe zusammengestellten, poetischen Museen werden wir nicht dadurch getröstet, dass wir geliebte alte Dinge sehen, sondern durch ebendiese Zeitlosigkeit. Schreiben Sie das bitte auch in Ihrem Buch. Wir sollten übrigens auch den Entstehungsprozess dieses Buches nicht verhehlen. Geben Sie mir auch Ihr handschriftliches Manuskript und Ihre Notizbücher, denn die werden wir auch ausstellen. Wie lange brauchen Sie eigentlich noch? Die Leser werden bestimmt genauso wie Sie hierherkommen wollen, um Füsuns Haare und Kleider und alles andere zu sehen. Und stellen Sie ans Ende des Romans auch einen Stadtplan, damit die Leute von selbst zu unserem Museum finden. Wer meine Geschichte schon kennt, wird dabei in den Straßen Istanbuls genauso wie ich damals an Füsün denken. Alle Leser des Buches sollten außerdem einmal freien Eintritt ins Museum haben. Es wäre wohl am besten, gleich jedem Exemplar eine Eintrittskarte beizugeben, die dann am Eingang mit dem Sonderstempel des Museums der Unschuld entwertet wird.«

»Und wohin soll die Eintrittskarte?«

»Na hierhin!«



Das Abdrucken einer Eintrittskarte zeigt noch einmal exemplarisch das Verschwimmen der verschiedenen Realitäts- und Fiktionsebenen, das kennzeichnend für Pamuks Projekt ist. Das Gespräch zwischen dem fiktiven Kemal und dem fiktiven Orhan Pamuk findet in Kemals Dachkammer über dem entstehenden Museum statt. Der deiktische Verweis, dass die Eintrittskarte »hierhin« kommen solle, verweist aber auf den gedruckten Roman, der so im Gespräch noch nicht existieren kann, und wechselt somit zu einer Situation, die erst beim Schreiben oder Lesen des Romans entsteht. Die Eintrittskarte wiederum kann tatsächlich für einen Besuch des Museums eingesetzt werden und ist somit nicht nur ein Zeichen im Roman, sondern befähigt ganz konkret zum Besuch des Museums, ist im existierenden Museum Zahlungersatz und verhilft möglicherweise zu einer Aufwertung des einzelnen Buches. Das, was Kemal plant und imaginiert – der freie Eintritt für Leser:innen, der Museumsstempel –, kann vom Leser oder der Leserin real erlebt werden.

Das Verschwimmen dieser Ebenen lässt sich noch einmal ganz grundlegend zusammenfassen: Indem ein Roman zum Museum wird, wird eine fiktive Geschichte durch reale Dinge beglaubigt, versinnlicht und körperlich erfahrbar und anders herum wird der fiktionale »Spielraum« Literatur durch Einbrüche des Realen erweitert. Die Dinge verweisen auf das Erzählte, scheinen es zu belegen und können doch auch ganz eigenständig das Bild einer Generation, einer bestimmten historischen Situation einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht in Istanbul nachzeichnen. Geschichtsschreibung – das, »was wirklich geschehen ist« – und Dichtung – das, »was geschehen könnte«⁸¹ – nach Aristoteles verzweigen sich unaufhörlich. Während im Roman immer wieder die Bedeutung von Wahrheit, Echtheit und Wahrhaftigkeit (vgl. z.B. MdU, 558) hervorgehoben und für sich beansprucht wird, spielt auch das Museum über die reine Präsenz der Dinge hinaus mit einem Eindruck von Authentizität und Echtheit. So lassen sich z.B. die vielen Fotografien als indexikalische Verweise auf »echte« Menschen, auf Menschen, die tatsächlich existiert haben müssen, nennen, oder auch Essensnachbildungen, wie gefüllte Teegläser, Backwaren und Ähnliches, die die Vitrinen füllen und die mit einer vermeintlichen Unmittelbarkeit spielen, so als wäre eine Person gerade erst gegangen. Im Erzählprozess wird der Autor Pamuk zur fiktiven Figur und Kemal, der Protagonist, erlangt durch die Materialität des Museums, ebenso wie Füsun, eine Beglaubigung. Auch andere Romanfiguren Pamuks tauchen als Autoritäten auf, z.B. stammt eines der Mottos zu Beginn des Romans von Celâl Salik, einem Charakter aus Pamuks Roman »Das schwarze Buch«. Dieser steht somit auf einer Ebene neben dem türkischen Schriftsteller Ahmet Hamdi Tanpınar und dem englischen Romantiker Samuel Taylor Coleridge, von denen auch jeweils

81 Aristoteles 2010, Kap. 9, S. 29.

ein Motto stammt. Museum, Exponate, Paratexte – für Leser:innen und Museumsbesucher:innen ist an keiner Stelle sofort ersichtlich, wo die Fiktion beginnt. Der ausufernde postmoderne Roman findet seine Übersetzung in ein anderes Medium, nämlich das Museum, und wird somit (jedenfalls in einer Variante seiner selbst) begehbar.

Dem Sammeln, das der Protagonist des Romans betreibt und dem auch Orhan Pamuk für den Aufbau des Museums nachgeht, kommt wie dem Schreiben eine »kreative Kompetenz, eine Welterschaffungs- und Weltordnungskompetenz«⁸² zu. Pamuk reflektiert mit seinen zwei Versionen des »Museum der Unschuld« diese beiden produktiven und poetischen Verfahren. Über das Sammeln und Ausstellen werden thematisch angrenzende Phänomene wie Fetischismus, Obsession und Sinnlichkeit eröffnet, aber auch Postkolonialismus, Erinnerung und hierarchische gesellschaftliche Strukturen, sowie auf einer Metaebene die Auseinandersetzung mit dem Erzählen und Schreiben. Pamuk mischt diese Facetten der Dingbetrachtungen und wechselt auch zwischen Betrachtungen, die den Dingen eine Aktivität zusprechen bzw. sie als »unschuldig« anthropomorphisieren, und denen, die sie als eigentlich leblos beschreiben. Die Unschuld ist in diesem Projekt eine mehrfache. Zum einen betrifft sie die Dinge, die relativ unschuldig an ihren Zuschreibungen sind, zum anderen geht es um die Unschuld in Kontrast zu Kemals Schuld, zu seinen Fehlern bzw. seinen Versäumnissen (wie seiner Begierde, seiner Unfähigkeit, die Verlobung mit Sibel zu lösen, seiner Angst vor gesellschaftlichen Konsequenzen, seiner Lüge gegenüber Füsün, dass er nicht mit Sibel schläfe). Füsün dagegen wird zum Inbegriff der Unschuld. In ihrer Rolle als Frau, zudem noch als schöne Frau, ist sie sexueller Belästigung ausgesetzt (vgl. Kap. 14). Sie muss mit den Erwartungen, Zuschreibungen und Zwängen der Gesellschaft leben und ihre Träume, vor allem den Traum, Schauspielerin zu werden, dem Willen der Männer in ihrem Leben unterordnen: ihrem Vater, ihrem Ehemann und Kemal. Zudem bedeutet ihr zweiter Name, Masume, den wir über ihren in Vitrine 73 ausgestellten Führerschein erfahren, »Unschuld«.⁸³ Des Weiteren ist auch die sexuelle Unschuld ein zentrales Thema des Romans, anhand dessen in Bezug auf Füsün, aber auch auf die Rolle der Frau im Istanbul der 1970er-Jahre ganz allgemein die Doppelmoral einer Gesellschaft verhandelt wird.

Das »grandiose Scheitern« des Protagonisten Kemal, wie es Gesa Funck bezeichnet, der in seiner Liebe zu Füsün alle bürgerlichen Tugenden über Bord wirft und sich als radikaler Sammler dem wirtschaftlich produktiven Leben entzieht, lässt ihn gleichzeitig zu einer Künstlerfigur werden, die nach eigenen Maßstäben jenseits kapitalistischer Interessen etwas schaffend errichtet.

82 Sommer 2008, S. 96.

83 Vgl. Ogut 2017, S. 52. Hier liefert das Museum auch ganz konkret eine Mehrinformation textueller Art im Vergleich zum Roman.

Doch genau darin liegt das Betörend-Provokative und Großartige von Pamuks Roman, dass er ein nach gängiger Konvention grandioses Scheitern radikal umwertet. Und damit letztlich auch vom Versprechen der Literatur als solcher erzählt. Von jenem Don-Quichotte-Versprechen nämlich, wonach selbst ein Kampf gegen Windmühlen noch zur glorreichen Schlacht werden kann – und aus dem größten Unglück ein großes Glück, sofern man es nur poetisch genug betrachtet.⁸⁴

Das Spiel mit Illusionen, denen sich auch Don Quichotte hingibt, findet bei Pamuk im Museum seine materielle Ausformung. Die Kraft der Poesie und die Kraft der Fiktion werden im »Museum der Unschuld« gefeiert, indem sie permanent ausgelotet und überschritten werden. Dadurch entsteht ein spezifisches Rezeptionserlebnis, das Leser:innen und Besucher:innen zwischen Zeit- und Raumkonstanten, ob imaginiert oder real, springen lässt.

Das Museum »bildet gewissermaßen die Verlängerung der Poesie in die Welt hinein«⁸⁵, wird aber gleichzeitig zum Erzählmedium und rückt insgesamt in die Nähe von Literatur.

84 Funck: Grandioses Scheitern, www.deutschlandfunk.de/grandioses-scheitern-einer-sufistischen-liebe.700.de.html?dram:article_id=83791.

85 Mückhain 2015, S. 118.