

IV Kritische Zivilisations-Geschichten

Fortschritt als Rückschritt

Eine herkömmliche Darstellung der menschlichen Zivilisationsgeschichte orientiert sich allzu oft nur an heldenhaften Eroberern und tollkühnen Entdeckern, an den großen Narrativen mächtiger Nationen. Doch zweifelsohne verdrängen manche zivilisatorischen Errungenschaften und Fortschritte auch andere Lebensweisen, Kulturen und Menschen, die als stumme Verlierer der politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und religiösen Auseinandersetzungen oftmals nur eine Randnotiz in den Annalen einer Geschichte bleiben, die von den Siegern geschrieben wurde. Doch gerade Literatur kann sich als ein geeignetes Medium erweisen, um der Lebenswirklichkeit der an den Rand Gedrängten einen diskursiven Raum zu eröffnen, indem sie den Blick auf dasjenige richtet, das nur selten beachtet wird: die Geschichte marginalisierter Menschen. Pamuks und Sebalds Poetik des Marginalen, fokussierend auf Peripherien und Randfiguren, wird zeigen, wie eine kritische Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtsschreibung in der Literatur inszeniert werden kann.

Die emphatische Hingabe der Autoren an das Marginale ist mit einer kritischen Haltung gegenüber dominanten Machtzentren verbunden. Wie dieses Kapitel verdeutlichen wird, manifestiert sich dies vor allem in einer kritischen Auseinandersetzung mit Europa und europäischer Zivilisationsgeschichte, die in ihren Werken, ob explizit oder implizit, stets existent sind. Den Errungenschaften und Schöpfungen der europäischen Zivilisation, wie die Aufklärung, die europäische Moderne, der Nationalstaat, Kolonialismus und Kapitalismus, werden be-

harrlich die Verluste und Nachteile, die diese hervorgebracht haben, gegenübergestellt. Dabei werden Randfiguren und marginale Räume erneut als die Verfechter und Fundament dieser Kritik in Erscheinung treten.¹ Orhan Pamuk und W.G. Sebald treten als postimperiale Schriftsteller auf, die den, oftmals zerstörerischen, Spuren diverser Imperien folgen.²

Die europäische Zivilisation ist – obwohl sein Fokus primär der türkischen Lebenswirklichkeit gilt – oftmals die unsichtbare Protagonistin in Pamuks Werken. Der Einfluss europäischer Lebensweisen und Ideologien auf das Leben in der Türkei, vor allem der Westernisierungsprozess und die damit einhergehenden Konflikte wie das Dilemma und die Mühen derer, die zwischen verschiedenen Kulturen und Idealen hin- und hergerissen sind, ist hier ein wesentliches Thema. Bemerkenswert ist, dass er sich der europäischen Zivilisation indirekt annähert, indem er sich auf ihre politische Peripherie und die Bruchstücke, die diese dort hinterlassen hat, fokussiert: konfliktbeladene Gesellschaften und orientierungslose Individuen, die danach streben, sich zu artikulieren. Die Fragen, die sich ihm wiederholt stellen, sind: Was bedeutet es, unter dem Einfluss einer dominanten Zivilisation zu leben? Und wie kann man trotzdem eine eigenständige kulturelle Identität beibehalten? Die europäische Zivilisation wird von Pamuks Protagonisten zwar vorwiegend kritisch betrachtet, wie aber das nächste Kapitel noch zeigen wird, kritisiert Pamuk zugleich auch das oftmals verklärte Bild Europas in der Türkei. Somit dekonstruiert er in seinen Werken die sowohl im Westen

-
- 1 Brenda Marshall betont ein Merkmal postmoderner Geschichtsauffassung, das sich hier zeigt: »Contemporary histories [...] deal [...] with the interrogation of the past from ex-centric positions (for example, from the subject positions of women, gays, people of color, Jews, and so forth)« (1992: 148f.). Vgl. auch Linda Hutcheon (1988: 57–73).
 - 2 Walter Benjamin bezeichnete den Flaneur als »Detektiv wider Willen« (1974: I-2 543). Ähnlich wie er für den Protagonisten in Dumas' *Mohicans de Paris* befindet: »Welche Spur der Flaneur auch verfolgen mag, jede wird ihn auf ein Verbrechen führen« (ebd.), so ist dies auch eine zutreffende Bemerkung in Bezug auf Sebalds und Pamuks Erzähler, die auf ihren Reisen und Wanderungen oftmals die Spuren einer verbrecherischen Zivilisationsgeschichte entdecken.

als auch im Osten verinnerlichte Annahme einer festen Binarität von West und Ost beständig.

Die durch den Drang des ständigen Fortschritts und den parallel dazu stattfindenden Kreislauf von Zerstörung und Wiederaufbau gekennzeichnete europäische Zivilisationsgeschichte nimmt auch in Sebalds Werken einen besonderen Stellenwert ein. Sebald fokussiert sich auf die Folgen radikaler Fortschrittsprozesse, in denen der menschliche Faktor ausgeschlossen wurde. Diese Phase erstreckt sich hauptsächlich von der europäischen Aufklärung bis hin zur Moderne. Die Kritik an rücksichtslosen zivilisatorischen Prozessen, am Kolonialismus und der Ausbeutung politischer Peripherien, am Faschismus und Imperialismus ist für ihn zentral, sodass Sebalds Aufmerksamkeit vielmehr der »Schattenseite seines Zeitalters« (Löffler 2003: 105) gilt und nicht den ruhmreich inszenierten Schlachten oder den in Szene gesetzten Nationalhelden, die Machtansprüche stellen. Diese fallen nicht mehr ins Gewicht als der einfache, scheinbar unbedeutende Mensch am Rand der großen Weltgeschichte, der für gewöhnlich keine Beachtung findet.³ Sebalds Kritik an der europäischen Zivilisationsgeschichte ist maßgeblich mit seinem emphatischen Interesse an dem Marginalen verknüpft. So könnte also gewohnt dialektisch behauptet werden: Je mehr sich Sebald dem Marginalen widmet, desto kritischer ist er mit dem als dominant und monumental Erachteten.

1. Sebalds kritische Aufklärungsgeschichte

Sebalds Werk ist von Berichten und Nachforschungen gekennzeichnet, die zwar primär die jeweilige persönliche Vergangenheit der Protagonisten betreffen, aber parallel dazu auch einen alternativen und kriti-

3 Auch Jeziorkowski stellt fest: »Die Formen und Bewegungen der Sebaldschen Prosa lesen sich mühelos als Antiprogramm zu allem, was sich als gigantisch, generalisierend und machthaberisch inszeniert« (2007: 74). Auf diese Weise manifestiere sich die »Zivilität als stilistische Haltung und als Prinzip der ästhetischen Form« (ebd.) in Sebalds Prosa.

schen Blick auf die Zivilisationsgeschichte erlauben. Seine Erzählungen offenbaren ein kritisches und äußerst pessimistisches Geschichtsbewusstsein, denn sein Fokus gilt vor allem historischen Ereignissen, die in Relation zu Zerstörungen und der Marginalisierung von Menschen stehen. Sie bestehen aus »Schmerzenspuren« (A 20), die sich »in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen« (ebd.), wie Austerlitz zu verstehen gibt.

Sebalds kritische Bewertung der europäischen Zivilisationsgeschichte reicht weit zurück bis in die Aufklärung, deren Errungenschaften und Erkenntnisse er skeptisch betrachtet und infrage stellt.⁴ Die in der Aufklärung beabsichtigte Emanzipation des Menschen durch die Hinwendung an das Rationale präsentiert sich in Sebalds Lesart als genau das Gegenteil von dem, was beabsichtigt wurde, nämlich die Knechtschaft des Menschen in einer der Vernunft verschriebenen, jedoch irrational gewordenen Welt. Der Mensch wird durch Institutionen und Ideologien schikaniert, die Ansprüche auf Erkenntnis und Emanzipation erheben, den Menschen selbst aber in diesem Prozess erdrücken. Die Aufklärung und die – wie es in *Die Ringe* heißt – seit jeher vom Menschen stetig praktizierte »unaufhaltsame Verdrängung der Finsternis« (RS 77) vermögen die Dunkelheit somit nicht zu erhelten. Die Kritik an der Aufklärung und ihrem Fortschrittsgedanken, der letztendlich in Rückschritt umschlägt, wird an der Interpretation des Gemäldes »Anatomie des Dr. Tulp« (1632) von Rembrandt van Rijn in *Die Ringe* deutlich. Das hier praktizierte und dargestellte »archaische Ritual der Zergliederung eines Menschen« (RS 23) einer »aus dem Dunkel, wie sie meinte, ins Licht hinaustretenden Gesellschaft« (22) steht nicht im Einklang mit zivilisatorischen und aufklärerischen Fortschritten, was mit dem Begriff archaisch schon verdeutlicht wird. Die Erzählinstanz verurteilt die Obduktion des gehängten Stadtgauners Aris Kindt als die zur Spitze getriebene Zerstörung der menschlichen

4 Dies wird insbesondere in *Die Ringe* deutlich, das Philipp Schönthaler als einen »Abgesang auf die abendländische Zivilisation« (2011: 197) begreift und Thomas Steinfeld als eine »nicht-öffentliche europäische Geschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts« (2001), die Sebald freilege.

Existenz, als ein im Namen des Fortschritts und der Wissenschaft verübtes Verbrechen, das weit »über den Tod hinaus« (23) geht und eine weitere Stufe der Marginalisierung bedeutet. Der Tote wird nicht mehr als er selbst betrachtet, nämlich als ein gehängter Mensch, der seine Strafe endgültig verbüßt hat, sondern als ein Objekt des wissensbegierigen und auf Fortschritt bedachten – um es im Bernhard'schen Sinne zu sagen –, »sozusagen« aufgeklärten Menschen.

An Rembrandts Gemälde verdeutlicht Sebald seine Parteinahme für die im Lauf der Geschichte Marginalisierten. Er deutet das Bildnis aus der Perspektive des Hinrichtungsofers, das er in das Zentrum seiner eigenen Interpretation stellt. Rembrandt identifiziere sich mit dem Menschen Aris Kindt, dessen Leid er anerkenne und den er daher in seiner Darstellung zentral positioniere. Die Erzählinstanz glaubt in der von Rembrandt dargestellten Obduktion eine »Durchbrechung der Komposition« (RS 27) zu erkennen, die seiner Meinung nach eine empathische Verbindung zu dem Verurteilten offenbare. Eine in den Proportionen fehlerhafte Darstellung der Hand des Opfers – die der Interpretation des Erzählers zufolge von Rembrandt gewiss beabsichtigt gewesen sei – sei dafür Beweis.⁵ Das Opfer scheint vom Maler bewusst ins Zentrum des Geschehens platziert worden zu sein, und nicht die hohen Herrschaften und bedeutenden Persönlichkeiten, die diesem Schauspiel beiwohnen: »Mit ihm, dem Opfer, und nicht mit der Gilde, die ihm den Auftrag gab, setzt der Maler sich gleich« (27). Eine Haltung, die Sebald auch selbst teilte. Diese Auslegung von Rembrandts Gemälde als dessen Versuch der Emanzipation des Opfers kritisiert, dass der Mensch in der Aufklärung nunmehr nur als ein Objekt begriffen wird, an dem im Namen der vernunftorientierten

5 Wie aus eigenen Recherchen in der aus dem Nachlass Sebalds stammenden Privatbibliothek in Marbach hervorging, geht diese Lesart Sebalds auf seine Lektüre von A.J. Dunning's *Extreme* (1992) zurück, in dem er den folgenden Satz in Bezug auf dieses Gemälde am Rand unterstrich: »Die Darstellung entspricht nicht der Realität« (1992: 141). Vgl. aber auch Inka Mülder-Bach (2007: 281–307), die auf William Heckschers *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicholaas Tulp* (1958) als Quelle verweist.

Wissenschaft ein Verbrechen begangen werden kann. Der Mensch, der angeblich im Zentrum der Welt stehen solle, wird paradoxerweise wieder an den Rand gedrängt. Nur das rational Messbare wird an ihm gesehen. Die Blicke der teilnehmenden Beobachter gehen »an ihm vorbei, auf den aufgeklappten anatomischen Atlas, in dem die entsetzliche Körperschau reduziert ist auf das Diagramm, auf ein Schema des Menschen« (23).⁶

Deutlich werden also an Sebalds Prosa die negative Dialektik und die Assoziationen zu der Dialektik der Aufklärung. Den besonderen Stellenwert und Einfluss der Frankfurter Schule um Adorno und Horkheimer und ihrer Kritischen Theorie für Sebalds Werk hat Ben Hutchinson bereits herausgestellt.⁷ Seine Analyse von Sebalds Stil und Erzählstrukturen, die er als eine »Inszenierung einer aus seiner Lektüre sich speisenden Fortschrittskritik« (2009: 1) versteht, veranschaulicht, dass die Dialektik der Aufklärung sich maßgeblich in dessen Satzbau und Stil manifestiert und diese formt, wie beispielsweise in der für Sebald charakteristischen Satzstruktur des »je mehr, desto weniger«. In seinem Exemplar der *Dialektik der Aufklärung* unterstrich Sebald die folgende Stelle: »Der Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression« (Horkheimer & Adorno 1969: 42). Fortschritt und Regression gehen Hand in Hand in seiner Prosa und auch seinem

6 Der »anatomische Atlas« evoziert auch eine Assoziation zu der Kartografierung der Erde, die reale Landschaften auf schematische Größen reduziert, und damit die tatsächliche Wirklichkeit der skizzierten Landschaften und Gebiete naturgemäß nicht abbildet. Auf diese Weise wird auch die reale Menschlichkeit des Toten ignoriert.

7 Hutchinson analysiert die dialektische Grundstruktur von Sebalds Erzählstil, die er als eine »ästhetische Fortsetzung ihrer Geschichtsphilosophie – ihrer Fortschrittskritik« (2009: 33) deutet: »Der Rhythmus von Sebalds Erzählungen wird auf allen Ebenen von einer dialektischen historiografischen Fortschrittskritik geprägt, die besagt, die Geschichte könne sich nicht vorwärtsentwickeln, ohne sich auch zugleich rückwärts zu bewegen. Diese grundsätzliche Hypothese der Kritischen Theorie [...] prägt fast jeden Aspekt von Sebalds Prosa« (ebd.: 5).

Geschichtsverständnis. Analog zu Adorno, der in Kenntnis der tatsächlichen katastrophalen Zivilisationsgeschichte einen »Weltplan[] zum Besseren« (1973a: 314) als mögliche Manifestation der Menschheitsgeschichte ablehnt, positioniert sich auch Sebald, wie wir sehen werden. In Anbetracht der allgemeinen Hauptmerkmale und formulierten Ziele der Aufklärung – die als ein Bekenntnis zu Recht, Toleranz, Emanzipation, Menschenrechten und Vernunft zusammengefasst werden könnten – und des tatsächlichen Geschichtsverlaufs scheint die europäische Aufklärung nach Sebalds Auffassung spätestens nach dem Holocaust gescheitert zu sein. Dem Streben nach Erkenntnis, das Licht ins Dunkel bringen soll, eine charakteristische Metapher der Aufklärung, wird in den Erzählungen oftmals Dunkel und Schatten entgegengesetzt.

Auch die Moderne sowie die Praktiken und Institutionen, die sie hervorbrachte, werden, wie unter anderen Jonathan Long (2007) zeigen konnte, von Sebald kritisch betrachtet.⁸ Die Beherrschung der Zeit, des Raums und des Menschen ist ein Kennzeichen dieser Epoche und manifestiert sich in der Errichtung von Nationalstaaten und einer zwecks ihrer Sicherung implementierten überaus gewaltigen bürokratischen und militärischen Maschinerie.⁹ Macht und Kontrolle über Mensch und Na-

8 J.J. Long (2007) und Mark Anderson (2003) kann zwar beigepflichtet werden, dass Sebald die Moderne als einen »*époque de longue durée*« (Long 2007: 170, Hervorh. im Original) begreift und in seinen Werken mit der Darstellung von Archiven, Fotografien und Praktiken der modernen Machtausübung thematisiert. Sebald blickt aber vielmehr auf konkrete Formen der Verdrängung und Zerstörung und vermeidet den Diskurs über abstrakte Begriffe wie Moderne und Shoa, die nichts Konkretes auszusagen vermögen. Der Hinweis auf die koloniale Vergangenheit der Familie Fitzgerald in *Die Ringe* zeigt zudem, wie Helen Finch festgestellt hat, dass Sebalds Kritik an kolonialen und imperialen Praktiken 600 Jahre zurückreicht (2013b: 57) und sich nicht auf die Moderne beschränkt.

9 In Sebalds Werk sind verschiedenste Abbildungen von Landkarten oder Skizzen vorhanden. Die Fähigkeit, zu kartografieren, schafft auch Assoziationen mit dem Kolonialismus. Auch die Abbildungen (A 31; 36; 332; 333) der Baupläne der ehemaligen Festungstädte Theresienstadt und Breendonk in *Austerlitz* sind in diesem Kontext erwähnenswert. Diese Zeichnungen sagen nichts aus über das, was dort geschehen ist. Vielmehr bestehen sie aus einer Vielzahl von abstrak-

tur sollen durch deren Erfassung und Archivierung gewährleistet werden. Insbesondere dem Archiv kommt in der Moderne eine zentrale Funktion zu: »[T]he idea of accumulating everything, the idea of constituting a sort of general archive, the desire to contain all times, all ages, all forms, all tastes in one place, [...] all of this belongs to our modernity« (2000: 182), bemerkt Michel Foucault dazu.

Sebald sieht speziell die staatlich induzierten bürokratischen Maßnahmen und Regelwerke skeptisch. Seine Protagonisten und Erzählinstanzen stehen des Öfteren diversen Kontrollmechanismen gegenüber wie etwa Anmeldeverfahren, denen sie wiederholt ausgesetzt sind, so in der neuen Pariser Nationalbibliothek in *Austerlitz*, in der der Erzähler zunächst von »halbuniformierten Sicherheitsleuten« (A 391) durchsucht wird, dann eine Wartenummer ziehen muss und erst danach einer Bibliotheksangestellten »seine Wünsche äußern [...] darf« (392), bevor er schließlich in die Lesehalle eingelassen wird. Auch der Verlust des Passes der Erzählinstanz in »All'estero« in *Schwindel. Gefühle.* verdeutlicht die Ohnmacht und Passivität des Menschen in einer von Bürokratie und Vorschriften bestimmten Welt. Der Erzähler ist gezwungen, große Mühen auf sich zu nehmen, einschließlich eines Besuchs bei dem deutschen Konsulat in Mailand, »bis [er] nach mehreren Gesprächen mit Amtsstellen in Deutschland und in London« (SG 129) einen neuen Pass erhält.¹⁰

ten Berechnungen und Maßen, in denen kein Mensch Platz findet. Kartografien und Baupläne schließen den Menschen aus, der nur zu einer Berechnungsgröße wird. Hinsichtlich Kartografie und Literatur vgl. Mandana Covindassamy (2014), die Orte in *Die Ringe*, die erwähnt oder besucht werden, kartografisch erfasst und darstellt, sowie Barbara Hui (2010), die ähnlich verfährt. Die undifferenzierte Kartografierung von Orten, die im Zusammenhang mit Katastrophen stehen, wie Ausschwitz oder Theresienstadt, gemeinsam mit weniger bedeutungsschwangeren, wie Lüttich, auf einer Weltkarte, birgt jedoch die Gefahr einer oberflächlich-abstrakten Darstellung, die Sebald zu vermeiden bestrebt war.

- 10 Long weist auf die Funktion des Passes als Kontrollelement des modernen Nationalstaats wie folgt hin: »[T]he very concept of the passport is disciplinary, facilitating social regulation by tracing the movement of bodies both within and

Im Rückblick erwiesen sich die Identifizierung und Erfassung potenzieller Minderheiten und Oppositioneller als Hilfsmittel für diktatorische Regime und autoritäre Staaten bei der Verfolgung und Vernichtung von Menschen. Die im Nationalsozialismus praktizierte Kennzeichnung jüdischer Bürger durch Judensterne oder Anmerkungen in Pässen sowie die Nummerntätowierung der Insassen von Konzentrationslagern sind Sinnbilder für die Stigmatisierung des Individuums. Wir werden noch sehen, dass in Pamuks *Schnee* der türkische Geheimdienst die Bewohner von Kars kategorisiert und archiviert, indem er ständige Ausweiskontrollen durchführt und ein umfangreiches Archiv eigens zur Identifizierung derselbigen anlegt. Das offizielle Archiv der Dokumente und Notizen ist in Sebalds Werk äußerst kritisch konnotiert.¹¹ Ihm geht es nicht darum, Dokumente, Fakten und Daten der großen Weltgeschichte zu archivieren, die letztendlich nichts aussagen und abstrakt bleiben müssen, sondern darum, individuelle Schicksale von Menschen zu bewahren, die jeweils ihre eigene Geschichte zu erzählen haben.¹²

Dem offiziell auferlegten Zwang der Kenntlichmachung wirkt Sebald durch die Verfälschung der Identitäten entgegen. Die Auslöschung des Namens ist daher ein wiederkehrendes Motiv, nicht nur auf der Ebene der Erzählung wie im Falle von Austerlitz, der seinen richtigen

across national boundaries, and establishing inclusion in or exclusion from the citizen body of a given state» (2007: 49).

- 11 Vgl. auch Long (2007: 149–67) und seine Beschäftigung mit Sebalds Archiven vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit der Moderne.
- 12 In einem Interview äußerte Sebald seine Motivation folgendermaßen: »Der Umstand, daß das Thema stets in großen Kategorien abgehandelt wurde, hat mir zudem Mißbehagen bereitet. Es ging immer um die Massen, die da durch die Gaskammern geschleust wurden. Das waren aber nicht anonyme Millionen, sondern immer einzelne Menschen, die tatsächlich auf der anderen Seite des Flurgangs gelebt haben« (Boedecker 1993). Daher ziehen es Sebald und seine Erzähler vor, persönliche Gegenstände (wie amateurhafte Fotografien oder Tagebücher und Notizen) von Privatpersonen zu verwenden, statt die von offizieller Stelle bereitgestellten Materialien und Dokumente.

Namen erst spät erfährt, sondern auch bei Sebald selbst, dessen Namensverschleierung durch seine Initialen bekannt ist. Sebald zog es vor, sich im Freundeskreis Max nennen zu lassen, anstatt Winfried Georg, Namen, die er ablehnte, weil sie allzu sehr Assoziationen mit nationalsozialistischen Namen evozierten (Schütte 2011: 17). Auffallend ist hier die Parallele zu H.G. Adler, dem von Sebald mehrmals erwähnten Autor von *Theresienstadt 1941–1945*, der seinen eigentlichen Namen Hans Günther nach seiner Befreiung wegen einer Namensähnlichkeit zu einem SS-Sturmbannführer ebenfalls mit seinen Initialen verschleierte (Adler & Adler 1998: 8), und auch zu Dr. Henry Selwyn in *Die Ausgewanderten*. Dies gilt schließlich ebenso für den Protagonisten Ka in Pamuks Roman *Schnee*, der seinen Namen mit Initialen abkürzt. Der Name erscheint als ein Sinnbild der Herkunft und der damit verbundenen Identität. Die Entscheidung, den offiziellen Namen abzulegen und einen selbst gewählten zu tragen, kommt insofern einer Form des Widerstands gegenüber staatlich implementierten bürokratischen Ordnungen gleich.

1.1 Kritik am europäischen Kolonialismus

In Sebalds Werken finden sich immer wieder Hinweise auf den europäischen Kolonialismus. Die unter dem Vorwand des Fortschritts und der religiösen Mission durchgeführte militärische und kulturelle Durchdringung der Peripherien durch imperialistische europäische Staaten, die aber im Grunde nur der eigenen Bereicherung dient, wird wiederholt kritisiert. Claude Lévi-Strauss' Arbeiten können als eine wichtige Quelle für Sebalds Fortschritts- und Kolonialismuskritik betrachtet werden. Die Empathie mit den Kulturen außerhalb der westlichen Zivilisation, die Sebald bei Lévi-Strauss vorfand, ist ebenso erkennbar in seinem eigenen Werk »als eine Art literarische Verarbeitung des ethnologischen Prinzips« (2009: 139), wie auch Hutchinson bemerkt.¹³ Sebald

13 Insbesondere Lévi-Strauss' *Tristes Tropiques* ist dabei von Bedeutung, wie Ben Hutchinson (2009: 135–41) anhand von Sebalds Lektüre dieses Werkes und dessen darin befindlichen Unterstreichungen zeigen konnte. Die von Sebald vor-

verdeutlicht, dass der materielle und kulturelle Reichtum der europäischen Zivilisation – der sich in Prachtgebäuden, Museen und Bibliotheken manifestiert – zu einem beträchtlichen Teil auf der Ausbeutung außereuropäischer Länder beruht. Die Spuren des kolonialen Zeitalters werden nicht nur in den Peripherien selbst, sondern auch innerhalb der dominanten Zentren sichtbar. Vor allem Belgien ist im Kontext der Kolonialismuskritik besonders signifikant für ihn. Viele der Bauten, die in *Austerlitz* erwähnt werden – die Centraal Station Antwerpen, das Nocturama oder der Brüsseler Justizpalast – befinden sich dort. Die Kolonisierung und Ausbeutung von fernen Ländern durch europäische Mächte wird speziell in *Die Ringe* und *Austerlitz* thematisiert.

Wie Sebald in einem Interview äußerte, betrachtete er Belgien als das unheimliche Zentrum Europas: »Es schien mir wirklich teilweise das Zentrum Europas, teilweise etwas völlig Extraterritoriales zu sein« (Rondas 2008: 353). Dass für ihn insbesondere Belgien die europäische Zivilisation versinnbildlicht, ist im Hinblick auf seine koloniale Geschichte und deren unheilvollen Zusammenhang mit den kolossalen Prachtgebäuden des Landes nicht verwunderlich. Den belgischen Städten, die von monumentaler Architektur geprägt sind, stellt Sebald die Leichenberge in dem einst ausgebeuteten Kongo als eine Konsequenz oder sogar Voraussetzung dieses Reichtums gegenüber. Die im Namen des Fortschritts begangenen Verbrechen, Zerstörungen und die vernichteten Menschen des peripheren Kongo aus einer fast vergessenen Zeit haben sich scheinbar auch in die Lebenswirklichkeit der Städte Belgiens eingeschrieben und dort Spuren hinterlassen. Sebald richtet die Aufmerksamkeit des Lesers eben auf jene verdrängten Spuren der Zerstörung, die bei näherer Betrachtung noch erkennbar sind. Die Erzählinstanz schildert in *Die Ringe* die besonders gehäufte Erscheinung von »Bucklige[n] und Irre[n]« (RS 149), denen er an einem Tag in der

genommene Hervorhebung des Satzes »Schmutz, mit dem wir das Antlitz der Menschheit besudelt haben« (Lévi-Strauss 1978: 31, zit. n. Hutchinson 2009: 167) ist bemerkenswert hinsichtlich der ständigen Hinweise auf eben jenen »Schmutz« in seinen eigenen Werken.

Stadt begegnet, mehr »als sonst in einem ganzen Jahr« (ebd.).¹⁴ Auch eine Stelle in einem Brief des Schriftstellers Joseph Conrad, den der an seine Tante gerichtet hat, und in dem er Brüssel als »ein über eine Hekatombe von schwarzen Leibern sich erhebendes Grabmal« (155) bezeichnet, zitiert der Sebald'sche Erzähler. Ihm zufolge hat sich die unrühmliche Vergangenheit auch in der Gegenwart des Landes niedergeschlagen: »Tatsächlich gibt es in Belgien bis auf den heutigen Tag eine besondere, von der Zeit der ungehemmten Ausbeutung der Kongokolonie geprägte, in der makabren Atmosphäre gewisser Salons und einer auffallenden Verkrüppelung der Bevölkerung sich manifestierende Häßlichkeit« (149). Diese harsche Kritik am »hässlichen« Belgien stellt vielmehr eine moralische Verurteilung einer gesellschaftlichen Realität dar, die die eigene Vergangenheit ignoriert.¹⁵ Der »Wahnwitz des ganzen kolonialen Unternehmens« (142) manifestiert sich in den Monumentalbauten der belgischen Städte. Somit reicht die belastete Vergangenheit bis in die belgische Gegenwart hinein. Dieser Umstand wird auch in den Räumlichkeiten des Brüsseler Hotels »Bois de la Cambre« deutlich, angefüllt mit »afrikanischen Trophäen« (149), die sich als »pathetic relics of a bygone age of colonial glory« (Long 2007: 32) darbieten, oder aber auch am Antwerpener Zentralbahnhof in *Austerlitz*, in der Abbildung des »mit Grünspan überzogenen Negerknaben, der mit seinem Dromedar als ein Denkmal der afrikanischen Tier- und Eingeborenenwelt« (A 8f.) erscheint, wie der Erzähler berichtet.

Die Kritik an der kolonialen Ausbeutung Kongos durch das belgische Königreich wird im Text von *Die Ringe* äußerst detailliert formuliert. Die unter dem beschönigenden Titel der »Association Internationale pour l'exploration et la Civilisation en Afrique« (RS 143) zusam-

14 Auch Ambros trifft in Jerusalem auf Menschen, die »von der Gicht gestaut, bucklig und bresthaft« (AGW 210) sind. Der Verfall Jerusalems manifestiert sich an der physischen Erscheinung der Menschen.

15 Auch Hutchinson bemerkt: »Ebenso interessant ist zudem die Tatsache, dass Sebalds Kriterien der Hässlichkeit keineswegs ausschließlich ästhetisch sind, sondern vielmehr auf einer »ästhetisch-ethischen« Verschränkung beruhen. »Hässlichkeit« wird hier nicht nur als ästhetisch unbefriedigend, sondern als historisch verfälschend bzw. romantisierend empfunden« (2009: 143).

mengesetzte Interessengemeinschaft beabsichtigt, den Kongo an den Errungenschaften der dominanten europäischen Zivilisation teilhaben zu lassen. So heißt es weiter von dieser »hehren« Absicht des belgischen Königs Leopold: »Es ginge darum, sagte König Leopold, die Finsternis zu durchbrechen, in der heute noch ganze Völkerschaften befangen seien, ja es ginge um einen Kreuzzug, der wie kein anderes Vorhaben angetan sei, das Jahrhundert des Fortschritts seiner Vollendung entgegenzuführen« (144). Den Fortschritt in die unberührte Peripherie hineinzutragen, um die »Finsternis« im schwarzen Herzen Afrikas zu erhelten; dies mag ein scheinbar ehrenwertes Anliegen sein. Klar erkennbar werden jedoch die Motive und Vorgaben des von Sebald skeptisch betrachteten Aufklärungsgedankens wie »Licht und das Dunkle erhellen« strategisch eingeführt. Doch gerade das Gegenteil trat ein: »Tatsächlich gibt es in der ganzen, größtenteils noch ungeschriebenen Geschichte des Kolonialismus kaum ein finsternerer Kapitel als das der sogenannten Erschließung des Kongo« (143). Hier wird erneut die dialektische Struktur deutlich, die wie so oft Sebalds Fortschrittskritik markiert: Der scheinbare Versuch der Erhellung vermehrt das Dunkel. Die Rede ist von einem »Zwangsarbeits- und Sklavensystem« (144), nicht von einer Handelsgemeinschaft, wie von den Kolonialisten beschönigend formuliert. Denn es fanden, wie der offizielle Titel zunächst vermuten lässt, keine Handelsbeziehungen zwischen dem Kongo und der »Société Anonyme pour le Commerce du Haut-Congo« (141) statt. Wie die Erzählinstanz beschreibt, wurden wertvolle Güter ausgeführt und im Gegenzug nur Waffen und Munition zwecks der gewaltsamen Machterhaltung eingeführt: »Hinüber werden Waffen gebracht, Dampfmaschinen, Pulver und Munition. Herüber kommt tonnenweise Zucker und das in den Regenwäldern geschlagene Holz« (134).

Deutlich werden auch die Marginalisierung und die Vernichtung der Kongolesen beschrieben. Wieder sind es namenlose und in Vergessenheit geratene Opfer, denen Sebalds Aufmerksamkeit gilt. Bemerkenswert ist die hier dargestellte Passivität der »von Krankheit Zerstörten und von Hunger und Arbeit Ausgehöhlten« (RS 145f.), die kraftlos »zum Sterben sich niederlegen« (ebd.). Diesen Sterbevorgang haben wir schon in *Die Ausgewanderten* gesehen, als der Lehrer Paul Bereyter

sich auf die Gleise zum Sterben legt, oder auch im Falle Ambros Adelwarths, der sich in der Nervenheilanstalt bewusst zum Sterben auf den Behandlungstisch legt. Dies evokiert auch Assoziationen mit dem Holocaust und den Massen, die ohnmächtig in den Tod gehen mussten. »Schattenwesen« (146), die zum Sterben gehen, sind ein wiederholtes Motiv in Sebalds Werk und schaffen eine Beziehung zwischen der Ausbeutung des Kongo und der Vernichtung der europäischen Juden, die quasi als eine Fortsetzung einer der jeweils gleichen Logik folgenden Katastrophe zu verstehen ist. Insbesondere in *Die Ringe* wird deutlich, dass Sebald die Shoa als eine logische Folge von Modernisierungsprozessen einordnet, die weit zurück in das Zeitalter der Aufklärung reichen. In einem Interview bemerkte er: »Ich sehe die von den Deutschen angerichtete Katastrophe [...] durchaus nicht als ein Unikum an – sie hat sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit herausentwickelt aus der europäischen Geschichte« (Pralle 2001).¹⁶

Die Kritik am Imperialismus und Kolonialismus wird in *Die Ringe* an einem weiteren Beispiel verdeutlicht: die westliche Expansion in China Mitte des 19. Jahrhunderts, die unter ähnlichen Prätexten und scheinbar guten Absichten vollzogen wurde wie die Kolonialisierung Kongos durch das belgische Königreich. Europäische Kolonialmächte intervenierten Mitte des 19. Jahrhunderts aus wirtschaftlichem Eigeninteresse in den Chinesischen Bürgerkrieg (1851–1864), der auch als Taiping-Aufstand bekannt ist. Auch hier wird der vermeintliche Fortschritt mit militärischer Gewalt erzwungen: »Im Namen der Ausbreitung des christlichen Glaubens und des als Grundvoraussetzung für jeden zivilisatorischen Fortschritt geltenden freien Handels demonstrierte man die Überlegenheit der westlichen Geschütze« (RS 170), heißt es im Text. Die Folge der scheinbar »hehren Absicht« ist erneut

16 Eine ähnliche Auffassung vertrat auch Lévi-Strauss, der diesbezüglich bemerkte: »Ich glaube, all die Tragödien, die wir erlebt haben, erst mit dem Kolonialismus, dann mit dem Faschismus und zuletzt mit den Vernichtungslagern, stehen nicht im Gegensatz oder im Widerspruch zu dem angeblichen Humanismus in der Form, wie wir ihn seit mehreren Jahrhunderten praktizieren, sondern sie sind, möchte ich sagen, fast seine logische Folge« (1968: 247).

die völlige Zerstörung, wie die Vernichtung des Zaubergartens »Yuan Ming Yuan« (174). Barbarei und Zivilisation schließen einander auch hier nicht aus. Die Niederschlagung des Aufstands mithilfe der Kolonialmächte findet in der »Selbstzerstörung der Taiping« (169), die »sich hinabstürzten von den Zinnen und von den Dächern der Häuser« (ebd.) oder »sich sogar begraben haben bei lebendigem Leib« (ebd.), schließlich ihren Höhepunkt. Wieder begegnen uns an dieser Stelle die Motive des Selbstmords und des In-den-Tod-Gehens als eine Folge der Ohnmacht des Menschen gegenüber einer ihm überlegenen Gewalt.

Natur und Kreatur

Das Antwerpener Nocturama in *Austerlitz* versinnbildlicht, im Lichte der Sebald'schen Zivilisationskritik betrachtet, die Ausbeutung der Peripherie und ihrer natürlichen Lebensumwelt. Die Erzählinstanz beschreibt einen Ort, der im Vorzeichen des europäischen Kolonialismus gelesen werden kann, wie auch Jonathan Long feststellt: »[T]he zoo in its modern incarnation came into being in the nineteenth century as a direct consequence of imperial expansion« (2007: 42). Lebewesen, die aus ihrer natürlichen Lebenswelt herausgerissen und ausgestellt werden, um Europäern einen Hauch von Exotik und Fremde zugänglich zu machen, zeugen von einer weiteren Dimension des modernen Anspruchs auf Dominanz und Kontrolle. Die Passivität der Sebald'schen Protagonisten, von der sie zeitlebens bestimmt sind und der sie nur durch Selbstmord entgehen konnten, begegnet hier erneut in dem Bild der eingesperrten Tiere im Nocturama, die nur noch »vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen« (A 7). Dazu gehört auch das »trostlose Zoogelände« (371) im Jardin des Plantes in Paris, den Austerlitz und Marie besuchen und der sich ihnen in einem verwahrlosten Zustand präsentiert.

Sebalds Aufmerksamkeit gilt oftmals dem kreatürlichen¹⁷ Leben und einer natürlichen Umwelt, die im Zuge des menschlichen Fortschrittsstrebens verdrängt wurde. In seiner Prosa ist die Natur selten unberührt von Menschenhand und erscheint »immer als ein geschichtlich gezeichneter Raum, in dem sich die Spuren der vom Menschen verursachten Katastrophengeschichte ablagern« (2004: 221), bemerkt Anne Fuchs. Auf die Zerstörung der Natur weist schon Dr. Henry Selwyn hin: »[A]uch die unbeaufsichtigte Natur, er spüre es mehr und mehr, stöhne und sinke in sich zusammen unter dem Gewicht dessen, was ihr aufgeladen werde von uns« (AGW 13). In *Schwindel. Gefühle.* trauert der Erzähler der verlorenen Schönheit der Natur nach: »Hinzuzufügen bleibt, daß die Aussicht vom Greifenstein inzwischen auch nicht mehr dieselbe ist. Man hat unterhalb der Burg eine Staustufe gebaut. Der Lauf des Stroms wurde dadurch begradigt und bietet jetzt einen Anblick, dem die Erinnerungskraft nicht mehr lange gewachsen sein wird« (SG 49). Erneut ist es die »Begradigung«, die der Erinnerung schadet.

Auch die »Zurückdrängung und Zerstörung« (RS 201) der dichten Wälder von East Anglia in *Die Ringe* und die unaufhaltsame Zerstörung des Regenwaldes werden thematisiert: »Die großen Feuer werden jetzt auf der anderen Seite des Ozeans entfacht. Nicht umsonst verdankt das kaum zu ermessende Land Brasilien seinen Namen dem französischen Wort für Holzkohle« (202).¹⁸ Gerade dieses vom Menschen entfachte Feuer scheint das Ende der menschlichen Zivilisation vorzubereiten: »Die ganze Menschheitszivilisation war von Anfang an nichts als ein von Stunde zu Stunde intensiver werdendes Glosen, von dem niemand weiß, bis auf welchen Grad es zunehmen und wann es allmäh-

17 Vgl. auch Eric Santners Auseinandersetzung mit dem Kreatürlichen. Er begreift Sebalds Werk als ein »archive of creaturely life« (xiii) und als den Versuch, die »creaturely dimension that persists in the midst of our lives now [...]« (2006: 123f.) zu erfassen.

18 Hier wird wiederum der Einfluss des von Sebald geschätzten und intensiv gelesenen Claude Lévi-Strauss und seinem *Tristes Tropiques* deutlich, auf das er sich implizit bezieht.

lich ersterben wird« (203). Doch im Gegensatz zu Sebalds ohnmächtigen Menschen tritt die Natur auch als eine unaufhaltsame Macht auf, welche der modernen Zivilisation ihre Grenzen aufzeigt.¹⁹

Das Bild einer übermächtigen Natur wird etwa in der Passage über Dunwich in *Die Ringe* evoziert, das vom Meer unterspült und nun »aufgelöst [sei] in Wasser, Sand und Kies und dünne Luft« (RS 192). Erinnern wir uns auch an das »in den Sand gesunkene« (AGW 174) Hotel »Roches Noires« in Deauville. Und nach der Zerstörung des Gartens im großen Orkan in *Die Ringe* blickt der Erzähler in »eine gestaltlose, in die Unterwelt übergehende Szene« (RS 316). Infolge dieses Sturms fielen das Transportwesen und die Stromversorgung aus. Der Bereinigung der Natur durch den Menschen folgt die Bereinigung der menschlichen Zivilisation durch die Natur.

Sebalds Empathie gilt insbesondere den Lebewesen der Natur, die von diversen Marginalisierungsprozessen betroffen sind. Er formuliert eine »profunde Kritik an der menschlichen Vernunft als Triebkraft tierischen Leidens« (Friedrichsmeyer 2007: 20). Der Begriff der Sklavenwirtschaft (A 283), der in Austerlitz im Zusammenhang mit der Internierung der Juden in Theresienstadt auftaucht, erhält eine weitere Dimension im Kontext der Züchtung und Ausbeutung der Seidenraupe, die nach Vollendung ihrer Aufgabe vernichtet wird.²⁰ Dass das mensch-

19 So bemerkt auch Colin Riordan in Bezug auf *Die Ringe*: »The viciousness of capitalist extravagance is matched by nature, and the book is full of floods, sandstorms, hurricanes, fires, Dutch elm disease« (2004: 45–57). Auch Johansson weist darauf hin, dass Sebald die »menschlichen Zerstörungswerke nicht als Gegenbewegung zu den Mechanismen der Natur begreift« (2008: 76) und zeigt aber gleichzeitig auf, dass »die mystifizierte ›gesunde‹ Natur der Vögel und Falter« (ebd.: 78) wiederum ein anderes Bild der Natur generiere. Letztendlich ist der Mensch der lebendigen Natur ausgeliefert, wie auch Schönthaler feststellt: »Das empirische, wissende Subjekt bildet innerhalb Sebalds Modell einer Naturgeschichte als *subjectum* – also als ein unter die Natur unterworfenes – nur noch eine marginale Größe« (2011: 16).

20 Die Seidenraupe durchzieht *Die Ringe* als ein roter Faden. Vgl. Simon Cooke (2013: 170) und Philipp Schönthaler (2011: 200f.) hinsichtlich der Seidenraupe als Leitmotiv bei Sebald. Eric Santner betrachtet das letzte Kapitel in *Die Ringe* über die weltweiten Zusammenhänge, die am Beispiel der Seidenraupe auf-

liche Streben nach Fortschritt erneut seine Opfer findet, verdeutlicht auch die Passage über den Heringsfang und deren Verstümmelung im Namen der Forschung: »Eine solche, von unserem Wissensdrang inspirierte Prozedur ist sozusagen die äußerste Zuspitzung der Leidensgeschichte einer ständig von Katastrophen bedrohten Art« (RS 74). Die Verflechtung mit der jüdischen Verfolgungsgeschichte ist evident und wird verstärkt, als der Erzähler über eine Dokumentation über die Heringsfischerei berichtet, in der es heißt, dass die Eisenbahn den »ruhelosen Wanderer des Meeres« (71) an den Ort bringe, »wo sich sein Schicksal erfüllen wird« (ebd.). Nicht nur die Assoziation zu den Todestransporten ist erkennbar, sondern zweifelsfrei auch die zu der Legende vom »Ewigen Juden« Ahasver, der, nachdem er Jesus verhöhnt habe, von diesem mit dem Fluch belegt worden sei, für alle Zeiten ruhelos auf Erden umherzuwandern.²¹ Auch Motten werden als besondere Lebewesen bezeichnet, von denen niemand so recht etwas wisse, »während sie doch in Wahrheit eines der ältesten und bewundernswertesten Geschlechter sind in der ganzen Geschichte der Natur« (A 131), bemerkt Austerlitz. Motten ähneln den heimatlosen Protagonisten Sebalds, denn so heißt es über ihre Deterritorialisierung: »Sie wissen, glaube ich, sagte Austerlitz, daß sie sich verfolgt haben, denn wenn man sie nicht vorsichtig wieder nach draußen entläßt, so verharren sie reglos, bis der letzte Hauch aus ihnen gewichen ist [...]« (ebd.). Ähnlich ergeht es Sebalds Protagonisten, die in ihrem aufgezwungenen Exil oftmals den Tod erwarten.

Im Landhaus Somerleyton in *Die Ringe* wird die Ausbeutung der Tierwelt an Objekten verdeutlicht, die auf die koloniale Vergangenheit

gezeigt werden, als eine Allegorie der Naturgeschichte in globaler Dimension (2006: 113). Auch an diesen unscheinbaren und von vielen nicht beachteten Lebewesen kann die gesamte Zivilisationsgeschichte nachverfolgt werden.

- 21 Erstmals 1602 in der heute bekannten Form im *Volksbuch vom Ewigen Juden* formuliert, wurde der Mythos des »Ewigen Juden« vielfach in der Literatur verarbeitet. Während er Bestandteil antisemitischer Propaganda ist, interpretiert Sebald dieses Motiv losgelöst von der christlichen Legende vielmehr als Sinnbild für das Schicksal des heimatlosen Juden. Vgl. auch Rohrbacher & Schmidt (1991).

Großbritanniens verweisen, wie zur Schau gestellte »afrikanische[] Masken, [...] kolorierte Gravüren von einer Schlacht des Burenkrieges« (RS 49) oder ein »ausgestopfter Eisbär« (ebd.). Doch nun hat niemand mehr Interesse an diesem ausgestopften Tier mit seinem »von den Motten zerfressenen Fell« (ebd.).²² Auch die in einem Käfig eingesperrte chinesische Wachtel, auf die der Erzähler an demselben Ort trifft, und die in ihrer Gefangenschaft jegliche Orientierung verloren hat, nicht wissend, »wie sie in diese aussichtslose Lage geraten sei« (50), ist eine Leidensgenossin der heimatlosen Sebald'schen Protagonisten. Der Erzähler zeigt auch eine ausgeprägte Sympathie für Schweine. So ist eine empathische Begegnung bedeutsam, in der das Schwein verglichen wird mit einem »von endlosem Leiden geplagter Mensch« (85). Dieser Versuch »einer neuen Darstellungsart der Tiere« (Friedrichsmeyer 2007: 24), in der Menschen und Tiere gleichwertig sind, ist typisch für Sebalds Werk.

In *Die Ringe* wird auch die »in der viktorianischen Zeit mehr und mehr in Mode kommende Niederwildjagd« (RS 265) erwähnt. Die Oberschicht hatte großes Interesse an der »an sich völlig nutzlosen, rein aufs Zerstören ausgerichteten, aber anscheinend von niemand als abwegig empfundenen Jägerei« (ebd.), die jedoch auch schwerwiegende Folgen für die einfache Bevölkerung hatte. Denn die eigens für die Jagd aufgezogenen Fasane wurden »später freigesetzt in den riesigen, für die Landwirtschaft verlorenen und größtenteils unzugänglich gemachten Revieren« (266), und einfache Landbauern wurden »gezwungen, ihre seit Generationen angestammten Wohnplätze aufzugeben« (ebd.). Dieses Motiv der aufgezwungenen Auswanderung durchzieht Sebalds Werke wie ein roter Faden, denn die »überzähligen« Menschen, die keine Arbeit mehr fanden, sahen sich gezwungen, »meist nach Neuseeland oder Australien« (ebd.) auszuwandern.

22 In diesem Zusammenhang sei auch an die Ermahnung des Lehrers Bein in *Die Ausgewanderten* erinnert, die der Erzähler folgendermaßen wiedergibt: »[M]an dürfe ein Tier nicht töten, nur um sich mit seinen Federn zu schmücken« (AGW 294).

Das Menschenschicksal ist also eng verschränkt mit dem Tierchicksal.²³ Die Zerstörung der Natur und ihrer Lebewesen wird implizit in der Vernichtung des Menschen parallelisiert. Nur einige Seiten nach der Passage über den Heringsfang ist die Fotografie der ermordeten Juden von Bergen-Belsen einmontiert (RS 78f.); so werden Assoziationen mit dem Holocaust geschaffen, der als Folge derselben Logik erscheint, die das Lebensrecht von Lebewesen missachtet.²⁴ So wird beklagt: »[D]aß wir unseren kranken Menschenverstand immer wieder auslassen müssen an einer anderen, von uns für niedriger gehaltenen und für nichts als zerstörend wert erachteten Art« (86). Das gering geschätzte tierische Leben wird mit dem Verweis auf die Schicksalsgemeinschaft mit dem Menschen wieder geachtet. Sebald unterscheidet nicht zwischen den Opfern von Marginalisierungsprozessen, seien es Menschen oder Tiere.

Während Sebald die Marginalisierung der Natur und ihrer Lebewesen explizit und kritisch erwähnt, so erhält dieses Thema bei Pamuk jedoch wenig Raum. Doch ein passender Hinweis ist im Katalog zu seinem »Museum der Unschuld« zu finden, wo auf die Vergiftung der Straßenhunde Istanbuls verwiesen wird, die von offizieller Seite aus

-
- 23 Dass das Schicksal des Menschen mit dem des tierischen Lebewesens zusammenfällt, wird auch am Beispiel des aus dem Kongo stammenden »sogenannte[n] aschgrau[n] Papagei[s]« (A 121) deutlich, der den Rest seines Lebens »in seinem walisischen Exil« (ebd.) verbracht hat. Die Parallelen zum Schicksal des Austerlitz und der Verweis auf den Holocaust in der Verwendung des Wortes Asche sind höchst evident. Sogar sein Alter von »sechsendsechzig Jahren« (ebd.) könnte dem Alter von Austerlitz entsprechen, der 1939 als »viereinhalb-jährige[r] Knabe« (A 198) seine Reise nach England antrat und folglich zum letzten Zeitpunkt der Aufzeichnungen des Erzählers (2001) sechsendsechzig Jahre alt sein könnte.
- 24 So stimmt der Verfasser mit Lemke überein, dass der Holocaust sich als die Komponente einer »modernen Technikgeschichte [darstellt], in der die Ausbeutung der Natur und die mit ihr verbundene Schändung der Kreatur in einer Reihe stehen mit der systematischen Auslöschung eines Volkes« (Lemke 2012: 36). Es ist eine Evidenz für Sebalds »Beitrag zur Geschichte der menschlichen Aggression, wozu Massenmord und Genozid genauso gehören wie die Vernichtung von ganzen Ökosystemen« (Fuchs 2004: 223).

durchgeführt wurden, um das Bild einer zivilisierten modernen Stadt zu schaffen: »[D]er Fortschritt war schon immer ein guter Grund zum Töten« (UD 218).

In *Die Ringe* wird auch die unheilvolle Beziehung von Gewalt und Kultur angesprochen. Das aus der kolonialen Sklavenwirtschaft stammende Geld, so wird in einem Gespräch zwischen dem Erzähler und einem niederländischen Hotelgast bemerkt, fließe direkt in die Kunst ein: »Eines der probatesten Mittel zur Legitimierung solchen Geldes ist von jeher die Förderung der Kunst, der Ankauf und das Zurschaustellen von Kunstgegenständen und, wie heute zu beobachten ist, das immer weiter fortschreitende, beinahe schon lachhafte Höherentreiben der Preise auf den großen Auktionen« (RS 230f.). In einem Interview bemerkte Sebald zu diesem Zusammenhang folgendermaßen: »Culture is not the antidote to the mayhem we wreak – expanding the economy or waging wars. Art is a way of laundering money. Literature is also affirmative of society – it oils the wheels« (Jaggi 2001: 5). Obwohl Literatur Sebald zufolge also ebenfalls diesen Mechanismen untergeordnet zu sein scheint, war er dennoch bestrebt, mithilfe der Literatur Kritik an ebendiesen Vorgängen zu üben.

2. Europäische Schattenbilder

Der von der europäischen Zivilisation ausgehende Modernisierungsprozess und dessen Auswirkungen auf die Türkei haben im Werk Orhan Pamuks einen signifikanten Stellenwert. Die türkisch-osmanische Modernisierung begann am 3. November 1839 mit der offiziellen Verkündung der als »Tanzimat« (Reform) bekannten Phase.²⁵ In den folgenden Jahrzehnten wurden radikale Reformen in Verwaltung und Bürokratie, Gesetzgebung, Militär, Bildung sowie Kommunikations- und Steuerwesen durchgeführt (Zürcher 2004: 59). Diese hatten nicht nur einen Einfluss auf wirtschaftliche und politische Strukturen, sondern

25 Vgl. dazu Şerif Mardin (1974).

auch auf das kulturelle Leben im Osmanischen Reich, das eine bedeutende Zäsur erfuhr (ebd.: 69). Für die osmanische Elite in den Machtzentren des Reiches wurde der westliche Lebensstil nun obligatorisch. Dies führte zwangsläufig zu Spannungen zwischen ihr und der Mehrheit der Bevölkerung in der anatolischen Peripherie, da sie sich vor allem hinsichtlich kultureller Praktiken und Lebensweisen stark voneinander unterschieden. Nicht der einfache osmanische Bauer auf dem Land unterstützte den Prozess der Verwestlichung, sondern insbesondere die osmanische Intelligenzia und europäische Großmächte, die ein politisch und ökonomisch motiviertes Kalkül verfolgten. Die Tanzimat-Phase schien zudem vielmehr nur eine oberflächliche Imitation westlicher Institutionen und Lebensweisen zu sein als eine intensive Auseinandersetzung mit westlicher Philosophie und Ideologie. Nach dem Ersten Weltkrieg verlor das Osmanische Reich endgültig seine Integrität. Das Sultanat wurde 1922 aufgehoben und 1923 rief Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938) die moderne Türkische Republik aus.²⁶ Dies sollte sich als ein tiefer Einschnitt in die türkisch-osmanische Geschichte erweisen.

Mit dem erklärten Ziel, eine säkulare und moderne Republik zu schaffen, implementierte Atatürk ein Modernisierungsprogramm, das weitaus radikaler war als alle bisherigen.²⁷ Infolge der Säkularisierung

26 Mit dem Credo einer homogenen Gesellschaft schuf der moderne Nationalstaat das Konstrukt einer gemeinsamen Geschichte, Kultur, Ideologie und Sprache, das Benedict Anderson mit dem Begriff der »imagined community« (1983) umschrieb. Ethnien, Sprachen und Traditionen innerhalb der eigenen Grenzen, die den gewünschten Merkmalen der neuen nationalen Identität nicht entsprachen, wurden verdrängt. Diese »Unterdrückung selbstbestimmter Gemeinschaften« (Bauman 2005: 204) zugunsten »einer vereinigten Sprache und eines einheitlichen historischen Erbes auf Kosten gemeinschaftlicher Traditionen« (ebd.) war ein Kennzeichen des modernen Nationalstaates, der neben militärischen und politischen Maßnahmen Kultur und Literatur als Instrumente einsetzte, um das Bild einer homogenen Gemeinschaft entstehen zu lassen.

27 Die in diesem Zusammenhang wichtigsten Reformen sind: Verbot religiöser Symbole wie des osmanischen Fez (1925), die Einführung westlicher Kleiderordnung (1925), westlicher Uhren und des julianischen Kalenders (1926), der Straf- und Zivilrechtsordnung nach europäischem Vorbild (1926), des lateinischen Al-

verlor die Religion als ein Gemeinsamkeit stiftendes Signum nunmehr an Signifikanz. Doch als die Reform mit den weitreichendsten Auswirkungen erwies sich die Einführung des lateinischen Alphabets, die das Ziel hatte, eine religiös-konservative Gesellschaft zu revolutionieren (Zürcher 2004: 193). Die kemalistischen Reformen lösten die Verbindung mit den osmanischen Wurzeln und veränderten das Land grundlegend. Die Diskrepanz zwischen den fundamental unterschiedlichen Lebensweisen der westlich orientierten Eliten und der wertkonservativen Mehrheit der Bevölkerung vergrößerte sich enorm und setzt sich, wie in den nachfolgenden Ausführungen evident werden wird, bis in die heutige Gegenwart fort. Die moderne Türkei konnte sich nicht als elementarer Bestandteil der westlichen Welt positionieren und verblieb als die politische Peripherie einer westlichen Zivilisation, an der sie sich auch weiterhin maßgeblich orientiert. Europa nimmt als kulturelles und politisches Gedankengebäude in den Erzählungen Pamuks daher einen besonderen Stellenwert ein: Es ist ein versteckter Protagonist, der manchmal in klaren Visionen von Hoffnung und Erwartungen, aber auch als Quelle der Furcht und als ein Hassobjekt auftritt. Pamuk beschreibt auch selbst seine eigene Beziehung zu Europa als äußerst ambivalent: »My image of Europe or the West is not a sunny, enlightened, grandiose idea. My image of the West is a tension, a violence born of love and hate, longing and humiliation« (OC 209). Er interessiert sich für die Lebenswirklichkeit derjenigen, die zwischen divergenten Idealen hin- und hergerissen und bestrebt sind, die eigene Identität und Authentizität vor äußeren Einflüssen zu bewahren.

Dieses ambivalente Verhältnis zur europäischen Zivilisation nimmt in *Schnee* einen großen Raum ein. Manche Einwohner von Kars betrachten Europa zwar als ein Ideal, viele wiederum aber als Bedrohung, vor der man sich schützen sollte. Während eines infolge des Militärputsches einberufenen Geheimtreffens versammeln sich Mitglieder unter-

phabets (1928), westlicher Maße und Gewichte (1931), von Familiennamen und die Säkularisierung des Familienrechts (1926), das Wahlrecht für Frauen (1934), das Verbot von Ehrentiteln wie Efendi oder Pascha (1934), die Bestimmung des Sonntags als offiziellen Ruhetag anstelle des Freitags (1935).

schiedlichster politischer Ideologien, um hinsichtlich der Ereignisse eine an die europäische Öffentlichkeit adressierte Erklärung zu verlesen. Letztendlich stellt sich jedoch heraus, dass entgegen allen Meinungsverschiedenheiten sich die Teilnehmer einig sind in ihrer Wut und Überzeugung, von der europäischen Zivilisation ausgegrenzt und an den Rand gedrängt worden zu sein. Ein junger Islamist lehnt die europäische Identität ab und besteht auf seiner Einfachheit und Primitivität: »Ich bin stolz auf die Seite in mir, die nicht europäisch ist« (S 335). Ein anderer weist darauf hin, dass Armut und Unfähigkeit zwei grundverschiedene Dinge sind, die unbedingt unterschieden werden müssten: »Wir sind nicht dumm! Wir sind bloß arm! Wir haben das Recht, auf dieser Unterscheidung zu bestehen« (332). Die Armut eines Landes, die zu dessen peripheren Position in der Welt beiträgt oder diese erst bedingt, kann fälschlicherweise zu der Marginalisierung seiner kulturellen Werte führen. Die ökonomische, politische und militärische Ohnmacht offenbart scheinbar eine generelle Schwäche der gesamten Kultur. Ein weiterer Teilnehmer bemerkt entsprechend: »[W]enn ein Volk arm ist, glaubt die ganze Welt zunächst, daß dieses Volk dumm und verblödet ist, daß es ein faules, dreckiges und ungeschicktes Volk ist« (ebd.). Pamuk stellt in *Schnee* allerdings nicht nur die Vorbehalte dar, denn ungeachtet dieser gibt es in der Erzählung auch Menschen wie Turgut Bey, der europäische Werte als ein erstrebenswertes Ideal betrachtet: »Aber wir wissen alle, was Europa bedeutet«, fuhr Turgut Bey fort. »Europa ist unsere Zukunft« (326). Es kommt in diesem Roman, wie auch in den anderen Werken Pamuks, außer in *Die weiße Festung*, zu keiner direkten Interaktion zwischen Europäern und Türken. In der Tat scheint dies auch nicht notwendig zu sein, da der Konflikt zwischen ihnen in erster Linie innerhalb der türkischen Gemeinschaft selbst inszeniert und ausgetragen wird.²⁸

28 Der Soziologe William Edward Burghardt Du Bois (1868–1963) wies in *The Souls of Black Folk* (1903) auf die »double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others« (2008: 12) hin, die die Afroamerikaner in den USA kennzeichne. Dieses »doppelte Bewusstsein« begleitet auch Pamuks Protagonisten, wie sich im Folgenden immer wieder zeigen wird.

Auch in *Das schwarze Buch* wird diese komplizierte Beziehung behandelt. Auf seiner Suche nach Rüya und Celâl in Istanbul begegnet Galip beispielsweise F.M. Üçüncü, der sich sicher ist, dass eine gleichberechtigte Koexistenz von Ost und West unmöglich sei: »Nach Ansicht F.M. Üçüncüs teilen sich Ost und West die beiden Hälften der Welt, sie waren einander vollkommen entgegengesetzt, widersprachen und stießen sich ab wie Gut und Böse, Weiß und Schwarz, Teufel und Engel« (SB 336). Diese Haltung ist auch in *Das neue Leben* erkennbar. In abgelegenen Städten und Dörfern weit entfernt von Istanbul begegnet Osman Menschen wie Dr. Narin, die externe Einflüsse, die sie als eine Bedrohung ihrer Kultur und Identität betrachten, ablehnen. Plakate in einer Provinzstadt laden Kinder zu den »sommerlichen Korankursen« (NL 109) ein und Schilder, die »Beschneidung[en] nicht mit Lasergerät, sondern von Hand« (ebd.) anbieten, sind Ausdruck des Widerstands gegenüber externen Einflüssen. Doch als Osman das Land Jahrzehnte später noch einmal bereist, stellt er fest, »daß die Kraft des aus dem Westen wehenden Windes« (321) den Widerstand der anatolischen Peripherie gebrochen hat. Der Unmut wird in den anklagenden Worten eines Mannes, dem Osman an einer Raststätte begegnet, deutlich: »Heute sind wir die Verlierer. [...] Der Westen hat uns geschluckt, zertreten, überfahren« (341).

Die politische Auseinandersetzung mit der europäischen Zivilisation, die in *Schnee* und *Das neue Leben* evident wurde, setzt sich in *Rot* auf der künstlerischen Ebene fort. Der Kern des hier dargestellten Disputs ist die Rivalität zwischen der Republik Venedig und dem Osmanischen Reich, das in der dargestellten Zeit (1591) ein bedeutendes politisches und militärisches Machtzentrum ist; doch hinsichtlich der schönen Künste ist die venezianische Vorherrschaft unübersehbar. Um zu beweisen, dass die Hohe Pforte es mit der Serenissima auch im künstlerischen Bereich aufnehmen kann, beauftragt der Sultan ein Buch, das mit Bildern im Stile der venezianischen Porträtmalerei geschmückt werden soll und nicht der traditionellen persisch-osmanischen Miniaturmalerei, wie es sonst üblich war. Während eine möglichst naturnahe Darstellung charakteristisch für die venezianische Porträtmalerei der Hochrenaissance ist, versucht die islamische Miniaturmalerei

nicht, die tatsächliche Wirklichkeit abzubilden, sondern vielmehr ihren tieferen Sinn. Die ikonoklastische Tradition des Islam manifestiert sich in der Miniaturmalerei darin, dass Objekte entsprechend ihrer Bedeutung und nicht ihrer Erscheinung nach gezeichnet werden. Miniaturen stellen eine »externalization of the inner life« (Çiçekoğlu 2003a: 1) dar, die eine Bedeutung ausdrücken wollen. Der Wunsch des Sultans wird von einigen Künstlern daher als ein Affront gegenüber der eigenen Kultur und Identität aufgefasst. Der Verlust des kulturellen Erbes oder selbst die Vermischung unterschiedlicher künstlerischer Stile werden als ein völliger Verlust der eigenen Authentizität, Selbstbestimmung und Unabhängigkeit aufgefasst. Einer der Künstler – der wegen seiner Ablehnung ermordet wird – meldet sich aus dem Jenseits und erzählt dem Leser von einer »widerwärtige[n] Verschwörung gegen unseren Glauben, unsere Traditionen und unsere Art, die Welt zu sehen« (R 14).

Die zunehmende Loslösung vom dogmatischen Religionsbegriff und die Hinwendung zur Individualität ermöglichten in Europa eine ungehinderte Auseinandersetzung mit den Wissenschaften und der Kunst. Im Osmanischen Reich schien dies lange Zeit unmöglich. Orhan Pamuk führt dies folgendermaßen aus: »The Islamic prohibition against painting, [...] and ignorance about what was happening in portraiture in Renaissance Europe meant that Ottoman artists did not and could not make portraits of sultans that were this true to life« (OC 314). Venedig tritt in *Rot* als der Mittelpunkt eines fortan prädominierenden Verständnisses von Ästhetik auf, das das osmanische Kunstverständnis marginalisiert. Pamuk verortet daher den Aufstieg der westlichen Zivilisation in der europäischen Renaissance: »After the Renaissance, the West first knew its superiority over the East not on the battlefield but in art« (OC 319).

Obwohl Pamuk an dieser Stelle die Kunstfertigkeit venezianischer Künstler mit der politischen Überlegenheit westlicher Staaten verbindet und venezianische Kunst als repräsentativ für die europäische Kunst der Renaissance einführt, so vernachlässigt er doch die besondere Position Venedigs während dieser Zeit. Denn das kulturelle Leben der Serenissima war während der Renaissance bestimmt von einem

regen Austausch mit unterschiedlichsten Kulturen wie byzantinischer, osmanischer, aber auch deutscher und flämischer. Die Republik Venedig war ein bedeutendes Handelszentrum und als »Stapelplatz für den Verkehr von Europa nach dem Orient« (Hetzer 1985: 41) eine weltoffene Stadt am Meer, in der sich unterschiedlichste Kulturen zusammenfanden. Venedig unterhielt wichtige Handelsbeziehungen mit dem östlichen Mittelmeerraum, über den es lange Zeit herrschte, und mit Nordafrika und vor allem Byzanz, das einen großen Einfluss auf das kulturelle Leben in der Stadt hatte. Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen kam Venedig schließlich auch mit islamischer Kultur in Kontakt und entwickelte sich zu einer Art Schwelle zwischen Ost und West sowie Nord und Süd. In dieser Hinsicht ähnelt das Venedig des 16. Jahrhunderts also eher dem kosmopolitischen osmanischen Istanbul als vielen europäischen Städten seiner Zeit: »[B]y comparison with the other great cities of Renaissance Italy – Rome, Florence, Naples, [...] Venice must have appeared not only cosmopolitan, but positively exotic« (1995: 9), stellt Peter Humfrey fest.

Obwohl es generell ein essenzielles und prägendes Thema in *Das schwarze Buch* ist, zeigen sich die Auswirkungen der europäisch-westlichen Moderne auf die Türkei insbesondere im Kapitel »Meister Bediis Kinder«. Mit der Gründung der modernen Türkischen Republik wandelten sich auch die Lebensweisen in den Metropolen. Meister Bediis Modellpuppen, die den türkischen Menschen so zeigen, wie er ist, werden von den Istanbuler Geschäften nicht akzeptiert. Ein Ladenbesitzer erklärt ihm:

›Der Käufer [...] will keinen der Mäntel, die er tagtäglich auf der Straße von Zehntausenden seiner schnurrbärtigen, krummbeinigen, dunkelhäutigen und hageren Landsleute getragen sieht, sondern er möchte ein Jackett anziehen, das einer der neuen und ›schönen‹, aus einem fernen und fremden Land kommenden Menschen trägt, damit er glauben kann, er habe mit diesem Jackett auch sich selbst geändert und sei nun fähig, ein anderer zu sein‹. (SB 71)

Anfänglich hält Meister Bedii dies für nur ein temporäres Phänomen, da die wahre Identität des Menschen in seinen unveränderlichen Ges-

ten liege. Doch es stellt sich heraus, dass türkische Menschen, unter dem Einfluss von »verfluchten, [...] aus dem Westen hergebrachten« (SB 74) Filmen, wie Meister Bedii und sein Sohn bemerken, nunmehr die Gesten der Europäer imitieren. Meister Bediis türkische Schaufensterpuppen werden schließlich auseinandergenommen und ihre »Arme, Beine und Füße« (76) in einem Geschäft ausgestellt. Die einzige Möglichkeit für diese Puppen, im modernen Istanbul noch Verwendung zu finden, scheint der Identitätsverzicht zu sein. Wieder einmal sind es also scheinbar unbedeutende Dinge wie hier die Schaufensterpuppen, die bei Pamuk stellvertretend für den Verwestlichungsprozess und dessen Auswirkungen stehen.

Die Sorge vor einem zu großen Einfluss europäischer Lebensweisen und die Frage nach der Identität sind auch wesentliche Themen in *Die weiße Festung*, in der ein versklavter venezianischer Händler und ein osmanischer Gelehrter jeweils das Leben des anderen zu leben beginnen. Hier wird der mögliche Verlust des kulturellen Gedächtnisses thematisiert: »[H]ieß Untergang etwa, daß die Menschen und ihr Glauben sich änderten, ohne daß sie es gewahr wurden? Wir stellten uns vor, eines Morgens würden die Istanbuler völlig verändert aus ihren warmen Betten kriechen, wüßten ihre Kleidung nicht mehr anzulegen, erinnerten sich nicht mehr an den Zweck der Minarette« (W 146). Dieser drohende Verlust wird beispielsweise auch in Robert Walsers *Der Abschied* formuliert, aus dem Sebald eine Passage zitiert: »[A]ber unsere Gärten werden welken, unsere Moscheen werden bald überflüssig sein... [...] durch die Wüste [...] werden Eisenbahnen fahren. Die Türken werden Mützen aufsetzen und wie Deutsche aussehen« (Liel 160). Trotz der scheinbar unversöhnlichen Haltung der türkischen Bevölkerung gegenüber der europäischen Zivilisation, die Pamuk in diesem Roman und in den übrigen Werken darstellt, dekonstruiert er jedoch die Ost-West-Dichotomie und die damit eng verschränkten Identitätszuweisungen beständig, wie noch zu zeigen sein wird.

2.1 Kritik am internen Kolonialismus

Während sich bei Sebald europäischer Kolonialismus vor allem in Gestalt wirtschaftlicher Ausbeutung und millionenfachen Todes von Menschen in den Peripherien manifestiert, beschreibt Pamuk einen internen Kolonialismus, der sich in Form staatlicher Gewalt und kultureller Unterdrückung äußert.²⁹ Dazu zählen das Verbot der kurdischen Sprache und auch die teilweise radikale Verdrängung osmanischer Kultur und islamischer Traditionen während der kemalistischen Phase. Pamuks *Schnee* ist das prägnanteste Beispiel seiner Kritik am autoritären Staat und dessen Marginalisierung von ethnischen, religiösen und politischen Oppositionen und Minderheiten. Pamuk entwirft im isolierten Kars einen Mikrokosmos der Türkei und enthüllt die tiefe Kluft, die sich zwischen den Wertvorstellungen des laizistisch geprägten Westens und des peripheren Ostens auftut.³⁰ *Schnee* zeichnet jedoch nicht das Bild einer »dystopic world« (2010: 643), wie Ertürk bemerkt, sondern liefert eine durchaus reale Momentaufnahme der Türkei der 1990er-Jahre: Der Alltag ist bestimmt von dem Krieg mit der kurdischen PKK und dem Aufstieg der islamistischen Bewegung, die große Wahlerfolge feiert und Ängste vor der Islamisierung des Landes schürt. Auf den

29 Vgl. Dieter Senghaas, der das dominante Verhalten nationaler Eliten gegenüber ihren innergesellschaftlichen Peripherien als »internen Kolonialismus« (1972: 16f.) bezeichnet.

30 Dass Kars als Mikrokosmos der Türkei auftritt, wurde schon von verschiedenen Kritiken bemerkt (Alver 2013: 246). Von Heyking sieht Kars sogar nicht nur als »microcosm of Turkey« (2006: 75), sondern der »Islamic world« (ebd.). Ob dieser Ort aber als ein Mikrokosmos der gesamten islamischen Welt bezeichnet werden kann, ist in Anbetracht der, wie sich noch zeigen wird, dort existenten divergenten geistigen und politischen Strömungen fraglich. Kars wird nicht als Gegenstück zu einer sinnentleerten Metropole romantisiert, sondern ist vielmehr ein Ort, an dem sich »nationalist atrocities« (Alver 2013: 246) und zivilisatorische Verbrechen ereignen. Azade Seyhan ordnet die Geschehnisse in *Schnee* als eine Referenz zu den »unsettled accounts of an abruptly shut-down history« (2008: 110) ein. Auch Can Yeğinsu sieht in dem Werk »Pamuk's most considered dramatization of domestic Turkish politics« (2006: 45).

Straßen von Kars sind Polizisten, Geheimagenten und Soldaten permanent unterwegs. Die ständigen Ausweiskontrollen und Abhöraktionen des Geheimdienstes erinnern an den von Michel Foucault in *Surveiller et Punir* (1975) formulierten panoptischen Blick des Staates und dessen angestrebte Kontrolle und Disziplinierung des Körpers. Auch Ka wird gleich nach seiner Ankunft beschattet. Als er ins Hauptquartier gebracht wird, um die Täter eines Mordes zu identifizieren, dessen Zeuge er zufälligerweise wurde, begegnet er einem Archiv mit hundertten Fotografien von »politischen Islamisten aus Kars und Umgebung« (S 80).

Ein gewaltiger Schneesturm, der die Stadt vom Rest der Welt für drei Tage trennt, wird schließlich der Nullpunkt für die Ereignisse. Dem natürlichen Schneesturm wird mit einem widernatürlichen, theatralisch inszenierten Militärputsch entsprochen, geführt von Sunay Zaim – einem Theaterschauspieler und Möchtegern-Atatürk –, der bestrebt ist, eine vermeintlich bevorstehende islamistische Revolution zu verhindern. Ab diesem Zeitpunkt wird Zaim, der »in der ganzen Türkei durch seine populistischen, kemalistischen und aufklärerischen Stücke« (39) bekannt wurde, zum Repräsentanten der autoritären Staatsmacht.³¹ Er tritt als eine autokratische Führungsfigur auf und repräsentiert die Überheblichkeit eines elitären Zentrums. Ka gegenüber bemerkt er: »Leider hat in unserem Land der Zuschauer nicht das Niveau, moderne Kunst zu verstehen« (240). Die inszenierte Machtübernahme des Militärs in *Schnee* ist ein Hinweis auf die zahlreichen Militärputsche in der Geschichte der modernen Türkei, in deren Verlauf Tausen-

31 Verschiedene Referenzen zu europäischen Theaterstücken, wie Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* (1587), verdeutlichen die »potential abuses of Western forms and modes of artistic expression when used to impose an ideology« (2010: 327), wie Kietzmann feststellt. Das im Roman inszenierte Theaterstück, in dem eine verschleierte Frau ihre Haare entblößen und damit ein politisches Zeichen für die säkulare Staatsideologie setzen soll, verdeutlicht, wie der Staat diese durch das Medium der Kunst verbreitet. Auch Ahmet Alver weist darauf hin, wie in *Schnee* die »ideological apparatuses of art, culture and the news media« (2013: 250) dem Staat die Gelegenheit geben, »to preach its message of secular hegemony« (ebd.).

de Oppositionelle, Künstler und Intellektuelle sich gezwungen sahen, ihre Heimat zu verlassen. Während des Militärputsches werden in Kars viele Menschen inhaftiert, gefoltert oder an Ort und Stelle ermordet. Z. Eisenarm gehört zu denen, die beauftragt wurden, den Kampf aufzunehmen »gegen die kurdische Guerilla und die ›Anhänger der Scharia‹« (194), und die im Zuge dessen politische Gegner wie den Journalisten Sadullah Bey ermorden, der eines Abends »durch Schüsse in Kopf und Brust ums Leben gebracht« (205) wird.

Sunay Zaim verteidigt den Militärputsch und die Verfolgung von politischen Gegnern mit dem Hinweis auf westliche Maßstäbe und Wertvorstellungen: »Ehrenvolle, heilige türkische Nation«, sprach Sunay Zaim. »Keiner kann dich auf der großen und edlen Fahrt aufhalten, zu der du auf dem Wege der Aufklärung aufgebrochen bist. [...] Hände, die sich feindlich gegen die Republik, die Freiheit, den Fortschritt recken, werden gebrochen werden!« (186), droht er. In seiner Essay-Sammlung *Other Colours* (1999) stellt Pamuk heraus, dass westliche Ideale so manches Mal missbraucht wurden, um fragwürdige Taten unter dem Vorwand des Zivilisationsfortschritts zu rechtfertigen: »[T]he concept of Europe justifies the use of force, radical political change, the ruthless severing of tradition. From improvement of women's rights to violations of human rights, from democracy to military dictatorship, many things are justified by an idea of the West« (OC 210). Sunay Zaim versucht Ka von der Notwendigkeit des Militärputsches zu überzeugen und verteidigt die eigene Vorgehensweise mit dem Verweis auf die europäische Zivilisationsgeschichte: »Du hast Angst, du schämst dich, wenn die Europäer sehen, was wir hier tun? Weißt du, wie viele Menschen die aufgehängt haben, um ihre modernen Welten zu gründen, die du so bewunderst?« (S 243). Hier wird sogleich die Parallele zum Gehängten Aris Kindt in *Die Ringe* deutlich, an dessen Schicksal Sebald erinnerte. Diese kritische Haltung gegenüber den negativen Seiten der europäischen Aufklärung begegnet uns also auch in Pamuks *Schnee*, nur dass Pamuk diese in die türkische Gegenwart überträgt und an dem Putschisten Sunay Zaim festmacht, der seine gewalttätige Machtübernahme mit den Idealen der europäischen Aufklärung rechtfertigt.

Die Tatsache, dass der intellektuell versierte Theaterschauspieler Sunay Zaim den Tod von vielen Menschen zu verantworten hat, erinnert sogleich an den von Walter Benjamin postulierten Zusammenhang von Kultur und Barbarei (1974: I-2 696). Zaim wird zum Vollstrecker einer autoritären Staatsmacht, die im Namen des Fortschritts und der Aufklärung Gewalt ausübt. Auch hier wird, analog zu Sebalds Fortschrittskritik und negativer Dialektik, deutlich, dass der vermeintliche Schritt vorwärts sich im Grunde nur als ein Rückschritt erweist. Sunay Zaim findet den Tod, so wie etliche Bewohner von Kars, und letztendlich verlieren alle. Erinnern wir uns noch einmal an den bereits zitierten Satz: »Der Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression« (Horkheimer & Adorno 1969: 42). Je radikaler die Forderungen nach westlichen Idealen und Fortschritt sind, desto gewalttätiger und kontraproduktiver sind sie letztendlich auch.

Die untergegangene osmanische Zivilisation ist im Kontext von Pamuks Zivilisationskritik primär nicht von Belang. Obwohl den Jahrhunderte währenden militärisch durchgesetzten Weltmachtansprüchen des Osmanischen Reiches daher ein eher begrenzter Raum in Pamuks Gesamtwerk zukommt, so fällt doch auf, dass er die Eroberungszüge der Osmanen, die in der offiziellen türkischen Historiografie oftmals als heldenhaft dargestellt werden, an manchen Stellen in seinem Werk ironisiert. Dies ist beispielsweise der Fall in *Die weiße Festung*, in der das Vorhaben des Sultans, eine Festung auf dem europäischen Festland mittels einer fortschrittlichen Wunderwaffe zu erobern, besonders gründlich misslingt (W 188f.). Kritisiert wird dort auch die Misshandlung der einfachen Bauern in den eroberten christlichen Dörfern, die von Hodscha, hier der Repräsentant einer dominanten Militärmacht, ausgefragt und sogar gefoltert werden (176–79).³² Kara in *Rot*, der in den Palast des Sultans eingelassen wird, ist zunächst begeistert von dem Gedanken, das Machtzentrum

32 Hodscha, ähnlich wie Sunay Zaim, begründet seine Gewalt gegenüber den Bauern mit einem aufklärerischen Nutzen. Der Venezianer bemerkt: »Das Geschehen, die Gewalt vor allem ließen auch ihm keine Ruhe, doch er wollte etwas beweisen, ein Wissen, das uns allen von Nutzen sei, [...]« (W 180).

zu betreten und dem Sultan gegenüberzustehen (R 301–03). Doch bald schon spürt auch er die Macht der osmanischen Herrscher am eigenen Leibe, als er gefoltert wird. Dennoch kann aber festgestellt werden, dass Zivilisationskritik bei Pamuk vor allem im Kontext der europäischen Zivilisation und der von ihr ausgehenden Entwicklungen stattfindet. Europa ist ein ständiger Protagonist in Pamuks Werken, der oftmals als unsichtbare Macht im Hintergrund existiert und dabei Skepsis und, wie noch dargestellt werden wird, auch klischeehafte Vorstellungen auslöst.

3. Monumentale Bauwerke: Sinnentleerte Zentren

In seinen Werken fokussiert W.G. Sebald auf den Niedergang von Bauwerken, Ortschaften und insbesondere auch Städten in der Peripherie. Er widmet sich jedoch auch den großen Metropolen in den europäischen Zentren wie Paris, London oder Manchester, die er einer äußerst kritischen Begutachtung unterzieht.³³ Die Dekonstruktion von Monumenten und monumentalen Bauwerken als Sinnbilder des misanthropischen Größenwahns der europäischen Zivilisation ist für ihn die zentrale Zielsetzung. Sebald formuliert Kritik an der Monstrosität und der menschenabweisenden Natur der Bauwerke und unterstreicht seine Präferenz für das Marginale. Walter Benjamins berühmter Ausspruch, dass jedes Dokument der menschlichen Zivilisation auch gleichzeitig ein Dokument der Barbarei sei (1974: I-2 696), erhält in den Darstellungen Sebalds somit wiederholt Zuspruch. Monumentale Gebäude gelten in dessen Werk als »Unheils- und Machtorte« (Löffler

33 Wie auch Long (2010: 72f.) und Moser (2010) deutlich machten, stellt der Erzähler, selbst wenn er touristische Zentren besucht, sofort die marginalen Aspekte der Orte in den Vordergrund. Er blickt auf das unbeachtete Detail am Bildrand (Rembrandt), hebt die hässliche Monumentalität der Bauwerke hervor (Justizpalast) und bewegt sich auf alternativen Wegen (Haus Somerleyton) außerhalb der Hauptwege.

2003: 108); nach seiner Auffassung Resultate des Größenwahns imperialer Mächte und hyperkapitalistischer Entwicklungen, die auf der Marginalisierung des Menschen gegründet seien. Im Folgenden gilt das Interesse hauptsächlich *Austerlitz*.

Der Erzähler in *Austerlitz* beschreibt die Antwerpener Centraal Station – die er, just zu dem Zeitpunkt, als ein »unterweltliches Dämmer« (A 9) den Wartesaal erfüllt, betritt – als ein monumentales Prachtgebäude, das »über das bloß zweckmäßige hinausreichte« (8). Der Bahnhof erscheint als Produkt einer kapitalistischen Ideologie, die sich der Vermehrung des Reichtums verschrieben hat.³⁴ Er weist auf die in der »dem Welthandel und Weltverkehr geweihten Kathedrale« (16) ausgestellten Symbole der »Gottheiten des 19. Jahrhunderts« (17) hin: »der Bergbau, die Industrie, der Verkehr, der Handel und das Kapital« (ebd.). Dazu gehöre auch die Gleichschaltung der Zeit, die »unbestrittenermaßen die Welt« (18) beherrsche. Kapitalismus und auch Imperialismus werden als Kennzeichen und Symbole der europäischen (westlichen) Zivilisation identifiziert, die kritisch betrachtet werden. Der Erzähler erfährt, dass der belgische König Leopold entschieden habe, die »im Überfluß zur Verfügung stehenden Gelder an die Errichtung öffentlicher Bauten zu wenden, die seinem aufstrebenden Staat ein weltweites Renommee verschaffen sollten« (14). Dass der Reichtum des kleinen Königreichs der Ausbeutung der Peripherie geschuldet ist, ist evident.

Der Brüsseler Justizpalast wird als ein weiteres monumentales Bauwerk aufgeführt, das sich selbst ins Zentrum setzt und den Menschen ausschließt. Erneut wird auf die irrationalen Dimensionen der »singulären architektonischen Monstrosität« (43) hingewiesen. Dieser Ort, der im Prinzip dem Individuum und dem Schutz seiner Rechte dienlich sein sollte, entpuppt sich in seiner unübersichtlichen Struktur je-

34 Bahnhöfe sind bei Sebald oftmals mit Verdrängung und Vernichtung assoziiert. Für Austerlitz sind sie »Glücks- und Unglücksorte« (A 49), da die Eisenbahn ihn als Kind gerettet, seine Eltern jedoch in den Tod transportiert hat.

doch als ein Labyrinth, in dem der Mensch sich zu verlieren droht.³⁵ Es scheint so, als könne sich in diesen Hallen, Räumen und Treppenhäusern, die ins Nichts führen, der Anspruch auf Gerechtigkeit nicht verwirklichen. Der monumentale Bau unterstreicht seine Autorität durch die exponierte Position auf einem Hügel der Stadt. Jan Ceuppens (2008: 107) erinnert an die dem Bau vorausgegangene Verdrängung der ärmeren Einwohner. Jenes monumentale Gebäude, das sich dem Recht verschrieb, gründet sich auf der Marginalisierung von Menschen. Sie ist damit ein Ort der »sanktionierten Gewalt« (A 43), der sich selbst legitimiert, indem er den Menschen ausschließt.

Auch die neue Pariser Bibliothèque Nationale wird als ein Symbol des scheinbaren Fortschritts definiert, der aber trotzdem nicht aus dem Dunkel herausführt. Die in einem Monumentalbau befindliche Bibliothek wird neben dem Brüsseler Justizpalast, der den Zugang zum Recht wegen seines labyrinthischen Baus erschwert, als eine weitere staatliche Institution aufgeführt, die der Erkenntnisgewinnung hinderlich gegenübersteht. Ihre primäre Aufgabe, den Menschen Wissen zugänglich zu machen, erfüllt sie nicht, da sie »den Leser als einen potentiellen Feind auszuschließen suche« (A 400). Dieses, den Bedürfnissen des »wahren Lesers [...] kompromißlos entgegengesetzte[] Gebäude« (388) verdrängt den Menschen, setzt sich in seiner Monstrosität ins Zentrum und versperrt unter dem Prätext der Wissensarchivierung den Zugang zu Wissen.³⁶ Die Wahrheit bleibt im labyrinthartigen Innern dieses Gebäudes, das nur schwerlich zu erreichen ist und eine mühevollen Suche erzwingt. Man könnte auch an die Behauptung des Erzählers denken, dass auf dem Platz, auf dem die neue Nationalbibliothek steht, vorher ein Lager gewesen sei, »in dem die Deutschen das gesamte von ihnen aus den Wohnungen der Pariser Juden geholte Beutegut zusammenbrachten«

35 Siehe Anja K. Johansson in Bezug auf labyrinthische Räume, die sie als Ausdruck der »Schwierigkeit, sich im Außenraum zu orientieren« (2008: 43) versteht.

36 Auch Anne Fuchs bemerkt, dass »die Vergangenheit in ihrer Totalität in den labyrinthischen Magazinen des Archivs eingesperrt« (2004: 176) sei.

(403).³⁷ Die Bibliothèque Nationale wäre demzufolge an einem für die Judenverfolgung symbolträchtigen Ort gebaut worden und somit auch ein Ort der Marginalisierung, da sie die Erinnerung an die Vernichtung der Juden mit ihrem Fundament schon verdeckt, unsichtbar macht und marginalisiert.³⁸

Im Gegensatz zu der verfallenen, aber bedeutungsvollen Peripherie werden die Zentren der europäischen Zivilisation in ethisch-ästhetischer Hinsicht also als sinnentleerte Hässlichkeit empfunden. Sebalds Kritik an einer hässlichen Gegenwart, die unter anderem einem geschichtsblinden Wiederaufbau geschuldet ist, wird auch fotografisch dokumentiert, so wie in *Die Ausgewanderten* am Beispiel der Aufnahme (AGW 346) einer gespenstisch wirkenden, menschenleeren Gegend Manchesters sowie an der Fotografie (A 361) eines heruntergekommenen Gebäudes in der Pariser Innenstadt in *Austerlitz* deutlich wird. Der Zerstörung der Städte folgt ihr Wiederaufbau, der aber nicht den Eindruck erweckt, besonders gelungen zu sein. Austerlitz befindet über London und seine Darstellung in der Malerei als eine »Stadt der ungezählten Seelen, etwas Undefinierbares, Geducktes und Graues oder Gipsfarbenes, eine Art von Exkreszenz oder Verschorfung der Oberfläche der Erde« (A 153f.).³⁹ Dasselbe bemerkt er über Paris, das

37 Dieses Lager existierte zwar und diese Kenntnis ist einem Zeitungsartikel von Alexander Smoltczyk, »Die Türme des Schweigens« (1997: 10–17), zu verdanken; doch befand es sich nicht dort, wo die neue Nationalbibliothek steht, wie der Erzähler behauptet, sondern an anderer Stelle in der Nähe.

38 Die Nationalbibliothek schüchtert nicht nur das Individuum ein, sondern auch andere Lebewesen. Es heißt, dass Vögel, die »sich in den Bibliothekswald verirren« (A 394), dem an den Scheiben spiegelnden Trugbild der Bäume folgend daran aufprallten und »nach einem dumpfen Schlag, leblos zu Boden« (ebd.) stürzten. Dass die Vögel den für sie unsichtbaren Glasscheiben zum Opfer fallen, kann auch allegorisch für die Schicksale von Sebalds Protagonisten gelesen werden, die an den unsichtbaren Schockwellen einer für sie nicht mehr fassbaren Katastrophe zugrunde gehen.

39 Zur anthropomorphisierenden Darstellung der Stadt in *Austerlitz* vgl. Johansson (2008: 71f.), die den Einfluss Benjamins und Adornos auf Sebalds Darstellung der Stadt als Schädelstätte aufzeigt.

»eine Art von Exkreszenz« (401) sei.⁴⁰ Die monumentalen Bauwerke – die Bibliothèque Nationale, das British Museum und der Brüsseler Justizpalast – erscheinen als Repräsentanten des repressiven Staates und als »Embleme von Macht, wo der Zusammenhang von Kultur und Barbarei augenfällig« (Heidelberger-Leonard 2008: 19) wird.⁴¹ Austerlitz' Empathie gilt aber zweifelsfrei den unscheinbaren Bauten, denen keine große Bedeutung zugemessen wird. Er befindet, dass die unter

dem Normalmaß der domestischen Architektur rangierenden Bauten es sind – die Feldhütte, die Eremitage, das Häuschen des Schleusenwärters, der Aussichtspavillon, die Kindervilla im Garten – die wenigstens einen Abglanz des Friedens uns versprechen, wohingegen von einem Riesengebäude wie beispielsweise dem Brüsseler Justizpalast auf dem ehemaligen Galgenberg niemand, der bei rechten Sinnen sei, behaupten könne, daß er ihm gefalle. (A 31)

Eine Aussage, der Sebald, der sich für die Bescheidenheit des Biedermeiers interessiert, zweifelsfrei zustimmen würde.⁴² Bedeutende Bauten der europäischen Zivilisationsgeschichte antizipieren trotz ihrer

40 In *Die Ausgewanderten* wird auch auf das »wunderbare alte Lerchenmüller-Haus« (AGW 84) hingewiesen, das abgerissen wurde und an dessen Stelle man »einen scheußlichen Wohnblock errichtet hatte« (ebd.), und Ambros Adelwarth verweist auf die in Jerusalem neu errichteten Bauten, die von einer »schwer zu beschreibenden Häßlichkeit« (AGW 203) gekennzeichnet seien.

41 Erwähnenswert in dem Kontext ist auch die »Liverpool Street Train Station«, die als ein Symbol des technologischen Fortschritts gilt. Wie Austerlitz im Text bemerkt, ging ihrem Bau aber die Marginalisierung von Mensch und Natur voraus: »Der Wellbrookbach, die Wassergräben und Teiche, die Sumpfhühner, Schnepfen und Fischreiher, die Ulmen und Maulbeerbäume, der Hirschgarten Paul Pindars, die Kopfkranken von Bedlam und die Hungerleider von Angel Alley, aus der Peter Street, aus dem Sweet Apple Court und dem Swan Yard waren verschwunden [...]« (A 190). Außerdem wurde der Bahnhof auf einem Gräberfeld errichtet, was die Missachtung des Menschen über den Tod hinaus fortsetzt (ebd.).

42 Auch García-Moreno weist auf Sebalds »distaste for the monumental, preference for the small scale« (2013: 366) hin.

gegenwärtigen monumentalen Erscheinung bereits die sich schon bald einstellende Ruinenlandschaft. Die Macht eines Zentrums, die vor allem an seinen Monumenten ausgestellt ist, wird mit dem Verweis auf ihre baldige Zerstörung schon wieder hinterfragt. Austerlitz erklärt beispielsweise, dass »die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen« (A 28). Was heute noch mit aller Macht im Zentrum steht, kann schon bald zur Ruine in der Peripherie werden, so kann man der Aussage des Erzählers in *Die Ringe* entnehmen: »Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung« (RS 35). Aufstieg und Niedergang bilden also einen Kreislauf, auf den in Sebalds Werk immer wieder hingewiesen wird. Von den monumentalen Bauten der europäischen Zivilisationsgeschichte führt ein direkter Weg in die Shoa, wie Austerlitz schließlich explizit behauptet, indem er bemerkt, dass »die ganze Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters, die [er] erforschte, in die Richtung der damals bereits sich abzeichnenden Katastrophe drängte« (A 201). Die Stadt wird in Sebalds Prosa als das Sinnbild der Moderne kritisch betrachtet. Städte und von Menschenhand errichtete Gebäude erweisen sich als die hässlichen Manifestationen einer sich der Monumentalität verschriebenen und irrational gewordenen Zivilisation.

3.1 Das »Kleine Museum«

Auf den Kreislauf von Aufstieg und Niedergang verweist auch Orhan Pamuk, indem er beispielsweise in *Istanbul* den Verfall der osmanischen Herrenhäuser thematisiert und diesen, ähnlich wie Sebald, stellenweise auch fotografisch dokumentiert. Monumente oder Monumentalbauten wie der osmanische Topkapı-Palast oder die Hagia Sophia, die das Stadtbild Istanbuls deutlich prägen, nehmen bei ihm jedoch keinen besonderen Raum ein. In Kontrast zu Sebald, dienen Pamuk diese Sinnbilder einstiger Größe nicht dazu, Kritik an der osmanischen

oder byzantinischen Zivilisation zu üben.⁴³ Die osmanischen Bauwerke scheinen meist vom Verfall bedroht, sie sind in Hüzün getaucht und taugen nicht mehr dazu, die Dominanz einer Zivilisation zu repräsentieren, sondern zeugen vielmehr von ihrem Untergang. Daher fehlt ihre kritische Beschreibung in Pamuks Prosa, im Gegensatz zu Sebald, bei dem monumentale Bauten weiterhin die nach wie vor bestehende Dominanz der europäischen Zivilisation repräsentieren und daher kritisch betrachtet werden.

Doch die Zerstörung historischer Bauwerke und die Errichtung hässlicher Bauten in den Zentren thematisiert auch Pamuk und kritisiert, dass Istanbul zunehmend seinen historischen Charakter verliere. In *Istanbul* ist beispielsweise die Rede von Plätzen, die zu »betonierten Geschmacklosigkeiten« (I 359) geworden seien. Rückblickend auf Mellings Gemälde aus dem Osmanischen Reich, auf dem die grünen und unbebauten Hügel des Bosphorus noch sichtbar sind, wird auch die Zurückdrängung der Natur verdeutlicht. Pamuk erwähnt die »im Lauf von vierzig Jahren entstandenen hässlichen Wohnblöcke« (84), von denen diese Hügel nunmehr zugebaut sind. Er kritisiert hier auch den rücksichtslosen Umgang der Istanbuler Bevölkerung mit historischen Bauwerken:

Sie entledigen sich des Begriffes ›Geschichte‹ voll und ganz und gehen mit den entsprechenden Bauten um, als seien sie erst gestern errichtet worden. Dann reißen sie etwa aus der alten Stadtmauer Steine heraus, um sie auf eigenen Baustellen zu verwenden, oder bessern das historische Gemäuer mit Beton aus. Etwas Altes abzureißen und an der gleichen Stelle ein ›modernes, westliches‹ Gebäude hochzuziehen, stellt eben auch eine Art des Vergessens dar. (I 121f.)

43 Mit einer Ausnahme jedoch: In *Rot* weist Kara beim Anblick der gefüllten Schatzkammer des Sultans auf den Zusammenhang von Kultur und Barbarei hin: »Und ich dachte voller Ehrfurcht an die Feldzüge, die Kriege, das vergossene Blut, die geplünderten Schätze, die zur Anhäufung all dieser Reichtümer geführt hatten« (R 402). Pamuk stellt dabei Karas Ignoranz heraus, der nicht kritisch, sondern ehrfürchtig darauf blickt.

Die Erzählinstanz in *Schnee* wiederum thematisiert die Zerstörung des altehrwürdigen, »zur Hälfte verfallenen, zur anderen Hälfte in ein Lager [...] verwandelten Volkstheater[s]« (S 193). Hier wird auch auf das alte Bahnhofsgebäude hingewiesen, das niedergerissen und durch »etwas Häßliches aus Beton« (510) ersetzt wurde. Ka entdeckt in Kars mit Abscheu »Mehrfamilienhäuser in Betonbauweise, wie sie im letzten Jahrzehnt überall in der Türkei entstanden waren« (13), und bemerkt die Zerstörung von »alten und eleganten Gebäude[n]« (38) in Istanbul. In *Das schwarze Buch* heißt es, dass die einst unberührten grünen Hügel des Bosphorus, auf dem die Jagdhäuser der osmanischen Prinzen standen, damals noch nicht »mit Elektromasten und Telegrafentangen überzogen waren« (SB 455).

Obwohl also Pamuk dem Wandel des Stadtbildes kritisch gegenübersteht, das im Zuge der Verwestlichung und Modernisierung seinen Charakter verlor, so konnte dennoch festgestellt werden, dass er insbesondere an den marginalen Aspekten Istanbuls – den Ruinen und dem Verfallenen in den Seitenstraßen – Gefallen findet. Istanbul ist bei Pamuk daher nicht ausschließlich von sinnentleerter Hässlichkeit geprägt, so wie Sebalds Metropolen, sondern unter ethisch-ästhetischen Aspekten schön. Der Grund dafür ist, dass Pamuk sein Istanbul nicht als ein dominantes Zentrum auffasst, sondern, wie bereits ausgeführt, als die Peripherie einer dominanten europäischen Zivilisation.

Pamuks Kritik an Monumentalbauten manifestiert sich besonders an dem modernen Nationalmuseum. In »Ein bescheidenes Museumsmanifest« (UD 54–57) fasst er die Eckpunkte des Konzepts eines kleinen Museums zusammen. Demzufolge soll hier die Aufmerksamkeit der Lebenswirklichkeit der kleinen Privatperson gelten und das Museum nicht als Bühne für die Inszenierung nationalstaatlicher Macht und Größe dienen. Statt ein Archiv großer Gemeinschaften oder Nationen zu sein, sollen Museen sich auch den einfachen, scheinbar unbedeutenden Menschen und ihrem alltäglichen Leben widmen. Pamuk zufolge eignet sich insbesondere das kleine Museum gut dazu: »Erst als ich später die kleinen, unscheinbaren Museen entdeckte, die sich in den Nebenstraßen europäischer Städte verbargen, merkte ich, dass Museen (genauso wie Romane) die Geschichte einzelner Individuen erzäh-

len können« (UD 54). Den großen staatlich geförderten Nationalmuseen steht er daher eher kritisch gegenüber, da diese »nicht den einzelnen Menschen« (ebd.) darstellen. In einem Interview bemerkte er:

Wir alle bewundern den Louvre, das British Museum, Münchens Pinakothek, aber diese Nationalmuseen erzählen die Geschichten der jeweiligen Nationen. [...] Diese großen und machtvollen Repräsentationsmaschinen zerstören individuelle Geschichten, sie verwüsten die Architektur ganzer Stadtteile und dominieren die lokale Kultur. (Spiegel 2014)

Das British Museum ist eines der bedeutendsten, wenn nicht gar das bedeutendste Nationalmuseum der Welt, und in welchem Umfang auch Sebald skeptisch gegenüber monumentalen staatlichen Institutionen eingestellt war, wurde bereits verdeutlicht. Das British Museum, dessen Lesesaal in *Die Ausgewanderten* (AGW 49) und in *Austerlitz* (A 395) erwähnt wird, ist ein Ort, von dem aus Assoziationen zu der Ausbeutung der Peripherie hergestellt werden können. In Anbetracht der Tatsache, dass die Kulturgüter der kolonisierten Länder zu Zeiten des British Empire unter fragwürdigen Umständen ins Zentrum der westlichen Zivilisation verbracht worden sind, ließe sich dieser Zusammenhang schnell erschließen. Kunst und die damit verbundenen Erkenntnisse, die im Laufe der Jahrhunderte angesammelt wurden, beruhen zumindest zum Teil auf der Ausbeutung anderer Länder. Es ließe sich sagen, dass im Benjamin'schen Sinne auch hier die Beziehung zwischen Kultur und Barbarei geschaffen wird. Die Aneignung einer fremden Kultur mit dem Ziel der Selbstbereicherung und Selbstbehauptung als ein kulturelles Zentrum der Welt ist nur eine weitere Form der Marginalisierung von Gemeinschaften.

Obwohl Sebald das British Museum nicht explizit kritisierte, war er doch, wie in dem vorherigen Kapitel deutlich wurde, vor allem an marginalen Orten und Objekten interessiert wie an einem Dachboden in *Schwindel. Gefühle.*, an einem verlassenen jüdischen Friedhof in *Die Ausgewanderten*, einem Trödelladen in *Austerlitz* oder dem Reading Room in Southwold in *Die Ringe* und den dort erkennbaren Objekten und Dingen, in denen sich die Spuren der Vergangenheit und des Schicksals

des Menschen manifestiert haben, statt an monumentalen Institutionen wie dem British Museum in *Austerlitz* (A 395), dem Maurithuis in Den Haag (RS 102) und dem Marinemuseum von Greenwich (95) in *Die Ringe*, die zwar erwähnt werden, aber deren Ausstellungsobjekte sich in der Suche nach Erkenntnis als unbrauchbar erweisen, und die daher auch nicht die primäre Quelle sind, aus der der Erzähler bei seinen Nachforschungen schöpft. Austerlitz' Bemerkung, mit der er dem Erzähler berichtet, dass er sich im Rijksmuseum von Amsterdam »vor keinem der großformatigen, unzählige Male reproduzierten Meisterwerke habe aufhalten mögen«, sondern ein »kleine[s], etwa zwanzig bis dreißig Zentimeter messende[s]« (A 173) Gemälde vorzog, kann ebenfalls als ein Hinweis auf die Ablehnung der alle Maße übersteigenden Dimensionen des institutionalisierten Museums betrachtet werden. Bemerkenswert ist auch der Umgang beider Autoren mit den Medien des kulturellen Gedächtnisses, die sie von der Deutungshoheit der Experten lösen und selbstständig interpretieren. Diese alternative Perspektive auf die Geschichte wurde an Sebalds alternativer Interpretation von dem Gemälde Rembrandts und Pamuks *Kleinem Museum* deutlich.

Auch Pamuk fordert dazu auf, den Fokus auf die individuelle Geschichte eines Menschen zu richten, mit dem Ziel, »die Geschichte einzelner Menschen abzubilden« (UD 55), anstelle der Historie moderner Nationalstaaten: »In heutigen und zukünftigen Museen soll nicht der Staat hervorgehoben werden, sondern der Mensch, der schließlich seit Jahrhunderten unter unerbittlichem Druck lebt« (56). Dem Archiv als Institution des modernen Nationalstaats, die diesem zur Machterhaltung dient, wird das kleine Archiv des einfachen Menschen gegenübergestellt, denn »[n]ur kleine Museen können den Einzelnen würdigen, seine Menschlichkeit, sein Schicksal, seine Kreativität« (Spiegel 2014), konstatiert Pamuk. Auch seine Kritik an monumentalen Gebäuden wird deutlich: »Imposante, ein Viertel oder eine ganze Stadt dominierende Museumsgebäude dienen nicht dazu, den Menschen hervorzuheben, sondern ganz im Gegenteil ihn zu unterdrücken« (UD 57). Demgegenüber soll also das *Kleine Museum* stehen, das in den Nebenstraßen situiert und in unscheinbaren Gebäuden untergebracht ist. Für Pamuk, der, wie er selbst erklärte, auf seinen Reisen »instinktiv eher abgelege-

ne, vernachlässigte Museen aufsuchte« (50), bietet das Kleine Museum die Möglichkeit des Rückzugs vor dem alltäglichen Trubel moderner Metropolen. Pamuks Forderung, die sich in den Schlagworten »kleiner, individueller und billiger« (56) zusammenfassen lässt, ist Ausdruck dieser Empathie mit dem Marginalen. Pamuks Kleines Museum, in dem marginale Gegenstände des Alltags ausgestellt sind, bewahrt diese als Stellvertreter längst marginalisierter Lebensweisen. Es sind persönliche Gegenstände von Individuen und Minderheiten und nicht Machtsymbole von Nationalstaaten, wie es in anderen Museen sonst üblich ist. Sebalds und Pamuks Sammelleidenschaften sind Ausdruck dieses Bestrebens, verlorene Lebensweisen und Schicksale zu restituieren. Sebalds Antikos Bazar, das Musée Fesch, die Dachstube im Gasthof Alpenrose und auch das Haus Somerleyton fungieren im Sinne des Kleinen Museums von Pamuk.

Resümee

Der Einfluss der europäischen Zivilisationsgeschichte auf die Türkei und dessen Folgen für die türkische Gesellschaft und das Individuum sind wichtige Themen in Pamuks literarischem Werk. Die Spannungen zwischen westlichen und östlichen Lebensweisen, zwischen Moderne und Tradition, sind am deutlichsten in der anatolischen Peripherie spürbar, deren kritisches und rebellisches Potenzial sich an den verschiedenen Revolutionären zeigt, die gegenüber einem internen Kolonialismus Widerstand leisten, aber auch gegenüber westlichen Einflüssen äußerst kritische Standpunkte vertreten. Eine Marginalisierung schafft also nicht nur passive Opfer, sondern auch aktiven Widerstand. Hier taucht das auf, was Michel Foucault im Rahmen seiner Studien zur Macht als positive und produktive Macht bezeichnete.⁴⁴ Die konventionelle, öffentlich ausgeübte und brutal forcierte Manifestierung

44 In seinen Analysen der Macht und ihrer »reale[n] Funktionsweise« (2005: 228) stellt Foucault fest, dass diese nicht mehr im festen Besitz einer »zentralen souveränen Macht« (ebd.: 229) sei, sondern als allgegenwärtiger, zwischen unter-

der Macht auf den Körper sei im 18. Jahrhundert einer neuen, verborgenen Form der Macht gewichen: der Bio-Macht. Bio-Macht beschreibt die Kontrolle und Disziplinierung des sozialen Körpers durch eine neue Machtpraxis und durch Machttechniken, die »eher auf der Verwaltung des Lebens als auf der Drohung mit dem Tode beruh[en]« (Foucault 1977: 175).⁴⁵ Während Bio-Macht normative und verbindliche Kategorien definiert, mit denen sie die gültigen Regeln einer Gesellschaft bestimmt, erschafft sie das von ihrer Norm Abweichende automatisch als eine entgegengesetzte Kategorie, die sich ihr entgegenstellt. Sie konstituiert im Prozess der Forcierung und Etablierung ihrer eigenen Macht stets ihre eigenen Gegenkräfte und Dissidenzen, die sich schließlich gerade »auf das berufen, was durch diese Macht in Amt und Würden eingesetzt wird: auf das Leben und den Menschen als Lebewesen« (ebd.: 172). Foucaults produktiver Machtbegriff wurde hier gerade im Kontext einer ständigen Wiederkehr des Verdrängten und Marginalen und dem von ihr ausgehenden revolutionären Widerstand erkennbar.

Pamuk dokumentiert in seinen Romanen die ambivalente Beziehung zwischen Europa und dem Osmanischen Reich beziehungsweise der modernen Türkei und stellt die Historie dieser Verbindung heraus. Doch nicht nur die Spuren des Osmanischen Imperiums werden dabei sichtbar, sondern auch die von diversen europäischen Imperien, wenn auch implizit. Diese Spuren zeigen sich in dem Kapitel »Wenn der Bosphorus austrocknet« (SB 23–28) in *Das schwarze Buch* am Beispiel versunkener Kriegsschiffe des Deutschen Kaiserreiches, oder an einer

schiedlichen Akteuren ständig umherwandernder und nur begrenzt kontrollierbarer Strom zu verstehen sei.

- 45 Um eine Bevölkerung zu regulieren, die selbst durchdrungen sei von »biologischen Prozessen und Gesetzen« (Foucault 2005: 235), und um ihre »Kräfte hervorzubringen, wachsen [zu] lassen und zu ordnen« (ebd. 1977: 163), beschrieben und bestimmten »administrative, ökonomische und politische Körperschaften« (ebd. 2005: 236) verbindliche Normen und Ziele. Die Bevölkerung werde dabei als eine Art »Produktionsmaschine zur Erzeugung von Reichtum, Gütern und weiteren Individuen« (ebd.: 235) nutzbar gemacht. Foucault zufolge kann Macht also nicht nur im negativen Sinne, in Gestalt restriktiver Gesetze und Verbote, sondern auch produktiv und positiv in Erscheinung treten.

mehr als hundert Jahre alten Druckmaschine aus deutscher Produktion (S 34) in *Schnee*. Auch Spuren venezianischer, genuesischer, byzantinischer und russischer Imperien begegnen uns in seinen Werken. Daher kann Pamuk, wie Sebald, auch als postimperialer Autor betrachtet werden. Einst bedeutende Imperien wie das British Empire, La Grande Nation, das Königreich Belgien, das Deutsche Kaiserreich und das Chinesische Kaiserreich sind auch in Sebalds Werken stets im Hintergrund zu erkennen. Wir sahen, dass Sebald in *Schwindel. Gefühle*. Napoleons Eroberungszüge, in *Die Ringe* britische und belgische Kolonialexpeditionen und in *Die Ausgewanderten* die Lebensrealität des Deutschen Kaiserreiches thematisiert und den Spuren, die diese in der Nachwelt hinterlassen haben, folgt.

Metropolen und Zentren werden in Sebalds Werken zumeist nur aufgesucht, um die dunklen Seiten der europäischen Zivilisationsgeschichte herauszustellen und die unheilvolle Beziehung von der Marginalisierung des Menschen mit der Errichtung von Monumentalbauten zu exemplifizieren. Kritik am Kolonialismus, an heldenhaften Kriegsherren, am autoritären Staat sowie an der Ausbeutung der Natur und ihrer Lebewesen wird wiederholt formuliert. Mit der Schilderung der europäischen Kolonialgeschichte wird auf eine belastete Vergangenheit und den Zusammenhang von Barbarei und Kultur hingewiesen. Sebald sucht die Erkenntnis in der Peripherie und in den kleinen, scheinbar unbedeutenden Menschen, Tieren und Ruinen, die den Zentren der Welt mit ihren stilisierten Heldenfiguren und gewaltig dimensionierten Prachtbauten gleichberechtigt gegenüberstehen. Seine Bemerkung in Bezug auf die kleine Literatur, diese sei »gegen die Kultur geschrieben, nicht für sie« (BU 139), trifft somit auch auf sein Gesamtwerk zu, das ebenfalls einen alternativen Ort beschreibt. Wie auch Klaus Jeziorkowski hinsichtlich *Die Ringe* bemerkt: »Es ist der Ort der Artisten – die Peripherie als Mitte, als die sich das englische Norwich mit Sebalds Werk erwiesen hat« (2007: 80). Die Kritik an einer verfälschenden Historiografie zeigt sich insbesondere darin, dass verdrängte Geschichte von Sebald und Pamuk am entlegenen Rand gesucht, entdeckt und dargestellt wird. Hier begegnet uns also das, was Ansgar Nünning als die »Marginalisierung des ›großen‹ historischen Geschehens« (1995b:

185) bezeichnet.⁴⁶ Demnach wird das eigentliche historische Ereignis, dem allgemein ein gewichtiger Stellenwert in der Geschichtsschreibung zugewiesen wird, nicht direkt dargestellt, sondern an den Rand der Erzählung gedrängt, während den Nebenschauplätzen die Hauptaufmerksamkeit gilt.

Die positive Evaluation des Marginalen führt eine negative Wertung des Monumentalen und Dominanten mit sich, die sich in der Kritik an der europäischen Zivilisationsgeschichte äußert, auf deren negative Aspekte beide Autoren bevorzugt verweisen. Ähnlich wie Benjamins Engel des Fortschritts, der noch »verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen« (Benjamin 1974: I-2 697) möchte, ergeht es auch den Autoren, die bei den Ruinen, den zerstörten Existenzen und Bruchstücken verweilen, und sich stets darüber bewusst sind, dass sich die Kreise immerfort weiterdrehen und sie nur dokumentieren können. Der Verlust ethnischer, kultureller und religiöser Vielfalt infolge einer staatlich implementierten Marginalisierung (Kolonialismus und Nationalismus) wird von beiden immer wieder beklagt. Während Pamuks Fortschrittskritik sich vor allem an eine radikale und oberflächliche Westernisierung richtet, die die Vergangenheit sowie die ethnische und religiöse Vielfalt der Türkei nicht beachtet, zeigt sich dies bei Sebald als Kritik am Faschismus und rücksichtslosen Fortschrittsstreben. Beide sind sich aber dessen bewusst, dass der (vermeintliche) Fortschritt nicht aufgehalten werden kann und die Oberhand behält. Nur Literatur scheint dazu fähig, ihren Mechanismen zu trotzen und die Möglichkeit einer Koexistenz der Zeiten und Lebensweisen zu bewahren.

Michael Rothberg (2009: 269) verweist auf ein Interview, in dem Pierre Nora die seiner Meinung nach zunehmende irrationale und aggressive Intervention marginalisierter Gruppierungen in den Aufgabenbereich des Historikers kritisiert.⁴⁷ Die gegenwärtige Gesellschaft

46 Nünning bezog sich dabei auf revisionistische historische Romane wie James Gordon Farrells *The Siege of Krishnapur* (1973), *The Singapore Grip* (1978) oder William Boyds *A Good Man in Africa* (1981).

47 Vgl. Jacques Buob & Alain Frachon (2006: 6–9).

sei bedroht von einer um sich greifenden Umschreibung der Geschichte aus der Perspektive der Opfer, so Nora. Doch in Übereinstimmung mit Rothberg, der die von zivilen Gruppierungen hervorgebrachten Erinnerungsversionen als einen essenziellen Beitrag zur Erinnerungskultur versteht und als Gegengewicht gegenüber einer staatlich geführten »homogenization and moralization of memory« (2009: 270) begrüßt, wurde auch in diesem Kapitel deutlich, dass gerade Minderheiten und ihre marginalen Perspektiven einen wichtigen Beitrag zu einer Erinnerungskultur leisten, die darauf bedacht ist, bestehende Zivilisations-Geschichten kritisch zu hinterfragen, statt sie als gegeben hinzunehmen.

Noras Kritik wäre sicherlich auch an Pamuk und Sebald gerichtet, da diese sich im Rahmen ihrer Zivilisationskritik insbesondere auf alternative Vergangenheitsversionen fokussieren. Im Sinne einer multidirektionalen Erinnerung stellen sie verschiedene Vergangenheitsversionen und Erinnerungen an verschiedene leidvolle Geschichten nebeneinander, die sich nicht gegenseitig verdrängen.⁴⁸ Die Erinnerung an ein bestimmtes historisches Ereignis kann das Bewusstsein und die Sensibilität für andere Ereignisse schaffen und zu ihrer Artikulation beitragen. Wir sahen, dass Kurden inmitten ihrer eigenen gegenwärtigen Verfolgungsgeschichte an das Schicksal der Armenier erinnern (S 336), genauso wie Türken angesichts eines Militärputsches und einer oppressiven Staatsgewalt die Unterdrückung der Kurden wahrnehmen. Es zeigte sich an Lapislazuli in *Schnee*, dass auch die Shoa Bestandteil einer islamistischen Erinnerungskultur (S 276) sein kann. Mit Blick auf

48 Eine Schlussfolgerung von Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerung ist die Absage an die Existenz einer kollektiven Identität, die sich in Abgrenzung zu anderen Erinnerungsgemeinschaften etabliert. Erinnerungen können verschiedene traumatische Ereignisse aus unterschiedlichen Zeiten und kulturellen Räumen – wie die jüdische Shoa, das armenische Aghet oder das bosnische Srebrenica – miteinander verbinden und erlauben es, diese jeweils aufeinander bezogen zu artikulieren. Von entscheidender Bedeutung sei es jedoch, verschiedene Opfergeschichten nicht undifferenziert gleichzusetzen, sondern die Asymmetrien, die zwischen diesen bestehen, zu beachten und herauszustellen (Rothberg 2009: 211).

die Spuren der Shoa schafft Sebald Assoziationen zu diversen Marginalisierungsprozessen, die sich zu unterschiedlichen Zeiten an unterschiedlichen Orten in der Welt zugetragen haben. Zahlreiche Referenzen zum europäischen Imperialismus und Kolonialismus und seiner Geschichte der Ausbeutung und Unterdrückung ziehen sich durch das Sebald'sche Werk. Dabei wird die Ausbeutung des Kongo ebenso thematisiert wie die Besatzung und Unterdrückung des chinesischen Kaiserreiches sowie die Zerstörung des Amazonas-Regenwaldes. Beide Autoren stellen Analogien zwischen vergangenen und gegenwärtigen Ereignissen her, doch sind sie sich stets derer spezifischen Unterschiede bewusst und vermeiden somit eine definitive Identifizierung zwischen verschiedenen Opfergeschichten.