

II Marginale Räume

Schrecklich-schöne Peripherien

Auch Räumen kann in der Literatur ein Funktionspotenzial zugesprochen werden. Diese können eine Vergangenheitsversion und die von Abstraktion bestimmte Geschichtsthematik sowie historische Erfahrungen konkretisieren. Der Raum kann Erinnerungen evozieren und, indem er verschiedene Zeitebenen zusammenführt, eine Verbindung zur Vergangenheit schaffen. Er vermag nicht nur die Spuren der Vergangenheit zu speichern, denn indem er die Ruinen einst großer Zivilisationen aufbewahrt, kann er auch historische Transformationsprozesse und den Verlauf der Zivilisationsgeschichte veranschaulichen. Die Semantisierung des Raums ist in dieser Studie insbesondere hinsichtlich der Peripherie von Bedeutung, der in der Poetik des Marginalen eine große Symbolkraft zugesprochen wird.¹ Jurij Lotman weist in seinen Überlegungen zur Struktur des künstlerischen Raums (1972: 311–29) darauf hin, dass sich »die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit« (ebd.: 313) zeigen kann. Der Raum wird mit Sinn

1 Siehe auch Ansgar Nünning (1995b: 157–88), der bereits am Beispiel des revisionistischen englischen historischen Romans gezeigt hat, wie sich eine Semantisierung des Raums darstellen kann. Kennzeichen des revisionistischen Romans seien: Inversion von Zentrum und Peripherie; kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit; Zivilisationskritik; Verzeitlichung des Raums und Verräumlichung der Zeit.

besetzt, dessen Beschaffenheit – Zentrum oder Peripherie, Oben oder Unten – eine Aussage beinhaltet.

In diesem Kapitel werden wir uns mit der Thematisierung und stilistischen Inszenierung der Peripherie in den Werken Orhan Pamuks und W.G. Sebalds befassen. Es wird gezeigt werden, dass abgelegene Gegenden, Städte und vom Verfall bedrohte Bauwerke keine zufälligen Elemente ihrer Erzählungen sind, sondern wesentliche Bestandteile. Die Peripherie, sei es die politische oder geografische, wird in ihrer Poetik des Marginalen nicht bloß abgebildet, sondern, analog zu den Randfiguren, mit einer ethisch-ästhetischen Signifikanz belegt. Sie erscheint hier als ein Erkenntnisraum, der subversives und kreatives Potenzial besitzt, und von dem sowohl Widerstand gegenüber dominanten und homogenen Ordnungen als auch kreative und alternative Perspektiven ausgehen können. Sie ist zudem ein unheimlicher Raum in dem Sinne, dass sich das einst Verdrängte, seien es Menschen oder Zeiten, gerade hier dem Betrachter zeigt. Als das Unterbewusstsein einer Nation, das die Spuren verschwundener Kulturen, Lebensläufe und auch zivilisatorischer Verbrechen aufbewahrt hat, vermag sie beim Betrachter melancholische Empfindungen auszulösen. Dieses positive Potenzial, das die Autoren der Peripherie zusprechen, wird in dieser Untersuchung noch eingehend erläutert werden. Doch erfassen wir zunächst die besonderen Orte, denen sich die Autoren bevorzugt zuwenden und die sie stilistisch inszenieren.

Wir werden sehen, dass bei Pamuk die anatolische Provinz oder Istanbul, das er vor allem als Peripherie der europäischen Zivilisation behandelt, keine unbedeutenden Hintergründe sind, sondern zentrale Bestandteile seiner Romane. Er inszeniert diese als im Abseits liegende Lebensorte, die jedoch in ethisch-ästhetischer Hinsicht eine besondere Anziehungskraft auf die Protagonisten ausüben. Pamuk verortet sich dort und dokumentiert die zwischen Moderne und Tradition wechselnde Lebenswirklichkeit der Menschen und daraus resultierende Herausforderungen. Dabei haben dargestellte Reisen in die anatolische Peripherie das Ziel, historische oder philosophische Erkenntnisse zu finden, die sich dort bewahrt zu haben scheinen.

Abgelegene Gebiete, vernachlässigte Städte und Dörfer, die sich dem Betrachter in einem ruinösen Zustand darstellen, werden auch bei Sebald bevorzugt aufgesucht und beschrieben. Obwohl in die Erzählungen auch große europäische Metropolen wie London, Brüssel, Paris oder Berlin Eingang finden und der Sebald'sche Erzähler auch in touristischer Hinsicht belangvolle Orte (wie das Haus Somerleyton, die Rembrandt-Ausstellung, das Seebad Deauville oder Brüssel) besucht, betrachtet er diese – im Gegensatz zur herkömmlichen Lesart – stets aus einer alternativen, einer marginalen Perspektive.² Die Peripherie ist auch bei Sebald in ethisch-ästhetischer Hinsicht nicht abstoßend oder unbedeutend, da sie, wie die folgenden Kapitel zeigen werden, die Spuren vergangener Zeiten bewahrt und als Fundament einer kritischen Auseinandersetzung mit der europäischen Zivilisationsgeschichte in Erscheinung tritt.³

1. Ruinen in der Peripherie

Insbesondere dem Verfall preisgegebene Städte und Bauwerke, die einst von zentraler Bedeutung gewesen waren und nunmehr in der Peripherie situiert sind, sind ein Beispiel für die Hingabe der Autoren an das scheinbar Mindere und Verfallene am Rand, und nehmen in ihren

2 Der Erzähler besucht auch kulturelle Zentren wie Museen, Bibliotheken oder historische Gebäude, die er jedoch aus einer überaus kritischen Perspektive betrachtet. Ohne ein Teil der touristischen Masse zu sein, bewegt er sich auch an diesen Orten stets auf alternativen Wegen und schafft alternative Perspektiven. Sein Fokus gilt auch hier dem Marginalen, dem von der Masse nicht beachteten und scheinbar nicht-ästhetischen.

3 Vgl. auch Claudia Albes' Hinweis auf Sebalds postmoderne Erzählhaltung, die sich unter anderem in der »Vertauschung [...] von Zentrum und Peripherie« (2002: 280) sowie Reisen in »abgelegenen und unbekannten Orten« (ebd.) manifestiere.

Erzählungen daher einen zentralen Stellenwert ein.⁴ Der menschliche Fortschritt – der am Beispiel von monumentalen Bauwerken in bedeutenden Zentren der europäischen Zivilisation ausgestellt ist – wird mit der Darstellung von Ruinen und trostlosen Städten beziehungsweise Landschaften kontrastiert und somit hinterfragt. Die Stadt als das einstige Sinnbild des Fortschritts emergiert als eine Allegorie der Zerstörung. Indem sie ihren Blick der Peripherie zuwenden, die als das düstere Zukunftsbild der Zivilisation fungiert, verdeutlichen die Erzählinstanzen, dass die Zivilisationsgeschichte ein von Erschaffung und Zerstörung, von Aufstieg und Niedergang bestimmter Zyklus ist.

1.1 Dunwich, Lowestoft und Orford Ness in *Die Ringe*

Der Niedergang der ostenglischen Küstenstadt Dunwich, der in *Die Ringe* beschrieben wird, ist ein erstes Beispiel für Sebalds Darstellung von untergehenden Städten in der Peripherie. Dunwich gelangte einst durch Handel und Schiffsbau zu großem Reichtum, sodass man »imstande war, alle nur denkbaren Vorkehrungen zu treffen« (RS 189) gegen fremde Armeen und auch gegen die Naturgewalt des Meeres, die eine ständige Bedrohung für die Stadt ist. Doch wird deutlich, dass der Mensch ohnmächtig gegenüber der »Gewalt des unablässig die Küste zerfressenden Meers« (189f.) ist. Die Kräfte der Natur zerstören langsam, aber sicher die »im Mittelalter zu den bedeutendsten Hafenplätzen Europas zählende[] Stadt« (187). Bauwerke wie Kirchen, Hospitäler, Windmühlen und Werften, die zweifelsohne auch Sinnbilder der durch Menschenhand errichteten Zivilisation sind, sind »nach und nach in der Tiefe versunken mitsamt dem Erdreich und dem Gestein, auf dem die Stadt einst erbaut worden war« (187f.). An dieser Stelle wird auch die Macht der Natur über den Menschen dargestellt. Es wird klar, dass die menschliche Zivilisation, trotz ihrer technologischen Überlegenheit und dem ständigen Wiederaufbau, auf Dauer keinen Bestand hat.

4 Dass Ruinen auch im Kontext von Erinnerungsprozessen von Bedeutung sind, wird in dem Kapitel »Marginale Zeiten: Verdrängte Vergangenheiten« von Relevanz sein.

Schließlich sehen die Bewohner von Dunwich nach Jahrhunderte währenden »katastrophalen Einbrüchen der See« (191) die »Unabänderlichkeit dieser Entwicklung« (ebd.) ein und verlassen die Ortschaft.

Die Küstenstadt Lowestoft, die »zu ihrer Glanzzeit nicht nur einer der bedeutendsten Fischereihäfen im Vereinigten Königreich, sondern auch [...] über die Grenzen des Landes hinaus als most salubrious gepriesenes Seebad« (61) bekannt war, scheint ebenso wie die restlichen Küstenstädte von deutlichen Merkmalen des Verfalls geprägt zu sein. Ähnlich wie schon Dunwich zuvor war auch Lowestoft einst ein bedeutender Ort, der sich dem Erzähler aber nun in einem trostlosen und desolaten Zustand präsentiert. Während sie ihre einst errichteten Prachtbauten einer »alles durchwaltenden Vernunft« (62) verdankte, ist nun die Rede von einer »von den Spuren eines schleichenden Marasmus gezeichneten Stadt« (61). Hier hat insbesondere die wirtschaftliche Misere Schuld an dem Niedergang der Stadt und ihrer Bewohner:

Heute steht in manchen Straßen der Stadt fast jedes zweite Haus zum Verkauf, Unternehmer, Geschäftsleute und Privatpersonen versinken immer mehr in ihren Schulden, Woche für Woche hängt irgendein Arbeitsloser oder Bankrotteur sich auf, der Analphabetismus hat bereits ein Viertel der Bevölkerung erfasst, und ein Ende der stetig fortschreitenden Verelendung ist nirgends abzusehen. (RS 56f.)

Erneut erscheint hier der Selbstmord als ein Ausdruck der Ohnmacht. Der Niedergang der Stadt korrespondiert mit dem sozialen Abstieg seiner Bewohner. Auch die Halbinsel Orford Ness ist einer dieser einst bedeutenden Orte in der Peripherie, die nunmehr dem Verfall entgegensehen. In der Vergangenheit ein Zentrum militärischer Forschungen, blickt sie nun nach dem Bedeutungsverlust ihrem allmählichen Niedergang entgegen. Entsprechend ist Orford Ness von extremer Vernachlässigung gekennzeichnet. Der Erzähler sieht sich angesichts der verlassenen Forschungsanstalt und der ihn umgebenden Stille, auf die er an diesem »extraterritorialen« (278) Ort trifft, »den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation« (282) gegenüber. Dies ist ein düsteres Zukunftsbild einer von Menschenhand geschaffenen Zivilisation, die nunmehr aus nichts

außer »Bergen von Metall- und Maschinenschrott« (ebd.) besteht. Eine ähnlich finstere Zukunftsvision der menschlichen Zivilisation schildert, wie noch deutlich werden wird, auch Pamuk in *Das schwarze Buch*.

1.2 Deauville, Jerusalem und Manchester in *Die Ausgewanderten*

Das an der Nordküste Frankreichs gelegene Seebad Deauville – ein in der Vergangenheit viel gerühmtes Zentrum des modernen Lebensstils – wird von dem Erzähler in *Die Ausgewanderten* als ein stark vernachlässigter Ort beschrieben. Über das einst von großen Berühmtheiten frequentierte vornehme Bad bemerkt er: »[E]s zeigte sich sogleich, daß dieses einst legendäre Seebad [...] hoffnungslos heruntergekommen war und ruiniert vom Autoverkehr, vom Boutiquenkommerz und der auf jede Weise und immer weiter um sich greifenden Zerstörungssucht« (AGW 171f.). Völlig fehl am Platz ist das in Deauville befindliche ehemalige Hotel »Roches Noires« nunmehr in der Gegenwart, da es sich infolge des Ausbleibens der Besucher als überdimensional und irrational präsentiert: »Heute ist das ehemals luxuriöseste Hotel der normannischen Küste nur noch eine zur Hälfte bereits in den Sand gesunkene monumentale Monstrosität« (174). In Anbetracht der Tatsache, dass das Deauville der Gegenwart nun keineswegs verfällt, sondern sich vor allem dem internationalen Tourismus geöffnet hat, wird deutlich, dass Sebald unter Verfall auch eine moralische Dekadenz versteht.⁵ Dies zeigt sich auch in der Darstellung des ebenfalls in Deauville befindlichen Hotels »Normandy«. Seine, wie Jan Ceuppens es nennt, »falsche, auf schnellen Konsum zugeschnittene Welt« (2009: 231), findet nicht das Gefallen des Erzählers. Hier wird die Kritik an einer kapitalistischen Lebensweise formuliert, die sich bar jedes Geschichtsbewusstseins nur dem Kommerz und dem Vergnügen verschrieben hat.

5 Zur Darstellung von ruinösen Hotels bei Sebald vgl. Anja K. Johannson (2008: 50f.), die die Darstellung des Verfalls als »auffallend homogen« (ebd.: 50) bezeichnet. Auch Ruth Klüger weist auf den »Verfall der großen Hotels und das Elend der kleinen, miserablen« (2003: 98) hin.

Eine weitere Stadt, die sich in *Die Ausgewanderten* als vom Verfall gezeichnet präsentiert, ist Jerusalem. In der Erzählung über Ambros Adelwarth reisen die Protagonisten Ambros und Cosmo zu dieser Stadt, die einst mit großer Bedeutung befrachtet als Zentrum der Welt erachtet wurde, nunmehr aber vollends vom Verfall bedroht ist.⁶ Dass die Reise in das Heilige Land Ambros und Cosmo keine Erhellung bringt, wird schon an der sich verdüsternden Atmosphäre während der Anreise deutlich. Im Notizheft vermerkt Ambros: »Verdunkelung des Himmels. [...] Grauenvolle Verlassenheit und Leere« (AGW 202). Am folgenden Tag schildert er seine Eindrücke vom einst prächtigen Jerusalem folgendermaßen:

Im großen und ganzen furchtbarer Eindruck. [...] Die neueren Bauten von einer schwer zu beschreibenden Häßlichkeit. In den Straßen große Mengen von Unrat. On marche sur des merdes!!! Knöcheltief mancherorts der pudrige Kalkstaub. Die wenigen Pflanzen nach der seit Mai andauernden Dürre von diesem Steinmehl überzogen wie von einer bösen Krankheit. Une malédiction semble planer sur la ville. Verfall, nichts als Verfall, Marasmus und Leere. (AGW 203f.)

In einem Handbuch studieren Ambros und Cosmo die glorreiche Vergangenheit Jerusalems, die nunmehr verloren ist:

In der Vergangenheit, steht da zu lesen, hat Jerusalem einen anderen Anblick geboten. Neun Zehntel des Glanzes der Welt waren auf diese prachtvolle Hauptstadt vereint. [...] Kunst und Gewerbe standen in hoher Blüte. [...] Und dann kam die Zeit der Zerstörung. Mehr als vier Stunden in der Runde wurden sämtliche Ansiedlungen vernichtet, die

6 Vgl. auch Anne Fuchs, die das von Sebald beschriebene Jerusalem als eine »entvitalisierte Leere« (2006: 102) bezeichnet. Johansson sieht in der Darstellung Jerusalems eine Besonderheit in Sebalds Narrativ. So gebe es hier »keinerlei Gegenbild zu dem des verrottenden Jerusalem« (2008: 86). Es sei dies ein Bild, das »von nichts als der eigenen Endlosigkeit kündet« (ebd.: 87). Letztendlich existiere hier kein Fluchtpunkt mehr, weder eine »stillgestellte Welt« in einer »unbestimmten Zukunft« noch eine »idealisierte vergangene Welt« (ebd.: 90), sodass der Text auf seine eigene Negativität zurückgeworfen werde.

Bewässerungsanlagen zerschlagen, Bäume und Büsche geschoren, verbrannt und ausgetilgt bis auf den letzten Stumpf. (AGW 209)

Dass dieses Zerstörungswerk auf das Wirken einer dominanten militärischen Macht zurückgeht, zeigt folgende Passage:

Jahrelang ist das Projekt der Niederlegung des Lebens von den Cäsaren planmäßig betrieben worden, und auch späterhin hat man Jerusalem wiederholt heimgesucht, befreit und befriedet, bis endlich die Verödung vollendet und von dem unvergleichlichen Reichtum des gelobten Landes nicht mehr übrig war als der dürre Stein und eine ferne Idee in den Köpfen seiner inzwischen weit über die Erde hin verstreuten Bewohner. (AGW 209f.)

Der hier geschilderte Niedergang Jerusalems kann auch als eine Allegorie für die Verdrängung der Religion im Zuge einer vernunftorientierten Hinwendung an die Wissenschaft verstanden werden. Der Bedeutungsverlust der Religion manifestiert sich in dem Verfall der einstigen Hauptstadt dreier Weltreligionen. Wir werden sehen, dass dies auch einen Widerhall im Werk Pamuks und in dessen Darstellung Istanbuls findet, das einst die Hauptstadt zweier großer Weltreligionen war. Jerusalem steht für die durch die Vernunft entzauberte moderne Welt.

Auch Manchester wird aus einer höchst subjektiven Perspektive heraus beschrieben. Es wird zunächst als die führende Industriestadt des 19. Jahrhunderts eingeführt, das in der Gegenwart aber nur eine »aus unzähligen Ziegeln erbaute und von Millionen von toten und lebendigen Seelen bewohnte Stadt« (AGW 221) sei. Die Geschichte Manchesters ist eng mit den europäischen Juden assoziiert.⁷ Die Erzählinstanz erinnert auch an das ehemalige Judenviertel Manchesters, das zerstört wurde: »Bis in die Zwischenkriegszeit hinein ein Zentrum der großen jüdischen Gemeinde von Manchester, war dieses Quartier von seinen in die Vororte übersiedelnden Bewohnern aufgegeben

7 Nicht von ungefähr wurde die jüdische Kultur und Lebensweise in antisemitischen Zirkeln in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch abschätzig als »Manchesterthum« verunglimpft.

und seither von der Stadtverwaltung dem Erdboden gleichgemacht worden« (232). Erneut ist es also die Geschichte von der Verdrängung der Juden aus ihrer Heimat, die uns hier begegnet. Das einstige wirtschaftliche Zentrum im Zeitalter der Industrialisierung ist nunmehr zur wirtschaftlichen Peripherie degradiert. Der Erzähler beschreibt das gegenwärtige Manchester aus seiner Sicht folgendermaßen:⁸ »Ich bin auf diesen Wanderungen [...] immer wieder erschüttert gewesen von der Rückhaltlosigkeit, mit der die anthrazitfarbene Stadt [...] die Spuren ihrer augenscheinlich chronisch gewordenen Verarmung und Degradiertheit dem Betrachter preisgab« (231). Manchester, das, wie es heißt, »damals in allen Ländern als ein an Unternehmergeist und Fortschrittlichkeit nicht zu überbietendes Industriejerusalem galt« (245), scheint nunmehr von »Bewegungslosigkeit und Totenstille« (246) bestimmt zu sein. Ein erneuter Besuch der Erzählinstanz nach 25 Jahren zeugt von keinerlei Veränderungen in dem Stadtbild. Der einstige Fortschritt des 19. Jahrhunderts hat sich nicht wieder eingestellt:

Was man gebaut hatte, um den allgemeinen Zerfallsprozeß aufzuhalten, war selbst schon vom Zerfall bedroht, ja, sogar die sogenannten development zones, die in den letztvergangenen Jahren zur Wiederbelebung des fortwährend berufenen Unternehmergeists am Rand der Innenstadt und entlang des Schifffahrtkanals eingerichtet worden waren, schienen schon wieder halb aufgegeben. (AGW 267)

Eine Abbildung des tristen Manchesters mit seinen rauchenden Schloten (250) schafft eine verhängnisvolle Assoziation zwischen industriellen Abläufen und der Vernichtung von Menschen in den Vernichtungslagern der Nationalsozialisten.

8 Ryan (2012: 124–28) verdeutlicht den Einfluss von Michael Butors Roman *L'Emploi du temps* (1956) auf Sebalds negative Beschreibung von Manchester. Eine lezenswerte Lektüre über Sebalds Manchester-Jahre bietet Carole Angier (2021: 227–53).

1.3 Pamuks Istanbul: Peripherie der westlichen Welt

Istanbul – Treffpunkt verschiedener Kulturen, Ort, an dem Europa auf Asien trifft, der Orient dem Okzident begegnet und die Moderne der Tradition gegenübersteht – ist ein zentraler Hintergrund in Pamuks Romanen und als impliziter Protagonist in diesen ständig evident. Die kulturelle Vielfalt und kontrastreichen Lebensweisen Istanbul bilden gemeinsam ein wichtiges Fundament von Pamuks literarischem Werk. Zwischen der osmanischen Geschichte und der republikanischen Gegenwart stetig hin- und herblickend, entdeckt Pamuk das sich im Verlauf der Jahre ständig wandelnde Gesicht der Stadt, skizziert den anhaltenden Niedergang des einstigen Zentrums der bekannten Welt (Neuzeit) bis hin zu ihrem gegenwärtigen Erscheinungsbild und stellt dabei die Konsequenzen dieser Entwicklung für ihre Bewohner heraus. Istanbul gilt als das kulturelle und wirtschaftliche Zentrum der Türkei und ist auch zentral für Pamuks Gesamtwerk. Nun wird aber eine alternative Perspektive auf die Stadt eingeführt: Istanbul als Peripherie der westlichen Zivilisation. Pamuk ist an dem vom Verfall bedrohten, peripheren Istanbul interessiert und fokussiert daher auf die marginalen Aspekte der Stadt wie Ruinen, Nebenstraßen, Untergrundpassagen und vernachlässigte Stadtteile, die in seinem Verständnis jedoch keineswegs suspekt sind, sondern eine spezifische Ästhetik entfalten.

Pamuk widmet sich der Lebenswirklichkeit Istanbul beginnend von den 1960ern bis in die Gegenwart hinein. Die europäische Moderne hat zwar deutliche Spuren in der Gesellschaft und in Istanbul selbst hinterlassen, aber dennoch nimmt sie hier andere Formen an als in der westlichen Welt. Dies ist eine »arabeske Moderne« [Übersetzung E.M.] (Belge 1996: 208), die bestimmt ist von »Kopftuchdebatten, Militärputsch, Fünfsternehotels, Computern, und die bei jedem Ausfall der Elektrizität an die früher genutzten Petroleumlampen erinnert« (ebd.). Istanbul moderne Stadtteile sind von der westlichen Lebensart geprägt, während in anderen Vierteln traditionelle Lebensweisen inmitten der Ruinen weiterhin Bestand haben. Pamuk wurde in eine Metropole hineingeboren, die geprägt ist von ihren osmanischen Rui-

nen und ihrer isolierten Position am Rand der westlichen Zivilisation, wie er in seinem autobiografischen Buch *Istanbul*. bemerkt:

Als ich auf die Welt kam, war Istanbul so heruntergekommen, geschwächt und isoliert wie nie zuvor in seiner zweitausendjährigen Geschichte. Seit ich denken kann, ist die Stadt von Armut gekennzeichnet, von Untröstlichkeit über den Verfall des Reiches, von der Melancholie, die von den Überresten aus großer Zeit ausgeht. (I 13)

Im Bewusstsein darüber, in der politischen Peripherie einer dominanten Zivilisation zu leben, schreibt Pamuk:

Ein sinnvolles, echtes Leben [...] war nur den glücklichen Menschen in Amerika und Europa vergönnt; der größte Teil der Menschheit aber, zu dem ich auch gehörte, war zu einem eintönigen, drögen, von niemandem beachteten Leben an öden, heruntergekommenen Orten verurteilt. (I 350)

Mit dem Niedergang des Osmanischen Reiches verlor Istanbul seinen Reichtum und seine Geltung, und während Europa immer bedeutender und mächtiger wurde und Istanbul »zunehmend verarmte und an Macht und Anziehungskraft verlor«, erlebte Pamuk dieses in seiner Kindheit auch »nicht als große Weltstadt, sondern als großflächige, heruntergekommene Provinzstadt« (282). Diese Stadt, mit ihren »leerstehenden, baufälligen Holzhäusern« (48), präsentiert sich als ein »billiges Abziehbild westlicher Zivilisation« (245). Das Resultat des Niedergangs, des Verfalls und des Verlusts des kulturellen Erbes ist eine in Schwarz-Weiß getauchte Stadt. Um dies zu exemplifizieren, führt Pamuk den Leser im vierten Kapitel von *Istanbul*. mit dem Titel »Die Melancholie verfallener Pascha-Konaks: die Entdeckung der Straße« (37) durch die Gassen und verwahrlosten Stadtteile seiner Heimatstadt und inszeniert Istanbul als einen Ort in der Peripherie. Er beschreibt: »Alte Brunnen, die seit Jahrhunderten ihren Dienst versagen, [...] dürrtümlich zusammengeschusterte Läden und Verkaufsstände. [...] Kleine, düstere Lebensmittelläden, die verstauben und veröden, kleine Vorstadtkaffeehäuser voller trübsinniger Arbeitsloser, schmutzige, krumme Gehsteige, [...] verfallene Stadtmauern« (I 53). Sein Interesse

gilt insbesondere den »alten und ärmlichen historischen Orten« (45) Istanbuls, die von »herumstreunenden Hundemeuten« (281) bevölkert sind. Das Gefühl der Entfremdung bestimmt das Leben in einer Stadt, in der alles »unfertig, unvollkommen, mangelhaft« (362) ist und »keiner mehr sich richtig zu Hause fühlt« (135).

Auch in *Das schwarze Buch* wird Istanbul als ein Ort abseits jeglicher Zivilisation inszeniert. Obwohl sich Galip inmitten einer belebten Stadt befindet, evoziert das in der winterlichen Jahreszeit schneebedeckte Istanbul die Atmosphäre einer verlassenen Wüste: »Dolmuş- und Bushaltestellen waren menschenleer. Wie eine depressive Stimmung bedeckte der Schnee die Stadt« (SB 137). Galip fühlt sich isoliert und entfremdet. Ein Stromausfall symbolisiert die periphere Position der Stadt: »Wie alle an den Stromausfall gewöhnten Istanbuler blieb Galip in der Hoffnung: ›Gleich kommt er wieder‹ eine lange Zeit [...] sitzen, ohne sich zu rühren« (272). Galip entdeckt das »Alter der Stadt, ihr trauriges Los, ihre verlorene Pracht, ihre Melancholie und ihre Misere« (244) auch auf den Gesichtern der Menschen auf den Straßen; Spuren aus »einer gemeinsamen Niederlage, Historie und Komplizenschaft« (ebd.). Er begegnet »schmutzigen Straßen, brüchigen Gehsteige[n], verfallene[n] Mauern, bleigrauen, bejammernswerten Bäume[n], klapprigen alten Autos und noch klapprigeren alten Busse[n], [...] traurigen [...] Gesichter[n]« (376). Auch an der folgenden Stelle wird das Bild einer düsteren und von der Welt isolierten Stadt skizziert:

Er sah billige Reihenhäuser mit rostigen Balkongittern, Wand an Wand zwischen alte Holzbauten geklemmt, langnasige Lieferwagen, Modell 1950, Autoreifen als Kinderspielzeug, verbogene Elektromasten, aufgerissen zurückgelassene Gehsteige, Mülltonnen durchwühlende Katzen, [...] Yoghurt verkaufende Straßenhändler, Kanalisationsarbeiter und Steppdeckenmacher. (SB 375)

Verfallene historische Gebäude und marginale Objekte – »eingefallene[s] Mauerwerk« (376) und »leere[] Grundstücke[], Brunnen, Geschäfte[] mit geschlossenen Rolläden« (132) – symbolisieren Istanbuls Auflösung. Die Stadt selbst, auch die Tiefen des Bosphorus, scheinen nur aus Abfällen, wertlosen Ruinen und Schutt zu bestehen. Das Kapitel

»Wenn der Bosphorus austrocknet« (SB 23–28) bietet eine Schreckensvision von Istanbul, die den Niedergang der Stadt in eine düstere Zukunft projiziert: »Jener einst von uns als Bosphorus bezeichnete paradiesische Ort wird sicherlich schon sehr bald in einen pechschwarzen Morast verwandelt, wo Galeonen-Kadaver wie Gespenster aufleuchten, die ihre blanken Zähne fletschen« (23). Hier zeichnet Pamuk ein ähnlich düsteres Zukunftsbild von der menschlichen Zivilisation wie Sebald in Orford Ness in *Die Ringe*. Der Hinweis auf »eine brandneue Seuche, welche diese verfluchte, von den dunkelgrünen Kloakenkaskaden ganz Istanbuls bewässerte Senke hervorbringen wird« (24), ruft ein apokalyptisches Bild des Untergangs hervor.

Analog zu Sebald in Bezug auf Jerusalem in *Die Ausgewanderten* thematisiert auch Pamuk die Problematik von reicher Vergangenheit und hässlicher Gegenwart. Im Rückblick auf die Stadt – ausgehend vom 19. Jahrhundert als Hauptstadt des Osmanischen Reiches bis hin zur Gegenwart als Metropole der modernen Türkischen Republik in der Peripherie der westlichen Welt – beschreibt Pamuk eine Phase, die von westlich geprägtem Fortschrittsstreben gekennzeichnet war und auch die türkische Gesellschaft mit radikalen Umbrüchen konfrontierte. Pamuk zeigt dies auch am Beispiel seiner eigenen Familie, deren Werdegang er mit dem Schicksal der Stadt verbindet. Der Niedergang der Stadt findet seine Entsprechung in dem Zerfall seiner eigenen Familie: »Die Betrübnis, der Verlust und die Schwermut, die der Zerfall des Osmanischen Reiches über Istanbul gebracht hatte, war – wenn auch unter anderen Vorzeichen und mit ein wenig Verzögerung – schließlich auch über uns hereingebrochen« (I 26). Doch wie noch verdeutlicht werden wird, vermögen die Randposition und die mit ihr einhergehenden emotionalen Empfindungen auch eine besondere Perspektive auf die Umwelt zu generieren.

Pamuk stellt wiederholt heraus, dass die Nebenstraßen Istanbuls nicht unbedeutender und auch nicht weniger ästhetisch sind als die touristischen Zentren Istanbuls. Wie Sebald unterstreicht auch er die Ästhetik, die dem Marginalen innewohnt, und bemerkt: »Die Schönheit, die von den Istanbuler Randbezirken ausgeht, zeigt sich an den verfallenden Stadtmauern [...]. Sie tritt ganz zufällig zutage, manifes-

tiert sich in einem kaputten Brunnen, einem halbverfallenen Konak« (I 293). An anderer Stelle bemerkt er: »Ich begriff langsam, daß ich Istanbul wegen seines traurigen Verfalls liebte, wegen all dem, was die Stadt einst besessen und dann verloren hatte« (403). Diese Ästhetik ist nicht zuletzt in der melancholischen Atmosphäre begründet, die von den Ruinen ausgeht: »Die Wände der alten Mietshäuser und der verfallenden Holzkonaks werden weder ausgebessert noch neu gestrichen und nehmen allmählich eine ganz bestimmte, für Istanbul typische Farbe an, die mich wehmütig stimmt« (46). Die Stadt ist aus einer melancholischen Perspektive schön, denn ihre Ruinen und verfallenen Herrenhäuser weisen auch weiterhin einen Bezug zu der Vergangenheit auf.

Diese Ästhetik des Marginalen bietet sich Pamuk zufolge nur dem außenstehenden Beobachter: »Gefallen konnte an der zufälligen ›Schönheit‹ verwahrloster geschichtsträchtiger Gegenden nur finden, wer von außerhalb kam« (I 295). Wie wir sahen, gilt dies auch für Sebalds Erzähler, die als Außenstehende in unbekannten Gegenden eine spezifische Form der Ästhetik in den ruinösen Landschaften entdecken. Dass diese Ästhetik, die Pamuk in Istanbul aufspürt, aber vor allem mit einer ethischen Komponente in dem Sinne einhergeht, dass Istanbul und seine Ruinen einen Zugang zur Vergangenheit eröffnen, wird in den nachfolgenden Kapiteln noch erläutert werden.

1.4 Kars und die ostanatolische Peripherie

Ka in *Schnee* begibt sich auf eine Reise nach Kars, einer entlegenen Stadt in der ostanatolischen Provinz. Wie schon in anderen Romanen Pamuks macht sich der Protagonist auch hier wieder nach Anatolien auf, um dort eine Wahrheit, in diesem Fall die Hintergründe von Selbstmorden, aufzudecken. Anatolien erscheint als ein ökonomisch vernachlässigter und isolierter Raum. Dies gilt umso mehr für die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die Pamuks Romane umspannen.

Schon auf seiner Fahrt dorthin kommt Ka an »winzigen, armseligen Krämerläden, [...] verfallenen Teehäuser[n]« (S 9) vorbei. In Kars eingetroffen, werden wie schon in Istanbul auch dort die Nebenstraßen und die »ärmsten Viertel« (28) bevorzugt aufgesucht. Auf seinen Wanderun-

gen in der Stadt begegnet Ka »verfallenen russischen Gebäude[n]« (16) und »Hütten aus Steinen, Briketts und gewellten Plastikplatten« (19). Kars schürt eine Atmosphäre der Marginalität: »Es war, als ob alle diesen Ort vergessen hätten und der Schnee schweigend am Ende der Welt fiele« (17), heißt es. An der Wand eines Kaffeehauses entdeckt Ka ein Gedicht, das die verzweifelte Stimmung in dieser »vergessenen Stadt ohne Ort in der Geschichte« (341) verdeutlicht:

Wär unsere Mutter plötzlich da, nähm aus dem Paradies uns auf
den Arm,
Schlüß sie für einen Abend unser Vater nicht – gottlos, wie er ist –
Brächte das auch nichts: deine Scheiße friert ein, deine Seele vertrocknet,
und keinerlei Hoffnung!
Zieh die Spülung, mach Schluß, wenn's nach Kars dich verschlägt! (S 124)

Auch die Elektrizität, ein Symbol des westlichen Fortschritts, scheint dort noch nicht ganz Einzug gehalten zu haben: »Gerade in dem Augenblick fiel der Strom aus, und ganz Kars versank in Dunkelheit« (126), heißt es an einer Stelle, während an einer anderen bemerkt wird: »Der Strom kam wieder; das Zimmer wurde plötzlich hell. Man hatte sich in der Stadt daran gewöhnt, daß der Strom ausfiel und wiederkam« (155). Das wiederholte Verschwinden und Wiederauftreten der Elektrizität in *Schnee* symbolisiert wie schon in *Istanbul* die Position der Stadt zwischen Fortschritt und Rückschritt und trägt dazu bei, Kars als eine »manifestation of Easternness« (Erol 2007: 410) und als einen isolierten Ort am Rand der Zivilisation zu inszenieren.

Auch in *Das neue Leben* setzt sich Pamuk intensiv mit der anatolischen Peripherie auseinander, in die im Verlauf der Erzählung ständig Reisen führen. Ertürk sieht in diesen Reisen »an organizing schema of Pamuk's entire body of work« (2010: 637). Uysal hingegen sieht in der Provinz eine »Metapher, welche die Verschlossenheit, Einfachheit und den fortschreitenden Verlust jeglicher Kultur symbolisiert« [Übersetzung E.M.] (2008: 206). Dies ist jedoch nicht ganz zutreffend, denn Pamuks Wahrnehmung Anatoliens ist nicht negativer Natur. Ähnlich wie die ostenglischen Gegenden bei Sebald ist Anatolien bei Pamuk, wie

sich noch zeigen wird, trotz seiner Abgeschiedenheit und Verwahrlosung, ein Raum, der restitutiv-kreatives Potenzial besitzt.

Wie schon in *Schnee* wird auch in *Das neue Leben* Anatolien zum geheimen Protagonisten der Erzählung und als ein vernachlässigter und vergessener Ort am Ende der Welt inszeniert. Während der Suche nach dem neuen Leben begegnet Osman »geisterhaften Dörfer[n], müden Brücken und verdrossenen Kleinstädte[n]« (NL 135); »trübseligen, verstaubten und heruntergekommenen Ortschaften« (230); »trostlose[n] Tankstellen, leere[n] Gaststätten, stille[n] Berge[n]« (70); »einer öden Kleinstadt« (71) und weiteren »vergessene[n] Ortschaften, deren Namen nicht auf den Atlanten der Mittelschule erscheinen« (320). Zwanzig Jahre nach seiner ersten Reise begibt sich Osman erneut in die anatolische Provinz, in der sich nun aber moderne Technologien, westliche Lebensweisen sowie Menschen ausländischer Provenienz eingefunden haben. Er begegnet »bunten Konsumartikeln mit fremden Namen [...], die vom Westen her das ganze Land [...] überzogen« (320) haben und Kleinstädten, »deren Holzvillen abgerissen und in Apartmenthäuser aus Beton verwandelt worden waren« (323). Wir haben bereits am Beispiel der Hotels »Roches Noires« und »Normandy« in *Die Ausgewanderten* gesehen, dass Sebald unter Verfall auch eine moralische Dekadenz versteht. Hier ergeben sich Parallelen zwischen Sebalds und Pamuks Darstellungen. Analog zu Sebalds Erzähler, der kritisch gegenüber der konsumorientierten Aufmachung des Hotels war, kann auch Osman »nicht begreifen, wie es möglich ist, daß sich all diese naiven Städtchen und diese Gäßchen [...] jetzt in ein furchterregendes Bühnendekor verwandelt hatten« (322).

Verliert die anatolische Peripherie bei Pamuk also ihre ethisch-ästhetische Signifikanz? Zumindest in *Das neue Leben* scheint dies der Fall zu sein. Wie wir aber in den folgenden Kapiteln noch sehen werden, ist Pamuk bestrebt, diese Vorstellung einer schrecklich-schönen Peripherie beizubehalten. Denn das abgelegene Anatolien ist auch bei ihm der Bewahrer vergangener Zeiten und der Raum, in dem Kritik an dominanten Zentren formuliert wird und Kreativität entsteht.

1.5 Der Verfall der Herrenhäuser bei Sebald und Pamuk

Der Niedergang einst prächtiger Orte in der Peripherie wird von Sebald auch am Beispiel des vernachlässigten Landhauses der Familie Ashbury in Irland thematisiert, an die sich der Erzähler in *Die Ringe* erinnert.⁹ Erneut wird die Darstellung einer vom Verfall bedrohten Gegenwart mit der Erinnerung an eine ruhmreiche Vergangenheit verbunden. Der allmähliche Verfall des Landsitzes kann auch als eine Allegorie des »langwierigen Niedergangs« (RS 256) einer einst bedeutenden gesellschaftlichen Klasse verstanden werden. Eine Filmvorführung der Familie bezeugt dem Erzähler die einst prädominante Stellung des Landsitzes: »Nirgends zeigten sich Spuren der Vernachlässigung. Die Fahrwege waren mit Sand bestreut, die Hecken beschnitten, die Beete im Küchengarten sauberlich ausgerichtet, die inzwischen zur Hälfte zerfallenen Wirtschaftsgebäude noch wohl erhalten« (254). Das einst bereinigte und begradigte Anwesen ist in der Gegenwart nicht wiederzuerkennen. Der Erzähler erfährt von der »Geschichte der in den Jahrzehnten nach dem Bürgerkrieg hoffnungslos verarmten landbesitzenden Klasse« (255). Während des Irischen Bürgerkrieges (1922–1923) wurden viele herrschaftliche Landsitze geplündert oder bis auf den Grund niedergebrannt. Viele der einst reichen Familien sahen sich schließlich gezwungen, ihre Heimat zu verlassen oder aber wie die Ashburys in weitaus ungünstigeren Zuständen zu leben, den »allgemeinen Niedergang« (261), der sich allmählich vollzog, stets vor Augen: »An den Fensterstöcken und Türen blätterte die Farbe ab, [...] die Tapeten lösten sich von den Wänden, die Polstermöbel waren abgewetzt, überall regnete es herein« (259f.).

Einst bedeutende Landhäuser der Mächtigen, die nunmehr dem Verfall entgegensehen oder nicht mehr existieren, werden bei Sebald als Symbole des vom Aufstieg und Niedergang bestimmten Geschichtsverlaufs dargestellt. In diesem Rahmen ist auch das jede Dimension

9 In Bezug auf Sebalds Thematisierung des Anglo-Irischen und einer kritischen Auseinandersetzung damit vgl. Helen Finch (2013a: 111–25).

übersteigende Anwesen des Sir Cuthbert Quilters in *Die Ringe* von Bedeutung, das, wie es heißt, »teilweise an ein elisabethanisches Herrenhaus, teilweise an den Palast eines indischen Maharadschas erinnerte« (RS 267). Jahrzehnte später muss auch dieses infolge von finanziellen Schwierigkeiten veräußert werden: »Die Herrenhäuser wurden entweder dem Zerfall überlassen oder anderen Zwecken zugeführt als Internatsschulen für kleine Knaben, Besserungs- und Irrenanstalten, Altersheime und Auffanglager für Flüchtlinge aus dem Dritten Reich« (271).

Der Verfall des herrschaftlichen Herrenhauses Somerleyton in *Die Ringe* ist ein weiteres Beispiel dafür. Schon bei seiner Anreise am alten Bahnhof bemerkt der Erzähler die verlassene Szenerie, die bei ihm den Eindruck entstehen lässt, »es sei schon alles tot« (43). Dieses Haus sei in seiner Zeit eines der schönsten gewesen, von dem in der besseren Gesellschaft stets die Rede war: »Es gab Korridore, die in einer Farngrötte mit immerzu plätschernden Brunnen zusammentrafen, überlaubte Gartengänge, die sich kreuzten unter der Kuppel einer fantastischen Moschee. [...] Palmenhäuser und Orangerien, der einem grünsamtenen Tuch gleichende Rasen« (46). Einst Zentrum gesellschaftlichen Treibens, ist Somerleyton aber nunmehr ein Beispiel für den Verfall vergangenener Größe:

Auf den heutigen Besucher macht Somerleyton nicht mehr den Eindruck eines morgenländischen Märchenpalastes. Die gläsernen Wandelgänge und das Palmenhaus, dessen hoher Dom einst die Nächte illuminierte, sind schon 1913 nach einer Gasexplosion ausgebrannt und anschließend abgerissen worden, die Bediensteten, die alles in stand hielten, [...] seit langem entlassen. Etwas ungenutzt und verstaubt wirken jetzt die Zimmerfluchten. Die Samtvorhänge und die weinroten Lichtblenden sind verschossen, die Polstermöbel durchgessen. (RS 48)

Das Herrenhaus, das dem »Rand der Auflösung sich näherte und dem stillen Ruin« (50), ist ein weiterer Hinweis auf den Kreislauf von Aufstieg und Niedergang, angesichts dessen der Erzähler resümierend bemerkt: »Eine Schrecksekunde, denke ich oft, und ein ganzes Zeitalter ist vorbei« (44). Sebalds Interesse für die »vom Untergang bedrohten

Landsitze« (A 150), deren »Dächer eingesunken und die knietief angefüllt waren mit Trümmern, Unrat und Schutt« (ebd.), wird auch an dem Landsitz Iver Grove in *Austerlitz* deutlich, der »von außen zumindest, weitgehend unversehrt« (151) ist, dessen Räume aber mit Kartoffelsäcken angefüllt waren. Das ganze Haus sei erfasst »von einem stummen Entsetzen über das ihm bald bevorstehende, schandbare Ende« (ebd.).

Einst prächtige Herrenhäuser, die nunmehr vom Verfall bedroht sind, stellt auch Pamuk dar, um somit den unvermeidbaren Lauf der Zivilisationsgeschichte zu skizzieren. Pamuk fokussiert sich auf die Ruinen einer verloren gegangenen Zivilisation und verdeutlicht so den Kreislauf von Aufstieg und Niedergang. Im Abschnitt »Die Melancholie verfallener Pascha-Konaks: die Entdeckung der Straße« (I 37–45) in *Istanbul*, der von zahlreichen Fotografien geprägt ist, werden während der Wanderungen durch die Stadt dem Verfall entgegenblickende alte Holzhäuser und osmanische Herrenhäuser aufgesucht. Pamuk stellt den Wandel dar, den Istanbul nach der Gründung der modernen Türkei unter westlichem Einfluss erfahren hat. Istanbul Gebäude aus der osmanischen Zeit, Symbole einstiger Macht und glorreicher Vergangenheit, verloren ihren früheren Glanz ebenso wie »die hölzernen Konaks und die anderen, zwar weniger prächtigen, aber ebenfalls großen und dem Verfall preisgegebenen Holzhäuser« (49), an die sich Pamuk erinnert. Die Herrenhäuser wurden vernachlässigt und schließlich zerstört, um Platz für neue Gebäude zu schaffen; eine niemals vollends wieder zu füllende Leerstelle blieb zurück: »Das Streben nach Europäisierung schien weniger einem Modernisierungsdrang zu entspringen als vielmehr dem Wunsch, die mit quälenden Erinnerungen behafteten Überreste des untergegangenen Reiches so schnell wie möglich loszuwerden« (40), bemerkt Pamuk. Auch die Yalis, die osmanischen Holzvillen an den Ufern des Bosphorus, die, nachdem sie abgerissen oder abgebrannt worden waren, vielerorts mit hässlichen Betonbauten ersetzt wurden, werden in Erinnerung gerufen. Pamuk betrachtet die Yalis als gelungene Zeugnisse einer nunmehr verlorenen »reizvollen Epoche, als die osmanische Zivilisation schon unter westlichem Einfluß stand, doch ihre Eigenständigkeit und Macht noch

nicht eingeüßt hatte« (66). Die Erinnerung an diese untergegangene »Zivilisation am Bosphorus« (UD 168) wird stets geweckt.

Pamuk bemerkt, dass jede Ruine und jedes verfallene osmanische Herrenhaus im verarmenden Istanbul, die ausländische Besucher als exotisch und charmant erachten, bei den Bewohnern selbst die Erinnerung an Niederlagen und an den Niedergang auslösen. Denn »empfindlich veranlagte Istanbuler« dachten »in erster Linie daran, daß mit dem Zerfall jener Kultur auch ihre Macht und ihr Reichtum verlorengegangen sind und daß das heutige Leben ungleich ärmer und orientierungsloser ist« (I 120f.). Ruinen und Herrenhäuser sind bei Pamuk und Sebald verfallende Sinnbilder einstiger Größe und dominanter Mächte: des Britischen Imperiums und des Osmanischen Reiches. Die Peripherie und die dort ausgestellten und vom Verfall bedrohten Herrenhäuser bewahren folglich eine wichtige Erkenntnis: Die wahre Essenz des Geschichtsverlaufs zeigt sich im Aufstieg und Niedergang der Zivilisationen.

2. Die Poetik der Peripherie: Ästhetische Formen I

Wenn Stil und Thematik bei beiden Autoren eng miteinander verstrickt sind, so gilt dies auch für die stilistische Inszenierung der Peripherie. Diese Inszenierung geschieht nicht nur mithilfe der Darstellung von verfallenen Ortschaften und Bauwerken, die dort situiert sind, sondern auch durch die Wortwahl und Fotografien. Den ästhetischen Formen einer Poetik des Marginalen gilt nun das Interesse.

Simon Cooke stellt anhand der im Marbacher Literaturarchiv befindlichen unterschiedlichen Entwürfe zu Sebalds *Die Ringe* zutreffend fest: »Sebald did indeed ›stage-manage‹ the landscape, and the weather in particular« (2013: 160). Sebald evoziert die triste Atmosphäre der abgelegenen Gegenden mit einer Vielzahl von Begrifflichkeiten. Um einen Eindruck über die gesamte Bandbreite Sebald'scher »Marginalbegriffe« zu geben, die in seiner Prosa im Zusammenhang mit dieser Inszenierung auftauchen, folgt nun eine ausführliche Zusammenstellung der

von ihm oftmals verwendeten Adjektive und Substantive. Diese umfassen:

trist, verlassen, trostlos, öde, leer, elend, düster, farblos, beklemmend, erstickend, spärlich, sandig, trüb, verwahrlost, traurig, erschöpft, ausgebrannt, abgerissen, ungenutzt, verstaubt, zugrundegegangen, verblasst, ausgelilgt, versunken, zerbrochen, aufgebrochen, ausgelöscht, abgetrennt, verstoßen, abseitig, traurig, abgelegt, zerschlagen, niedergesunken, hoffnungslos, heruntergekommen, lichtlos, niedergedrückt, gottverlassen, ruiniert, aufgegeben, erloschen, in den Sand gesunken, spärlich besiedelt, lähmendes Grauen, Verwüstung, Verwahrlosung und Verlassenheit, Schutthalden, blasse Farben vor einem verdunkelten Himmel, grauenvolle Leere, Verfall, Marasmus, Häßlichkeit, geschorene Bäume und Busche und graue Felder, die von einem niedergelegten Leben zeugen, chronisch gewordene Verarmung und Degradiertheit, in der Bewegungslosigkeit und Totenstille herrscht.

All diese Adjektive und Substantive, die die Peripherie umschreiben, ließen sich auch zweifelsohne auf die Sebald'schen Protagonisten übertragen. Dem ließe sich eine Auswahl von Orhan Pamuks Marginalbegriffen gegenüberstellen, die durchaus vergleichbare Merkmale aufweisen:

Verarmung, Vereinsamung, Hilflosigkeit, Hoffnungslosigkeit, Rastlosigkeit, Unruhe, Furcht, Lautlosigkeit, Apathie, Stille, Schweigen, Einsamkeit, armselig, ausgelöscht, verloren, menschenleer, müde, erschöpft, verfallen, vergessen, leerstehend, verlassen, schneebedeckt und leer, traurig, zerrissen, abgerissen, zerbrochen, niedergebrannt, verschwunden, entstellt, vertrocknet, gefällt, unpassierbar, gesperrt, abgeschnitten, blockiert, elend, bedrohlich und angsterweckend, schrecklich, mutterseelenallein, finster, schmutzig, verlöschend, furchterregend, allein, mitleidlos, ängstlich, entfernt, erbarmungslos, kalt und feindselig, verflucht, verbittert, erstarrt, endlose und herrenlose, wilde Steppen, dürre und karg, zerstört, stickig und staubig, unzugänglich und zurückgezogen, fernab gelegen, düster,

dürftig und verödet, heruntergekommen, geschwächt und isoliert, trübsinnig und verstaubt, bejammernswert.

Sebald gibt auch die sprachliche Lebenswirklichkeit der Provinz stilistisch wieder. Matthias Zucchi (2007) weist auf dessen wiederholten Gebrauch der oberdeutschen Heimatsprache hin. Die in seinem Werk vielfach auftauchenden regional gefärbten Ausdrücke wie »Nachtessen« (AGW 224) oder »Krankenstube« (SG 285) sind exemplarisch für eine sprachliche Wirklichkeit, die nur noch in der Provinz anzutreffen ist. Auf diese Weise wird auch der Verdrängung von Dialekten und sprachlichen Besonderheiten durch eine sich verstärkt durchsetzende dominante offizielle Hochsprache entgegengearbeitet. Sebalds Prosasprache ist mitunter auch eine Randsprache in dem Sinne, dass sie auch in geografischer Hinsicht im deutsch-österreichischen Grenzgebiet verortet und dadurch gekennzeichnet ist.

Auch in Schwarz-Weiß gehaltene Aufnahmen von verlassenem und tristen Gegenden agieren als Elemente der Inszenierung des Marginalen in den Werken beider Autoren. Fotografien haben bei Sebald verschiedene Funktionen und nehmen einen signifikanten Stellenwert ein.¹⁰ Dass die Thematik des Marginalen auch auf der Ebene von Sebalds Fotografien beobachtbar ist, stellt auch Markus Weber fest: »Die Abbildungen sind im Verhältnis zur ›großen‹ Geschichte marginale, private Zeugnisse von Randfiguren, keine Meisterwerke von Fotografie oder Malerei« (2003: 69). Die Amateurhaftigkeit der Aufnahmen war von Sebald beabsichtigt, um die stilistische Inszenierung des Marginalen in der Prosa zu verstärken.¹¹ Nicht nur ihre mangelnde Qualität verweist auf Marginalität, sondern auch ihr Gegenstand. Es sind zumeist Aufnahmen von tristen und verlassenem Orten sowie

10 Fotografien und die diversen angeblichen Fakten, die in die Prosa integriert sind, sind Ausdruck der handwerklichen Arbeit des Schriftstellers, mit der er in seinen Texten ein »effet du réel« evozieren möchte (Angier 1997: 48). Vgl. dazu auch Swales (2004) und Furst (2006).

11 Lise Patt (2007) konnte zeigen, dass Sebald manche Fotografien am Kopierer bearbeitete, um damit den gewünschten Effekt beim Leser hervorzurufen.

unscheinbaren Objekten,¹² die Sebald in seine Erzählungen integriert. Somit begegnet uns die Ästhetik des Marginalen auch auf einer weiteren Ebene. Fotografien sind symptomatisch für Sebalds Inszenierung einer verlassen und beinahe vergessenen Peripherie.

Das undeutliche Bild eines Hauses in *Schwindel. Gefühle.*, dessen Häuserfront »wüst aus Hohlblocksteinen und Heraklitplatten« (SG 51) zusammengehalten wird, ist ebenfalls bezeichnend für Sebalds Evokation des Marginalen.¹³ Dieses »furchtbare Denkmal« (ebd.) ist bestimmt keine Ausnahme in den Erzählungen, denn alle verfallenden Gebäude und Städte scheinen Allegorien und Denkmale eines verbrecherischen Zivilisationsprozesses zu sein. Das scheinbar Unbedeutende, dem Verfall überlassene Bauwerk, das wohl die wenigsten überhaupt fotografieren würden, findet bei Sebald Beachtung. In der Darstellung dieser Fotografien wird sofort eine melancholische Auseinandersetzung mit der Geschichte evoziert, die sich bei den Prachtbauten in den Zentren nicht einstellt.

12 J.J. Long weist hinsichtlich der Postkarten in Sebalds Werk auf die schlechte Qualität der Abbildungen hin, die er in Bezug auf Sebalds Strategie des »Anti-tourism« liest. Er betrachtet die »anti-aesthetic photographs« (2010: 83) von abgelegenen Orten, die Sebald in seine Texte integriert, als »alternative topography that revalorizes the peripheral, the ostensibly uninteresting, and the anti-aesthetic« (ebd.: 84), die das Ziel verfolgt, die subjektiven Empfindungen des Erzählers als kultivierten Reisenden zu betonen und ihn somit als Gegenentwurf zum oberflächlichen Touristen zu inszenieren.

13 Sebald integriert Fotografien in seine Texte oftmals auch auf eine Art und Weise, die bestimmte Wörter im Text herausstellt. In *Die Ausgewanderten* wird auf diese Weise der Begriff »Rand« aus dem Satzteil »am Rand der Moräne« (AGW 37) hervorgehoben.



Abbildung 1: *Die Ausgewanderten* (AGW 266)



Abbildung 2: *Austerlitz* (A 271)

Mit diesem Foto (AGW 266) in *Die Ausgewanderten* wird eine düstere Atmosphäre induziert. Die sich am Horizont abzeichnende bedrohliche Kulisse scheint das unheilvolle Vorzeichen einer finsternen Zukunft zu sein. Die Schattenhaftigkeit dieses Bildes symbolisiert die im Dunkeln liegende Vergangenheit. Die in der zweiten Aufnahme (A 271) abgebildete menschenleere Stadt Terezin in *Austerlitz* mit ihren seit Langem schon nicht mehr ausgebesserten Straßen und Häuserwänden, von denen der Putz abfällt, steht für das Vernachlässigte und an den Rand Gedrängte.

Insbesondere in *Austerlitz* existieren Aufnahmen, die eine Atmosphäre des Marginalen hervorrufen. Austerlitz' Besuch von Theresienstadt wird von einer Vielzahl von Fotografien von vernachlässigten Häusern begleitet, die zum einen Verfall und Niedergang beschreiben, zum anderen aber auch als Allegorien für Verdrängung und Stummheit verstanden werden können.¹⁴ Dies sind vor allem Ansichten von verschlossenen Türen und Fenstern, die als Sinnbilder einer tief im Innern verschlossenen Vergangenheit auftreten. Es scheint fast so, als wären diese seit langer Zeit schon nicht mehr geöffnet worden. Bemerkenswert ist die hier herausgestellte Menschenleere. Es sind dies Bilder einer post-apokalyptischen Welt, aus der die Menschheit verschwunden zu sein scheint.

14 Alexandra Tischel (2006: 43) begreift die Theresienstädter Fotos als Darstellung des Horrors des Holocaust.



Abbildungen 3-5: Austerlitz (A 273–75)



Abbildungen 6-7: Austerlitz (A 272)

Auch bei Pamuk sind Fotografien und Darstellungen Istanbuls über das gesamte Buch *Istanbul*. verteilt. Pamuk verweist wiederholt auf Gemälde, Gravuren und Fotografien, die gegenwärtige Zerfallserscheinungen und auch den historischen Reichtum Istanbuls darstellen und den Wandel im Laufe der Zeit dokumentieren. Einer der Künstler, der nach Meinung Pamuks maßgeblich zum Bild Istanbuls beigetragen hat, ist der Maler und Architekt Antoine-Ignace Melling (1763–1831), einst der Hofarchitekt von Sultan Selim III. Mellings Gemälde »Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore« (1819) vom alten Istanbul – das aus einer Zeit stammt, in der das Osmanische Reich noch in Besitz seiner Pracht und Glorie war – gehört zu den wenigen Dokumenten, in denen das alltägliche Leben im osmanischen Istanbul abgebildet ist.

Pamuk zufolge ist das Besondere an Melling und seiner Malerei die aus der Kombination des eingeweihten Zugehörigen und des nicht eingeweihten Außenseiters zutage tretende Perspektive des »zugehörigen Außenstehenden«, aus der dieser seine Eindrücke von Istanbul festhält: »Melling blickte nicht von außen auf Istanbul, sondern von innen. Dennoch brachte er [...] durch sein westlich geschultes Maltalent einen fremden Glanz in seine Bilder« (I 91). Indem er die Stadt zum einen aus der Perspektive des eingeweihten Zugehörigen, zum anderen aber gleichzeitig aus der distanzierten Position eines europäischen Beobachters darstellt, erreicht Pamuk denselben Effekt in *Istanbul*.: »Istanbul immer wieder einmal mit den Augen eines Fremden zu sehen, ist mir zu einer lieben [...] Gewohnheit geworden« (278), bemerkt er. Mellings Bilder von einer »versunkenen Welt« (82), die »ein treues Abbild des damaligen makellosen Istanbul« (77) wiedergeben, werden nunmehr mit den Fotografien des türkisch-armenischen Künstlers Ara Güler kontrastiert, die die melancholische Atmosphäre des Lebens in der modernen Türkischen Republik inmitten der verfallenen Bauwerke einer einst großen Zivilisation festhalten (I 235).



Abbildung 8: *Istanbul. Erinnerungen und Bilder aus einer Stadt* (I 235)



Abbildung 9: *Istanbul. Erinnerungen und Bilder aus einer Stadt* (I 32)

Pamuk bemerkt dazu: »Mit poetischer Empfindsamkeit hat Ara Güler es insbesondere vermocht, in den fünfziger und sechziger Jahren jene ganz eigene Stimmung einzufangen, die sich ergab, als der Glanz der Vergangenheit nur noch als schwacher Schein herüberglomm« (298f.). Pamuks Ausführungen werden in dem Buch von Schwarz-Weiß-Fotografien begleitet. Die Aufnahmen von dunklen Nebenstraßen bewirken eine melancholische Atmosphäre und Endzeitstimmung. »Hüzün«, diese für Istanbul typische Form der Melancholie, die in dem folgenden Abschnitt behandelt werden wird, kommt zum Beispiel in dieser Fotografie (I 32) von Ara Güler zur Geltung. Die dunkle und bis auf ein älteres Ehepaar verlassene Nebenstraße evoziert den Anschein einer an den Rand der Welt verdrängten Lebenswirklichkeit.

Ein entscheidender Unterschied zwischen beiden Autoren ist jedoch, dass Sebald Fotografien in allen seinen Werken als integrale Bestandteile der Erzählungen einsetzt, dies bei Pamuk aber nur in seinem autobiografischen Buch *Istanbul*. der Fall ist. Mit Blick auf diese Fotografien lässt sich abschließend feststellen, dass die Peripherie und ihre vom Verfall gezeichneten Gebäude und Ruinen auch dem Zweck der Selbsterkenntnis dienen. Die beobachtete Landschaft entspricht der subjektiven Empfindung der Protagonisten. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang die Übertragung der subjektiv erlebten inneren Zustände des Seelenlebens auf die beobachtete Umwelt. Dementsprechend stellt der Protagonist in *Austerlitz* fest:

Ich empfand den schlechten Zustand der einst herrschaftlichen Gebäude, die zerbrochenen Dachrinnen, die vom Regenwasser schwarzen Wände, den aufgebrochenen Verputz, [...] die teilweise mit Brettern und Wellblech vernagelten Fenster als einen genauen Ausdruck meiner seelischen Verfassung. (A 302f.)¹⁵

-
- 15 Sebalds psychotopologisch (Bronfen) lesbare Räume sind auch Metaphern der psychologischen Verfassung seiner Protagonisten. Insbesondere das »von innen zugemauert[e]« (A 67) Fenster in Austerlitz' »kalte[m] Zimmer« (78) und das von »Kälte« (67) und Schweigen gekennzeichnete Haus seiner Zieheltern im walisischen Bala, dessen »in einem Halbdunkel« (65) dahindämmernden Zimmer »abgesperrt waren jahraus und jahrein« (ebd.), exemplifizieren dessen

Die Peripherie scheint in einer Art »pathetic fallacy« (Ruskin) dem Seelenleben der Marginalisierten zu entsprechen. Das Marginale wird also nicht nur thematisiert, sondern durch die Wortwahl und die Integration von Schwarz-Weiß-Fotografien, die eine Atmosphäre der Marginalität hervorrufen, auch stilistisch inszeniert. Eine weitere mögliche ästhetische Form einer Poetik des Marginalen wird sich im Kapitel »Restitutionen« vor allem bei Pamuk am Beispiel seiner Vermischung von etablierten westlichen mit marginalen östlichen Literaturmotiven und Darstellungsformen noch deutlicher zeigen.

Kommen wir nun zu den melancholischen Empfindungen, die die Erzählinstanzen und Protagonisten beider Autoren angesichts der bisher dargestellten Zerstörungen und Verluste erleben, und betrachten wir, wie sich die von Verfall gezeichnete Peripherie in ihren Werken auch positiv auf die Kreativität auswirken kann.

3. Pamuks »Hüzün« und Sebalds Melancholie

Wanderungen und Spaziergänge, die mit einer melancholischen Disposition einhergehen, sowie Reisen, Fahrten und Migrationen zwischen divergenten Orten sind elementare Bestandteile der Darstellungen in den Werken beider Autoren. Oftmals sind es erzwungene Reisen ins Exil (Ka in *Schnee*, Kara in *Rot* und in *Die Ausgewanderten*); manchmal sind es Forschungsreisen (wie bei Roger Casement oder Joseph Conrad in *Die Ringe*) oder Reisen mit dem Ziel, einer Depression zu entkommen (Osman in *Das neue Leben*, Ka in *Schnee*, der Erzähler in *Die Ringe* und Cosmo Solomon in *Die Ausgewanderten*). Dazu gehören auch Reisen, die im Zuge von Nachforschungen stattfinden, um einer Erkenntnis oder der Vergangenheit in »zufälligen« Zusammenkünften mit Menschen zu begegnen (in *Das schwarze Buch*, *Das neue Leben* oder in *Austerlitz*).

innere Verslossenheit. Dazu zählen auch die zugesperrten Theresienstädter Fenster und Türen, die oben bereits erwähnt worden sind.

Dabei bleiben Orhan Pamuks und W.G. Sebalds Erzählinstanzen und Protagonisten, statt Teil einer touristischen Masse zu werden, meist für sich, gehen ihre eigenen Wege und betrachten die Umwelt aus ihrer subjektiven Perspektive, die eine alternative Lesart ermöglicht. Sie fokussieren sich auf das Marginale, das oftmals Unbeachtete und Nichtästhetische, woraus sie ihre eigene Deutung entwickeln. Reisen im Raum sind bei beiden also von einem subjektiven Blickwinkel bestimmt, der bevorzugt das Negative herausstellt. Die Begegnung mit dem Verfall und den Spuren der Zerstörung geht in ihren Werken mit melancholischen Empfindungen der Erzählinstanzen und Protagonisten einher, die, wie wir oben sahen, auch mit Schwarz-Weiß-Fotografien und einem entsprechenden Vokabular stilistisch inszeniert werden. Widmen wir uns nun also den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Pamuks Hüzün und Sebalds Melancholie, die ihren Werken eine besondere Atmosphäre verleihen.

3.1 Hüzün

Istanbul erscheint als die melancholische Stadt *par excellence*. Pamuk zufolge wird Istanbuls besondere Melancholie, auf die er sich immer wieder bezieht und die seiner Meinung nach charakteristisch für diese Stadt ist, Hüzün genannt. In der sufistischen Philosophie umschreibt Hüzün einen seelischen Schmerz, der sich infolge vergeblicher Bemühungen, Gottesnähe zu erfahren, ergibt. Da Hüzün aber gleichzeitig als ein Zeichen für wahre Gläubigkeit aufgefasst wird, ist er auch als eine Art Auszeichnung zu verstehen und somit positiv konnotiert. Bezugnehmend auf das moderne Istanbul nach dem Zusammenbruch des Osmanischen Reiches beschreibt Pamuk Hüzün als einen von Scham und Sehnsucht geprägten emotionalen Zustand, der von dem Verlust eines mit früherer Größe und Macht verbundenen positiven Selbstbildes herrührt.

Hüzün beruhe zwar auf denselben »dunkle[n] Seelenzustände[n]« (I 111) wie die Melancholie, doch den wesentlichen Unterschied zwischen Melancholie und Hüzün stellt Pamuk mit dem Verweis auf Burtons *The Anatomy of Melancholy* (1621) sogleich heraus: Burton sah »die Einsam-

keit als Herzstück der Melancholie« (I 111) an, während Pamuk Hüzün als kein ausschließlich individuelles Empfinden beschreibt, sondern als eine Emotion, die die ganze Stadt und ihre Einwohner gleichermaßen erfasst. Sie ist ein »von Millionen von Menschen zugleich verspürte[s] schwarze[s] Gefühl« (112). Hüzün, der den Gefühlszustand eines Kollektivs beschreibt, unterscheidet sich daher von dem Konzept der Melancholie, das das Gemüt des Einzelnen beschreibt. Mehr noch, Istanbuls Hüzün manifestiert sich nicht nur in dem betrachtenden Subjekt, sondern auch in der Landschaft selbst, und nur in dieser Kombination ist er wahrnehmbar. Wie auch Esra Akçan bemerkt: »The collective melancholy, *hüzün*, is only possible when these two traditions of melancholy – the melancholy of the subject and melancholy as object – are woven together« (2006: 40f.). Hüzün, der auf mehreren Seiten beschrieben wird, manifestiert sich beispielsweise in »verwaisten Anlegestellen [...], bis auf den letzten Platz mit Arbeitslosen gefüllte[n] Teehäuser[n], [...] Menschenmengen, die an Winterabenden zu den Dampfschiffen eilen, [...] kaputte[n] Wippen in verödeten Parks, [...] zerfallende[n] byzantinische[n] Stadtmauern« (I 113–18).

Pamuk unterscheidet Istanbuls Hüzün auch von Claude Lévi-Strauss' Begriff »Tristesse« in *Tristes Tropiques* (1955). Während Tristesse ein Zustand sei, der sich dem westlichen Beobachter in den verarmten Ländern Lateinamerikas, Asiens oder Afrikas offenbare, sei Hüzün allein den Istanbulern und Istanbul vorbehalten. Istanbuls Hüzün manifestiere sich nicht ausschließlich in der Armut und Trostlosigkeit der Stadt. Der historische Reichtum Istanbuls erlaube es, beides vielmehr mit einem gewissen Stolz zu tragen, in der Kenntnis darüber, einst ein bedeutendes Zentrum gewesen zu sein, dessen Spuren weiterhin, wenn auch in Mitleidenschaft gezogen, überall erkennbar sind:

»Hüzün« ist genauso wie *tristesse* ein treffender Begriff, um nicht vom als Krankheit empfundenen Leiden eines einzelnen Menschen zu sprechen, sondern von millionenfach erlebter Kultur, Atmosphäre, Empfindung. Der kennzeichnende Unterschied zwischen den beiden Termini ergibt sich nicht daraus, daß Istanbul so viel wohlhabender wäre als Delhi oder São Paulo, [...] sondern aus der Fülle der in Istanbul

anzutreffenden Überreste historischer Siege und alter Zivilisationen.
(I 120)

Hüzün impliziert die geheime Hoffnung eines Kollektivs, aus den Ruinen in der Peripherie heraus irgendwann wieder zur alten Größe zurückzufinden, eine Möglichkeit, die das Gefühl der Tristesse von vornherein auszuschließen scheint. Hüzün ist keine ausschließlich negative Geisteshaltung, sondern vermag auch als eine Quelle der Kreativität zu erscheinen.¹⁶ Istanbuls Hüzün bestimmt Pamuks Perspektive und ist die Quelle seiner literarischen Produktivität, wie auch Banu Helvacioğlu herausstellt: »[H]e [Pamuk] transforms collectively experienced resignation into a creative endeavour to understand the specific historicity and spatiality of Istanbul« (2013: 164).

Kader Konuk kritisiert Pamuks, wie sie meint, einseitige Darstellung von imperialen Ruinen des Osmanischen Reiches, die vorhergehende historische Schichten Istanbuls außer Acht lasse: »Pamuk's end-of-empire melancholy does not extend to Byzantine Constantinople. Instead, it accentuates the downfall of the Ottoman Porte and the Turkification of the city« (2011: 259). Pamuk vergesse in seiner Emporhebung der osmanischen Kultur die negativen politischen und sozialen Folgen, die der Aufstieg von Imperien mit sich führt. Helvacioğlu stellt hingegen heraus: »[T]he underlying current of *hüzün* is not grief resulting from the loss of the Ottoman Empire as an object of love [...], but grief resulting from the historical losses that resulted from the Westernization and modernization efforts of the twentieth century« (2013: 166). Helvacioğlus Auffassung kann zugestimmt werden. Denn Pamuk selbst beschreibt seine Empfindung über den Verlust des osmanischen Erbes als eine Mischung aus »Neid und Schuldgefühlen«, die daraus entstehen, »die letzten Spuren einer großen Kultur getilgt« und diese »unwürdigerweise« mit einem banalen »Abziehbild westlicher Zivilisation« (I 245) ersetzt zu haben. Dies ist also vielmehr Ausdruck eines Schuldgefühls, das aus dem Bewusstsein einer Geschichtsvergessenheit hervorgeht, bedeutet aber nicht, dass Pamuk dem Osmanischen Reich

16 Vgl. dazu auch Maureen Freely (2005).

nachtrauert. Konuk mag zwar Recht haben, wenn sie herausstellt, dass Pamuk insbesondere Istanbul als eine »post-imperial Republic« (2011: 251) zeichnet; dies ist jedoch nicht zwangsläufig Ausdruck einer nostalgischen Sehnsucht nach dem Osmanischen Reich. Denn die Unvermeidbarkeit des Aufstiegs und Falls von Zivilisationen wird deutlich dargestellt und wie in der Fotografie eines brennenden osmanischen Herrenhauses in *Istanbul*. auch inszeniert (I 245). In einem Gespräch mit Martin Puchner hat Pamuk bereits betont, dass sein Erinnerungsprojekt keine nostalgischen Ziele verfolgt: »I am not nostalgic for the Ottoman Empire. I am only nostalgic for the Istanbul of my youth« (2014: 101).

Pamuk vertritt die Auffassung, dass insbesondere französische Schriftsteller wie André Gide, Gérard de Nerval, Théophile Gautier und Gustave Flaubert, die jeweils alle für sich die Stadt in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bzw. in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts besuchten, eine Schlüsselrolle gehabt haben in der Konstruktion des Bildes von Istanbul und seines Hüzün (I 269). Diese Schriftsteller hatten einen großen Einfluss auf Pamuks Wahrnehmung von seiner Heimatstadt. Man könnte also Nüket Esen folgend feststellen, dass Pamuks Konzept des Hüzün eine Quintessenz der Fusion seiner eigenen persönlichen Beobachtungen und Erfahrungen mit den Darstellungen ausländischer und einheimischer Schriftsteller ist (2008: 270). Externe und interne Perspektiven werden miteinander verbunden. Pamuk verdeutlicht in *Istanbul*., dass eine Erinnerungsgemeinschaft sich auch in der produktiven Interaktion mit externen Einflüssen bilden kann. Unterschiedlich geprägte Wahrnehmungen und Perspektiven verschiedener Individuen und Gemeinschaften aus unterschiedlichen Zeiten generieren und prägen gemeinsam das nachhaltige Bild der Metropole.

Pamuk bezieht sich aber nicht nur auf den kollektiven Hüzün Istanbul, sondern auch auf den traditionellen Melancholiebegriff. Melancholie, als eine von Trauer beseelte Gemütsfassung angesichts eines unwiederbringbaren Verlustes, tritt vor allem in der anatolischen Provinz und in Kars in Erscheinung. Die Spuren der Zerstörung, denen Ka in *Schnee* in Ostanatolien begegnet, wie die bereits erwähnten leer

stehenden und verfallenden armenischen Häuser und Kirchen, erfüllen ihn mit einem melancholischen Trauergefühl. Dazu kommen auch die melancholischen, schneebedeckten Straßen von Kars, auf denen Ka sich den einstigen, nunmehr verlorenen kulturellen Reichtum der Stadt vergegenwärtigt. Melancholie wird speziell durch die Schilderungen von Schneelandschaften evoziert, die zum einen die atmosphärische Verdichtung der Peripherie verstärken, und zum anderen auch die melancholische Disposition abgelegener Städte und ihrer Bewohner verdeutlichen. Ein weiteres Melancholiesymbol bei Pamuk sieht man am Beispiel der Abbildung der geometrischen Form des Schneekristalls (S 315) in *Schnee*.

Geometrische Formen und Figuren als Symbole für die Melancholie erscheinen besonders prominent in Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I*, auf den auch Sebald in *Die Ringe* verweist.¹⁷ Der Zusammenhang von Melancholie und Geometrie geht auf den Gedanken zurück, dass eine melancholische Verfassung eine künstlerisch produktive Gemütsfassung hervorbringe, die sich auch in einer »Kunst des Messens« (Klibansky, Panofsky & Saxl 1990: 462) äußern könne.¹⁸ Geometrische Formen werden dabei als Ausdruck dieser produktiven Künstlermelancholie, einer nach Erwin Panofsky »*Melancholia artificialis*« (1955: 162), eingeordnet. Auch Ka kann in diesem Kontext gesehen werden. Das Melancholische an dem Schneekristall, den er eigenhändig in ein Notizheft zeichnet (S 315), zeigt sich in Kas Bestreben, seine Erfahrungen, Gedanken und Erinnerungen anhand eines geometrischen Schemas zu erfassen. Im realen Leben scheitert er jedoch daran, das Leben klar zu erfassen. Die geometrische Form verdeutlicht letztlich Kas »*Melancholia artificialis*«. Geometrische Formen existieren auch in den Werken Sebalds. Man denke da an die Abbildung des Quincunx (RS 31) in *Die Ringe* oder an die Mosaikblume (A 221) in *Austerlitz*. Sie alle könnten

17 Hinsichtlich des Zusammenhangs von Geometriesymbolik und Melancholie vgl. Klibansky, Panofsky und Saxl (1990: 462–67).

18 Auch der melancholische Planet Saturn wird mit der Landvermessung in Verbindung gebracht (Heinze 1997: 126).

in gewisser Weise im Kontext der Kunst des Messens und des melancholischen Künstlers, der seine Verfassung in geometrischen Formen ausdrückt, gesehen werden.

Auch der Hund, das Symbol der saturnischen Melancholie, tritt in Pamuks Erzählungen, und wie wir noch sehen werden auch bei Sebald, dutzende Male in Erscheinung.¹⁹ Ein kohlschwarzer Hund folgt Ka durch die gesamte Handlung in *Schnee*, ein weiterer tritt in *Rot* (R 17) und auch in *Istanbul*. auf; wiederholt ist dort die Rede von Hundemeuten, die durch die Straßen der Stadt streunen (I 281). Auch Pamuks Protagonisten werden als melancholische Einzelgänger eingeführt. Dies gilt für Kara in *Rot* (R 548) ebenso wie für Galip in *Das schwarze Buch* (SB 488) und Ka in *Schnee*, der »melancholisch« (S 11) sei.

3.2 Melancholie

Wie wir sahen, ist die Peripherie bei Sebald oftmals Ziel und Hintergrund der Wanderungen und Reisen, die häufig in abgelegenen Gegenden, in einer niedergehenden Umwelt stattfinden, wo der Untergang eines tristen Ortes oder ein verfallendes Objekt bewusst herausgestellt werden.²⁰ Vor allem ist es ein äußerst subjektiver Blick auf die Landschaften, den Sebald generiert, denn seine Erzählinstanzen entdecken und dokumentieren bevorzugt das Verfallene, das Verschüttete, das Triste und Hässliche, obwohl es durchaus auch möglich gewesen wäre, Gegenteiliges zu sehen und zu beschreiben.²¹ Die Peripherie, in

19 In *Das neue Leben* werden Hunde an sechzehn Stellen, in *Istanbul*. an fünfzehn, in *Das schwarze Buch* an dreißig und in *Schnee* sogar an vierzig Stellen erwähnt.

20 Vgl. dazu auch Braun & Wallmann (1997: 115) und Andreas Isenschmid (1997: 124); Renate Just spricht von einem »furchterregenden Tableau der menschlichen Zivilisationsgeschichte« (1997: 38), das sich in den peripheren Orten dem Beobachter biete; während Eva Juhl die Orte registriert, in denen »das lebendige Zentrum verlorengegangen ist oder verlorenzugehen droht« (1995: 653).

21 So bemerkt auch Bettina Mosbach in Bezug auf Sebalds Erzählinstanz, »dass das ›Periphere‹ gerade durch die Ablenkung des Erzählerblicks ins ›Zentrum des Romangeschehens‹ gerückt wird« (2008: 298). Jonathan Long zufolge haben die Reisen des Sebald'schen Erzählers an abgelegene Orte das Ziel, den

die sich die Sebald'sche Erzählinstanz begibt, ist eine von »Verwahrlosung und Verlassenheit« (AGW 172) bestimmte Gegend, in der sich die »Spuren der Zerstörung« (RS 11) manifestiert haben und die melancholische Empfindungen hervorruft.

So wie schon bei Pamuks Hüzün erscheint auch die melancholische Disposition bei Sebald als eine Art schicksalhafter Zustand, der das Leben der Betroffenen prägt. Melancholie ist in Sebalds Werk, speziell in *Die Ringe des Saturn*, von zentraler Bedeutung.²² Hinweise darauf gibt bereits der Titel. Der Planet Saturn wird seit dem späten Mittelalter der Melancholie zugeordnet (Klibansky, Panofsky & Saxl 1990: 207f.) und ähnlich wie diese ist auch der melancholische Saturn eben von jener fruchtbaren wechselseitigen Beziehung von Genius und Wahnsinn geprägt:

Es ist nicht nur die Kombination der Kälte und Trockenheit, die die schwarze Galle mit dem vermeintlich ebenso gearteten Gestirn verbindet, und es ist nicht nur die Neigung zu Trübsinn, Einsamkeit und visionären Zuständen, die der melancholische Planet mit dem Planet der Tränen, des einsamen Lebens und der Wahrsager gemeinsam hat, sondern vor allem besteht eine Analogie ihrer Wirkungsart. Wie die Melancholie, so verleiht auch Saturn, jener Dämon der Gegensätze, der Seele sowohl die Trägheit und den Stumpfsinn als auch die Kraft der Intelligenz und der Kontemplation. (Klibansky, Panofsky & Saxl 1990: 245)

Gleich zu Beginn von *Die Ringe* berichtet der Erzähler von einer Reise, die er unternahm, um einer sich in ihm »ausbreitenden Leere« (RS 11) zu entkommen, die bereits Sigmund Freud (1978: 105–19), die Trauer

Sebald'schen Erzähler als Reisenden zu inszenieren, der auf der Suche nach »authentic experience« (2010: 85) explizit nicht-touristische Orte aufsuche, um damit ein Gegenmodell zum Typus des oberflächlichen Touristen zu schaffen.

- 22 Melancholie begegnet in Sebalds Werk schon in seinem Prosawerk *Nach der Natur*, in dem der Erzähler von seiner Geburt just zu dem schicksalhaften Zeitpunkt, als »der kalte Planet Saturn die Konstellation der Stunde regierte« (1988: 76), berichtet.

von der Melancholie differenzierend, als ein Merkmal der Melancholie markierte. Während der Reise begegnet der Erzähler aber nur dem bereits oben ausführlich beschriebenen »lähmende[n] Grauen« (RS 11). Die Vielzahl an Lähmungszuständen, auf die in Sebalds Werk verwiesen wird, wie der des Erzählers in *Die Ringe*, der die Niederschrift seiner Gedanken in einem »Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit« (RS 12) beginnt, oder der von Max Aurach (AGW 255) und Austerlitz, sind mit der melancholischen Disposition verbunden und verweisen auf den traditionellen Melancholie-Diskurs.

Ein weiteres Melancholiesymbol, auf das sich der Erzähler in *Die Ringe* bezieht (RS 11), ist der sogenannte Hundsstern Sirius, der in der heißesten Zeit des Jahres von Juli bis August am Morgenhimmel zu sehen ist und seit der Antike mit der Melancholie assoziiert wird, da übermäßige Hitze auch als ursächlich für ihren Ausbruch gesehen wurde.²³ In Sebalds Werken begegnen uns wie schon bei Pamuk wiederholt Hunde (SG 50, 139); (A 221, 137); (RS 243, 247, 308), die in der Melancholie-Tradition als melancholische Leidensgenossen des Menschen und tierische Symbole des Saturn gelten. Verweise auf den melancholischen Sir Thomas Browne oder auf Albrecht Dürers *Melencolia I* (1514) und Sebalds Kollegin Janine Dakyns, die dieser mit dem »Engel der Dürerschen Melancholie« (RS 19) vergleicht, sind weitere Beispiele für den melancholischen Rahmen, in den *Die Ringe* eingebettet ist. Sebalds Nähe zu den »von Haus aus Untröstlichen« (SG 250) konnte bereits an den vielen melancholischen Randfiguren wie Fitzgerald, Swinburne oder Casement aufgezeigt werden. Hinzu kommen noch Schneelandschaften, die ebenfalls mit einer melancholischen Gemütslage assoziiert werden und sowohl bei Pamuk als auch bei Sebald vorhanden sind.

Peter Morgan bewertet die allgegenwärtige melancholische Erzählhaltung in *Die Ringe* als eine Art »Late Manifestation of a ›left-wing melancholy‹ of postwar West Germany« (2012: 54). Die melancholische Grundhaltung des Sebald'schen Erzählers zeige den Grad von Sebalds eigener Unfähigkeit, über den Kontext von Auschwitz hinaus einen Zugang zu seiner eigenen Identität als Deutscher zu finden. Dieses trau-

23 Vgl. Paul Demont (2005: 34–37).

matische Verhältnis zu der eigenen Herkunft sei symptomatisch für den deutschen Intellektuellen der Nachkriegszeit. Seine Melancholie sei Ausdruck seiner Sehnsucht nach Heimat und einem Wir-Gefühl, das ihm suspekt geworden sei: »It is thus not just to Auschwitz, or the stories of his interlocutors, that Sebald owes his bouts of melancholy, but to his own loss of ›heimat‹« (ebd.: 61). Die melancholische Geisteshaltung in Sebalds Werken ist jedoch nicht die eines resignierten und passiven linken Intellektuellen, wie Morgan meint, sondern im Gegenteil, sie scheint vielmehr ein äußerst effektiver und aktiver Standpunkt zu sein, der ein Gegengewicht zu den in den Werken verzeichneten Verlusten und Zerstörungen darstellt.

Auch die Einschätzung, dass Sebalds Melancholie eine Form von »schwarze[m] Kitsch« (Radisch 2001) sei,²⁴ der sich vor dem Hintergrund eines naiven Versprechens von Heilung und Befreiung von der Vergangenheit abspiele und irreführende wohlige Gefühle zu evozieren suche, scheint verfehlt, da die melancholische Haltung vitale Funktionen in den Erzählungen einnimmt. Wie auch Amir Eshel (2012: 95–113) feststellt, stellt Sebalds Melancholie kein passives Leiden an dem Leid anderer dar, sondern bietet vielmehr Erkenntnisse und Reflexionen, die den poetischen Ausgangspunkt bilden, aus dem sich die Schrift zusammensetzt.²⁵ Mary Cosgrove (2007: 101) stellt heraus, dass, wie wir auch gesehen haben, Sebalds Melancholie sich nicht nur auf Katastrophen vergangener Zeiten beschränke, sondern durchaus aktuelle Bezüge zu globalen Ereignissen und Entwicklungen beinhalte. Im Kontext spezifischer Symbole der Melancholie wie Schneelandschaften, Seefahrt und Meteorologie würde Sebald auf die negativen Auswirkungen des globalen Kapitalismus verweisen und eine kritische Auseinandersetzung mit diesen ermöglichen. Die von Arbeitslosigkeit und Perspektivlosigkeit gezeichneten, ehemals prosperierenden Städte und

24 Vgl. auch Wirtz (2001).

25 Auch Eric Santner bemerkt, dass Sebalds Melancholie die Sensibilität für den Nächsten wecken und somit das Fundament einer ethisch motivierten Intervention bilden kann (2006: 43–95).

verfallenden Herrenhäuser, die hier bereits besprochen wurden, könnten als eine melancholisch gefärbte Kritik am kapitalistischen Weltsystem und dessen Folgen verstanden werden, die zugleich die wechselseitigen Zusammenhänge zwischen globalem Kapitalismus, Umweltzerstörung und zwischenmenschlichen Krisensituationen verdeutlichen. Cosgroves Einschätzung, dass die von Sebald vorgetragene melancholische Haltung ein Erkenntnismodell sein könnte, das die Artikulation dieser Problematik ermöglichen kann, ist plausibel.²⁶

Die Melancholie bei Sebald, wie auch Hüzün bei Pamuk, ist zwar zutiefst gekennzeichnet von der Kenntnis eines unwiederbringbaren Verlustes; sie erscheint aber auch als eine Chance zur Überwindung der Depression und vermag einen scheinbar letzten Ausweg aus einer bedrückenden psychischen Situation zu bieten. Über den literarischen Grundton der Melancholie sagte Sebald selbst: »Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks, hat aber mit Todessucht nichts gemein. Sie ist eine Form des Widerstands« (BU 12).²⁷ Analog zu Sebald initiiert auch Pamuk die Schriftstellerei als eine Möglichkeit des Widerstands und Übergangs von einer passiven in eine aktive Melancholie. In *Das schwarze Buch* heißt es: »Denn nichts kann so erstaunlich sein wie das Leben. [...] Außer dem Schreiben. Ja, natürlich, außer dem Schreiben, dem einzigen Trost« (SB 501). Pamuks Melancholie, die uns speziell im anatolischen Kars begegnet, ist ebenfalls nicht im Sinne eines schwarzen Kitsches zu bewerten, denn, wie in dem nächsten Kapitel noch dargestellt werden wird, sind Pamuks melancholische Verweise auf die ausgelöschte armenische Gemeinschaft Anatoliens im Sinne

26 Ähnlich argumentiert Maya Barzilai (2007: 75), die herausstellt, dass Sebalds Melancholie nicht nur Ausdruck individueller Leiden sei, sondern bestimmt sei vom Bewusstsein und der Teilhabe an dem Leiden anderer Menschen aus verschiedensten Ländern, dem er nicht als Zuschauer gegenüberstehe. Sebalds Melancholie, die überall Zerstörungen und Leid registriert, stehe in Kontrast zu Hegels eurozentrischer historischer Weltsicht und dessen positivem Fortschrittsverständnis. Wie Sebald dies inszeniert, haben wir bereits gesehen.

27 Sigrid Löffler (2003: 110) zufolge verdeutliche Sebalds Melancholie das Bewusstsein über die Vergänglichkeit aller Mühen, das Vergessene zu bewahren, das nur noch in der Schrift momenthaft bewahrt werden könne.

einer kritischen Auseinandersetzung mit einer geschichtsvergessenen Gesellschaft zu verstehen.

Eine wichtige Parallele zwischen Pamuks Hüzün und Sebalds Melancholie ist also, dass beide diese vor allem als eine potenziell künstlerisch-produktive Gemütsverfassung beschreiben. Wurde die Melancholie in der Antike und im Mittelalter noch als eine nachteilige Gemütslage und pathologische Anomalie eingeordnet, und damit eher negativ bewertet, wurden ihr in der Renaissance auch potenziell positive Eigenschaften zugesprochen. Der Florentiner Neuplatonismus um den Humanisten und Philosophen Marsilio Ficino (1433–1499) bewertete diese nunmehr als »göttlichen Wahnsinn«, in Entsprechung zu der Aufwertung des Saturns als Repräsentanten »reinsten und höchsten Denkenergie« (Klibansky, Panofsky & Saxl 1990: 238). Bedeutsam in der Herausbildung des positiven Melancholieverständnisses war auch die Behauptung in der meist Aristoteles zugewiesenen Schrift *Problem XXX, I*, dass »alle hervorragenden Männer [...] Melancholiker gewesen« (zit. n. Klibansky, Panofsky & Saxl 1990: 59) seien. Die vorteilhaften Aspekte einer melancholischen Disposition sollten fortan im Vordergrund stehen.

Wie wir sahen, betrachtet Pamuk Hüzün als einen Bestandteil des Lebens in Istanbul und als schicksalhafte Persönlichkeitseigenschaft, die eine Quelle der Kreativität konstituiert und eine besondere Perspektive darstellt. Istanbul, als die an den Rand der westlichen Zivilisation verdrängte und gelähmte Stadt, ebenso wie das melancholische Kars – wo durch den Schneesturm Lähmung und Gefangenschaft inszeniert werden, die »schon seit der Antike zu den festen Bestandteilen der Melancholie« (Lemke 2012: 20) gehören – stellen in diesem Zusammenhang Parallelen zu Sebalds Werk dar. Lähmung und Gefangenschaft können durch eine Trotzhaltung überwunden werden. Die Sebald'sche Melancholie, ähnlich wie Pamuks Hüzün, ist eine Strategie, mit der das Unglück erträglich gemacht werden kann. Die melancholische Perspektive auf die Welt eröffnet die Gelegenheit, reflektierend einen neuen Zugang zu ihr zu finden, und bietet die Möglichkeit, Dinge, die am Rand der Wahrnehmung verschüttet sind, aus einer anderen Perspektive zu entdecken.

Doch sind auch Unterschiede zwischen Hüzün und Melancholie erkennbar. Hüzün beschreibt ein kollektives Gefühl, das sich erst beim Anblick der verfallenden Ruinen im einst prächtigen Istanbul einstellt und nicht durch das Leid anderer. Dies ist daher, im Gegensatz zu Sebalds Melancholie, vielmehr ein selbstbezogenes Leiden, das sich infolge einer subjektiv empfundenen Selbstabwertung herausbildet. Und mehr noch, Hüzün scheint bei Menschen, die sich bewusst sind, einst Teil einer machtvollen Gemeinschaft gewesen zu sein, sogar eine Art Wohlgefallen auszulösen. Pamuks Hüzün besitzt also nicht dieselben ethisch besetzten Sinngehalte wie Sebalds Melancholie. Das Bewusstsein für das Leid anderer und die damit einhergehende melancholische Haltung zeigen sich bei Pamuk erst angesichts der Trostlosigkeit in der anatolischen Peripherie und in Kars. Pamuks Hüzün ist in diesem Sinne, trotz ähnlichem schöpferischem Potenzial, nicht gleichzusetzen mit Sebalds Melancholie.

Resümee

Wie in diesem Kapitel deutlich wurde, gilt das besondere Interesse und die Sympathie der Autoren den vom Niedergang bedrohten Orten und Häusern, die bevorzugt aufgesucht werden. Peripherien, Sinnbilder des Verdrängten und des Vernachlässigten, sind die impliziten Zentren der Erzählungen, in denen sich die Ästhetik des Marginalen manifestiert. Die dargestellte Ästhetik des Verfallenen ist aber, wie wir noch sehen werden, nicht im Sinne eines »Verfallskitsches« zu verstehen, sondern beinhaltet vielmehr ein Plädoyer für eine alternative Perspektive auf Welt und Mensch.

Sebalds »Ruinenräume« (Juhl 1995: 653) und die vom Verfall bedrohten Städte und Bauten, denen der Erzähler in *Die Ringe* auf seinen Wanderungen ständig begegnet, sind die »Mahnmale einer zugrundegegangenen Zivilisation« (RS 42). Claudia Albes bezeichnet Sebalds Ruinen als »Allegorien der Vergänglichkeit, des Todes und der allgegenwärtigen Leere« (2002: 297). Doch die menschenleere Landschaft ist nicht nur von einer »allgegenwärtigen Leere« bestimmt, wie Albes meint. Se-

bald hinterfragt gerade diese Vorstellung, indem er marginale Räume semantisch auflädt, wie das nächste Kapitel zeigen wird. Die Ästhetik der Peripherie und Ruinen in Sebalds *Ceuvre* hat ihre Grundlage in seiner ethischen Auffassung. In der Begegnung mit dem vom Verfall bedrohten Haus Somerleyton formuliert sich diese Ästhetik des Marginalen folgendermaßen: »Und wie schön dünkte das Herrenhaus mich jetzt, da es unmerklich dem Rand der Auflösung sich näherte und dem stillen Ruin« (RS 50). Ruinen und vom Verfall bedrohte Häuser und Ortschaften dekurvieren die wesentliche Essenz der Zivilisation, wie sie sich in Sebalds Lesart darstellt. Die Peripherie ist ein bewusst und bevorzugt aufgesuchter Ort, der im Gegensatz zu den touristisch bedeutenden Zentren ein authentisches Bild vom Aufstieg und Niedergang der Zivilisationen zeichnet. Doch nicht nur offensichtlich isolierte und randständige Orte, sondern auch Metropolen werden in Bezug auf ihre marginalen Aspekte geschildert. Während die Peripherie als Hort der potenziellen Erkenntnis nach Sebalds ethisch-ästhetischen Gesichtspunkten als »schön« erscheint, ist bei ihm das Prachtige und Monumentale in den Zentren in moralischer Hinsicht »hässlich«, wie noch verdeutlicht werden wird.

Wir haben gesehen, dass Reisen in abgelegene Orte und Gegenden auch in Pamuks Erzählungen wiederholt stattfinden, so etwa in das provinzielle Kars in Ostanatolien, das ins Zentrum seiner Prosa rückt. Geisterhafte Städte, verlassene Dörfer und Ruinenlandschaften säumen die Wege seiner Protagonisten und bewahren Bruchstücke verdrängter Identitäten und vergessener Lebensweisen. Doch nicht nur die anatolische Provinz, sondern insbesondere auch die Lebenswirklichkeit Istanbuls ist für Pamuk von großer Signifikanz. Allerdings stellte es sich heraus, dass er Istanbul in seinen Werken nicht als das kulturelle und wirtschaftliche Zentrum der Türkei, sondern vielmehr als Peripherie der westlichen Zivilisation begreift. Pamuk widmet sich den Nebenstraßen Istanbuls, den verfallenen Prachtbauten aus osmanischer Zeit und beschreibt die Stadt aus seiner subjektiven Perspektive heraus. Wir werden aber noch feststellen, dass bei ihm die Metropole Istanbul, im Gegensatz zu Sebalds Metropolen, nicht völlig sinnentleert ist.

In den ersten beiden Kapiteln dieser Studie wurden mit Randfiguren und marginalen Räumen zwei der zentralen Bestandteile und Fundamente in der Poetik des Marginalen beider Autoren eingeführt und besprochen. In den folgenden Kapiteln werden wir uns nun mit den Sinngehalten befassen, die diesen von den Autoren zugewiesen wird. Wie deutlich werden wird, bilden die Autoren die Peripherie nicht bloß ab, sondern besetzen sie mit Signifikanz. Ihr restitutives und kreatives Potenzial manifestiert sich insbesondere in Form der Zivilisationskritik und Vergangenheitsentdeckung.

Betrachten wir zunächst, was die in den jeweiligen Erzählungen dargestellten abgelegenen Gegenden, Orte und die marginalen Dinge, die sich dort befinden, im Kontext von verdrängter Vergangenheit und Erinnerungsprozessen symbolisieren und bewirken können.