

Ersin Münüklü

DIE POETIK DES MARGINALEN

W.G. Sebalds und
Orhan Pamuks Literatur

[transcript] Gegenwartsliteratur

Ersin Münüklü
Die Poetik des Marginalen

Ersin Münüklü (PhD), geb. 1982, promovierte an der University of Kent (UK) in Verbindung mit Forschungsaufenthalten in Istanbul und München. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarische Repräsentationen von Erinnerungskultur und komparatistische Literaturwissenschaft.

Ersin Münüklü

Die Poetik des Marginalen

W.G. Sebalds und Orhan Pamuks Literatur

[transcript]

Die vorliegende Monografie wurde im November 2015 unter dem Titel »Für eine Poetik des Marginalen: eine vergleichende Untersuchung der Werke von Orhan Pamuk und W.G. Sebald« an der School of Cultures and Languages der University of Kent (UK) als Dissertation angenommen. Sie liegt hier als aktualisierte und überarbeitete Fassung vor.

Mein Dank gilt den Gutachter:innen Prof. Dr. Helen Finch und Prof. Dr. Axel Stähler für den wertvollen Austausch.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Ersin Münüklü**

Umschlaggestaltung: Ersin Münüklü

Umschlagabbildung: Ersin Münüklü

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6339-6

PDF-ISBN 978-3-8394-6339-0

<https://doi.org/10.14361/9783839463390>

Buchreihen-ISSN: 2701-9470

Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	9
Siglenverzeichnis	11
Einleitung	13
I Randfiguren	
Homo Marginalis	39
1. Sebalds marginale Menschen	41
2. Pamuks marginale Menschen	57
3. Heimische Trugbilder: Minderheiten und Heimatverlust	68
4. Verblässende Farben: Der Verlust kultureller Vielfalt	74
Resümee	79
II Marginale Räume	
Schrecklich-schöne Peripherien	85
1. Ruinen in der Peripherie	87
2. Die Poetik der Peripherie: Ästhetische Formen I	104
3. Pamuks »Hüzün« und Sebalds Melancholie	114
Resümee	126
III Marginale Zeiten	
Verdrängte Vergangenheiten	129
1. Vergangen und Vergessen: Bereinigungen und Begradigungen	133

2.	Die Peripherie und Erinnerungsprozesse:	
	Ästhetische Formen II	139
3.	Vergangenheit als Dunkelkammer bei Sebald	161
4.	Postmemory und Erinnerungsethik	167
	Resümee	180

IV Kritische Zivilisations-Geschichten

	Fortschritt als Rückschritt	185
1.	Sebalds kritische Aufklärungsgeschichte	187
2.	Europäische Schattenbilder	205
3.	Monumentale Bauwerke: Sinnentleerte Zentren	217
	Resümee	227

V Restitutionen

	Leerstellen und literarische Wiederentdeckungen	233
1.	Sebalds restituierte Leerstellen	234
2.	Pamuks literarische Restitutionen: Ästhetische Formen III	247
3.	Blinde Flecken und Stereotype	263
	Resümee	278

Schlussbemerkungen	283
---------------------------------	-----

Bibliografie	295
---------------------------	-----

I	Primärliteratur Orhan Pamuk und W.G. Sebald	295
II	Sonstige Primärliteratur	297
III	Allgemeine Forschungsliteratur	300
IV	Forschungsliteratur zu Orhan Pamuk	309
V	Forschungsliteratur zu W.G. Sebald	319

Abbildungsverzeichnis	341
------------------------------------	-----

Für meine Eltern
Fevzi & Gülperi

Danksagung

Mein Dank gilt meinen Betreuern an der University of Kent, Prof. Dr. Ben Hutchinson und Prof. Dr. Shane Weller, für ihre wertvollen Beiträge, zahlreichen Ratschläge und Hinweise, die sich als unermessliche Bereicherung für diese Arbeit erwiesen haben. Besonders Ben Hutchinson war mir stets eine große Unterstützung.

An der Bosphorus-Universität in Istanbul und dem Graduiertenkolleg »Funktionen des Literarischen in Prozessen der Globalisierung« der Ludwig-Maximilians-Universität München konnte ich während Forschungsaufenthalten wertvolle Erkenntnisse sammeln. Vor allem bei Prof. Dr. Nüket Esen und Prof. Dr. Robert Stockhammer möchte ich mich für diese besondere Erfahrung bedanken.

Des Weiteren danke ich dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, das meine Forschungen an dem sich dort befindlichen Nachlass von W.G. Sebald mit einem Marbach-Stipendium förderte, und dem British Centre for Literary Translation (BCLT) der University of East Anglia, das mir ein Stipendium zur Teilnahme an dem Institute for World Literature der Harvard University bereitstellte.

Und schließlich gilt meine große Dankbarkeit ohne Frage auch meiner Familie und meinen Freunden, die mich während dieser Arbeit jederzeit unterstützt und motiviert haben.

Canterbury, Istanbul, München, Bielefeld, Bad Reichenhall; im Mai 2022

Siglenverzeichnis

Orhan Pamuk

R *Rot ist mein Name*¹

S *Schnee*

W *Die weiße Festung*

SB *Das schwarze Buch*

NL *Das neue Leben*

I *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*²

OC *Other Colours. Writings on Life, Art, Books and Cities*

UD *Die Unschuld der Dinge*

1 Im Folgenden im Text stellenweise auch als *Rot* aufgeführt.

2 Im Folgenden im Text stellenweise auch als *Istanbul*. aufgeführt.

W.G. Sebald

RS *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*³

A *Austerlitz*

AGW *Die Ausgewanderten*

SG *Schwindel. Gefühle.*

BU *Die Beschreibung des Unglücks*

UH *Unheimliche Heimat*

CS *Campo Santo*

LL *Luftkrieg und Literatur*

Liel *Logis in einem Landhaus*

3 Im Folgenden im Text stellenweise auch als *Die Ringe* aufgeführt.

Einleitung

Das Wort *marginal* vermag zweifellos nur bei wenigen Menschen positive Assoziationen auszulösen, denn groß ist das dem Menschen inhärente Bedürfnis, von Relevanz zu sein und gesellschaftliche Akzeptanz zu finden. In der Sogwirkung einer immer stärker werdenden allgegenwärtigen Bewegung zum Mittelpunkt hin gilt der Blick selten einer Lebenswirklichkeit, die an den undeutlichen Rändern im Halbdunkel verbleibt. Für die meisten ist *marginal* daher nur ein mit Makel behaftetes Wort, mit dem Schwäche, Minderwertigkeit und Bedeutungslosigkeit verbunden werden. Dass diese negative Deutung des Wortsinns bereits tief im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert ist, verdeutlicht auch ein Blick in Wörterbucheinträge, in denen *marginal* mit Synonymen wie *belanglos*, *geringfügig*, *unwesentlich* oder sogar *lächerlich* gleichgesetzt wird, obwohl es seiner Etymologie nach im Grunde nur eine Positionsbestimmung beschreibt, und nichts weiter heißt als: am Rande liegend. An dieser wortwörtlichen Definition des Marginalen als das am Rand Liegende wird sich diese Studie hauptsächlich orientieren. Wie diese Untersuchung über eine Poetik des Marginalen verdeutlichen wird, ist die Position am Rand zwar gewiss oftmals mit negativen Konnotationen verbunden, sie vermag aber auch durchaus Gegenteiliges

zu schaffen.¹ Es ist also lohnend, sich dem Marginalen fortan als einer Positiv-Vokabel zu widmen.

Der Bedeutungsgehalt des Begriffes ist nun umrissen, doch auf was verweist er genau? Wenn in dieser Arbeit vom Marginalen die Rede ist, bezieht sich dies primär auf Menschen, Räume, Objekte und Zeiten: Randfiguren, geografische und politische Peripherien, scheinbar wertlose Gegenstände und Ruinen sowie eine verdrängte Vergangenheit, die es zu enthüllen gilt. Eine erste These dieser Studie besagt, dass das Marginale nicht dasjenige ist, das völlig außerhalb unserer Erfahrungswelt situiert ist und diese somit überhaupt nicht mehr betrifft, sondern dass es vielmehr das an den Rand Gedrängte ist, welches aber dennoch auf vielfältige Weise in Erscheinung tritt und als ein immanenter Bestandteil der alltäglichen Lebenswirklichkeit erfahren werden kann.

Verdeutlichen wir uns diesen Gedanken zunächst am Beispiel der Peripherie, die in sowohl geografischer als auch politischer Hinsicht bedeutend ist. Sie bezeichnet einen marginalen Raum, der im Vergleich zu den politisch, ökonomisch und militärisch dominanten Zentren oder Metropolen als zunächst weniger relevant und isoliert erscheint.² Ethnien, Religionen und Kulturen politischer Peripherien, von denen vor einem Jahrhundert noch vergleichsweise wenige Menschen auch nur begrenzte Kenntnis besaßen, sind nun vor dem Hintergrund einer fortschreitenden Globalisierung ein fester, wenn auch nach wie vor nicht

-
- 1 Die besondere und bereichernde Perspektive, die aus einer marginalen Position ausgehen kann, wurde bereits des Öfteren hervorgehoben. Die afro-amerikanische Feministin bell hooks kennzeichnet den Rand als »a place of resistance« (1999: 152), ein Ort, von dem aus kreative Kritik formuliert werden kann. Mikhail Bakhtin definiert mit dem Ausdruck »vnenakhodimost«, den Todorov mit »exotopy« (1984: 99) übersetzt hat, eine externe Perspektive, die ein wichtiger Aspekt im interkulturellen Verstehensprozess sei (ebd.: 109f.).
 - 2 Hinsichtlich politischer und ökonomischer Zentrum-Peripherie-Strukturen vgl. auch Immanuel Wallerstein und seine Arbeiten (1974, 2004) zum modernen Weltsystem. Wallerstein fokussiert sich auf Struktur- und Herrschaftsverhältnisse seit der Neuzeit und beschreibt die Entstehung und Entwicklung von Zentren und Peripherien vor dem Hintergrund internationaler ökonomischer Interaktionen.

vollständig integrierter Bestandteil des Alltags in den westlichen Zentren.³ Im Zuge zunehmender globaler Interaktion und Migration werden Kunst, Kultur und Religion peripherer Lebenswirklichkeiten verstärkt im öffentlichen Bewusstsein westlicher Gesellschaften repräsentiert.⁴ Doch die Diskrepanz zwischen diesen ist damit nicht aufgehoben – im Gegenteil: Die Außengrenzen der führenden westlichen Industrienationen sind kaum zu überwinden und die verdichtete Interaktion mit anderen Kulturen in einer zusehends kleiner werdenden Welt schafft noch keineswegs einen gemeinsamen Lebensbereich. Zentrum und Peripherie lösen sich nicht auf und sind weiterhin ein Bestandteil unserer Realität.⁵

Auch Marginalisierungsprozesse und das Schicksal unterdrückter Menschen sind nach wie vor aktuelle und brisante Themen, die unseren Alltag bestimmen. Kaum zu ignorieren sind die großen Flüchtlingsbewegungen und das Leiden der Menschen, die nicht nur durch die Medien, sondern bereits in der direkten Nachbarschaft erfahren werden können. Doch Rassismus und Diskriminierung gehören mitnichten der Vergangenheit an und die Anstrengungen marginalisierter Menschen, Akzeptanz zu finden, haben nur selten Erfolg. Eine wachsende Zahl von Stimmen richtet sich lautstark gegen jede Form einer multikulturellen

-
- 3 Die Globalisierung beschreibt eine neue Phase des ökonomischen, politischen, kulturellen, medialen und kommunikativen Austausches zwischen Menschen verschiedenster Kulturen und geografischer Lagen weltweit, die sich durch Fortschritte in Wissenschaften und Technik in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts intensivierte und neue Dimensionen erreichte. Sie ist kein spezifisches Phänomen des 20. Jahrhunderts, sondern stellt vielmehr eine neue Stufe eines Prozesses dar, dessen Anfangspunkte weit zurückreichen. Vgl. für eine weitergehende Lektüre Niederberger & Schink (2011).
 - 4 »Weder existiert die Welt noch, in der jede Kultur, jede ethnische Gruppe und [...] auch religiöse Glaubens- und Autoritätssysteme ihren exklusiven geografischen Ort haben, noch lassen sich diese Kulturen, Nationen, Religionen gegeneinander abschotten und abschließen« (2007: 8), stellt Ulrich Beck fest.
 - 5 »Die absolute Kluft zwischen den reichsten und den ärmsten Staaten der Erde ist gewachsen, ganz gleich, an welchem Parameter man sie mißt: Einkommen, Gesundheit oder Bildung« (2007: 106), schreibt David Held.

und heterogenen Gesellschaft. Der marginale Mensch ist und bleibt allgegenwärtig.

Die Auseinandersetzung mit einer verdrängten oder nur unzureichend erfassten Vergangenheit bestimmt weiterhin die gesellschaftlichen Diskussionen der Gegenwart. Der zunehmende transnationale und -disziplinäre Diskurs über Formen, Bedingungen und Funktionen von Erinnerung und Gedächtnis lässt sich auf verschiedenste Ursachen und Begleitumstände zurückführen.⁶ Bedeutsam ist in diesem Kontext die Erinnerung an traumatische historische Ereignisse wie Krieg und Völkermord und an die Leiden der Opfer, sowie damit einhergehend die wichtige Frage nach ihrer ethisch vertretbaren Repräsentation. Dabei entwickelten sich nicht nur die Unverzichtbarkeit des Erinnerns, sondern auch die Schwierigkeit eines adäquaten Andenkens zu den zentralen Fragestellungen im 20. Jahrhundert. Wem es zugestanden wird, die Erinnerungen und Erfahrungen der Zeitzeugen in einer Zeit des Generationenwechsels und nach dem Ende der Zeitzeugenschaft weiterzutragen, und wie diese vermittelt werden können, das sind zwei der diskussionsbestimmenden Fragen. Vielfältige Erinnerungsdiskurse verdeutlichen, dass die Vergangenheit sich nicht restlos marginalisieren lässt, sondern aus dem Dunkel einer unfassbaren Geschichte ständig herausdrängt, ohne aber vollends fassbar zu sein. Auch die marginale Zeit ist demzufolge ein fester Bestandteil der Lebenswirklichkeit.

Lohnend ist auch der Blick auf nur selten beachtete marginale Räume wie geografische Randgebiete und abgelegene Gegenden. Als eine Art Unterbewusstsein der Gesellschaft, das das Verdrängte bewahrt, können sie wertvolle Informationen über eine Gemeinschaft und den

6 Astrid Erll führt die »transnationale Aktualität des Themas« (2005: 3) auf drei Faktoren zurück: 1. historische Transformationsprozesse (kulturelle Erinnerung an die Shoa, Ende des Kalten Krieges, Dekolonialisierung und Migrationsbewegungen); 2. Wandel der Medientechnologien und Wirkung der Medien (Medien, Computer, Medien der Vergangenheitsrepräsentation); 3. geistes- und wissenschaftsgeschichtliche Dimension (Folge der postmodernen Geschichtsphilosophie).

Verlauf der Zivilisationsgeschichte beinhalten. Marginale Dinge wie verfallende Bauwerke, Ruinen und veraltete Gegenstände, die als unbedeutend abgetan werden, können sowohl in den Peripherien als auch in den Metropolen entdeckt werden und zeugen mitunter als Sinnbilder, Stellvertreter und Symbole von katastrophalen zivilisatorischen Geschichtsverläufen.

Das Marginale in seinen vielfältigen Erscheinungsformen kann also als ein intensiv wahrnehmbarer Bestandteil der alltäglichen Lebenswirklichkeit erfahren werden. Das an den Rand Verdrängte – seien es Menschen, Räume, Objekte oder sogar Zeiten – wird stets von Neuem sichtbar und macht auf sich aufmerksam. Wenden wir uns nun der zentralen Fragestellung dieser Untersuchung zu: Wie reflektiert Literatur diese Allgegenwart des Marginalen? Und welche besonderen Darstellungsformen entwickelt sie dabei?

Die These dieser Studie besagt, dass das Marginale in seinen oben aufgeführten Erscheinungsformen ein bedeutender und bevorzugter Gegenstand literarischer Darstellungen sein kann.⁷ Das Marginale wird in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt: Die subjektive Perspektive und die persönlichen Erfahrungen des marginalisierten Menschen erhalten großes Gewicht; abgelegene Gegenden in der Peripherie abseits großer Zentren, in denen die Vergangenheit sich beständig manifestiert, werden oftmals als Hintergrund der Erzählungen inszeniert; die Erinnerung an eine marginalisierte Vergangenheit wird wiederholt thematisiert und wiederbelebt; marginale Dinge werden als Erkenntnisobjekte, die eine alternative Perspektive auf Gesellschaft und Geschichte bieten, ausdrücklich hervorgehoben und ausgezeichnet.

Die Auseinandersetzung mit dem Marginalen ist eng verschränkt mit einem ethisch-ästhetischen Selbstverständnis des Künstlers. Das

7 Auf die Peripherie »als Innovationspotential« (2004: xiii) mit dem Ziel der »literarischen Neuerung« (ebd.) weist auch Clemens Ruthner hin, der am Beispiel der österreichischen fantastischen Literatur zeigen konnte, dass »das in den geläufigen Diskursen einer Gesellschaft ausgeblendete und an die Peripherie Verdrängte meist in einer Art von kompensatorischer Bewegung in der Kultur wieder[kehrt]« (ebd.: 298).

Marginale wird entdeckt, dokumentiert und zu einem elementaren Bestandteil der literarischen Suche nach Erkenntnis und Weltverständnis erhoben. Während das Marginale ausdrücklich gewürdigt wird, werden dominante Zentren und Mehrheitsgesellschaften bewusst kritisch hinterfragt. Das Marginale erneut in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen und dessen Wert zu restituieren, ist die wesentliche Intention der Darstellungen. Dieses emphatische Engagement literarischer Werke für das Marginale wird in dieser Arbeit als die Poetik des Marginalen bezeichnet. Wenn hier von einer Poetik die Rede ist, dann meint dies vor allem eine spezifische Schreibweise, ein ästhetisches Selbstverständnis und ein literarisches Verfahren, die sich jeweils auf verschiedenen Ebenen manifestieren. Das Marginale wird nicht nur thematisiert, sondern stilistisch, syntaktisch und motivisch inszeniert, infolgedessen sich eine Ästhetik des Marginalen entwickelt.⁸

Um jene Poetik des Marginalen zu verdeutlichen, wird sich diese Studie mit den literarischen Werken von W.G. Sebald und Orhan Pamuk befassen. Die Untersuchung der Werke dieser Schriftsteller aus unterschiedlichen geografischen und kulturellen Räumen, aus Zentrum und Peripherie, wird zeigen, dass die emphatische Auseinandersetzung mit dem Marginalen ein poetologisches Prinzip darstellen kann. Der Fokus auf das Marginale ist eine ihrer Prosa inhärente literarische Verfahrensweise. Beide setzen sich mit dem Marginalen auf verschiedensten Ebenen ihres Werkes sowohl inhaltlich als auch stilistisch auseinander: Marginale Menschen, Gegenstände, Objekte und Räume sind keine unwesentlichen Elemente ihrer Erzählungen, sondern zentrale Motive, gestalterische Mittel, potenzielle Erkenntnismodelle und Bedeutungsträger, denen kreative und restitutive Eigenschaften zugesprochen wer-

8 Mit Interesse hat der Verfasser dieser Arbeit auch Paul Whiteheads *Im Abseits: W.G. Sebalds Ästhetik des Marginalen* (2019) gelesen, das einige Zeit nach dem Abschluss der dieser Monografie zugrunde liegenden Dissertation (2015) erschien. Er unterstreicht in seiner Arbeit ebenfalls die Relevanz des Marginalen in Sebalds Werk, das er anhand zentraler Motive bespricht. Whitehead scheint leider keine Kenntnis von dieser Studie erlangt zu haben, die erstmals das Marginale als ein zentrales Element und poetologisches Prinzip in Sebalds Werk identifiziert und beschrieben hat.

den. Parallel zu der Hinwendung an das Marginale finden kritische Auseinandersetzungen mit dominanten Mehrheitsgesellschaften und negativen Aspekten der Zivilisationsgeschichte statt. Namenlosen Opfern, die von der Geschichtsschreibung ausgeschlossen worden sind, und einer verdrängten Vergangenheit wird Aufmerksamkeit zuteil, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Die Erinnerung an die Marginalisierten wiederherzustellen und die Leerstelle herauszustellen, die sie in der Gegenwart hinterlassen haben, sind wesentliche Ziele. Sobald und Pamuks literarische Werke werden zu einem ethisch-ästhetischen Projekt, in dem das Marginale gewürdigt wird: eine Poetik des Marginalen.

Wenn von Literatur und dem Marginalen die Rede ist, darf das Konzept einer kleinen Literatur, das Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Kafka: Für eine kleine Literatur* (1976) formuliert haben, nicht unerwähnt bleiben.⁹ Ausgehend von Franz Kafkas Tagebucheinträgen, in denen dieser über die Möglichkeit einer kleinen Literatur sinniert, die nicht minderwertiger sei als eine etablierte Literatur, und in Auseinandersetzung mit dessen literarischem Werk, entwickelten Deleuze und Guattari die Vorstellung einer Literatur, die sich innerhalb und gleichsam am Rand einer etablierten Kultursprache und dominanten Nation befindet.¹⁰ Ihren Ausführungen zufolge bezeichnet die kleine Literatur das literarische Schaffen »einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient« (1976: 24). Sie ist die Literatur all jener, die nicht in ihrer eigenen, sondern in der etablierten Sprache einer dominanten Kultur und Nation schreiben, die jedoch infolge ihrer besonderen Ausdrucksformen eine Sonderstellung innerhalb der Literatur der Mehrheitsgesellschaft

9 Die in dieser Studie zu behandelnden Werke Sebalds und Pamuks sind nicht im Kontext einer kleinen Literatur zu sehen, doch bedeutsam ist die Hervorhebung des positiven Potenzials einer Randstellung, die erstmals von Deleuze und Guattari formuliert wurden.

10 Franz Kafka stellte die Relevanz der Literatur einer kleinen Nation bereits heraus: »Das Gedächtnis einer kleinen Nation ist nicht kleiner als das Gedächtnis einer großen, es verarbeitet daher den vorhandenen Stoff gründlicher« (1990: 315).

einnimmt.¹¹ Diese Literatur sei nicht marginal im Sinne von unbedeutend, sondern gerade wegen ihrer Randstellung besonders empfänglich für Innovationen und somit von großer Relevanz.

Da eine kleine Literatur die mehrheitsgesellschaftlichen Werte, Kriterien und Maßstäbe eines dominanten Zentrums als alleinigen Orientierungspunkt ablehnt und sich in einer oppositionellen Position wiederfindet, geht von ihr stets eine politische Aussagekraft aus. Deleuze und Guattari definieren das Kleine und Mindere als das Revolutionäre, das sich der Dominanz entgegensetzt: »Groß und revolutionär ist nur das Kleine, das ›Mindere‹. Haß gegen alle Literatur der Herren. Hinwendung zu den Knechten, zu den kleinen Angestellten« (1976: 37), so heißt die Parole.¹² Als Folge dessen entsteht die besondere Perspektive, die eine alternative Sichtweise auf die Wirklichkeit zu generieren vermag: »[W]enn sich der Schreibende am Rande oder außerhalb seiner Gemeinschaft befindet, so setzt ihn das um so mehr in die Lage, eine mögliche andere Gemeinschaft auszudrücken, die Mittel für ein anderes Bewußtsein und eine andere Sensibilität zu schaffen« (26). Deleuze und Guattari bemerken, dass das eigentliche Ziel jeglicher Literatur ein »klein werden können, ein Klein-Werden schaffen« (39) sei, aus dem diese »ihre Sprengkraft« (89) beziehe. Das zugrunde liegende Motto scheint zu sein: hin zum Marginalen, weg von der etablierten Kultur und Ideologie der Mehrheitsgesellschaften und dominanten Zivilisationen, um groß zu werden.

Bedeutsam sind Deleuze' und Guattaris Hervorhebung und Wertschätzung einer marginalen Position und ihre Anerkennung des kreativen und revolutionären Potenzials, das aus dieser hervorgehen kann. Der Standpunkt einer Minderheit am Rand könne, im Gegensatz zu

11 Deleuze und Guattari bestimmen drei Hauptmerkmale der kleinen Literatur: »Deterritorialisierung der Sprache [Deutsch sprechende Juden in Prag]; Kopplung des Individuellen ans unmittelbar Politische; kollektive Aussageverkettung [Kollektiver Wert jeglicher Aussage und Literatur als Angelegenheit des Volkes]« (1976: 27).

12 Diese Stelle hat Sebald auch in seinem im Deutschen Literaturarchiv Marbach befindlichen Exemplar von *Für eine kleine Literatur* unterstrichen. Sie bezeugt sein Interesse für das Mindere, das auch sein eigenes Werk ausmacht.

der etablierten Position einer nach Homogenität strebenden dominanten Mehrheit, das Fundament bilden, auf dem neue Möglichkeiten des »Anders-Werdens« geschaffen und mögliche Alternativen zu bestehenden dominanten gesellschaftlichen Normen formuliert werden könnten. Um von der Norm wegführende »Fluchtlinien« (1976: 98) zu schaffen, sei die Position am Rand daher besonders geeignet.

Diese potenziell kreativen und revolutionären Eigenschaften, die Deleuze und Guattari der Position am Rand zusprechen, werden auch in den Erzählungen von W.G. Sebald und Orhan Pamuk relevant sein, in denen gesellschaftskritische Aspekte und das Bestreben, gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken, bedeutsam sind. Im Sinne einer kleinen Literatur, die groß ist, weil sie eben klein – also oppositionell, kritisch und innovativ – zu bleiben weiß, versteht sich auch ihre Poetik des Marginalen, die, wie wir noch sehen werden, auch marginale Räume eröffnet, in denen sich Möglichkeiten der Veränderung bieten und alternative Perspektiven artikuliert werden können. Die Existenz in der Peripherie befähigt bisweilen dazu, verdrängte Brüche und Inkohärenzen einer Gesellschaft und der Zivilisationsgeschichte zu offenbaren und sich kritisch mit gesellschaftlichen und politischen Situationen auseinanderzusetzen. Die positive Akzentuierung der Randstellung ermöglicht eine besondere Perspektive und Ausdrucksmöglichkeit. Das Marginale erhält auf verschiedenen Ebenen ihrer literarischen Werke – Zeit, Raum, Subjekt und Objekt – eine ethisch-ästhetische Signifikanz. Das Ziel ist es, Analogien, und auch Unterschiede, im poetologischen Verständnis zweier Autoren zu erfassen, die bisher noch nicht Gegenstand einer eingehenden gemeinsamen Untersuchung gewesen sind. Widmen wir uns nun also zunächst den Autoren Sebald und Pamuk, deren literarisches Werk – und in gewisser Weise auch Standpunkt im Leben – Gegenstand dieser Arbeit sein wird.

Ein Sinn für das Marginale: Selbstinszenierung oder ethisch-ästhetische Geisteshaltung?

Emphatische Beschreibungen des menschlichen Unglücks und der von schmerzlichen Erfahrungen gekennzeichneten europäischen Zi-

vilisationsgeschichte nehmen in Sebalds Werken einen besonderen Stellenwert ein.¹³ Seine Erzählungen finden häufig in der Peripherie statt und fokussieren sich primär auf die Lebenswirklichkeit des marginalisierten Menschen am Rand der Mehrheitsgesellschaft. Sebald wendet sich dabei insbesondere dem Schicksal der europäischen Juden zu und zeichnet deren Selbstfindungsversuche vor dem Hintergrund einer verheerenden Verfolgungsgeschichte nach. Die Shoa, als Fundament aller Ereignisse in seinen Werken stets existent, fungiert als die Versinnbildlichung und auch als reale Manifestation einer zerstörerischen Macht, die signifikante Auswirkungen für die Betroffenen in der Gegenwart hat. Sebald ist aber kein Holocaust-Autor,¹⁴ der sich ausschließlich mit der Shoa und deren katastrophalen Folgen für das Individuum befasst, sondern vielmehr ein Schriftsteller, der ein Interesse an dem marginalisierten Menschen an sich hatte. Als dessen herausstechendes Beispiel erachtete er den vom Nationalsozialismus verfolgten europäischen Juden. Sebald blickt auch auf die traumatische Geschichte politischer Peripherien sowie auf Tiere und die Natur, die ebenfalls oftmals Opfer von Zerstörung werden. Die Enthüllung einer leidvollen Vergangenheit ist also generell ein grundsätzliches Ziel seines Werkes. Sebald hatte ein besonderes Interesse an den kleinen Dingen und scheinbar unwichtigen Gegenständen.¹⁵ Bruchstücken und Ruinen maß er eine große Bedeutung bei, indem er sie in einen breiteren Beziehungszusammenhang fasste, wie noch darzustellen

-
- 13 Hinsichtlich Sebalds besonderer Empathiefähigkeit vgl. auch Angier (2021: 436–39).
 - 14 Williams (2001) und Jackman (2004) weisen auf den Holocaust als das zentrale Thema in den Werken Sebalds hin. Taberner (2004), Anderson (2003) und Long (2007) hingegen betrachten den Holocaust als Bestandteil von Sebalds Auseinandersetzung mit der Moderne. Auf die Frage nach einem Genre des Holocaust antwortete Sebald, dies sei »a dreadful idea that you can have a sub-genre and make a speciality out of it; it's grotesque« (Jaggi 2001).
 - 15 Philippa Comber, die von ihren Erinnerungen an die gemeinsame Zeit mit Sebald in Norwich berichtet, bemerkt ebenfalls, dieser habe »all sorts of ideas about what constitutes ›the marginal‹« (2014: 13) gehabt.

sein wird.¹⁶ Das als minder Erachtete in das Zentrum seiner Prosa und damit in den Fokus des Lesers zu rücken, war ihm ein Anliegen. Diese Vorliebe für das Marginale wird in seinen Werken von einer Kritik an dem Monumentalen begleitet. Im Rahmen seiner Vergangenheitsdarstellung anhand von unscheinbaren Dingen und Details werden marginale Gegenstände, Objekte und Räume zu Stellvertretern von in ihren Dimensionen unfassbaren Katastrophen, die vorzugsweise aus einer ethisch begründeten peripheren Perspektive am Rand dokumentiert werden.

Die marginale Position der Türkei am Rande der europäischen Zivilisation und die damit einhergehenden zahlreichen Kontroversen wie beispielsweise die Opposition von Moderne – Tradition, Zentrum – Peripherie, Religion – Säkularismus, Imitation – Authentizität sowie Westernisierung und Vergangenheitsverdrängung formen Orhan Pamuks literarisches Werk auf besondere Art und Weise. Die Erfahrung der Existenz in der Peripherie, insbesondere das Gefühl der Ausgrenzung und der Isolation, bestimmt seine Erzählungen maßgeblich und ist darin eine wiederholt thematisierte Problematik. Pamuk inszeniert seine Poetik des Marginalen vor dem Hintergrund von Reisen in abgelegene Städte in der anatolischen Provinz, Wanderungen durch verwahrloste Nebenstraßen Istanbuls sowie in der Begegnung mit marginalen Menschen, die ein Leben außerhalb eines Zentrums führen und oftmals zwischen divergenten Idealen und Lebensweisen hin- und hergerissen sind. Die Hingabe an das als marginal Erachtete und das Interesse an den unscheinbaren Dingen stehen im Zentrum seiner Erzählungen. Unscheinbare Dinge – seien es Menschen oder Objekte – fungieren als Quelle einer potenziellen Erkenntnis und als Mikrokosmen

16 Dass Sebalds Interesse an der »Fähigkeit, kleiner werden zu können« (UH 160) – wie er es in seiner Essaysammlung zur österreichischen Literatur formuliert – nicht nur ein Ausdruck der Wertschätzung der Bescheidenheit ist, sondern auch ein ästhetisches und ethisches Anliegen war, wird in seiner folgenden Äußerung deutlich: »I don't like large-scale things, not in architecture or evolutionary leaps. I think it's an aberration. This notion of something that is small and self-contained is for me both an aesthetic and moral ideal« (Lubow 2007: 168).

in einer in ihrer Totalität nur schwer fassbaren Welt. Seine Poetik des Marginalen beinhaltet auch die Wiederherstellung einer marginalisierten orientalischen Erzähltradition innerhalb des europäischen Romans. Auf diese Weise inszeniert Pamuk das Marginale auch stilistisch in seinen Werken und bietet eine neue Perspektive auf Kulturen außerhalb der westlichen Zivilisation.

Sebald und Pamuk sind gewiss keineswegs unbedeutend oder unbekannt, noch ist ihr Œuvre derart einzuordnen. Sie sind sowohl national als auch international renommierte Autoren, deren Werke in zahlreiche Sprachen übersetzt und in vielen Ländern rezipiert werden. Ihre preisgekrönten Erzählungen sind Gegenstand akademischer Diskussionen, zahlreicher Monografien und wissenschaftlicher Artikel. Eine große Anzahl von Konferenzen und Tagungen widmen sich den unterschiedlichsten Aspekten und Sinngehalten ihrer Werke. Daher mag es zunächst verwunderlich erscheinen, gerade diese etablierten Autoren im Kontext einer Poetik des Marginalen untersuchen zu wollen. Doch wie diese Studie zeigen wird, bestimmt das Marginale ihr literarisches Werk auf besonders vielfältige Art und Weise. Dies manifestiert sich jedoch nicht nur auf der inhaltlichen oder stilistischen Ebene ihres Werkes, denn auch die Position am Rand war und ist beiden Schriftstellern nicht fremd. Mit ihren jeweiligen literarischen und außerliterarischen Bezugnahmen auf aktuelle gesellschaftsrelevante Themen, wie die Erinnerung an eine traumatische Vergangenheit, wurden Sebald und Pamuk auch selbst zum Gegenstand öffentlicher Diskussionen. Interessanterweise ist es gerade der Rekurs auf eine verdrängte Vergangenheit, die ihrem literarischen Werk international viel Aufmerksamkeit, ihnen selbst aber auf der nationalen Ebene auch Kritik eingebracht und kontroverse Diskussionen ausgelöst hat.

Obwohl das primäre Interesse dieser Studie nicht den biografischen Merkmalen oder politischen Ansichten der Autoren gilt, sondern ihrem literarischen Werk, liegt es doch nahe, dass eine von Empathie bestimmte literarische Auseinandersetzung mit dem als marginal Erachteten ihren Impetus aus einer spezifischen Grundhaltung der Autoren erhält, die daher nicht unberücksichtigt bleiben darf. Die marginalen Positionen der Autoren, die sie sich teilweise selbst attribuieren und

die sie aber auch tatsächlich innerhalb ihrer eigenen Nationalliteraturen einnehmen, sollen im Folgenden dargestellt werden. Zudem soll der Frage nachgegangen werden, ob ihre Randposition und Wertschätzung des Marginalen im Kontext einer strategischen Selbstinszenierung als »erhabene« Außenseiter einzuordnen oder doch als die Manifestation einer authentischen ethisch-ästhetischen Geisteshaltung zu verstehen ist.

Obwohl Sebald ähnlich wie Pamuk gewiss kein unbedeutender Autor war, wie auch eine Vielzahl an Rezensionen und Würdigungen zu Lebzeiten schon zeigen, lässt sich dennoch sagen, dass er vom Rand der deutschen Literaturszene aus schrieb, so wie Pamuk am Rand der europäischen Literaturwelt situiert war, bis zu dem Zeitpunkt seines weltweiten Erfolges. Sebald war kein Exilautor im üblichen Sinne, doch kann ihm eine Ähnlichkeit zu diesen zuerkannt werden, da auch er in räumlicher Distanz zu seiner Heimat schrieb und auf diese quasi von außerhalb, vom Rand her, blickte.¹⁷ Er erscheint als der Typus des Schriftstellers, der sich bewusst aus der Mehrheitsgesellschaft zurückzog und dabei sein Schaffen und seine Perspektive dem Zentrum ent-rückte.¹⁸

Seine Existenz im selbstgewählten Exil in England und die sich daraus ergebende Randposition generierten eine besondere Perspektive auf seine Lebenswirklichkeit, die sich in seiner literarischen und auch literaturwissenschaftlichen Arbeit niederschlug. Dass die im Ausland gewonnene Distanz neue Blickwinkel und Vorstellungen über die Heimat ermöglicht, stellte Sebald selbst heraus: »[...] begannen sich, aus der Entfernung heraus, in meinem Kopf Gedanken zu bilden über mein Vaterland« (CS 250). Hinsichtlich seiner eigenen Randposition, der des »zugehörigen Außenstehenden«, die einen besonderen Blick auf die Umwelt erlaubt, bemerkte er in einem Interview: »Der Zaungast sieht immer mehr als die Leute, die auf der Party sind. Einerseits gehöre ich

17 Sebald selbst sah sich nicht als Exilanten an, wie er in einem Interview (Löffler 1997: 131) bemerkte.

18 Siehe auch Susanne Finke (1997: 205–17), die Sebald, den »fünften Ausgewanderten«, ähnlich wie dessen Protagonisten am Rand, statt im Zentrum sieht.

dazu, durch die Sprache, durch die Herkunft, durch den Paß, durch die Tatsache, daß ich in diesem Land gearbeitet habe, aber andererseits laufe ich herum als ein irgendwie Hereingeschneiter« (Poltronieri 1997: 141). Sebalds Erfahrungen der Existenz am Rand scheinen, wie er selbst ausführte, schon weit zurück in seine Kindheit zu reichen:

Ich bin nicht im Zentrum Deutschlands aufgewachsen, also nicht in Kassel oder Hannover, sondern in einer Randzone, in der ein Dialekt gesprochen wurde, der fast so extrem war wie das Schweizerdeutsche. [...] So kam ich mir selbst beim Eintritt in die Universität vor wie ein Amhahres vom Lande,¹⁹ der nicht genau weiß, wie man das Deutsche spricht oder schreibt. (Pralle 2001)

Seine Auswanderung aus der Allgäuer Provinz nach England – womit er »aber in der Peripherie verblieben ist« (Schütte 2011: 17) – verdeutlicht, dass die Randposition ein weiterhin existenter und prägender Faktor im Leben Sebalds geblieben ist.

Sebalds Detachement gegenüber seiner Heimat manifestiert sich auch in seiner literaturwissenschaftlichen Arbeit. Seine bewusste Distanz zu der in Deutschland betriebenen Germanistik, die er als »eine mit beinahe vorsätzlicher Blindheit geschlagene Wissenschaft« (CS 249) bezeichnete, zeigt sich auch in seinem Essay *Luftkrieg und Literatur*, in dem er die fehlende oder nur inadäquate literarische Darstellung der durch die Luftangriffe der Alliierten zugefügten Zerstörungen deutscher Städte während des Zweiten Weltkriegs beklagt. Seine Kritik bezieht sich auf die »Unfähigkeit einer ganzen Generation deutscher Au-

19 Der hier auftauchende, ursprünglich wohl herabsetzend gemeinte Begriff Amhahres (amme-ha-arez: Volk vom Land) stammt aus der Zeit des frühen Judentums und ist eine infolge einer Absonderung innerhalb der jüdischen religiösen Gemeinde in den elitären Zirkeln der pharisäischen Gemeinschaft entstandene Beschreibung für das ungebildete Volk. Sie ist ein weiterer Hinweis auf Sebalds subjektive Empfindung des Außenseiterstatus und seine Auseinandersetzung mit der jüdischen Geschichte. Das Leben in Randzonen manifestiert sich somit auch in Sebalds Sprache und seiner Ausdrucksweise, zum Beispiel in den stilistischen Besonderheiten seiner Prosa (die an anderer Stelle noch näher zu erläutern sind).

toren, das, was sie gesehen hatten, aufzuzeichnen und einzubringen in unser Gedächtnis« (LL 8).²⁰ Sebald wurde zwar wegen seiner Thesen kritisiert, die etliche Gegenbeispiele literarischer Werke ignorieren, die die Zerstörung deutscher Städte thematisieren,²¹ Claudia Öhlschlager hat aber wohl recht in ihrer Aussage, seine Kritik richte sich vielmehr an das »Rezeptions- und Tradierungsverhalten« (2006a: 195) der deutschen Gesellschaft, da Werke, die den Bombenkrieg und seine individuellen Folgen darstellen, nur einen marginalen Stellenwert in der deutschen Literatur besetzten.

Sebalds Äußerungen, durch die er sich von einer geschichtsvergesenen Mehrheitsgesellschaft und etablierten akademischen Disziplin abgrenzt, stützen den Eindruck, dass er wissentlich die Randexistenz suchte und fand, die ihm eine neue Perspektive ermöglichte.²² Dass das Leben in seiner Wahlheimat England ihm jedoch kein neues Heimatgefühl gab, stellte Sebald in einem Interview wie folgt dar: »The longer I've stayed here, the less I feel at home. In Germany, they think I'm a native but I feel at least as distant here« (Jaggi 2001).²³ Dieser Zustand der Nicht-Zugehörigkeit hatte einen signifikanten Einfluss auf sein Werk.

-
- 20 Diese Kritik manifestierte sich zum Beispiel an den Mitgliedern der Gruppe 47 und an deutsch-jüdischen Autoren wie Jurek Becker, Alfred Andersch oder Carl Sternheim, die Sebald zufolge die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und dessen Folgen für das Individuum in literarischer Hinsicht nicht adäquat dargestellt haben.
 - 21 Siehe beispielsweise Volker Hage (2003a: 259–81), der Sebalds Postulat einer mangelnden Auseinandersetzung mit dem Luftkrieg seitens der Literaten eine mangelnde Rezeption aufseiten der Nachkriegsgesellschaft entgegenstellt. Ulrich Simon (2005: 78–104) hingegen betrachtet Sebalds Kritik an den Werken erwähnter Autoren in erster Linie als Ausdruck von dessen Ablehnung ihrer Persönlichkeit. Für eine Kritik an Sebalds Thesen vgl. auch Christian Schulte (2003: 82–95), Susanne Vees-Gulani (2006: 335–49) und Ingo Wintermeyer (2007).
 - 22 Ein ähnliches Urteil in Bezug auf Sebalds Randexistenz fällt auch Rüdiger Görner, der dieser gleich eine weitere Dimension zuspricht: »Sein, soll man sagen, frei gewähltes oder simuliertes Exil hatte den Sinn, den Zustand des Entheimatetseins zu erfahren, zu erfassen, zu beschreiben« (2003a: 24).
 - 23 Philippa Comber bemerkt ebenfalls, Sebald sei sich bewusst über »his status as a foreigner« (2014: 33) gewesen.

Seine »provisorische Existenz« (Pralle 2001) eröffnete die Möglichkeit, freie Kritik an der Mehrheitsgesellschaft, an der Politik und an gesellschaftlichen Fehlentwicklungen zu üben. Denn obwohl Sebalds Erzählungen zumeist außerhalb, quasi am Rand Deutschlands stattfinden – an der Ostküste Englands, in Frankreich, in Tschechien sowie in Belgien und der Niederlande –, ist doch Deutschland und die deutsche Vergangenheit das geheime Zentrum seiner Prosa.²⁴

Es wird also deutlich, dass Sebald sich selbst als einen Außenstehenden einordnete und dies in diversen Interviews und auch in seiner teilweise polemischen Abgrenzung zu der etablierten Germanistik wiederholt herausstellte. Sebalds Randposition und Interesse an dem Marginalen sind Ausdruck einer authentischen Geisteshaltung, die sich auch in seinem Werk manifestiert. Eine andere Perspektive nimmt dagegen Fridolin Schley (2012) ein, der den Zusammenhang zwischen Sebalds Randposition und dessen akademischem und literarischem Werk im Kontext einer strategischen Positionierung innerhalb des literarischen Feldes (Bourdieu) bewertet.²⁵

Bourdieu postuliert, dass eine literarische Produktion nicht außerhalb des sozialen Kontexts und den darin existierenden interessegeleiteten Handlungen gesehen werden könne, sondern, da sie von Machtkonkurrenzen geprägt sei, als ein soziales Phänomen zu verstehen sei, das innerhalb eines sozialen Rahmens mit seinen eigenen Gesetzen, Be-

24 Dass Sebalds besonderer Blick von außerhalb nicht nur Deutschland gilt, sondern auch seiner Wahlheimat England, bemerkt Simon Cooke: »Sebald is, among other things, an interpreter of English culture from the perspective of a foreigner« (2013: 165).

25 Das literarische Feld ist eine Subform des sozialen Feldes, das die Funktionsweisen der Etablierung und Durchsetzung von Macht und Herrschaft in der sozialen Wirklichkeit herausstellt. Das soziale Feld ist geprägt von einer Machtkonkurrenz zwischen verschiedenen Akteuren und Gruppen – Arrivierten (Etablierten) und Häretikern (Opponenten) –, die im Kampf um Legitimität, Ressourcen und das symbolische Kapital des sozialen Feldes bestrebt sind, mithilfe strategischer Handlungen ihre eigenen Interessen und Positionen zu etablieren.

dingungen und Strategien existiere.²⁶ Bourdieu verweist auf die wechselseitigen Beziehungen und Konstellationen, in denen literarische Produktionen entstehen. Im Ringen um das symbolische Kapital strebten die Akteure des literarischen Feldes – dazu gehören auch bedeutende Verlagshäuser, Autoritäten, Kritiker, Akademien und Universitäten, die die Kräfteverhältnisse des Feldes durch Rezensionen und Interventionen maßgeblich determinieren – danach, sich durch spezifische Strategien, Habitus²⁷ und Standpunkte innerhalb des Feldes vorteilhaft zu positionieren. Mit diversen Distinktionsstrategien versuchten sie, kulturelle Legitimität für sich und ihr literarisches Werk zu schaffen (Bourdieu 2001: 341–43).

Schley betrachtet Sebald und sein Werk in diesem Kontext und postuliert, dass der Autor sein Schreiben durch verschiedenste Strategien und den Einsatz seines kulturellen und symbolischen Kapitals²⁸ legitimierte. Sebalds literaturwissenschaftlichem Werk und literaturhistorischem Wissen als seinem kulturellen Kapital komme bei dieser »meisterhafte[n] Inszenierung einer Autorschaft« (2012: 10) besondere Bedeutung zu. Sebald positioniere und legitimierte seine Autorschaft mitunter mithilfe gezielter Provokationen und polemischer Angriffe auf kanonische Autoren und moralische Autoritäten. Indem er sich selbst »als moralisch erhabener Außenseiter« (ebd.: 9) inszeniere, profiliere er sich im literarischen Feld: »Als Akademiker und Essayist akkumuliert Sebald über den Weg polemischer Distinktionen das feldspezifisch wertvolle

26 Bourdieu ist der Überzeugung, dass »die wissenschaftliche Analyse der gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion und Rezeption des Kunstwerks die literarische Erfahrung keineswegs reduziert und destruiert, sondern vielmehr noch steigert« (2001: 14).

27 Mit Habitus bezeichnet Bourdieu verinnerlichte Dispositionen, spezifische »Denk-, Wahrnehmungs-, und Beurteilungsschemata« (Müller 1992: 255), die meist unbewusst ablaufen, aber dennoch interessegeleitet seien und je nach sozialer Situation unterschiedliche Handlungen bewirken könnten.

28 Bourdieu bestimmt mit der symbolischen, kulturellen, ökonomischen und der sozialen vier verschiedene Kapitalsorten, die die Position der Akteure bestimmen. Dabei ist besonders das symbolische Kapital – das Ansehen, das einem Akteur innerhalb des sozialen Feldes zukommt – bedeutsam.

habituelle Kapital des kritisch urteilenden, moralisch erhabenen Außenseiters und formt zugleich eine normative Nachfrage für sein publizistisch-literarisches Angebot« (441).

Dabei komme auch der Randposition Bedeutung zu. Sebald fundiere die Rechtmäßigkeit seiner literarischen Produktion in der Selbstinszenierung als »ethisch engagierter Außenseiter« (17), dem die »Exilbiografie [...] zum moralischen Ausweis« (ebd.) geworden sei. Mit diesem symbolischen Kapital und dem Gestus einer »aufklärende[n] Autorität des Heimatentfremdeten« (15) übe er Kritik an gesellschaftlichen Fehlentwicklungen. Sebald kapitalisiere »das eigene Trauma, das eigene Exil, die eigene Melancholie« (13) und verleihe seinem Werk auf diese Weise die Aura einer moralisch begründeten Authentizität. Er steuere seine Wahrnehmung durch intertextuelle Positionierungen, indem er sich an der Seite von marginalisierten Schriftstellern und literarischen Randfiguren positioniere. Seine geistige Verbundenheit zu Jean Améry und sein eigenes Exildasein kombinierend, schreibe sich Sebald »ein Trauma auf den Leib, das seine literarische Autorschaft deckt« (16). Durch diese Inszenierung als »Wahrheitsinstanz« (224) beanspruche er für sich schließlich die Legitimation als Autor von Holocaustliteratur: »Die Randexistenz gerinnt so von einer individuell-exzentrischen Eigenheit zur poetologischen Voraussetzung und ethischen Norm« (138), meint Schley.

Diese Studie wird zeigen, dass Sebalds Interesse für das Marginale und Marginalisierte nicht auf den Kontext einer Positionierungsstrategie im Sinne von Bourdieus literarischem Feld beschränkt werden darf, sondern als ein genuines Anliegen und poetologisches Prinzip zu verstehen ist, das sich über die Shoa hinaus auf mehreren Ebenen seines literarischen Gesamtwerks manifestiert. Verdeutlichen wir uns aber die Randposition des Autors vor dem Hintergrund einer möglichen Selbstinszenierung nun auch am Beispiel von Orhan Pamuk.

Bezüglich der Isolation und dem damit einhergehenden »Genuss schöpferischen Glücks« (UD 22) bemerkte Pamuk einmal, dass neue Inspirationen sich »nicht in den Zentren von Literatur und Kunst, sondern eher in Randgebieten« (ebd.) entfalten würden, und gerade in diesen befindet sich auch er selbst, doch damit nicht genug; auch innerhalb

dieser Peripherie besetzt er, trotz seines enormen Bekanntheitsgrades und der breiten Rezeption seiner Werke, eine marginale Position. Diese ist nicht zuletzt das Resultat seiner oppositionellen Haltung gegenüber autoritären Strukturen und diversen gesellschaftskritischen Äußerungen, denen er in mehreren Interviews mit aufklärerischer und mahnender Geste Nachdruck verlieh. Mit seinem Einsatz für die Wahrung demokratischer Werte, der Menschenrechte und Meinungsfreiheit besetzt Pamuk die Position des intellektuellen Außenseiters. Während Sebald einen Großteil seines Lebens außerhalb seines Heimatlandes verbrachte, ist bei Pamuk, dessen literarische Arbeit maßgeblich von seinem Leben in seiner Heimatstadt Istanbul geprägt ist, das Gegenteil der Fall. Das Schicksal eines Exilautoren blieb ihm erspart, wie er selbst bemerkt:

Es gibt Schriftsteller wie Joseph Conrad, Nabokov oder Naipaul, die den Wechsel in andere Sprachen, Völker, Länder, Kontinente, ja Zivilisationen erfolgreich bewältigt haben. So wie sie aus Exil und Emigration eine Stärkung ihrer schöpferischen Identität bezogen, so hat es mein eigenes Selbstverständnis geprägt, über die Jahre hinweg auf das gleiche Haus, die gleiche Straße, den gleichen Ausblick, die gleiche Stadt fixiert zu sein. (I 13)

Dennoch prägt diese Lebenswirklichkeit auch Pamuk selbst auf besondere Weise, wie er in einem Interview zu verstehen gab:

[E]specially in the '50s, '60s and '70s, we were living in the provinces. [...] Even though we identify with and follow Westernization, we are not a part of it. That gives you a heavy sense of living on the sides, not at the center. But then being on the margins inspires you to go to the center. The cultural consequences of this kind of sentiment are an important part of my work. (Bednarz & Hage 2005)

Die spezifischen Erfahrungen, die mit dem Leben eines Außenstehenden einhergehen, sind ihm nicht fremd. Pamuks Außenseiterposition bleibt jedoch nicht nur auf seine Position in der politischen Peripherie beschränkt, denn auch innerhalb seiner Heimat, in der er sehr kontrovers diskutiert wird, wird diese, trotz seines Erfolges und seiner Pro-

minenz, evident. Während die einen den literarischen Wert seiner Werke feiern, wird er von anderen in diversen medial vorgetragenen Polemiken verschiedentlich auch als Landesverräter, »Agent Provocateur« und als elitärer Orientalist bezeichnet, der seinen internationalen literarischen Erfolg fragwürdigen politischen Äußerungen und einer rücksichtslosen Anbiederung an westliche Länder zu verdanken habe.²⁹ Die Kritik an dem Autor entzündet sich dabei nicht nur an seinem Werk, das tabuisierte konstitutive Säulen des türkischen Selbstverständnisses wie Säkularismus, Religion und Nationalismus ironisiert und kritisiert, sondern besonders an seinen außerliterarischen gesellschafts- und ideologiekritischen Einlassungen. Dies zeigte sich besonders in der Folgezeit eines Interviews, das Pamuk im Jahre 2005 gab.

In diesem Interview, erschienen in *Das Magazin*, mit dem bezeichnenden Titel *Der meistgehasste Türke*, in dem speziell die Anfeindungen, denen Pamuk in seinem Land ausgesetzt war, thematisiert wurden, stellte dieser die Signifikanz gesellschaftskritischer Äußerungen und die damit einhergehende Verpflichtung des Intellektuellen heraus. Auf die Frage hin, ob er sich denn damit selbst in Schwierigkeiten bringen möchte, antwortete er: »Ja, jeder sollte das tun. Man hat hier 30 000 Kurden umgebracht. Und eine Million Armenier. Und fast niemand traut sich, das zu erwähnen. Also mache ich es. Und dafür hassen sie mich« (Teuwsen 2005). Diese Äußerung Pamuks wurde in der Türkei mit einer großen Welle öffentlicher Kritik und Anfeindungen erwidert und 2005 wurde er infolgedessen mit dem Vorwurf der »Herabsetzung des Türkentums« angeklagt.³⁰ Obwohl die Anklage später fallengelassen

29 Diese Verschwörungstheorien, die sich gegen Pamuk richten, erinnern an die Verleumdungskampagne, der Salman Rushdie im Zusammenhang mit der *fatwa* gegen ihn und seinen Roman *Die satanischen Verse* (1988) ausgesetzt war: »Meine Geldgier paßt wunderbar zu der Verschwörungstheorie, ich hätte meine Seele dem Westen verkauft und für Säcke voll Geld einen sorgfältig geplanten Angriff auf den Islam verfaßt« (1992: 471), bemerkt Rushdie dazu.

30 Dieser Paragraph hatte im Türkischen Strafgesetzbuch bis ins Jahr 2008 noch in dieser Form Bestand: »Wer das Türkentum, die Republik und die Große Nationalversammlung der Türkei öffentlich herabsetzt, wird mit sechs Monaten bis zu drei Jahren Gefängnis bestraft« (Artikel 301; Türkisches Strafgesetzbuch).

sen wurde, sah sich Pamuk angesichts von Morddrohungen dennoch gezwungen, seine Heimat auf unbestimmte Zeit zu verlassen.

Bemerkenswert ist dabei die zeitnahe Veröffentlichung des Interviews mit der Publikation seines Romans *Schnee* – ein Porträt der türkischen Gesellschaft der 1990er-Jahre –, das die in dem Interview angesprochenen Themen der Deportation und Vernichtung der osmanischen Armenier während des Ersten Weltkriegs und die Unterdrückung der Kurden behandelt. Zudem wurde Pamuk im darauffolgenden Jahr 2006 der Nobelpreis für Literatur verliehen. Man könnte also Pamuks Aussagen zunächst auch im Kontext einer Positionierungsstrategie im Sinne des literarischen Feldes betrachten. Immer wieder verwies Pamuk in Interviews selbst auf die Außenseiterposition, die er innerhalb der Gesellschaft einnimmt: »Ich wurde schon immer als Agent des Westens beschimpft. In dem Roman *Schnee* habe ich die Anschuldigungen vor fünfzehn Jahren in meine Hauptfigur Ka projiziert« (Hartwig & Trotier 2015). Die Ursachen für die Kritik an seiner Person und seine eigene oppositionelle Haltung stellt er folgendermaßen heraus: »Ich bin Türke, ich bin Muslim, und ich kritisiere den politischen Islam in einem Land, in dem 99 Prozent der Menschen Muslime sind« (ebd.). Das Ergebnis seiner Geisteshaltung ist die ultimative Randstellung, die er auch in seiner Heimatstadt Istanbul verspürt. Dieses Gefühl der Einsamkeit, das ihn dort so manches Mal erfasst, weil er »der Stadt nicht mit letzter Konsequenz angehöre« (I 363), lobpreist er gewissermaßen als schicksalhaften Zustand: »Zu Beginn der Oberstufe sah ich Einsamkeit noch als vorübergehenden Zustand an und war noch nicht reif genug, sie als Schicksal hinzunehmen« (ebd.).

Wie also deutlich wird, befinden sich sowohl Sebald als auch Pamuk selbst in der Opposition zu dominanten Strukturen und Mehrheitsgesellschaften, wodurch auch ihr Werk und die darin formulierten Anschauungen und Einstellungen bestimmt werden. Ihre Außenseiterposition ist jedoch nicht im Sinne einer strategischen Selbstinszenierung und -positionierung im literarischen Feld zu sehen. Die emphatische Auseinandersetzung mit dem Marginalen ist vielmehr Ausdruck einer

genuinen ethisch-ästhetischen Geisteshaltung der Autoren, die sich, wie im Laufe dieser Studie wiederholt gezeigt werden wird, konsequenterweise auch in ihrer Poetik manifestiert.

Methodologie und Kapitelübersicht

Als eine wichtige Forschungsquelle für diese Arbeit erwies sich das Deutsche Literaturarchiv Marbach, das den Nachlass von W.G. Sebald bewahrt. Das Archiv gewährt anhand von Sebalds persönlichen Unterlagen, insbesondere seiner Privatbibliothek, einen Einblick in dessen Arbeitsweise und persönliche Interessen, die ein vertieftes Verständnis seines literarischen Werkes ermöglichen. In dieser Studie wird daher auch wiederholt auf handschriftliche Vermerke oder Anstreichungen Sebalds in seinen Privatexemplaren Bezug genommen, um vorgebrachte Thesen zu stützen.³¹ Selbstverständlich führt die Arbeit am Archiv eines verstorbenen Autors auch manche Unsicherheiten mit sich. Es kann zum Beispiel keine abschließende Sicherheit darüber geben, ob die handschriftlichen Bemerkungen und Anstreichungen in Sebalds Büchern aus dessen Privatbibliothek tatsächlich von ihm selbst stammen, oder doch aus der Hand eines früheren Besitzers. Eine weitere Fragestellung für diese Studie ergibt sich hinsichtlich des Vergleichs von Sebald mit Pamuk, zu dem im Zuge der hier durchgeführten Forschungen kein Archiv in Anspruch genommen werden konnte. Da eine Einsicht in persönliche Notizen des Autors deswegen nicht möglich ist, muss auf dessen Interviews und Äußerungen zurückgegriffen werden. Dabei werden Pamuks *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt* und sein Essayband *Other Colours* nicht nur als literarische Werke, sondern auch als eine Form des Pamuk'schen Archivs bewertet, um so auch die Diskrepanz, die sich wegen seines fehlenden Archivs ergibt, teilweise zu kompensieren.

31 Vgl. die umfangreiche Mediendokumentation aus Sebalds Nachlass am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Wie der Verfasser feststellen konnte, wurde Sebalds Interesse an marginalisierten Menschen beispielsweise auch an einem von ihm aufbewahrten Zeitungsartikel über den Bosnienkrieg deutlich.

Gegenstand dieser Analysen werden die Prosa-Erzählungen Sebalds und Pamuks sein. Sebalds *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988) und seine Gedichtsammlung *Über das Land und das Wasser* (2008) werden in diesem Kontext zwar nicht berücksichtigt werden, könnten sich für spätere Analysen in Bezug auf dessen Poetik des Marginalen jedoch ebenfalls als durchaus lohnend erweisen. Um Pamuks Poetik des Marginalen zu veranschaulichen, wird sich diese Studie hauptsächlich auf seine im Siglenverzeichnis vermerkten Romane fokussieren, wobei die frühen Werke, *Cevdet und seine Söhne* (1982) und *Das stille Haus* (1983), nicht berücksichtigt werden. Es wird also deutlich, dass nicht alle Werke Pamuks im Sinne einer Poetik des Marginalen eingeordnet werden können.

Pamuks Frühwerke³² behandeln die mehrere Generationen umfassenden Werdegänge sich modernisierender türkischer Familien und beschreiben dabei die individuellen und gesellschaftlichen Implikationen des Übergangs von der osmanischen Ordnung in die republikanische. Sie handeln also primär von den Lebenswirklichkeiten säkularer und etablierter bürgerlicher Familien. Obwohl auch hier das Bewusstsein darüber, in einer politischen Peripherie zu leben und die Konfrontationen von Tradition und Fortschritt, West und Ost durchaus evident sind und auch desillusionierte Protagonisten auftreten, gilt das Interesse hier aber noch nicht in dem Maße marginalen Räumen, Menschen und einer marginalisierten orientalischen Erzähltradition, wie es in den späteren Werken Pamuks zunehmend der Fall ist. Wir werden sehen, wie Anatolien in Pamuks späterem Werk – im Gegensatz zu dem republikanischen Roman, der Anatolien als den Ursprung der Revolution zu inszenieren versuchte – nicht mehr als

32 In *Cevdet und seine Söhne* und *Das stille Haus* beschreibt Pamuk den mehrere Generationen umfassenden Werdegang von bürgerlichen Familien und zeichnet die Wandelprozesse nach, die im Zuge des Niedergangs des Osmanischen Reiches und der Gründung der modernen Türkischen Republik stattgefunden haben. Gegenstand sind bedeutende Ereignisse und Entwicklungen in der türkisch-osmanischen Geschichte ausgehend von der osmanischen Lebenswirklichkeit nach der Jahrhundertwende über die Frühphase der türkischen Republik bis in die 1970er-Jahre.

der revolutionäre Raum im Sinne des türkischen Modernisierungsprojektes dargestellt, sondern mit einer restitutiv-kreativen Signifikanz besetzt wird, die gerade Kritik an jenem Modernisierungsprojekt und ihren Folgen artikuliert, die Pamuk in seinen ersten Romanen noch nicht dezidiert berücksichtigt. Eine Poetik des Marginalen trägt jedoch nicht dazu bei, offizielle Nationalgeschichten zu etablieren, sondern stellt sich diesen vielmehr ausdrücklich entgegen. Pamuk selbst bestand zunächst darauf, seine ersten Werke nicht zu übersetzen (Göknar 2013: 9). Grund dafür scheint eine Wandlung in seinem literarischen Verständnis zu sein, welches sich in dieser Arbeit zeigen wird.

Diese Studie wird sich jedoch nicht nur auf die inhaltlichen Aspekte in der Poetik des Marginalen beider Autoren beziehen, sondern auch auf die stilistischen. Die möglichen ästhetischen Formen einer Poetik des Marginalen, die sich in den jeweiligen Erzählungen sowohl sprachlich als auch formal, beispielsweise anhand von in die Texte integrierten Fotografien oder der Vermischung diverser literarischer Formen und Stile, zeigen, werden in den diversen Kapiteln dieser Untersuchung wiederholt herausgestellt.

In dem ersten Kapitel des Hauptteils dieser Untersuchung gilt das Interesse zunächst der Darstellung von Randfiguren in den Werken beider Autoren, denen sie einen zentralen Stellenwert zuweisen. Es wird sich zeigen, dass Sebalds und Pamuks Werke belebt sind von marginalisierten Menschen, Außenseitern und Exzentrikern, die sich jedoch, trotz ihrer geteilten Erfahrung der Randexistenz, in Bezug auf ihre Moralität grundlegend unterscheiden. Zielt dieses Kapitel darauf ab, Sebalds und Pamuks Protagonisten als Randfiguren einzuführen, wird in den folgenden Kapiteln noch eingehend ausgeführt werden, dass diese nicht bloß dargestellt, sondern mit großer Bedeutung belegt werden.

Auch das zweite Kapitel dieser Untersuchung ist zunächst eine Form der Bestandsaufnahme. Aufgespürt und aufgeführt werden abgelegene Städte, verfallene Stadtviertel und vom Niedergang bedrohte Orte in den Erzählungen. Dabei wird auch die literarische Inszenierung der Peripherie bedeutsam sein. »Hüzün« und Melancholie, die sich bei den Erzählern und Protagonisten während ihrer Wanderungen einstellen, werden als verwandte, aber auch divergente emotionale

Grundstimmungen definiert und vorgestellt. Wird in den ersten beiden Kapiteln dieser Untersuchung also vornehmlich das Vorhandensein marginaler Menschen und Räume in den Werken der Autoren erfasst und dargestellt, gilt, ausgehend von dem dritten Kapitel, fortan das Interesse dem Sinngehalt dieser Darstellungen und den Funktionen, die Randfiguren und marginalen Räumen innerhalb einer Poetik des Marginalen zugesprochen werden.

Die Signifikanz der Peripherie und dort vorgefundener Orte und Bauwerke wird im dritten Kapitel deutlich, das sich erneut abgelegenen Räumen sowie unscheinbaren Bruchstücken widmet, die die Protagonisten und Erzählinstanzen auf ihren Wanderungen vorfinden. Es wird sich zeigen, dass marginale Räume bevorzugt aufgesucht werden, da sich in ihnen die Spuren einer verdrängten Vergangenheit bewahrt haben. Marginale Dinge und Objekte werden dabei als Referenzen historischer Erkenntnis mit großer Bedeutung besetzt. Beide Autoren fokussieren sich dabei speziell auf die leidvolle Vergangenheit von Menschen, deren Erfahrungen sie in das kulturelle Gedächtnis aufnehmen. Dass die Vergangenheit jedoch trotz aller Bemühungen nicht zu erhelten ist, verdeutlicht insbesondere Sebald.

Im vierten Kapitel wird die kritische Evaluation der europäischen Zivilisationsgeschichte erörtert, die sich als eine direkte Konsequenz der Hingabe der Autoren an das Marginale ergibt. Sebald und Pamuk stellen wiederholt die negativen Auswirkungen von Modernisierungsprozessen und Fortschrittsstreben heraus. Beide positionieren sich in ihren Werken als postimperiale Schriftsteller, die die Spuren niedergegangener Imperien entdecken und den Aufstieg und Fall von Zivilisationen sichtbar machen.

Im fünften Kapitel wird die Poetik des Marginalen unter dem Aspekt ihres restitutiven Potenzials erörtert werden. Es wird deutlich werden, dass sowohl Sebald als auch Pamuk in der Literatur eine Möglichkeit sehen, Prozessen der Marginalisierung entgegenzuwirken. Erinnerungen an Katastrophen verdeutlichen nicht nur die Verlustgeschichte, sondern symbolisieren zugleich die Leerstellen und Abwesenheiten in der gegenwärtigen Gesellschaft, die in den Erzählungen stets vor Augen geführt werden. Die Werke beider Autoren werden zudem vor dem Hin-

tergrund stereotypischer Darstellungen kritisch ausgeleuchtet. Es wird sich jedoch zeigen, dass gerade eine parallele Lektüre von Literaturen aus unterschiedlichen Kulturen das geeignetste Mittel ist, klischeehaftete Vorstellungen zu überwinden.

In den Schlussbemerkungen werden die Ergebnisse dieser Studie zusammengefasst und mögliche neue Untersuchungsgegenstände benannt, die im Kontext einer Poetik des Marginalen gelesen werden können.

I **Randfiguren**

Homo Marginalis

Ein bedeutsames Merkmal einer Poetik des Marginalen ist die gehäufte Darstellung von marginalisierten Menschen, Außenseitern und Exzentrikern, die sich außerhalb einer Mehrheitsgesellschaft oder politischen bzw. kulturellen Gemeinschaft wiederfinden. Randfiguren wurden zwar schon in diversen literarischen Werken dargestellt,¹ doch der

- 1 Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857) und Victor Hugos *Les Misérables* (1862) sowie Charles Dickens *Oliver Twist* (1837–1839) – Werke, in denen Armut, Kinderarbeit, Verelendung und Gewalt thematisiert und kritisiert werden – sind dabei erwähnenswert. Fjodor Dostojewskis psychologischer Roman *Schuld und Sühne* (1866) ist beispielhaft für die Schilderung oftmals abgründiger Seelenzustände. Auch in der modernen Großstadtliteratur gilt der Fokus mitunter den Menschen in der städtischen Marginalität – verarmten Arbeitern, Prostituierten und Obdachlosen – und den psychologischen Befindlichkeiten des Individuums, das im großstädtischen Leben eine Entfremdung erlebt, zum Beispiel Rainer Maria Rilkes »Fortgeworfene« in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Speziell infolge der im 20. Jahrhundert verstärkt auftretenden Grenzerfahrungen des Menschen durch Weltkrieg, Genozid, Totalitarismus, Imperialismus und Diktatur setzen sich Erzählungen mit ethnischer, religiöser und kultureller Unterdrückung sowie den Identitätskrisen des heimatlosen Individuums auseinander. Lew Tolstoi beschrieb die Lebenswirklichkeit unter einer imperialistischen Herrschaftsgewalt in seinem Werk *Hadschi Murat* (1912). Joseph Conrad exponiert in *Heart of Darkness* (1899) das Leid der von einer europäischen Macht ausgebeuteten Kongolesen. Primo Levi in *Ist das ein Mensch* (1947) und Jean Améry in *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966) pointierten diese Problematik Jahrzehnte später in ihrer Darstellung des durch ein grausames Regime unterdrückten Individuums. Vor allem in der zweiten Hälfte des

entscheidende Unterschied zu diesen ist, dass ihnen in einer Poetik des Marginalen eine weitaus größere Signifikanz und Funktion zugewiesen wird: Die Randfigur erscheint hier oftmals als Trägerin potenzieller Erkenntnis und gesellschaftlicher Kritik sowie als moralische Instanz. Wie sich noch zeigen wird, vermögen Randfiguren auch die Erinnerung an verdrängte Kulturen und Geschichten zu bewahren und sind bisweilen die letzten verbliebenen Zeugen und Vermittler von schier unermesslichen Katastrophen, Schicksalen und gebrochenen Lebensläufen.

Die Besonderheit einer Randfigur in der Poetik des Marginalen ist, dass diese, obwohl sie häufig im Zentrum der Erzählungen steht, bis zuletzt eine Randfigur bleibt, da sie nur so eine ethisch-ästhetische Signifikanz entwickeln kann. Sie scheitert zwar oftmals bei ihren Versuchen, sich innerhalb einer Gemeinschaft zu etablieren, wie aber noch deutlich werden wird, gelingt es ihr trotzdem, eine verschüttete Vergangenheit zu entdecken, Kritik an gesellschaftlichen Missständen zu üben und an zivilisatorische Verbrechen zu erinnern. Die marginale Existenz, trotz aller negativen Begleit Aspekte, kann somit auch die Quelle einer rebellischen, kreativen und alternativen Sichtweise sein, die dazu beitragen kann, einen gesellschaftlichen Diskurs anzuregen und Wandel herbeizuführen. Dieses potenziell positive Charakteristikum der Randposition wird in sämtlichen Kapiteln dieser Untersuchung wiederholt herausgestellt werden. Das Interesse soll nun aber zunächst den Randfiguren in den Werken von W.G. Sebald und Orhan Pamuk gelten und es soll dargestellt werden, dass marginalisierte Menschen und Gemeinschaften in den Erzählungen beider Autoren einen großen Raum einnehmen. Es wird auch deutlich werden, dass – trotz aller Gemeinsamkeiten zwischen Sebalds und Pamuks Protagonisten – diese nicht einfach gleichzusetzen sind.

20. Jahrhunderts wurden die Thematisierung und Darstellung des Marginalen zunehmend zu einem wesentlichen Gegenstand in der Literatur. Es mag daher nicht verwundern, dass das Hauptinteresse dieser Studie der Literatur aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt.

1. Sebalds marginale Menschen

Das folgende Epigra², das *Die Ringe* vorangestellt ist, ist eine äußerst treffende Allegorie für das Schicksal der Sebald'schen Protagonisten, die an die Ränder von Geschichte und Gesellschaft verdrängt worden sind:

Die Ringe des Saturn bestehen aus Eiskristallen und vermutlich meteoritischen Staubteilchen, die den Planeten in dessen Äquatorebene in kreisförmigen Bahnen umlaufen. Wahrscheinlich handelt es sich um die Bruchstücke eines früheren Mondes, der, dem Planeten zu nahe, von dessen Gezeitenwirkung zerstört wurde (→ Roch'sche Grenze).
(*Brockhaus Enzyklopädie*)

Diese Definition ließe sich auf alle Protagonisten Sebalds anwenden, dessen Poetik des Marginalen von solchen Bewegungen am Rand, wie sie hier von den Ringen des Saturn symbolisiert werden, gekennzeichnet ist. Die Ringe des Saturn können als die Schockwellen einer gewaltigen Explosion verstanden werden, die sich immer weiter in das umliegende Nichts ausbreiten. Die Sebald'schen Protagonisten, die aus dem Zentrum herausgeschleudert wurden, scheinen in diesen ringförmigen Kreisen gefangen zu sein, unfähig, der unsichtbaren Schwerkraft dieses mächtigen Zentrums zu entkommen, das sie in Stücke gerissen und mit Gewalt an den Rand hinausgedrängt hat. Sebalds Erzähler bewegt sich in der Peripherie, wo er auf die Bruchstücke ihrer Existenzen trifft, die sich nunmehr an den Rändern wiederfinden, an die sie einst gedrängt worden sind. Dies sind zum einen Ruinen, die von den Spuren der Zerstörung zeugen, und zum anderen auch marginalisierte Menschen. Helen Finchs relevante Frage danach, ob die »liminal Anglo-Irish characters« (2013a: 113) in Sebalds Werken emblematisch für das Schicksal der Menschheit im 20. Jahrhundert seien, kann bejaht und auch auf

2 Es handelt sich hierbei nicht um eine wortgetreue Übernahme aus dem Brockhaus, sondern um eine von Sebald angepasste Version. Vgl. Schütte (2020: 305).

andere Protagonisten Sebalds ausgedehnt werden, denn Randfiguren dominieren seine Prosa.³

Sebalds Erzähler begegnen auf ihren Wanderungen oftmals »Opfern der Weltgeschichte« (Loquai 2005a: 250), die in ihrem Leben eine Marginalisierung durchlebt haben. Seine Protagonisten stehen nicht ausschließlich, jedoch oftmals im Schatten der Shoa. Dies ist der Fall insbesondere in *Die Ausgewanderten* oder in *Austerlitz*. Das »Gefühl des Verstoßen- und Ausgelöschtseins« (A 330), das Austerlitz hinsichtlich seiner eigenen seelischen Verfassung formuliert, gilt für all jene der Protagonisten, die sich plötzlich infolge einer erlittenen Marginalisierung am Rand der Gesellschaft wiederfinden. Die »Identifizierung mit den Verachteten, Verhöhten, Verkrüppelten, Verdämmernden, mit denen, die heulend in Verstecken sitzen« (CS 131), die Sebald in den Werken von Peter Weiss registriert, überträgt dieser somit auch in sein eigenes Werk.

Eine in der Vergangenheit erfolgte Marginalisierung kann sich auch auf die Gegenwart der Betroffenen auswirken. Der Ausdruck der »Trauerlaufbahn«, den Ambros Adelwarth in *Die Ausgewanderten* verwendet, trifft in dieser Hinsicht auch auf das Leben der meisten Sebald'schen Protagonisten zu. Der Begriff bezeichnet eine leidvolle Phase, die sich über einen längeren Zeitraum hinziehen kann – ein Umstand, den Sebald in seiner Prosa verdeutlicht, da sein Interesse vor allem den Nachwirkungen einer erlittenen Marginalisierung gilt. Peter Morgan kann zugestimmt werden, der bezüglich der Protagonisten in *Die Ausgewanderten* feststellt, dass diese Menschen seien, »whose lives and deaths occur on the periphery, not at the centre of the Holocaust« (2012: 56). Verdrängung hat zwei Dimensionen, beinhaltet also folglich eine doppelte Marginalisierung: zum einen die eigentliche physische Marginalisierung von Menschen, die sich in Form von Verfolgung

3 Die Mehrzahl von Sebalds Protagonisten ist, wie auch Helen Finch richtig bemerkt, zutiefst geprägt von einer »condition of exile and profound exterritorialization« (2013a: 122). Analog zu den Protagonisten sind auch die Sebald'schen Erzähler Randfiguren. Vgl. dazu auch Öhlschläger (2006a: 37) und Johansson (2008: 38).

und Vernichtung äußert, und zum anderen die psychologischen und soziokulturellen Spätfolgen der ersten Marginalisierung. Dieser bis in die Gegenwart fortwährende Prozess einer in der Vergangenheit begonnenen Marginalisierung manifestiert sich in Identitätskrisen, Vergangenheitsverdrängung und Entfremdungserscheinungen, an deren Ende oftmals auch der Selbstmord der Betroffenen steht. Dieses Phänomen, das auch als »Überlebenden-Syndrom« (Niederland 1980) Eingang in die Wissenschaft gefunden hat, ist ein signifikanter Bestandteil von Sebalds Prosa. Marginalisierung ist ein sich ständig wiederholender Prozess, der sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart abspielt und nur durch eine erfolgreiche Aufarbeitung zum Abschluss gebracht werden kann.

1.1 Die Ausgewanderten: Selwyn, Bereyter, Adelwarth und Aurach

Marginalisierte Menschen treten insbesondere in *Die Ausgewanderten*⁴ auf, in dem die Ohnmacht gegenüber einer unbewältigten Vergangenheit in dem Selbstmord der Protagonisten kulminiert. Selbstmord scheint für die von Exil und Heimatlosigkeit betroffenen Ausgewanderten, denen »das geographische wie das emotionale Zentrum abhanden gekommen« (Ceuppens 2009: 68) ist, der einzige Ausweg aus ihrem Unglück zu sein.⁵ Gemeinsam ist den Ausgewanderten das Gefühl einer Jahrzehnte währenden Unzugehörigkeit und Einsamkeit, deren Ursache in der Vergangenheit liegt.

Dr. Henry Selwyn ist als Kind mit seinen Eltern »aus einem litauischen Dorf ausgewandert« (AGW 30) und verleugnet den Großteil seines Lebens seine jüdische Identität. Die Entfremdung gegenüber seiner

4 Vgl. auch Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) als eine mögliche intertextuelle Referenz, mit der aber Ceuppens (2009: 65f.) zufolge keine Verwandtschaft belegt werden könne. Peter Morgan hingegen sieht hier eine Gemeinsamkeit in der Darstellung einer »longer history of German oppression, flight and exile« (2006: 83) gegeben.

5 Entsprechend stellt auch Mark Anderson fest, diese seien »solidary wanderers who make their way to the very edge of the human world and gaze into the void« (2003: 102).

Herkunft erklärt er folgendermaßen: »Ich hatte den Höhepunkt meines Selbstgefühls erreicht und änderte in einer Art zweiter Konfirmation meinen Vornamen Hersch zu Henry und meinen Familiennamen Seweryn zu Selwyn« (33). Selbst seiner Frau gegenüber verschweigt Selwyn seine jüdische Herkunft beharrlich. Nachdem er diese nach Jahrzehnten der Leugnung preisgibt, entfremdet er sich allmählich von seiner Umwelt und führt fortan zurückgezogen im Garten des großen Hauses ein Leben im Exil. Denn statt in dem großen Haus zu wohnen, »eines der größten am Ort« (8), wie der Erzähler feststellt, hat er sich in einem Häuschen im Garten eingerichtet. Seine »Eremitage« (20) ist ein Symptom seiner Randexistenz.⁶ Dr. Selwyn ist ein zutiefst traumatisierter Mensch, der sich selbst die Leugnung der eigenen Herkunft niemals vergeben hat. Sein Selbsthass und seine Selbstzerstörung kulminieren schließlich darin, dass er sich nach Jahrzehnten der Identitätskrise »mit einer Kugel aus seinem schweren Jagdgewehr« (35) das Leben nimmt. Dr. Henry Selwyn will die ihm wegen seiner jüdischen Identität drohende Marginalisierung vermeiden, indem er sich in der Hoffnung auf gesellschaftliche Akzeptanz selbst verleugnet. Aber die Vergangenheit holt ihn ein, und seine Herkunft wird ihm letztendlich doch zur Todesfalle. Der von Sebald hochgeschätzte Jean Améry weist darauf hin, dass die Dekonstruktion der Vergangenheit infolge einer Vergangenheitsverdrängung der Dekonstruktion des Ichs gleichkomme: »Das echte Heimweh war nicht Selbstmitleid, sondern Selbstzerstörung. Es bestand in der stückweisen Demontierung unserer Vergangenheit, was nicht abgehen konnte ohne Selbstverachtung und Haß gegen das verlorene Ich« (Améry 1980: 88). Dass Sebald diese Passage aus *Jenseits von Schuld und Sühne* in seinem privaten Exemplar mehrfach am Rand angestrichen hat, mag nicht verwundern; die Selbstzerstörung infolge einer Identitätsleugnung hat er insbesondere in der Figur des Dr. Henry Selwyn verarbeitet.

Eine weitere Randfigur in *Die Ausgewanderten* ist Paul Bereyter, von dessen Selbstmord der Erzähler erfährt und sich dann aufmacht, die

6 Bezogen darauf bezeichnet Jan Ceuppens Bauten auch passend als »Verräumlichung der marginalen Position der Figuren« (2009: 134).

Spuren der Lebensgeschichte seines einstigen Lehrers ausfindig zu machen. Pauls Lebensgeschichte wird aus den Reminiszenzen des Erzählers, den Erinnerungen von Lucy Landau (AGW 63), eine Freundin Pauls in späteren Jahren, und dessen eigenen Notizen zusammengestellt und vor dem Vergessen bewahrt. Paul Bereyters Familie hat zum Teil jüdische Vorfahren, als Folge dessen auch er ein Opfer des Nationalsozialismus wird, wie sich in der Erzählung herausstellt. Paul Bereyter wird zunächst als ein unangepasster und äußerst aktiver Widerständler gezeichnet, der der Mehrheitsgesellschaft kritisch gegenübersteht. Seine oppositionelle Haltung und Ablehnung von dominanten und autoritären Verhaltensweisen äußern sich zum Beispiel in der Weigerung, seinen Platz an dem »erhöhten Lehrerpult« (51) einzunehmen, wie sich der Erzähler erinnert. Die oppositionelle Attitüde gilt nicht zuletzt dem Religionsunterricht, den er als »katholische Salbaderei« (53) abtut – ein bemerkenswerter Umstand, wenn man an das provinzielle Umfeld denkt. Dies zeigt sich im Text auch darin, dass er sich des Öfteren von dem Ort abwandte und hinwanderte »in die Berge hinein, daß er das Glockenläuten nicht mehr hören konnte« (55). Auch an folgender Stelle wird Bereyters Verachtung für offizielle Regeln und Vorschriften deutlich: »Gelesen haben wir nie in dem [...] von Paul als lächerlich und verlogen bezeichneten Schullesebuch, sondern fast ausschließlich im *Rheinischen Hausfreund*« (56), entsinnt sich der Erzähler. Der von J.P. Hebel gegründete Kalender versammelt kleine Anekdoten und Geschichten, im Gegensatz zu den großen Erzählungen von kriegesischen Heldentaten, die in den Geschichtsbüchern stehen. Bereyters Abneigung gegenüber Vorschriften lässt sich auf seine im Nationalsozialismus erfolgte Entlassung aus dem Lehrerberuf zurückführen: »[S]ein Verbleiben im Schuldienst sei, aufgrund der ihm bekannten Gesetzesvorschriften, nicht mehr tragbar« (72), wird ihm in einem offiziellen Schreiben mitgeteilt.

Die erste Katastrophe im Leben Paul Bereyters geschieht, als seine Freundin von den Nationalsozialisten in einem der »von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge[n], wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt« (73) deportiert und ermordet wird. Dieses »unüberwindliche Gefühl der Niederlage« (72), die alle Ausgewanderten

teilen, scheint den »aus dem Glück ins Unglück« (73) Verstoßenen von diesem Zeitpunkt an zu prägen. Erst die vorübergehende Blindheit in Folge einer Augenoperation, nach der er »mit verbundenen Augen in einem Berner Spital lag und [...] mit reinster Traumklarheit Dinge sah, von denen er nicht geglaubt hatte, daß sie noch da waren in ihm« (76), scheint Paul die Augen für eine verdrängte Vergangenheit geöffnet zu haben. Der Verlust der Wahrnehmung der äußeren physischen Wirklichkeit aktiviert die Erinnerung und innere psychische Vorgänge.

Dem Erzähler wird im Zuge seiner Nachforschungen in Pauls Wohnort von dessen plötzlichen geistigen Abwesenheiten und »fremde[m] Verhalten« (43) berichtet, die Jahrzehnte später in Bereyters Tod kulminieren. Nachdem er zu der Überzeugung kommt, »daß er zu den Exilierten und nicht nach S. gehörte« (88), beschließt er den Selbstmord, ähnlich wie Dr. Selwyn, in relativ hohem Alter. Allein die Tatsache, dass er sich zum Sterben auf die Gleise legt und dem Tod durch die Eisenbahn passiv ausliefert, evoziert schon die Parallelen zu dem Holocaust und der massenhaften Deportation und Vernichtung der europäischen Juden, die ebenfalls oftmals ohne nennenswerte Gegenwehr geschah.⁷ Er teilt das Schicksal all derer, die mit den Sonderzügen in den Tod gefahren wurden. Die Eisenbahn ist damit das »Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück« (91).⁸ Die letzte Opposition und der Ausdruck des Anspruchs, über das eigene Leben zu entscheiden, scheint hier der Selbstmord zu sein.

Auch der in *Die Ausgewanderten* als Großonkel des Erzählers eingeführte Ambros Adelwarth, der in den 1920er-Jahren nach Amerika

7 Der Aufstand im Warschauer Ghetto am 19. April 1943 bildet eine der wenigen Ausnahmen. Er war angesichts der brutalen Übermacht jedoch ein aussichtsloser Kampf.

8 Die Bedeutung des modernen Transportwesens für die Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten zeigt sich etwa an dem folgenden Erlass Reinhard Heydrichs, dem Chef der Gestapo im nationalsozialistischen Deutschland: »Dabei ist zu beachten, daß nur solche Städte als Konzentrierungspunkte bestimmt werden, die entweder Eisenbahnknotenpunkte sind oder zum mindesten an Eisenbahnstrecken liegen« (zit. n. Benz 1995: 38).

ausgewandert ist, ist eine typische Randfigur. Da der Erzähler an-
gibt, »kaum eine eigene Erinnerung« (AGW 97) an ihn zu haben,
erzählt seine Tante Fini aus der Vergangenheit und dessen Leben. Die
Adelwarth-Erzählung thematisiert die großen Auswanderungswellen
jüdischer Menschen, die infolge von Arbeitslosigkeit und Armut ih-
re Heimat verlassen mussten. Der Satz »*Mein Feld ist die Welt*« (119,
Hervorh. im Original), der in einem Wartesaal einer Reederei in
Bremerhaven angebracht ist, an dem viele Auswanderungswillige auf
ihre Einschiffung warteten, veranschaulicht die von Auswanderungen
bestimmte Geschichte vieler Juden. Das Gefühl der Nichtzugehörigkeit
in der neuen Heimat scheint jedoch zu überwiegen und eine Belastung
zu sein.⁹ Onkel Kasimir bemerkt auf das dunkle Meer hinausblickend:
»Das ist der Rand der Finsternis [...]. I often come out here, [...] it
makes me feel that I am a long way away, though I never quite know
from where« (129). Ein Sinnbild für das in der Dunkelheit liegende
verlorene Zentrum. Die Vermischung des Deutschen mit dem Engli-
schen in einem Satz inszeniert das Dilemma des zwischen der alten
und neuen Heimat hin- und hergerissenen Ausgewanderten auch auf
der sprachlichen Ebene.

Ambros Adelwarth zeichnet die Fähigkeit aus, eine Sprache beson-
ders schnell und akzentfrei zu erlernen. Durch »Adjustierungen seiner
inneren Person« (114) ist er dazu fähig, sich jeder Situation anzupassen.
Er fühlt sich aber nirgends zugehörig, was sich auch in seiner Arbeit
als Butler – der sozusagen nur provisorisches Mitglied eines Haushalts
ist – und in seinen häufigen Reisen ausdrückt. Ambros, der für sich kei-
nen Platz in der Welt findet, wählt den Weg in die Nervenheilanstalt,¹⁰

9 Wolfgang Benz weist darauf hin, dass das Leben in der neuen Heimat sich
schwierig gestaltete: »Die aus Deutschland entkommenen Juden erwartete ein
mühsamer Alltag mit beträchtlichen Eingewöhnungsproblemen, mit Sprach-
barrieren, beruflichem Abstieg, wirtschaftlicher Not und Gefühlen des Entwur-
zeltheits – für viele lebenslang« (1995: 32).

10 Nervenheilanstalten fungieren in Sebalds Prosa regelmäßig als Sinnbilder der
marginalen Existenzen der Protagonisten. In Sebalds Privatbibliothek im Deut-
schen Literaturarchiv Marbach befinden sich verschiedenste Werke, die sich
mit Nervenheilanstalten beschäftigen und die Thematik des Wahnsinns be-

in der seine Marginalisierung infolge einer elektrischen Schocktherapie komplettiert wird. Just zu dem Zeitpunkt, an dem der behandelnde Arzt aus seiner Perspektive »eine ausgesprochen optimistische Prognose« (170) trifft, tritt jedoch das Gegenteil ein. Dr. Abramsky berichtet: »Ich aber erkannte am Gesicht von Ambros, daß er bis auf einen geringen Rest nun vernichtet war« (ebd.). Je optimistischer die Prognose, desto vernichtender das Ergebnis, könnte man auf dialektische Weise zusammenfassen.

Ambros' Homosexualität wird von Sebald als ein weiterer maßgeblicher Faktor seiner Marginalisierung eingeführt. Obwohl Ambros kein Jude ist, prädestiniert ihn seine sexuelle Neigung gleichwohl als potenzielles Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung und gesellschaftlichen Ausgrenzung. Seine Homosexualität ist ein Umstand, den seine Familie »immer ignoriert beziehungsweise verbrämt oder zum Teil wirklich nicht begriffen hat« (129), heißt es im Text. Damit führt Sebald also nicht nur die religiöse, politische oder ethnische Zugehörigkeit, sondern auch die sexuelle Präferenz als einen Faktor auf, der zur Marginalisierung der Protagonisten führen kann.¹¹

handeln, wie beispielsweise Franco Basaglias *Die negierte Institution* (1971) oder Michel Foucaults *Surveiller et Punir* (1975). Die Ausgrenzung und Marginalisierung der Geisteskranken sind weitere Formen der von Sebald kritisierten, in diesem Falle auf den Menschen bezogenen, Bereinigung und Begradigung. Was nicht geheilt, also begradigt werden kann, wird letztendlich bereinigt, indem es eingesperrt und aus der Gesellschaft entfernt wird. Auch Austerlitz verweist auf das unvergängliche Leid derer, die von den Blicken der Gesellschaft ausgesperrt wurden und fragt sich, »ob das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen sind, [...]« (A 187).

- 11 Vgl. Helen Finchs *Sebald's Bachelors. Queer Resistance and the Unconforming Life* (2013), das Homosexualität und Homosozialität als ein signifikantes und produktives Element in Sebalds Prosa herausstellt. Finch postuliert, dass Sebalds Prosa »inherently queer« (2013b: 6) sei. Sie verweist auf die evident große Anzahl an homosexuellen Junggesellen und »bachelor-artists« (9) in den Erzählungen, wie Swinburne, Fitzgerald, Le Strange, Adelwarth, Casement oder Herbeck, denen sich Sebald vorzugsweise widmet. Die »troubling queerness« (7) in Sebalds Prosa biete ein »utopian potential« (3) und eröffne die Möglichkeit einer »literary and political resistance to regimes of the normal« (7). Sebalds

Der in Manchester lebende Maler Max Aurach¹² wurde als Kind von seinen Eltern getrennt und vor den Nationalsozialisten in Sicherheit gebracht. Seine Eltern wurden »mit einem der ersten Deportationszüge aus München nach Riga geschickt und in der dortigen Gegend ermordet« (AGW 266). Aurachs leidvolle Vergangenheit manifestiert sich daher unter anderem in seiner Furcht vor Zügen und Bahnhöfen: »Das Warten auf den Bahnhöfen, die Lautsprecherdurchsagen, das Sitzen im Zug, das draußen vorbeiziehende, mir nach wie vor vollkommen fremde Land, die Blicke der Mitreisenden, all das ist mir eine einzige Pein« (252), meint er. Ähnlich wie die meisten von Sebalds marginalisierten Protagonisten leidet auch er weiterhin an seiner unbewältigten Vergangenheit, vor der er sich zeitlebens »immunisieren« (285) möchte. Doch nach einem Bandscheibenvorfall, quasi ein Sinnbild für den Zustand des ohnmächtigen Menschen, erfährt Max Aurach die schicksalhafte Begegnung mit seiner Vergangenheit. Aurach bemerkt dem Erzähler gegenüber, dass die schmerzhafteste Lähmung »der inneren Verfassung, die über die Jahre die meine geworden war, auf die denkbar akkurateste Weise entsprach« (255). Daher setzt sein »Erinnerungsstrom« (254) just in diesem Zustand ein.

Ähnlich erging es Paul Bereyter, der sich in dem Zustand einer vorübergehenden Erblindung plötzlich zu erinnern begann. Er konnte sich der Vergangenheit nicht mehr verschließen, genauso wie Aurach seinerseits der Vergangenheit in dem Zustand der Lähmung nicht entgegen kann. Später ist es die Erinnerung an seinen Koffer, der am Tag seiner Abreise aus dem nationalsozialistischen Deutschland am deutschen Zoll geöffnet vor ihm lag, der Aurach seine verdrängte Herkunft

Erzählungen und Junggesellen würden »queer alliances with forgotten texts, overlooked writers, historically marginalized peoples« (9) ermöglichen. Ihre »queerness« und die damit verbundene Position am Rand der Mehrheitsgesellschaft seien eine Form des potenziellen Widerstands, die, wie sie auch bemerkt, jedoch selten von Erfolg gekrönt ist.

- 12 Als Modell für die Figur des Max Aurach diente Sebald das Leben des Malers Frank Auerbach, der mit der Fiktionalisierung seiner Biografie jedoch nicht einverstanden war. In späteren Ausgaben des Werks wurde daher Max Aurach in Max Ferber umbenannt.

vor Augen führt (281). Auch Aurach leidet weiterhin an den Folgen der ersten Marginalisierung, die er in jungen Jahren erdulden musste. Dieses manifestiert sich, wie schon bei Onkel Kasimir, auch in der sprachlichen Vermischung der einstigen Heimat und des Exils. Er berichtet über seine Auswanderung nach Manchester auf Deutsch und auf Englisch: »[U]nd mit jedem Jahr, das ich seither zugebracht habe zwischen den schwarzen Fassaden dieser Geburtsstätte unserer Industrie, ist es mir deutlicher geworden that I am here, as they used to say, to serve under the chimney« (287).¹³ Der sprachlich gemischte Satz wird zum Sinnbild einer zwischen zwei Kulturen verorteten Existenz.¹⁴ Dieser Zustand der Lähmung angesichts einer unbewältigten Vergangenheit wird nicht nur bei Aurach, sondern auch bei Austerlitz wieder aufgegriffen.¹⁵

1.2 Austerlitz

Austerlitz wurde mit einem Kindertransport aus dem nationalsozialistischen Deutschland nach England gebracht und dort von einer walisischen Familie aufgezogen. Seine tragische Vergangenheit und die Ermordung seiner Eltern durch die Nationalsozialisten hat er stets beharrlich verdrängt und es konsequent vermieden, diesbezüglich Fragen

13 Rauchende Schloten erinnern nicht nur an die Hochzeit der Industrialisierung, sondern auch an die Krematorien von Auschwitz und können somit als ein impliziter Verweis auf die Shoa gelesen werden.

14 Auch Sebalds besonderer Stil ist davon geprägt, wie Simon Cooke feststellt. Sebalds Exildasein und marginale Position habe sich auch in dessen Sprache manifestiert: »Sebald's German has syntactical marks of Englishness in the ordering of subject, object, verb« (2013: 168). Sebalds Sprache weise Spuren der Orientierungslosigkeit und des »estrangement of the traveller« (ebd.) auf.

15 Das lähmende Gefühl ist ein Motiv, das auch in Saul Friedländers *Wenn die Erinnerung kommt* (1978) auftaucht, von dem ein Exemplar auch in Sebalds Privatbibliothek existiert, und in dem es heißt: »Es hat sehr lange gedauert, bis ich den Weg zu meiner eigenen Vergangenheit wiederfand. Die Erinnerung an die Ereignisse selbst konnte ich nicht vertreiben, doch wenn ich davon sprechen wollte oder wenn ich zur Feder griff, um sie zu beschreiben, war ich jedesmal wie gelähmt« (1998: 108).

zu stellen, sodass er seine wahre Identität nicht kennt: »Seit meiner Kindheit und Jugend [...] habe ich nicht gewußt, wer ich in Wahrheit bin« (A 64). Die wahren Umstände seiner Herkunft erfährt er nur zufällig in einem Radiobericht über Kindertransporte (203). Doch erst an der »Liverpool Street Train Station«, wo er als Kind in England ankam, beginnt er, sich zu erinnern (184). Ähnlich wie die Protagonisten in *Die Ausgewanderten* ist auch Austerlitz von einem »Gefühl des Verstoßen- und Ausgelöschtseins« (326) gekennzeichnet. Nach dem Verlust seiner Familie empfindet er »Scham und Kummer« (197), Gefühle, die weit in seine Kindheit bei den Zieheltern zurückreichen.

Das Gefühl der Einsamkeit und Unzugehörigkeit wird Austerlitz erst richtig bewusst, als er seine Herkunft erfährt und ihm klar wird: »[W]ie vereinzelt ich gewesen war und von jeher gewesen bin, unter den Walisern ebenso wie unter den Engländern und den Franzosen« (181). Erinnerungen an seine Kindheitstage lösen bei ihm die »Empfindung des Abgetrenntseins und der Bodenlosigkeit aus« (157). Infolge seiner »immer krankhafter werdenden Verschließung« (169) erleidet Austerlitz mehrere Nervenzusammenbrüche, bis er doch letzten Endes mit dem unvermeidbaren Erinnerungsprozess und der Vergangenheitsbewältigung beginnt. Schließlich berichtet er dem Erzähler von seiner langwierigen Suche nach seinen Eltern und den damit verbundenen Schwierigkeiten der Erinnerung. Seine »Wanderstiefel« (14) und der Rucksack, den er immer bei sich hat, sind Sinnbilder seiner instabilen Existenz am Rand. Die Frage, die ihm seine Freundin Marie während eines gemeinsamen Aufenthaltes in dem Kurort Marienbad stellt, verdeutlicht seine von Vorläufigkeit geprägte Existenz: »Warum hast du bei unserer Ankunft deine Sachen nicht ausgepackt und lebst, sozusagen, immer nur aus dem Rucksack?« (307). Der Rucksack ist zwar ein »Merkmal seiner Ortlosigkeit, das ihn mit dem verschickten Kind identifiziert« (2004: 236), wie Lobsien richtig bemerkt, er erweist sich aber auch als ein gewisser Halt für seine Identität, als »das einzige wahrhaft Zuverlässige« (A 59) im Leben. Insbesondere im Kontext einer schwierigen Suche nach den Spuren der Vergangenheit und damit verbundenen Erinnerungsprozessen wird sich Austerlitz in den folgenden Kapiteln noch als bedeutender Protagonist erweisen.

1.3 Exzentriker und Sonderlinge

Sebalds Interesse an denjenigen, die außerhalb der Mehrheitsgesellschaft stehen, manifestiert sich auch an seiner bevorzugten Darstellung von Außenseitern und Exzentrikern. In seinen Werken wendet er sich »hauptsächlich exilierten Figuren zu« (Ecker 2006: 77) oder »Gestalten, die sich in der Heimat wie Exilierte fühlen« (ebd.). Es sind »Geistesnomaden aus der großen Gemeinschaft der melancholischen Einzelgänger« (Loquai 2005a: 250), die dem Leser wiederholt begegnen. Der Begriff ex-zentrisch, im Sinne von außerhalb eines Mittelpunktes liegend, ist eine treffende Umschreibung für die Protagonisten. Es sind dies oftmals exzentrische Randfiguren, die sich der Gesellschaft nicht mehr zugehörig fühlen wie beispielsweise Edward Fitzgerald in *Die Ringe*, der seiner gehobenen Gesellschaft entfremdet ist. Der exzentrische Schriftsteller widmet sich der Literatur und nimmt das Geld und die Machtposition, die ihm als Mitglied einer reichen Familie zugestanden hätten, nicht in Anspruch. Bemerkenswert ist, dass Fitzgerald, wie auch im Text korrekt dargestellt wird, eine Übersetzung des *Robāʿīyāt* (»Vierzeilern«) des im 11. bzw. 12. Jahrhundert lebenden persischen Gelehrten und Dichters Omer Khayyām¹⁶ anfertigt und diesen im Westen bekannt macht. Es scheint also, als ob Sebalds Protagonisten sein Interesse für die Begebenheiten in der Peripherie teilen. Wir werden noch sehen, wie diese Passage auch im Kontext von Pamuks Restitution einer orientalischen Erzähltradition bedeutsam sein wird.

Zu dieser Riege der exzentrischen Außenseiter gehört auch der »schwermütige« (RS 192) Schriftsteller Algernon Charles Swinburne,

16 Diese Passage ist hinsichtlich der Referenz zu einem östlichen Gelehrten bemerkenswert. Hutchinson (2009: 128) zufolge zeige Fitzgeralds empathische Auseinandersetzung mit orientalischer Kultur seinen Widerstand gegenüber der dominanten, an kolonialen Praktiken beteiligten Klasse, der er selbst zugehört. Auch Finch bemerkt an dieser Stelle richtig, dass Fitzgerald, nicht zuletzt infolge seiner queeren Veranlagung, »create[s] a literature that resists colonial oppression« (2013b: 54).

der schon mit seiner auffälligen physischen Erscheinung die Voraussetzungen dieser Rolle erfüllt. Hinsichtlich seines überdimensionalen Kopfes und der zerbrechlichen Körperform heißt es, dass Swinburne »allein schon aufgrund seiner äußeren Gestalt, als vollkommen aus der Art geschlagen erscheinen« (195) müsse, was ihn auch zu einem »object of amazement at Eton« (196) gemacht habe. Dieser infolge nervlicher Überspannungen als, wie es heißt, »*unfitted for general society*« (192) erklärte Schriftsteller wird als ein »beständig in der Gefahr des Nervenzusammenbruchs schwebendes Wesen« (195) beschrieben. Wegen des labilen Gesundheitszustands des »in der Vorstadt exilierten Wunderpoeten« (198) führt dieser fortan ein zurückgezogenes Leben fern der Gesellschaft.

Major George Wyndham Le Strange, dessen Name ja allein schon ein äußerst offensichtlicher Hinweis auf seine gesellschaftliche Reputation ist, ist ein weiterer exzentrischer Sebald'scher Protagonist. Der Major, der auch an der Befreiung des Konzentrationslagers Bergen-Belsen beteiligt war,¹⁷ zieht es vor, ein zurückgezogenes Leben in seinem großen Haus in der Grafschaft Suffolk mit seiner Haushälterin zu führen, mit der er kaum ein Wort spricht und nur »unter Wahrung absoluten Stillschweigens« (RS 80) diniert.¹⁸ Es sei immer deutlicher geworden, dass die »Lebensführung Le Stranges mehr und mehr ins Exzentrische sich zu wandeln begann« (ebd.), was die verschiedensten Gerüchte zur Folge hatte. Der Erzähler fasst zusammen, was man sich in der Grafschaft Suffolk über den Major erzählt: Es heißt, der Major sei »in Kleidern aus früheren Zeiten herumgegangen« (82), er sei »umschwärmt gewesen von allem möglichen Federvieh« (ebd.), und sei »gleich dem heiligen Hieronymus in der Wüste« (83) nächtelang in einer

17 Major Le Stranges merkwürdiges Verhalten ist auch zu verstehen als ein Hinweis auf die »psychischen Folgen, die die direkte Konfrontation mit dem Holocaust auch bei Zeitgenossen und Zeugen hinterließ, die weder Opfer noch Täter, sondern Befreier waren« (2009: 35), wie Gerhard Fischer treffend bemerkt.

18 Dieser Hinweis auf den Schweigeprozess schafft eine Gemeinsamkeit zwischen dem Major und den übrigen Protagonisten Sebalds, die ebenfalls oftmals in Schweigen gehüllt sind.

eigens ausgehobenen Höhle gesessen (was eher der maßlosen Fantasie der Gesellschaft entspricht als der Wahrheit).

Cosmo Solomon in *Die Ausgewanderten*, dessen »seelisches und geistiges Leid« (AGW 138) mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs begann, ist ein weiterer der Sebald'schen Exzentriker. Cosmo wird als ein sehr empathischer Mensch gezeichnet, der behauptet, »in seinem Kopf wahrzunehmen, was in Europa vor sich ging, das Brennen, das Sterben und das Verwesen unter der Sonne auf dem offenen Feld« (139). Dies zeigt sich auch daran, dass mit dem Ende des Krieges, sobald das Sterben aufhört, »eine zeitweilige Besserung im Befinden Cosmos« (ebd.) eintritt. Letztendlich aber wird er wegen einer diagnostizierten Nervenkrankheit in eine Anstalt gebracht, »wo er innerhalb desselben Jahres noch, stumm und unbeweglich, wie er war, verdämmerte« (143).

In *Die Ringe* wird mit dem britischen Diplomaten und irischen Unabhängigkeitskämpfer Roger Casement eine Figur aufgeführt, die auf die Folter, die Verstümmelungen und die »Agonie eines ganzen Volkes« (RS 154) im Kongo aufmerksam macht. Mit seinem Fokus auf die Opfer der Geschichte genügt er Sebalds Ideal des Menschen vollends.¹⁹ Er wird als ein Mensch gezeichnet, der sich bewusst auf die Seite der Marginalisierten stellt: »Casement jedoch war nicht bereit, auf die Seite der Macht überzuwechseln; ganz im Gegenteil beschäftigten ihn in zunehmendem Maße die Natur und der Ursprung dieser Macht und der aus ihr geborenen imperialistischen Mentalität« (156). Casement und sein »Einsatz für die Rechtlosen und Verfolgten« (ebd.), den er mit dem

19 Hier sei auch auf die Kritik an Sebalds positiver Darstellung Roger Casements hingewiesen. Anne Fuchs (2004: 200–05) verweist auf die historisch erklärende hagiografische Darstellung Casements, die Sebald mit dem Vorsatz vornehme, diesen als einen Kontrahenten dominanter und autoritärer Strukturen zu charakterisieren. Auch Helen Finch postuliert, dass Sebald Roger Casements »dubious paedophile tourism« (2013b: 78), den dieser in Kongo und Lateinamerika praktiziert habe, in seiner hagiografischen Darstellung bewusst ausklammere, damit dessen »historical resistance and queer desire« (ebd.), die er diesem zuschreibt, sich herausbilden könne. Tatsächlich scheint die Heroisierung Casements das primäre Ziel zu haben, den großen Helden der Weltgeschichte einen marginalisierten Helden entgegenzustellen.

Leben bezahlen musste, wird besonders gewürdigt. Die oppositionelle Haltung des Einzelnen gegenüber dominanten und mächtigen Strukturen findet hiermit eine wichtige Anerkennung. Insbesondere im Falle Roger Casements werden Homosexualität und die damit verbundene Ausgrenzung aus der Gesellschaft thematisiert. Casement wird nach seiner Verhaftung anhand einiger Notizen in seinen Tagebüchern, die Hinweise auf homosexuelle Lebensweisen liefern, an den Pranger gestellt und öffentlich diskreditiert. Die Marginalisierung Casements – der zunächst als politischer Gegenspieler einer dominanten Großmacht verhaftet, dann als homosexueller Mann diffamiert und schließlich hingerichtet wird – vollzieht sich damit in mehrfacher Hinsicht. Doch für Sebald scheint es gerade Casements politische und persönliche Randposition gewesen zu sein, die diesen dazu befähigte, »über die Grenzen der gesellschaftlichen Klassen und der Rassen hinweg die andauernde Unterdrückung, Ausbeutung, Versklavung und Verschrottung derjenigen zu erkennen, die am weitesten entfernt waren von den Zentren der Macht« (162).²⁰ An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass die Position am Rand auch durchaus rebellische Aspekte bereithalten kann.

Auch Michael Parkinson (RS 14) – ein Universitätskollege Sebalds, der als ein verschlossener und mit einer »ans Exzentrische« (15) reichenden »Bescheidenheit« (ebd.) und in Einsamkeit lebender introvertierter Mensch dargestellt wird – wird in *Die Ringe* als eine der Randfiguren eingeführt. Dieser von Sebald hochgeschätzte Mensch, der sein Glück »in einer inzwischen kaum mehr denkbaren Form von Bescheidenheit« (ebd.) gefunden hat, stirbt eines Tages plötzlich, genauso wie einige Wochen später Janine Dakyns, eine zurückgezogen lebende Akademikerin, die eine »stets vom obskuren Detail [...] ausgehende, gewissermaßen private Wissenschaft von der französischen Romanliteratur des

20 Wie Eric Santner herausstellt, wies bereits Sigmund Freud auf den Zusammenhang von Homosexualität, politischem Engagement und Empathiefähigkeit hin: »It is precisely manifest homosexuals, [...] who are distinguished by taking a particularly active share in the general interests of humanity – interests which have themselves sprung from a sublimation of erotic instincts« (Freud 1911, zit. n. Santner 2006: 174).

19. Jahrhunderts entwickelte« (16). Die in den späteren Ausführungen noch mehrmals auftretende Thematik des Todes und des Zerfalls wird also in *Die Ringe* gleich zu Beginn schon mit dem tragischen Schicksal von Sebalds Kollegen Michael Parkinson – der sein Glück auf langen Wanderungen (15), seinen Tod jedoch »auf der Seite liegend« (ebd.) fand – und Janine Dakyns eingeführt.

Viele Figuren Sebalds sind »historisch vergessene Exzentriker, die in Absetzung von den jeweils herrschenden Normen ihr Leben als gesellschaftliche Randfiguren verbracht haben« (Fuchs 2004: 99).²¹ Die Protagonisten in *Die Ausgewanderten* wie auch in anderen Werken Sebalds stehen unter anderem stellvertretend für die Lebenserfahrungen von Gemeinschaften, die im Zuge von Marginalisierungsprozessen verdrängt worden sind: »Selwyn, Bereyter, Adelwarth, and Aurach are thus representatives of families, and ultimately of entire societies, that have been destroyed or scattered by the political upheavals of the twentieth century« (2007: 110), bemerkt Long dazu. Dies wird auch in *Die Ringe* am Beispiel der irischen Familie Ashbury exemplifiziert. Nach dem Verlust ihrer einst herausragenden Stellung in der Gesellschaft sehen sich die Familienmitglieder nunmehr nirgends zugehörig. Die einzige ihnen noch verbliebene Heimat ist ein vom Verfall bedrohter Landsitz, dessen Niedergang sie nur noch mit großer Mühe hinausschieben können. Daher leben sie wie »Flüchtlinge, die Furchtbares mitgemacht haben und die es nicht wagen, an dem Platz, an dem sie gestrandet sind, sich niederzulassen. Es war auffallend, daß sämtliche Mitglieder der Familie andauernd in den Korridoren und Stiegenhäusern herumwanderten« (RS 250f.). In dieser Passage wird noch einmal deutlich, dass Sebald ein generelles Interesse an dem Schicksal verdrängter Menschen hatte. Der Verlust der Heimat und die Folgen einer Marginalisierung werden am Beispiel des Irischen Bürgerkriegs (1922–1923) beziehungsweise an den Spuren, die dieser in der irischen Gesellschaft hinterlassen hat, thematisiert. Dies wird, wie noch gezeigt werden wird, auch an

21 Zu den Außenseitern und Exzentrikern in *Schwindel. Gefühle*. zählen Dr. Ramboisek, der zu den »von Haus aus Untröstlichen« (SG 250) gehört, und die unangepasste Mathild Seelos, die im Dorf als »überspannte Person« (SG 246) gilt.

Sebalds wiederholten Hinweisen auf ethnische und politische Minderheiten deutlich, die aus ihrer Heimat vertrieben oder vernichtet worden sind.

2. Pamuks marginale Menschen

Auch Orhan Pamuks Interesse gilt oftmals marginalisierten und gescheiterten Menschen wie verfolgten Intellektuellen, politischen Oppositionellen, Idealisten sowie Minderheiten, die von autoritären Strukturen unterdrückt werden oder keine Zugehörigkeit finden. Während Sebalds Randfiguren sich häufig im Schatten der Shoa wiederfinden, stehen Pamuks Protagonisten oftmals im Schatten des türkischen Zivilisationsbruchs: die Gründung der modernen Türkei. Das damit einhergehende Dilemma des türkischen Menschen, der bei dem Versuch scheitert, die Gegensätzlichkeit von Tradition und Moderne zu überwinden, wird in der türkischen Literatur recht häufig dargestellt.²² Pamuks Protagonisten befinden sich in einer politischen Peripherie. Ihre Randexistenz manifestiert sich häufig in Identitätskrisen und einer Suche nach Zugehörigkeit.

2.1 Osman und Dr. Narin in *Das neue Leben*

Osman, der 22-jährige Protagonist in *Das neue Leben*, liest ein Buch mit dem Titel »Das neue Leben« und erfährt eine plötzliche Transformation seiner Lebenswirklichkeit. Unter dem Einfluss der im Buch formulierten Verheißung eines neuen Lebens und besessen von der Suche nach Canan – ein Mädchen, in das er sich verliebte und das kurz darauf verschwand – verlässt er Istanbul, das bisherige Zentrum seines Le-

22 Auch Madina Tlostanova weist auf diesen Umstand hin: »The western culture is presented by Pamuk as simultaneously attractive and destructive for his Turkish characters« (2007: 413). Can Yeğinsu verweist auf die Wanderungen der Protagonisten »through the streets of Turkey's past and present« (2006: 44), in dem Bestreben »to reconcile the Eastern and Western pulls of their history, their faith, and their art« (ebd.).

bens und begibt sich auf eine Reise ins abgelegene Anatolien. Osmans romantische Suche nach der Geliebten wandelt sich bald schon zu einer mystischen Nachforschung nach einem geheimen Zentrum, einem Streben nach authentischer und unberührter Identität. Seine Anstrengungen, ein neues Leben zu finden, erweisen sich jedoch als ein äußerst schwieriges Vorhaben. Mehmet, der ebenfalls unter dem Einfluss des mysteriösen Buches steht, offenbart ihm, dass es im Grunde keine unverfälschte Wahrheit gibt, die entdeckt werden könnte: »Es ist sinnlos, nach einem Original, einem Schlüssel, einem Wort, einer Wurzel zu suchen« (NL 270f.). Osman gerät außer sich, tötet Mehmet und kehrt nach Istanbul zurück. Zwanzig Jahre später unternimmt er einen letzten Versuch, das Mysterium zu lüften, das seiner Meinung nach irgendwo da draußen in der anatolischen Peripherie sein muss. Dort eröffnet ihm ein alter Mann das simple Geheimnis des Lebens: »So war nun einmal das Leben – da war der Unfall, da war der Glücksfall; da war die Liebe, die Einsamkeit, die Freude; da war das Geschick, ein Licht, ein Sterben, aber da war auch ein ungewisses Glück, das alles durfte man nicht vergessen« (335f.).

Als Osman nun begreift, dass es ihm nicht möglich ist, abgetrennt von der Vergangenheit ein neues Leben zu beginnen, scheint er seinen inneren Frieden gefunden zu haben. Auf der Rückreise nach Istanbul wird er jedoch bei einem Verkehrsunfall²³ getötet. Osmans Loslösung von seiner Vergangenheit und seine Suche nach einem neuen Leben könnten als eine Allegorie für die verwestlichende Türkei und ein Sinnbild für die türkische Bevölkerung betrachtet werden, da Osman auch der Name des Begründers der osmanischen Dynastie ist. Osman, eine Metonymie der osmanischen Türken, kann im Osten nicht das erhoffte

23 Diese häufigen Unfälle in *Das neue Leben* symbolisieren abrupte und radikale Umbrüche, Transformationen, Anfänge und Abschlüsse. Plötzliche Veränderungen, wie z.B. diese Unfälle, ein Mord (*Rot*), das unvermittelte Verschwinden eines Menschen (*Das schwarze Buch*) oder das Entern eines Schiffes (*Die weiße Festung*), fungieren des Öfteren als die Ausgangssituation und die Initialzündung in Pamuks Romanen. Sie sind Allegorien fundamentaler Veränderungen, die die Geschichte der modernen Türkei prägen.

Glück finden, und seine, durch die gefährlichen Busreisen symbolisierten, instabilen Lebensverhältnisse erlauben ihm nicht, den Westen zu erreichen. Er ist nicht dazu fähig, die »traditionellen östlichen Werte, den inneren Frieden – Huzur –, das Gottvertrauen – Tevekkül – und die Geduld – Sabır« (144) zu internalisieren, von denen Canan einst in Kinderheften gelesen hatte. Osmans Scheitern wird durch seinen fehlenden Zugang zu der sufistischen Weltanschauung begründet, die in seinem Land größtenteils verdrängt worden ist. Sein existenzielles Dilemma und die Identitätskrise, in der er sich befindet, werden in der Suche nach dem neuen Leben und seiner Position zwischen Moderne und Tradition verkörpert.

Als eine weitere Randfigur in diesem Roman kann Dr. Narin gelten. Dr. Narin – der Vater des jungen Mehmet, der kurz nach der Lektüre des Buches verschwand –, dem Osman und Canan in einem abgelegenen Dorf in Anatolien begegnen, ist ein paranoider Verfechter der türkischen Tradition und Lebensweise, der externe Einflüsse vehement ablehnt. Osman berichtet: »Es gebe eine große Verschwörung, gegen ihn selbst, seine Denkweise, die Gegenstände, denen er sein Leben gewidmet habe, gegen alles, was für dieses Land lebenswichtig sei« (154f.). Da er das moderne und geschichtsvergessene Leben in den Metropolen ablehnt, führt er ein zurückgezogenes Leben in der anatolischen Peripherie und versucht, wenn nötig auch mit Gewalt, die Werte seines Landes zu bewahren. Doch Dr. Narins Kampf scheint bereits verloren. Nicht nur sein Sohn Mehmet hat sich von ihm abgewandt, auch sein Ziel, die kulturellen Werte seines Landes vor externen Einflüssen zu bewahren, schlägt fehl. Denn wie sich im Roman zeigt, wird selbst sein Rückzugsraum in Anatolien von westlichen Lebensweisen eingeholt und vollständig eingenommen (NL 321–24).

2.2 Galip und Meister Bedii in *Das schwarze Buch*

Galip, der Hauptprotagonist in diesem Roman, wird von Rüya, seiner Ehefrau, ohne jegliche Erklärung verlassen. Bald schon mutmaßt er, dass sie sich gemeinsam mit ihrem Halbbruder Celâl – einem bekannten Kolumnisten, der ebenfalls auf mysteriöse Weise verschwunden

ist – versteckt haben könnte. Galip, dessen Leben von Schwermut bestimmt ist, hat sich von der Gesellschaft entfremdet. Im Laufe der Erzählung wird immer deutlicher, dass er, ähnlich wie Osman in *Das neue Leben*, auf der Suche nach einem anderen Leben ist. Galips zunächst verzweifelte Suche nach Celâl und Rüya wandelt sich daher schon bald in eine Suche nach Identität, die ihn verwandelt. Rüya und Celâl werden schließlich unter mysteriösen Umständen getötet und Galip, der Celâls Identität übernimmt, führt dessen Leben fort. Galips Leben ist aber fortan bestimmt von dem schmerzhaften Verlust und der »schmerzliche[n] Erinnerung« (SB 500) an seine Frau.

Meister Bedii ist eine weitere Randfigur in diesem Werk. Das Kapitel »Meister Bediis Kinder« (SB 69–76) besteht aus einem Zeitungsartikel von Celâl, in dem dieser von Meister Bedii berichtet, der Schaufensterpuppen herstellt, die exakt den Menschen auf den Straßen Istanbuls ähneln. Meister Bedii war es in der spät-osmanischen Zeit per religiösem Gesetz nicht erlaubt, diese anzufertigen. Der oberste Geistliche »befand, wer Allahs Geschöpfe auf so vollkommene Weise nachahme, wolle sich gewissermaßen mit Allah messen, ließ die Mannequins aus dem Museum entfernen und an ihrer Stelle Vogelscheuchen aufstellen« (70). Aber parallel zu dem Westernisierungsprozess in der modernen Türkischen Republik und der verstärkt auftretenden europäischen Lebensweise, kamen nun auch Schaufensterpuppen in Mode. Diese waren aber nach europäischen Vorbildern modelliert. Als Meister Bedii in den Jahren der Verwestlichung erneut den Versuch unternimmt, seine Schaufensterpuppen zu verkaufen, interessieren sich Boutiquen in den modernen Stadtvierteln Istanbuls nicht mehr dafür, da seine Modellfiguren türkische Menschen so zeigen, wie sie sind, und nicht so, wie sie gerne wären. Seine Schaufensterpuppen finden keine Abnehmer. Meister Bedii gehört zu denjenigen, die dieser Entwicklung mit Misstrauen und Ablehnung begegnen: »In jenen Jahren hätte sein Vater begriffen, daß eine Nation ihre Lebensweise, ihre Geschichte, Technologie, Kultur, Kunst und Literatur ändern könne, niemals aber ihre Gesten« (73), sagt Meister Bediis Sohn. Doch letztendlich erkennt Meister Bedii die Unvermeidbarkeit dieser Entwicklung. Ähnlich wie schon Dr. Narin wendet auch er sich von der Gesellschaft ab, die ihm fremd geworden ist,

und zieht sich »in die unterirdischen Räume seines Hauses« (74) zurück.

2.3 Ka und die Einwohner von Kars in *Schnee*

Die Handlung in *Schnee* setzt ein mit der sehnstüchtigen Suche eines entwurzelten Individuums nach Heimat, Liebe und Zugehörigkeit. Ka, ein Dichter aus Istanbul, dessen eigentlicher Name Kemal Alakuşoğlu ist, sucht nach einer Veränderung in seinem Leben. Kars Entscheidung, seinen Namen abzulegen, der ihm nicht gefällt (S 11), und stattdessen einen neuen zu erfinden, symbolisiert seinen inneren Konflikt. Der Name Ka suggeriert auch eine Verbindung zu Franz Kafkas Protagonisten K. in *Das Schloss* (1926): Analog zu Kafkas K. ist auch Pamuks Ka gefangen in unüberschaubaren Mechanismen, die er nicht begreifen kann. Die Ähnlichkeiten zwischen Kafkas K. und Pamuks Ka hinsichtlich ihrer Isolation und Marginalisierung werden sich im Folgenden noch als signifikant erweisen. Ka, Mitglied einer verwestlichten Istanbuler Familie, sieht sich infolge eines Militärputsches gezwungen, die Türkei zu verlassen. Als ein türkischer Dichter im deutschen Exil schafft er es jedoch nicht, sich in die deutsche Gesellschaft zu integrieren, und nach einigen Jahren der isolierten Existenz kehrt er nach Istanbul zurück und beginnt für eine Tageszeitung zu arbeiten. Schließlich wird er ins ferne Kars geschickt, um dort Nachforschungen über mehrere Selbstmorde junger Frauen aufzunehmen, die sich dort ereignet haben.

Kars ist eine abgelegene ostanatolische Stadt, in der auch die Bewohner als Randfiguren inszeniert werden. Fazıl, einer von ihnen, drückt dies folgendermaßen aus: »Wir sind arm und unwichtig. [...] Unser kümmerliches Leben hat keinen Platz in der Geschichte der Menschheit« (S 346). Ka, hin- und hergerissen zwischen europäischen und anatolischen Lebensweisen, scheint nicht so recht in die Gemeinschaft dieser vergessenen Stadt zu passen. Gleich während seiner ersten Spaziergänge kurz nach der Ankunft wird er misstrauisch beäugt. Der Intellektuelle aus Istanbul – dem Zentrum der Türkei – sticht aus dem alltäglichen Bild der Stadt heraus und ist an seinem Mantel, den er im deutschen Exil erstanden hatte, leicht als Frem-

der auszumachen: »Ich habe Sie ganz von weitem an Ihrem Mantel erkannt« (160), bemerkt einer. Auch sein »nom de plume«, der seine Identitätskrise symbolisiert, löst Misstrauen aus. In der Tageszeitung heißt es: »Oder verbirgst du deinen eigentlichen Namen aus Scham, ein Türke zu sein, und verwendest deswegen stattdessen ›Ka‹, dieses aus der Luft gegriffene Imitat fremder Namen?« (354). Ka, der atheistische Intellektuelle, ist aber sehr fasziniert von der muslimischen Gemeinschaft in Kars und nähert sich der Religion an.

Hier beginnt das Dilemma nun Gestalt anzunehmen: westlich geprägte Intellektualität trifft auf islamische Religiosität. Ka ist von der Sehnsucht nach Zugehörigkeit erfüllt und wünscht sich nichts sehnlicher, als nur Teil einer Gemeinschaft zu sein. Religion bietet einen Weg aus der Isolation: »Ich möchte sein wie alle anderen hier auch« (149), ruft er aus. Er möchte tief in die Abgeschiedenheit des peripheren Kars eingehen: »Auch ich bin ein Provinzler, und ich möchte noch provinzieller sein und vergessen werden« (119). In Kars macht er die Bekanntschaft mit Religion als potenzieller Hort der Zuflucht und Hoffnung. Ein Refugium, das Paul Bereyter in *Die Ausgewanderten* für sich selbst stets vehement ablehnte. Tatsächlich scheint Religiosität hier eine Voraussetzung für die Gemeinschaftszugehörigkeit zu sein: »Ka hatte von Anfang an gewußt, daß an Gott glauben in der Türkei nicht heißt, daß der einzelne Mensch dem höchsten Gedanken und dem größten Schöpfer begegnet, sondern vor allem, daß er sich einer Gemeinschaft und einer sozialen Umgebung anschließt« (75). Kas westliche Erziehung erweist sich jedoch als ein Hindernis, und er scheitert bei dem Versuch, ein Mitglied der religiösen Gemeinschaft zu werden: »Ich möchte gerne so, wie Sie das tun, an Gott glauben und ein ganz normaler Landsmann sein, aber weil ein Abendländer in mir steckt, bin ich ganz durcheinander« (119), gesteht er. Ka stößt in beiden Lagern auf Ablehnung: Säkulare beschimpfen ihn als »liberale, weichherzige Memme« (244) und ein Islamist bezeichnet ihn als einen »Agent[en] des Westens« (389) und »Sklave[n] der Europäer« (ebd.). Ein anderes Mitglied der islamischen Gemeinschaft in Kars drückt aus, was viele über Ka denken: »Die [besseren Kreise von Istanbul] glauben nie an Allah. Weil sie an das glauben, woran auch die Europäer glauben, halten sie sich für etwas Bes-

seres als das Volk« (125). Kas Antwort auf diese höchst oberflächliche Bemerkung zeigt die ambivalente Situation, in der er sich wiederfindet: »Vielleicht gehöre ich in Istanbul zu den besseren Kreisen«, sagte Ka. »Aber in Deutschland war ich ein armer Schlucker« (ebd.). Ka bemerkt, dass er in seinem deutschen Exil nicht dazu fähig gewesen sei, die deutsche Sprache zu lernen, da sein Körper sich dagegen gesträubt habe: »Mein Körper hat sich gegen das Deutsche gewehrt, und am Ende habe ich meine Naivität und meine Seele bewahrt« (44). Erinnern wir uns an dieser Stelle erneut an Ambros Adelwarth, der durch »Adjustierungen seiner inneren Person« (AGW 114) dazu in der Lage war, jede Sprache zu erlernen. Im Falle Kas scheint genau das Gegenteil eingetreten zu sein: Als Mitglied einer städtischen und gebildeten Elite war er in Istanbul gut integriert und akzeptiert, doch als politisch aktiver Journalist und Dichter scheitert er mit seinem politischen Engagement und sieht sich gezwungen, das Land nach dem Militärputsch zu verlassen. Seiner ersten Marginalisierung folgt eine weitere in Deutschland, wo er als türkischer Dichter im Exil die meiste Zeit als Außenseiter am Rand der Gesellschaft verbringt. Der Weg zurück zu den Traditionen und der Religion erweist sich für Ka, den westlich erzogenen Intellektuellen, als unmöglich. Sein gesamtes Leben scheint von verschiedenen Episoden erfolgloser Suchen und unvollständigen Veränderungen bestimmt zu sein. Kas Randexistenz drückt sich in einer sozio-psychologischen Konfusion aus. Er findet keine Akzeptanz und scheitert daran, eine stabile Identität zu etablieren. Hier werden auch die Parallelen zum »Marginal Man«²⁴ evident. Übereinstimmend mit diesem ist auch Ka »on the margin of each society, partly in and partly out« (Stonequist 1961: 121).

24 Robert Ezra Park (1928: 891f.) definiert den marginalen Menschen als denjenigen, der teilhat an zwei unterschiedlichen Kulturen und Traditionen, ohne einer von beiden je vollständig angehören zu können. Parks Marginal Man, der Jude ist, findet sich am Rand unterschiedlicher Kulturen wieder. Die Position am Rand einer Gemeinschaft und die fehlende Zugehörigkeit beinhalte jedoch nicht nur viel Konfliktpotenzial, sondern erlaube es dem Menschen auch, sich zwischen den Kulturen zu bewegen und infolge einer objektiveren Perspektive auf die Welt eine Vermittlerposition einzunehmen.

Auch sein finaler Versuch, das persönliche Glück in der Liebe zu Ipek zu finden, scheitert, denn Ka betrachtet Lapislazuli, Ipeks früheren Geliebten und charismatischen Führer der Islamisten, als ein erhebliches Hindernis für sein persönliches Glück. Während des Militärputsches verrät er dessen Versteck, woraufhin dieser getötet wird. Ipek erfährt davon, verlässt Ka, der nach Deutschland flieht und Jahre später als Folge seines Verrates ermordet wird. Dass dieser Angriff nicht nur seinem Leben galt, sondern auch seiner Identität, zeigen die Einschüsse in seinem Mantel, der ihn in Kars als verwestlichten Intellektuellen kennzeichnete und die Verletzlichkeit seiner marginalen Existenz verdeutlicht: »Die beiden anderen Kugeln hatten [...] seinen aschgrauen Mantel, den sie an Rücken und Brust durchlöchert hatten, mit Blut getränkt« (S 307).²⁵ Der Intellektuelle ist bei Pamuk, wie schon bei Sebald, nicht die beherrschende dominante Figur, sondern ebenfalls eine Randfigur in einem Land, in dem die Suche nach Identität und Heimat ein maßgeblicher Bestandteil im Leben vieler Menschen ist.

Der berühmt-berüchtigte Islamist Lapislazuli ist eine weitere der Randfiguren in *Schnee*. Bemerkenswert ist aber, dass Pamuk diesen als äußerst sensiblen und intellektuell versierten Menschen kennzeichnet und nicht als unzivilisierten islamischen Hetzer. Er ist auch keine »cold, detached, cynical, opportunistic, manipulative« (2009: 116) Figur, wie Marshall Berman es ausdrückt, sondern ein intellektuell äußerst versierter, empathischer Mensch, der selbst über den Tod eines Hundes Tränen vergießt (S 437). Er, dem gleich mehrere Frauen sehr zugetan sind, ähnelt auch keinem Hassprediger, trotz mancher, später noch zu erläuternder Passagen, in denen er sehr unreflektiert und pauschal über die westliche Welt urteilt. Lapislazuli ist auch kein Antisemit: »»Die Juden sind die größten Opfer von Unterdrückung in diesem Jahrhundert«« (276), bemerkt er gegenüber Ka. Lapislazulis politische Einstellung scheint weniger von religiösem Wahn getrieben, als Ausdruck einer tiefsitzenden Enttäuschung zu sein. Daher kann sein Verhalten viel-

25 Sibel Erol weist in diesem Zusammenhang auf Gogols Erzählung *Der Mantel* (1842) hin, in dem der Mantel des Protagonisten ebenfalls als »identity-marker« (2007: 421) erscheint, der diesen als Ziel eines Gewaltaktes kennzeichnet.

mehr als eine Form der Widerstandshaltung gegenüber dominanten Strukturen – dem türkischen Nationalstaat und der europäischen Zivilisation – eingeordnet werden. Lapislazuli ist eine missverstandene revolutionäre Figur, die ihr Leben einem Dichter anvertraut und letztendlich durch dessen Verrat getötet wird.

Necip und Fazıl, die beiden jungen Mitglieder der islamischen Gemeinde in Kars, zählen ebenfalls zu den Randfiguren in *Schnee*, denn auch sie sind die späten Opfer eines Prozesses, dessen Anfänge weit zurück in die Vergangenheit reichen. Auch sie entsprechen nicht dem Bild des islamistischen Eiferers. Necip, der während des Militärputsches getötet wird, möchte der erste Autor von islamischer Science-Fiction-Literatur werden. Sein Freund Fazıl, der den Putschversuch überlebt, setzt dessen Arbeit schließlich fort. Beide töten nicht für ihre Ziele, im Gegensatz zu dem mordenden Teeverkäufer (S 50–60), der eher dem Bild des religiösen Fundamentalisten entspricht. Dies verdeutlicht zudem, dass Pamuk Islamisten nicht per se als Opfer darstellt, sondern sehr genau zwischen einer Haltung des aktiven Widerstands (Lapislazuli) und dem Streben nach Macht und Kontrolle differenziert.

In *Schnee* wird auch die marginale Position von Frauen thematisiert. Ann Clemens weist bereits darauf hin, dass Frauen in Kars kaum öffentlich auftreten: »[T]hey stay indoors, kept from the outside world by fathers, coups, and bans against their physical presence« (2011: 139). Frauen werden sowohl von den Säkularisten als auch den Islamisten für politische Zwecke missbraucht. Während Frauen mit offenem Haar von säkularen Kreisen als »Symbole« des Fortschritts und der Moderne instrumentalisiert werden, werden verschleierte Frauen seitens der religiös Konservativen als »Embleme« des Widerstands gegenüber nicht-islamischen Einflüssen missbraucht. Nach dieser Logik ist jede Handlung der Frau höchst politisch. Das Tragen und das Ablegen des an und für sich unscheinbaren Kopftuchs beinhaltet eine politische Aussage, wie auch Pamuk in einem Interview herausstellte: »But unfortunately it [das Kopftuch] is at the heart of political struggle between political Islamists and so-called seculars« (Mirze 2008: 179). Dass dies letztendlich

die Frau marginalisiert, wird an der Selbstmordserie der kopftuchtragenden Frauen in Kars und im Südosten des Landes veranschaulicht.²⁶

Wie schon an Selwyn, Bereyter und Adelwarth in Sebalds *Die Ausgewanderten* deutlich wurde, scheint auch der Selbstmord der Kopftuchträgerinnen für sie als einzige Möglichkeit des Widerstands. Mit dem Selbstmord durch Erhängen mithilfe ihres Kopftuchs besetzt Teslime dieses mit neuem Sinngehalt: »By using the scarf as the tool for her death, Teslime disrupts the chain of meaning and makes it impossible for us to create meaning for it« (Clemens 2011: 150). Erstmals ist das Kopftuch nicht das Instrument der Säkularen oder Islamisten, sondern ihr ureigenes, mit dem sie ihr Manifest darlegt. Bemerkenswert ist aber, dass der Selbstmord in *Schnee*, im Gegensatz zu den Selbstmorden bei Sebald, kein intimer Vorgang ist: »Was Ka an all diesen Schilderungen merkwürdig deprimierte, war, daß die jungen Selbstmörderinnen die für den Freitod nötige Privatheit und Zeit nur mit Mühe hatten finden können. Diejenigen, die sich mit Schlaftabletten umbrachten, teilten sogar das Zimmer, im dem sie dann unbemerkt starben, mit anderen« (S 24). Bereyter und Selwyn in *Die Ausgewanderten* lebten fern jeglicher Gesellschaft und dementsprechend vollzog sich auch ihr Ausscheiden aus dem Leben. Diese Frauen, obwohl sie inmitten einer Großfamilie lebten, sind hinsichtlich ihrer Einsamkeit aber dennoch mit Sebalds Protagonisten verbunden.

Frauen sind in Pamuks *Schnee* aber nicht nur Opfer. Denn letztendlich gelingt es Kadife, die während eines Theaterstücks versehentlich den Putschisten Sunay Zaim tötet und mit ihrer selbstsicheren Art den Respekt der Anwesenden erhält, sich von der ihr zugedachten Rolle zu befreien und ihren eigenen, selbstbestimmten Weg zu gehen. Sie bleibt

26 Pamuks Darstellung entspricht der Realität. Bağlı und Sev'er (2003) bemerken dazu: »While there were only 11 recorded suicides in Batman in 1995, this number has climbed to 27 in 1999 and to 31 in 2000. The latter translates into a rate of six, which is more than twice the rate for Turkey in general. Moreover, female suicides for Batman number more than three times the Turkish general rates (9.9 vs. 3.0)« (2003: 61).

aber die Ausnahme in einer konservativen Gesellschaft, in der Frauen das Recht auf Selbstbestimmung oftmals verweigert wird.

2.4 Kara und die Jüdin Ester in *Rot*

Kara in *Rot*, der ähnlich wie Ka in *Schnee* nach zwölf Jahren im Exil nach Istanbul zurückkehrt, um seinem Onkel bei der Aufklärung eines Mordes und bei der Fertigstellung eines Buches zu helfen, kann in mancher Hinsicht ebenfalls als eine Randfigur bezeichnet werden. Seine Ausgrenzung aus der Gesellschaft verdeutlicht das Wort »verbannt« (R 50), das er in diesem Kontext selbst gebraucht. Infolge einer glücklosen Liebe zu Şeküre ist Kara gezwungen, Istanbul zu verlassen, und verbringt daraufhin mehrere Jahre »im Land der Perser«, wo er »endlose Steppen, schneebedeckte Gebirge und trostlose Städte« (16) durchreist. In dieser Hinsicht werden Parallelen zu den Protagonisten Ka, Osman und Sunay Zaim deutlich, die ebenfalls Jahre im Exil verbringen oder scheinbar orientierungslos umherwandern. Obwohl es Kara nach seiner Rückkehr gelingt, trotz aller Widrigkeiten, Şeküre zu heiraten und eine Familie zu gründen, ist er infolge einer Kampfverletzung dennoch schwer gezeichnet. Seine körperliche Behinderung ist ein Umstand, der seine Stellung in der Gesellschaft erheblich beeinträchtigt. Şeküre bemerkt: »Wir, ich und die Kinder, sind glücklich geworden, Kara nicht. Der erste, offensichtliche Grund dafür war die niemals ganz geheilte Verletzung an Hals und Schulter, wodurch er, wie ich andere [...] reden hörte, ein ›Krüppel‹ geworden war« (548). Wie viele der Hauptprotagonisten Pamuks (Ka, Osman, Lapislazuli und Sunay Zaim) findet schließlich auch Kara einen frühen Tod.

Die Jüdin Ester, die in *Rot* als Heiratsvermittlerin auftritt, kann als eine weitere Randfigur im Werk Pamuks aufgeführt werden. Obwohl Juden im Osmanischen Reich, im Gegensatz zu diversen europäischen Ländern, ein relativ sicheres Leben führen konnten, waren sie aber auch dort nicht immer vor Ausgrenzung geschützt. An einer Stelle bezeichnet sich Ester selbst als »ein schwarzes Schaf« (322) und berichtet, dass sie genug von dem Gespött und den Beleidigungen habe, die sie infolge ihrer jüdischen Abstammung zu erdulden habe (ebd.). Kara bemerkt

Esters »vom Gesetz diktierte[] rosa Judentracht« (88) und weist somit auf die Bekleidungsvorschrift hin, an die sich die Juden und auch andere Minderheiten im Osmanischen Reich offiziell zu halten hatten. Vor dem Hintergrund des Millet-Systems wurde im Osmanischen Reich jeder Minderheit eine bestimmte Farbe als ihr Kennzeichen vorgeschrieben, was aber oftmals nicht praktiziert wurde. Eine Praxis, die auch später im Nationalsozialismus mit der Kennzeichnung durch »Judensterne« in Erscheinung trat.

Pamuks Protagonisten sind beständig mit profunden Herausforderungen wie Militärputschen und radikalen Ideologien konfrontiert. Sie suchen nach einer universellen Wahrheit, die es nicht gibt, und sie umkreisen ein Zentrum, dessen unsichtbarer Schwerkraft sie erlegen sind, in dessen Essenz sie aber niemals eindringen können. Ihre oft vergebliche Suche nach einer »reinen« Identität in einer mehrdeutigen und ungewissen Welt endet oftmals mit ihrer Desillusion und manchmal sogar ihrem Tod. Es existiert keine einzige Wahrheit, keine reine Kultur frei von Einflüssen, keine authentische Identität und kein geheimes Zentrum. Dies ist eine Erkenntnis in Pamuks Romanen, die seine Randfiguren zumeist schmerzvoll erfahren müssen.

3. Heimische Trugbilder: Minderheiten und Heimatverlust

W.G. Sebald fokussiert in seinen Werken nicht nur auf das Schicksal einzelner marginalisierter Menschen, sondern interessiert sich auch generell für unterdrückte Minderheiten. Dabei werden auch Verbrechen gegen die Menschheit angeklagt, wie zum Beispiel die Aktionen der faschistischen kroatischen Ustascha in *Die Ringe*, die, »im Rücken gestärkt von der Wehrmacht und in der Seele von der katholischen Kirche« (RS 121), während des Zweiten Weltkriegs muslimische Bosnier verfolgte und ermordete. Und in der Erzählung »Il ritorno in patria« in *Schwindel. Gefühle*. wird an die von der Gesellschaft vergessene Ausgrenzung und Verfolgung der Sinti und Roma zur Zeit des Nationalsozialismus erinnert. Über ihre Marginalisierung schreibt Wolfgang Benz: »[V]iele große Städte richteten lagerartige Plätze ein, die teilweise be-

wacht und mit Stacheldraht umzäunt waren, die immer elend gelegen waren, oft an tabuisierten Orten wie in der Nähe von Friedhöfen oder bei Kläranlagen« (1995: 93).²⁷ Die Erzählinstanz in »Il ritorno in patria« deutet auf die Ausgrenzung der Sinti und Roma hin und stellt dabei die gesellschaftliche Ignoranz gegenüber deren Schicksal heraus. Sich selbst nimmt der Erzähler in diesem Zusammenhang nicht aus. Als er eine Fotografie einer jungen Sinti-und-Roma-Frau findet, die Sebalds eigenem Familienalbum entstammt und die von seinem Vater, der sich als Mitglied der Wehrmacht am Polenfeldzug beteiligt hatte, aufgenommen wurde, stellen sich ihm Fragen, die er zuvor verdrängt hatte. Über die Sinti und Roma in seiner Heimatstadt W. schreibt er:

Ich glaube nicht, daß irgendein Einheimischer je ein Wort an sie gerichtet hat [...]. Wo sie her waren, wie es ihnen gelungen war, den Krieg zu überstehen, und warum sie sich ausgerechnet den öden Platz an der Achbrücke zu ihrem Sommeraufenthalt gewählt hatten, das sind Fragen, die mir erst jetzt durch den Kopf gehen, beispielsweise dann, wenn ich das Fotoalbum durchblättere [...]. (SG 201)²⁸

Dass Sebalds Auffassung von der Heimat negativ konnotiert ist, zeigt sich insbesondere in dieser Erzählung, wenn auch durchaus auf implizite Weise. Bemerkenswert bei der Lektüre ist zunächst einmal, dass an einer Stelle im Text die Verfolgung und Vernichtung der Sinti und Roma, die ebenfalls Opfer des Holocaust gewesen sind, in keiner adäquaten Sprache erfolgt. Dass ihre Verhaftung nur mit dem Begriff »zusammengefangen« (SG 202) artikuliert wird, entspricht sicherlich keiner dem Gegenstand würdigen Weise. Sollte dies vielmehr als eine Anspielung auf die Marginalisierung der Sinti und Roma mittels sprach-

27 Vgl. hinsichtlich des problematischen Umgangs mit den Sinti und Roma Wolfgang Benz (1995: 100).

28 An diesem Auszug wird auch deutlich, dass die Erinnerung an diese Menschen und die Einsicht in die eigene Ignoranz gegenüber deren Schicksal erst mittels einer Fotografie ausgelöst wurde. Long wies bereits auf den »indexical status of the photograph« (2007: 48) hin, die als Erinnerungshilfe an eine vergessen geglaubte Vergangenheit zu fungieren vermag.

licher Ausdrücke verstanden werden, die in der bayerischen Provinz in der Zeit üblich gewesen war und die von der Erzählinstanz bewusst mit der Absicht der Veranschaulichung übernommen wird? Man könnte in Anbetracht des hier evidenten sprachlichen Missgriffes postulieren, dass Sebald in »Il ritorno in patria« die Perspektive einer fremdenfeindlichen Mehrheitsgesellschaft bewusst inszeniert. Die Wiederkehr in die Heimat wird durch die Rückkehr zur Sprache und Perspektive der dominanten Mehrheitsgesellschaft auf einer weiteren Ebene stilistisch verstärkt: Es ist dies nicht nur eine Heimkehr der Erzählinstanz, sondern auch eine Rückkehr zu alten Stereotypen und der dazugehörigen Sprache, die in der Heimat existieren. Die Erzählinstanz übernimmt Ausdrücke, die typisch für eine fremdenfeindliche Provinz sind; dass einseitige und stereotypische Ansichten und Äußerungen ihren Platz in der Erzählung gefunden haben, ließe sich als eine negative Inszenierung der Heimat erklären.²⁹ Diese stereotypischen Stellen, die später noch eingehender dargestellt werden sollen, sind sprachliche Manifestationen der in der heimatlichen Provinz vorherrschenden Fremdenfeindlichkeit.

Sebald war vor allem an dem Schicksal der jüdischen Minderheit in Europa interessiert. Er befasste sich jedoch nicht nur mit dem jüdischen Leid während des Zweiten Weltkriegs und danach. Denn wie die Episoden in *Die Ausgewanderten* zeigen, war er auch bemüht, die jüdische Lebenswirklichkeit vor den beiden Weltkriegen darzustellen,³⁰ eine Zeit, in der ein Großteil der deutschen Juden – viele von ihnen nicht nur integriert, sondern assimiliert – Deutschland als ihre Heimat betrachteten:

29 Dazu, wie Sebald in dieser Erzählung Fakt und Fiktion vermischte, vgl. Angier (2021: 57–70).

30 Stuart Taberner (2004) kritisiert Sebalds angeblich nostalgische Sehnsucht nach einer deutsch-jüdischen Symbiose, die Sebald aber in der noch zu besprechenden Luisa-Lanzberg-Erzählung selbst hinterfragt und als Trugbild entlarvt. Vgl. auch Johannsons (2008: 97–102) Kritik an Sebalds Neigung zum Nostalgischen, die seinem »Projekt eines literarischen Erinnerns« (ebd.: 102) zuwiderlaufe.

Die jüdische Bevölkerung war keine religiöse Randgruppe mehr in einer vom Religiösen bestimmten Welt, sondern sie war eine religiös besondere Gruppe im Zentrum der bürgerlichen Gesellschaft. Im 19. Jahrhundert rückten die Juden innerhalb von nur drei Generationen von einer an den Rand der ständischen Gesellschaft abgedrängten sozio-religiösen Minderheit in die gesellschaftliche Mitte auf. (Wyrwa & Bergmann 2011: 4)

Aber parallel zu diesem Aufstieg wurden auch antisemitische Tendenzen verstärkt artikuliert. Juden wurden als die »Repräsentanten des Kapitals« (Moishe Postone 1982, zit. n. Wyrwa & Bergmann 2011: 5) betrachtet und infolge verschiedener Widrigkeiten, die sich für einige Teile der Gesellschaft im Zuge der Industrialisierung ergaben, als die Hauptverantwortlichen für diese Misere verunglimpft. Antisemitismus fungierte nunmehr als ein »kultureller Code« (ebd.: 52) im Bürgertum und dem Mittelstand. Der gesellschaftliche Aufstieg der Juden warf schon den Schatten ihres Abstiegs voraus: Nach dem Ersten Weltkrieg »rückte der Antisemitismus von der Peripherie ins politische Zentrum« (ebd.: 1) und jüdische Mitbürger wurden erneut ausgegrenzt. Die Heimat erscheint somit als ein Trugbild.

Die Aufzeichnungen über die deutsche Heimat der als Luisa Lanzberg geborenen Mutter des Max Aurach in *Die Ausgewanderten* veranschaulichen die vorherrschenden antisemitischen Tendenzen und eine gescheiterte deutsch-jüdische Symbiose.³¹ Obwohl Menschen jüdischer Abstammung seit Jahrhunderten vielfältigen Angriffen ausgesetzt waren, wird hier deutlich, dass die deutschen Juden mitnichten nur ständige Außenseiter der deutschen Gesellschaft waren. In der Vorkriegszeit nahmen sie teil am bürgerlichen Leben, kämpften im Ersten Weltkrieg für ihr deutsches Vaterland und waren bestrebt, innerhalb der deutschen Gesellschaft Akzeptanz und Zugehörigkeit zu erfahren. Luisas Aufzeichnungen schildern die Familiengeschichte der deutsch-jüdischen Familie Lanzberg, die »seit dem Ende des 17. Jahrhunderts«

31 Vgl. hinsichtlich des Prätextes der Luisa-Lanzberg-Geschichte Klaus Gasseleder (2005) und Carole Angier (2021: 282–91).

(AGW 289) in Steinach lebt, früher ein Ort mit lebendiger jüdischer Gemeinschaft, die jedoch heute nicht mehr besteht. Dies ist das Bild einer bürgerlichen Familie, in der die Mutter, eine treue Leserin der katholisch und monarchistisch geprägten »*Münchener Neuesten Nachrichten*« (292), eine Werksammlung ihres »Lieblingsdichters Heine« (ebd.) besitzt. Luisas Tante, »die das schönste Mädchen weit und breit gewesen sein soll« (ebd.), wird von ihrem Umfeld ihrer deutschen Erscheinung wegen als eine »wahre Germania« (ebd.) bezeichnet. Diese Aufzeichnungen werden begleitet von Familienfotos jüdischer Großfamilien³² (325) in bayerischen Trachten, die wohl kaum zu unterscheiden sind von einer anderen deutschen Familie des Bürgertums. Parallel zu dieser typisch deutschen Bürgerlichkeit wird auch die einst lebendige jüdische Lebenswirklichkeit in Deutschland veranschaulicht: »Es wird Herbst, und die Herbstferien stehen ins Haus. Zuerst kommt Rosch-ha-Schana und das neue Jahr. Am Vortag werden alle Zimmer ausgefegt, und am Vorabend gehen Mama und Papa feierlich gekleidet in die Synagoge« (300). Gleichzeitig wird erneut die Verbundenheit zu Deutschland verdeutlicht, denn der Lehrer Bein in der Judenschule, »der sich in erster Linie als Diener des Staates« (304) betrachtet, fragt in die Runde seiner Schüler, »welche drei es sind, die geben und nehmen in Fülle« (306); die entsprechende Antwort, »die Erde, das Meer und das Reich« (ebd.), offenbart den deutschen Patriotismus, der auch in der Judenschule, in der »Sagen aus der deutschen Vergangenheit« (ebd.) vorgelesen werden, gelehrt und bewahrt wurde.

Aber dass der Wunsch der deutschen Juden, weiterhin ein Bestandteil der deutschen Gesellschaft zu bleiben, ihnen verwehrt wurde, zeigt Luisa Lanzbergs Erinnerung an den Umbruch, der in ihrem Heimatort Steinach den Anfang nahm: »In Wirklichkeit jedoch ist, wie ich wohl weiß, die Kindheit zu Ende gewesen, als im Januar 1905 das Haus und die Felder in Steinach auktioniert wurden« (311). Der Umzug in das größere Kissingen erweist sich für Luisa, die nun zum ersten Mal ihre Heimat verliert, als eine schwierige Zeit. Die düstere Vorahnung

32 Wie es bei Sebald oftmals der Fall ist, kann auch die tatsächliche Herkunft dieser Fotografie nicht eindeutig bestimmt werden.

der endgültigen Ausgrenzung der deutschen Juden wird in Luisas Formulierung der »von Tag zu Tag enger werdenden Bahn« (312) deutlich erkennbar. Indem Sebald in der Luisa-Lanzberg-Episode eine beinahe idyllische Vorkriegszeit mit der Vernichtung der Juden im Zweiten Weltkrieg kontrastiert, zeichnet er nach, wie die jüdische Gemeinschaft innerhalb weniger Jahrzehnte aus der Mitte der deutschen bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft an den Rand der Gesellschaft verdrängt wurde.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Sebald die jüdische Bevölkerung nicht »als ein nebulöses Kollektiv« (CS 110) beschreibt, das zum Opfer geworden ist, sondern in ihrer Identität als deutsche »Mitbürger und Mitmenschen« (ebd.), die von einer menschenverachtenden Staatsmacht unter den Augen ignoranter Mitbürger verfolgt und vernichtet wurden. Es sind dies patriotische, deutsche Juden wie Luisa Lanzberg – der »das Ludwigskreuz verliehen« (AGW 324) wurde für ihren »aufopferungsvollen Einsatz« (ebd.) für die Heimat –, die ihrer deutschen Heimat beraubt wurden; Anne Fuchs spricht in diesem Zusammenhang von »konfiszierte[r] Heimat« (2004: 120–26). Trotz aller Aufopferung und aller Anpassungsbereitschaft und Assimilation, und trotz der Jahrhunderte währenden gemeinsamen Existenz erweist sich für viele jüdische Mitbürger die Heimat nur als ein Trugbild und als ein »Verlustraum, in dem sich die Erfahrung des Verstoßenseins sedimentiert« (ebd.: 127). Sie bleibt eine Kindheitserinnerung. Sebald verdeutlicht nicht nur die politisch motivierte Vertreibung aus der Heimat, sondern thematisiert generell den Verlust derselbigen.³³ Die folgende Passage aus Jean Améry's *Jenseits von Schuld und Sühne*,³⁴ die Sebald am

33 Uwe Schütte bemerkt dazu richtig: »Vielmehr geht es zugleich um den Heimatverlust als eine paradigmatische Erfahrung der Moderne, die sich in unterschiedlichen Formen von ökonomischer Migration über kulturelle Verdrängung und politisches Exil bis zu rassistischer Verfolgung spannt« (2011: 88). Auch Ruth Klüger weist auf diesen Umstand hin: »Jüdisches Schicksal beschäftigt ihn oft. Denn es ist für Sebald nicht Ausnahme, sondern paradigmatisch für den modernen Menschen« (2003: 97).

34 Vgl. auch Sebalds Aufsatz über Améry: »Mit den Augen des Nachtvogels« (CS 149–70).

Rand drei Mal angestrichen hat, findet also auch Verwendung in seinem eigenen Werk: »Darum nochmals in aller Deutlichkeit: Es gibt keine ›neue Heimat‹. Die Heimat ist das Kindheits- und Jugendland« (1980: 84). Der Verdrängung der jüdischen Mitbürger folgte die Verdrängung der Erinnerung an ihre Vernichtung, und es scheint manchmal, als wolle Sebald die drohende neue Gefahr – die Verdrängung der Tatsache, dass Juden einst Mitglieder der Gesellschaft waren und Deutschland ihre Heimat war – verhindern, indem er nochmals in Erinnerung ruft, dass Deutschland seine eigenen Söhne und Töchter marginalisierte.

4. Verblässende Farben: Der Verlust kultureller Vielfalt

Auf eine ähnliche Weise verfährt auch Orhan Pamuk, der in seinen Werken auf ethnische Minderheiten der Türkei wie Kurden, Juden, Armenier und Griechen verweist, die in seinen Erzählungen explizit oder implizit präsent sind. Sein Ziel ist es, an eine mittlerweile nicht mehr existente Lebenswirklichkeit zu erinnern, in der verschiedene Religionen und Kulturen über Generationen hinweg gemeinsam bestanden. Auch bei Pamuk erweist sich die Heimat als Trugbild, da viele Minderheiten aus ihrer Heimat – Istanbul oder Anatolien – vertrieben worden sind. Auf mehreren Seiten in *Schnee* führt er den Leser zurück in die »Zeit der Armenier« (S 193) und verweist implizit auf die Deportation und Vernichtung eines Großteils der armenischen Minderheit des Osmanischen Reiches im Jahr 1915, die zwar Teil der türkischen Geschichte ist, vom Staat und großen Teilen der Bevölkerung aber weiterhin verdrängt, relativiert und geleugnet wird.³⁵ An einer Stelle im Roman fällt die Frage: »Wo sind denn die Millionen von Armeniern in Kars und ganz Anatolien?« (336). Sie wird in der Erzählung nicht

35 Der überwiegende Teil der Historiker bewertet diese seitens der Osmanischen Regierung planvoll durchgeführten Massaker an den osmanischen Armeniern mit Hunderttausenden Opfern als den ersten Völkermord des 20. Jahrhunderts. Vgl. dazu insbesondere Taner Akçam (2006).

explizit beantwortet, was somit in ihrer Nicht-Beantwortung die Vergangenheitsverdrängung herausstellt und inszeniert. Ein Museum der Stadt, das dem »Armenier Massaker« (43) gewidmet ist, stellt tatsächlich die Leugnungspolitik des türkischen Staates heraus. Ipek bemerkt, dass Touristen »angeblich glaubten [...], es gehe dabei um Armenier, die von Türken abgeschlachtet worden waren, ehe sie mit dem Gegenteil konfrontiert wurden« (ebd.). Kulturelle Institutionen werden von der Staatsideologie instrumentalisiert, um ein bestimmtes Geschichtsbild im kollektiven Gedächtnis zu bewahren und zu vermitteln.

Ohne die Massaker und Vernichtung direkt zu benennen, beschreibt Pamuk die Katastrophe indirekt. In dieser Hinsicht ergeben sich Parallelen zu Sebalds Erinnerungsethik, wie sich in den entsprechenden Abschnitten dieser Arbeit noch zeigen wird. Ka tritt auf als ein exakter Dokumentarist, der bestrebt ist, die verschüttete Vergangenheit offenzulegen. In Kars begegnet er verlassenen armenischen Gebäuden, Relikten der armenischen Bevölkerung in Anatolien, die als eine Gedächtnisstütze fungieren, wie zum Beispiel eine »leerstehende armenische Kirche« (S 16) oder ein »armenisches Gebäude« (494) und andere leer stehende armenische Gebäude (67; 196). Die wiederholt erwähnten Gebäude stehen repräsentativ für die vernichtete armenische Gemeinschaft Anatoliens. Ka erwähnt in *Schnee* auch die in der Nähe von Kars gelegene historische armenische Stadt Ani (218). Einst bedeutende Hauptstadt eines armenischen Königreichs, sind mittlerweile nur noch die Ruinen der verlassenen Stadt übrig. Insbesondere Kars, aber auch Ostanatolien im Allgemeinen, erscheinen somit als Räume, in denen historische Marginalisierungsprozesse stattgefunden haben. Diese Hinweise auf die nun kaum existente armenische Bevölkerung Anatoliens können als Pamuks Bestreben betrachtet werden, die verdrängte armenische Identität in Anatolien wieder in das Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit zu rücken und somit wiederherzustellen. Diese Literatur der Restitution wird auch im Werk von Sebald noch von Bedeutung sein.

Die türkisch-griechische Minderheit wird vor allem in *Istanbul*. erwähnt. Pamuk führt zunächst aus, dass das moderne Istanbul einen Großteil seiner kulturellen und ethnischen Vielfalt infolge des sich

verstärkenden Nationalismus und der damit einhergehenden Marginalisierung von ethnischen und religiösen Minderheiten verloren habe. Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur die Hälfte der Bevölkerung Istanbuls muslimischer Herkunft war, änderte sich dies in wenigen Jahrzehnten und »Istanbul verkam zu einem langsam vor sich hin alternden, verödenen, schwarzweißen, monotonen und einsprachigen Ort« (I 276), bemerkt Pamuk und fügt hinzu, dass in seinen »Kindheits- und Jugendjahren [...] die kosmopolitischen Strukturen der Stadt mit bemerkenswerter Schnelligkeit verloren« (ebd.) gingen. Er erinnert sich, dass der griechischen Minderheit der Stadt mit viel Skepsis begegnet wurde: »[A]us der Art, in der die Zeitungen über diese Leute berichteten, und aus den rüden Zurechtweisungen (›Redet gefälligst Türkisch!‹), die sie sich manchmal von Türken anhören mußten, schloß ich, daß die Griechen [...] keine ›Respektpersonen‹ waren« (200).

Pamuk beschreibt (202–04) auch die staatlich tolerierten Plünderungen und Übergriffe in den von griechischstämmigen Istanbulern bewohnten Vierteln am 6. und 7. September 1955, in deren Folge eine Mehrheit der christlichen Minderheiten sich gezwungen sah, Istanbul, in dem sie selbst und ihre Vorfahren geboren worden waren und gelebt hatten, zu verlassen. In diesem Kontext wird auch die Marginalisierung der Sprachen erwähnt, die einhergehend mit der Vertreibung der Minderheiten und der Etablierung des Türkentums in der modernen Türkei stattfand. Über die linguistische und kulturelle »Säuberung« Istanbuls, die vor allem Griechisch, Armenisch, Italienisch und Ladino, die Sprache der spanischen Juden, traf, schreibt Pamuk:

Von der kulturellen Säuberung bleibt mir aus Kindertagen noch in Erinnerung, daß Leute, die auf der Straße laut griechisch oder armenisch sprachen (Kurden traten damals kaum in Erscheinung), barsch dazu angehalten wurden, sich doch gefälligst des Türkischen zu befleißigen. Es gab sogar öffentliche Schilder, auf denen stand: »Mitbürger, sprich Türkisch!« (I 276).

An die kurdische Minderheit wird insbesondere in *Schnee* und *Das neue Leben* erinnert. Auf seinen Reisen in den vorwiegend von Kurden

bewohnten östlichen Gebieten der Türkei trifft Osman auf Bergketten und Hügel, auf denen geschrieben steht: »Welch ein Glück, Türke zu sein« (NL 83). Die Lobpreisung der türkischen Identität auf den kurdischen Bergen ist ein Beleg für die andauernden Versuche des türkischen Staates, jegliche Versuche der Selbstbestimmung der verschiedensten ethnischen und politischen Gruppierungen in der Türkei zu unterdrücken, um sein Ziel einer homogenen, auf dem »Türkentum« basierenden Identität verwirklichen zu können. Pamuk verweist auf die Kämpfe zwischen der kurdischen PKK und der türkischen Armee, in deren Folge Hunderttausende Menschen ihre Heimat verlassen mussten. Osman trifft im östlichsten Anatolien auf »geisterhafte kurdische Dörfer, die der nicht erklärte Krieg geleert hatte« (323). Dabei ist es bedeutsam, dass Pamuk die Kämpfe als einen Krieg bezeichnet, anstatt der offiziellen Terminologie zu folgen, die den Konflikt als eine Serie terroristischer Anschläge propagiert. In Anbetracht der offiziellen Staatspolitik und anhaltender Kämpfe – die ihren Höhepunkt in der Zeit erreichten, als Pamuk an *Das neue Leben* arbeitete (1992–1994) – ist dies eine erwiesenermaßen kritische Haltung des Schriftstellers. Der Krieg im Osten des Landes wird auch in *Das schwarze Buch* thematisiert, wenn von »kurdischen Aufständischen mit napalmverbrannten, von allen Schriftzeichen entleerten Gesichtern« (SB 399) die Rede ist.

Auch in *Schnee* wird auf den Kampf der Kurden um Anerkennung und kulturelle Selbstbestimmung sowie auf ihre Unterdrückung hingewiesen. Als Ka die Stadt Kars erreicht, begegnet er arbeitslosen kurdischen Männern in Kaffeehäusern; ein Umstand, der die strukturelle Vernachlässigung dieser zumeist von Kurden bewohnten Gebiete beschreibt. Der Hinweis auf beschlagnahmte »kurdische Musikkassetten« (S 178) verdeutlicht zudem die kulturelle Unterdrückung dieser Minderheit. Die politische Repression der Kurden während des inszenierten Militärputsches entspricht nicht nur der politischen Situation der 1990er-Jahre, sondern auch der politischen Lage, in der sich die Türkei gegenwärtig (2022) befindet. Bemerkenswert ist, dass, obwohl Kurden als Protagonisten in Pamuks Erzählung mitwirken, die armenische und griechische Minderheit des Landes jedoch kaum vertreten sind. Diese Leerstelle ließe sich aber als ein Versuch Pamuks auffassen, auf diese

Weise die infolge der Verdrängung dieser Minderheiten entstandene Lücke in der Gesellschaft zu verdeutlichen; eine Kritik an einer nationalistischen Staatspolitik, die die reiche ethnische Vielfalt der Türkei zugunsten eines homogenen Nationalstaats zerstört hatte.

An die jüdische Minderheit der Türkei wird in *Rot* erinnert. Dort ist die Rede von einem »Judenviertel an der Mündung des Goldenen Horns« (R 54). Ester, die dort lebt, ist eine sephardische Jüdin, deren Familie aus Portugal stammt (180). Pamuk verweist somit implizit auf die Vertreibung der sephardischen Juden von der iberischen Halbinsel. Die Ausgrenzung der Juden nahm ihren Anfang mit dem Alhambra-Edikt (1492), das ihre Vertreibung aus den Herrschaftsgebieten der Könige von Kastilien und Aragón anordnete. Das gleiche Schicksal widerfuhr wenig später auch den portugiesischen Juden. Die daraufhin einsetzende Auswanderungswelle führte insbesondere in das Osmanische Reich. Obwohl der Osmanische Sultan Bayezid II vielen Juden Zuflucht gewährte, wird deutlich, dass diese auch hier nicht vor falschen Anschuldigungen und Verfolgung geschützt waren. Ester in *Rot* erinnert sich: »Als im jüdischen Viertel von Amasya vor vielen Jahren am Vorabend des Passahfestes angeblich ein griechischer Junge verschwunden war, wurde behauptet, man habe ihm die Kehle durchgeschnitten, um aus seinem Blut Matze zu machen. Und als dann noch falsche Zeugen auftraten und man die Juden hinzurichten begann [...]« (R 183). Bezeichnenderweise findet die Handlung von *Rot* – in der uns Ester begegnet, die einzige jüdische Protagonistin bei Pamuk – im historischen Osmanischen Reich statt, in einer Zeit, in der die jüdische Minderheit ein allgegenwärtiger Bestandteil der Gesellschaft war, und nicht in der modernen Türkei, in der nur noch wenige Juden leben. Ähnlich wie Sebald in Bezug auf die jüdische Minderheit erinnert also auch Pamuk daran, dass Griechen, Armenier und Juden einst allgegenwärtige Mitglieder der türkischen Gesellschaft gewesen waren, die jedoch ihrer Heimat beraubt worden sind.

Resümee

Analog zu Mrs. Ashbury, die in *Die Ringe* konstatiert: »*It seems to me sometimes that we never got used to being in this earth*« (RS 262, Hervorh. im Original), wird deutlich, dass der Mensch bei Sebald häufig außerhalb seiner Geschichte und Gemeinschaft als Randfigur existiert. Sebalds Protagonisten nennen oftmals nur eine provisorische Existenz ihr Eigen. Es ist dies viele Male nur eine »Behausung« (Niehaus 2013: 12), statt sozialer Lebensort, wo sie sich aufhalten. Die in ihrem eigenen Haus wie Flüchtlinge lebende irische Familie Ashbury, Ambroses Weltreisen, die zahlreichen Hotelaufenthalte des Sebald'schen Erzählers, das abseitig gelegene Atelier Aurachs und auch das abgeschiedene Zimmer Cosmos sind Sinnbilder ihrer marginalen Existenzen. Diese Exterritorialität der Randfiguren infolge eines nicht ausgeheilten Zivilisationsbruchs zeigte sich auch als ein zentrales Thema bei Pamuk. Pamuks Protagonisten sind oftmals gefangen zwischen divergenten Idealen und Ideologien und finden keine Zugehörigkeit. Gleich Sebalds Protagonisten sind auch sie von Unruhe und Rastlosigkeit gekennzeichnet: Kas Leben ist geprägt von ständigen Ortswechseln und Reisen ins Exil; Osmans Realität ist von unermüdlichen Reisen nach Anatolien bestimmt; Lapislazuli, als gesuchter Islamist, hat keinen festen Wohnsitz; Sunay Zaim, als idealistischer Künstler, der sich der Aufklärung seines Volkes verschrieben hat, reist jahrelang mit seinem Theaterensemble ruhelos in der Provinz umher. Beide Autoren zeigen auch ein großes Interesse an dem Schicksal marginalisierter Völker sowie ethnischer und religiöser Minderheiten. Durch die Erinnerung an Minderheiten wird ein Fundament für gesellschaftliche Kritik geschaffen und verdeutlicht, dass die Ausgeschlossenen trotzdem ein elementarer und nicht zu leugnender Bestandteil der Lebenswirklichkeit sind.

Aber auch Unterschiede in der Darstellung der Randfiguren in den Werken beider Autoren wurden offensichtlich. Sebalds Junggesellen, die sich der gleichgeschlechtlichen Liebe widmen und damit eine »Fluchtlinie« (Deleuze & Guattari 1976) im Sinne von Kafkas Junggesellen einschlagen und Widerstand gegenüber dominanten und homogenen Strukturen zeigen, stehen im starken Kontrast zu Pamuks

Jungesellen, deren Handlungen sehr häufig von der Suche nach heterosexueller Liebe und körperlicher Nähe motiviert sind. Kas Aufenthalt in Kars und seine Aktivitäten dort sind beispielsweise in erster Linie seiner Liebe zu Ipek geschuldet und nicht seiner journalistischen Neugier oder seinem Interesse an den dort lebenden Menschen. Eine von ihm organisierte Zusammenkunft der oppositionellen Gruppen in Kars hatte etwa nicht das Ziel, eine Erklärung für eine europäische Zeitung zu verfassen, wie Ka die Teilnehmer Glauben machte, sondern war das moralisch fragwürdige Unterfangen, Ipeks Vater aus dem Hause zu locken, um mit ihr ungestört Geschlechtsverkehr haben zu können. Osman macht sich auf die Reise ins anatolische Hinterland, nicht nur, um das neue Leben zu finden, sondern auch, um der Fährte der wunderschönen Canan zu folgen. Und wie wir sehen werden, beteiligt sich Kara in *Rot* erst dann voller Leidenschaft an der Aufklärung eines Mordfalls, nachdem ihm die schöne Şeküre im Falle des Erfolgs eine baldige Heirat und damit verbundene körperliche Nähe in Aussicht stellt (R 258).³⁶ Somit wird ein bedeutender Unterschied zu Sebalds Randfiguren deutlich: Obwohl auch so manche Eigenschaft des historischen Roger Casement nicht unproblematisch gewesen ist, eignen sich Sebalds Randfiguren doch eher dazu, die Rolle einer moralischen Instanz einzunehmen, als Pamuks liebessüchtige Jungesellen, die die Nähe zur Macht genießen (Ka), deren Interesse für das Leid anderer sich eher in Maßen hält und die vielmehr mit ihren eigenen, egomanischen (Sunay Zaim) oder auch sexuellen Bedürfnissen (Ka, Kara) beschäftigt sind. Um ihre Ziele zu erreichen, die oftmals nur rein egoistischer Art sind, schrecken sie vor Mord (Osman tötet Mehmet), Verrat (Ka verrät Lapislazuli) und Betrug (Kara) nicht zurück. Bei ihren Versuchen, das Glück in der Liebe zu einer Frau (Canan, Ipek, Rüya) zu finden, scheitern sie aber des Öfteren gründlich.

36 Derart motiviert, gelingt es ihm innerhalb nur eines Tages, Şeküres vermissten Ehemann trotz aller bürokratischen und religiösen Hürden offiziell für tot erklären zu lassen, die nach islamischen Gesetzen notwendige Scheidung durchführen zu lassen und eine traditionelle Hochzeit zu arrangieren (R 261–76).

Obwohl sie mit den belastenden psychologischen Folgen ihrer marginalen Existenz zu kämpfen haben und oftmals den Tod finden, wird aber auch ihre Fähigkeit erkennbar, eine besondere, von Empathie gekennzeichnete Perspektive auf ihre Umwelt einzunehmen und kreative Energie zu entfalten. Roger Casements lebenslange Außenseiterposition befähigte ihn, sich den Marginalisierten dieser Welt empathisch zu widmen. Dazu gehört auch die besondere »Beobachtungskunst« (A 225) des Austerlitz', die ihn auszeichnet. Max Aurachs leidvolle Vergangenheit und Gegenwart manifestieren sich in seiner künstlerischen Arbeit. Der Lehrer Paul Bereyter eröffnete seinen Schülern eine kritische Perspektive auf die Mehrheitsgesellschaft und Ambros Adelwarth zeichnet seine Anpassungsfähigkeit aus. Auch am Beispiel des Sebald'schen Erzählers wird deutlich werden, dass die Randposition einen kritischen Blick auf die Welt zu generieren vermag und dazu befähigt, selbst in marginalen Menschen, Dingen, Ruinen und Bruchstücken Erkenntnis zu finden. Das kreative und rebellische Potenzial der Randfiguren zeigt sich auch an Dr. Narin, Lapislazuli und Ipek sowie den islamistischen und kurdischen Revolutionären von Kars, die Widerstand leisten. Zahlreiche von ihnen sind Dichter, wie auch Ka, der in Kars nach einer langen Schreibblockade den Weg zur Poesie zurückfindet, oder die Einwohner der Stadt, die ihre Inspirationen an den Wänden eines Kaffeehauses verewigen (S 124), sowie Lapislazuli, Sunay Zaim, Necip und sogar Z. Eisenarm, der berühmte Auftragsmörder. Die Randfigur kann als Bewahrerin von Erkenntnis und als moralisch-kritische Instanz mit kreativem Potenzial auftreten, da sie gerade wegen ihrer Randposition geradezu prädestiniert dafür zu sein scheint.

Dass eine marginale Position trotz aller möglichen negativen Begleiterscheinungen auch positives Potenzial beinhalten kann, wurde bereits verschiedentlich formuliert. Georg Simmel (1908) widmete sich dem Fremden, der in eine homogene Gesellschaft tritt, der er nicht vollständig zugehört. Der Fremde sei derjenige, der »die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat« (1908: 685). Als eine Art unparteiischer Vermittler besetze dieser mit seiner marginalen Position eine signifikante Funktion innerhalb der Gesellschaft, die ihm eine besondere Perspektive verschaffe. Simmels Fremder

»übersieht die Verhältnisse vorurteilsloser, misst sie an allgemeineren, objektiveren Idealen« (688) und verfüge als gewandter Kosmopolit und objektive Vertrauensperson über eine attraktive Position innerhalb der Gesellschaft.

Ka, Osman, Ester und auch die Sebald'schen Erzählinstanzen, die als Außenstehende auf ihnen unbekannte Orte, Menschen und Gemeinschaften treffen, weisen Parallelen zu Georg Simmels Fremden auf. Sebalds Erzähler werden von den Protagonisten oftmals als Vermittler und vertrauenswürdige Personen begrüßt. Ähnlich wie ihnen häufig die Rolle des Vermittlers zugebracht wird, so ist dies auch zutreffend für Ester in *Rot* und Ka in *Schnee*. Als Nachrichtenübergeberin vermittelt Ester zwischen Kara, Şeküre und Hasan, und fördert damit die Erzählung maßgeblich. Außerdem ist sie eine äußerst intelligente Menschenkennerin, wie an mehreren Stellen im Werk deutlich wird. Doch Ka wollte die Vermittlerposition, die ihm zugetragen wurde, nicht annehmen, mehr noch, er verfolgt doch gerade das gegenteilige Ziel und verrät Lapislazuli und die Gemeinschaft von Kars. Da Ka nicht die vorurteilsfreie Vertrauensperson ist, die über gewisse Vorzüge und Respekt innerhalb einer Gemeinschaft verfügt, weicht er in einem zentralen Aspekt von Simmels Fremden ab. Max Aurach, Henry Selwyn, Paul Bereyter, Austerlitz und Ambros Adelwarth können in Bezug zum »Marginal Man« gesetzt werden. Sie sind sich bewusst darüber, dass sie sich im Grunde zwischen verschiedenen (britischen, deutschen, amerikanischen und jüdischen) Kulturen befinden, jeweils am Rande, ohne einer jemals vollständig angehören zu können.

Die Einsamkeit und das womöglich isolierte Exildasein fern der Heimat vermag unbestritten zunächst eine seelische Belastung zu sein,³⁷ sie kann aber Tzvetan Todorov zufolge auch positive Aspekte

37 Edward Said berichtet über seine Erfahrungen in der palästinensischen Diaspora, die von Zweifeln und Verunsicherung überschattet ist, folgendermaßen: »Continuity for *them*, the dominant population; discontinuity for *us*, the dispossessed and dispersed. [...] We linger in nondescript places, neither here nor there« (1999: 20f., Hervorh. im Original).

bereithalten und dem Exilanten Perspektiven und Möglichkeiten bieten, die sich in künstlerischer Innovation niederschlagen können.³⁸ Über das Exildasein des Schriftstellers bemerkte Salman Rushdie, dass es gerade dieses sei, das »ihn vielleicht dazu [befähige], sich treffend und konkret über ein Thema von weltweiter Bedeutung und Aufmerksamkeit zu äußern« (1992: 25). Der Verlust der Heimat zwingt den Exilanten, überkommene Perspektiven und Überzeugungen zu hinterfragen und kann Gelegenheit bieten, die eigene Heimat, Kultur und Identität im Kontext der Welt neu zu betrachten. Wir sahen, dass Ka, Kara, Ambros Adelwarth, Max Aurach, Henry Selwyn und Austerlitz unter anderem als Exilanten in Erscheinung traten, die ihr oftmals isoliertes Exildasein als äußerst belastend empfanden, aber an ihnen zeigte und wird sich noch die Herausbildung alternativer Perspektiven und kritischer Haltungen zeigen.

Im folgenden Kapitel gilt das Interesse der Darstellung der Peripherie in den Werken beider Autoren. Auch hier wird zunächst exemplifiziert werden, in welchem Umfang und wie abgelegene Gegenden beschrieben und stilistisch inszeniert werden.

38 Todorov exemplifiziert dies an Schriftstellern wie Descartes, Joyce, Beckett, Rilke, Márquez und Grass, die ihre Werke im Exil verfasst haben (1989: 382).

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 Buschen 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 Istanbuls 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 Istanbuls 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.). Istanbuls 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 lie« (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 verknüpft 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, abgelegen, 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 auch 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 Istanbuls, 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 Vergeblichkeit 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.

III Marginale Zeiten

Verdrängte Vergangenheiten

Literatur kann Geschichtsbilder erzeugen und vermitteln oder, durch die Akzentuierung ihrer Fiktionalität und Konstrukthaftigkeit, diese auch infrage stellen und dekonstruieren,¹ Erinnerungsprozesse inszenieren und repräsentieren,² traumatische Erfahrungen ethisch angemessen schildern, Gedächtniskonzepte entfalten, über Erinnerungskulturen reflektieren³ und das kollektive Gedächtnis⁴ mitfor-

-
- 1 Dieser kritische und selbstreflexive Umgang mit Geschichte manifestiert sich beispielsweise in metafikionalen historiografischen Romanen der Postmoderne, die die Kluft zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart verdeutlichen und zugleich die Grenzen problematisieren, die der Erinnerung gesetzt sind. Siehe beispielsweise John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969), Graham Swifts *Waterland* (1983), Nigel Williams *Witchcraft* (1987) und Kazuo Ishiguros *The Remains of the Day* (1989). Eine Zusammenfassung metafikionaler historiografischer Romane bietet Ansgar Nünning (1995a: 276–91).
 - 2 Siehe beispielsweise Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913–1927).
 - 3 Vgl. Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988).
 - 4 Maurice Halbwachs' Konzept einer *mémoire collective* (1925, 1950) stellt die Bedeutung sozialer Bezugsrahmen in Prozessen der Erinnerung heraus. Demzufolge ist individuelle Erinnerung ein sozial geformtes kollektives Phänomen. Der Rückgriff auf soziale Bezugsrahmen (*cadres sociaux*) bildet den Hintergrund, vor dem individuelle Erfahrungen erinnerbar werden. Die soziale Interaktion mit anderen Menschen ermöglicht die Reminiszenz an persönliche Erfahrungen aus der Vergangenheit, die im engen Zusammenhang mit diesen Bezugsrahmen stehen. Kommunikation und Erinnerung sind daher für Halbwachs eng miteinander verschränkt (1985: 21).

men. Literatur kann als ein Medium des kollektiven Gedächtnisses in Erscheinung treten,⁵ das nicht nur spezifische Gedächtnisinhalte bewahren, sondern, wie Aleida und Jan Assmann verdeutlichen, in der Eigenschaft als kultureller Text⁶ zur Absicherung und Fortführung des kulturellen Gedächtnisses⁷ funktionalisiert werden und somit eine bestimmte Vergangenheitsversion konstruieren, aufrechterhalten und vermitteln kann.⁸

Literatur kann auch alternative Vergangenheitsversionen einführen, indem sie dominante Wertesysteme, Erinnerungskulturen und Geschichtsbilder hinterfragt und dekonstruiert und somit subversiv wirkt. Bestehende Geschichtsbilder, die oftmals Schöpfungen offizieller Historiografien (z.B. Nationalgeschichte) sind und die Vergangenheitsversionen von Minderheiten dabei ausschließen, können mit einer alternativen Geschichtsauffassung, einem »Gegen-Gedächtnis« (Foucault 1987: 85), kontrastiert werden.⁹ Literarische Texte können

-
- 5 Astrid Erll (2005: 137–39) unterscheidet drei Funktionen, die Medien des kollektiven Gedächtnisses zukommen: Speicherfunktion (Speichern und Bewahren von Inhalten); Zirkulationsfunktion (Synchronisation von Gedächtnisinhalten über entfernte Räume hinweg); Abruffunktion (Abruf von Erinnerungen).
 - 6 Dies meint nicht nur Schriftformen, sondern auch mündliche und bildliche Gestalten, die »Sprecher und Hörer über raumzeitliche Grenzen hinweg miteinander« (J. Assmann 2000: 127) verbinden und jeweils »eine besondere normative und formative Verbindlichkeit« (ebd.) aufweisen. Texte sind demnach auch »Sprechakte im Kontext zerdehnter Situationen« (ebd.: 126f.).
 - 7 Kollektive Sinnbildung vollziehe sich Jan Assmann zufolge nicht nur durch mündliche Überlieferung im Sinne von Halbwachs' *mémoire collective*, sondern auch in Gestalt eines epochenübergreifenden, medial und institutionell gestützten kulturellen Gedächtnisses: »Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt« (1988: 15).
 - 8 Bzgl. einer literarischen Inszenierung des kulturellen Gedächtnisses vgl. Aleida Assmann (1999; 2000).
 - 9 Foucault zufolge entfalte das Gegen-Gedächtnis eine »andere Form der Zeit« (1987: 69–90), die sich mit dem Ziel der »Umkehrung eines Kräfteverhältnisses«

Erinnerungen an tabuisierte historische Erfahrungen von Individuen und Gemeinschaften artikulieren und diese damit wieder in den Mittelpunkt gesellschaftlicher Diskussionen stellen.¹⁰ Indem sie die Erinnerung an das Schicksal marginalisierter Menschen bewahrt und verdrängte Gedächtnisinhalte wieder in das kulturelle kollektive Gedächtnis einführt, kann Literatur Erinnerungskultur mit Formen und somit zu einem kulturellen Wandel beitragen.

Bedeutsam ist dabei auch die »Rhetorik der Erinnerung« (Löschnigg 1999) wie die unterschiedlichen Modi der Fokalisierung, die Art und Weise der erzählerischen Vermittlung oder Raum- und Zeitdarstellung, mit denen Literatur die Gedächtnis- und Erinnerungsthematik inszenieren und Hinweise auf ein spezifisches Geschichtsbild geben kann. Während eine interne Fokalisierung es erlaubt, die Subjektivität des Erinnerungsprozesses und individuelle Erfahrungen darzustellen, können in einer multiperspektivisch dargestellten fiktionalen Welt verschiedene Vergangenheitsversionen nebeneinander vermittelt und dabei Verdrängungsprozesse offengelegt werden: Wer erinnert sich woran und wessen Erinnerung wird nicht präsentiert? Diese Multiperspektivität erlaubt es auch, Gemeinsamkeiten zwischen Erinnerungsgemeinschaften herauszustellen und zu zeigen, dass diese sich nicht zum Nachteil anderer (Erinnerungskonkurrenz), sondern gerade gemeinsam mit diesen konstituieren können (Rothberg 2009).¹¹

(ebd.: 80) gegenüber den bisherigen Vertretern einer dominierenden Herrschaft positioniere und diesem eine neue Richtung und neue Regeln aufzwingen. Sie beinhalte einen Blick auf die Historie, bei dem der eigene Standort bewusst herausgestellt und die eigene Perspektive akzentuiert werde (ebd.: 78–82).

- 10 Pramoedya Ananta Toer erinnert an die systematischen Massenmorde (1965–66) an Mitgliedern der Kommunistischen Partei Indonesiens in seinem autobiografischen Buch *Stilles Lied eines Stummen* (2000).
- 11 Die Vorstellung einer Erinnerungskonkurrenz wird vor allem von Walter Benn Michaels vertreten, der in *The Trouble with Diversity* (2006) postuliert, dass Nationen die Erinnerung an den Holocaust übernehmen, um die Erinnerung an die Verbrechen, die sie in ihrer eigenen Vergangenheit verübt haben, zu verdrängen. Michael Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerung berücksichtigt multikulturelle und transnationale Kontexte im Zusammen-

Erinnerung ist schwierig in einem Land, das einen radikalen Bruch mit seiner eigenen Geschichte erfuhr. Was Orhan Pamuk bleibt, ist ein Leerraum, der nur durch Ruinen und Spuren gefüllt werden kann. Daher finden in seinen Werken oftmals Reisen in die anatolische Peripherie oder Wanderungen in dunklen Seitenstraßen und Untergrundpassagen Istanbuls statt, die die Spuren der Vergangenheit bewahren. Referenzen auf die frühen Jahre der modernen Türkischen Republik und auf die osmanische Geschichte sind in Pamuks Werken wiederholt erkennbar.¹² Die Frage, die sich dabei stellt, ist: Wie ist Erinnerung möglich in einem Land, das von seiner Vergangenheit getrennt wurde? Pamuks Kritik gegenüber der offiziellen Historiografie des Staates äußert sich darin, dass er statt an »heldenhafte« Kriege vielmehr an den Verlust der ethnischen und kulturellen Vielfalt erinnert. Die verschüttete Vergangenheit zu enthüllen und die Erinnerung an verdrängte Kulturen und Ethnien wiederzubeleben, ist von zentraler Bedeutung für sein Projekt. Erinnerungsprozesse werden oftmals von scheinbar marginalen Orten und Objekten wie Ruinen und Gegenständen evoziert, die als Bruchstücke verlorener Leben und auch als Stellvertreter einer Kultur fungieren. Die Nebenstraßen Istanbuls und die anatolische Peripherie sind in diesem Zusammenhang jeweils die Bewahrer einer marginalisierten und verlorenen Vergangenheit.

W.G. Sebald fokussiert in seinen Werken ebenfalls immer wieder auf eine verdrängte Vergangenheit und verschüttete Erinnerung.¹³ Sein

hang mit Erinnerungsprozessen. Er postuliert, dass kollektive Gedächtnisse sich nicht in völliger Abgrenzung, sondern vor allem in Interaktion mit verschiedenen kollektiven Gedächtnissen konstituieren und eine produktive Dynamik entfalten könnten.

- 12 Dass der Fokus auf die Geschichte ein Leitmotiv in Pamuks Werken ist, darauf wies auch Erdağ Göknar hin, der in diesem Zusammenhang vier Hauptbereiche definiert: »Ottoman history in a European context, the transition from Ottoman Empire to modern Middle East, the early-twentieth-century Kemalist cultural revolution, and the legacy of all three on present-day Turkey« (2006a: 34).
- 13 Erinnerungsprozesse sind ein äußerst intensiv behandeltes Themengebiet in der Sebald-Forschung. Vgl. dazu auch Chandler (2003), Kilbourn (2004), Whitehead (2004), Garloff (2004) und Pane (2005).

Interesse gilt insbesondere der deutschen Nachkriegsgesellschaft und ihrer Erinnerungskultur vor dem Hintergrund der Shoa. Während zunächst die Frage danach, ob von ihr überhaupt erzählt werden kann, im Raum stand, stellt sich nun die Frage, wer erzählen kann und wie. Das seiner Prosa inhärente Ziel besteht darin, die Erinnerung an eine nicht mehr existente Lebenswirklichkeit und die dazugehörigen Menschen, die von diversen Marginalisierungsprozessen an den Rand der Gesellschaft und der Geschichte gedrängt worden sind und in der Gegenwart nicht mehr als ein Bestandteil der Gesellschaft erkannt werden, wieder ins Bewusstsein zu rufen.¹⁴ Sebald präsentiert sich als ein »Archivar von Lebensgeschichten« (Umschlag *Austerlitz*), der die »Freilegung des verschütteten Lebens« (Sebald 1983: 78) zum Ziel hat, wie er selbst in einem Essay über den Schriftsteller Herbert Achternbusch zum Ausdruck brachte.

1. Vergangen und Vergessen: Bereinigungen und Begrädnungen

Orhan Pamuk thematisiert in seinen Werken die Lebenswirklichkeit einer Nation, die aus einer mehr als sechs Jahrhunderte währenden osmanischen Vergangenheit hervorging, aber nunmehr in der Gegenwart keinerlei Bezug mehr zu ihrem historischen Erbe hat: Zum einen

14 Sebalds Bewahrung einer verdrängten und vergangenen Lebenswirklichkeit begegnet auch auf der sprachlichen Ebene, wie Matthias Zucchi zeigen konnte. Die Erzählungen sind von einer Vielzahl von veralteten, in der Gegenwart kaum noch verwendeten Formen gekennzeichnet wie »Elektrische« (A 213), »Paternoster« (A 297) oder Konjunktionen wie »obschon« (SG 44). Dies äußert sich auch in der »Institutionalisierung veralteter Schreibweisen« (Zucchi 2007: 166), wie z.B. Photographie statt Fotografie, so in *Austerlitz* und *Schwindel. Gefühle*. Die verdrängte Sprache teilt somit das »Schicksal der von ihr beschriebenen Lebensgeschichten« (ebd.: 180). Entsprechend sieht auch Sigrid Korff in Sebalds Prosastil den Versuch, »die Sprachentwicklung nach 1933« (1998: 197) zu übergehen und dort anzusetzen, »wo das Wissen der aus Deutschland vertriebenen Emigranten aufhört« (ebd.).

existieren keine Zeitzeugen mehr, die von den Geschehnissen aus der Zeit des Osmanischen Reiches berichten könnten, und zum anderen sind historische Dokumente aus dieser Zeit nur wenigen Eliten zugänglich, die die osmanische Sprache zu lesen imstande sind. Die Isolation des Individuums von der Vergangenheit ist daher ein zentrales Motiv bei ihm. Pamuk setzt sich mit der fehlenden Vergangenheitsbewältigung der türkischen Gesellschaft auseinander und steht einem im Zuge der Verwestlichung und im Namen des Fortschritts implementierten Modernisierungsprojekt, das die Vergangenheit marginalisiert, äußerst kritisch gegenüber. Pierre Noras bekannte Äußerung »Die Geschichte ist die Entlegitimierung der gelebten Vergangenheit« (1990: 13) trifft auch auf die offizielle Geschichtsschreibung der modernen Türkei zu, die blind gegenüber diversen Ereignissen aus der Vergangenheit ist: so z.B. die Ermordung Hunderttausender Armenier im Osmanischen Reich (1915), die in der offiziellen Terminologie des türkischen Staates als »tragische Ereignisse« vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs bezeichnet wird, während der überwiegende Teil der Historiker auf die systematisch geplante und durchgeführte Vernichtung hinweist und einen Genozid verwirklicht sieht. Im ersten Kapitel konnte bereits gezeigt werden, dass Pamuk in *Schnee* an die nunmehr kaum existente armenische Bevölkerung Anatoliens erinnert. Pamuks Rückblick auf die Geschichte der Türkei beinhaltet auch die Verdrängung der griechischen Minderheit aus Istanbul, wie wir bereits sahen (I 202–04).

Pamuks Kritik an einer gedächtnislosen türkischen Gegenwart wird in seinem Buch *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt* deutlich, das gleichermaßen eine Kindheitserinnerung und ein Porträt des alltäglichen Lebens sowie der Kulturgeschichte der Stadt ist. Pamuk präsentiert in *Istanbul* die zahlreichen Transformationsprozesse, die die Stadt infolge des Verwestlichungsprozesses seit der spätoosmanischen Zeit erfahren hat, und skizziert die daraus entstandenen Konsequenzen für die türkische Gesellschaft. Nach der Ausrufung der modernen Türkischen Republik wurden viele Charakteristika der osmanischen Zeit, die der Westen als exotisch, doch die türkische Intelligenzia als unzivilisiert und entwürdigend betrachtete, aus dem öffentlichen Leben verbannt. Um den Maßstäben der westlichen Zivilisation zu genügen, wurde daher mit

der Implementierung langwieriger Reformen begonnen, die die Gestalt Istanbuls grundlegend verändern und die Spuren ihrer reichen historischen Vergangenheit auslöschen sollten. Dass im Zuge der Einführung des lateinischen Alphabets auch der Zugang zu der Vergangenheit abrupt unterbrochen wurde, wird an einer Stelle in Pamuks *Die weiße Festung* deutlich, in der von Tausenden osmanischen Manuskripten die Rede ist, die nicht mehr entziffert werden können und somit ungenutzt dem Verfall ausgeliefert sind: »Falls die Bewohner sie nicht im Glauben, es sei der Koran, hoch oben auf einen Schrank geschoben hätten, würden sie Seite um Seite herausreißen und den Ofen damit heizen« (W 12). Diese Kritik an der Vergangenheitsverdrängung kommt auch bei Sebald vor.

Der Erzähler in Sebalds *Die Ringe*, der in der Küstenstadt Southwold das »Sailor's Reading Room« besucht, findet dort ein Buch, das die Schrecken des Ersten Weltkriegs fotografisch darstellt. Es ist voller »Bilder der Zerstörung, der Verstümmelung, der Schändung, des Hungers, des Feuers, der eisigen Kälte« (RS 116f.). Die Tatsache, dass dieses Werk im Jahre 1933 veröffentlicht wurde, dem Jahr, in dem die Nationalsozialisten zur stärksten Partei gewählt wurden und an die Macht gelangten, verdeutlicht zweierlei: Zum einen die Notwendigkeit, aus der Geschichte zu lernen, und zum anderen die tatsächliche Unfähigkeit des Menschen, daraus zu lernen. Dies ist eine implizite Kritik an der mangelnden Vergangenheitsbewältigung, nicht nur an derjenigen der deutschen Nachkriegsgesellschaft, sondern an der jeglicher Gesellschaft, die nicht in der Lage ist, aus ihrer eigenen Vergangenheit die richtigen Schlüsse zu ziehen.

Anne Fuchs postuliert, dass »die negative Evaluation des Zeitalters der Globalisierung der eigentliche Motor für Sebalds nostalgische Zeitreisen in eine vormoderne Welt der gefüllten Zeit« (2008: 68) sei, und versteht Sebalds Auseinandersetzung mit der Vergangenheit außerdem als Ausdruck der »obsessiven Erinnerungsexplosion der neunziger Jahre« (2004: 165).¹⁵ Doch Sebalds Vergangenheitsdarstellung ist nicht aus-

15 Anne Fuchs bewertet die Sebald'schen Wanderungen an geschichtsträchtigen Orten vor dem Hintergrund des von John Lennon und Malcolm Foley (2000) for-

schließlich vor dem Hintergrund einer »Konjunktur der Erinnerungsarbeit« zu begreifen, sondern findet vielmehr im Rahmen seiner Poetik des Marginalen statt. Sie ist seinem Interesse am Schicksal des marginalisierten Menschen und seiner Kritik an der Verdrängung der Vergangenheit geschuldet. Sobalds Misstrauen gegenüber einer wirklichkeitsfremden Historiografie und ihrer »Fälschung der Perspektive« (RS 152) äußert sich an der folgenden Aussage des Erzählers in *Die Ringe*: »Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war« (ebd.).¹⁶ Diese Diskrepanz zwischen der geschichtlichen Wirklichkeit und der von Nationalstaaten propagierten Geschichte wird von Sebald stets thematisiert, der auf »die von blinden Flecken durchsetzte Vergangenheit« (AGW 80) blickt, um diese zu erhellen.¹⁷

Die Verdrängung der unliebsamen und belasteten Vergangenheit innerhalb der deutschen Nachkriegsgesellschaft¹⁸ wird zum Beispiel in *Die Ausgewanderten* thematisiert, in dem Lucy Landau aus dem Leben des Lehrers Paul Bereyter in dem provinziellen Dorf Steinach – das einst eine lebendige jüdische Gemeinschaft hatte – berichtet, und sich über die »Gründlichkeit, mit welcher diese Leute in den Jahren nach der Zerstörung alles verschwiegen, verheimlicht und [...] tatsächlich verges-

mulierten Konzepts des »Dark Tourism« und behauptet: »Der Sebaldsche dunkle Tourist antwortet [...] dem bedrohlichen Sinnverfall im Horizont der Globalisierung und Hypermedialisierung der Welt mit seiner moralisch motivierten Begegnung mit geschichtsträchtigen Orten« (2008: 60).

- 16 Diese kritische Haltung wird auch in *Schwindel. Gefühle* formuliert, wo es heißt: »[D]enn in Wirklichkeit ist, wie wir wissen, alles immer ganz anders« (SG 10).
- 17 Obwohl Sebald der Geschichtswissenschaft offensichtlich sehr kritisch gegenübersteht, beruft er sich dennoch auch auf Dokumente und Informationen, die ihm von dieser zur Verfügung gestellt werden. Anne Fuchs erklärt diesen scheinbaren Widerspruch folgendermaßen: »In der Geschichtswissenschaft scheint Sebald eine Art Hilfsdisziplin zu sehen, die als Leiter zu erklimmen ist, bevor sie umgeworfen werden kann« (2004: 181).
- 18 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Mitscherlich (2007).

sen haben« (AGW 74), beschwert.¹⁹ Dies wird in einer Szene in *Die Ausgewanderten* auf besondere Art inszeniert: Der Erzähler versucht, sich Zugang zu dem jüdischen Friedhof in Kissingen zu verschaffen, aber »keiner der beiden Schlüssel« (334), die ihm von offizieller Seite ausgehändigt worden sind, vermag das Schloss des Friedhofstors zu öffnen. Dies versinnbildlicht die Verdrängung und Verschließung der Vergangenheit nicht nur aus dem öffentlichen Leben, sondern auch aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein. Der Erzähler ist schließlich gezwungen, über die Mauer kletternd, einen physischen Akt zu vollziehen, um sich Zugang zu der Vergangenheit und den Opfern der Geschichte zu verschaffen. Der sich ihm darbietende Verfall des Friedhofs – »ein seit langen Jahren verlassen daliegendes, allmählich in sich zerfallendes und versinkendes Gräberfeld« (334f.) – zeugt auch von dem Verfall der Erinnerung: »Nur hie und da zeigte ein Stein auf einem der Grabmale, daß jemand einen Verstorbenen besucht haben mußte – vor welcher Zeit auch immer« (ebd.). Der Friedhof ist einer der letzten Orte, der noch die Erinnerung an die Vergangenheit evoziert. Genau dieser jüdische Friedhof ist es jedoch, der Besuchern verschlossen bleibt.²⁰ Er ist aus dem Leben der Stadt ausgeschlossen, an den Rand gedrängt wie die Erinnerung an die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus.

Folgerichtig äußert der Erzähler in *Die Ausgewanderten* nach dem Besuch in Kissingen seinen Unmut über die ihn umgebende »Geistesverarmung und Erinnerungslosigkeit der Deutschen, das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte« (AGW 338), das ihm schließlich »Kopf und Nerven anzugreifen begann« (ebd.). Auch Austerlitz verweist auf der Zugfahrt nach Nürnberg auf »saubere Ortschaften und Dörfer, aufgeräumte Fabrik- und Bauhöfe, liebevoll gehegte Gärten, [...] gleichmä-

19 Eine ähnliche Kritik an der Vergangenheitsverdrängung der Deutschen äußerte auch Jean Améry in *Schuld und Sühne*: »Was morgen sein wird, ist mehr wert als das, was gestern war« (1966: 121).

20 Thomas W. Laqueur weist in seinem Aufsatz »Spaces of the Dead« (2001) darauf hin, dass der Friedhof, einst im Zentrum der Stadt, im Laufe des 20. Jahrhunderts an den Rand verdrängt wurde.

ßig geteerte Fuhrwege« (A 316).²¹ In *Schwindel. Gefühle.* wird ebenfalls auf das »bis in den letzten Winkel aufgeräumte und begradigte deutsche Land« (SG 276) hingewiesen. Diese Begradigung Deutschlands ist symptomatisch für den erfolglosen Versuch, die eigene Geschichte mittels symmetrischer Strukturen und abstrakter geometrischer Formen zu beherrschen und zu ordnen. Bereinigung und Begradigung sind die Schlagwörter, die Sebalds Kritik an der deutschen Nachkriegsgesellschaft wiedergeben.²² In einem Interview²³ beklagte er das Fehlen jeglicher Randzonen, »die ja eine Ungleichzeitigkeit der Zeit garantieren würden« (Löffler 1997: 136) und somit von der Vergangenheit zu zeugen imstande wären: »Das Land hat kein Gefälle mehr. [...] Alle deutschen Städte sind gleich, man kann sich nach nichts orientieren. [...] Die Vergangenheit wird dauernd eliminiert« (ebd.). Diese bedeutungsvolle Peripherie, in der die Spuren der Geschichte noch erkennbar sein sollten, sieht Sebald im Nachkriegsdeutschland nicht mehr gegeben.

Um dem verzerrten Bild einer bereinigten und begradigten Gegenwart entgegenzuwirken, suchen Sebalds und auch Pamuks Erzähler und Protagonisten daher bevorzugt den Weg in die Peripherie. Marginale Bruchstücke und Details, die sie dort vorfinden, sind im Rahmen ihrer Erinnerungsprojekte von besonderer Signifikanz und wesentliche Elemente einer ethisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Erinnerung.²⁴ Die Vergangenheit manifestiert sich

21 Hier wird erneut Jean Améry's Einfluss deutlich, der in seinem Werk auch abschätzig »von der mustergültigen Sauberkeit [...], von [...] idyllischen Kleinstädten und Dörfern« (1966: 101) sprach.

22 Anja K. Johannsons Kritik an Sebalds vermeintlichem »Desinteresse an der Gegenwart« (2008: 104) ist nicht ganz zutreffend. Dies ist kein »rein konservierende[s] Projekt« (ebd.: 106), wie sie es nennt, sondern vielmehr ein ethisch-politisch motivierter Versuch, die Leerstelle in der Gegenwart herauszustellen.

23 Die vollständige Passage beginnt mit den Worten: »Als Besucher fällt mir auf, [...]« (Löffler 1997: 136), an der erneut die besondere Perspektive, die aus der Randposition generiert werden kann, deutlich wird. Vgl. auch den Erzähler in Pamuks *Schnee*, der ebenfalls als Besucher der Stadt Kars auftritt.

24 Hinsichtlich der Darstellung und Inszenierung von Erinnerung in Sebalds Werk vgl. auch Anne Fuchs (2004) und Claudia Öhlschläger (2006).

in Ruinen, unscheinbaren Dingen und vernachlässigten Bauwerken. Die Peripherie ist derjenige Raum, der die Spuren vergangener Zeiten aufbewahrt und somit Erinnerung erst ermöglicht.

2. Die Peripherie und Erinnerungsprozesse: Ästhetische Formen II

Das Gedächtnis und Erinnerungsprozesse können durch ästhetisch-literarische Verfahren der Verdichtung (Metapher, Allegorie, Symbol) inszeniert und repräsentiert werden.²⁵ Im Laufe der Zeit wurde das Gedächtnis als Höhle, Schatzkammer, Archiv, Bibliothek oder als Schrift²⁶ metaphorisiert. Nun beschäftigt sich dieses Kapitel mit der Wiederentdeckung einer verdrängten Vergangenheit und verborgener Gedächtnisinhalte. Welche Metaphern bieten sich dafür an? Harald Weinrich zeigt eine mögliche Vorstellung von diesen: Wenn das Gedächtnis als Landschaft imaginiert werde, ließen sich die »Einöden, etwa *sandig* [Landstriche]« (1997: 16, Hervorh. im Original), als Metapher für das Vergessene verstehen. Ein Kellerraum, ein Brunnen oder ein Schacht könnten als Metaphern für die »abgründige Erinnerung« (ebd.) und die Dunkelheit für das in der Tiefe des Gedächtnisses Vergessene dienen. Korreliert die Erinnerung in der Gedächtnismetaphorik mit dem Schreibprozess, so könnte das Vergessene als eine »*Lücke* im Text« (ebd.: 17, Hervorh. im Original) metaphorisiert werden. Eine weitere Metapher

25 Harald Weinrich (1976: 291–94) unterscheidet in seinem Aufsatz »*Metaphora memoriae*« zwei Zentralmetaphern für das Gedächtnis, die die Literatur seit der Antike prägen: das Magazin und die Wachstafel. Das Magazin, in dem sich Inhalte bewahren, repräsentiert die Speicherkapazität des Gedächtnisses, während ihre zweite wichtige Funktion, Merken und Erinnern, in der platonischen Metapher der Wachstafel erfasst wird.

26 Die Schrift gilt als eine zentrale Metapher des Gedächtnisses, »die alle Leistungen der Tafel- und Magazinmetaphern in sich vereint, in dem sie Merken, Bewahren und Erinnern als Schreiben, Text und Lektüre konzeptualisiert« (2005: 15), bemerkt Günter Butzer dazu.

des Vergessens bezeichnet Weinrich als Löschung oder als »*Loch im Gedächtnis*« (ebd.: 16, Hervorh. im Original).

Die folgenden Abschnitte werden zeigen, dass abgelegene und verborgene Gegenden und Räume Metaphern für verdrängte Vergangenheiten und schwierige Erinnerungsprozesse sein können. Verborgene Dachkammern, verschlossene Räume und Untergrundpassagen, in denen sich das Vergessene, Verhüllte und Verlorene sammeln, metaphorisieren verdrängte Gedächtnisinhalte und die unerforschten Tiefen des Unterbewusstseins. Marginale Gegenstände und Objekte symbolisieren und erwecken unterdrückte Erinnerungen. Die Metaphorisierung der Verdrängung und des Vergessens richtet die Aufmerksamkeit wieder auf verborgene Gedächtnisinhalte und ruft diese, gerade mit dem Hinweis auf ihre Abwesenheit, wieder ins Bewusstsein. Durch die Auswahl, Präsentation und Funktionalisierung des fiktionalen Raums kann eine traumatische Vergangenheit literarisch inszeniert und Hinweise auf ein spezifisches Geschichtsbewusstsein ausgedrückt werden: Versinnbildlicht die Peripherie die Existenz einer verdrängten Erinnerung, symbolisieren die dominanten Metropolen und Zentren ein bestehendes Geschichtsbild; wird das Zentrum mit Verdrängung assoziiert, manifestieren sich Erinnerungen an der semantisch aufgeladenen Peripherie. Durch die Raumdarstellung und -konstellation kann der Diskurs divergenter Erinnerungsversionen literarisch inszeniert werden.

In dem Vorwort zu seinem Projekt der Erinnerungsorte beanstandet Pierre Nora eine »Aufzeichnungswut« (1990: 20), die die Gegenwart bestimme und die, ausgelöst von der Furcht vor dem Verlust der Vergangenheit, selbst »dem geringsten Zeugnis die virtuelle Würde des Erinnerungswürdigen« (19) zuweisen würde. Eine »abergläubische Verehrung der Spur« (ebd.) würde den Erinnerungen selbst der »geringsten Akteure der Geschichte« (20) Bedeutung zusprechen. Doch gerade diese von Nora monierte Praxis des Sammelns von scheinbar Unbedeutendem durch die vermeintlich »geringsten Akteure der Geschichte« kann sich als äußerst nutzbringend erweisen. Denn speziell das »Unbedeutende« kann als ein Erinnerungsort auftreten: abgelegene Orte, verfallene Bauwerke und scheinbar unwichtige Gegenstände, die oftmals in den Peripherien zu finden sind, bewahren und rufen die Erinnerung an

eine verdrängte Vergangenheit hervor. Gedächtnisorte, die von Randfiguren aufgesucht werden, affirmieren ein bestehendes kulturelles Gedächtnis nicht, sondern hinterfragen dasselbige und die damit einhergehende Erinnerungspraxis kritisch.

2.1 Das Lesen des historischen Raumes bei Sebald

Die Aussage des Generals in der Erzählung »Dr. K.s Badereise nach Riva« hinsichtlich der Signifikanz des Unbedeutenden und Kleinen: »Kleinigkeiten, die sich unserer Wahrnehmung entziehen, entscheiden alles!« (SG 171), ist auch eine zutreffende Feststellung in Bezug auf Sebalds Werke.²⁷ Unscheinbare und marginale Dinge begegnen uns durchweg an verschiedenen Stellen in dessen Œuvre. Wenn ihr Sammeln und Auflisten Ausdruck der Wertschätzung des Minderen und Unbedeutenden ist, ist dies aber auch historischer Natur, da es die Erinnerung an eine verdrängte Geschichte und zerstörte Existenzen evoziert und bewahrt.

Sebalds Schilderungen beginnen des Öfteren mit einer Reise.²⁸ Dies ist speziell zutreffend für *Die Ringe*. Claudia Albes stellt hinsichtlich der scheinbar orientierungslosen Wanderungen des Erzählers fest, dass dessen »Wanderung [...] labyrinthisch« (2002: 287) sei. John Zilcosky hingegen weist darauf hin, dass Sebalds Erzähler und Protagonisten auf ihren kreisartigen Wanderungen unheimlicherweise stets auf Bekanntes treffen und daher »never become sufficiently disoriented, can never really lose their way« (2004: 103). Zilcosky kann zugestimmt werden, denn wie noch deutlich werden wird, trifft der Erzähler

27 Wie auch Anne Fuchs herausstellt, macht Sebald »die Aufmerksamkeit gegenüber scheinbar marginalen Vorgängen und Dingen zur Voraussetzung der wahren Erkenntnis [...]« (2004: 183). Auf diese Weise wird eine »Umkehrung der Hierarchie zwischen dem Bedeutenden und Unbedeutenden, dem Großen und Kleinen, dem Zentrum und dem Marginalen« (ebd.) erreicht.

28 Hinsichtlich Reiseliteratur und Sebalds »wundervollen Reisen« vgl. auch Simon Cooke (2013), der darauf hinweist, dass sich eine zunehmende Zahl an Autoren einer Reiseliteratur widmet, die wieder Wunder entdeckt, oder auch Peter Hulme (2002: 99), der *Die Ringe* als Beispiel einer neuen Art von Reiseliteratur einordnet.

stets auf dasjenige, das in der alltäglichen Lebenswirklichkeit in den Zentren marginalisiert worden ist, jedoch in der Peripherie, die der Erzähler aufsucht, noch erkennbar ist und bei diesem melancholische Empfindungen auslöst.

Sebalds Protagonisten und Erzähler sind von einer inneren Unruhe getrieben, deren Ursache in ihrer schwierigen Beziehung zu ihrer Vergangenheit liegt, und die sich schließlich in ihren häufigen Wanderungen ausdrückt.²⁹ Auf den Landschaftswanderungen wird eine historische Erkenntnis gesucht.³⁰ Wie auch Gregory-Guider feststellt: »Walking thus becomes a way of accessing the past« (2005: 437). Ähnlich wie der Ethnologe im Sinne von Lévi-Strauss, den dieser als »Archäologen des Raums« (1978: 37) bezeichnete, bewegt sich auch Sebalds Erzähler im Raum und entdeckt die Spuren vergangener Zeiten. Das Erfassen der historischen Tiefe des Raumes erfordert Mühe, um es mit den Worten Benjamins in seiner *Berliner Chronik* zum Ausdruck zu bringen:

29 Entsprechend stellt auch Anne Fuchs fest, dass die Wanderungen »Symptom und Bewältigung einer durch traumatische Geschichtserfahrungen verursachten Beunruhigung« (2008: 55) seien. Ruth Klüger bemerkt in Bezug auf das seelische Befinden der Protagonisten: »Der Mensch ist Verstörungen ausgesetzt, die nicht von ihm verursacht wurden, sondern aus der Vergangenheit stammen« (2003: 95).

30 Sebalds Skepsis gegenüber modernen Transportmitteln wird in der Schilderung einer unangenehmen Flugreise in *Die Ausgewanderten* deutlich: »Es befanden sich nur wenige Passagiere an Bord, die, in ihre Mäntel gehüllt, weit voneinander entfernt in dem halbdunklen und, wie ich mich zu erinnern glaube, ziemlich kalten Gehäuse saßen« (AGW 219). Fortschrittliche Transportmittel bieten den »weit voneinander entfernt« (ebd.) sitzenden Passagieren offenbar keine Möglichkeit des zwischenmenschlichen Austausches. Auch der Erzähler in *Die Ringe*, der mit einem »mit Ruß und Öl verschmierten Dieseltriebwagen« (RS 41) an die englische Küste fährt, bemerkt: »Meine wenigen Mitreisenden saßen im Halbdunkel auf den abgewetzten lilafarbenen Sitzpolstern, alle in Fahrtrichtung, möglichst weit voneinander entfernt und so stumm, als hätten sie noch niemals in ihrem Leben ein Wort über die Lippen gebracht« (ebd.). Dies ist ein starker Kontrast zu den Wanderungen des Erzählers, die von Zusammenkünften mit anderen Menschen bestimmt sind und die Erzählung der Lebensgeschichten ermöglichen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Wanderungen bevorzugt werden.

»Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt« (1985: VI 486). Es ist ein Prozess, bei dem nach und nach die verschiedenen Schichten der Geschichte abgetragen werden, bis sich die dahinter verborgene Vergangenheit offenbart: Der Vorgang des Grabens ist genauso wichtig wie das Fundstück selbst.³¹ Eine ähnliche Verfahrensweise begegnet uns auch bei Sebald, dessen Protagonisten durch den aktiven Erinnerungsprozess die verschiedenen Schichten der Geschichte abtragen, um sich Stück für Stück der Vergangenheit anzunähern.

Marginale Dinge und Details am Wegrand

Obwohl auch bedeutende Bauwerke in den Metropolen wie Bahnhofsgebäude³² in London oder Antwerpen als Allegorien der verschütteten Erinnerung und als die »steinernen Zeugen der Vergangenheit« (SG 121) auftreten können,³³ kann dennoch festgestellt werden, dass es oftmals die abgelegene Peripherie ist, die von Sebalds Erzählern und Protagonisten auf der Suche nach historischer Erkenntnis aufgesucht wird. Insbesondere Wanderungen in einsamen Gegenden wie in *Austerlitz* und in *Die Ausgewanderten*, in der Grafschaft Suffolk in *Die Ringe*, auf Korsika in *Campo Santo* oder der Besuch des Heimatortes in Bayern in *Schwindel. Gefühle*. bewirken sogleich eine Auseinandersetzung mit

-
- 31 Man könnte auch an Sigmund Freuds Bemerkung hinsichtlich der Erinnerungsarbeit des Analytikers denken, der genauso wie der Archäologe, der »aus stehengebliebenen Mauerresten die Wandungen des Gebäudes aufbaut [...], aus den im Schutt gefundenen Resten die einstigen Wandverzierungen und Wandgemälde wiederherstellt [...], seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysanden zieht« (1982: 397).
- 32 Vgl. auch David Darby (2013: 166–84), der die diversen Bahnhofstationen in *Austerlitz* als »photographic darkrooms« (ebd.: 171) bezeichnet, als eine Art Übergangswelt, in der sich Getrenntes und getrennte Welten vereinen. Darby liest dies auch als eine Metapher der Postmemory.
- 33 Johansson wies bereits darauf hin, dass dies auch an dem Brüsseler Hotel »Bois de la Cambre« in *Die Ringe* mit Hinweisen auf die koloniale Geschichte Belgiens oder auch in den Hotels in Bad Kissingen und Brüssel geschehe, die jeweils »die Erinnerung an die Verbrechen der europäischen Geschichte« (2008: 63) enthielten.

der Vergangenheit. Dass die Suche nach historischer Erkenntnis eng verschränkt ist mit dem Fokus auf den Rand, das verdeutlicht auch der Geschichtslehrer Hillary in *Austerlitz* mit seiner kritischen Erkenntnis, dass die »Wahrheit irgendwo, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt« (A 105).³⁴ Die Peripherie wird zum Fundament jeglicher historischen Erkenntnis und anhand von Spuren und unscheinbaren Fragmenten gelesen. Über diese Methode bemerkte Sebald in einem Interview: »Also, es liegt da irgendwelcher Unrat am Wegrand sozusagen, man stößt zufällig mit dem Fuß an irgendein Bruchstück, es wendet sich um und man sieht irgendetwas« (Schlodder 1997: 182).³⁵ Übereinstimmend mit Lévi-Strauss' Bastler, bemerkt auch Sebalds Erzähler die unscheinbaren Dinge am Rand, die »Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte« (Lévi-Strauss 1968: 35).³⁶

Jonathan Long versteht Sebalds Fokus auf das Unästhetische auch als Ausdruck einer »anti-touristic performance« (2010: 82) und »anti-tourist strategy« (ebd.). Er fasst die Reisen und Wanderungen des Erzählers auf abgelegenen Wegen als eine »anti-touristic desire« (ebd.: 71) auf. Diese Lesart scheint aber zu kurz zu greifen. Denn wie auch Christian Moser in Bezug auf die Wanderungen in *Die Ringe* feststellt, tragen die Bewegungen des Erzählers dazu bei, eine alternative Perspektive auf die Geschichte zu generieren, wie beim Besuch von Haus Somerleyton noch deutlich werden wird. Die nonkonformistische Annäherung des Erzählers an das Gebäude durch das Dickicht und durch einen Sprung über die Mauer am Rand der für die Touristen vorgesehenen Route,

34 Auf Sebalds indirekte Annäherung im Zusammenhang mit einer verlorenen Vergangenheit weist auch Ben Hutchinson (2009: 148) hin.

35 Wie sehr es Sebald an den abseitigen Dingen gelegen war, zeigt auch seine folgende Aussage: »Wenn Sie eine Straße entlang fahren, wenn von den Seiten Dinge herankommen und sich anbieten, dann fahren Sie in der richtigen Richtung« (Angier 1997: 48).

36 Hinsichtlich Sebalds *bricolage* vgl. auch Susanne Schedel (2004: 80–83). Stephan Seitz weist zudem auf die *bricolage* als eine Methode der Geschichtserkenntnis hin, die »gerade über die Unvernunft seiner Methode zu seiner Erkenntnis gelangt« (2011: 136) und hier als ein »poetisches« und »historiographisches Prinzip« (ebd.: 11) fungiere.

symbolisiert Sebalds alternative Perspektive auf die Geschichte, in der das Haus Somerleyton als ein »historic signifier« (Moser 2010: 38) von Leid und Zerstörung erscheint. Alternative Wege induzieren somit alternative Perspektiven.

Das Interesse des Erzählers für abgelegene Orte, die er auf seiner Suche nach unscheinbaren Dingen konsultiert, ist evident. Johannson weist darauf hin, dass dieser »gleich wo er sich befindet, mit Vorliebe die etwas abgelegeneren Museen und Ausstellungsräume auf[sucht]« (2008: 91), wie das Musée Fesch in Ajaccio und die dort ausgestellte »Sammlung napoleonischer Memorabilien und Devotionalien« (CS 9) oder die Dachstube des Gasthofes *Alpenrose* in *Schwindel. Gefühle.*, in dem der Erzähler marginale Dinge wie eine »haarlose Porzellanpuppe, einen Stieglitzkäfig, einen Zimmerstutzen oder ein altes Kalbsfelleisen« (SG 247) auffindet und die »mögliche Herkunft und Geschichte dieser Dinge« (ebd.) erörtert. Dazu gehört auch der Theresienstädter ANTI-KOS Bazar in *Austerlitz*, wo die Aufmerksamkeit den im Schaufenster ausgestellten Dingen gilt wie: »Festtagstischtuch aus weißer Spitze, [...] Messingmörser, [...] Reklameschild, [...] Miniaturdrehorgel, [...] Briefbeschwerer, [...] Hirschhornknöpfe« (A 279).³⁷ Austerlitz zeigt ein reges Interesse an dem Trödel, weil diese Objekte nunmehr die Stellvertreter vergangener Leben sind, Leben, »die den Prozeß der Zerstörung überdauert« (281) haben. Das Interesse an dem »aus der Zirkulation geratene[n] Kram« (RS 48), wie es der Erzähler in Somerleyton in *Die Ringe* ausdrückt, rührt von dem Bestreben her, die Dinge hervorzuholen aus dem »Setzkasten der vergessenen Dinge« (A 218). Versuche der Bewahrung von Bruchstücken sind wichtige Triebfedern in Sebalds Werk. Große und kleine Objekte wie Gebrauchsgegenstände oder Ruinen fungieren als Fragmente der Vergangenheit und einer verschütteten Identität.

37 Anne Fuchs versteht diese Dinge auch als eine »Vergegenwärtigung des mit Auschwitz ausgelöschten Kulturbegriffs« (2004: 61f.). Dass Insassen von Konzentrationslagern bei ihrer Ankunft all ihrer persönlichen Gegenstände beraubt wurden und somit auch ihrer Identität, verleiht der Aufzählung dieser Gegenstände eine weitere Bedeutungsebene.

Marginale Objekte, an denen sich die Geschichte konkret dokumentiert, statt abstrakt zu verbleiben, sind für Sebald ein Zugang zur Vergangenheit und auch Stellvertreter nicht darstellbarer Leiden und zerstörter Existenzen. Scheinbar unwesentliche Dinge wie Staub (AGW 238), das Bild einer Karawane (243), Schlote (250) und Eisenbahngleise (41) oder »ein Paar genagelter Schuhe« (37) fungieren dabei oftmals als Stellvertreter schwer beschreibbarer Katastrophen aus vergangenen Zeiten. Die Strohsäcke auf den Holzpritschen im ehemaligen Gestapogefängnis Breendonk, an und für sich marginale Dinge, sind »über die Jahre [...] schmaler und kürzer geworden« (A 35) und nunmehr Stellvertreter der einst malträtierten, unschuldigen Gefangenen. Insbesondere Referenzen zu Staub und Asche – Sinnbilder des Marginalen –, die das Werk durchziehen (so im Atelier Aurachs), verdeutlichen die Manifestation der Katastrophengeschichte im kleinen Detail.³⁸ In Entsprechung zu Max Aurach, der bemerkt, ihm sei der Staub »viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser« (AGW 238), konstatierte auch Sebald in einem Interview: »I'm very taken with the whole business of ashes and dust. You'll find them again and again in my writing; they're always there in some form or another« (Kafatou 1998: 32).

In einem Aufsatz verweist Sebald auf eine Passage in Alexander Kluges *Halberstadt*, in der Kluge die Zerstörungen durch den Luftangriff an detailhaften Dingen wie umgestürzten Bäumen samt Seidenraupen oder eingeschmolzenen Zinnsoldaten verdeutlicht, die als Stellvertreter der eigentlichen Katastrophe fungieren. Dem zustimmend bemerkte er in einem Interview: »Für mich sind die Dinge Mahnmale, wenn man das so sagen kann« (Rondas 2008: 357). Sie vermögen einen Einblick in die Geschichte zu geben, wie Sebald feststellt: »Da uns die Dinge (im Prinzip) überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tra-

38 Eric Santner bezeichnet Asche und Staub bei Sebald »as the very amblems of natural history« (2006: 106) und »most poignant embodiment of death« (ebd.: 99). Auch Sigrid Korff weist darauf hin, dass detailhafte Dinge bei Sebald voller »Assoziationen zur Massenvernichtung« (1998: 173) seien.

gen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich und sind [...] das vor uns aufgeschlagene Buch unserer Geschichte« (LieL 173).

Alexander Kluges Kunst, die Sebalds Meinung nach darin besteht, »den großen Zug der fatalen Tendenz bisheriger Geschichte *im Detail* kenntlich zu machen« (CS 99), trifft auch auf seine Prosa zu. So versinnbildlichen Details bei Sebald mithin die menschliche Existenz. Jan Ceuppens weist auf die »vielen verschiedenen Kopfbedeckungen« (2009: 204) in *Die Ausgewanderten* hin, die er mit dem »Motiv des un-steten Reisen[s]« (ebd.) assoziiert. Dazu zählt auch der Rucksack des Austerlitz', Symbol seiner Heimatlosigkeit. Ein weiteres Detail im Text ist das der Karawane,³⁹ so als Bild im *Wadi Halfa Restaurant* (AGW 243) oder an verschiedenen Stellen in *Die Ringe* und *Austerlitz*, die Ceuppens als »Assoziationen zu biblischen Erzählungen von Verbannung und Umherirren« (2009: 141) einordnet.⁴⁰

Insbesondere im Zusammenhang mit Erinnerungsprozessen sind Details bei Sebald von Bedeutung. Die große Bedeutungsbreite, die ein Detail für Erinnerungsprozesse haben kann, betonte schon Marcel Proust mit dem Begriff des »*mémoire involontaire*«. In *À la recherche du temps perdu* bemerkte er hinsichtlich eines Kleingebäcks, dass dessen »Geruch und der Geschmack [...] auf einem beinahe unfaßbaren Tröpfchen [Tee], [...] das unermeßliche Gebäude der Erinnerung unfehlbar zu tragen« (1994: 70) imstande sei. Prousts »instinktive[s] Erinnern am Detail« (Kany 1987: 217) begegnet uns auch bei Sebald.⁴¹ Assoziationen dazu werden speziell in der Passage in *Die Ringe* evoziert, in der der Lyriker Michael Hamburger nach Berlin zurückkehrt, und – analog zu

39 Vgl. auch Santner (2006: 123f.), der neun Referenzen zu der Karawane in Sebalds Werk lokalisiert hat.

40 Die Beschreibung scheinbar unbedeutender Details kann auch dem Text Authentizität verleihen, wie Sebald auf Roland Barthes referierend bemerkt: »Die Erfindung kommt meist auf der Ebene kleiner Details ins Spiel, um *l'effet du réel* zu erzielen« (Angier 1997: 48, Hervorh. im Original). Barthes weist auf die »überflüssigen Details« (2006: 164) hin, die repräsentativ für die Wirklichkeit stehen können.

41 Für die Signifikanz von Marcel Proust für Sebalds Auseinandersetzung mit der Geschichte vgl. auch Franz Loquai (2005b: 212–27).

Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* – sich an unscheinbaren Details wie dem »gußeiserne[n] Treppengeländer, [...] Gipsgirlanden« (RS 212) in einem Wohnhaus an seine Kindheit zu erinnern beginnt. Diese »stereometrischen Momente« (Gregory-Guider 2005: 437), in denen der Raum auf Spuren und Hinterlassenschaften gelesen wird, sind bezeichnend für Sebald.

Austerlitz wird während seines Aufenthalts in Prag von unscheinbaren marginalen Details angezogen, die ihn an seine dort verbrachte Kindheit erinnern wie von einem »geschmiedeten Fenstergitter« (A 217), dem »eisernen Griff eines Klingelzugs« (ebd.), dem »Geäst eines Mandelbäumchens« (ebd.) und einer »achtblättrige[n] Mosaikblume« (ebd.). Dazu gehören auch die einst begangenen Wege und die »himmelblauen Flitterschuhe« (232) seiner Mutter, an die er sich noch dunkel erinnern kann.⁴² Sebalds unheimlichen Wanderungen (Zilcosky) kann somit noch ein weiterer Aspekt hinzugefügt werden. Das Unheimliche manifestiert sich darin, dass einst zerstörte und verdrängte Dinge in der Peripherie weiterhin existieren und sich just in dem Moment der Begegnung mit dem Erzähler als Bekanntes zu

42 Dass Sebald sich bei seiner Arbeit an *Austerlitz* auch an diversen Gedächtnistheorien orientiert hat, wird anhand von Recherchen in dessen nachgelassener Privatbibliothek deutlich. Marcel Atze (2005: 195–211) hat sich mit dessen Privatexemplar von Maurice Halbwachs' Gedächtnistheorie in *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* auseinandergesetzt und Sebalds intensive Lektüre und die Signifikanz dieser Arbeit für *Austerlitz* herausgestellt: Sebald habe in seiner Privatbibliothek in einer Ausgabe dieses Werkes einige Stellen (19f.) angemerkt, die viele Zusammenhänge zwischen *Austerlitz* und seiner Lektüre von Halbwachs veranschaulichen. Sebald unterstrich darin einige Passagen, in denen Halbwachs die Signifikanz von Orten für die Erinnerungsarbeit herausstellt. Der Umstand, dass sich Austerlitz nicht mehr an seine Vergangenheit erinnert, da er nun in einem fremden sozialen Umfeld lebt, das ihm keine Indizien mehr von dieser bietet, ist eine der von Halbwachs postulierten Thesen. Auch dies findet eine entsprechende Verarbeitung bei Sebald: Erst nach dem Zusammentreffen mit seiner Kinderfrau Věra gelingt es Austerlitz, »wie ein Tauber, dem durch ein Wunder das Gehör wiederaufging« (A 223), sich an die verdrängte tschechische Sprache und sogar allmählich an Episoden seiner Vergangenheit zu erinnern.

erkennen geben. Es ist diese unheimliche Leerstelle in den Zentren der Gegenwart, die die Wanderungen in der Provinz offenbaren.

Ortsnennungen bei Sebald haben nicht nur das Ziel, einen »Realitätseffekt« à la Roland Barthes (2003: 34) herzustellen, wie Hannes Veraguth feststellt. Orte symbolisieren auch die Erinnerung an die verlorene jüdische Heimat. Ähnlich wie Pamuk die armenisch geprägte Geschichte von Kars und Ani erwähnt, bezieht sich auch Sebald beim Lesen des historischen Raumes recht häufig auf Städte, die eine Verbindung mit dem Schicksal der europäischen Juden aufweisen oder zumindest die Erinnerung an eine jüdische Existenz aktivieren wie Venedig, Berlin, Manchester, Prag, Theresienstadt, Austerlitz oder Paris. Dabei ist besonders *Austerlitz* erwähnenswert, in dem sich Hinweise auf einstige jüdische Zentren finden wie beispielsweise zu der Stadt Austerlitz. Der im heutigen Tschechien als Slavkov u Brna bekannte Ort, in dem sich die Schlacht um Austerlitz abspielte, nennt eine weit in die Vergangenheit reichende jüdische Geschichte sein Eigen, die aber nunmehr im Laufe der Zeit verloren wurde. Die Erinnerung an die jüdische Historie europäischer Städte lässt sich nicht nur am Beispiel von Austerlitz lesen, sondern – wie Gabriella Rovagnati richtig bemerkt – auch an dem in *Schwindel. Gefühle*. dargestellten Venedig, das als »die jüdische Stadt par excellence und als solche eine Stadt voll Opfer und Leiden« (2005: 154) in Erscheinung tritt. Auch Manchester, dessen Bevölkerung zu einem großen Teil jüdischer und deutscher Herkunft war und das die selbst gewählte Heimat von Max Aurach in *Die Ausgewanderten* wird, wäre hier erwähnenswert sowie auch Konstantinopel, das ein Zufluchtsort für viele aus dem mittelalterlichen Europa fliehende Juden wurde.

Interessant ist in diesem Kontext eine Passage aus der Ambros-Adelwarth-Erzählung: die Reise nach Konstantinopel. Dort heißt es über die Totalität von Tod und Leben in der Stadt: »[W]ie der Tod selber, so sind die Friedhöfe von Konstantinopel mitten im Leben« (AGW 193). Das alte und periphere Konstantinopel wird als ein großer Gegensatz beschrieben zu dem Kissinger Friedhof im begradtigten Deutschland, der die Toten aus dem städtischen Leben ausschließt. In *Istanbul*. verweist Pamuk auf ebendiese Friedhöfe inmitten der

Stadt, die auch von Gustave Flaubert beschrieben wurden. Dieser habe als Erster herausgestellt, dass die »mitten in der Stadt und mitten im Leben befindlichen Grabsteine dereinst verwittern und genauso vergehen würden wie das Gedenken an die Toten darunter« (I 332). Erst dem Verlust der sichtbaren Grabsteine folgt der Verlust des Gedenkens. Betrachten wir nun also Pamuks Istanbul und Anatolien hinsichtlich ihrer Vermögen, die Spuren der Vergangenheit zu bewahren.

2.2 Historische Spurensuche in Anatolien und Istanbul

Die Peripherie wird auch bei Pamuk als ein historischer Raum eingeführt und anhand marginaler Objekte, die die Erzähler oder Protagonisten registrieren, gelesen. Erinnerungen werden in der Begegnung mit geschichtsträchtigen Orten, marginalen Dingen und Gebäuden inszeniert und aktiviert. Pamuks Protagonisten bewegen sich häufig in abgelegenen Städten und Dörfern in der anatolischen Provinz und auch in Istanbul, um den Zugang zu einer verdrängten Vergangenheit offenzulegen. Ihre Reisen und Wanderungen sind dabei eng assoziiert mit Erinnerungsprozessen und der Wiederentdeckung der Vergangenheit. Gebäude, Orte oder Gegenstände, die Erinnerungen auslösen, symbolisieren jedoch nicht die Sehnsucht nach der Vergangenheit, wie es Sevim Akten (1999: 304) formuliert, sondern sind vor allem als Kritik gegenüber einer geschichtsvergessenen Gegenwart zu verstehen. Wie bei Sebald ist auch Pamuks Geschichtsprjekt keine nostalgische Reise in die Vergangenheit, sondern an der Gegenwart ausgerichtet.

Das ostanatolische Kars in *Schnee* erweist sich beispielsweise als Behälter einer längst vergessen geglaubten Vergangenheit. Kas Spaziergang dort ist eine Form der Geschichtsdokumentation und Vergangenheitsentdeckung. Ka erinnert sich an die Zeit, als Türken, Armenier, Russen, Griechen, Georgier, Perser und Kurden in Kars zu Hause waren und die Stadt noch reich und bedeutend war (S 29–31). Diverse konkurrierende Zivilisationen – osmanisch, russisch und armenisch – hinterließen jeweils ihre Spuren in der Stadt. Kars, nunmehr ein Treffpunkt der Armen, Ausgestoßenen und Missverstandenen, war einst eine wichtige Bühne für die Reichen, Künstler und Intellektuellen. Wäh-

rend seiner Wanderungen stößt Ka auf leer stehende und dem Verfall überlassene Gebäude, die an einst hier lebende Kulturen und Ethnien erinnern. Wie schon bei Sebald, sind es auch hier zunächst scheinbar unbedeutende Dinge und Details wie Türen, Dachrinnen und Gesimsstreifen, die die Erinnerung auslösen:

Die Breite der vereisten Dachtraufen, die Schönheit der Reliefs an Türen und Wänden und die würdigen Fassaden der alten Gebäude vermittelten den Eindruck, daß hier einst Leute (Armenier, die Handel mit Tiflis trieben? Osmanische Paschas, die Milchviehzucht besteuerten?) ein glückliches, friedliches, sogar farbiges Leben geführt hatten. (S 158)

Auch bei Pamuk sind also marginale Dinge Stellvertreter vergangener Leben und Leiden. Besonders die armenischen Gebäude, auf die Ka trifft, sind oftmals menschenleer, was somit die Leerstelle, die die Vernichtung der Armenier in der Gesellschaft hinterlassen hat, herausstellt. Die verlassenen Häuser sind Erinnerungsorte im Sinne Pierre Noras, da sie die Spuren der Vergangenheit bewahren. Noras Konzept zufolge werden identitätsstiftende Erinnerungen an bestimmten Orten evoziert und bewahrt. Das sich erinnernde Individuum trägt dazu bei, dass diese Orte auch weiterhin der Zerstörung des Gedächtnisses entgegenwirken.⁴³ Kas Wanderungen sind essenziell, da sie durch die Enthüllung der verschütteten Stadtgeschichte an ihre im Laufe der Zeit verloren gegangene Identität erinnern. Der physische Prozess des Reisens und Wanderns wird somit mit dem geistigen Prozess der Erinnerung verbunden. Die Erinnerungsarbeit wird zu einem aktiven Prozess; so sind die Schlagwörter dieses Ansatzes: ent-decken, ent-hüllen und

43 Erinnerungsorte können Objekte und Gedächtnisvehikel verschiedenster Art wie Denkmäler, Gedenktage, Bauwerke oder Embleme, Kunstwerke und Maxime sowie auch Rituale, Institutionen und sinnstiftende Texte sein, an denen sich ein Gedächtnis »kondensiert, verkörpert oder kristallisiert« (Nora 1990: 7). Sie besitzen somit eine hohe Symbolkraft für die kollektive Identität. Symbole werden bei Nora, der sich auf die französische Nation fokussiert, zu den zentralen Bezugspunkten für Gedächtnis und Identität einer Gemeinschaft.

aus-graben. Walter Benjamin schuf bereits einen Zusammenhang zwischen Graben und Erinnern, indem er bemerkte, dass Erinnerung »wie ein guter archäologischer Bericht« (1992: IV-1 400) zu sein habe, der »alle Schichten angeben muß, [...] welche vorher zu durchstoßen waren« (ebd.), und nicht bloß die, aus dem das Fundobjekt stammt. Auf seiner Suche nach historischer Erkenntnis verfährt Ka ähnlich. Seine Reise nach Kars, das sich im Gegensatz zu Istanbul nicht besonders verändert zu haben scheint, kommt einer Reise in seine Vergangenheit gleich, da Ka die Hoffnung hegt, dort die Unbeschwertheit seiner Kindheit zu finden:

Nach seiner Rückkehr aus Frankfurt sah er [...], daß all diese Straßen Istanbuls [...] sich völlig verändert hatten, verschwunden oder ihrer Seele verlustig gegangen waren. Dies erweckte in ihm den Wunsch, die Kindheit und Reinheit woanders zu suchen, und deswegen hatte er sich auf die Reise nach Kars gemacht. (S 27)

Ka entdeckt in Kars in Schaufenstern unscheinbare Dinge aus seiner Kindheit wieder, die in Istanbul nicht mehr zu finden sind, wie »Turnschuhe [...] der Marke Gislaved, [...] Öfen der Marke Vezvü« (S 27). All diese marginalen Objekte sind Stellvertreter seiner Kindheit und Erinnerungen an eine längst vergangene Zeit, deren Spuren in der anatolischen Peripherie noch vorhanden zu sein scheinen.

Auch Osman und Canan in *Das neue Leben* finden dort eine beinahe vergessene Welt. Osman bemerkt, dass sich auf ihrer Haut die »Sedimente der Geschichte, die diesen Boden seit den Kreuzrittern bis heute aufwühlte, Schicht um Schicht angesammelt hatten« (NL 94). Anatolien erscheint hier als Behälter marginaler und marginalisierter Dinge, die die Erinnerung an die Vergangenheit bewahren, wie die Komikhefte *Nebi in Nebraska* (143), *Marie und Ali* (ebd.) und *Helden der Eisenbahn* (147), bei deren Anblick sich Osman an die »kalten, dunklen Winternächte« (144) seiner Kindheit erinnert. Die Signifikanz der Erinnerung wird in diesem Roman noch von einer anderen Person thematisiert. Mehrere Male erzählt Dr. Narin, der das kulturelle Gedächtnis seines Landes bewahren möchte, Osman von der »gedächtnisentleerenden Pest des Vergessens und den Strömungen aus dem Westen« (162): Die Türkei werde von

westlichen Massenartikeln überschwemmt, und Produkte, »die schon seinen Vorfahren jahrhundertlang vertraut gewesen waren« (156), würden nun von ausländischen, westlichen Handelsmarken verdrängt wie AEG Kühlschränken (155), Coca-Cola, dem Klebstoff UHU und der Seife LUX (156). Dr. Narin bevorzugt jedoch »all jene echten Dinge, die wie ein Teil ihrer Hände, ihrer Arme waren und ihre Seelen auf poetische Weise vollkommen machten, die fein taillierten Teegläser, Ölgefäße, Schreibzeugdosen, Steppdecken« (159). Diese marginalen Alltagsgegenstände seien dazu fähig, die Vergangenheit und damit die kulturelle Identität eines Landes zu bewahren. Osman zufolge behauptet er: »[D]ie Dinge hätten ein Gedächtnis. Im Grunde besäßen Gegenstände genau wie wir die Eigenschaft, ihre Erfahrungen, ihre Erinnerungen aufzuzeichnen, zu bewahren« (151). Auch diese Dinge sind also das »aufgeschlagene Buch [der] Geschichte« (LieL 173), ähnlich wie die Objekte in Sebalds *Theresienstädter Bazar* (A 279). Dr. Narin sammelt daher bevorzugt marginale Dinge an wie »Bügeleisen, Feuerzeuge, nicht rußende Öfen, Vogelbauer, hölzerne Aschenbecher, Wäscheklammern, Fächer« (NL 156), die vergangene Zeiten bewahren und als Stellvertreter der von Zerstörung bedrohten Existenzen agieren.

Auch die Teilnehmer einer Vertreterkonferenz in einer kleinen anatolischen Provinzstadt sind entsprechend bemüht, das eigene kulturelle Gedächtnis wiederherzustellen, indem sie Dinge aus der eigenen Vergangenheit wiederentdecken oder -erfinden: »Wir holen die Dinge hervor, die wir begraben haben« (NL 114), heißt es dazu. In einer dafür beispielhaften Episode werden Gebrauchsgegenstände präsentiert, die dazu bestimmt sind, orientalische Traditionen mit westlicher Modernität zu verschmelzen, wie zum Beispiel »den ersten automatischen Schweinefleischdetektor der Türkei, das geruchlose Rasierwasser [...] und die Spieluhr, die auf einen Schlag das ganze Problem von Minarett, Muezzin, Lautsprecher und Verwestlichung versus Islamisierung durch eine moderne, ökonomische Lösung aus dem Weg räumt« (111). Diese im Grunde unscheinbaren Dinge sind zudem eine Allegorie der manchmal auch unfreiwillig komischen Versuche, Modernität und Tradition zu vereinen: »All diese Geräte sind von doppelter Bedeutung. Sie betreiben Mimikry mit der Welt der technischen Moderne, und sie sind

gleichzeitig türkische Bedeutungsmaschinen« (2006), bemerkt Steinfeld. Zu denken wäre im Zusammenhang mit den »aus der Zirkulation« (RS 48) geratenen Dingen auch an Aurachs »*teas-maid*« (AGW 227), eine Weckeruhr, die gleichzeitig Teemaschine ist. Gerade dieses »dienstfertige wie absonderliche Gerät« (228), das Aurach bei seiner Ankunft geschenkt wird und von dem er sich »auf unerklärliche Weise behütet fühlte« (227), erweist sich für ihn als Halt; so wie die bereits erwähnte anatolische Spieluhr, die für ihre Besitzer ebenfalls einen ideellen Wert besitzt.

Das Unterbewusstsein Istanbuls

Doch in Pamuks Werk generiert nicht nur die anatolische Peripherie den Zugang zu der verdrängten Vergangenheit, dies geschieht auch in Istanbul. In *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt* schildert Pamuk seine eigenen Erinnerungen an die Vergangenheit Istanbuls. Wie bereits ausgeführt worden ist, stellt Pamuk Istanbul als eine Stadt am Rande der europäischen Zivilisation dar. Er erinnert an den einstigen kulturellen Reichtum der Stadt und indem er die Spuren früherer Zivilisationen herausstellt, verdeutlicht er, dass Istanbul einst eine ethnisch und kulturell reiche Metropole im Zentrum der bekannten Welt gewesen ist. Pamuk ist in Istanbul besonders angetan von der »Art, wie die Geschichte mit dem Verfallenen, das Verfallene mit dem Leben und das Leben mit der Geschichte verschmolz« (I 400).

Auch Galip entdeckt in *Das schwarze Buch* inmitten der Metropole von vielen nicht beachtete Gegenstände und Erinnerungsorte, die die Spuren der Vergangenheit bewahrt haben. Er steigt in die Untergrundpassagen Istanbuls hinab: eine Allegorie für die Penetration der tiefen Schichten des türkischen Unterbewusstseins, der Seele und des Gedächtnisses. Meister Bediis Behauptung, dass die türkische »Geschichte untergründig weitergehen würde« (SB 212f.), bewahrheitet sich schließlich auch. Die Untergrundpassagen behüten Spuren aus den vergangenen Jahrhunderten Istanbuls wie die »siebenhundertjährigen Skelette [...] der Genuesen, Amalfitaner, und Pisaner« (214), die Galip erwähnt. Er begegnet hier unscheinbaren

Schaufensterpuppen, die als Symbole einer marginalisierten Kultur aus vergangenen Zeiten zu sehen sind. Diese von der Oberfläche vertriebenen Schaufensterpuppen – dazu verdammt, ihre Zeit in den Tiefen eines infernoähnlichen Ortes zu verbringen – sind die Verlierer des Westernisierungsprozesses. Ein Blick in ihre Gesichter genügt und Galip erkennt darin den »Jammer aller Verzweifelten, die ihr Haus, ihre Heimat, ihre Vergangenheit und ihre Geschichte verloren haben« (216). Der Abstieg in die Untergrundpassagen versinnbildlicht den Prozess des Erinnerns und der Enthüllung dessen, was lange Zeit schon verschüttet war.⁴⁴ Erinnerung ist ein dunkler Fleck in *Das schwarze Buch*, eine Untergrundpassage, die noch erforscht werden muss. Galip skizziert die Geschichte Istanbuls, da seine Suche die Spuren der Vergangenheit dekuviert, die das Verschmelzen unterschiedlichster Zivilisationen – byzantinische, römische und osmanische – in Istanbul hinterlassen hat. Istanbul erscheint als eine Palimpsest-Stadt, in der die Zeichen der Geschichte an manchen Orten noch deutlich erkennbar sind.

Das Kapitel »Wenn der Bosporus austrocknet« (SB 23–28) blickt in Istanbuls Vergangenheit und skizziert die Koexistenz von östlichen und westlichen Kulturen: Nachdem der Bosporus – hier als das Unterbewusstsein Istanbuls versinnbildlicht – ausgetrocknet ist, offenbart er in seinen Tiefen die Spuren verschiedener Kulturkreise, die aus dem öffentlichen Bewusstsein zugunsten des Ideals eines homogenen Nationalstaats verdrängt worden waren. So wie in den Untergrundpassagen gibt es auch dort Dinge wie »Gebeine orthodoxer Priester« (SB 26) und »Kreuzritter« (27) oder »de[n] rostige[n] Anker eines der Kaiser Wilhelmschen Kriegsschiffe« (ebd.) und einen »genuesische[n] Schatz[]«

44 Wie wir sahen, löste auch in Sebalds *Austerlitz* der Abstieg in die »Liverpool Street Station« den Erinnerungsprozess von Austerlitz aus. Dieser Ort, »eine Art Eingang zur Unterwelt« (A 184), bewahrt die verdrängte Erinnerung an seine Vergangenheit, die Austerlitz im »Ladies Waiting Room« – »in einem abseitigen Teil des Bahnhofs« (A 193) – wiederentdeckt.

(ebd.); Bruchstücke einst großer Zivilisationen.⁴⁵ Dieses Kapitel suggeriert zudem die Irrelevanz der Frage danach, ob Istanbul dem Westen oder Osten zugehörig ist, da der Blick in die Vergangenheit und in die Tiefen des Bosphorus tatsächlich offenbart, dass die Stadt aus der Fusion von östlichen und westlichen Kulturen heraus entstand. Somit dekonstruiert Pamuk die scheinbar feste Opposition von West und Ost. Er ist bestrebt, kulturelle Überreste als Bewahrer der Vergangenheit zu erhalten, aber nicht als Sinnbilder von einstiger imperialer Größe, wie wir auch im Folgenden sehen werden.

Das Museum der Unschuld

Auch in *Das Museum der Unschuld* (2008) kommt den unscheinbaren Dingen Istanbuls im Kontext der Vergangenheitsentdeckung große Bedeutung zu. In diesem Roman, den Pamuk als »enzyklopädisch aufgebaute[n] Liebes- und Familienroman« (UD 17) bezeichnet, wird die glücklose Liebe zwischen Kemal, der aus einer reichen und westlich geprägten Familie stammt, und seiner entfernten Verwandten Füsun geschildert. Ähnlich wie schon Galip in *Das schwarze Buch* verschlägt es auch Kemal auf der Suche nach seiner verlorenen Geliebten in die verfallenen Stadtviertel Istanbuls. Kemal, unfähig sich von Füsun zu lösen, entwickelt allmählich eine Passion, die darin besteht, dass er unscheinbare, alltägliche Dinge aus ihrem Leben sammelt, wie Aschenbecher, Zigarettenstummel, Haushaltsartikel und vieles mehr, die sie berührt hat und durch die er seine Erinnerung an sie lebendig erhält. Diese marginalen Dinge sind aber auch Symbolträger und Sinnbilder einer Kultur. Sie geben einen Einblick in die »cultural history of Turkey between 1970 and 1983« (2010: 99), wie Ertuna feststellt. Pamuk beschreibt die dem Roman zugrunde liegende Idee als den »Gedanke[n], von Gegenständen auszugehen und darüber Kemals Liebe und eigentlich sogar eine ganze Kultur zu vermitteln« (UD 18). Es seien dies die »remnants of a forgotten Is-

45 Dies kann auch als ein Hinweis darauf gesehen werden, dass der Mensch seine Vergangenheit wie eine »trash can« (Antakyalıoğlu 2012: 672) betrachtet, die entsorgt werden muss.

tanbul« (Puchner 2014: 103), in denen sich Erfahrungen sedimentieren und die nicht bloß eine unglückliche Liebesgeschichte erzählen.

Dass es Pamuk an der Hervorhebung des scheinbar Minderen, Unbedeutenden und Kleinen gelegen ist, zeigt sich auch an dem »Museum der Unschuld«, das er in Anlehnung an seinen gleichnamigen Roman im Jahre 2012 in Istanbul gegründet hat.⁴⁶ In diesem werden jene Dinge ausgestellt, die Kemal im Roman sammelt, und weitere Gegenstände aus dem Istanbul der 1960er-Jahre, die die Stellvertreter und Bewahrer einer längst verloren gegangenen urbanen Kultur sind. In Trödel-läden und bei Antiquitätenhändlern sammelte Pamuk Gegenstände wie »Nussknacker, Emailtöpfe« (UD 33) oder einen »alten Löffel, einen verbogenen Flaschenöffner oder einen rostigen Schlüssel« (ebd.), um sie in seinem Museum auszustellen. Der »Drang, Altes zu bewahren« (ebd.), wie er schreibt, ist maßgeblicher Ausdruck seiner Empathie mit dem als minder und unbedeutend Erachteten. Daher ist es nur konsequent, dass er sich kritisch gegenüber einer Sammelleidenschaft äußert, die sich den scheinbar großen Dingen widmet, anstatt sich beispielsweise mit den unscheinbaren Alltagsgegenständen und persönlichen Hinterlassenschaften der aus Istanbul ausgewanderten Griechen und Armenier zu befassen, die über die Vergangenheit der Stadt und ihrer Bewohner Zeugnis ablegen können. Über die in der Türkei lange Zeit gängige Sammelpraxis befindet er: »Gleich Maharadschas, die Luxusautos sammeln, beschäftigten die damaligen Sammler sich nicht mit Dingen, die an die Vergangenheit erinnerten, sondern lieber mit solchen, die an nichts erinnerten, mit amerikanischen Zigarettenschachteln etwa oder ausländischen Ansichtskarten« (UD 43). Dieses »konstante Desinteresse der westlich orientierten Mittelschicht an der Vergangenheit Istanbuls« (ebd.) manifestiere sich auch in der Gleichgültigkeit gegenüber »dem Erbe und den Gegenständen der osmanischen Kultur und damit gegenüber allem, was noch in der alten Schrift in arabischen Buchstaben geschrieben und gedruckt worden war« (ebd.).

46 Auch Martin Puchner weist auf Pamuks »penchant for objects« (2014: 102) hin, denen er in dessen Werken zentrale Funktionen zuspricht.

Pamuk weist darauf hin, dass das historische Erbe des Osmanischen Reiches und die Hinterlassenschaften der aus Istanbul verdrängten Minderheiten wie Fotografien, persönliche Dokumente und alte Schriften »im Zuge der zwischen 1950 und 1980 stattfindenden Modernisierung [...] verbrannt, eingestampft und eingeschmolzen« (ebd.) wurden. Dieses »Massaker an den Dingen« (43), das Pamuk schon im Zusammenhang mit der Zerstörung der osmanischen Herrenhäuser in *Istanbul* thematisierte, löschte die Spuren eines großen Erbes aus: »Und wie es schon mit den Bränden der alten Holzkonaks in den fünfziger Jahren oder mit der Vertreibung der Griechen aus Cihangir und Galata der Fall gewesen war, hinterließ diese Zerstörung eine große Leere« (44). Diese Leere wieder mit Sinngehalt zu füllen, scheint das Museum der Unschuld in Istanbul sich zum Ziel gesetzt zu haben. Walter Benjamin kritisierte einmal die Ausstellung von Kleinoden, statt der kleinen und unscheinbaren Dinge, weil diese »unvollständige [...] Vorstellungen von der Kultur der Vergangenheit« (1977: II-2 502) liefern würden: »Wir sehen diese [die Vergangenheit] ... im prunkvollen Festtagsgewand und nur selten in ihrem meist dürrtigen Werkeltagskleid« (ebd.). Wie deutlich wurde, scheint diese Kritik ganz im Sinne Pamuks zu sein. Ähnlich wie seine Literatur, die sich mit dem Marginalen befasst und dieses in das Zentrum der Darstellungen stellt, so würdigt auch Pamuks Museum der Unschuld die scheinbar unbedeutende Geschichte des kleinen Menschen. Alltägliche und banale Dinge werden in einer Poetik des Marginalen im Zuge der Eröffnung eines alternativen Zugangs zur Erkenntnis dargestellt. Ihr wesentlicher Gegenstand sind verdrängte Dinge, die außerhalb einer Massenkultur und Konsumgesellschaft stehen, jedoch eine äußerst kritische Energie besitzen.

2.3 Benjamin'sche Bruchstücke

Das Bestreben beider Autoren, die Vergangenheit anhand aufgefundener Bruchstücke – dies beinhaltet sowohl Menschen als auch Dinge und Ruinen – lesbar zu machen, weist Parallelen zu Benjamins Geschichtsphilosophie (und seinem Lesen des Raums) auf. Das Bruch-

stück, das Benjamin als »das hochbedeutende Fragment, [...] die edelste Materie der barocken Schöpfung« (1974: I-1 354) bezeichnete, dient in diesem Zusammenhang als Modell dafür, historische Erkenntnis aus den unscheinbaren Dingen zu erhalten. In den ersten Notizen zum Passagenwerk bemerkte Benjamin in Bezug auf seine darin beabsichtigte Arbeitsmethode der literarischen Montage: »Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht beschreiben, sondern vorzeigen« (1982: V-2 1030). In seinem *Surrealismus*-Essay wies er wiederum auf die »revolutionären Energien« (1977: II-1 299) hin, die »im ›Veralteten‹ erscheinen« (ebd.), in den »Gegenständen, die anfangen auszusterben« (ebd.). Diese wegweisenden Dynamiken, die den gebrauchten und vergessenen Dingen innewohnen, registrieren auch Sebalds und Pamuks Erzähler und Protagonisten. Analog zu dem Benjamin'schen Sammler und seinem »Blick auf die verachteten, apokryphen Dinge« (1977: II-2 505) fokussieren auch sie bewusst auf die unscheinbaren Dinge am Rand.

Benjamin zufolge wird die Kristallisation einer historischen Erkenntnis in einem momenthaften Bild erreicht: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten« (1974: I-2 695). Benjamin negiert eine historische Linearität, die dem Historismus inhärent ist, und stellt dem eine Geschichtsauffassung gegenüber, »deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet« (sic! 701). Benjamins »Jetztzeit« gestaltet sich als ethisch motivierte Intervention in eine nicht abgeschlossene Vergangenheit. Indem historische Dinge aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und die »historischen ›Fakten‹ zu einem uns soeben Zugestoßenen« (1982: V-2 1057) werden, wird die lineare geschichtliche Kontinuität unterbrochen: »Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird« (1982: V-1 595). Die vor dem Verfall bewahrten Bruchstücke werden mit neuem Sinngehalt besetzt, sodass die Erkenntnis nun von ihnen ausgehen kann.

Die Parallele zwischen dem Benjamin'schen Allegoriker und Sebalds und Pamuks Erzähler und Protagonisten ist evident. So wie er

entnehmen auch sie die vorgefundenen Dinge, die ihre ursprüngliche Funktion eingebüßt haben, aus der von dominanten Strukturen festgelegten historischen Linearität; transformieren sie in »Signaturen einer universalen Verfalls- und Zerstörungsgeschichte« (Johannson 2008: 95) und besetzen sie somit mit neuem Sinngehalt. Benjamins Verständnis von Geschichte als »Leidensgeschichte der Welt« (Benjamin 1974: I 343) zeigt sich also auch bei ihnen.⁴⁷ In einem Interview verwies Sebald auf den allegorischen Charakter der Bruchstücke, die den Zugang zum Verständnis der übergeordneten »großen« Geschichte bieten: »Was die historische Monographie nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufs zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathetisch zugänglich« (Löffler 1997: 137). Diese Bruchstücke, die vorgefunden und beschrieben werden, tragen zur literarischen Darstellbarkeit der Vergangenheit bei, und sind als Metaphern einer Katastrophengeschichte aufzufassen, die an die im Laufe der Geschichte Verdrängten und Vernichteten erinnern. Als Sinnbild vergangener Zerstörungsgeschichte eröffnet das unscheinbare Bruchstück in ethischer Hinsicht legitime Fragestellungen.

Benjamins Begriff des Eingedenkens, das, wie es Stéphane Mosès formuliert, »allem, was in der Vergangenheit unterdrückt und vergessen worden ist oder um das sich niemand gekümmert hat, eine neue Chance« (1993: 392) ermöglicht, ließe sich auch auf die Prosa von Pamuk und Sebald übertragen. Analog zu Benjamins Allegoriker und der »Einsicht ins Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu retten« (1974: I-1 397), sind auch sie bemüht, die Dinge im Eingedenken zu bewahren. Dass das Eingedenken an die Vergangenheit das Potenzial besitzt, auch die Gegenwart zu verändern, darauf wies Benjamin hin, dessen Einfluss auf die Autoren an dieser Stelle erneut evident wird:

47 Die Manifestation des Leids vergangener Zeiten in Dingen umschreibt Eric Santner mit dem Begriff des »spectral materialism«, einer »capacity to register the persistence of suffering that has in some sense been absorbed into the substance of lived space, into the ›setting‹ of human history« (2006: 57).

»Was die Wissenschaft festgestellt hat, kann das Eingedenken modifizieren. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen« (1982: V-1 589). Durch das Eingedenken im Sinne Benjamins kann Kritik gegenüber dominanten Zentren und ihrer Geschichtsschreibung formuliert werden. Übereinstimmend mit Benjamins »Andacht zum Unbedeutenden« (1972: III 366), der »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken« (1982: V-1 575) bestrebt war, um »die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten« (ebd.), scheinen auch Sebald und Pamuk zu verfahren. Bruchstücke, marginale Dinge und geschichtsträchtige Orte können also Erinnerungsprozesse initiieren. Dennoch lässt sich das Dunkel der Vergangenheit oftmals nicht erhellen, wie speziell in Sebalds Werk verschiedentlich deutlich wird.

3. Vergangenheit als Dunkelkammer bei Sebald

Sowohl in den Werken W.G. Sebalds als auch in denen Orhan Pamuks sind die Versuche der Protagonisten, sich ihre marginalisierte Herkunft und Identität zu vergegenwärtigen, nicht immer gleich von Erfolg gekrönt. Wie wir sahen, ist der Zugang zu der Vergangenheit bei Pamuk nur in der Begegnung mit Ruinen, verfallenen Herrenhäusern und marginalen Dingen möglich, die aufgesammelt und dokumentiert werden. Fehlende Zeitzeugen und nur schwer entzifferbare Dokumente in osmanischer Sprache erschweren das Unterfangen zusätzlich. Die schwierige Verbindung zur Vergangenheit und die damit verbundene

Skepsis, die Vergangenheit erfassen zu können, wurden jedoch insbesondere von Sebald thematisiert.⁴⁸

Die Fragestellung, der sich Sebald wiederholt widmet, ist die nach der literarischen Darstellbarkeit einer im Dunkeln liegenden Geschichte. Da die Vergangenheit, wie sie war, nicht rekonstruierbar ist, wird diese Leerstelle bei Sebald zum Ausgangspunkt eines Diskurses über die Möglichkeit historischer Erkenntnis. Künstlerische und wissenschaftliche Aktivitäten erscheinen dabei des Öfteren als Symptome der beschwerlichen Erinnerungsarbeiten seiner Protagonisten. Anne Fuchs verweist zum Beispiel auf den beständigen künstlerischen Schaffensprozess des Malers Max Aurach in *Die Ausgewanderten*, dessen mühevoll geschaffene Bilder, die er »am darauffolgenden Morgen, sobald nur das Modell seinen Platz eingenommen und er einen ersten Blick auf es geworfen hatte, wieder auslöschte« (AGW 239), und den sich darin manifestierenden »potenziell unabschließbaren Prozesscharakter seiner Arbeitsweise« (2004: 129f.) sie als Ausdruck seiner un abgeschlossenen Vergangenheitsbewältigung versteht. Es wird deutlich, dass Erinnerung und Verdrängung in einem dialektischen Verhältnis zueinanderstehen. Das mühevoll Freilegen der Vergangenheit ist mit Herausforderungen verbunden, und das sich erinnernde Individuum ist dieser Aufgabe nur schwerlich gewachsen, denn immer wieder verdrängt es sie auf unterschiedliche Art und Weise.

Trotz kleiner Erfolge hat besonders Austerlitz Schwierigkeiten damit, seine eigene Vergangenheit zu erfassen, und beschäftigt sich als Ersatz für die fehlende Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft mit der europäischen »Bau- und Zivilisationsgeschichte« (A 201). Das Ansammeln von Dokumenten, Notizen und Büchern im Zuge seiner

48 Die postmoderne Skepsis an der Möglichkeit historischer Erkenntnis wurde speziell von Sebald, aber auch von Pamuk wiederholt geäußert und durch metafiktionale Elemente und Fiktionalitätsmarker unterstützt. In *Rot* heißt es z.B. am Ende der Erzählung: »Denn es gibt keine Lüge, die er [Orhan] nicht spinnen würde, um seine Geschichte hübsch und glaubhaft zu gestalten« (R 552). Pamuks Skepsis zeigt sich auch an folgender Aussage des Protagonisten Faruk Darvinoğlu: »Da Geschichte für mich noch etwas Zweifelhafte war, [...]« (W 9).

Forschungen dient ihm als eine Art »kompensatorisches Gedächtnis« (202), das ihn von der eigentlichen Erinnerungsarbeit und damit von der Vergangenheitsbewältigung abhält. Je mehr Erkenntnisse er in seinen Studien zusammenbringt, desto weniger sagen diese aus; so ist es plausibel, dass er sämtliche Aufzeichnungen in seinem Garten vernichtet. Das Wissen über Daten und über den detaillierten Verlauf der Geschichte führt zu keinem Erkenntnisgewinn. Das Auslöschen der mit der Vergangenheit verbundenen schmerzhaften Erinnerungen ist Austerlitz jedoch nicht möglich, ebenso wenig wie die Wiederherstellung der Vergangenheit über die Erinnerung. Seine fortgesetzte Suche nach Erkenntnis führt zu keinem Abschluss, wie auch bei seinem Abschied deutlich wird, als er dem Erzähler erklärt, dass er »weetersuchen« (410) werde. In diesem Sinne weisen die im folgenden Abschnitt darzustellenden verschachtelten Satzstrukturen und auch die in den Text integrierten Schwarz-Weiß-Fotografien auf die Distanz zu der Vergangenheit hin, deren Dunkel nicht erhellt werden kann.

Besonders bezüglich der Erinnerungsarbeit in einer vom Post-Gedächtnis geprägten Zeit, kommt Fotografien Bedeutung zu. Sie zeugen von dem Bemühen, das Gewesene glaubhaft darzustellen, das im Post-Gedächtnis eher fantasiert wird, da es niemals selbst erlebt worden ist. Fotografien in Sebalds Prosa lösen die Erinnerung zwar aus, sind jedoch nicht dazu geeignet, diese zu verifizieren. Die Distanz zu der Vergangenheit wird durch meist äußerst unscharfe, undeutliche und schattenhafte Schwarz-Weiß-Fotografien inszeniert, die als eine Allegorie der schwerlich fassbaren und undeutlichen Gestalt von Erinnerungen zu verstehen sind.⁴⁹ Die wiederholt entfalteten Motive einer zerfallenden Wirklichkeit, der nahenden Auslöschung und des Verlusts der Vergangenheit werden durch die in den Text integrierten Fotografien erneut inszeniert.

49 Zur Unschärfe als literarisches Mittel, das den Leser im Ungewissen über die Authentizität des Erzählten lässt, vgl. Doren Wohlleben (2006: 127–43) sowie Claudia Öhlschläger (2005: 11–23), die Unschärfe als ein »konstitutives Mittel der Wahrnehmung und Erzählung von Vergangenheit« (ebd.: 14f.) einordnet.

Die Fotografie ist das Sinnbild für den menschlichen Versuch, eine Wahrheit und Wirklichkeit mittels der Technologie zu fassen. Diese Auffassung findet sich in Susan Sontags sehr einflussreicher Studie *On Photography*, die Sebald gelesen und an folgender Stelle am Rand angestrichen hat: »What the moralists are demanding from a photograph is that it do what no photograph can ever do – speak« (Sontag 1982: 108). Es ist ein Vorhaben, das letztendlich scheitern muss, wie auch Austerlitz feststellt. Sein Bestreben, die Erinnerung an die Mutter im Zuge einer detektivischen Spurensuche mithilfe einer Videoaufnahme aus dem Konzentrationslager Theresienstadt wiederherzustellen, zeigt die Problematik dieses Unterfangens: »Immerzu dachte ich, wenn nur der Film wieder auftauchte, so würde ich vielleicht sehen oder errahnen können, wie es in Wirklichkeit war« (A 346), bemerkt er.⁵⁰ Nach mehreren erfolglosen Versuchen fertigt er eine Zeitlupenaufnahme des Videos an, die letztlich nur die Schwächen des Mediums entdeckt, aber nicht die Vergangenheit.⁵¹

Die Bilder sind nun »an ihren Rändern aufgelöst« (A 349) und das Gesicht der jungen Frau, die er zunächst für seine Mutter hält, wird von einer Digitalzeit am Bildrand verdeckt (354). All seinen Versuchen zum Trotz ist auch dieses Medium nicht dazu in der Lage, seine Erinnerung an sie wiederherzustellen.⁵² Die Vergrößerung und Ausdehnung des Bildmaterials erreicht das Gegenteil und verstärkt nur den Eindruck,

50 Hier sei auf eine Textstelle in Pamuks *Die Unschuld der Dinge* verwiesen, die sich wie eine Referenz auf diese Passage lesen lässt. Die Suche »nach dem Schönen und Profundem« (UD 86) in den Fotografien sei wie die Suche »nach dem Gesicht einer verlorenen Mutter« (ebd.).

51 Vgl. auch Florian Lehmann, der zu der hier generierten spukhaften Geisterwelt bemerkt: »Die Zeitlupenkopie gibt das entsetzliche Geheimnis preis, dass die Darsteller des Films längst tot sind« (2013: 85). Für eine Darstellung des Spukhaften in *Austerlitz* vgl. dort (ebd.: 81–94).

52 An dieser Stelle wird aber wiederum deutlich, dass Sebald den Holocaust an einem von vielen vermutlich schon vergessenen Objekt, einem Film und seinen Details, indirekt repräsentiert. Je detaillierter, »je langsamer und spukhafter der Film wird, desto mehr nähert er sich der historischen Wahrheit vom Holocaust« (2013: 87) an, schreibt Lehmann.



Abbildungen 10-11: Austerlitz (A 350f. links; A 354 rechts)

dass die Vergangenheit unwiderruflich verloren ist. Austerlitz bemerkt dazu: »Die zahlreichen schadhafte Stellen des Streifens, die ich zuvor kaum bemerkt hatte, zerflossen jetzt mitten in einem Bild, löschten es aus und ließen hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte Muster entstehen« (349). Diese Fotografien verdeutlichen den Verlust und fungieren als »Allegorien des Todes« (von Steinäcker 2007b: 133). Sebald, der Fotografien ebenfalls als »Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt« (BU 178) betrachtete, wies auch selbst darauf hin, »daß das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert« (ebd.). Fotografien thematisieren die Schwierigkeit der Erinnerung und die Unwiederbringbarkeit der Vergangenheit.⁵³ Sie erscheinen, wie Roland Barthes in *La chambre claire* (1980) darlegt, »keineswegs als eine ›Kopie‹ des

53 Dennoch existiert in *Schwindel. Gefühle.* eine Passage, in der die Erzählinstanz erst nach Ansicht einer mit »Zigeuner« betitelten Fotografie einer jungen Sinti- und Roma-Frau (SG 201) sich des Schicksals dieser Minderheit erinnert: »[D]as sind Fragen, die mir erst jetzt durch den Kopf gehen, beispielsweise dann, wenn ich das Fotoalbum durchblättere« (ebd.). Fotografien vermögen also die Erinnerung an Ereignisse und Menschen auszulösen, sie sind aber vor allem undeutliche Erinnerungsbilder, die die Wirklichkeit der Vergangenheit nicht wiederholen können.

Wirklichen – sondern als eine Emanation des vergangenen Wirklichen« (1985: 99, Hervorh. im Original).

Die inszenierte Wirklichkeit der Fotografien wird mit dem gleichzeitigen Hinweis auf ihre Künstlichkeit hinterfragt und der Widerspruch zwischen Fakt und Fiktion verdeutlicht. Dass dieser Effekt von Sebald beabsichtigt war, ist daran erkennbar, dass er seine Fotografien, wie Lise Patt (2007) zeigen konnte, absichtlich verfremdete, um das Resultat der Verschwommenheit und Undeutlichkeit zu evozieren, die seinen Texten zugrunde liegt. Nicht die Wiederherstellung der Vergangenheit steht im Vordergrund, sondern vielmehr, dass überhaupt der Anstoß für Erinnerungsprozesse geleistet wird. Die Fotografie ist damit ein Sinnbild für das in der Vergangenheit Liegende, am »Ort des Vergessenen, Verdrängten und Peripheren« (Öhlschläger 2006a: 24), das stetig von der Auslöschung bedroht ist. Austerlitz kreierte schließlich einen expliziten Zusammenhang zwischen Erinnerung und Fotografie, indem er Erinnerungen mit »Schatten der Wirklichkeit« (A 113) vergleicht, die »auf dem belichteten Papier auftauchen« (ebd.) und sich schließlich »nicht anders als ein photographischer Druck, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt« (ebd.), wieder verdunkeln. Letztlich bleibt es nur bei einer schattenhaften Erinnerung an das längst Vergangene.

Inwiefern sind Erinnerungsprozesse also dazu in der Lage, die verdrängte Vergangenheit wiederherzustellen? Wie deutlich wurde, ist dies eine signifikante Fragestellung in den Werken beider Autoren, in denen scheinbar kein direkter Weg zurück in die Vergangenheit führt. Obwohl Erinnerungsprozesse mit großen Anstrengungen verbunden sind, die oftmals keinen Erfolg bringen, scheint Sebald diesen dennoch einen bedeutenden Stellenwert einzuräumen, wie auch an der folgenden Passage in *Die Ringe* deutlich wird, die man als Ausdruck seiner Erinnerungsethik betrachten könnte:

Und doch, was wären wir ohne Erinnerung? Wir wären nicht imstande, die einfachsten Gedanken zu ordnen, das gefühlvollste Herz verlöre die Fähigkeit, einem anderen sich zuzuneigen, unser Dasein bestünde

nur aus einer endlosen Abfolge sinnloser Augenblicke, und es gäbe nicht die Spur einer Vergangenheit mehr. (RS 303)

Die fehlende Erinnerung an die Vergangenheit kommt einer leeren Gegenwart gleich. Die Gegenwart kann nicht ohne die Vergangenheit existieren, und diese besteht nur, wenn es noch jemanden gibt, der ihrer gedenkt. Der Aufruf zum Eingedenken an die traumatische Vergangenheit ist bezeichnend für Sebald. Doch auch die ethischen Anforderungen des Erinnerungsprozesses sind für ihn und auch für Pamuk in höchstem Maße von Bedeutung, wie in den folgenden Abschnitten deutlich werden wird. Der von Nähe und Distanz bestimmten Randposition, die für die Autoren so bezeichnend ist, kommt hier erneut große Signifikanz zu.

4. Postmemory und Erinnerungsethik

Die auch für diese Studie wichtige Frage, die sich im Kontext einer verdrängten und oftmals belasteten Vergangenheit immer wieder stellt, ist: Wie kann Literatur eine Erinnerung inszenieren, die in ethisch-ästhetischer Hinsicht vertretbar ist? Die Herausforderung einer ethisch vertretbaren Darstellung von Leiden wurde vor allem im Zusammenhang mit der Shoa evident. Bekannt und verschiedentlich interpretiert wurde Adornos Aussage: »[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« (1963: 26). Während einige Zeitzeugen wie Elie Wiesel, der als Einziger aus seiner Familie Auschwitz überlebte, auf die Unmöglichkeit einer Literatur über den Holocaust verwies: »A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka« (1977: 405), pochten andere Leidtragende wie Jorge Semprún gerade auf die Notwendigkeit der Vermittlung: »Man kann immer alles sagen, die Sprache enthält alles« (1995: 23).

Drehten sich die Diskussionen anfänglich um die Frage nach einem Bilder- und Darstellungsverbot, so trat mit der Zeit die Notwendigkeit, die Erinnerung zu tradieren, immer stärker in den Vordergrund. Diese Aufgabe des Gedenkens wurde nicht mehr ausschließlich den Nachfah-

ren der ersten Generation der Überlebenden, der sogenannten zweiten Generation, an- und zugetraut, vielmehr wurde die Shoa als Bestandteil einer »globalen Erinnerungsgemeinschaft« (Bannasch & Hammer 2005: 286) aufgefasst, in deren Rahmen das Gedenken stattfindet. Die Diskussionen kreisen nicht mehr um die Frage, ob dargestellt werden soll, sondern, wie diese Repräsentation realisiert werden kann. Literatur kann mit ihren spezifischen Darstellungsweisen, Ausdrucksmöglichkeiten und Formen hier einen wichtigen Beitrag leisten. Sie kann die Distanz, die sich zwischen den Erfahrungen der Vergangenheit und ihrer Vermittlung in der Gegenwart ergibt, repräsentieren und Methoden zu ihrer Überwindung bereitstellen. Wie sich dies gestalten kann, wird anhand einer metonymischen und metaphorischen Darstellungsweise exemplifiziert werden.

Mit dem fortschreitenden Verlust der Zeitzeugen – dem Verlust einer Vergangenheit, die nach wie vor eine gesellschaftliche, politische und kulturelle Signifikanz in der Gegenwart einnimmt – und dem Übergang zum kollektiven Gedächtnis stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer sich fortsetzenden und ethisch vertretbaren Repräsentation des Holocausts und der Leiden der Opfer. Dass Literatur dabei als ein Speichermedium fungieren kann, wäre im Sinne Sebalds, dem es um die »Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart« (1997: 135f.) geht, wie er in einem Interview mit Sigrid Löffler bemerkte. In diesem Zusammenhang ist das Konzept der Postmemory von Marianne Hirsch bedeutend, das auf das spezifische Verhältnis einer nachfolgenden Generation zu den traumatischen Erfahrungen der Eltern-Generation fokussiert.

Hirsch beschreibt damit eine Form der transgenerationalen Erinnerung, die sich nicht auf eine eigene, selbst erlebte Vergangenheit bezieht, sondern diese erst in der mühsamen Aneignung erschließt. Dennoch ist diese Vergangenheit von persönlichem Belang und prägt die Gegenwart maßgeblich: »[P]ostmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not

through recollection but through an imaginative investment and creation« (1997: 22).⁵⁴

Sebalds Darstellungsform und Perspektive auf die Shoa ist im Rahmen dieser Postmemory zu sehen, die über Generationen hinweg mündlich und durch unterschiedlichste Dokumente überliefert wird. Sebald berief sich in seinen Erzählungen unter anderem auf die Erinnerungen der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus, um deren Erfahrungen zu vermitteln, deren unmittelbarer Zeuge er selbst nicht war. Hirsch weist darauf hin, dass die Aufnahme einer Postmemory nicht nur auf direkte Nachfahren beschränkt ist, im Sinne einer familiären Erbschaft, die Außenstehende ausschließt, sondern durch ein »*retrospective witnessing by adoption*« (2001: 10, Hervorh. im Original) generell auch von Außenstehenden übernommen werden kann.

Sebalds Versuche, die Erinnerung an das Schicksal der jüdischen Opfer des Holocaust in seiner Literatur lebendig zu halten und fortzuführen, wurden von einigen Kritiken jedoch nicht als eine Übernahme, sondern als eine Aneignung und falsche Identifikation mit der Leidensgeschichte seiner jüdischen Protagonisten aufgefasst.⁵⁵ Dabei ist

54 Hier wird auch die fundamentale Rolle von Medien und Institutionen in der Konstituierung und Bewahrung des Gedächtnisses und der Erinnerung deutlich. Bedeutsam bei diesem Übergang vom lebendigen zum künstlichen Gedächtnis sind Archive, Museen und Denkmäler sowie externe Speichermedien wie Text, Film und Fotografie, die als Gedächtnisstütze dazu dienen, ein Bild der Vergangenheit und ein kollektives Gedächtnis für die Nachwelt zu bewahren. Dabei wird auch die dieser Entwicklung inhärente politische Brisanz deutlich: Wessen Erinnerungen werden repräsentiert und welche verdrängt? Das Medium der Fotografie kann der Artikulation der postmemory besonders dienlich sein: »[I]t is the technology of photography itself, and the belief in reference it engenders, that connects the Holocaust generation to the generation after« (Hirsch 2008: 107).

55 Mary Cosgrove kritisiert in *Die Ausgewanderten* die Aneignung der Biografie des Künstlers Frank Auerbach durch Sebald und auch Ambroses Einverleibung des Schicksals Cosmos, worin sie eine »unreflective identification with an idealized Jewish prototype« (2006: 243) sieht. Auch Peter Morgan prognostiziert dem Erzähler in *Die Ausgewanderten* »a wishful sense of belonging« (2012: 60) zu den heimatlosen jüdischen Protagonisten. Thomas Wirtz (2001: 530–34) missbilligt

auch die Frage relevant, wie angebracht und glaubwürdig es ist, dass ein Nachfahre der deutschen Tätergeneration sich als der Erbe einer jüdischen Postmemory positioniert.

Brad Prager verweist auf die »limitations on empathy« (2005: 76) in Sebalds Werken, die sich daraus ergeben würden, dass der moralische Tenor von Sebalds Erzählposition durch dessen Wahl eines allzu einfühlsamen deutschen Erzählers kompromittiert wäre (82). Die ausgeprägte Empathie des Erzählers zu seinen Protagonisten, die wie dieser von Heimatlosigkeit und Rastlosigkeit bestimmt sind, drohe in eine identifikatorische Falle zu münden (90). Der Erzähler setze seine eigenen blinden Flecken bezüglich der Erlebnisse des Holocaust mit denen seiner Protagonisten wie etwa mit Austerlitz und dessen ermordeter Mutter in *Austerlitz* gleich, wobei Prager kritisch fragt: »Does everyone suffer equally from the same blindness?« (95).

Katja Garloff betrachtet das Verhältnis zwischen dem Erzähler und Austerlitz in *Austerlitz* vor dem Hintergrund einer psychoanalytischen Erzähltherapie, bei der jedoch »the clear distinction between patient and therapist« (2006: 162) verwischt werde.⁵⁶ Neben den traumatischen Erlebnissen des Austerlitz' stehe auch die Verfassung des Erzählers im Vordergrund, der ebenfalls als Traumatisierter erscheint, wobei nicht mehr klar ersichtlich sei, wer überhaupt wessen Zuhörerschaft eigentlich bedürfe. Als eine »problematic gesture of identification« (ebd.: 168) bewertet Garloff die von einem der Insassen an der Wand eines Konzentrationslagers niedergeschriebenen Zeichen »Max Stern, Paris, 18. 5. 44« (A 417), die auf Sebalds Geburtsdatum und Namen verweisen und damit als ein versteckter Hinweis auf ihn selbst zu verstehen seien.

eine falsche Identifikation des Erzählers mit dem jüdischen Opferschicksal in *Austerlitz*, während Richard Crownshaw im Hinblick auf Fotografien in *Austerlitz* ebenfalls auf die Gefahr einer »colonization of victims' memories and identities« (2004: 216) verweist, der Sebald jedoch letztlich entgegentrete.

- 56 Katja Garloff exemplifiziert wie die in *Austerlitz* dargestellten posttraumatischen Störungen, die plötzlichen Einbrüche vergangener Ereignisse in den Alltag und Austerlitz' außerzeitliche »nachträgliche« Begegnung mit der Vergangenheit dem »contemporary discourse of trauma in psychoanalysis, philosophy, and literary criticism« (2006: 158) entsprechen.

Doch nimmt auch sie zur Kenntnis, dass dies Bestandteil der Fiktion bleibe, ein »secret wish, which remains an arrogation as much as an obligation« (2006: 169).

Entgegen diesen Kritiken kann mit Kirstin Gwyer (2014: 211f.) darin übereingestimmt werden, dass Sebald nicht daran interessiert war, sich die Leiden seiner jüdischen Protagonisten anzueignen und sich selbst in eine Reihe mit den primären Opfern zu stellen, sondern vielmehr bestrebt war, die Möglichkeit einer postmemorialen Zeugenschaft auch für die Nachfahren der Tätergeneration zu eröffnen. Dies wird in den Texten immer wieder deutlich, in denen der deutsche Erzähler wiederholt eingeladen wird, an der Erinnerung teilzuhaben wie in *Austerlitz* oder in *Die Ausgewanderten*. Dementsprechend verweist auch Arthur Williams darauf, dass »Sebald's project is in no sense a final reckoning with a past now behind us, it is rather about how we enter into responsible ownership of it« (2001: 72). Sebald sah sich als »Teil einer moralischen Gemeinschaft« (Schley 2012: 449), mit der er sich geistig verbunden fühlte und aus der er die moralische Verpflichtung und die Legitimation bezog, über das jüdische Schicksal zu schreiben. Die Aufgabe der Zeugenschaft und ihre ethisch vertretbare Vermittlung fällt neben den Nachfahren der Opfergeneration gerade auch denen der Tätergeneration zu.

Diese Pflicht, die Erinnerung an das Leid anderer aus der Vergangenheit zu bewahren, zu vermitteln und die eigene Rolle dabei zu thematisieren, wird zum Beispiel in *Schwindel. Gefühle.* beim Durchschauen eines Fotoalbums, das der Familie des Erzählers gehört, deutlich. In diesem ist das bereits erwähnte Bild der hinter einem Stacheldraht eingesperrten Sinti-und-Roma-Frau (SG 201) zu sehen und auch Aufnahmen von zerstörten polnischen Dörfern, die Sebalds Vater im Zweiten Weltkrieg gemacht hatte und über die er, wie Sebald in einem Interview (Angier 1997) bemerkte, geschwiegen habe. Wie bereits ausgeführt, ärgert sich der Erzähler, den Sinti und Roma, die einst in der Nähe seines Dorfes gelebt hatten, nicht die richtigen Fragen gestellt zu haben (SG 201). Es scheint, dass es gerade diese Leerstelle bezüglich seiner Kenntnis vergangener Leiden ist, die auch die übrigen Erzähler in Sebalds Werken dazu veranlasst, Nachforschungen über das Schicksal margi-

nalisierter Menschen zu unternehmen und diese zu vermitteln. Sebald zeigt stets die Leerstelle auf, die der Holocaust in der Gesellschaft hinterlassen hat, füllt diese aber nicht mit moralisch fragwürdigen Vorstellungen über das Schicksal seiner jüdischen Protagonisten, sondern dokumentiert ihr Schicksal, stets bemüht, die »Ausuferungen des Gefühls« (AGW 46) zu vermeiden. Jan Ceuppens (2006) stellt richtig heraus, dass die Erinnerung an das Schicksal der Protagonisten oftmals durch Schreib- und Leseprozesse vermittelt würde, wie zum Beispiel durch Ambros' Notizen oder die Aufzeichnungen von Luisa Lanzberg in *Die Ausgewanderten*, sodass der Eindruck vermieden werde, der Erzähler könne sich das Schicksal der Protagonisten mithilfe seiner Vorstellungskraft emphatisch erschließen und aneignen. Sebalds Erzählinstanzen sind sich über die Grenzen ihrer eigenen Empathie bewusst und setzen ihre eigenen Gefühle nicht mit denen der jüdischen Opfer gleich.

Die Grenze einer literarischen Zeugenschaft im Namen der Opfer wird auch in *Austerlitz* deutlich. Der Erzähler vermag es nicht, das Fort Breendonk – ein Ort, an dem in der Vergangenheit Menschen von der Gestapo gefoltert wurden – ein weiteres Mal zu betreten (A 418). Über die Unfähigkeit, deren Leid nachvollziehen zu können, heißt es:

Es war mir undenkbar, wie die Häftlinge, die wohl in den seltensten Fällen nur vor ihrer Verhaftung und Internierung je eine körperliche Arbeit geleistet hatten, diesen Karren, angefüllt mit dem schweren Abraum [...] schieben konnten [...], bis ihnen beinahe das Herz zersprang. (A 33)

Daher ist es nur konsequent, dass er das Fort Breendonk später nicht noch einmal betritt, sondern erklärt, dass er sich »diesmal, auch nach längerem Zögern, nicht hineintraute« (414), und in respektvoller Distanz außen vor bleibt.⁵⁷

57 Der Einfluss von Jean Améry ist in diesem Zusammenhang signifikant, wie in vielen Untersuchungen bereits herausgestellt worden ist. Vgl. insbesondere Poetini (2008), Fuchs (2008) und Cosgrove (2006). Amérys Credo der »Beschreibung der subjektiven Verfassung des Opfers« (1966: 104) hat sich maßgeblich

Sebalds Überzeugung war, »daß eine ›Beschreibung‹ der Katastrophe eher von ihrem Rand her als aus ihrem Zentrum möglich ist« (CS 82). Erst der »synoptische[], künstliche[] Blick« (LL 33) und die Randposition des Erzählers ermöglichen das Auffinden der Bruchstücke, der zerstörten Existenzen und Ruinen an den Rändern. Entsprechend bemerkte er in einem Interview, dass die Position »am Rande der Katastrophe [...] eine der Grundbedingungen der künstlerischen Arbeit überhaupt« (Köhler 1997) sei. In einem Gespräch mit Volker Hage bemerkte er demgemäß: »Ein Massengrab lässt sich nicht beschreiben. Das heißt, man muß andere Wege finden, die tangentieller sind, die den Weg über die Erinnerung gehen, über das Archäologisieren, über das Archivieren« (2003a: 264). Was ist also dieser tangentielle Ansatz, von dem die Rede ist? Wie soll eine ethisch vertretbare Erinnerung stattfinden? Untersuchen wir nun, wie Sebald, der, in berechtigter Sorge vor der »Usurpation des Lebens eines anderen« (Angier 1997: 49f.), die falsche Identifikation mit dem jüdischen Schicksal in seinen Werken mittels syntaktischer Strukturen vermied, als postmemorialer Schriftsteller dazu beitrug, die Erinnerung an den Holocaust und seine Opfer zu bewahren.

4.1 Der zugehörige Außenstehende: Sebalds periskopische Erzählweise

Der Hinweis darauf, dass zwischen einer rein oberflächlichen Kenntnis der Leiden und dem tatsächlich erlebten Leid ein signifikanter Unterschied besteht, wird insbesondere durch die erzählerische Vermittlung gegeben.⁵⁸ Thomas Bernhard war ein wichtiger Einflussfaktor für Se-

in Sebalds Prosa manifestiert. Améry selbst wies auf die Schwierigkeit der Darstellung der Leiden anderer hin, indem er diejenigen zwar würdigte, die bemüht waren, das ausgestandene Leid der Opfer zu verstehen, aber dennoch nicht umhin kam zu bemerken, dass diejenigen letztendlich nur »wie der Blinde von der Farbe« (147) zu reden imstande seien.

58 Russell J.A. Kilbourn bezeichnet dies als »respecting the other in her or his otherness« (2013: 259).

balds Prosastil,⁵⁹ was dieser selbst konstatiert hat: »Mein Vorbild ist Thomas Bernhard [...]. Ich würde sein Verfahren als periskopisch bezeichnen, als Erzählen um ein, zwei Ecken herum – eine sehr wichtige Erfindung für die epische Literatur dieser Zeit« (Doerry & Hage 2001). Dieses periskopische Erzählen ist eine zutreffende Bezeichnung für die Schachtelsätze, mittels derer Sebald das vermittelnde Erzählen herausstellt und die Interaktion von Nähe und Diskretion stilistisch inszeniert.⁶⁰

Die Erzählinstanz eröffnet die Möglichkeit einer Verbalisierung in Zusammenkünften und überlässt es den Protagonisten selbst, über ihre Erfahrungen zu sprechen. Diese indirekte Erzählweise, die den Erzähler am Rand positioniert, bewirkt das nötige Zusammenspiel von Nähe und Distanz zu den Betroffenen: Einerseits wird die persönliche Lebensgeschichte in Erfahrung gebracht, was von einer gewissen Nähe zeugt, andererseits befindet sich der Erzähler diskret am Rand und wahrt die Distanz. Michael Niehaus stellt zwar fest, dass es zwischen dem Erzähler und den Protagonisten »überhaupt keine Wechselrede gibt« (2013: 13), doch sein anschließender Verweis auf das Fehlen einer »Beziehungsebene« (14, Hervorh. im Original) ist nicht ganz zutreffend.⁶¹ Es ist vielmehr eine besondere Form der Beziehung, die sich gerade

59 Eine in Sebalds Privatexemplar angestrichene Stelle, die in diesem Kontext bedeutsam ist, ist die folgende Devise aus Thomas Bernhards *Verstörung*: »Leidensgenossenschaft, aber keine Qualgemeinschaft« (Bernhard 1987: 117, zit. n. Hutchinson 2009: 9). Diese »Leidensgenossenschaft«, die die Leiden des anderen anerkennt, aber keine »Qualgemeinschaft« für sich beansprucht, manifestiert sich auch in Sebalds Erinnerungsethik. Zu Sebalds besonderem Prosastil vgl. auch Isenschmid (1997) und Zucchi (2007).

60 Das Zusammenspiel von Zentrum und Peripherie zeigt sich also auch auf der Ebene der Erzählhaltung, wie auch Bettina Mosbach feststellt: »Als Konsequenz aus der strukturellen Ambivalenz von Zentrum und Peripherie inszenieren die untersuchten Texte eine Erzählhaltung, die sich zwischen Empathie und ›Detachment‹ (›Loslösung‹) systematisch hin- und herbewegt« (2008: 71).

61 Dass in Sebalds Prosa kaum enge menschliche Beziehungen vorzufinden sind, postuliert auch Ruth Klüger (2003: 95–103).

durch die respektvolle Distanz auszeichnet.⁶² Wie auch Stephan Seitz bekräftigt, wird zwar in den Erzählungen »immer wieder die Fremdheit des Erzählers betont« (2011: 135), doch bleibt Sebalds Erzähler kein Fremder. Er erarbeitet sich stetig einen Zugang zu der verschütteten Vergangenheit, den Lebensgeschichten seiner Protagonisten, und gewinnt ihr Vertrauen gerade durch seine respektvoll distanzierte Randposition. Als Vermittler von Lebensgeschichten ist er ein elementarer Bestandteil der Erzählung, da der Leser nur durch ihn von den Leben der Protagonisten erfährt. Diese distanzierte Vertraulichkeit ist ein signifikantes Merkmal der Sebald'schen Prosa. Diese besondere Position des Erzählers ist die des zugehörigen Außenstehenden.⁶³ Die wandernde Erzählinstanz, die auf Menschen und Orte trifft, ist kein Fremder im Sinne Georg Simmels, der »heute kommt und morgen bleibt« (Simmel 1908: 685), sondern einer, der beobachtet, beschreibt, zuhört, vermittelt und schließlich wieder geht.

Die Vermittlung der Erzählung wird durch verschiedene Protagonisten, die zu der Rekonstruktion der verschütteten Lebensgeschichte beitragen, zusätzlich bestärkt. Genauso wie in *Die Ausgewanderten* Ambros Adelwarths Geschichte von Tante Fini geschildert wird, wird das Leben Paul Bereyters von Lucy Landau vermittelt. Dies gilt auch für Austerlitz: Austerlitz erfährt durch Vêra die Wahrheit über seine Vergangenheit, von der er wiederum dem Erzähler berichtet, der schließlich dem Leser davon erzählt. Dies wird bekanntlich auch in der Syntax

62 An anderer Stelle wies Sebald auf die Signifikanz der distanzierten Position für den Erkenntnisgewinn und als »eine Voraussetzung für die Wahrnehmung« (*Rheinischer Merkur* 1996, zit. n. Hutchinson 2009: 10) hin. Die Distanz scheint also für die angestrebte Erkenntnis bedeutsam zu sein, wie es auch an anderer Stelle heißt: »Je mehr die Entfernung wächst, desto klarer wird die Sicht« (RS 30).

63 Hutchinson konnte Sebalds Interesse an der Randstellung der Erzählinstanz auch anhand dessen handschriftlicher Anmerkungen an Giorgio Bassanis *Ferrareser Geschichten* zeigen. Ihm zufolge schrieb Sebald diesen Satz an den Rand seiner Ausgabe: »Der Erzähler als Schutzengel, der seinen Figuren nicht helfen kann, aber doch bei ihnen bleibt« (Sebald in Bassani 1996: 59, zit. n. Hutchinson 2009: 58f.).

aufeinanderfolgender Inquit-Formeln wiederholt inszeniert: »so sagte Vêra, sagte Austerlitz« (A 240) oder auch »Maximilian erzählte gelegentlich, so erinnerte sich Vêra, sagte Austerlitz« (245). Erinnerungen werden in einem endlosen Prozess weitergetragen. Die zwischen Nähe und Distanz oszillierende Beziehung zwischen der Erzählinstanz, ein »vorbehaltloser Protokollant einer andauernden Erinnerungsarbeit« (Fuchs 2004: 42), und den Protagonisten wird immer wieder reflektiert.⁶⁴ Indem die Distanz zu dem Geschehen gewahrt wird, wird gerade über die Vermeidung einer verfälschenden Identifikation mit den Betroffenen ein intimer Einblick in das Seelenleben der Protagonisten ermöglicht.⁶⁵

Sebalds Erinnerungsethik lehnt also eine ethisch nicht vertretbare oberflächliche Identifizierung mit den Betroffenen sowie die literarisch oberflächliche Darstellung ihrer Leiden ab.⁶⁶ Stattdessen wird die Unmöglichkeit dieser identifizierenden Präsentation mittels syntaktischer Strukturen und Stilelemente literarisch inszeniert, mit dem Ziel, die »Falle eines identifikatorischen Opferdiskurses« (Fuchs 2004: 28) zu vermeiden. Auf diese Weise manifestiert sich die Ethik und Ästhetik des Marginalen auch stilistisch in Sebalds Prosa.⁶⁷ Ethik und Ästhetik sind

64 Anja K. Johansson zufolge werden auf diese Weise zum einen die »gleichzeitige Anwesenheit disparater Zeitschichten« (2008: 36), und zum anderen auch die »Unabschließbarkeit der Erinnerungsprozesse« (ebd.) verdeutlicht.

65 Zudem wird auf diese Weise stets vor Augen geführt, dass dies eine konstruierte Geschichte ist, die vom Erzähler und den Protagonisten subjektiv erfahren und erzählt wird. Dies kann nur erreicht werden, wenn der Erzähler außerhalb des Geschehens bleibt und den künstlichen Charakter des Erzählvorgangs verdeutlicht. Auf diese Weise wird die Illusion einer allgemeingültigen historischen Erkenntnis verhindert.

66 Hinsichtlich Sebalds Inszenierung der Erinnerungsethik vgl. auch Long (2006) und Sill (1997a).

67 Dass in diesem Zusammenhang auch die Fotografie die ethisch begründete Distanz stilistisch inszeniert, wird in einer in *Die Ringe* integrierten Fotografie von Bergen-Belsen deutlich (R 78f.), auf der ein Waldstück und die von den Nationalsozialisten ermordeten, mit weißen Tüchern abgedeckten Opfer zu sehen sind. Anstelle ihrer direkten Darstellung steht ihre Unschuld im Vordergrund, die in dem Bild des weißen Tuches versinnbildlicht wird. Die Diskretion wird

in seinem Werk eng miteinander verbunden und erlauben es Sebald, die Erinnerung all derer, die nicht mehr bezeugen können, zu bewahren und an nachfolgende Generationen zu vermitteln.

4.2 Pamuks kritische Distanz

Die Frage nach der ethisch vertretbaren Darstellung einer gewalttätigen Verfolgungsgeschichte stellt sich auch in Orhan Pamuks Werk. Pamuk zufolge ist es die Aufgabe der Literatur, die emotionale Welt des marginalisierten Menschen darzustellen: »What literature needs most to tell and investigate today are humanity's basic fears: the fear of being left outside, and the fear of counting for nothing, and the feelings of worthlessness that come with such fears« (OC 413). In einem Interview bemerkte er über die potenziell restitutive Kraft der Literatur: »I think literature can approach these problems [die Schmerzen und Leiden anderer] because you can go into more shady areas, areas where no one is right and no one has the right to say what is right« (Star 2004). Obwohl Pamuk sich den Randfiguren in seinem Werk empathisch widmet, ist auch er sich bewusst darüber, dass er nicht in ihrem Namen sprechen kann. Fazıl in *Schnee* verweist am Ende der Erzählung beispielsweise auf die Notwendigkeit der Distanz: »»Wenn Sie mich in einem Roman vorkommen lassen, der in Kars spielt, dann möchte ich dem Leser sagen, er soll nichts von dem glauben, was Sie über mich, über uns alle geschrieben haben. Keiner kann uns aus der Ferne verstehen«« (S 511). Fazıl fordert die Leser auf, den vorgetragenen Ereignissen mit einer kritischen Distanz zu begegnen: »»Aber wenn Sie das, was ich jetzt sage, schreiben, bleibt bei ihnen wenigstens ein Zweifel zurück«« (ebd.), ruft er aus. Entsprechend dazu bemerkte Pamuk in einem Interview, dass er »diese Menschen nicht repräsentieren« (Teuwsen 2005) könne.

So wie Sebald der Shoa nähert sich auch Pamuk dem armenischen Aghet indirekt an. Ruinen und verlassene Gebäude wie die leer stehenden armenischen Gebäude in *Schnee* werden als die Stellvertreter einer

gewahrt: Das weiße Tuch, ein Detail im Bild, allegorisiert die grauenvollen Ereignisse, indem es sie verschleiert.

marginalisierten Gemeinschaft und ihrer Leiden eingeführt. Auch der Krieg mit der PKK wird vielmehr indirekt, an den leeren kurdischen Dörfern in *Das neue Leben*, thematisiert. Doch Pamuk vermittelt dem Leser in *Schnee* nicht die Erinnerungen eines armenischen Protagonisten. Armenier, die dem Erzähler ihre Erinnerungen weitergeben könnten, fehlen in diesem Roman völlig, sodass sich Pamuk auch nicht in dem Maße als Erbe ihrer Erinnerung positionieren kann wie Sebald in Bezug auf die jüdische. Verwiesen wird in *Schnee* auf die Spuren und Überreste diverser Zivilisationen, die in Kars einst beheimatet waren. Indem Pamuk aber auf die Spuren derjenigen hinweist, die dort einst lebten, gelingt es ihm dennoch, die Erinnerung an die armenische Gemeinschaft und an die Leerstelle, die sie hinterlassen hat, zu bewahren und sich als postmemorialer Schriftsteller zu positionieren. Die fehlenden armenischen Protagonisten werden von den Ruinen ersetzt, die nunmehr an ihrer Stelle von der Vergangenheit zeugen. Es muss jedoch festgestellt werden, dass es Pamuk schon möglich gewesen wäre, armenische Protagonisten in sein Werk zu integrieren und deren Erinnerungen, ähnlich wie Sebald, aufzuzeichnen und dem Leser zu vermitteln. Die nicht vorhandenen armenischen und auch griechischen Stimmen erweisen sich somit als ein problematischer Aspekt in Pamuks Werk. Als ein postmemorialer Schriftsteller in demselben Sinne wie Sebald, der sich im direkten Austausch um die Erinnerungen seiner Protagonisten bemüht, gilt Pamuk daher nicht.

Passagen, in denen sich Pamuk als postmemorialer Schriftsteller zeigt, begegnen uns hingegen bezüglich einer verdrängten osmanischen Vergangenheit und der Erinnerung an orientalische Traditionen und Erzählungen. Existieren auch keine Zeitzeugen mehr, deren Erinnerungen er dokumentieren und für spätere Generationen bewahren könnte, treten aber auch hier erneut Stellvertreter für die Zeitzeugen auf: Dokumente oder Gegenstände aus dem Archiv, die von der osmanischen Vergangenheit zeugen und es dem Erzähler ermöglichen, die Erinnerung an diese weiterzuführen.

Ein Beispiel dafür ist in *Die weiße Festung* zu finden. Zu Beginn der Erzählung gibt der Protagonist Faruk Darvinoğlu,⁶⁸ der infolge eines Militärputsches seinen Lehrauftrag an der Universität verloren hat (siehe Paul Bereyter), vor, die Erzählung in einem osmanischen Archiv gefunden, und diese dann mühevoll übersetzt zu haben.⁶⁹ Seine Übersetzungsmethode ist von besonderer Natur: »Wenn ich ein, zwei Sätze des vor mir auf einem Tisch aufgeschlagenen Manuskripts gelesen hatte, ging ich in ein anderes Zimmer, wo ich an einem anderen Tisch in heutigen Worten sinngemäß zu Papier zu bringen versuchte, was mir im Gedächtnis haften geblieben war« (W 12). Wie Erdağ Göknar richtig feststellt, ist diese Übersetzung eine passende Metapher, um die »unstable, in-between position of the nationalized body among other historical texts« (2006: 35f.) zu beschreiben. Die inszenierte Distanz zwischen den Texten und Räumen symbolisiert zum einen den Zivilisationsbruch, der infolge der Gründung der modernen Türkei entstanden ist, zum anderen expliziert sie Pamuks Bewegung zwischen türkischer Gegenwart und osmanischer Vergangenheit und seine postmemoriale Erzählsituation.

68 Die Begegnung von Ost und West manifestiert sich hier schon in seinem Namen. Faruk hat seine Wurzeln in der islamischen Tradition und Darvinoğlu (Sohn des Darwin) verdeutlicht »the influence (if not the legacy) of Western scientific rationalism in the East« (Cory 2009: 343).

69 Die Rahmenstruktur der Erzählung ähnelt Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980). Auch *Die weiße Festung* beginnt mit einem der Erzählung vorangestellten Vorwort, in dem der angebliche Fund des Manuskriptes behauptet wird: »Dieses Manuskript fiel mir 1982 in die Hände. Ich fand es tief am Boden einer mit Verordnungen, Grundbucheinträgen, Gerichtsakten und amtlichen Registern vollgestopften staubigen Truhe, als ich [...] in dem verrotteten »Archiv« des Landratsamtes Gebze herumstöberte« (W 9).

Resümee

Einleitend wurde bemerkt, dass Literatur auch alternative Vergangenheitsversionen einführen, dominante Erinnerungskulturen und Geschichtsbilder hinterfragen und mit einem »Gegen-Gedächtnis« (Foucault 1987: 85) kontrastieren kann. Erinnerungen an historische Erfahrungen marginalisierter Individuen und Gemeinschaften können auf diese Weise erneut in den Mittelpunkt gerückt werden und somit möglicherweise zu einem kulturellen Wandel beitragen. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden konnte, war es auch das Ziel der Autoren, eine verdrängte Vergangenheit und nicht mehr existente Lebenswirklichkeit erneut in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen, um sie somit vor dem Vergessen zu bewahren. Marginale Räume wie abgelegene Gegenden in Anatolien bei Pamuk oder menschenleere Landstriche bei Sebald bilden das Fundament, auf dem Erinnerungsprozesse entstehen und Zugänge zu einer verdrängten Vergangenheit eröffnet werden können.

Sebalds Interesse an der Vergangenheit ist Ausdruck seiner kritischen Auseinandersetzung mit einer gedächtnisresistenten Gegenwart in den Zentren, die in der Begegnung mit »geschichtsbelasteten« Menschen und Orten inszeniert wird, und keine Folge seines Desinteresses an der Gegenwart. Der aktive Erinnerungs- und Erzählprozess des Betroffenen, verbunden mit der Vermittlung der beobachtenden Erzählinstanz, bildet eine Grundlage, auf der das Verdrängte wieder in das Zentrum des Bewusstseins treten kann. Austerlitz' Bemerkung, »daß alles sich in der Bewegung entschied und nicht im Stillstand« (A 24), kann als Leitlinie von Sebalds Werk gelesen werden, dessen signifikantes Kennzeichen die Betonung der Interaktion von physischen und psychischen Prozessen wie Wandern, Erzählen und Erinnern ist. Bezeichnend für Sebalds Prosastil ist insbesondere die stilistische Inszenierung der Distanz zu dem, was in ethischer Hinsicht kaum direkt zu beschreiben ist.

Obwohl er sie nicht direkt in das Zentrum seiner Erzählungen stellt, ist es gerade die Shoa, auf die sich Sebald fokussiert und die er indirekt, an ihren Nachwirkungen, die an den geografischen und auch soziokulturellen Rändern noch erkennbar sind, umschreibt. Er widmet sich den

Trümmern – Menschen wie Objekte –, die aus dem Zentrum der Explosion nach außen in die Randbezirke der menschlichen Existenz geschleudert worden sind. Ähnlich wie die Ausmaße des Kraterrands von der Größe des eingeschlagenen Kometen zeugen, so zeugen die Spuren, die der Einschlag an den Rändern hinterlassen hat, wie Ruinen, verfallene Ortschaften und insbesondere »Schmerzsspuren« (A 24) zerbrochener Individuen, die, dem unsichtbaren Bann ihrer individuellen Katastrophe weiterhin erlegen, heimatlos und unbeschützt umherwandeln, von der gewaltigen Dimension des ertragenen Leids. Die Peripherie ist bei Sebald das positive Gegengewicht zu einer »gedächtnislosen Gegenwart« (CS 37) in den Zentren. Sie wird bewusst aufgesucht und beschrieben, da sie unter anderem den Blick auf eine verschüttete Vergangenheit freigibt.

Die Entdeckung einer verdrängten Vergangenheit ist auch zentral in Pamuks Werken, der sich auf die Folgen und Herausforderungen von zivilisatorischen Umbrüchen fokussiert. Während dies bei Sebald zweifelsfrei eine europäische Lebenswirklichkeit nach der Moderne und dem Holocaust meint, bezieht sich dies bei Pamuk auf die Gründung der modernen Türkei, die mit dem Verlust des multikulturellen, historischen osmanischen Erbes einherging. Auf die Geschichte Anatoliens und Istanbuls blickend, hebt Pamuk die einstige multikulturelle und ethnische Vielfalt hervor, die damals nicht nur eine »rein« türkische Lebenswelt am Rand der westlichen Zivilisation war, sondern vielmehr eine »kosmopolitische, multilinguale und multireligiöse« (Aksoy 2008: 290) im Zentrum der Welt. Pamuk ist jedoch gewiss nicht an einer nostalgischen Verklärung des osmanischen oder orientalischen Erbes interessiert. Die Erinnerung an eine ehemals einflussreiche osmanische Hochkultur ist das Ergebnis seiner Hinwendung an das verloren Gegangene im Rahmen seiner Poetik. Im Gegensatz zu den Metropolen bei Sebald, finden sich die Spuren einer marginalisierten Vergangenheit überall in Istanbul. Pamuks Interesse gilt aber weniger den osmanischen Palästen, die dort noch vorhanden sind, sondern vielmehr dem Verfallenen und Vergessenen in den Nebenstraßen und Untergrundpassagen der Stadt. Peripherie, Randfiguren und marginale Dinge tragen dazu bei, eine längst verdrängte Lebenswirklichkeit wieder in das

Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Wie im Kapitel »Restitutionen« noch deutlich werden wird, erscheint die Erinnerung an eine ausgeblendete Vergangenheit und Kultur bei Pamuk auch als Quelle künstlerischer Inspiration und Innovation.

Sowohl bei Sebald als auch bei Pamuk sind die Leser gefordert, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Der Vergangenheit gewahr werden, heißt ihren Verlust erkennen. Genauso wie Sebald Alexander Kluge beschrieb als einen, »der am äußeren Rand einer allem Anschein nach endorientierten Zivilisation [...] an der Regenerierung des kollektiven Gedächtnisses seiner Zeitgenossen« (CS 100) arbeite, kann dies für ihn selbst und auch Pamuk geltend gemacht werden. Beide beziehen sich auf ein Speichergedächtnis im Assman'schen Sinne (A. Assmann 1999: 134), aus dem sie verdrängte Inhalte hervorholen und wieder in das kulturelle Gedächtnis der Gemeinschaft einführen.⁷⁰ Pierre Nora orientiert sich in seinem Erinnerungsprojekt vornehmlich an der Nation und berücksichtigt dabei keine Minderheiten oder nichtfranzösische Gemeinschaften.⁷¹ Die Erinnerungsorte, die die Protagonisten und Erzählinstanzen Pamuks und Sebalds aufsuchen (Haus Somerleyton, Dunwich oder Kars und Istanbul), erinnern speziell an die verdrängte traumatische Geschichte von unterdrückten Gemeinschaften. Erinnerungen werden an diesen Orten zum Leben erweckt und in das kollektive Gedächtnis wieder eingeführt. Die adäquate Form der Darstellung einer unbewältigten

70 Das Speichergedächtnis bewahre eine unstrukturierte Ansammlung bedeutungsneutraler Elemente, die keinen »vitalen Bezug zur Gegenwart« (A. Assmann 1999: 134) hätten. Es könne aber als das »Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse« (ebd.: 140) und als »Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens« (ebd.) genutzt werden und damit eine »Bedingung der Möglichkeit kulturellen Wandels« (ebd.) erfüllen. Die Kategorie des Speichergedächtnisses erlaubt es, sämtliche Vergegenständlichungen einer Kultur zu beobachten, auch die, die zuvor verdrängt worden waren.

71 Für eine kritische Auseinandersetzung damit vgl. Huem Tam Ho Tai (2001) und Rothberg (2009: 299).

traumatischen Geschichte wird in ihrer Poetik durch marginale Objekte oder Aussagen von Randfiguren erreicht, die die Verbindungspunkte zwischen den verschiedenen Geschichten sind.

Kommen wir nun zu der Zivilisationskritik in den Werken beider Autoren, die parallel zu ihrer Hinwendung an das Marginale stattfindet. Wir werden sehen, dass die Peripherie nicht nur ein Raum ist, in dem sich die Spuren der Vergangenheit bewahrt haben, sondern auch ein Raum, der rebellisches Potenzial besitzt.

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 beigepröflichtet 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 Festungsstädte 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 erhel- len; dies mag ein scheinbar ehrenwertes Anliegen sein. Klar erkennbar werden jedoch die Motive und Vorgaben des von Sebald skeptisch be- trachteten 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 sogenann- ten 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 Re- de 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 »So- ciété 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 Machter- haltung eingeführt: »Hinüber werden Waffen gebracht, Dampfmaschi- nen, 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 Ver- gessenheit geratene Opfer, denen Sebalds Aufmerksamkeit gilt. Bemer- kenswert ist die hier dargestellte Passivität der »von Krankheit Zerstör- ten 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 evoziert 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 Istanbul 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 Trödeladen 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.

V Restitutionen

Leerstellen und literarische Wiederentdeckungen

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

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

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

1. Sebalds restituierte Leerstellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1 Die Gleichgesinnten: literarische Randfiguren

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

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

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

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

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

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

1.2 Elias und Sebald

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Pamuks literarische Restitutionen: Ästhetische Formen III

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

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

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

2.1 *Das schwarze Buch*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 *Das neue Leben*

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

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

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

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

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

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

2.3 Rot

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dium einer säkularen Staatsideologie und ihres Modernisierungsprojekts.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Blinde Flecken und Stereotype

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

3.1 Morgenländische Imaginationen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Abendländische Illusionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Schiefe Frauenbilder

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resümee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schlussbemerkungen

Eine Zielsetzung dieser Arbeit war es, eine Sensibilität für das Marginale als poetologisches Prinzip zu schaffen. Der Referenzraum einer Poetik des Marginalen kann daher selbstverständlich weit über die in dieser Studie behandelten Schriftsteller, Kulturen und Regionen hinausgehen. Vor allem Werke, in denen die Erfahrungen der Randexistenz, Marginalisierungen und marginale Räume das Fundament der Darstellungen bilden, könnten sich für eine nutzbringende Analyse im Rahmen der in dieser Studie beschriebenen Poetik eignen. Denkbar sind in diesem Kontext afroamerikanische und -kanadische Literaturen, wie zum Beispiel Toni Morrisons *Beloved* (1987) und Austin Clarkes *The Polished Hoe* (2002), oder auch queere oder feministische Literaturen wie James Baldwins *Giovanni's Room* (1965) und Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985), die sich jeweils dadurch auszeichnen, dass sie die Themen von Marginalisierung, Randposition, Isolation und Hybridität behandeln und durch spezifische Motive und Stile inszenieren.

In der lateinamerikanischen Literatur sticht Gabriel García Márquez hervor, in dessen Werken wie *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* (1985) Lateinamerika als ein marginaler und isolierter Raum erscheint und die Erfahrungen des isolierten und vereinsamten Menschen einen zentralen Stellenwert erhalten. Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch die afrikanische Literatur, wie zum Beispiel die Erzählungen des exilierten somalischen Schriftstellers Nuruddin Farah. Farah widmet sich in seinen Werken wie *Maps* (1986) und *Crossbones* (2011) der von Gewalt bestimmten Geschichte Somalias und thematisiert die Hilflosigkeit seiner Bevölkerung. Er wendet sich heimatlosen Randfiguren

in marginalen Räumen zu, so in *From a Crooked Rib* (1970) beispielsweise, in dem er die Lebensgeschichte einer ausgegrenzten jungen Frau aus ihrer eigenen Perspektive erzählt. Von Belang ist auch die Literatur aus dem Nahen Osten, wie die des libanesischen Schriftstellers Elias Khoury, der in seinem Roman *Das Tor zur Sonne* (1998) der von Heimatlosigkeit bestimmten palästinensischen Geschichte nachgeht. Khoury, ähnlich wie Pamuk und Sebald, befasst sich in seiner Erzählung mit den Auswirkungen eines einschneidenden Ereignisses – der Vertreibung der Palästinenser aus ihrer Heimat – und konzentriert sich dabei auf einzelne Menschen und Gemeinschaften; Bruchstücke, die die Katastrophe am Rand hinterlassen hat. All diesen genannten Autoren ließen sich noch zahlreiche andere auch aus anderen Kulturen und Regionen, die hier nicht sämtlich aufgezählt werden konnten, zur Seite stellen. Deutlich wird also auch: Die zeitgenössische Literatur wird mitbestimmt von den politischen Peripherien, die bestrebt sind, ihre Lebenswirklichkeit aus ihrer eigenen Perspektive heraus darzustellen. Diese sind nicht mehr nur ausschließlich marginal und passiv, sondern nehmen mit ihrer Literatur einen relevanten Stellenwert in den literarischen Zentren der westlichen Welt ein, schreiben sich in die Weltliteratur ein und generieren diese mit.

Wenn von der literarischen Darstellung und einer emphatischen Auseinandersetzung mit marginalisierten Menschen die Rede ist, sind zweifelsohne auch postkoloniale Literaturen zu erwähnen, die sich unter anderem der Kolonialismuskritik, Repräsentationsproblematik, hybriden Identitätskonstruktionen, einer postkolonialen sozialen Wirklichkeit, den Lebensverhältnissen und gesellschaftlichen Missständen in den ehemaligen Kolonien und westlichen Metropolen sowie Migrationserfahrungen widmen. Eine Vielzahl von Autoren ließe sich hier aufzählen wie Frantz Fanon, der in *The Wretched of the Earth* (1963) die Anliegen unterdrückter Menschen artikuliert, und Chinua Achebe, Derek Walcott, Anita Desai, Hanif Kureishi, Caryl Phillips und Toni Morrison oder auch Gloria E. Anzaldúa, die über die Lebensverhältnisse der mexikanischen Mestizen berichtet, die eine marginale Position einnehmen.

Bedeutsam sind postkoloniale Literaturen auch in der Hinsicht, dass in ihnen, entgegen einem eurozentrischen Literaturverständnis,

Stile und Motive wenig beachteter Erzähltraditionen und auch eine negierte Geschichte erneut in Erscheinung treten. Sie könnten sich für zukünftige Untersuchungen im Kontext einer Poetik des Marginalen daher als äußerst fruchtbar erweisen und den in dieser Studie zugrunde gelegten Referenzraum erheblich erweitern. Der indisch-britische Schriftsteller Salman Rushdie, auf den im Verlauf dieser Studie einige Male verwiesen wurde, und sein literarisches Werk, auf das nachfolgend nur in Grundzügen eingegangen werden wird, wären dabei sehr bedeutsam. Rushdie erschafft aus dem Fundus außer-europäischer Lebenswirklichkeiten und islamischer Mythologie eine besondere Perspektive sowohl auf seine indische Heimat als auch auf die europäische Realität.

Rushdie, erst »Mitglied einer indischen Moslemfamilie in Bombay, dann einer [...] Einwandererfamilie, in Pakistan und [...] asiatischer Brit« (Rushdie 1992: 15), befindet sich infolge dieses besonderen Lebenslaufes zeitlebens schon in einer marginalen Position; ihm sind daher Grenzüberschreitungen nicht fremd. All dies sind Aspekte seines Lebens, die er auch in seinen Werken verarbeitet. Über den indischen Schriftsteller, der außerhalb seines Heimatlandes lebt, jedoch weiterhin mit diesem verbunden ist, schreibt er: »Unsere Identität ist mehrfach und zugleich partiell. Manchmal haben wir das Gefühl, mit je einem Bein in zwei Kulturen gleichzeitig zu stehen; dann wiederum, zwischen zwei Stühlen zu sitzen« (ebd.: 29). Dass diese Randstellung sich aber auch als äußerst fruchtbar erweisen kann, verdeutlicht er im gleichen Atemzug: »Aber so unsicher und veränderlich dieser Boden auch sein mag, er ist kein unfruchtbares Territorium für einen Schriftsteller« (ebd.). Diese besondere Position versetze sie in die »Lage, aus einer Art Doppelperspektive heraus zu schreiben: weil sie – wir – in dieser Gesellschaft gleichzeitig Insider und Outsider sind« (33), bemerkt er. Diese besondere Perspektive auf die Umwelt und das Interesse an dem Marginalen wird auch in seinen literarischen Werken deutlich.

Beispielsweise in dem Roman *Mitternachtskinder* (1980), der ausgehend von der Lebensgeschichte des Saleem Sinai die Geschichte eines ganzen Subkontinents einschließlich dramatischer Episoden wie der des Amritsar-Massakers, des indischen Unabhängigkeitskampfes und

diverser politischer Konflikte sowie ethnischer und religiöser Vorurteile und Verfolgung entfaltet. Saleem ist eine Randfigur, nicht unähnlich Pamuks und Sebalds Protagonisten, dessen Leben zwischen Kulturen von ständigen Wanderungen, Erfahrungen des Exils, einem ambivalenten Heimatverhältnis und traumatischen Erlebnissen bestimmt ist, dem aber nichtsdestoweniger eine zentrale Rolle in diversen historischen Ereignissen zugeschrieben wird. So wie Pamuk und Sebald, setzt sich auch Rushdie in seinem Werk nicht nur inhaltlich mit dem Marginalen – Randfiguren und die Realität politischer Peripherien – auseinander, sondern inszeniert dieses auch stilistisch. Analog zu Pamuk, der aus dem reichen kulturellen Erbe des Orients schöpft, integriert auch Rushdie orientalische und islamische Motive in seine Erzählungen. Das orientalische Erbe zeigt sich hier beispielsweise in der Erzählstruktur des Textes: Saleem, der als ein orientalischer Geschichtenerzähler auftritt, und seine geduldige Zuhörerin Padma stellen eine Verbindung zu *Tausend und eine Nacht* her (Gurnah 2007: 93). Ähnlich wie bei Pamuk sind aber auch in Rushdies Texten nicht nur die Spuren von Meisterwerken der orientalischen Literaturtradition, sondern auch die der europäischen wie *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass und Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759) erkennbar, deren Erzählstrukturen und Protagonisten hinsichtlich ihrer Eigenschaften Rushdies Saleem durchaus ähnlich sind,¹ wodurch dieser das Motiv der Hybridität auch auf der intertextuellen Ebene seines Werkes inszeniert.

Rushdies magischer Realismus schöpft aus der reichen indischen Mythenwelt – einschließlich ihrer übersinnlichen und magischen Phänomene – und manifestiert sich in Saleems telepathischen Fähigkeiten und den übersinnlichen Kräften der Mitternachtskinder. Begriffe aus dem Hindustani, Hindi und Urdu sind in den gesamten englischsprachigen Text eingestreut und verleihen der englischen Sprache selbst eine besondere Ausdruckskraft. Dieses »Indianising, revitalising and decolonising« (Chatterjee 2004: 253) der englischen Sprache ist eine der Besonderheiten in Rushdies *Mitternachtskinder*, das nicht zuletzt auch das Ziel verfolgt, subversiv in Bezug auf die Sprache der früheren

1 Vgl. Abdulrazak Gurnah (2007: 98–100).

britischen Kolonialmacht zu wirken. Ausdrücke wie Baba (Großvater) und Rakshasas (Dämonen) oder angrez (Engländer) werden in der Originalausgabe, in Kontrast zu der deutschsprachigen Fassung, nicht weiter erklärt, sodass der Leser die für postkoloniale Lebenswirklichkeiten charakteristische Erfahrung der Hybridität direkt erlebt.² Auch die englische Sprache des Textes ist teilweise von orthografischen und grammatikalischen Fehlern wie »existence« oder »informations« gezeichnet, womit die Sprachwirklichkeit der oftmals an den Rand der Gesellschaft verdrängten indisch-pakistanischen Einwanderer Großbritanniens inszeniert wird (Dwivedi 2008: 4).

In *Die satanischen Verse* (1988) verarbeitet Rushdie die Erfahrungen des Migranten, der sich zwischen verschiedenen Kulturen wiederfindet. Wie er in einem Essay bemerkt, ist die Geschichte der indisch-muslimischen Einwanderer Gibril und Saladin vor allem die »Geschichte von zwei schmerzlich zerrissenen Ichs« (1992: 461), die sich ständigen Wandelprozessen in einer neuen, ihnen fremden Umwelt gegenübersehen. Rushdies »Betrachtung der Welt aus der Perspektive des Migranten« (457) enthüllt die vorherrschende Fremdenfeindlichkeit und den Rassismus innerhalb der britischen Gesellschaft und die Unwägbarkeiten der Existenz am Rand einer Mehrheitsgesellschaft. Auch in diesem Roman existieren übernatürliche Vorkommnisse, die an orientalische Märchenerzählungen erinnern. Doch vor allem ist es die islamische Religionsgeschichte, die Rushdie als die primäre Quelle seines Werkes dient. Rushdies Verweise auf zentrale Ereignisse und Persönlichkeiten der islamischen Religionsgeschichte und seine künstlerische Verarbeitung und Interpretation derselben, sollten ihn jedoch bekanntlich in große Gefahren bringen und für ihn bis heute andauernde Entbehrungen mit sich führen.

-
- 2 Mishra (2007: 26) zufolge erreiche Rushdie die Hybridität/Indianisierung seiner Texte auch durch Referenzen zum indischen Bollywood-Kino, dessen zentrale Tropen und Charaktere Rushdies Werk auf der Ebene der Figuren, Erzählstruktur, Themen und Sprache durchdringen würden und somit eine ergiebige Quelle für sein literarisches Schaffen seien.

Seine eigene Situation als Schriftsteller auf der Flucht, vom Verlust der Sprache bedroht, verarbeitete er unter anderem auch in der im Exil verfassten Märchenerzählung *Harun und das Meer der Geschichten* (1990). In *Des Mauren letzter Seufzer* (1995) setzt sich Rushdie, nunmehr von außerhalb auf die verlorene Heimat blickend, auch mit den Ausprägungen des Hindu-Nationalismus und -Fanatismus kritisch auseinander, zum Beispiel mit der Zerstörung der Babri-Moschee von Ayodhya, und fokussiert auch auf die jüdischen und christlichen Minderheiten Indiens, denen er durch die Protagonisten – dem Juden Abraham und der Christin Aurora – einen zentralen Stellenwert im Roman zuspricht. Wiederholte Erwähnungen des letzten maurischen Emirs von Granada tragen zudem dazu bei, die Erinnerung an die einst prächtige islamische Kultur auf dem europäischen Festland zu bewahren. Wieder ist es die Geschichte von Exil und Grenzerfahrung, die auch dieses Werk kennzeichnet. Rushdies Erzählungen verfolgen generell das Ziel, die »Erfahrungen ehemals kolonisierter und immer noch benachteiligter Völker umfassend zum Ausdruck« (Rushdie 1992: 457) zu bringen, wie er selbst herausstellt. Wie sehr die Motive von »Entwurzelung, von Trennung und Metamorphose« (ebd.), die Rushdies Werke bestimmen, auch bei Pamuk und Sebald von Relevanz sind, konnte diese Studie bereits zeigen.

Salman Rushdies Interesse für das Marginale zeigt sich nicht nur in seinen Romanen, sondern auch in zahlreichen essayistischen Arbeiten, in denen er die Erfahrungen von Ausgewanderten thematisiert, sich für die Meinungsfreiheit einsetzt und kritisch mit den Gesellschaften sowohl auf dem indischen Subkontinent als auch in England auseinandersetzt. Seine Autobiografie *Joseph Anton* (2012) und seine umfangreichen Essaysammlungen, Artikel sowie Schriften verdeutlichen besonders eindringlich die Erschwernisse des isolierten Lebens am Rand der Gesellschaft. Als ein engagierter Verteidiger ethnischer, sprachlicher und religiöser Vielfalt kritisiert Rushdie religiösen Fanatismus und Marginalisierungsprozesse, die sich weltweit ereignen. Auch die Rassendiskriminierung und soziale Ungerechtigkeit in Großbritannien und die Ignoranz der Mehrheitsgesellschaft sind ihm ein Anliegen (Rushdie 1992: 157–68). Ähnlich wie Sebald in Bezug auf

die deutsche Vergangenheitsverdrängung hat auch Rushdie schon auf die mangelnde Auseinandersetzung mit bestimmten Aspekten des Kolonialismus und Imperialismus wie dem Rassismus, der in der britischen Gesellschaft nach wie vor existiert, hingewiesen: »Dieser Fleck [der britische Rassismus] hat sich bis in den letzten Winkel der Kultur, der Sprache und des täglichen Lebens ausgebreitet; und nie wurde der Versuch unternommen, ihn auszuwaschen« (1992: 159). Wie also an diesem prägnanten Einblick in ausgewählte Erzählungen aus Rushdies Gesamtwerk bereits deutlich wird, könnten sich dessen Erzählungen als äußerst ergiebiger Untersuchungsgegenstand im Kontext einer Poetik des Marginalen erweisen.

Eine Poetik des Marginalen ist jedoch nicht zwangsläufig auf den literarischen Bereich begrenzt, sondern kann auch im Hinblick auf andere Forschungsbereiche, in denen der Blick auf das Marginale lohnend sein könnte, von Belang sein und ist somit auch als ein interdisziplinäres Konzept bedeutsam. Wir haben bereits gesehen, wie eine Poetik des Marginalen beispielsweise im Rahmen diverser Erinnerungskonzepte relevant sein kann. Sie zeigt, wie sich Michael Rothbergs Konzept einer multidirektionalen Erinnerung auf der literarischen Ebene manifestieren kann. Eine Poetik des Marginalen vermag also auch dazu beizutragen, bestimmte Erinnerungskonzepte zu inszenieren und zu vermitteln.

Auch Film und Fotografie könnten in Bezug auf eine Ethik und Ästhetik des Marginalen gewinnbringend untersucht werden. Zu denken wäre an Nuri Bilge Ceylans *Winterschlaf* (2014), der die Stille und Einsamkeit der anatolischen Provinz erfasst und das Leben desillusionierter Menschen schildert. Ceylan versteht es in eindringlichen Aufnahmen, die Ästhetik des abgelegenen Anatoliens und die innere Einsamkeit der melancholischen Protagonisten zu inszenieren. Erwähnenswert ist auch Bahman Ghobadis *Zeit der trunkenen Pferde* (2008), der die rauen, aber zugleich schönen, schneebedeckten Landschaften und Berge Kurdistans und Persiens dokumentiert und die schwierigen Lebensbedingungen derjenigen schildert, die sonst kaum beachtet werden. Auch hier findet sich die für eine Poetik des Marginalen charakteristische Verbindung des Marginalen mit dem Ästhetischen

und einer ethischen Geisteshaltung wieder. Die spezifische Ästhetik des Marginalen, die Fotografien innewohnen kann, konnte bereits an den Werken von Pamuk und Sebald festgestellt werden. Dies wurde auch an Ara Gülers Fotografien deutlich. Ihm ließe sich zum Beispiel der amerikanische Fotokünstler Walker Evans (2012) an die Seite stellen, der die verfallenen Landschaften und den Alltag eines verarmten Amerikas in der Zeit der Großen Depression (1929–1939) festhielt und in dem ihm begegnenden Marginalen das wahre Gesicht einer oftmals ausgeblendeten amerikanischen Realität entdeckte.

Diese Studie beabsichtigte, eine besondere Schreibweise und eine ethisch-ästhetische Geisteshaltung herauszustellen, die Produkte ihrer Zeit sind. In diesem Kontext wurde die Gegenwart, trotz aller gegenläufigen Tendenzen, die durchaus vorhanden sind, als eine Zeit der Pluralität verstanden, in der das Verdrängte und als unbedeutend Erachtete paradoxerweise mehr denn je als ein signifikanter Bestandteil der Lebenswirklichkeit wieder in Erscheinung treten können. Diese Gegenwart, die von einem dynamischen Zusammenspiel von Verdrängung und Wiederkehr gezeichnet ist, schuf die Grundlage, auf der eine Poetik des Marginalen sich entfalten konnte.

Diese vergleichende Untersuchung konnte zeigen, dass die Auseinandersetzung mit dem Marginalen auf verschiedensten Ebenen – Raum, Zeit, Subjekt und Objekt – als ein wesentliches poetologisches Prinzip in Werken aus scheinbar divergenten Kulturen gleichsam vorgefunden werden kann. Sowohl Sebald als auch Pamuk haben ein besonderes Interesse an den marginalen Dingen und Details, scheinbar unwichtigen Gegenständen, unbedeutenden Randfiguren sowie an Bruchstücken und Ruinen an abgelegenen Gegenden, die sie in das Zentrum ihrer Prosa stellen. Ihr Sinn für das Marginale ist ein genuines Anliegen und ein ihren Erzählungen eingeschriebenes poetologisches Prinzip. Wir sahen, dass Sebald und Pamuk das Marginale kontinuierlich und auf mehreren Ebenen ihrer Erzählungen herausgestellt, stilistisch inszeniert und diesem Bedeutung verliehen haben.

Randfiguren wie marginalisierte Menschen, Exzentriker und Ausgegrenzte sind die Hauptprotagonisten der Darstellungen, die sich ge-

rade wegen ihrer marginalen Positionen als moralische oder kritische Instanzen erweisen und entsprechend gewürdigt werden. Sie sind keine unbedeutenden Nebenfiguren der Erzählungen, denn von ihnen gehen die entscheidenden Impulse aus. Die Randposition ist ihr Exklusivitätskennzeichen, die es ihnen erlaubt, eine verborgene Erkenntnis zu entdecken, auszudrücken und Kritik zu üben an gesellschaftlichen Zuständen. Ihr kreatives und rebellisches Potenzial zeichnet sie aus.

Marginale Räume werden oftmals als Hintergrund der Erzählungen arrangiert. Erzählinstanzen und Protagonisten halten sich bevorzugt an abgelegenen Orten auf und dokumentieren das Marginale und Marginalisierte, das sie dort vorfinden. Der oftmals als verfallen und vernachlässigt beschriebene Raum nennt aber dennoch eine spezifische Ästhetik sein Eigen, da er semantisch aufgeladen wird und sich als ein Raum der Kreativität, des Widerstands und als Quelle einer historischen Erkenntnis bewährt.

Marginale Zeiten werden vergegenwärtigt bei Wanderungen an geschichtsträchtigen Orten, die Schilderungen verdrängter historischer Ereignisse auslösen und somit eine im Lauf der Zeit verschüttete Vergangenheit aufdecken. Erinnerungsprozesse gehen einher mit der Beschreibung und Bewertung der Geschichte aus der Perspektive marginalisierter Menschen, um einen alternativen Zugang zu einer ignorierten Lebenswirklichkeit zu eröffnen. Ziel ist eine in ethischer Hinsicht vertretbare Erinnerung an eine leidvolle Geschichte und eine Erneuerung des kulturellen Gedächtnisses. Statt nationaler Heldengeschichten stehen die konkreten Erfahrungen und Erinnerungen des Individuums im Mittelpunkt ihrer Betrachtungen. Einschneidende Ereignisse der Vergangenheit werden oftmals indirekt an ihren Auswirkungen und den Spuren, die sie in der Gesellschaft und beim Einzelnen hinterlassen haben, beschrieben. Es sind Hinterlassenschaften wie Bruchstücke, Ruinen und Erinnerungen, die die Erzählinstanzen auf Wanderungen in der Peripherie und an unscheinbaren, verlassen Orten sammeln.

Marginale Objekte und Gegenstände wie banale Alltagsgegenstände und Ruinen dekuivrieren sich als wertvolle Erinnerungsträger, Stellvertreter und Bewahrer einer verdrängten Geschichte sowie als Generatoren von vertiefter Erkenntnis. Die Spuren einer belasteten Vergan-

genheit werden an unscheinbaren Gegenständen und Objekten deutlich, die selbst zum Gegenstand von Verdrängungsprozessen geworden sind. Mit dem Fokus auf marginale Objekte, Orte und Gegenstände als Repräsentanten und Stellvertreter des Unaussprechlichen wurde eine ethisch-ästhetische literarische Verfahrensweise entwickelt, die die metaphorisch-metonymische Darstellung einer belasteten Vergangenheit erlaubt. Das eigentliche Ereignis der Vernichtung und die Verdrängung der Erinnerung an dieselbige wird nur indirekt, als eine Leerstelle, die weiterhin einen Bestandteil der Lebenswirklichkeit konstituiert, dargestellt. Die indirekte Darstellung stellt heraus, dass das unwiederholbar verlorene Ereignis nur noch im Sinne einer »anwesenden Abwesenheit« (Dunker 2003) erkennbar und erfahrbar ist. Diese Leerstellen wurden nicht vollends aufgefüllt, denn die Darstellung eines abgebrochenen und unerfüllten Lebens evoziert die Erinnerung an das verlorene Leben und daran, wie es eigentlich »hätte sein können«.

Die Hinwendung an das Marginale manifestiert sich konsequenterweise an einer deutlichen Kritik am Monumentalen, an Machtbesessenheit und einem rücksichtslosen Fortschrittsstreben. Während die Peripherie einem dominanten Zentrum opponiert, versinnbildlichen Metropolen, die sich im Laufe der Zeit von einst belebten Lebensmittelpunkten zu verlassenen und vergessenen Orten in der Provinz entwickelt haben, Aufstieg und Fall der Zivilisationen. Über Empathie und Versuche der Restitution sollen unbeachtete Menschen Aufmerksamkeit erfahren; die Ungehörten zu Wort kommen und das Ungesagte aus dem Munde derer ausgedrückt werden, die nicht sprechen konnten oder durften. Das Ziel ist die Sichtbarmachung des Marginalen (und damit der Heterogenität von Kulturen, Gesellschaften und Individuen), um ein komplexeres Bild einer Gesellschaft zu schildern.

Das Adjektiv marginal ist zwar für gewöhnlich selten positiv konnotiert; wie wir aber sahen, vermag es durchaus als Quelle der Erkenntnis, Kritik oder des ästhetischen Schaffens positives Potenzial zu besitzen. Das Marginale wird daher nicht dissoziiert, denn nur so behält es die ethisch-ästhetische Signifikanz, die ihm zugesprochen wird. Es kann als konstitutives Element und signifikantes gestalterisches Mittel in der Literatur auftreten und ist dabei kein bloß zufälliges, sondern ein

bewusst aufgesuchtes und in die Erzählungen wiederholt implementiertes literarisches Motiv – und mehr noch, ein wesentliches Strukturelement der Werke. Eine Poetik des Marginalen repräsentiert nicht bloß eine Lebenswirklichkeit, die von marginalen Menschen, Objekten, Orten und sogar Zeiten bestimmt ist, sie generiert ein besonderes Erkenntnismodell: Peripherie, Bruchstücke und Randfiguren bilden das Fundament einer Poetik des Marginalen, die eine alternative Perspektive auf die Welt erlaubt.

Bibliografie

I Primärliteratur Orhan Pamuk und W.G. Sebald

1. Orhan Pamuk

Prosa

- PAMUK, Orhan (2011), *Cevdet und seine Söhne*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Carl Hanser. [1982].
- (2009), *Das stille Haus*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Carl Hanser. [1983].
- (2010), *Die weiße Festung*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt a.M.: Fischer. [1985].
- (2007), *Das schwarze Buch*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt a.M.: Fischer. [1990].
- (1992), *Gizli Yüz*. Istanbul: Can.
- (2007), *Das neue Leben*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt a.M.: Fischer. [1994].
- (2013), *Rot ist mein Name*. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. Frankfurt a.M.: Fischer. [1998].
- (2008), *Schnee*. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. Frankfurt a.M.: Fischer. [2002].
- (2005), *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Carl Hanser. [2003].
- (2008), *Das Museum der Unschuld*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Carl Hanser.

Essays und andere Schriften

- PAMUK, Orhan (2007), *Other Colours. Writings on Life, Art, Books and Cities*. Aus dem Türkischen von Maureen Freely. London: Faber & Faber. [1999].
- (2008), *Der Blick aus meinem Fenster*. Aus dem Türkischen von Cornelius Bischoff, Ingrid Iren, Gerhard Meier und Christoph K. Neumann. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (2010), *The Naive and the Sentimental Novelist*. New York: Vintage Books.
- (2012), *Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Carl Hanser.

2. W.G. Sebald

Prosa und Lyrik

- SEBALD, W.G. (1995), *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. Frankfurt a.M.: Fischer. [1988].
- (1994), *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a.M.: Fischer. [1990].
- (1994), *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Fischer. [1992].
- (1997), *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a.M.: Fischer. [1995].
- (2000), *Logis in einem Landhaus*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (2001), *Austerlitz*. München: Carl Hanser.
- (2003), *Campo Santo*. Sven Meyer (Hg.). München: Carl Hanser.
- (2008), *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964–2001*. Sven Meyer (Hg.). München: Carl Hanser.
- & TRIPP, Jan Peter (2003), *Unerzählt. 33 Texte und 33 Radierungen*. München: Carl Hanser.

Literaturwissenschaftliche Werke

- SEBALD, W.G. (1969), *Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*. Stuttgart: Kohlhammer.
- (1980), *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart: Ernst Klett.

- (1983), »Die weiße Adlerfeder am Kopf. Versuch über den Indianer Herbert Achternbusch«. In: *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, Jg. 23, Nr. 79, S. 75–79.
- (1985), *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Salzburg & Wien: Residenz.
- (1986), »Die Zerknirschung des Herzens – über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss«. In: *Orbis Litterarum*, Jg. 41, S. 265–78.
- (1990), »Thomas Bernhard (1931–1989)«. In: *Austrian Studies*, Jg. 1, S. 215–16.
- (1991), *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg & Wien: Residenz.
- (1993), »Between the Devil and the Deep Blue Sea – Alfred Andersch. Das Verschwinden in der Vorsehung«. In: *Lettre International*, Jg. 20, S. 80–84.
- (1998), *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. München: Carl Hanser.
- (1999), *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. München: Carl Hanser.

II Sonstige Primärliteratur

- ALIGHIERI, Dante (2006), *Das neue Leben*. Zürich: Manesse.
- AMÉRY, Jean (1966), *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. München: Szczeny.
- ANZALDÚA, Gloria E. (1987), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- ATWOOD, Margaret (1985), *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart.
- BALDWIN, James (1965), *Giovanni's Room*. New York: Dial Press.
- BAUDELAIRE, Charles (1975), *Les Fleurs du Mal*. In: *Charles Baudelaire: Œuvres complètes Gallimard*. Claude Pichois (Hg.). Paris: Gallimard. [1857].

- BERNHARD, Thomas (1968), *Ungenach*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1987), *Verstörung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BORGES, Jorge Luis (1970), *Sämtliche Erzählungen*. München: Carl Hanser.
- BUNYAN, John (2003), *The Pilgrim's Progress*. Oxford: Oxford UP. [1678].
- BUTOR, Michel (1978), *Boomerang*. Paris: Gallimard.
- CLARKE, Austin (2002), *The Polished Hoe*. Toronto: Thomas Allen.
- COETZEE, J.M. (1999), *Disgrace*. London: Secker & Warburg.
- CONRAD, Joseph (1996), *Heart of Darkness*. Boston, Massachusetts: Bedford Books. [1899].
- DICKENS, Charles (2005), *Oliver Twist*. Köln: Diogenes. [1837–9].
- DOSTOJEWSKI, Fjodor M. (1993), *Schuld und Sühne*. München: Dtv. [1866].
- FANON, Frantz (1963), *The Wretched of the Earth*. New York: Grove.
- FARAH, Nuruddin (1970), *From a Crooked Rib*. London: Heinemann Educational.
- (1986), *Maps*. London: Pan Books.
- (2011), *Crossbones*. New York: Riverhead.
- HUGO, Victor (2006), *Die Elenden*. Düsseldorf: Albatros. [1862].
- ISHIGURO, Kazuo (1989), *The Remains of the Day*. London: Faber & Faber.
- KAFKA, Franz (1990), *Tagebücher. Kritische Ausgabe. 1910–1923*. 3 Bände. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (2008), *Sämtliche Werke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2006–11), *Oxfordter Oktavhefte*. Roland Reuß (Hg.). Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- KHOURY, Elias (2007), *Das Tor zur Sonne*. Stuttgart: Klett-Cotta. [1998].
- LEVI, Primo (1961), *Ist das ein Mensch?* Frankfurt a.M.: Fischer. [1947].
- MÁRQUEZ, Gabriel García (1987), *Die Liebe in den Zeiten der Cholera*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. [1985].
- MORRISON, Toni (1970), *The Bluest Eye*. New York: Vintage.
- (1987), *Beloved*. New York: Alfred Knopf.
- PROUST, Marcel (1994), *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Unterwegs zu Swann*. Luzius Keller (Hg.). Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Band I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- RANSMAYR, Christoph (2008), *Die letzte Welt*. Frankfurt a.M.: Fischer. [1988].

- RILKE, Rainer Maria (1997), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Stuttgart: Reclam. [1910].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1978), *Julie oder Die neue Heloise*. München: Artemis & Winkler. [1761].
- RUSHDIE, Salman (1983a), *Mitternachtskinder*. München: Piper. [1981].
- (1983b), *Shame*. London: Jonathan Cape.
- (1989), *Die satanischen Verse*. O. Ort: Artikel-19-Verlag. [1988].
- (1991), *Harun und das Meer der Geschichten*. München: Kindler. [1990].
- (1992), *Heimatländer der Phantasie*. München: Kindler.
- (1996), *Des Mauren letzter Seufzer*. München: Kindler. [1995].
- (2002), *Step Across this Line*. London: Jonathan Cape.
- (2012), *Joseph Anton: Die Autobiografie*. München: Bertelsmann.
- SEMPRÚN, Jorge (1995), *Schreiben oder Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- SWIFT, Graham (1983), *Waterland*. London: Heinemann.
- TOER, Pramodya Ananta (2000), *Stilles Lied eines Stummen*. Bad Honnef: Horlemann.
- TOLSTOI, Leo (2011), *Hadschi Murad*. Köln: Anaconda. [1912].
- WILLIAMS, Nigel (1987), *Witchcraft*. London: Faber & Faber.

Film und Fotografie

- CEYLAN, Nuri Bilge (2014), *Winterschlaf* (Kış Uykusu). Türkei (196 Min.). Format DVD. Erstaufführung am 13. Juni, 2014. Feldafing: Weltkino Filmverleih GmbH.
- EVANS, Walker (2012), *American Photographs*. The Museum of Modern Art. New York: Anv edition.
- GHOBADI, Bahman (2008), *Zeit der trunkenen Pferde* (Zamani barayé masti asbha). Iran (75 Min.). Format DVD. Erstaufführung am 25. Oktober, 2001. New York: Lorber Films.
- GÜLER, Ara (2009), *Ara Güler's Istanbul*. London: Thames & Hudson.

III Allgemeine Forschungsliteratur

- ADLER, H.G. (1960), *Theresienstadt 1941–45: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*. Göttingen: Wallstein.
- (1998), *Der Wahrheit verpflichtet. Interviews, Gedichte, Essays*. Jeremy Adler (Hg.). Gerlingen: Bleicher.
- ADORNO, Theodor W. (1963), »Kulturkritik und Gesellschaft«. In: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Theodor W. Adorno (Hg.). München: Dtv, S. 7–26.
- (1973a), *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. In: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Band 6. Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1973b), »Die Idee der Naturgeschichte«. In: *Philosophische Frühschriften*. Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Band 1. Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 345–65.
- & HORKHEIMER, Max (1981), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Band 3. Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- AKÇAM, Taner (2006), *A shameful act: the Armenian Genocide and the question of Turkish Responsibility*. New York: Metropolitan Books.
- ALBER, Jan & FLUDERNIK, Monika (Hg.). (2003), *Moderne/Postmoderne. In der Reihe: Literatur – Imagination – Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien*. Band 32. Trier: WVT.
- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen (Hg.). (1989), *The Empire Writes Back. Theory and practice in Post-Colonial Literatures*. London & New York: Routledge.
- (1995), »Einleitung«. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. London & New York: Routledge.
- ASSMANN, Aleida (1991), »Zur Metaphorik der Erinnerung«. In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Aleida Assmann & Dietrich Hardt (Hg.). Frankfurt a.M.: Fischer, S. 13–35.

- (1995), »Was sind kulturelle Texte«. In: *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Andreas Poltermann (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 232–44.
- (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- (2000), »Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien«. In: *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Kurt Wettengl (Hg.). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 21–27.
- ASSMANN, Jan (1988), »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«. In: *Kultur und Gedächtnis*. Jan Assmann & Tonio Hölscher (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–19.
- (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- (2000), *Religion und kulturelles Gedächtnis: zehn Studien*. München: Beck.
- BAKHTIN, Mikhail (1981), »Discourse in the Novel«. In: *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist (Hg.). Austin: University of Texas, S. 259–422.
- (1984), *The Dialogical Principle*. Band 13 von *Theory and History of Literature*. Manchester: Manchester UP.
- BALM, Roger & HOLCOMB, Briavel (2003), »Unlosing Lost Places: Image Making, Tourism and the Return to Terra Cognita«. In: *Visual Culture and Tourism*. David Crouch & Nina Lübbren (Hg.), S. 157–74.
- BANNASCH, Bettina & HAMMER, Almuth (2005), »Jüdisches Gedächtnis und Literatur«. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Astrid Erll & Ansgar Nünning (Hg.). Berlin & New York: de Gruyter, S. 277–95.
- BARTHES, Roland (1985), *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1980].
- (2006), »Der Wirklichkeitseffekt«. In: *Das Rauschen der Sprache* (Kritische Essays IV). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 164–72.
- BAUMAN, Zygmunt (1989), *Modernity and The Holocaust*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP.

- (2005), *Verworfenes Leben – Die Ausgegrenzten der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition HIS.
- BECK, Ulrich (Hg.). (2007), *Generation Global: Ein Crashkurs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1974–89), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno & Gershom Sholem. Bände I–VII. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BENZ, Wolfgang (1995), *Der Holocaust*. München: Beck.
- BERKES, Niyazi (1964), *The Development of Secularism in Turkey*. Montreal: McGill.
- BOURDIEU, Pierre (2001), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BUOB, Jacques & FRACHON, Alain (2006), »La France est malade de sa mémoire«: Pierre Nora et le métier d'historien«. In: *Colonies: Un débat français*. *Le Monde* 2, Mai–Juni 2006, S. 6–9.
- BUTZER, Günter (2005), »Gedächtnismetaphorik«. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Astrid Erll & Ansgar Nünning (Hg.). Berlin & New York: de Gruyter, S. 11–29.
- CHATTERJEE, Sisir Kumar (2004), »Chutnification«: The Dynamics of Language in *Midnight's Children*«. In: *Salman Rushdie's »Midnight's Children«: A Reader's Companion*. New Delhi: Asia Book Club.
- DAMROSCH, David (2003), *What Is World Literature?* Princeton & Oxford: Oxford UP.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1976), *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1977), *Rhizom*. Berlin: Merve.
- DEMONT, Paul (2005), »Der Antike Melancholiebegriff: Von der Krankheit zum Temperament«. In: *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Jean Clair (Hg.). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 34–7.
- DU BOIS, William Edward Burghardt (1903), *The Souls of Black Folk*. Chicago: A. C. McClurg & Co.
- DUNKER, Axel (2003), *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Fink.

- DRAAISMA, Douwe (1999), *Die Metaphernmaschine: Eine Geschichte des Gedächtnisses*. Darmstadt: Primus.
- DWIVEDI, O.P. (2008), »Linguistic Experiments in Rushdie's *Midnight's Children*«. In: *Transnational Literature*, Jg. 1, November, 2008. Zugriff am 3. Oktober, 2015. Quelle: <http://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/3244/Dwivedi.pdf?sequence=1>.
- ECO, Umberto (1980), *Il nome della rosa*. Mailand: Bompiani.
- ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. (2002), *Etablierte und Außenseiter*. Michael Schröter (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1965].
- ELIAS, Norbert (1969a), *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Band I. München & Bern: Francke. [1939].
- (1969b), *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen der Gesellschaft. Entwürfe einer Theorie der Zivilisation*. Band II. München & Bern: Francke. [1939].
- (1982), *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2003), *Engagement und Distanzierung: Arbeiten zur Wissenssoziologie I*. Michael Schröter (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1983].
- (2005), *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Michael Schröter (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1989].
- (2006a), »Soziale Prozesse«. In: *Grundbegriffe der Soziologie*. Bernhard Schäfers & Johannes Kopp (Hg.). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 104–11. [1986].
- (2006b), »Figuration«. In: *Grundbegriffe der Soziologie*. Bernhard Schäfers & Johannes Kopp (Hg.). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 100–3. [1986].
- (2006c), »Furcht vor dem Tod«. In: *Aufsätze und andere Schriften*. Band III. Heike Hammer (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 385–401. [1990].
- (2006d), *Was ist Soziologie?* Annette Treibel (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1970].

- ERLL, Astrid (2003), *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WVT.
- (2005), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.
- ERLL, Astrid & NÜNNING, Ansgar (Hg.). (2005), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin & New York: de Gruyter.
- ERLL, Astrid; GYMNICH, Marion & NÜNNING, Ansgar (Hg.). (2003), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT.
- EVIN, Ahmet Ö. (1983), *Origins and the Development of the Turkish Novel*. Minneapolis: Bibliotheca Islamica.
- FINN, Robert P. (1984), *The Early Turkish Novel. 1872–1900*. Istanbul: Isis Yayimcilik.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- (1977), *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1987), »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«. In: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 69–90.
- (2000), »Different Spaces«. In: *Essential Works of Foucault*. Volume 2: Aesthetics, Method, and Epistemology. London: Penguin.
- (2005), »Die Maschen der Macht«. In: *Michel Foucault. Schriften: in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Daniel Defert & François Ewald (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 224–44.
- FREUD, Sigmund (1978) »Trauer und Melancholie«. In: *Das Ich und das Es. Und andere metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 105–19. [1917].
- (1982), »Konstruktionen in der Analyse«. In: *Sigmund Freud. Studienausgabe. Ergänzungsband*. Frankfurt a.M.: Fischer. [1937], S. 393–406.
- GURNAH, Abdulrazak (Hg.) (2007), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: UP.

- (2007), »Themes and structures in *Midnight's Children*«. In: *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Abdulrazak Gurnah (Hg.). Cambridge: UP, S. 91–108.
- HABERMAS, Jürgen (1988), »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Wolfgang Ivers (Hg.). Weinheim: VCH. Acta humaniora, S. 177–92. [1980].
- HALBWACHS, Maurice (1985), *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1925].
- (1991), *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer. [1950].
- HANIOĞLU, M. Şükrü (2008), *A Brief History of the Late Ottoman Empire*. Princeton & Oxford: Princeton UP.
- HASSAN, Ihab (1988), »Postmoderne heute«. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Wolfgang Ivers (Hg.). Weinheim: VCH. Acta humaniora, S. 47–56.
- HEINZE, Thomas (Hg.). (1997), *Kulturmanagement II: Konzepte und Strategien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- HELD, David (2007), »Globale Ungleichheiten«. In: *Generation Global: Ein Crashkurs*. Ulrich Beck (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 95–119.
- HETZER, Theodor (1985), *Venezianische Malerei*. Stuttgart: Urachhaus.
- HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard UP.
- (2001), »Surviving Images: Holocaust Photography and the Work of Postmemory«. In: *Yale Journal of Criticism*, Jg. 14, Nr. 1, S. 5–37.
- (2008), »The Generation of Postmemory«. In: *Poetics Today*, Jg. 29, Nr. 1, S. 103–28.
- HOOKS, bell (1999), »Choosing the Margin as a Space of radical openness«. In: *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston, MA: South End, S. 145–53.
- HUMFREY, Peter (1995), *Painting in Renaissance Venice*. New Haven & London: Yale UP.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge.
- (1989), *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.

- KANY, Roland (1987), *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Max Niemeyer.
- LENNON, J. & FOLEY, M. (2000), *Dark tourism: The attraction of death and disasters*. London: Thomson Learning.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1978), *Traurige Tropen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1955].
- (1968), *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [1962].
- LEWIS, Bernard (1961), *The Emergence of Modern Turkey*. London, Oxford & New York: Oxford UP.
- LÖSCHNIGG, Martin (1999), »The prismatic hues of memory: Autobiographische Modellierung und die Rhetorik der Erinnerung in Dickens ›David Copperfield‹«. In: *Poetica*, Jg. 31, Nr. 1/2, S. 175–200.
- LOTMAN, Jurij M. (1972), *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- MARDIN, Şerif (1974), *Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the last Quarter of the Nineteenth Century*. Leiden: Brill.
- MARSHALL, Brenda K. (1992), *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. London & New York: Routledge.
- MICHAELS, Walter Benn (2006), *The Trouble with Diversity: How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality*. New York: Metropolitan.
- MISHRA, Vijay (2007), »Rushdie and Bollywood Cinema«. In: *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Abdulrazak Gurnah (Hg.). Cambridge: UP, S. 11–28.
- MITSCHERLICH, Alexander & Margarete (2007), *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper.
- MÜLLER, Hans-Peter (1992), *Sozialstruktur und Lebensstile. Der neuere theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- NEUMANN, Birgit (2003), »Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten«. In: *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WTV, S. 49–77.
- (2005), »Literatur, Erinnerung, Identität«. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Astrid Erll & Ansgar Nünning (Hg.). Berlin & New York: de Gruyter, S. 149–78.

- NIEDERBERGER, Andreas & SCHINK, Philip (Hg.). (2011), *Globalisierung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.
- NIEDERLAND, William G. (1980), *Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- NORA, Pierre (Hg.). (1984–92), *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- (1990), *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach.
- NÜNNING, Ansgar (1995a), *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Band 1. In der Reihe: Literatur, Imagination, Realität. Trier: WVT.
- (1995b), *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Band 2. In der Reihe: Literatur, Imagination, Realität. Trier: WVT.
- NÜNNING, Vera (2010), »Postmoderne Strömungen in der britischen Gegenwartsliteratur«. In: *Umstrittene Postmoderne. Lektüren*. Andrea Hübener, Jörg Paulus & Renate Stauf (Hg.). Heidelberg: Winter, S. 167–83.
- OSTERHAMMEL, Jürgen & PETERSSON, Niels P. (2003), *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München: Beck.
- PANOFKY, Erwin (1955), *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton UP. [1943].
- PARK, Robert E. (1928), »Human Migration and the Marginal Man«. In: *The American Journal of Sociology*, Jg. 33, Nr. 6, S. 881–93.
- ROHRBACHER, Stefan & SCHMIDT, Michael (1991), *Judenbilder. Kulturgeschichte antijüdischer Mythen und antisemitischer Vorurteile*. Reinbek: Rowohlt.
- ROTH, Michael S. (1998), »Trauma, Repräsentation und historisches Bewußtsein«. In: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153–73.
- ROTHBERG, Michael (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California: Stanford UP.

- RUTHNER, Clemens (2004), *Am Rande: Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- SAID, Edward (1999), *After the last Sky. Palestinian Lives*. New York: Columbia UP.
- SENGHAAS, Dieter (Hg.). (1972), *Imperialismus und strukturelle Gewalt. Analysen über abhängige Reproduktion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- SIMMEL, Georg (1908), *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- SONTAG, Susan (1966), *Against Interpretation: and other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- (1978), *Über Fotografie*. München: Carl Hanser.
- STONEQUIST, Everett V. (1961), *The Marginal Man: A Study in Personality and Culture Conflict*. New York: Russell & Russell. [1937].
- TAI, Hue Tam Ho (2001), »Remembered Realms. Pierre Nora and French National Memory«. In: *American Historical Review*, Jg. 106, Nr. 3, S. 906–22.
- TODOROV, Tzvetan (1984), *Bakhtin: The Dialogical Principle*. Manchester: Manchester UP.
- (1989), *Nous et les autres. La reflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Éd. du Seuil.
- WALLERSTEIN, Immanuel Maurice (1974), *The Modern World System*. New York: Academic Press.
- (2004), *World-Systems Analysis. An Introduction*. Durham, NC: Duke UP.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction*. London & New York: Methuen.
- WEBER, Max (1922), »Wissenschaft als Beruf«. In: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: J. C. B. Mohr, S. 524–55.
- WEINRICH, Harald (1976), »Metaphora memoriae«. In: *Sprache in Texten*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 291–94.
- (1997), *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck.
- WELSCH, Wolfgang (1987), *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH. Acta humaniora.
- (Hg.). (1988), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH. Acta humaniora.

- WHITE, Hayden (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: John Hopkins UP.
- WIESEL, Elie (1977), »Art and Culture after the Holocaust«. In: *Auschwitz: Beginning of a New Era? Reflections on the Holocaust*. Eva Fleischner (Hg.). New York: KTAV, S. 403–15.
- WYRWA, Ulrich & BERGMANN, Werner (2011), *Antisemitismus in Zentral-europa*. Darmstadt: WBG.
- YOUNG, James E. (1988), *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP.
- (2000), *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven & London: Yale UP.
- YOUNG, Robert J.C. (2001), *Postcolonialism. An historical introduction*. Oxford & Malden, MA: Blackwell.
- ZÜRCHER, Erik J. (2004), *Turkey: A Modern History*. New York: I.B. Tauris.

IV Forschungsliteratur zu Orhan Pamuk

- ADAK, Hülya (1996), »Pamuk'un ›Ansiklopedik Romani‹«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 275–94.
- AKÇAN, Esra (2006), »The Melancholies of Istanbul«. In: *World Literature Today*, Jg. 80, Nr. 6, S. 39–43.
- AKSOY, Nazan & AKSOY, Bülent (2008), »Orhan Pamuk'un İstanbul'u: Söylemden Gerçekliğe, Gerçeklikten Söyleme«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 281–95.
- AKTEN, Sevim (1999), »Yeni Hayat, Yeni Kitap, Yeni Roman«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 299–310.
- AKYILDIZ, Olcay (2008), »İki Dünya arasında kararsız: Orhan Pamuk'un kitaplarında Doğu-Bati/Ben-öteki muğlaklığı«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 225–36.

- ALI, Barish & HAGOOD, Caroline (2012), »Heteroglossic Sprees and Murderous Viewpoints in Orhan Pamuk's ›My Name Is Red‹«. In: *Texas Studies in Literature & Language*, Jg. 54, Nr. 4, S. 505–29.
- ALMOND, Ian (2003), »Islam, Melancholy, and Sad, Concrete Minarets: The Futility of Narratives in Orhan Pamuk's *The Black Book*«. In: *New Literary History*, Jg. 34, Nr. 1, S. 75–90.
- ALVER, Ahmet (2013), »The hegemony of the liberal–secular master narrative in Orhan Pamuk's *Snow*«. In: *Journal of European Studies*, Jg. 43, Nr. 3, S. 244–57.
- ANDREWS, Walter G. (2000), »*The Black Book* and Black Boxes: Orhan Pamuk's *Kara Kitap*«. In: *Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures*, Jg. 11, Nr. 1, S. 105–29.
- ANTAKYALIOĞLU, Zekiye (2012), »*The Black Book* as Parody of Epic«. In: *Turkish Studies*, Jg. 13, Nr. 4, S. 665–82.
- ATAKAY, Kemal (1996), »*Kara Kitap*'in Sirri«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 36–47.
- AYTAÇ, Gürsel (1990), *Çağdaş Türk Romanları üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan.
- BAGLI, Mazhar & AYSAN Sev'er (2003), »Female and Male Suicides in Batman, Turkey: Poverty, Social Change, Patriarchal Oppression and Gender Links«. In: *Women's Health and Urban Life: An International and Interdisciplinary Journal*, Jg. 2, Nr. 1, S. 60–84.
- BARNACLE, Hugo (1996), »Kapkara, Karanlık ve Çok, Ama Çok Tehlikeli«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 272–74.
- BATUR, Enis (1996), »Orhan Pamuk'un Dükkanı«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 33–35.
- BAYRAKÇEKEN, Aylin & RANDALL, Don (2005), »Meetings of East and West: Orhan Pamuk's Istanbulite Perspective«. In: *Critique*, Jg. 46, Nr. 3, S. 191–204.
- BELGE, Taciser (1996), »Rüyadan Kibusa-Fantastik Şehir Istanbul«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 205–26.
- BERMAN, Marshall (2009), »Orhan Pamuk and modernist liberalism«. In: *Dissent*, Jg. 56, Nr. 2, S. 113–18.

- BRENDEMÖEN, Bernt (2008), »Orhan Pamuk'un Hümanizmi«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 77–87.
- (2013), »Orhan Pamuk and His ›Black Book‹. In: Homepage İletişim Publishing. Zugriff am 3.05.2013. Quelle: <https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=47&lng=eng>.
- CLEMENS, Colleen Ann Lutz (2011), »Suicide Girls: Orhan Pamuk's *Snow* and the Politics of Resistance in Contemporary Turkey«. In: *Feminist Formations*, Jg. 23, Nr. 1, S. 138–54.
- COE, Jonathan (1995), »Up Against a Wall of Double Talk«. In: Homepage İletişim Publishing. Zugriff am 30. April, 2013. Quelle: <https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=43&lng=eng>.
- COURY, David N. (2009), »›Torn Country‹: Turkey and the West in Orhan Pamuk's *Snow*«. In: *Critique*, Jg. 50, Nr. 4, S. 340–9.
- CRYER, Dan (1997), »A Quest Across Turkey For Love, Life and Death«. In: Homepage İletişim Publishing. Zugriff am 5. Mai, 2013. Quelle: <https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=55&lng=eng>.
- ÇEÇEN, Ramazan (1996), »Kara Kitap Üzerine Ak Denemeler«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 191–204.
- ÇİÇEKOĞLU, Feride (2003a), »A Pedagogy of Two Ways of Seeing: A Confrontation of ›Word and Image‹ in *My Name is Red*«. In: *The Journal of Aesthetic Education*, Jg. 37, Nr. 3, S. 1–20.
- (2003b), »Difference, Visual Narration, and ›Point of View‹ in *My Name is Red*«. In: *The Journal of Aesthetic Education*, Jg. 37, Nr. 4, S. 124–37.
- (2008), »Yeni Zamanlar Nakkaşı«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen – Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 209–25.
- DAĞLIER, Üner (2012), »Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West?«. In: *Humanitas*, Jg. 25, Nr. 1/2, S. 146–67.
- DE BELLAIGUE, Christopher (2005), »A Walker in The City«. In: *The New York Times Book Review*. Zugriff am 8. Mai 2013. Quelle: <https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=31&lng=eng>.

- DUFFT, Catharina (2008), *Orhan Pamuks Istanbul*. Wiesbaden: Harrasowitz.
- ECEVİT, Yıldız (1996), *Orhan Pamuk'u Okumak*. Istanbul: Gerçek.
- (1999), »Yeni Hayat romanında Sayı, Harf, Renk ve Isim simgeçiliği«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 315–25.
- ERGÜN, Zeynep (1999), »Yeni Hayat'ın üzerine bir deneme: Sanati Yitirme Kaygısı«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 247–65.
- ERKMAN-AKERSON, Fatma (1996), »Kara Kitap Üstüne Bir Yorum Denemesi«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 61–69.
- EROL, Sibel (2007), »Reading Orhan Pamuk's *Snow* as Parody: Difference as Sameness«. In: *Comparative Critical Studies*, Jg. 4, Nr. 3, S. 403–32.
- (2008), »Orhan Pamuk'un Kar romanında metinlerarası dolaşım«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 245–65.
- (2011), »The Chronotope of Istanbul in Orhan Pamuk's *Memoir Istanbul*«. In: *International Journal of Middle East Studies*, Jg. 43, Nr. 4, S. 655–76.
- ERTUNA, İrmak (2010), »The Mystery of the Object and Anthropological Materialism: Orhan Pamuk's »Museum of Innocence« and André Breton's »Nadja««. In: *Journal of Modern Literature*, Jg. 33, Nr. 3, S. 99–111.
- ERTÜRK, Nergis (2010), »Those Outside the Scene: *Snow* in the World Republic of Letters«. In: *New Literary History*, Jg. 41, Nr. 3, S. 633–51.
- ESEN, Nüket & KILIÇ, Engin (Hg.). (2008), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Istanbul: İletişim.
- ESEN, Nüket (Hg.). (1996), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Istanbul: İletişim.
- (2008), »Şehrin Suretleri: Anlatısal Odak Olarak Istanbul«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 265–72.
- (2010), »The Turkish Novel: From Model of Modernity to Puzzle of Postmodernity«. In: *Turkey's Engagement with Modernity: Conflict and*

- Change in the Twentieth Century*. Great Britain: Palgrave MacMillan, S. 323–35.
- (2012), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim.
- EVER, Mustafa (1996), »Adlar ve Kitaplar«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 115–27.
- (1999), »Rilke'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 284–98.
- FLUSFEDER, David (2005), »The Pleasure of Ruins«. In: *Daily Telegraph*, 13. April, 2005. Zugriff am 28. Juni 2013. Quelle: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3640117/The-pleasure-of-ruins.html>.
- FRANCESCHINI, Paul-Jean (1996), »İstanbul Gözlemcisi«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 256–58.
- GOYTISOLO, Juan (1996), »Orhan Pamuk'un Kara Kitabı«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 295–314.
- GÖKNAR, Erdağ (1999), »Yeni Hayat ve Türk Milliyetçiliğin Eleştirisi«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 325–37.
- (2006), »Orhan Pamuk and the ›Ottoman‹ Theme«. In: *World Literature Today*, Jg. 80, Nr. 6, S. 34–38.
- (2012), »Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel«. In: *Novel: A Forum on Fiction*, Jg. 45, Nr. 2, S. 301–26.
- (2013), *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy. The Politics of the Turkish Novel*. London & New York: Routledge.
- IMS, Gunvald (2008), »Aylin'in Kalemide Yeşilse ne Farkeder? Kar'dan sonra Kara Kitabı Okumak«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 171–98.
- GÜLSOY, Murat (2008), »Yaratıcı yazar: Öteki kişi«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 19–30.
- GÜRLE, Meltem F. (2013), »Wandering on the peripheries: The Turkish novelistic hero as ›Beautiful Soul‹«. In: *Journal of Modern Literature*, Jg. 36, Nr. 4, S. 96–112.
- GRAMLING, David J. (2007), »Pamuk's Dis-Orient: Reassembling Kafka's *Castle in Snow*«. In: *Transit*. Zugriff am 19. Mai, 2015. Quelle: <https://escholarship.org/uc/item/55t4v110>.

- HELVACIOĞLU, Banu (2013), »Melancholy and Hüzün in Orhan Pamuk's Istanbul«. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Jg. 46, Nr. 2, S. 163–78.
- HENSCHEN, Tobias (2008), »Furcht, Angst und Hüzün: Die Entformalisierung zweier ontologischer Begriffe Heideggers durch Pamuks Begriff kollektiver Wehmut«. In: *Studia Phaenomenologica*, Jg. 8, S. 307–30.
- HITCHENS, Christopher (2004), »Mind the Gap: Turkey is everyone's idea of a »successful« modern Muslim State. A new novel will make you think twice«. In: *The Atlantic*. Oktober 2004. Zugriff am 23. Juli, 2015. Quelle: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2004/10/mind-the-gap/303487/>.
- INNES, Charlotte (1999), »Istanbul'un Dile Gelişi«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 179–86.
- IRZİK, Sibel (1996), »Edebiyatta Kişileşen, Metinleşen, Silinen Kentler«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 262–71.
- (2008), »Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.) Istanbul: İletişim.
- KIETZMAN, Mary Jo (2010), »Speaking »to All Humanity«: Renaissance Drama in Orhan Pamuk's Snow«. In: *Texas Studies in Literature & Language*, Jg. 52, Nr. 3, S. 324–53.
- KILIÇ, Engin (Hg.). (1999), *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Istanbul: İletişim.
- (1999), »Vorwort zu *Yeni Hayat*«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 225–8.
- KİM, Sooyong (1996), »Mürşid ile Mürid: Kara Kitap'i Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Tasavvuf«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 233–55.
- KIRCHNER, Mark (1999), »Das Schwarze Buch. Orhan Pamuk und die türkische Postmoderne«. In: *Orientalische Erzähler der Gegenwart*. Konrad Meisig (Hg.). Wiesbaden: Harrassowitz, S. 43–63.
- KONUK, Kader (2011), »Istanbul on Fire: End-of-Empire Melancholy in Orhan Pamuk's Istanbul«. In: *Germanic Review*, Jg. 86, Nr. 4, S. 249–61.

- KUTLU, Mustafa (1996), »Kara Kitap«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 20–24.
- ERTUĞRUL, Kürşad (2009), »A Reading of the Turkish Novel: Three Ways of Constituting the Turkish Modern«. In: *International Journal of Middle East Studies*, Jg. 41, Nr. 4, S. 635–52.
- MANGUEL, Alberto (2005), »My City of Ruins«. In: *Washington Post*. Zugriff am 28. Juni, 2013. Quelle: <https://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2005/06/23/AR2005062301620.html>.
- MANNES-ABBOTT, Guy (1995), »The Black Book«. In: *New Statesman & Society*. 7. Juli, 1995.
- MARROW, Bradford (1999), »Sayfaların Arasına Düşmek«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 311–15.
- MATOSSIAN, Nouritza (2005), »He's still the top dog in Turkey«. In: *The Guardian*. Zugriff am 27. Juni, 2013. Quelle: <https://www.guardian.co.uk/books/2005/apr/17/biography.orhanpamuk/print>.
- McGrath, Patrick (o.J.), »Dark and Fantastic Invention«. In: Homepage İletişim Publishing. Zugriff am 3. Mai, 2013. Quelle: <https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=39&lng=eng>.
- MORAN, Berna (1996), »Üstkurmaca Olarak Kara Kitap«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 80–90.
- (1997), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış. Bände 1–3*. İstanbul: İletişim.
- NIHAT, Mustafa (1985), *Türkçe'de Roman*. Alpay Kabacalı (Hg.). İstanbul: İletişim.
- NOEL, Malcolm (2005), »A Boyhood On The Bosphorus«. In: *Sunday Telegraph*. Zugriff am 28. Juni, 2013. Quelle: <https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=33&lng=eng>.
- OKTAY, Ahmet (1999), »Yeni Hayat Üzerine«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 229–46.
- ÖZGÜVEN, Fatih (2008), »Orhan Pamuk ve Öteki Yazarlar«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 237–44.
- PARLA, Jale (1990), *Babalar ve Oğullar. Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim.
- (1996), »Kara Kitap Neden Kara?« In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). İstanbul: İletişim, S. 102–09.

- (1999), »Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamin Sanatçı olarak Portresi: Yeni Hayat«. In: *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 265–75.
- (2008), »Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 55–76.
- POPE, Hugh (2009), »Autobiographies of Orhan Pamuk: The Writer in His Novels«. In: *Insight Turkey*, Jg. 11, Nr. 2, S. 137–39.
- PUCHNER, Martin (2014), »Orhan Pamuk's Own Private Istanbul«. In: *Raritan*, Jg. 33, Nr. 3, S. 97–107.
- ROY, Sandip (2005), »Eastern Glow, Western Grays«. In: *San Francisco Chronicle*. Zugriff am 28. Juni, 2013. Quelle: <https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=34&lng=eng>.
- SAGASTER, Börte (2002), »Tendenzen in der zeitgenössischen türkischen Prosaliteratur«. In: *Zeitschrift für Türkeistudien*, Jg. 15, Nr. 1 + 2, S. 7–29.
- SAKR, Rita (2011), »Between Terror and Taboo: Monumentalisation as the Matrix of History and Politics in Orhan Pamuk's *The Black Book and Snow*«. In: *British Journal of Middle Eastern Studies*, Jg. 38, Nr. 2, S. 227–47.
- SEÇKİN, Murat (2008), »Istanbul: Hayallerde Şehrin ve Hal Terçümesinin Yeniden İnşası«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 273–80.
- SEYHAN, Azade (2008), *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*. New York: Modern Language Association of America.
- ŞENER, Sevdâ (1996), »İşaretleri Değerlendirme Kitabı«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 110–14.
- ŞİMSEK, Güney (1996), »Kara Kitap'ta Gelenek«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 227–32.
- STEINFELD, Thomas (2006), »Wenn einer hielte und führte mich zum Ararat«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Zugriff am 8. Januar, 2014. Quelle: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/rezension-das-neue-leben-wenn-einer-hielte-und-fuehrte-mich-zum-ararat-1382261.html>.

- STONE, Leonard (2006), »Minarets and Plastic Bags: The Social and Global Relations of Orhan Pamuk«. In: *Turkish Studies*, Jg. 7, Nr. 2, S. 191–201.
- TIMUR, Taner (1991), *Osmanli-Türk romanında tarih, toplum, ve kimlik*. Istanbul: AFA.
- TLOSTANOVA, Madina (2007), »The Imperial-Colonial-Chronotope«. In: *Cultural Studies*, Jg. 21, Nr 2/3, S. 406–27.
- TÜRELI, İpek (2011), »Ara Güler's Istanbul«. In: *History of Photography*, Jg. 35, Nr. 1, S. 84–85.
- UPDIKE, John (2001), »Murder in Miniature. A sixteenth-century detective story explores the soul of Turkey«. In: *The New Yorker*. Zugriff am 23. Februar, 2014. Quelle: <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/03/murder-in-miniature>.
- UYSAL, Zeynep (2008), »Parçalanmış Bedenler, Kayıp Şehirler: Esrar ve Kumpasın Kiyisinde Yeni Hayat«. In: *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 199–208.
- VETTER, Gregor (1996), »Kara Kitap'taki Rüya Kavramı«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 91–96.
- VON HEYKING, John (2005), »Mysticism in Contemporary Islamic Political Thought«. In: *Conference Papers – American Political Science Association*. 2005 Annual Meeting, Washington DC, S. 1–20.
- (2006), »Mysticism in Contemporary Islamic Political Thought: Orhan Pamuk and Abdolkarim Soroush«. In: *Humanitas*, Jg. 19, Nr. 1/2, S. 71–96.
- WACHTEL, Andrew (2012), »Orhan Pamuk's *Snow* as a Russian Novel«. In: *Slavic & East European Journal*, Jg. 56, Nr. 1, S. 91–108.
- WRIGHT, Ronald (1997), »From a Breeze-Block Istanbul«. In: Homepage İletişim Publishing. Zugriff am 9. Mai, 2013. Quelle: <https://www.orianpamuk.net/popuppage.aspx?id=55&lng=eng>.
- XING, Yin (2013), »The Novel as Museum: Curating Memory in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*«. In: *Critique*, Jg. 54, Nr. 2, S. 198–210.
- YAZICIOĞLU, Özlem Ögüt (2008), »Orhan Pamuk'un Beyaz Kale'si ve Yeni Hayat'ında ölümü yazmak, Ben'i çizmek«. In: *Orhan Pamuk'un*

Edebi Dünyası. Nüket Esen & Engin Kiliç (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 151–62.

YEĞİNSU, Can V. (2006), »Exiles, the Turkish Republic, and Orhan Pamuk«. In: *World Literature Today*, Jg. 80, Nr. 6, S. 44–46.

YÜCEL, Tahsin (1996), »Kara Kitap«. In: *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Hg.). Istanbul: İletişim, S. 48–56.

Gespräche und Interviews Orhan Pamuk

BEDNARZ, Dieter & HAGE, Volker (2005), »Orhan Pamuk and the Turkish Paradox«. In: *Spiegel-Online: Frankfurt Book Fair Special*. Zugriff am 18.01.2014. Quelle: <https://www.spiegel.de/international/spiegel/frankfurt-book-fair-special-orhan-pamuk-and-the-turkish-paradox-a-380858.html>.

FARNSWORTH, Elizabeth (2002), »Interview mit Orhan Pamuk«. In: PBS. 20. November. Zugriff am 20. November, 2014. Quelle: https://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-july-deco2-pamuk_11-20/.

FREELY, Maureen (2005), »Orhan Pamuk, Turkey's controversial Faulkner«. In: *National Public Radio*, 11. Oktober, 2005. Zugriff am 5. Dezember, 2013. Quelle: <https://www.armeniandiaspora.com/showthread.php?39836-NPR-Transcript-Orhan-Pamuk-Turkey-s-controversial-Faulkner>.

HARTWIG, Sonja & TROTIER, Kilian (2015), »Islamisten denken kindlich naiv«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. März, 2015. Zugriff am 20. Juni, 2015. Quelle: <https://www.zeit.de/2015/08/orhan-pamuk-tuerkei-islamismus-kritik>.

LAU, Jörg (2005), »The Turkish Trauma«. In: *Die Zeit*, 14. April, 2005. Zugriff am 19. April, 2013. Quelle: <https://www.zeit.de/2005/16/InterviewPamuk/komplettansicht>.

MIRZE, Z. Esra (2008), »Implementing Disform: An Interview with Orhan Pamuk«. In: *PMLA*, Jg. 123, Nr. 1, S. 176–80.

SPIEGEL, Hubert (2014), »Gespräch mit Orhan Pamuk: Schluss mit den Repräsentationsmaschinen!«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. Juni, 2014. Zugriff am 5. Oktober, 2014. Quel-

- le: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/orhan-pamuk-ueber-sein-museum-der-unschuld-12970462.html>.
- STAR, Alexander (2004), »Orhan Pamuk: I was not a political person«. In: *The New York Times*, 15. August. Zugriff am 8. Oktober, 2014. Quelle: <https://www.nytimes.com/2004/08/15/books/review/STAR15.html>.
- STONE, Judy (1997), »Turkish writer captures the intensity of desire«. In: *San Francisco Chronicle*, 27. April 1997. Zugriff am 1. Mai, 2013. Quelle: <https://www.sfgate.com/books/article/AUTHOR-INTERVIEW-Turkish-Writer-Captures-the-2842721.php>.
- TEUWSEN, Peer (2005), »Der meistgehasste Türke«. In: *Das Magazin*. Zugriff am 12. Juli, 2015. Quelle: <https://web.archive.org/web/20090116123035/http://sc.tagesanzeiger.ch/dyn/news/kultur/560264.html> 5 Februar 2005.

V Forschungsliteratur zu W.G. Sebald

- ALBES, Claudia (2002), »Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds »englischer Wallfahrt« *Die Ringe des Saturn*«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 46, S. 279–305.
- ANDERSON, Mark M. (2003), »The Edge of Darkness: On W. G. Sebald«. In: *October*, Jg. 106, S. 102–21.
- (2006), »Wo die Schrecken der Kindheit verborgen sind. W. G. Sebalds Dilemma der zwei Väter. Biografische Skizzen zu einem Portrait des Dichters als junger Mann«. In: *Literaturen*, Juli/August 2006, S. 32–9.
- ANGIER, Carole (1997), »Wer ist W. G. Sebald«. In: *Porträt: W. G. Sebald*. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 43–50.
- (2021), *Speak Silence: In Search of W. G. Sebald*. London: Bloomsbury.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.). (2003), »W. G. Sebald: 1944–2001«. In: *W. G. Sebald*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Edition Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 3–5.
- ATZE, Marcel & LOQUAI, Franz (Hg.). (2005), *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele.

- ATZE, Marcel (1997), »Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in Sebalds Erzählung ›All'estero‹«. In: W. G. Sebald. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 151–75.
- (2005a), »Die Gesetze von der Wiederkunft der Vergangenheit. W. G. Sebalds Lektüre des Gedächtnistheoretikers Maurice Halbwachs«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 195–212.
- (2005b), »Casanova vor der Schwarzen Wand. Ein Beispiel intertextueller Repräsentanz des Holocaust in W. G. Sebalds ›Austerlitz‹«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 228–44.
- BALES, Richard (2003), »The Loneliness of the Long-Distance Narrator: The Inscription of Travel in Proust and W. G. Sebald«. In: *Cross-Cultural Travel: Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel*. Jane Conroy (Hg.). New York: Lang, S. 507–12.
- BARZILAI, Maya (2006), »On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*«. In: W. G. Sebald: *History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 205–18.
- (2007), »Melancholia as World History: W. G. Sebald's Rewriting of Hegel in *Die Ringe des Saturn*«. In: *W. G. Sebald and the Writing of History*. Anne Fuchs & J.J. Long (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 73–89.
- BAXTER, Jeanette; HENITIUK, Valerie & HUTCHINSON, Ben (Hg.). (2013), *A literature of restitution. Critical essays on W. G. Sebald*. Manchester & New York: Manchester UP.
- BEHRENDT, Kathy (2013), »Hirsch, Sebald and the Uses and Limits of Postmemory«. In: *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*. Russel J. A. Kilbourn & Eleanor Ty (Hg.). Waterloo: Wilfried Laurier, S. 51–70.
- BERE, Carol (2002), »The Book of Memory. W. G. Sebald's *The Emigrants* and *Austerlitz*«. In: *Literary Review*, Jg. 46, Nr. 1, S. 184–92.
- BOEHNCKE, Heiner (2003), »Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder«. In: W. G. Sebald. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Edition Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 43–63.

- BRAUN, Michael & WALLMANN, Hermann (1997), »Bilder einer langsam sich zermahlenden Erde. Ein Briefwechsel über W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*«. In: W. G. Sebald. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 112–20.
- CATLING, Jo (2008), »W. G. Sebald: ein England-Deutscher? Identität – Topographie – Intertextualität«. In: W.G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 25–53.
- CATLING, Jo & HIBBIT, Richard (Hg.). (2011), *Saturn's Moons, W. G. Sebald – A Handbook*. Oxford: Legenda.
- CEUPPENS, Jan (2006), »Transcripts: An Ethics of Representation in *The Emigrants*«. In: W. G. Sebald: *History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 251–63.
- (2008), »Das belgische Grabmal«. In: W.G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 91–109.
- (2009), *Vordbildhafte Trauer. W. G. Sebalds Die Ausgewanderten und die Rhetorik der Restitution*. Eggingen: Edition Isele.
- COMBER, Philippa (2014), *Ariadne's Thread. In Memory of W. G. Sebald*. London: Propolis.
- CHANDLER, James (2003), »About Loss: W. G. Sebald's Romantic Art of Memory«. In: *South Atlantic Quarterly*, Jg. 102, S. 235–63.
- CHAPLIN, Elisabeth (2006), »The Convention of Captioning: W. G. Sebald and the Release of the Captive Image«. In: *Visual Studies*, Jg. 21, S. 42–53.
- COOKE, Simon (2013), *Travelellers' Tales of Wonder. Chatwin, Naipaul, Sebald*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- COSGROVE, Mary (2006), »The Anxiety of German Influence: Affiliation, Rejection, and Jewish Identity in W. G. Sebald's Work«. In: *The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*. Anne Fuchs, Mary Cosgrove & Georg Grote (Hg.). Rochester, NY: Camden House, S. 229–52.
- (2007), »Sebald for Our Time. The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in His Work«. In: *W. G. Sebald and the Writing of*

- History*. Anne Fuchs & J.J. Long (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 91–110.
- (2008), »Erinnerungsethik und ›Dürer-Diskurs‹ im Werk von W. G. Sebald, Peter Weiss, Günter Grass und Jean Améry«. In: W.G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 153–67.
- COVINDASSAMY, Mandana (2014), *W. G. Sebald: Cartographie d'une écriture en déplacement*. Paris: Presses Université Paris-Sorbonne.
- CROWNSHAW, Richard (2004), »Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *Mosaic*, Jg. 37, S. 215–36.
- DARBY, David (2013), »Stations, dark rooms and false worlds in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *A literature of restitution. Critical essays on W. G. Sebald*. Jeanette Baxter, Valerie Henitiuk & Ben Hutchinson (Hg.). Manchester & New York: Manchester UP, S. 166–84.
- DETERING, Heinrich (1998), »Schnee und Asche, Flut und Feuer. Über den Elementardichter W. G. Sebald«. In: *Neue Rundschau*, 109, S. 147–58.
- DENHAM, Scott & McCULLOH, Mark (Hg.). (2006), *W. G. Sebald: History-Memory-Trauma*. Berlin & New York: de Gruyter.
- DENNELER, Iris (2000), »»Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat: Zu Formel und Gedächtnis am Beispiel von W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*«. In: *Die Formel und das Unverwechselbare: Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik, und Individualität*. Iris Dennerle (Hg.). Frankfurt a.M.: Lang, S. 165–79.
- DIECKS, Thomas (2010), »Sebald, W. G.«. In: *Neue Deutsche Biographie*, Jg. 24, S. 106–07. [Onlinefassung]; Quelle: <https://www.deutsche-biographie.de/ppn119310007.html>.
- DISTLER, Anton (2008), *Kein Verstehen ohne fundamentale Ontologie. Eine philosophische Analyse des Werks von W. G. Sebald aufgrund der »existentiellen Psychoanalyse« Jean-Paul Sartres*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- DITTBERNER, Hugo (2003), »Der Ausführlichste oder: ein starker Hauch Patina. W. G. Sebalds Schreiben«. In: *W. G. Sebald*. Heinz Ludwig

- Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 6–15.
- DUNKER, Axel (2004), »Das fiktionale Gedächtnis der Dinge«. In: *Literatur ohne Kompromisse. Ein Buch für Jörg Drews*. Sabine Kyora (Hg.). Bielefeld: Aisthesis, S. 455–68.
- DUTTLINGER, Carolin (2004), »Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *W. G. Sebald: A Critical Companion*. J.J. Long & Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: Edinburgh UP, S. 155–71.
- ECKER, Gisela (2006), »Heimat« oder Die Grenzen der Bastelei«. In: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 77–88.
- EDER, Richard (2001), »Excavating a Life«. In: *The New York Times*, 28. Oktober 2001. Zugriff am 1. März, 2011. Quelle: <https://www.nytimes.com/2001/10/28/books/excavating-a-life.html?pagewanted=all>.
- ELSAGHE, Yahya (2012), »Das Kreuzworträtsel der Penelope«. In: *Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: WBG, S. 211–28.
- ESHEL, Amir (2012), »Against the Power of Time. The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: WBG, S. 95–120.
- FINCH, Helen (2013a), »Like refugees who have come through dreadful ordeals«: the theme of the Anglo-Irish in *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*«. In: *A literature of restitution. Critical essays on W. G. Sebald*. Jeanette Baxter, Valerie Henitiuk & Ben Hutchinson (Hg.). Manchester & New York: Manchester UP, S. 111–25.
- (2013b), *Sebald's Bachelors. Queer Resistance and the Unconforming Life*. London: Legenda.
- & WOLFF, Lynn L. (Hg.). (2014), *Witnessing, Memory, Poetics. H. G. Adler and W. G. Sebald*. Rochester, New York: Camden House.
- FINKE, Susanne (1997), »W. G. Sebald – der fünfte Ausgewanderte«. In: *Porträt: W. G. Sebald*. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 205–17.

- FINKELDE, Dominik (2007), »Wunderkammer und Apokalypse: Zu W. G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne«. In: *German Life and Letters*, Jg. 60, Nr. 4, S. 554–68.
- (2008), »Musealisierte Welt. Zum Motiv des Sammelns bei Benjamin, Flaubert und Balzac«. In: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Bernd Witte (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 248–57.
- FISCHER, Gerhard (Hg.). (2009), *W. G. Sebald. Schreiben ex patria/ Expatriate writing*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 72. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V.
- FUCHS, Anne (2004), *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau.
- (2006), »Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk. Heimatdiskurs und Ruinenästhetik«. In: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhl-schläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 89–110.
- (2007), »Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung: Representations of Nature in W. G. Sebald's *Die Ringe des Saturn*«. In: *W. G. Sebald and the Writing of History*. Anne Fuchs & J.J. Long (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 121–38.
- (2008), »Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa«. In: *W. G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 53–73.
- FUCHS, Anne & LONG, J.J. (Hg.). (2007), *W. G. Sebald and the Writing of History*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- FURST, Lilian R. (2006), »Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty«. In: *W. G. Sebald: History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 219–29.
- FRIEDRICHSMEYER, Sarah (2007), »Sebalds Heringe und Seidenwürmer«. In: *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Sigurd Martin & Ingo Wintermeyer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11–26.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2006), »Über den Begriff der Geschichte«. In: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Burkhard Lindner (Hg.). Stuttgart: Metzler, S. 284–300.
- GARCÍA-MORENO, Laura (2013), »Strange Edifices, Counter-Monuments: Rethinking Time and Space in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Jg. 54, Nr. 4, S. 360–79.
- GARLOFF, Katja (2004), »The Emigrant as Witness: W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*«. In: *German Quarterly*, Jg. 77, S. 76–93.
- (2006), »The Task of the Narrator: Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *W. G. Sebald: History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 157–69.
- GASSELEDER, Klaus (2005), »Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*: Ein Bericht«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Egingen: Edition Isele, S. 157–75.
- GILLOCH, Graeme (2013), »The Arca Project: W. G. Sebald's Corsica«. In: *A literature of restitution. Critical essays on W. G. Sebald*. Jeanette Baxter, Valerie Henitiuk & Ben Hutchinson (Hg.). Manchester & New York: Manchester UP, S. 126–48.
- GNAM, Andrea (2007), »Fotografie und Film in W. G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*«. In: *Verschiebepark der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Sigurd Martin & Ingo Wintermeyer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 27–47.
- GÖRLING, Reinhold (2008), »Orte. Über Walter Benjamins Topographie«. In: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Bernd Witte (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 163–74.
- GÖRNER, Rüdiger (2001), *W. G. Sebald – Gespräch mit Lebenden und Toten*. Bogen 48, München & Wien: Hanser.
- (2003a), »Im Allgäu, Grafschaft Norfolk. Über W. G. Sebald in England«. In: *W. G. Sebald*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 23–30.

- (Hg.). (2003b), *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W. G. Sebald*. München: Iudicium.
- (2008), »Leere Koffer und gedächtnislose Gegenwart. W. G. Sebalds Topographieren im Korsika-Projekt«. In: W.G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 109–23.
- GREGORY-GUIDER, Christopher C. (2005), »The ›Sixth Emigrant‹: Travelling Places in the Works of W. G. Sebald«. In: *Contemporary Literature*, Jg. 46, S. 422–49.
- GINGERICH, Jon (2012), »Writing in the Negative«. In: *Litreactor.com*. Zugriff am 12. Dezember, 2014. Quelle: <http://litreactor.com/columns/writing-in-the-negative>.
- GWYER, Kirstin (2014), *Encrypting the Past: The German-Jewish Holocaust novel of the first generation*. Oxford: Oxford UP.
- HAGE, Volker (Hg.). (2003), *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- HAMBURGER, Michael (2003), »W. G. Sebald. Redundant Epitaphs. Überflüssige Grabschriften«. In: W. G. Sebald. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 15–23.
- HARRIS, Stefanie Ford (2001), »The Return of the Dead. Memory and photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*«. In: *German Quarterly*, Jg. 74, Nr. 1, S. 379–91.
- HEIDELBERGER-LEONARD, Irene (2008), »Zwischen Aneignung und Restitution. Die Beschreibung des Unglücks von W. G. Sebald. Versuch einer Annäherung«. In: W.G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 9–25.
- HORSTKOTTE, Silke (2005), »Transgenerationelle Blicke: Fotografie als Medium der Gedächtnisradierung in *Die Ausgewanderten*«. In: W. G. Sebald: *Erinnerung, Übertragung, Bilder/W. G. Sebald: Mémoire, transferts, images. Recherches Germaniques*. Ruth Vogel-Klein (Hg.). Strasbourg: Université Marc Bloch, S. 47–67.
- HUI, Barbara (2010), »Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*«. In: *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics*

- of *Travel*. Markus Zisselsberger (Hg.). New York: Camden House, S. 277–98.
- HULME, Peter (2002), »Travelling to Write (1940–2000)«. In: *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Peter Hulme & Tim Youngs (Hg.). Cambridge: Cambridge UP, S. 87–101.
- HUTCHINSON, Ben (2006a), »Die Leichtigkeit der Schwermut: W. G. Sebalds ›Kunst der Levitation‹«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: Internationales Organ für neuere deutsche Literatur*, Jg. 50, S. 457–77.
- (2006b), »Egg boxes stacked in a crate«: Narrative Status and its Implications«. In: *W. G. Sebald: History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 171–82.
- (2007), »›Der Erzähler als Schutzengel‹: W. G. Sebald's Reading of Giorgio Bassani«. In: *Gegenwartsliteratur*, Jg. 6. Paul Michael Lützeler & Stephan K. Schindler (Hg.), S. 69–90.
- (2009), *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination*. Berlin: de Gruyter.
- HÜNSCHE, Christina (2012), *Textereignisse und Schlachtenbilder: Eine sebaldsche Poetik des Ereignisses*. Bielefeld: Aisthesis.
- ISENSCHMID, Andreas (1997), »Melancholische Merkwürdigkeiten: W. G. Sebalds ›englische Wallfahrt‹ in leeren Landschaften mit den überraschendsten Funden«. In: *Porträt: W. G. Sebald*. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 124–26.
- JACKMAN, Graham (2004), »›Gebranntes Kind‹? W. G. Sebald's ›Metaphysik der Geschichte‹«. In: *German Life and Letters*, Jg. 57, S. 456–71.
- JEZIORKOWSKI, Klaus (2007), »Peripherie als Mitte: Zur Ästhetik von Zivilität – W. G. Sebald und sein Roman *Austerlitz*«. In: *Verschlebbahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Sigurd Martin & Ingo Wintermeyer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 69–80.
- JOHANNSEN, Anja K. (2008), *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: transcript.
- JOHL, Eva (1995), »Die Wahrheit über das Unglück«. In: *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur*

- Postmoderne*. Anne Fuchs & Theo Harden (Hg.). Heidelberg: Winter, S. 640–59.
- JUST, Renate (1997), »Im Zeichen des Saturn. Ein Besuch bei W. G. Sebald«. In: *Porträt: W. G. Sebald*. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 37–42.
- KASTURA, Thomas (1996), »Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W. G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere«. In: *Arcadia*, Jg. 31, S. 197–216.
- KILBOURN, Russell J.A. (2004), »Architecture and Cinema: The Representation of Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *W. G. Sebald: A Critical Companion*. J.J. Long & Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: UP, S. 140–54.
- (2006), »Kafka, Nabokov ... Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*«. In: *W. G. Sebald: History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 33–63.
- (2013), »The question of genre in W. G. Sebald's ›prose‹ (towards a post-memorial literature of restitution)«. In: *A literature of restitution. Critical essays on W. G. Sebald*. Jeanette Baxter, Valerie Henitiuk & Ben Hutchinson (Hg.). Manchester & New York: Manchester UP, S. 247–64.
- KOUVAROS, George (2005), »Images that Remember Us: Photography and Memory in *Austerlitz*«. In: *Textual Practice*, Jg. 19, S. 173–93.
- KÖHLER, Andrea (1997), »Katastrophe mit Zuschauer. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald«. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 22.–23. November 1997.
- (2003), »Die Durchdringung des Dunkels«. Nachwort zu *Unerzählt*. In: *Unerzählt. 33 Texte von W. G. Sebald*. W. G. Sebald & Jan Peter Tripp (Hg.). München: Carl Hanser.
- KÖRTE, Mona (2005), »Un petit sac«. W. G. Sebalds Figuren zwischen Sammeln und Vernichten«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 176–95.
- KLEBES, Martin (2004), »Infinite Journey: From Sebald to Kafka«. In: *W. G. Sebald: A Critical Companion*. J.J. Long & Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: University Press, S. 123–39.

- (2006), »Sebald's Pathographies«. In: W. G. Sebald: *History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 65–74.
- KLÜGER, Ruth (2003), »Wanderer zwischen falschen Leben. Über W. G. Sebald«. In: W. G. Sebald. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 95–103.
- KRÜGER, Michael (Hg.). (2003), *W. G. Sebald zum Gedächtnis*. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, Schwerpunkt: Heft 1.
- LAQUEUR, Thomas W. (2001), »Spaces of the Dead«. In: *Ideas from the National Humanist Center*, Jg. 8, Nr. 2, S. 3–16.
- LEHMANN, Florian (2013), *Realität und Imagination. Photographie in W. G. Sebalds Austerlitz und Michelangelo Antonionis Blow Up*. Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien. Bartl, Ecker, Glasenapp, Hermann und Marx (Hg.). Bamberg: University of Bamberg Press.
- LEMKE, Anja (2012), »Figurationen der Melancholie«. In: *Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: WBG, S. 15–52.
- LEONE, Massimo (2003), »Literature, Travel, and Vertigo«. In: *Cross-Cultural Travel: Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel*. Jane Conroy (Hg.). New York: Lang, S. 513–22.
- (2004), »Textual Wanderings: A Vertiginous Reading of W. G. Sebald«. In: W. G. Sebald: *A Critical Companion*. J.J. Long & Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: University Press, S. 89–101.
- LOBSIEN, Verena Olejniczak (2004), »Herkunft ohne Ankunft: der Chronotopos der Heimatlosigkeit bei W. G. Sebald«. In: *Herkünfte: Historisch, Ästhetisch, Kulturell. Beiträge zu einer Tagung aus Anlaß des 60. Geburtstags von Bernhard Greiner*. Barbara Thums et al. (Hg.). Heidelberg: Winter, S. 223–48.
- LONG, J.J. (2003), »History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*«. In: *Modern Language Review*, Jg. 98, S. 118–39.
- (2006), »Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre«. In: W. G. Sebald. *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 219–39.
- (2007), *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: University Press.

- (2009), »W. G. Sebald: The Ambulatory Narrative and the Poetics of Digression«. In: W. G. Sebald. *Schreiben ex patria/Expatriate writing*. Gerhard Fischer (Hg.). Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 72. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V., S. 61–72.
- (2010), »W. G. Sebald: The Anti-Tourist«. In: *The Undiscovered Country*. W. G. Sebald and the Poetics of Travel. Markus Zisselsberger (Hg.). New York: Camden House, S. 63–91.
- LONG, J.J. & WHITEHEAD, Anne (Hg.). (2004), *W. G. Sebald: A Critical Companion*. Edinburgh: University Press.
- LOQUAI, Franz (Hg.). (1997), *W. G. Sebald*. Eggingen: Edition Isele.
- (2005a), »Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W. G. Sebalds«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 244–58.
- (2005b), »Max und Marcel: Eine Betrachtung über die Erinnerungskünstler Sebald und Proust«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 212–27.
- LÖFFLER, Sigrid (2003), »Melancholie ist eine Form des Widerstands«. Über das Saturnische bei W. G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift«. In: *W. G. Sebald*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 103–12.
- LUBOW, Arthur (2010), *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*. Lynne Sharon Schwartz (Hg.). New York: Seven Stories.
- MARTIN, Sigurd & WINTERMEYER, Ingo (Hg.). (2007), *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MCCULLOH, Mark (2003), *Understanding W. G. Sebald*. Columbia SC: University of South Carolina.
- MEDIN, Daniel L. (2010), *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J. M. Coetzee, Philip Roth, and W. G. Sebald*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- MEYER, Sven (2003), »Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W. G. Sebald«. In: *W. G. Sebald*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 75–82.

- (2005), »Der Kopf, der auftaucht. Zu W. G. Sebalds ›Nach der Natur‹. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 67–78.
- MORGAN, Peter (2012), »The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald's Prose Narratives«. In: *Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: WBG, S. 53–74.
- MOSBACH, Bettina (2008), *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds ›Die Ringe des Saturn‹ und ›Austerlitz‹*. Bielefeld: Aisthesis.
- MOSER, Christian (2010), »Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk«. In: *The Undiscovered Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. Markus Zisselsberger (Hg.). New York: Camden House, S. 37–63.
- MOSÈS, Stéphane (1993), »Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins«. In: *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Anselm Haverkamp & Renate Lachmann (Hg.). München: Fink, S. 385–405.
- MÜLDER-BACH, Inka (2007), »Der große Zug des Details. W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*«. In: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*. Edith Futscher (Hg.). München: Fink, S. 281–307.
- NEHRING, Wolfgang (1987), »W. G. Sebald: Die Beschreibung des Unglücks«. In: *The German Quarterly*, Jg. 60, Nr. 1, S. 135–37.
- NIEHAUS, Michael & ÖHLSCHLÄGER, Claudia (Hg.). (2006), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt.
- NIEHAUS, Michael (2006), »W. G. Sebalds sentimentalische Dichtung«. In: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 173–88.
- (2013), »Haltlosigkeit. Einrichtungen«. In: *Figuren der Erinnerung. Studien zum Werk W. G. Sebalds*. Kritische Kulturstudien, Band 2. Christian Schulte & Winfried Siebers (Hg.). Wien & Berlin: LIT.
- NÖLP, Markus (2001), »W. G. Sebalds Ringe des Saturn im Kontext photobildeter Literatur«. In: *Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre Wolf-*

- gang Kaisers ›Sprachliches Kunstwerk‹. Orlando Grossegesse & Erwin Koller (Hg.). Tübingen: Francke, S. 129–41.
- OSBORNE, Dora (2013), *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*. Oxford: Legenda.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia (2005), »Unschärfe. Schwindel. Gefühle. W. G. Sebalds intermediale und intertextuelle Gedächtniskunst«. In: W. G. Sebald: *Erinnerung, Übertragung, Bilder/W. G. Sebald: Mémoire, transferts, images. Recherches Germaniques*. Ruth Vogel-Klein (Hg.). Strasbourg: Université Marc Bloch, S. 11–23.
- (2006a), *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg i.Br.; Berlin; Wien: Rombach.
- (2006b), »Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau: W. G. Sebalds poetische Zivilisationskritik«. In: W. G. Sebald: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 189–204.
- (2008), »Unabschließbare Rahmen. Wege des Erzählens bei W. G. Sebald«. In: W. G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 167–85.
- PANE, Samuel (2005), »Trauma Obscura: Photographic Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*«. In: *Mosaic*, Jg. 38, S. 37–54.
- PARKS, Tim (2007), »The Hunter«. In: *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. Sharon Lynne Schwartz (Hg.). New York: Seven Stories, S. 23–36.
- PATT, Lise (2007), »Introduction: Searching for Sebald: What I Know for Sure«. In: *Searching for Sebald: Photography after Sebald*. Lise Patt (Hg.). Los Angeles: Institute for Cultural Inquiry, S. 17–101.
- POETINI, Christian (2008), »Auf den Spuren Jean Améry's im Werk von W. G. Sebald«. In: W.G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 139–53.
- PRAGER, Brad (2005), »The Good German as Narrator: On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing«. In: *New German Critique*, Jg. 96, S. 75–102.
- (2006), »Sebald's Kafka«. In: W. G. Sebald: *History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 105–25.

- RADISCH, Iris (2001), »Der Waschbär der falschen Welt«. In: *Die Zeit*, 5. April. Zugriff am 12. Mai, 2014. Quelle: https://www.zeit.de/2001/15/Der_Waschbaer_der_falschen_Welt.
- REITER, Andrea (1993), »W. G. Sebald: Unheimliche Heimat«. In: *The Modern Language Review*, Jg. 3, S. 803–05.
- RESTUCCIA, Frances L. (2005), »Sebald's Punctum: Awakening to Holocaust Trauma in *Austerlitz*«. In: *European Journal of English Studies*, Jg. 9, S. 301–22.
- RIEDL, Peter Philipp (2005), »Über das Unsagbare in der deutschen Literatur. Zur Poetik von W. G. Sebald und Günter Grass«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Jg. 124, Nr. 2, S. 261–84.
- RIORDAN, Colin (2004), »Ecocentrism in Sebald's After Nature«. In: *W. G. Sebald – A Critical Companion*. J.J. Long & Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: Edinburgh UP, S. 45–57.
- ROVAGNATI, Gabriella (2005), »Das unrettbare Venedig des W. G. Sebald«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 143–57.
- RYAN, Judith R. (2012), »Sebald's Encounter with French Narratives«. In: *From Kafka to Sebald: Modernism and Narrative Form*. Sabine Wilke (Hg.). New York: Continuum, S. 123–42.
- SANTNER, Eric L. (2006), *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- SCHADEL, Susanne (2004), »Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?« *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*. Oliver Jahraus & Stefan Neuhaus (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SCHLEY, Fridolin (2012), *Kataloge der Wahrheit: Zur Inszenierung von Autorschaft bei W. G. Sebald*. Göttingen: Wallstein.
- SCHLODDER, Holger (1997), »Die Schrecken der Überlebenden. Eine Dialog-Collage über *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn*«. In: *W. G. Sebald. Porträt*. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 176–82.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2007), »Sebalds Landschaften«. In: *Colloquium Helveticum*, Jg. 38. Literarische Landschaftsbilder. Florence Penzone & Roger W. Müller Farguell (Hg.). Fribourg: Academic.

- SCHMUCKER, Peter (2012), *Grenzüber tretungen: Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*. Berlin: de Gruyter.
- SCHÖNTHALER, Philipp (2011), *Negative Poetik: Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard, W. G. Sebald und Imre Kertész*. Bielefeld: transcript.
- SCHULTE, Christian (2003), »Die Naturgeschichte der Zerstörung. W. G. Sebalds Thesen zu ›Luftkrieg und Literatur‹«. In: W. G. Sebald. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 82–95.
- SCHÜPPEN, Franz (1993), »Winfried G. Sebald: Unheimliche Heimat«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Jg. 4, S. 634–37.
- SCHÜTTE, Uwe (2003), »In einer wildfremden Gegend. W. G. Sebalds Essays über die österreichische Gegenwartsliteratur«. In: *The anatomist of melancholy: essays in memory of W. G. Sebald*. Rüdiger Görner (Hg.). München: Iudicium, S. 63–74.
- (2007), »Für eine ›mindere‹ Literaturwissenschaft. W.G. Sebald und die ›kleine‹ Literatur aus der österreichischen Peripherie, und von anderswo«. In: *Modern Austrian Literature*, Jg. 40, Nr. 4, S. 93–107.
- (2010), *Weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Anmerkungen zu W. G. Sebalds Essay über Jurek Beckers Romane*. In: *Sinn und Form*, Heft 2, S. 235–42.
- (2011), *W. G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- (2020), *W. G. Sebald: Leben und literarisches Werk*. Berlin: de Gruyter.
- SEITZ, Stephan (2011), *Geschichte als bricolage – W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SHEPPARD, Richard (2006), *Dexter-sinister: Some Observations on Decrypting the Morse Code in the Work of W. G. Sebald*. In: *Journal of European Studies*, Jg. 35, S. 419–63.
- SIEDENBERG, Sven (1997), »Anatomie der Schwermut: Interview mit W. G. Sebald«. In: *Porträt: W. G. Sebald*. Eggingen: Edition Isele, S. 141–43.
- SILL, Oliver (1997a), »Migration als Gegenstand der Literatur. W. G. Sebalds ›Die Ausgewanderten‹«. In: *Nation, Ethnie, Minderheit. Beiträge zur Aktualität ethnischer Konflikte*. Armin Nassehi (Hg.). Köln: Böhlau, S. 309–30.

- (1997b), »Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden: Textbeziehungen zwischen Werken von W. G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov«. In: *Poetica*, Jg. 3, S. 596–623.
- SILVERBLATT, Michael (2007), »A Poem of an Invisible Subject«. In: *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. Sharon Lynne Schwartz (Hg.). New York: Seven Stories, S. 77–86.
- SIMON, Ulrich (2005), »Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zu Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in W. G. Sebalds essayistischen Schriften«. In: *Sebald. Lektüren*. Marcel Atze & Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 78–104.
- SONTAG, Susan (1996), »W. G. Sebald's *The Emigrants*. International Books of the Year: forty-four writers select the books that impressed them most in 1996«. In: *Times Literary Supplement*, 29. November, 1996.
- STEINFELD, Thomas (2001), »Das kosmopolitische Waisenkind«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Dezember, 2001.
- STEINMANN, Holger (2006), »Zitatuinen unterm Hundsstern. W. G. Sebald's Ansichten von der Nachtseite der Philologie«. In: *W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 145–56.
- STRATHAUSEN, Carsten (2007), »Going Nowhere: Sebald's Rhizomatic Travels«. In: *Searching for Sebald: Photography after Sebald*. Lise Patt (Hg.). Los Angeles: Institute for Cultural Inquiry, S. 472–91.
- SWALES, Martin (2003), »Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On reading W. G. Sebald«. In: *The Anatomist of Melancholy*. Rüdiger Görner (Hg.). München: Iudicium.
- (2004), »Theoretical reflections on the Work of W. G. Sebald«. In: *W. G. Sebald. A Critical Companion*. J.J. Long und Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 23–28.
- TABAH, Mireille (2008), »Erinnerung als Performanz. W. G. Sebalds ›Austerlitz‹ versus Thomas Bernhards ›Auslöschung‹«. In: *W. G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 123–39.

- TABERNER, Stuart (2004), »German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*«. In: *Germanic Review*, Jg. 79, S. 181–202.
- THEISEN, Bianca (2006), »A Natural History of Destruction: W. G. Sebald's *Die Ringe des Saturn*«. In: *Modern Language Notes*, Jg. 121, Nr. 3, S. 563–81.
- TISCHEL, Alexandra (2006), »Aus der Dunkelkammer der Geschichte: Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*«. In: W. G. Sebald: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 31–45.
- VERAGUTH, Hannes (2003), »W. G. Sebald und die alte Schule«. In: W. G. Sebald. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 30–43.
- VEES-GULANI, Susanne (2006), »W. G. Sebald, the Airwar, and Literature«. In: W. G. Sebald: *History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 335–49.
- VOGEL-KLEIN, Ruth (2008), »Französische Intertexte in W. G. Sebalds *Austerlitz*«. In: W. G. Sebald. *Intertextualität und Topographie*. Irene Heidelberger-Leonard & Mireille Tabah (Hg.). Berlin: LIT, S. 73–91.
- VON BÜLOW, Ulrich (Hg.). (2008), *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt*. Marbacher Katalog Nr. 62. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.
- VON STEINÄCKER, Thomas (2007a), *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: transcript.
- (2007b), »Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf den Abbildungen W. G. Sebalds«. In: *Verschiebepark: Wege der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Sigurd Martin & Ingo Wintermeyer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 119–36.
- WARD, Simon (2004), »Ruins and Poetics in the Works of W. G. Sebald«. In: W. G. Sebald. *A Critical Companion*. J. J. Long und Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: Edinburgh UP, S. 58–71.
- WEBER, Markus R. (1993), »Phantomschmerz Heimweh: Denkfiguren der Erinnerung im literarischen Werk W. G. Sebalds«. In: *Neue Ge-*

- neration, neues Erzählen; *Deutsche Prosaliteratur der Achtziger Jahre*. Walter Delabar (Hg.). Opladen: Westdeutscher, S. 57–67.
- (2001), »Sechzehn Wege zu Austerlitz«. In: *Neue Deutsche Literatur*, Jg. 5, S. 100–108.
- (2003), »Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werken«. In: *W. G. Sebald*. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 158, S. 63–75.
- (2004), »Campo Santo«. In: *NDL*, Jg. 52, Nr. 1, S. 159–62.
- WELLER, Shane (2013), »Unquiet prose: W. G. Sebald and the writing of the negative«. In: *A literature of restitution. Critical essays on W. G. Sebald*. Jeanette Baxter, Valerie Henitiuk & Ben Hutchinson (Hg.). Manchester & New York: Manchester UP, S. 56–74.
- WHITEHEAD, Anne (2004), *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- WHITEHEAD, Paul (2019), *Im Abseits: W.G. Sebalds Ästhetik des Marginalen*. Bielefeld: Aisthesis.
- WILLIAMS, Arthur (2000), »W. G. Sebald: A Holistic Approach to Borders, Texts and Perspectives«. In: *German Language Literature Today: International and Popular?* A. Williams, S. Parkes & J. Preece (Hg.). Oxford: Lang, S. 99–118.
- (2001), »Das korsakowsche Syndrom: Remembrance and Responsibility in W. G. Sebald«. In: *German Culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism in Contemporary Germanic Literature*. Helmut Schmitz (Hg.). Aldershot: Ashgate, S. 65–86.
- WINTERMEYER, Ingo (2007), »...kaum eine Schmerzensspur hinterlassen...? Luftkrieg, Literatur und der ›cordon sanitaire‹«. In: *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Sigurd Martin & Ingo Wintermeyer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 137–61.
- WIRTZ, Thomas (2001), »Schwarze Zuckerwatte: Anmerkungen zu W. G. Sebald«. In: *Merkur*, Jg. 6, S. 530–34.
- WITTHAUS, Jan-Henrik (2006), »Fehlleistung und Fiktion: Sebaldsche Gedächtnismodelle zwischen Freud und Borges«. In: *W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschlager (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 157–72.

- WOHLLEBEN, Doren (2006), »Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung: W. G. Sebalds *Schwindel. Gefühle.*«. In: W. G. Sebald: *Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Michael Niehaus & Claudia Öhlschläger (Hg.). Berlin: Erich Schmidt, S. 127–43.
- WOLFF, Lynn (2009), »Literary Historiography: W. G. Sebald's Fiction«. In: W. G. Sebald. *Schreiben ex patria/Expatriate writing*. Gerhard Fischer (Hg.). Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 72. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V., S. 317–33.
- WOOD, James (1999), »W. G. Sebald's Uncertainty«. In: *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*. London: Modern Library, S. 248–57.
- WROBEL, Dieter (1997), *Postmodernes Chaos – Chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*. Bielefeld: Aisthesis.
- ZILCOSKY, John (2004), »Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost«. In: W. G. Sebald. *A Critical Companion*. J.J. Long und Anne Whitehead (Hg.). Edinburgh: Edinburgh UP, S. 102–20.
- ZISSELSBERGER, Markus (Hg.). (2010), *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. New York: Camden House.
- ZUCCHI, Matthias (2004), »Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W. G. Sebalds«. In: *Sinn und Form*, Jg. 65, Nr. 6, S. 841–50.
- (2007), »Zur Kunstsprache W. G. Sebalds«. In: *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*. Sigurd Martin & Ingo Wintermeyer (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 163–81.

Gespräche und Interviews W.G. Sebald

- BIGSBY, Christopher (2001), »In Conversation with W. G. Sebald«. In: *Writers in Conversation with Christopher Bigsby*. Band 2. Norwich: University of East Anglia, S. 139–65.
- BOEDECKER, Sven (1993), »Menschen auf der anderen Seite. Gespräch mit W. G. Sebald, dem Autor des Buchs *Die Ausgewanderten*«. In: *Rheinische Post*, 9.10.1993.
- DIETSCHREIT, Frank (1996), »Horter des Weggeworfenen«. In: *Der Tagespiegel*. Nr. 15539, 16.2.1996.

- DOERRY, Martin & HAGE, Volker (2001), »Ich fürchte das Melodramatische«. In: *Der Spiegel* 11/2001, S. 228–34, 12. März. 2001. Zugriff am 12. Mai, 2014. Quelle: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html>.
- HESSING, Jakob (2012), »Feldzüge eines Eroberers«. Fridolin Schleys Studie über den Autor W. G. Sebald«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 283. Feuilleton, 4.12.2012.
- HAGE, Volker (Hg.). (2003a), »Hitlers pyromanische Phantasien – Interview mit W. G. Sebald«. In: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 259–81.
- (2003b), »Volker Hage im Gespräch mit W. G. Sebald«. In: *Akzente. W.G. Sebald zum Gedächtnis*. Heft 1, S. 35–50.
- HOFFMANN, Torsten (Hg.). (2011), *Sebald, W. G. »Auf ungeheuer dünnem Eis«. Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- JAGGI, Maya (2001), »W. G. Sebald. Recovered memories«. In: *The Guardian*, 22.09.2001. Zugriff am 25. Mai, 2014. Quelle: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>.
- KAFATOU, Sara (1998), »An Interview with W. G. Sebald«. In: *Harvard Review*, Jg. 15, S. 31–35.
- LÖFFLER, Sigrid (1997), »Wildes Denken«. Gespräch mit W. G. Sebald«. In: *W. G. Sebald*. Franz Loquai (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 135–37.
- LUBOW, Arthur (2007), »Crossing Boundaries«. In: *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. Lynne Sharon Schwarz (Hg.). New York: Seven Stories, S. 159–73.
- POLTRONIERI, Marco (1997), »Wie kriegen die Deutschen das auf die Reihe? Ein Gespräch mit W. G. Sebald«. In: *Porträt: W. G. Sebald*. Franz Loquai. (Hg.). Eggingen: Edition Isele, S. 138–44.
- PRALLE, Uwe (2001), »Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.–23. Dezember, 2001.
- RONDAS, Jean Pierre (2008), »So wie ein Hund, der den Löffel vergisst: Ein Gespräch mit W.G. Sebald über Austerlitz«. In: *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur*

nach 1989. Arne De Winde & Anke Gilleir (Hg.). *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Band 64. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V., S. 351–63.

ZEEMAN, Michaël (2006), »W. G. Sebald and Gordon Turner. Introduction and Transcript of an Interview given by Max Sebald«. In: W. G. Sebald: *History-Memory-Trauma*. Scott Denham & Mark McCulloh (Hg.). Berlin: de Gruyter, S. 21–32.

Aus der Privatbibliothek W.G. Sebalds im Deutschen Literaturarchiv Marbach

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max (1969), *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer.

AMÉRY, Jean (1980), *Jenseits von Schuld und Sühne*. Stuttgart: Klett-Cotta.

BASAGLIA, Franco (1973), *Die negierte Institution*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BASSANI, Giorgio (1996), *Ferrareser Geschichten*. München: Piper.

BENJAMIN, Walter (1961), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1976), *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

DUNNING, A.J. (1992), *Extreme*. Frankfurt a.M.: Eichborn.

ELIAS, Norbert (1990), *Humana conditio*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

— (1992), *Studien über die Deutschen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

FRIEDLÄNDER, Saul (1998), *Wenn die Erinnerung kommt*. München: Beck.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1978), *Traurige Tropen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

SONTAG, Susan (1982), *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten*. Vier lange Erzählungen
© 2013 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München.

Abbildung 2: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Abbildung 3: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Abbildung 4: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Abbildung 5: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Abbildung 6: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Abbildung 7: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Abbildung 8: Orhan Pamuk, *Istanbul. Erinnerungen und Bilder aus einer Stadt*. Übersetzt von Gerhard Meier. Mit Fotografien von Ara Güler © 2018 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München.

Abbildung 9: Orhan Pamuk, *Istanbul. Erinnerungen und Bilder aus einer Stadt*. Übersetzt von Gerhard Meier. Mit Fotografien von Ara Güler © 2018 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München.

Abbildung 10: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Abbildung 11: W.G. Sebald, *Austerlitz* © 2019 Carl Hanser Verlag GmbH
& Co. KG, München.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

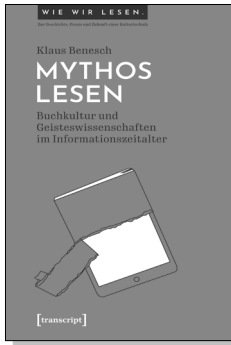
Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

2021, 128 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

2021, 96 S., Klappbroschur

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

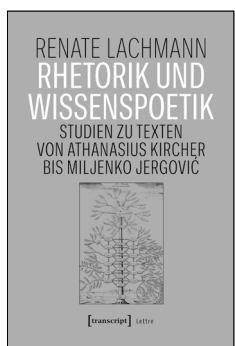
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renate Lachmann

Rhetorik und Wissenspoetik

Studien zu Texten von Athanasius Kircher
bis Miljenko Jergovic

Februar 2022, 478 S., kart.,

36 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-6118-7

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6118-1



Achim Geisenhanslücke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 2: Zeit(en) des Anderen

Januar 2022, 218 S., kart.

12,80 € (DE), 978-3-8376-5396-0

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5396-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

