

throughout the museum and novel.«⁴⁴ Wenn Kemal sich mit Orhan Pamuk in die Dachstube seines (real existierenden) Museums zum Tee setzen kann, ihm dort, in freudscher Manier auf dem Bett liegend, seine Lebensgeschichte erzählt, dann muss er doch fast real sein! Und wenn die Dinge, die er Zeit seines (Roman-)Lebens gesammelt hat, in einem Museum gezeigt werden können, dann kippt das fiktive Projekt tatsächlich in Realität.⁴⁵

Das Museum der Unschuld II: Dinge im Museum

Das Museum zum Roman war von Anfang an Teil der Planung des Projekts, so gibt es Pamuk an.⁴⁶ Roman und Museum sind gedanklich zusammen entstanden, das Museum wurde allerdings erst 2012 eröffnet. In dem kleinen Eckhaus in Çukurcuma aus dem Jahr 1897, das das Haus von Füsün und ihrer Familie darstellen soll, sind jedem (bis auf die letzten) der Kapitel eine Vitrine mit Gegenständen gewidmet, die nummeriert und in chronologischer Reihenfolge angeordnet wurden. In den Vitrinen befinden sich die Dinge, auf die im Roman explizit als Ausstellungsstücke verwiesen wird, oftmals ergänzt durch weitere Objekte, die eine Verbindung zum Romankapitel besitzen. Erläuterungen gibt es nicht, die Vitrinen sind einzig mit den Romankapiteln überschrieben, manchmal findet man auch einen kleinen Auszug aus dem Text. Allerdings kann ein Audioguide mit in die Ausstellung genommen werden, in dem Pamuk (wahlweise auf Türkisch oder Englisch) einiges zu seinem Museum erklärt sowie die einzelnen Vitrinen erläutert und aus den entsprechenden Romankapiteln zitiert, kombiniert mit Musik- und Soundelementen.

Die einzelnen Vitrinen sind in dunkles Holz gefasst und übereinander und nebeneinander in die Wände eingelassen, sodass sie ein wenig den Eindruck eines Kuriositätenkabinetts erzeugen. Die Dingfülle der Ausstellung ist von Anfang an präsent. Das schmale Haus erstreckt sich über vier Etagen, wobei die einzelnen

44 Ogut 2017, S. 51.

45 Dem entspricht auch noch einmal, dass Kemal Roman und Leben an mehreren Stellen im Text eingeführt und die Geschichte seines Lebens *wie* einen Roman erzählen möchte: »Später aber, wenn wir spüren, dass unser Leben so wie ein Roman in seiner letzten Fassung vor uns liegt, können wir, so wie ich jetzt, rückblickend wählen, was nun wirklich unser glücklichster Augenblick war. Um zu erläutern, warum wir aus so unendlich vielen Momenten gerade jenen einen hervorheben, müssen wir unsere Geschichte erzählen wie einen Roman. Dann wissen wir aber, dass jener gekennzeichnete Moment unwiderruflich vergangen ist, und das lässt uns leiden. Erträglich wird dieses Leiden einzig und allein, wenn uns von jenem goldenen Augenblick irgendein Gegenstand erhalten ist. Greifbare Überbleibsel glücklicher Momente rufen uns die Erinnerungen daran, die Farben, die Freuden am Berühren und am Sehen, viel treuer zurück, als die Menschen dies könnten, die uns den Augenblick verschafft haben.« (MdU, 82)

46 Vgl. Pamuk 2012b, S. 103.

Ebenen durch eine Galerie in der Mitte des Raumes verbunden sind, die bis zum Erdgeschoss blicken lässt. Drei Etagen sind als Ausstellungsräume gestaltet, das Dachgeschoss beherbergt ein kleines Schlafzimmer, das Kemal bewohnt haben soll und das auch zu besichtigen ist. Wie das MJT ist auch dieses Museum relativ dunkel gestaltet, es gibt kein Tageslicht in den Ausstellungsräumen, die Vitrinen sind in warmes, künstliches Licht gehüllt.

Die Vitrinen sind als Holzkästen nur von einer Seite einsehbar und muten dadurch eher wie Schaukästen an. Die Inszenierung der Dinge innerhalb dieser Kästen reicht von der Anordnung als Assemblage über Formen von Setzkästen bis hin zur räumlichen Gestaltung kleiner bühnenartiger Welten innerhalb der Boxen. Mal erscheint das Ausgestellte wie in einer Auslage (Vitrine 73), mal wie ein Stillleben, fast wie die Kopie barocker Gemälde arrangiert (Vitrine 40), mal wie in einer Handlung mit den Dingen erstarrt (Vitrine 60), mal hinter einem Vorhang nur zu erahnen (Vitrine 39). Die Gestaltung nutzt den Raum, sodass die Dinge nicht nur durch Staffellung in Perspektive zueinander geraten, sondern auch durch Hängungen in neue Verhältnisse zueinander gesetzt werden, neue Beziehungen eingehen. Diese Strategien lassen die Gegenstände als Akteure erscheinen, die sich zueinander positionieren, die in Aktion begriffen sind. Die Dinge sind eindeutig die Hauptakteure in dieser Version der Geschichte, die Vitrinen sind jeweils ihre Bühne. Die Präsentation ist somit keine »neutrale«, sie geht über die gewohnten Formen musealer Präsentation hinaus. Auch wenn die Museologie kuratorische Strategien der Inszenierung oder auch der szenischen Darstellung⁴⁷ kennt, verbleiben diese meist im Modus respektive im Auftrag der Information, der Verdeutlichung von Zusammenhängen. Im »Museum der Unschuld« bilden die Vitrinen assoziative bis surreale⁴⁸ Räume, die Dinge sind zum Teil dramatisch in Szene gesetzt, wie z.B. in Vitrine 19 »Eine Totenfeier«, die einen schwebenden Schädel mit Fliege neben einer Taschenuhr vor einem Bild einer Moschee sowie über einer Tasse und einem Damenhalstuch zeigt. Expliziter kann ein Vanitasbezug kaum werden.

Die Vitrinen wirken also vielmehr wie 74 kleine Kunstwerke, die jeweils ein Pendant zum literarischen Kapitel in spezifisch bildnerisch-künstlerischer Umsetzung darstellen. Sie sind Traumwelten, Wunschwelten, Dingwelten. So wie die

47 Siehe u.a. Parmentier 2012 oder Klein 2007.

48 Der Surrealismus bildet einige Anknüpfungspunkte für eine Auseinandersetzung mit dem Museum und auch dem Roman. Die überraschenden Verbindungen unzusammenhängender Dinge und Bildelemente sowie das Spiel mit Größenverhältnissen und Räumen und in diesem Sinne eine »Zusammenfügung des eigentlich nicht Zusammengehörigen« (S. 32), die sich in den Vitrinen findet, stellt ein zentrales Kennzeichen surrealistischer Komposition und Ästhetik dar. Auch die Rückgriffe auf Traumhaftes, das Spiel mit dem Wunderbaren und der Illusion und die alles beherrschende Triebfeder des Begehrens zeigen, dass Pamuk sich unter anderem surrealistischer Ausdrucksmittel bedient. Zum Surrealismus siehe Schneede 2006, vor allem S. 29-52.

Dinge präsentiert sind, gibt ihnen das Museum aber auch eine Eigenmacht zurück. Während im Medium der Schrift die Dinge benannt, beschrieben, gedeutet werden können und müssen, wirken sie hier *qua* ihrer Materialität und in den Kontexten der anderen Dinge. Das Fehlen von weiterem Text und die Inszenierung, die sie zu Akteuren werden lässt, geben ihnen eine ›Kraft‹ oder ›Macht‹, die es ihnen möglich macht, sich auch gegen den Roman zu positionieren. So wird sich für die Museumsbesucher:innen in den Dingen nicht unmittelbar die Liebesgeschichte von Kemal und Füsun spiegeln. Es können Gegenstände aus den Kapiteln ganz klar wiedergefunden und entdeckt werden, aber auch für Besucher:innen, die den Roman nicht gelesen haben oder ihn nicht mehr so präsent haben, vermitteln die Dinge Bedeutungsschichten, nur vielleicht jenseits der Romanhandlung.

In seinen Poetikvorlesungen an der »Harvard University« 2009, die als »Der naive und der sentimentalische Romancier« 2012 auf Deutsch veröffentlicht wurden, beschreibt Pamuk, wie er zu den Gegenständen im Museum kam:

Parallel dazu habe ich einen Roman geschrieben und in Secondhandgeschäften, auf Flohmärkten und bei Bekannten, die gerne Dinge horten, Ausschau nach Gegenständen gehalten, die von der im Zentrum des Romans stehenden fiktiven Familie zwischen 1975 und 1984 hätten benützt werden können. [...] Ich dachte mir dann jeweils Romansituationen aus, in die diese Gegenstände hineinpassen könnten, von denen viele (etwa eine Quittenreibe) reine Spontankäufe waren. Einmal stieß ich in einem Secondhandgeschäft auf ein mit orangefarbenen Rosen und grünen Blättern bedrucktes Kleid und befand auf der Stelle, es sei wie gemacht für meine Romanheldin Füsun. Als ich dann die Szene beschrieb, in der Füsun so gewandert Autofahren lernt, hatte ich das Kleid denn auch vor mir liegen.⁴⁹

Pamuk kennzeichnet somit das Erfinden der Romanhandlung und das Finden der Dinge als einen wechselseitigen Prozess, die Gegenstände werden in ihrer spezifischen Materialität und Ästhetik zu Inspirationen für Narration.

Als auf Flohmärkten oder in Secondhandshops aufgefundene Dinge zeichnen die gezeigten und von Pamuk gesammelten Gegenstände ein Bild der materiellen Kultur Istanbuls der 1970er-Jahre, sie zeugen vom Alltagsleben in dieser Zeit, sind Zeitzeugen einer spezifischen Epoche. Für Besucher:innen von außerhalb bekommen sie somit fast eine kulturanthropologische Qualität, für Besucher:innen, die die 1970er-Jahre in der Türkei erlebt haben, können sie Erinnerungen auslösen. Yin Xing schlussfolgert: »Therefore, we can see that *The Museum of Innocence* and the physical museum together form a perfect combination of voluntary memory and involuntary memory.«⁵⁰ Man könnte ergänzen: Die Inszenierung der Dinge im

49 Pamuk 2012b, S. 103

50 Yin Xing 2013, S. 204.

Text und im Museum dienen als ›Erinnerungsveranlasser‹⁵¹, die sowohl gesteuert werden als auch Prozesse und Assoziationen auslösen und enthalten, die nicht zu steuern sind,⁵² wobei genau diese Formen der ›Dinglektüre‹ von Pamuk reflektiert werden. Gleichzeitig geht es natürlich auch bei den Museumsdingen, wenn man sie als Zeitzeugen einer bestimmten Epoche der Vergangenheit liest, nicht nur um eine Abbildung und Erinnerung dieser bestimmten Zeit, sondern zugleich um das Hervorbringen derselben: »[The Things] constitute a reality and a sedimented history of Istanbul in the 1970s, rather than represent one.«⁵³ Jede Form von Ausstellung stellt eine Konstruktion von Wirklichkeit dar, indem die Polysemantizität von Dingen auf eine oder mehrere Lesarten hin befragt wird. Dinge sind grundsätzlich vieldeutig und werden durch den Kontext anderer Dinge oder Texte in eine Richtung gedeutet. Die Gesamtkomposition einer Ausstellung ist demnach nicht die Abbildung oder Wiedergabe von etwas, sondern eine eigene Form der Konstituierung. Schließlich sind es aber die Besuchenden, die diese Darlegung lesen müssen und an der Gestaltung elementar beteiligt sind:

Letztlich komponiert sich der Besucher sein Ausstellungserlebnis und seine Auslegung des Ausgestellten selbst zusammen, wobei er von seinen persönlichen Vorkenntnissen, Interessen und Sehgewohnheiten prädisponiert wird. Der Besucher ist es letztendlich, der Bedeutung herstellt, indem er sich für eine im Objekt schlummernde Bedeutungsmöglichkeit entscheidet.⁵⁴

Das, was Alexander Klein für jeden Museumsbesuch feststellt, trifft auf Pamuks Museum insbesondere zu, da es auf die Wirkmacht von Dingassemblagen vertraut und diese kaum über Text einbettet und deutet, sondern sie selbst im Museum ›sprechen‹ lässt und die Gegenstände wie Akteure inszeniert.

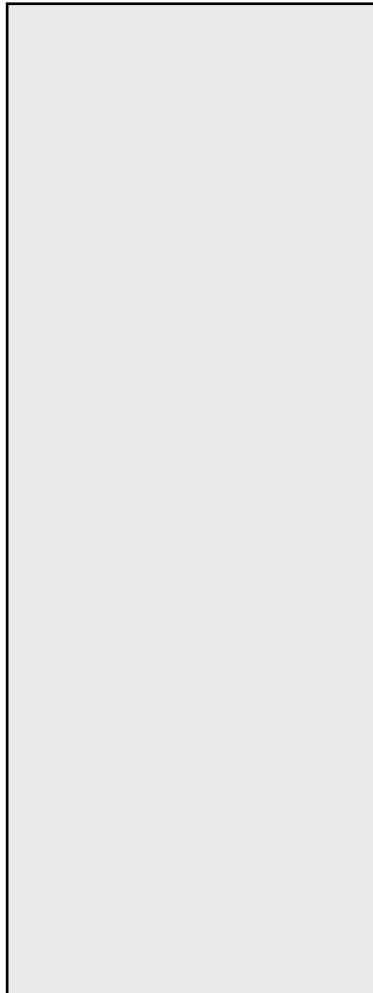
Die Vitrine zum Kapitel 9 (siehe Abb. 26), dem Kapitel, in dem die erste sexuelle Begegnung zwischen Kemal und Füsün geschildert wird, zeigt z.B. deutlich mehr Dinge, als im Text genannt werden. Neben dem Taschentuch, zwei Gürteln und dem Tintenfass, auf die im Kapitel verwiesen wird, die für diese Begegnung stehen sollen und die der Protagonist selbst deutet, finden sich hier noch eine Reihe von Alltagsgegenständen wie Bücher, ein Schuh, ein Wecker, Fotos, Tücher und ein Radio, die sich auch alle in dem Zimmer befunden haben könnten, was aber nicht deutlich gemacht wird. In dieser Vitrine sind die Dinge übereinandergestapelt hinter einem metallenen Gestell eines alten Bettes, fast wie hinter Gittern oder hinter den Bändern einer alten Pinnwand angeordnet. Die im Roman genannten

51 Vgl. Korff 1999, S. 330.

52 Vgl. Klein 2007, S. 172f.

53 Jakubowski 2013, S. 135.

54 Klein 2007, S. 172.

Abb. 26: Vitrine 9

Dinge sind noch einmal besonders hervorgehoben, indem sie sich vor dem Metallgestell befinden, nicht dahinter wie alle anderen. Trotzdem fügen sich diese Dinge vor allem in die Gesamtheit des Ensembles ein, der Sammlungscharakter des Gezeigten wird deutlich. Das auratische und symbolische Einzelding, der Fetisch, tritt zurück gegenüber den vielen Dingen, die in ihrer Farbigkeit und ihrer Anordnung eine Einheit ergeben. Dass sie zusammengehalten werden von einem Bettgestell oder einer »Drahtmatratze« (UdD, 83), wie es im Katalog »Die Unschuld

der Dinge« heißt, eröffnet das Konnotationsfeld des Bettes, verweist auf den Sex der Protagonist:innen, allerdings in einer kühlen, fast skelettierten Form, die mit der Wärme und Leidenschaft der geschilderten Szene im Roman nicht viel gemein zu haben scheint. Das leichte, weiße Taschentuch, das mit Blumen bestickt ist, macht sich auf den rostigen Streben nahezu verletzlich aus, die Präsenz der deutlich alten Gegenstände steht im Kontrast zu der Unmittelbarkeit, die das Erzählen erzeugt. Während wir im Roman das Gefühl haben, in die Situation hineingezogen zu werden, fast voyeuristisch nah an einer intimen Situation teilzuhaben (auch wenn diese als vergangen markiert ist), rückt die Nähe der Gegenstände im Museum, in diesem Fall die historische Differenz, die vergangene Zeit stärker in den Vordergrund, obwohl wir die Dinge in ihrer Präsenz erleben können.

Pamuk selbst thematisiert im Katalog die Eigenständigkeit der materiellen Welt:

Bei der Gestaltung der Boxen wurde mir jedoch allmählich bewusst, dass die Dinge, die ich jahrelang gesammelt und im Roman beschrieben hatte, im Museum eine neue Bedeutung gewannen. Sobald sie in die Boxen kamen, redeten sie miteinander und sangen eine neues, ein anderes, ein über den Roman hinausgehendes Lied. (UdD, 83)

Dieses ›Lied‹ wird dann aber von ihm nicht genauer spezifiziert. Die Dinge bekommen hier nicht nur eine Eigenständigkeit, sondern auch eine Eigenwilligkeit und werden durch Pamuk anthropomorphisiert.⁵⁵

Gleichzeitig dienen die Dinge wieder der Verifizierung des Romans, indem real existierende Gegenstände zu Zeugen einer fiktiven Geschichte erklärt werden. Wir sehen Füsuns Ohrring, *ihr* Kleid, den Arm *ihrer* Puppe und *ihre* Zigarettenkippen ...

55 Der Katalog »Die Unschuld der Dinge« fügt somit dem Roman und dem Museum noch eine weitere Ebene des Kommentars hinzu, indem unter anderem der Entstehungsprozess des Museums aus Pamuks Perspektive geschildert wird, was aber auch immer wieder mit Schilderungen zu Kemal und Romanauszügen verschwimmt, sodass das sprechende »Ich« nicht immer klar identifiziert werden kann und die verschiedenen Ebenen der Darstellung nicht eindeutig voneinander getrennt werden können. Ähnlich funktioniert auch ein Film, den Grant Gee im Jahr 2015 zum »Museum der Unschuld« veröffentlicht hat und zu dem Pamuk die Texte beisteuerte: »Innocence of Memories. Orhan Pamuk's Museum & Istanbul«. Gee und Pamuk lassen darin die Liebesgeschichte aus Sicht einer Freundin von Füsün schildern und erzählen somit die Romanhandlung aus anderer Perspektive weiter. Ayla, die Freundin, die nur als Erzählstimme zu hören ist, berichtet von ihrer Sicht auf Füsün, ihrer Lektüre von Pamuks Roman und ihren Eindrücken des Museums. Von einer männlichen Stimme werden Teile des Romans gelesen. Auf der Bildebene zeigt der Film aber vor allem dokumentarische Elemente (das nächtliche Istanbul, das Museum und seine Exponate) sowie (biografische) Interviews mit Pamuk und anderen Bewohner:innen Istanbuls. Der Film greift somit Pamuks Spiel mit Fiktion und Realität auf und denkt es – ähnlich wie der Katalog – nur in einem anderen Medium weiter.

»Wie soll eine Person fiktiv sein, die die Dinge eines ganzen Lebens hinterlässt?«, scheint das Museum permanent zu fragen. Die Materialität der Objekte macht es möglich, dass wir uns der Figur noch einmal auf anderem Wege nähern, nämlich körperlich. Wir können uns selbst ins Verhältnis zu ihrem Kleid setzen, ihre Gegenstände nach Spuren absuchen, uns selbst in diesem System aus Dingen verorten und verlieren. Die Strategie des Museums scheint es zu sein, ein falsches Gefühl der Verbundenheit mit diesen Dingen zu erzeugen, ein Sehnen oder Verlangen, eine Nostalgie – wie es Presca Ahn formuliert – nach etwas, das weder wir noch irgendjemand anderes jemals erlebt hat.⁵⁶ Etwas, das aber nicht nur durch die detaillierte Narration des Romans »wahrscheinlich« wirkt, wie es Aristoteles für die Dichtung feststellt,⁵⁷ sondern in der Glaubwürdigkeit durch die ausgestellten Dinge noch gesteigert wird.

Die ausgestellten Objekte verhelfen zu einer Verortung der fiktiven Figuren im realen Raum. So gibt es z.B. in Vitrine 31 eine Istanbulkarte mit markierten Straßen, die Kemal an Füsün erinnern und die er sich nach der Trennung auferlegt zu meiden. Im Roman heißt es dazu: »Hier nun der neue Plan von Nişantaşı, den ich mir damals vorzustellen und zu eigen machen suchte. Für die rot gekennzeichneten Straßen und Orte galt ein absolutes Verbot [...]« (MdU, 181) Im Museum sind auf der Karte – die die Leserinnen und Leser sich bei der Lektüre vorstellen müssen – Orte markiert, die Füsün betreffen, so wie ihr Wohnhaus aber auch Handlungspunkte aus anderen Romanen Pamuks verzeichnet, so »[d]as geheime Büro von Celal Salik, dem Kolumnisten aus dem *Schwarzen Buch*« oder »[d]er kleine Platz, an dem Celal Salik ermordet wurde« oder auch »[d]as Haus von Ka, dem Dichter aus *Schnee*« (UdD, 146)⁵⁸. Darüber hinaus werden aber auch das Wohnhaus von Atatürk und die »Technische Universität Istanbul« lokalisiert. Auch im Kleinen der einzelnen Exponate und Vitrinen verschwimmen somit Realität und Fiktion, indem reale und erfundene Geschichte(n) gleichberechtigt nebeneinanderstehen. In der angrenzenden Vitrine werden zu Kapitel 32 auf einer Karte mit Stecknadeln Orte markiert, an denen Kemal Füsün zu sehen glaubt: »Schatten und Phantome« (UdD, 147), die er für sie hält. Diese doppelt imaginierte Füsün wird akribisch verortet. Der Person, die sich ihm immer wieder entzieht, versucht der Protagonist habhaft zu werden, indem er sie (oder diejenige, die er für sie hält) fotografiert. Somit ist Füsün hier zugleich eine Erscheinung – in der Fantasie und Hoffnung

56 »The cozy feel of the museum's interior, the antiqued numbers over the vitrines, and the fades beauty of its objects are all part of the same curatorial strategy: to generate in us a false sense of longing, a nostalgia for something that neither we *nor anyone* else has ever experienced.« (Presca Ahn: Review: Orhan Pamuk's »The Innocence of Objects«, www.theamericanreader.com)

57 Vgl. Aristoteles 2010, Kap. 9, S. 29.

58 Siehe Pamuk 1995 und 2005.

des Protagonisten, aber auch als fiktive Figur generell –, wird aber auch in der Realität verortet. Dass Kemal all diese vermeintlichen Begegnungen, die sich nur als Wunschdenken herausstellen, kartografiert, lässt seine Obsession noch einmal deutlich werden, genauso wie das Zeigen von Gegenständen, zu denen Füsün nur loseste Verbindungen hatte,⁵⁹ sowie der Akt der Verfolgung generell. Dass er dafür die Fotografie wählt, scheint in diesem Medium begründet. So hat Susan Sontag zum Foto in der Funktion als Surrogat herausgearbeitet:

Eine Fotografie aber ist nicht nur »wie« ihr Gegenstand, eine Huldigung an den Gegenstand. Sie ist Teil, ist Erweiterung dieses Gegenstands; und sie ist ein wirksames Mittel, ihn in Besitz zu nehmen, ihn unter Kontrolle zu bringen.

Die Besitzergreifung durch die Fotografie vollzieht sich in verschiedenen Formen. Die einfachste Form dieser Besitzergreifung besteht darin, daß wir mit der Fotografie das Surrogat einer geliebten Person oder eines geschätzten Gegenstandes besitzen – ein Umstand, durch den die Fotografie etwas von einem einmaligen Objekt erhält.⁶⁰

Die Besitzergreifung der Person durch das Mittel des Fotografierens funktioniert besonders gut, weil die Fotografie als indexikalisches Zeichen immer das Dage-wesensein des Abgebildeten voraussetzt. Das Moment der Kontrolle – das Sontag dieser Form des Fotografierens zuschreibt⁶¹ und das hier gerade misslingt, weil Kemal einfach das falsche Objekt zum Fotografieren wählt –, des Habhaftmachens

59 Ein Beispiel dafür sind die Fotos von Schiffen auf dem Bosphorus, die Kemal von einem anderen Sammler bekommt: »Ein gewisser Siyami, der die letzten dreißig Jahre seines Lebens der Aufgabe gewidmet hatte, von allen Schiffen, die seit der Erfindung der Fotografie durch den Bosphorus gefahren waren, in Istanbul eine Aufnahme zu machen, überließ mir Fotos, die er doppelt hatte, und ich bin ihm zu Dank verpflichtet, weil er mir die Möglichkeit eröffnet hat, hier Fotos von Schiffen auszustellen, deren Sirenen ich hörte, wenn ich an Füsün dachte oder mit ihr unterwegs war [...].« (MdU, 540) Die Bezüge der Fotos zur Person Füsün sind hier nur noch so unverbunden, dass eigentlich jeder Gegenstand zum Memorialobjekt für Füsün werden könnte. Pamuk rückt an dieser Stelle noch einmal die radikale Subjektivität bis hin zur Willkürlichkeit dieses Sammelprojekts in den Fokus und zeigt, dass die Dingbeziehungen und -bedeutungen vor allem durch den Sammler kriert werden.

60 Sontag 2016b, S. 148.

61 Vgl. ebd., S. 149: »Fotografien bieten mehr als eine Neubestimmung des Stoffs unserer alltäglichen Erfahrungen (Menschen, Dinge, Ereignisse – alles, was wir, wenn auch vielleicht anders und häufig, ohne es recht wahrzunehmen, mit dem bloßen Auge sehen); sie machen eine Vielzahl von Dingen sichtbar, die wir ohne sie niemals sehen würden. Die Realität als solche wird neu definiert – als Material für eine Ausstellung, als dokumentarische Basis für Untersuchungen, als Objekt der Überwachung. Die fotografische Erforschung und Vervielfältigung der Welt zersplittert Kontinuitäten, füttert die Splitter in ein endloses Dossier ein und eröffnet damit die Möglichkeiten der Kontrolle, von denen man nicht einmal träumen konnte, als das Schreiben noch das einzige Mittel zur Aufzeichnung von Informationen war.«

und des Erzeugens eines Substituts, dem man sich widmen kann, wann immer man möchte, und das einen verweilenden, entdeckenden Blick auf das Begehrte zulässt, scheint in ähnlicher Form für Kemals Sammlung zu gelten, nur dass die Verbindung zwischen der Person und ihren Gegenständen loser ist als die zwischen der Person und ihrer Fotografie. Wie die Fotografie verweisen auch die gezeigten Dinge auf ihr eigenes Alter, auf das »unerbittliche Verfließen der Zeit«⁶². Während in der Fotografie aber das Gefühl überwiegt, dass der Moment unwiederbringlich vergangen ist, retten die Dinge ein Stück Materialität aus der Vergangenheit in die Gegenwart, wie Alexander Klein für das »Alte Objekt« feststellt.

Das Alte Objekt steht zwar nun nicht mehr in Gebrauch, wird aber doch als Fenster zum Fernen gezeigt und geschätzt. Die Linearität der Zeit wird durch eine Dialektik von nah und fern in gewissem Sinne aufgebrochen, denn: Einerseits stehen Alte Objekte in der Zeit – nämlich in der Zeit des Betrachters und in ihrer eigenen, physischen Zeit, die sich aus ihrer Materialität ergibt –, andererseits ist das, was sie bezeugen und worüber sie Aufschluss geben, eben längst passiert. Auf Grund dieses inneren Widerspruchs bildet das Alte Objekt eine Brücke zwischen dem Einst und dem Jetzt. Dies impliziert, dass Zeichen und Gezeigtes im ausgestellten Alten Objekt nicht klar voneinander getrennt sind. Die Zeigestruktur des Alten Objektes ist metonymisch: Es ist selbst Teil von dem, worauf es verweist.⁶³

Diese Verbindung und metonymische Zeigestruktur, die den Erinnerungsgegenstand als »Altes Objekt« auszeichnen, macht die Faszination dieser Dinge aus.

Die vielen Fotos im Museum unterstützen in ihrer Verweissfunktion noch einmal den Eindruck des Realen, denn alle dort zu sehenden Personen müssen gelebt haben, müssen sich in der jeweiligen Situation befunden haben. Die Fotos liefern als optisches Produkt materieller Existenz das »Beweismaterial«⁶⁴ dazu. Die Verweise verlaufen aber wiederum ins Leere. Selten ist klar, wer oder was gerade dargestellt ist, trotzdem überwiegt der Eindruck des Realen durch ihre einfache Existenz.

Im Kapitel 32 wird aber trotz aller Kopplung an Verweissysteme (des Fotos, der Karte etc.) deutlich gemacht, dass Kemal fantasiert, sich bewusst oder nicht bewusst selbst täuscht, um Füsün zumindest für Momente gefühlt nah zu sein:

Abgesehen von den ersten paar Sekunden jeder Begegnung, die so tröstlich wirken, war mir natürlich klar, dass ich nicht Füsün vor mir hatte, sondern eine Ausgeburt meiner rastlosen Seele. Sie plötzlich vor mir zu sehen war aber so ein süßes Gefühl, dass ich mich vor allem an belebten Orten herumtrieb, wo die Chance, ihre

62 Sontag 2016a, S. 21.

63 Klein 2004, S. 37.

64 Sontag 2016a, S. 11.

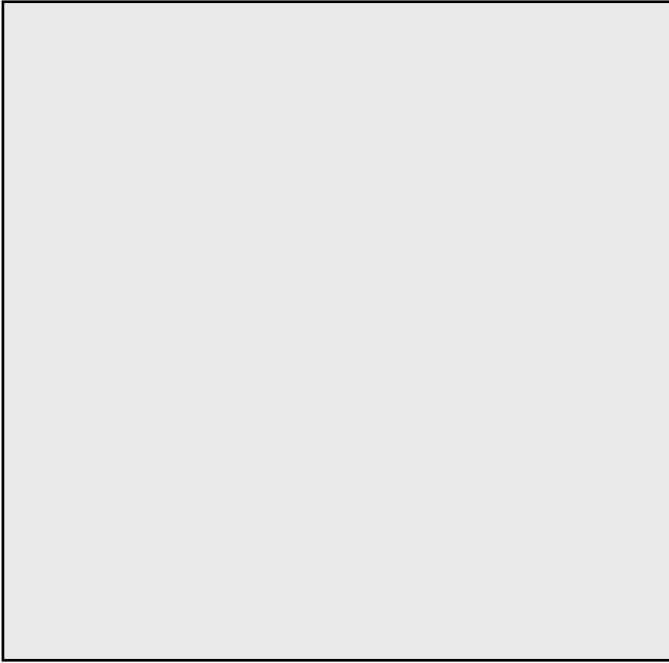
Wiedergängerin zu treffen, am höchsten war, so dass sich in meinem Kopf wieder ein ganz eigener Stadtplan entwickelte. Die Stadt wurde mir zu einer Welt von Zeichen, die alle auf Füsun verwiesen. (MdU, 184)

Er entwickelt eigene Verweissysteme und reflektiert gleichzeitig ganz grundlegend seine Form der Lektüre der Welt: als Ansammlung von Zeichen, die alle auf Füsun verweisen, weil sein Denken permanent sie zum Zentrum wählt.⁶⁵ Die Verfolgung, die Fotografie und auch die gesammelten Dinge können somit immer nur ein Ersatz für die geliebte Person sein, ihre Verweis- und Zeichenfunktion immer nur subjektiv. In diesem Sinne sind die Dinge auch »unschuldig« (eine Vorstellung, die an sich auch wieder die Gegenstände anthropomorphisiert), sie werden von Kemal instrumentalisiert, zu etwas gemacht, so wie auch Füsun als unschuldig an der Entwicklung der Geschichte gezeigt wird. Die Textpassage scheint gleichzeitig metareflexiv auf die Rezipient:innen von Roman und Museum zu verweisen: Die Freude an der Imagination, die Bereitschaft, sich willentlich täuschen zu lassen, teilen in der Regel auch die Besucher:innen und Leser:innen, die sich im und durch das »Museum der Unschuld« auf ein Spiel mit Realität und Fiktion einlassen und es genießen.

Die Darstellung eines Kapitels, die im Museum von der Inszenierungsform der Schaukästen abweicht, beinhaltet die Zigarettenstummel zu Kapitel 68. In einem Rahmen, der sich über eine ganze Wand im Bereich des Museumseingangs erstreckt, finden sich »4.213 Zigarettenkippen«, die nach Jahren sortiert und mit Datum und jeweils einer kleinen Notiz versehen sind. Die Zigaretten sind ordentlich aufgereiht und mit Stecknadeln festgepinnt (siehe Abb. 27). Die gezeigten Stummel sind Überbleibsel von Zigaretten, die Füsun in den Jahren 1976 bis 1984 im Beisein von Kemal geraucht hat, meistens an Tagen oder Abenden, an denen er ihre Familie besuchte. Kemal hat die Kippen aufbewahrt und sorgfältig klassifiziert. Die dazu notierte Bemerkung spiegelt seinen Eindruck des jeweiligen Tages wider (vgl. UdD, 228).

Ihre Präsentation erinnert an die Klassifikationssysteme von Insekten, wie sie in naturkundlichen Museen zu finden sind. Das Museum vereint somit verschiedene grundlegende Darstellungsformen der Museologie, wie sie Michael Parmentier zusammenfasst: Während die Vitrinen stärker über die in mancherlei Hinsicht überraschende Komposition unterschiedlicher Gegenstände funktionieren und zum Teil in nahezu szenischer Darstellung erscheinen, herrscht hier die Strenge der Klassifikation vor. Bei der Komposition geht es vor allem darum, durch die Montage der Dinge diese in eine Beziehung zueinander zu setzen und

65 Seine Lesarten der Welt, der Dinge und der Zeichen sind somit auch zutiefst »magische Lektüren«, Formen der »Einverleibung und der Fetischisierung«. Zu diesen »magischen Lektüren« im Sinne der Literaturwissenschaft siehe Nelles 2018.

Abb. 27: Zigarettenskippen Füsuns

dadurch »ihre verborgenen Bedeutungen freizugeben«⁶⁶, ähnlich wie Pamuk es auch beschreibt. Die Klassifikation wiederum erzeugt durch die Ordnung und Systematisierung einander ähnlicher Dinge und Spezies eine Vergleichsmöglichkeit, die die kleinen Unterschiede hervorhebt, innerhalb einer Art, innerhalb eines thematischen Zusammenhangs. Die Gegenstände werden hierbei aus ihren lebensweltlichen Zusammenhängen herausgelöst, welche auch nicht wie in der szenischen Darstellung zu rekonstruieren versucht werden, sondern sie werden zu Exempeln für einen Zusammenhang, eine Einheit.⁶⁷ Bei den Zigarettensummeln wirkt diese Präsentationsform zugleich absurd und angemessen. Absurd erscheint die Wand voller ausgedrückter Zigarettensummeln, weil es sich eigentlich um Müll handelt, der hier seinen Weg ins Museum findet. Latent ekelhafte Reste einer Handlung werden verewigt, eigentlich Wertloses zum Erkenntnisobjekt und wertvollem Exponat. Die Angemessenheit der Darstellung ergibt sich auch aus diesem Wert: Kemal beschäftigt sich mit den Zigarettensummeln wie mit wertvollen Exotika,

66 Parmentier 2012, S. 153.

67 Vgl. ebd., S. 151.

er widmet ihnen Aufmerksamkeit mit Blick auf ihre Details und Unterschiede – sie *sind* wertvoll für ihn. Orhan Pamuk muss dann stellvertretend für den Protagonisten – so gibt er es im Katalog an – die Sätze, die Kemal zu den einzelnen Tagen notiert hatte, unter die Zigaretten schreiben (vgl. UdD, 228).

In der Masse der Stummel und der Akribie, mit der sie gezeitigt und archiviert werden, verdeutlicht sich noch einmal Kemals Obsession. Nicht nur wird die Häufigkeit seiner Besuche bei den Keskins abgebildet, die sein Willkommensein häufig überschreiten – durch die Datierung wirkt die Präsentation der Zigarettenstummel fast wie ein an die Wand gebrachter Kalender –, sondern auch die Tatsache, dass der Müll der Angebeteten für ihn aufbewahrenswert ist, zeigt seine Verbindung zu Füsun und zur Dingwelt. Der Fetischcharakter, den Füsuns Dinge für ihn aufweisen, wird noch einmal besonders ersichtlich. Andererseits besitzen die Zigaretten eine Nähe zum Körper, eine Nähe zum Mund derjenigen, die sie geraucht hat, und tragen ihre Spuren in Form von Lippenstift, Speichel und damit sogar DNA. Sie können anders als viele der gezeitigten Gegenstände, die eher assoziativ mit Füsun verbunden sind, materiell auf die Person verweisen, etwas von ihr weitergeben. Im Roman bezeichnet der Protagonist sie als »intime Gegenstände« (MdU, 422) und berichtet in sexuell aufgeladener Sprache von Füsuns Umgang mit ihnen:

Diese Kippen, deren Enden Füsuns Lippen berührt hatten, in ihren Mund gedrun- gen waren, von ihrer Zunge angefeuchtet und meist von ihrem Lippenstift herrlich rote Spuren trugen, stellten für mich – wie leicht vorzustellen ist – ganz besonders intime Gegenstände dar [...]. (MdU, 422)

Er wird zum Experten, Füsuns Stimmungen und ihr Umfeld anhand der gerauchten Zigaretten abzulesen. Je nachdem, mit wem sie zusammen ist, wie sie sich fühlt – so liest es Kemal –, raucht sie die Zigaretten weniger weit auf, hält sie unterschiedlich, drückt sie auf verschiedene Arten aus (vgl. MdU, 424)⁶⁸: »All diese verschiedenen Methoden verliehen jeder von Füsun traktierten Kippe eine ganz besondere Form und eine Art Beseeltheit« (ebd.). Die ausgestellten Zigaretten sind somit das Endprodukt einer Studie der begehrten Person, die Kemal bis ins Detail zu beobachten und zu verstehen versucht. Immer wieder scheint so das Bild des Wissenschaftlers, des Anthropologen, als der er sich selbst bezeichnet, hervor, der möglichst nah an das Verhalten der »fremden« Füsun herankommen möchte, der somit aber auch immer wieder eine Distanzlosigkeit unter Beweis stellt, die ihre Privatsphäre beständig verletzt.

68 Im Museum findet sich zu den Zigaretten auch ein Film, in den verschiedenen Arten zu rauchen und vor allen Dingen des Haltens der Zigarette von Füsun nachgestellt und gedeutet werden.

Im Vergleich der Klassifikation sind die Zigaretten zugleich Typen für etwas, als auch individueller, jeweils einzigartiger Gegenstand:

Manche kamen mir vor wie die Schloten der Stadtdampfer oder wie kleine Krebse. Ich sah Ausrufezeichen, die mich vor einer Gefahr warnten, sah manchmal nur stinkenden Müll und dann wieder Stücke von Füsuns Seele, und ich roch an den Lippenstiftspuren und verfiel in tiefes Sinnen über Füsun und über das Leben an sich. (MdU, 424f.)

Das Schlüsselwort, das die zitierten Sätze beherrscht, ist »ich«. Es geht darum, was Kemal in den Kippen sieht, was sie *ihm* vermitteln, was sie in *ihm* auslösen. In dieser Form der Darstellung verweist Pamuk noch einmal auch deutlich auf die radikal-subjektive Perspektive des Protagonisten. Das Sammlungsprojekt wird noch einmal als ein narzisstisches gekennzeichnet. Alexander Klein betont ganz allgemein den »expansive[n] und aggressive[n] Grundcharakter« des Sammelns als einen Prozess des Sehns und vermeintlicher Erfüllung, welche immer wieder nur neue Lücken aufzeigt und zu neuen Versuchen, »das Begehrte zu erlangen und über es zu verfügen«⁶⁹, führt. Klein schlussfolgert:

Im Grunde sammelt der Sammler sich selbst. Die Sammlung wird ihm sozusagen zu einem zweiten Körper, mit dem er sich identifiziert. Er kann sich in diesem Körper vollkommen verlieren und wieder finden. Er sieht, wie sich in der Sammlung seine geheimsten Wünsche aufbauen und deren Erfüllung in den Bereich des Möglichen zu rücken scheint.⁷⁰

Auch auf Kemal trifft dies zu. Es sind seine Dinge, seine Deutungen, die gezeigt werden. Letztlich ist die Sammlung, die im Museum ausgestellt wird, eine, die sich in erster Linie dem Sammler erschließt und über die zugefügten Texte des Romans, des Katalogs, des Audioguides dem Betrachter oder der Betrachterin zugänglich gemacht werden muss. Die Texte sind es, die seine »geheimsten Wünsche« vermitteln, seine intimen Gedanken an die Dinge heften.

In der räumlichen Anordnung brechen die Zigarettenstummel aus der Chronologie der Darstellung im Museum aus. Während die anderen Vitrinen in ihrer Kapitelreihenfolge angeordnet sind, befinden sich die Zigaretten im Eingangsbereich und sind somit eine der ersten Exponatreihen, die die Besucher:innen zu sehen bekommen. Dadurch sind sie noch einmal gesondert hervorgehoben, wie auch die letzten Kapitel, die ihre Darstellung in der Dachkammer finden, in der Kemal seine letzten Jahre verbracht haben soll. Die akzentuierte Stellung im Raum entspricht nicht unbedingt dem Stellenwert des Kapitels im Roman. Zwar zeigt dieses noch einmal einige grundlegende Tendenzen in Kemals Sammelverhalten auf,

69 Klein 2004, S. 67.

70 Ebd., S. 67f.

reflektiert dieses somit und funktioniert gleichzeitig wie ein kleiner Exkurs zum Rauchen als Kulturtechnik und als ein Kennzeichen Füsuns. Trotzdem ist diese Verbindung unterschiedlicher textueller Elemente nicht so außergewöhnlich für den Roman, sondern Reflexion und Exkurse finden sich in einer Vielzahl der Kapitel. Aber auch das Prinzip, die eigentliche Chronologie der Narration zu durchbrechen, die das Museum hier vornimmt, findet sich im Roman, z. B. mit dem Anfangskapitel. Die Besonderheit, die das Hervorheben der Zigaretten im Museum rechtfertigt, scheint vor allem in der ästhetischen Ausgestaltung und der Präsentationsform zu liegen, durch die die Kippen einen Zustand zwischen naturkundlichem Exponat und Kunstwerk erlangen, also ganz in der Ausstellung selbst zu liegen.⁷¹

Ähnlich herausgehoben aus der Kapitelstruktur sind im Museum auch noch Salzstreuer, Löffel, Messer und anderes Küchengeschirr, die – jenseits der chronologischen Kästen – die Geländer des Treppenhauses und der Galerie zieren. Die Ausbreitung der Dinge im Raum und die Bewegung der Besucher:innen innerhalb diesem ermöglichen darüber hinaus auch eine nicht ganz lineare Lesart der Ausstellung. Vor allem der schweifende Blick der Besucher:innen kann Teile überspringen und entfernt liegende Vitrinen verknüpfen. Die Gestaltung des Raumes mit seiner beherrschenden Galerie in der Mitte scheint eine solche Rezeption nahelegen bzw. zu unterstützen. »Die Blickachsen öffnen horizontal, wie auch vertikal dem Besucher Einblicke in andere Teile der Ausstellung, ermöglichen aber nie den Gesamtüberblick.«⁷² So bewegen sich die Besucher:innen sowohl gehend als auch blickend durch das Museum und entwickeln unter anderem dadurch eigene Lesarten.

Nichtsdestotrotz ist nach Parmentier die Ausdehnung der Gegenstände im Raum die Voraussetzung, um mit Dingen erzählen zu können. Die Anordnung der Vitrinen ergibt eine Linearität, die der Rezipient oder die Rezipientin abschreiten kann, wodurch ein zeitliches Nacheinander entsteht, das ein Gegenstand allein oder auch eine Assemblage nicht erzeugen kann. Diese zeitliche Abfolge ist das grundlegende Kennzeichen von Narrativität, folgt man z. B. Wolf Schmid:

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert

71 Zudem weist die Präsentation eine formale Nähe zu Damien Hirsts Arbeit »Dead Ends Died Out, Explored« aus dem Jahr 1993 auf, in der dieser ebenfalls eine Vielzahl von Zigarettenstummeln in taxonomischer Form zeigt, allerdings nicht aufgespießt, sondern auf schmalen Regalbrettern. Der erzeugte Eindruck ist aber ein ähnlicher (vgl. Putnam 2009, S. 35).

72 Architekturgalerie Weißenhof: Ausstellungsankündigung: Museum der Unschuld von Orhan Pamuk. Sunder-Plassmann Architekten, 1. Dezember 2011 – 29. Januar 2012, eingesehen über www.architektortouren-stuttgart.de/media/pdf/PM_AGW_MOI-1.pdf.

wird, etwa durch die Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen.⁷³

Über das zeitliche Nacheinander, das Aufeinanderfolgen der Dinge, kann auch die Situationsveränderung dargestellt werden, allerdings natürlich immer lückenhafter und weniger präzise als in einer sprachlichen Darstellung. Der Besucher oder die Besucherin muss sich die Geschichte erlaufen, die in Architektur und Einrichtung vorgegebenen Linien und Durchblicke nachvollziehen und, könnte man ergänzen, kann diese aber wiederum durch den schweifenden Blick und eigens gewählte Wege abändern und neugestalten. Die Ausstellung ist somit immer eine »Auslegung für den Besucher und durch den Besucher«⁷⁴, erst so entfalten die Dinge ein spezifisches narratives Potenzial auch für denjenigen, dem sie eigentlich fremd sind, der ihre Geschichte nicht miterlebt hat, sondern in der Dingenordnung präsentiert bekommt.⁷⁵

In seinem Museumsmanifest, das auch im Eingangsbereich des Museums zu finden ist, einem Plädoyer für kleine Museen, die exemplarisch und individuell das Leben einzelner Menschen nachvollziehen sollen, anstelle großer Historie, hebt Pamuk unter anderem das Erzählen im Museum noch einmal hervor. Sein Museumsmanifest ist also gleichsam eine Poetik des Museums. Die Zukunft der Museen läge im Romanhaften anstelle des Epischen. Pamuk betont also ein Erzählen, das stärker auf das Innenleben einzelner Figuren fokussiert als auf die großen Zusammenhänge und Erklärungsversuche. Während das Epos die Welt in ihrer Totalität zu erfassen sucht, zeigt der Roman eher einen Blick auf den Ausschnitt eines Lebensbereichs aus der Perspektive eines Individuums in einer ausdifferenzierten Welt.⁷⁶ Georg Lukács fasst diesen Unterschied in seiner »Theorie des Romans« wie folgt:

Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. [...] Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende.⁷⁷

Somit scheint Pamuks Museumskonzeption eine Forderung danach zu sein, eben diese »Risse und Abgründe« in der Geschichtsschreibung offenzulegen und nicht

73 Schmid 2008, S. 4.

74 Klein 2007, S. 172.

75 Zudem muss man aber noch einmal betonen, dass ohne Textkenntnis oder Audioguide im »Museum der Unschuld« nur sehr bedingt eine Narration entstehen kann.

76 Vgl. Wilpert 2001, S. 697 (Art. »Roman«).

77 Lukács 2009, S. 46.

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

Schlussfolgerungen: begehbare Fiktion

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

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

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

79 Ebd., S. 697 (Art. »Roman«).

80 Lukács 2009, S. 51.