

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

46/2017

Produktive Fehler,
konstruktive Missverständnisse

Erreurs productives,
malentendus constructifs

herausgegeben von
Thomas Hunkeler
Sophie Jaussi
Joëlle Légeret

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2017

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1249-2
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de

Oliver Kohns

Weltliteratur und das Missverstehen des Romans

Orhan Pamuks „Masumiyet Müzesi“ („Museum der Unschuld“)

The notion of world literature is often understood as a global distribution of literary forms and structures from Europe to the rest of the globe. Under the premise that non-European literatures don't just reproduce European forms, but reinterpret and change them in the process of adaptation, world literature can be defined as a „productive misunderstanding“. This article attempts to show that Orhan Pamuk's novel „Masumiyet Müzesi“ („Museum of Innocence“) is in this sense a productive appropriation of European forms of the novel. Pamuk's novel is a narration about the modernization of Turkey in the 20th century, which is depicted as a chain of faulty imitation that nevertheless creates something new. Similarly, the „Museum of Innocence“ is characterized by an abundance of intertextual relations to the tradition of European novel (e. g., to Proust's texts), which, however creates a „productive misunderstanding“.

I.

Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft ist – als Wissenschaft der Textbeziehungen – stets mit konstruktiven Missverständnissen beschäftigt. So wie die moderne Soziologie (zumindest in ihrer systemtheoretischen Variante) gesellschaftliche Kommunikation unter dem Vorzeichen der Unwahrscheinlichkeit betrachtet¹, wird die Relation zwischen verschiedenen Texten von der Komparatistik unter der Prämisse eines (wenngleich konstruktiven) *Missverstehens* analysiert. Wann immer ein literarischer Text in einer zwischentextlichen Relation zu einem anderen Text gelesen wird – beispielsweise als Nachahmung, Parodie, Übersetzung oder Überbietung –, dann bedeutet das nicht, dass allein der spätere Text einen Einfluss durch den früheren erfährt. Auch der frühere Text wird ein anderer in dem Moment, in dem er „gelesen, gedeutet, bekämpft, parodiert, übersetzt usw. wird“²: Unverändert bleiben könnte ein Text nur unter der Bedingung, dass seine Bedeutung gewissermaßen in Stein gemeißelt wird – aber das schließt jede neue Kontextualisierung, streng gesehen jede neue Lektüre aus. Jeder Akt des Verstehens – d. h. der Aneignung, der Neu-Aneignung und Neu-Kontextualisierung – eines Textes ist so zugleich ein Missverstehen, nämlich eine Alterierung, Verzerrung und Entfremdung. *Konstruktiv* ist dieses

1 Vgl. Niklas Luhmann. „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“. *Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. 5. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 29-40, hier: S. 30.

2 Hans-Jost Frey. *Der unendliche Text*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 20.

Missverstehen, insofern es neuen Sinn hervorbringt (und ein Text ohne diese Alterierung ungelesen und damit tot bliebe).³ In dieser Perspektive spricht die Vergleichende Literaturwissenschaft immer über konstruktive Missverständnisse – und produziert allenfalls ein Wissen über diese. Wenn es zutrifft, dass jeder Akt des Verstehens immer ein konstruktives Missverstehen einschließt, dann ist die vergleichende Literaturwissenschaft am ehesten der institutionelle Ort, diese Paradoxie theoretisch zu reflektieren.

Dies ist keine revolutionäre These. Sie könnte jedoch eine neue Perspektive auf ein Themenfeld bieten, das seit einigen Jahren zentral in der Komparatistik diskutiert wird und teilweise sogar damit identifiziert wurde⁴: das Konzept der Weltliteratur. In Goethes humanistisch inspirierter Beschreibung ist Weltliteratur die Überwindung national beschränkter Kulturen durch einen gesteigerten Austausch, der zu wechselseitigem Gewinn genutzt werden kann.⁵ Längst jedoch weckt der Begriff der Weltliteratur nicht mehr primär die in der humanistischen Tradition verwurzelte Vorstellung einer kollektiven „Arbeit der Kulturinteressierten am Gewebe der Weltkultur“⁶

3 Harold Blooms Konzept des *Misreadings* allegorisiert diesen Prozess als Motor der Literaturgeschichte und reduziert ihn zugleich auf den „Streit zwischen starken Gleichen, Vater und Sohn“ (Harold Bloom. *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Aus dem amerikanischen Englisch übers. von Angelika Schweikhart. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1995, S. 14) und also auf einen maskulinen Ringkampf innerhalb des traditionellen Kanons der ‚Werke‘, ‚großer Autoren‘. Für diese reduktive Personalisierung gibt es jedoch keinen sinnvollen Grund: Die von Hans-Jost Frey als „reziproke Textbeziehung“ (Frey. *Der unendliche Text* [wie Anm. 2], S. 20) bezeichnete Struktur des Missverstehens ist charakteristisch für alle Formen der Zwischentextlichkeit.

4 Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann. *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 16: „Ein Begriff, der häufig mit der Komparatistik in Verbindung gebracht wird und der ihre Natur zu kennzeichnen scheint, ist ‚Weltliteratur‘“. Franco Moretti insistiert dagegen, dass die *Comparative Literature* dem Anspruch auf die Repräsentation von Weltliteratur nie gerecht wurde (Vgl. Franco Moretti. „Conjectures on World Literature“. *New Left Review* 1 [2000]: S. 54-68, hier: S. 54). Moretti nennt auch den Preis, den die Komparatistik zahlen müsste, um tatsächlich über globale Literatur sprechen zu können: der Verzicht auf *close reading*, letztlich auf die Lektüre von einzelnen Texten überhaupt (Ebd., S. 56f.).

5 Johann Peter Eckermann. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. Fritz Bergemann. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 243: „Es ist aber sehr artig, daß wir jetzt, bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen, in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren. Das ist der große Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird.“

6 Claudia Liebrand. „Im Deutschen [...] mag ich den Faust nicht mehr lesen. Goethes Konzept von Weltliteratur“. *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Perspektiven*. Hg. Wilhelm Amann, Georg Mein & Rolf Parr. Heidelberg: Synchron 2010, S. 17-28, hier: S. 25.

zur wechselseitigen Korrektur und zum gegenseitigen Nutzen. Schon im Jahr 1952 notiert Erich Auerbach sorgenvoll, die Idee der Weltliteratur könne in der Gegenwart nicht mehr mit den Idealen des „geistigen Austausch[s]“, der „Veredlung der Sitte“ oder der „Völkerversöhnung“ assoziiert werden.⁷ Weltliteratur bezieht sich, wie Auerbach schreibt, „nicht einfach auf das Gemeinsame und Menschliche überhaupt, sondern auf dieses als wechselseitige Befruchtung des Mannigfaltigen“⁸: Die Idee der Weltliteratur zielt in dieser Perspektive einerseits darauf, die verbindenden Traditionen unterschiedlicher Kulturen zu beschreiben – andererseits aber setzt die Idee der „wechselseitigen Befruchtung“ die Existenz kultureller Differenzen voraus, über die hinaus dann ein Kontakt hergestellt werden kann. Sobald durch „die sich vollziehende Standardisierung der Erdkultur“⁹ weltweit nur noch „eine einzige literarische Kultur“ übrig bliebe, wäre „der Gedanke der Weltliteratur zugleich verwirklicht und zerstört“¹⁰, schreibt Auerbach. Die Idee der Weltliteratur verhält sich paradox zu ihrer Verwirklichung: Das Konzept zielt zwar auf globale Kommunikation – doch je mehr diese dank der politischen und technischen Entwicklungen alltägliche Realität geworden ist, desto mehr geht tatsächlicher Austausch zwischen verschiedenen Kulturen verloren zugunsten einer einzigen globalen Einheitskultur.

Auerbach beschreibt demnach eine durch politische Entwicklungen verursachte Dynamik, innerhalb derer die Komparatistik dennoch eine ambivalente Rolle spielt. Dies wurde innerhalb des Fachs in den letzten Jahren kontrovers diskutiert. Damit das Projekt der Weltliteratur nicht zur Verbreitung einer globalen Einheitskultur, sondern zur Förderung kulturellen Austauschs beitragen kann, musste insbesondere der Kanon des Fachs reflektiert und neu konzipiert werden. Der Kanon der Weltliteratur wurde folglich auf „die Literaturen kultureller Minderheiten [...] und insbesondere Texte von Frauen, aber auch solche von Autoren nicht weißer Hautfarbe“¹¹ ausgeweitet, wie es in einer Einführung in die Komparatistik heißt. Dieses Unternehmen kann das Problem der kulturellen Vereinheitlichung der Weltliteratur jedoch nicht grundsätzlich lösen, argumentiert Doris Bachmann-Medick. Die Kanonisierung von „Texte[n] außerhalb der europäischen Literaturgeschichte“¹² und insbesondere von Autoren aus der sogenannten ‚Dritten Welt‘ kann dem Label ‚Weltliteratur‘ keine innere kulturelle

7 Erich Auerbach. „Philologie der Weltliteratur“ [1952]. *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 87.

8 Ebd., S. 83.

9 Ebd., S. 87.

10 Ebd., S. 83.

11 Corbineau-Hoffmann. *Einführung in die Komparatistik* (wie Anm. 4), S. 24.

12 Doris Bachmann-Medick. „Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive“. *Kultur*

Diversität garantieren, sobald sich zeigen lässt, dass auch diese Texte „in einen komplexen Zusammenhang des immer schon Übersetztseins eingebunden sind, [...] immer schon übersetzt in westliche Begrifflichkeiten, Text- und Verbreitungsformen“.¹³ Mit anderen Worten: Auch die außereuropäischen Literaturen haben sich angesichts der „globalen Zirkulation kultureller Produkte und Texte“¹⁴ bereits so sehr die ‚westlichen‘ Formen und Themen angeeignet, dass sie keinen wechselseitigen Austausch mehr versprechen können.¹⁵ Mit einer Formel von Rebecca Walkowitz kann gesagt werden, dass die globalisierte Welt der Gegenwart „born translated“ ist: nie bloß in einer Sprache beheimatet, sondern schon mit Blick auf Übersetzung und globale Rezeption geschrieben.¹⁶ Objekt der Analyse von ‚Weltliteratur‘ kann in dieser Perspektive nicht mehr nur Literatur sein, die – in der Form etwa von Übersetzungen – den Rezeptionsrahmen der ‚eigenen‘ Kultur verlassen konnte¹⁷, sondern letztlich von vornherein potentiell alle literarischen Texte in allen Sprachen der Welt.

Außereuropäische Literatur steht in dieser Perspektive spätestens seit dem 18. Jahrhundert zunehmend unter dem formenden Einfluss der global dominanten europäischen Literatur. Diese These wurde insbesondere von Franco Moretti literaturhistorisch ausgearbeitet. Vor allem das Genre des Romans ist Moretti zufolge nicht bloß eine europäische, sondern präziser eine englische und französische Erfindung.¹⁸ Die viel diskutierte globale Ausdehnung des Romans¹⁹ ist in Morettis Perspektive nichts weiter als die „planetarische

als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Hg. Doris Bachmann-Medick. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 262-296, hier: S. 266.

13 Ebd., S. 267.

14 Ebd.

15 Die komparatistische Reflexion über Weltliteratur kann an dieser Stelle, wie Doris Bachmann-Medick betont, von der Debatte über *postcolonialism* angeregt werden. In diesem Sinn ist Weltliteratur der „komplexe[.] ‚Ort‘ für eine Selbstdarstellung der verschiedenen Kulturen und Kulturkonflikte [...], als Medium der Verarbeitung von Kolonisierung und Modernisierung, nicht zuletzt auch mit der Stoßkraft eines antieuropäischen ‚Writing Back‘“ (Ebd., S. 269).

16 Vgl. Rebecca L. Walkowitz. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature.* New York: Columbia University Press 2015, S. 4f.

17 Vgl. David Damrosch. *What is World Literature?.* Princeton/Oxford: Princeton University Press 2003, S. 4: „I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long read in Latin in Europe). [...] [A] work has an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture.“

18 Vgl. Franco Moretti. *Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte.* Aus dem Italienischen von Daniele dell’Agli. Köln: DuMont 1999, S. 233.

19 Die These einer Globalisierung des Romans scheint zumindest in der angelsächsischen *Comparative Literature* geradezu *common sense* zu sein. Vgl. etwa Joseph

Vervielfachung von ein paar besonders erfolgreichen Lokalliteraturen“.²⁰ Ermöglicht werde diese globale Ausbreitung einer lokalen Schreibform, indem der Roman eine radikale Trennung zwischen ‚europäischer‘ Form und ‚globalen‘ Inhalten erlaube: „Die Form, das unverrückbare Element, kommt von oben und vom Zentrum; die Details können von Ort zu Ort wechseln.“²¹ Dieses Modell mag auf den ersten Blick plausibel erscheinen, es basiert allerdings auf dem recht traditionellen Modell des unidirektionalen Einflusses. Es ergibt sich die Vorstellung, dass die weltweit geschriebenen und distribuierten Romane auf der Formseite diktatorisch dem Erbe eines Walter Scott oder Charles Dickens unterworfen sind.²² Dies wirft die Frage auf, wie sich die Perspektive auf den globalen Roman (als exemplarischen Teil der ‚Weltliteratur‘) womöglich ändert, wenn man den Blick anstatt auf unidirektionale Einflüsse auf die zwischentextliche Struktur des konstruktiven Missverstehens, d. h. auf reziproke Textbeziehungen richtet. Zu fragen wäre dann, mit anderen Worten, nach einem nicht durch westeuropäische Formung geprägten Zugriff auf den Roman, der nicht durch eine Unterwerfung unter europäische Prätexte charakterisiert ist, sondern durch einen spielerischen und transformativen Umgang mit der Form des Romans, kurzum: durch ein konstruktives Missverstehen.

II.

Dieser Suchauftrag nach einer nicht-westeuropäischen Konzeptionierung des Romans soll im Folgenden leitend sein für die Lektüre von Orhan Pamuks Roman *Masumiyet Müzesi* (*Museum der Unschuld*). Pamuks Romane gelten

R. Slaughter. *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*, New York: Fordham University Press 2007, S. 37f.; Mariano Sis-kind, „The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global. A Critique of World Literature“. *Comparative Literature* 62.4 (2010): S. 336-360.

20 Moretti. *Atlas des europäischen Romans* (wie Anm. 18), S. 236.

21 Ebd., S. 240f. Weiter expliziert Moretti: „Vereinfacht gesagt: als der historische Roman sich von Großbritannien aus über Europa und die ganze Welt verbreitet, bleibt nur sein *Aufbau* konstant (und ‚britannisch‘), während die *Figuren* wechseln (und ‚lokal‘ werden)“ (Ebd., S. 241).

22 In einem späteren Artikel modelliert Moretti seine These weitaus weniger unidirektional und beschreibt die Globalisierung des Romans zwar weiterhin als „compromise between foreign form and local materials“, dieser Kompromiss sei jedoch „generally unstable“ und könne – offenbar in seltenen Fällen – „genuine formal revolutions“ hervorbringen, m. a. W. also *misreadings* der originalen Form, die eine neue Variante der Form hervorbringt (und womöglich eine neue Perspektive auf die Ausgangstexte wirft). Moretti. „Conjectures on World Literature“ (wie Anm. 4), S. 60 und 59 (Fußnote 9).

generell gewissermaßen als Produkte einer globalisierten Literaturproduktion *par excellence*. In ihrer Studie *Born Translated* nennt Rebecca Walkowitz Pamuks Texte als exemplarisch für eine moderne globalisierte Romanproduktion, die von vornherein im Hinblick auf ihre Übersetzung für eine globale Leserschaft geschrieben wird.²³ Pamuks Romane bieten sich zur Übersetzung geradezu an, schreibt Walkowitz: Sie besäßen eine sogenannte „translated quality“²⁴, wodurch sie für verschiedenste Leserkreise innerhalb und jenseits der Türkei ansprechend sein könnten. Indem Pamuk etwa für seinen Roman *Kar* (*Schnee*, 2008)²⁵ eine Hauptfigur mit mangelhaften Kenntnissen des Handlungsortes – der nordostanatolischen Stadt Kars – und seiner Geschichte auswählt, gelinge es ihm, die Handlung auch für Leser ohne jede Vorkenntnis über ihre politischen und historischen Hintergründe zugänglich zu machen.²⁶ Indem Pamuk diesen historischen Kontext darüberhinaus nicht einfach durch einen auktorialen Erzähler mitteilt, sondern wesentlich in der Form von Dialogen in die Romanhandlung einflacht, regt er die Leser/innen dazu an, über die Zuverlässigkeit der Informationen und ihre Interpretation durch verschiedene Charaktere zu reflektieren.²⁷ Diese Charakterisierung verortet Pamuks Text in der Geschichte des modernen (europäischen) Romans: Während der Lesereinbezug durch die Erleichterung identifikatorischer Lektürestrategien bereits im Briefroman des 18. Jahrhunderts perfektioniert wird²⁸, gilt radikale Multi-Perspektivität in der Interpretation Michail Bachtins seit der „polyphonen Konzeption“²⁹ der Romane Dostojewskijs als ein Strukturmerkmal des modernen Romans. In dieser Perspektive fügt sich Pamuks Art und Weise, Romane zu schreiben, fugenlos in die europäische Tradition des Genres ein – und bereichert diese allenfalls durch eine exotische, orientalische Motivik.

Pamuk selbst zeichnet in seinen Vorlesungen *The Naive and the Sentimental Novelist* (2010) ein komplexeres und ambivalenteres Bild von der Ausbreitung des Romans zu einem globalen Genre. Pamuk kritisiert die

23 Vgl. Walkowitz. *Born Translated* (wie Anm. 16), S. 3: „Paying homage to the past, many novels do not simply appear in translation. They have been written for translation from the start.“

24 Ebd., S. 17.

25 Vgl. Orhan Pamuk. *Schnee*. Roman. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. München: Hanser/Wien 2005.

26 Vgl. Walkowitz. *Born Translated* (wie Anm. 16), S. 16.

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. Erich Kleinschmidt. „Fiktion und Identifikation. Zur Ästhetik der Leserrolle im deutschen Roman zwischen 1750 und 1780“. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979): S. 49-73.

29 Vgl. Michail M. Bachtin. „Der Held im polyphonen Roman“ [1963]. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 86-100, hier: S. 98.

verbreiteten Versuche außereuropäischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts, „einen Iwan Karamasow oder Don Quijote in ihrer eigenen Kultur zu schaffen [...]. Jene Autoren sahen die in den westlichen Kulturzentren erschaffenen literarischen Figuren als eine Art Artefakte an, die man nachgießen konnte“.³⁰ Was in Morettis Perspektive die übliche Ausbreitung des europäischen Romans in die außereuropäische Literatur darstellt, wird hier gewissermaßen als Kunsthandwerk abgewertet: das unkreative „Nachgießen“ eines vorgegebenen Modells. Insofern diese Art von Literatur ihr Verständnis von Weltliteratur prägt, interessiert sich die Literaturwissenschaft Pamuk zufolge nicht ausreichend für die außereuropäische Literatur, über

die Ansätze und Herangehensweisen jener Autoren, die das Konzept des Romans in ihre eigenen Länder importierten, und insbesondere darüber, wie sie ein im Westen verankertes Fiktionsmodell kreativ an ihr Lesepublikum und ihre nationale Kultur anpassten und dabei neue Ausdrucksformen entwickelten.³¹

Pamuk nennt (neben Bulgakow, Hedayat und Tanizaki) den türkischen Autor Ahmet Hamdi Tanpınar als Beispiel für eine „kreative“ Aneignung europäischer Literaturformen außerhalb Europas – und gibt damit der Spekulation Nahrung, dass er zugleich auch seine eigene Literaturproduktion beschreibt. Weit davon entfernt, lediglich eine traditionelle europäische Form mit orientalischen Motiven kombinieren zu wollen, beschreibt Pamuk hier den Ehrgeiz, die *Form* des Romans kreativ zu interpretieren und umzuformen: Das wäre sein Ideal der Weltliteratur.

Die zunächst genuin poetologische Frage des Kopierens und Nachahmens westlicher Muster spielt auch auf der Ebene der Handlung von Pamuks Romanen eine wichtige Rolle. „Wir Türken schaffen es eben, alles, was in Europa gerade Mode ist, nachzumachen und zu fälschen“³², sagt der Akteur Kemal in Pamuks *Masumiyet Müzesi* (*Museum der Unschuld*) zu seiner Geliebten Füsün. Die Handlung des Romans wird von einem gefälschten Objekt angetrieben: Im Zentrum steht eine Handtasche, die Kemal für Sibel kauft und umtauschen muss, weil sie sich als gefälscht herausstellt – wobei er sich dabei hoffnungslos in die Verkäuferin Füsün verliebt, eine entfernte Verwandte von ihm. Die Geschichte von Kemals Begehren nach Füsün ist von Anfang an verknüpft mit dem Begehren nach diversen Objekten – sowie mit der Frage nach Originalität, Nachahmung und Fälschung: Es liegt nahe,

30 Orhan Pamuk. *Der naive und der sentimentale Romancier*. Aus dem Englischen von Gerhard Meier. München: Hanser 2012, S. 58.

31 Ebd., S. 36f.

32 Orhan Pamuk. *Das Museum der Unschuld*. Roman. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 23. Vgl. Orhan Pamuk. *Masumiyet Müzesi*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları 2013, S. 24.

die Aussage Kemals als selbstironischen Kommentar zu Pamuks Romanpoetologie zu lesen, wobei offenbleibt, ob der Aspekt des Nachahmens oder des erkennbaren Fälschens – das eigentlich etwas Neues hervorbringt – im Vordergrund steht. Pamuks achter Roman, *Masumiyet Müzesi* (*Museum der Unschuld*), erscheint so als ein geeigneter Ausgangspunkt für die Frage, ob und inwiefern die Texte des Nobelpreisträgers dem Anspruch gerecht werden, *creative* Adaptionen der Romanform vorzunehmen und „neue Ausdrucksformen“ zu entwickeln.

Auf den ersten Blick bietet *Masumiyet Müzesi* – im Gegensatz zu oftmals unter der Kategorie ‚Postmoderne‘ gelesenen Romanen wie *Kara Kitap* (*Das schwarze Buch*, 1990) oder *Yeni Hayat* (*Das neue Leben*, 1994) – eine Rückkehr Pamuks zur Form des „traditionellen Romans aus dem neunzehnten Jahrhundert“. ³³ Tatsächlich lässt sich der Text ohne Weiteres als ein klassischer Liebesroman lesen. Kemal verliebt sich in Füsün, verlobt sich allerdings mit Sibel und verliert Füsün dadurch aus den Augen, er verlässt seine Verlobte, um Füsün als verheiratete Frau wiederzufinden; acht Jahre lang besucht er sie und ihre Familie; und kaum hat er sie nach vielen Jahren schließlich erobert, stirbt sie nach einem Autounfall. Ungewöhnlich ist Kemals melancholische Reaktion auf diesen nunmehr endgültigen Verlust: Er beauftragt nicht nur seinen Jugendfreund Orhan Pamuk, seine Lebens- und Liebesgeschichte aufzuschreiben, sondern lässt zugleich alle über Jahre hinweg angesammelten Objekte, die ihn an Füsün erinnern – zusammen mit nun systematisch gesuchten Erinnerungsstücken – als „Museum der Unschuld“ ausstellen. Originell ist, dass es dieses Museum seit 2012 in Istanbul tatsächlich gibt ³⁴: Der Autor Orhan Pamuk ließ ein altes Haus im Stadtteil Çukurcuma zu einem Museum umbauen, wo für jedes Kapitel des Romans ein Alltagsgegenstand ausgestellt ist – Kemal sammelt Dinge wie „Streichholzschachteln, Zigarettenskippen, Salzstreuer, Mokkatassen und Haarspangen“ ³⁵ –, der in dem jeweiligen Kapitel eine mehr oder weniger entscheidende Rolle spielt.

Pamuks Roman erzählt aus diesem Grund zugleich die Geschichte der Liebe Kemals zu Füsün und seiner Zuneigung zu allen möglichen Alltagsobjekten. Dies ist der erklärten Absicht des Erzählers zufolge kein Widerspruch, insofern er als „begeisterte[r] Museumskurator[]“ darauf ziele, „seine Geschichte als die Geschichte von Gegenständen [zu] erzählen“. ³⁶ Die Verbindung zwischen Liebesnarration und Objektwelt wird in Pamuks Text durch wiederholte poetologische Einschübe plausibilisiert. Insofern

33 Pamuk, *Der naive und der sentimentale Romancier* (wie Anm. 30), S. 153.

34 Vgl. den Katalog und Kommentar dazu: Orhan Pamuk, *Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul*. Aus dem Türkischen von Gerhard Maier. München: Hanser 2012.

35 Pamuk, *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 406.

36 Ebd., S. 351; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 335.

der „glücklichste[] Augenblick“ des Lebens nur im Nachhinein erkennbar werde, sei diese Erkenntnis *per se* melancholisch; gegen die Trauer der Nachträglichkeit des Glücks helfe aber das Objekt, das den Augenblick wieder erfahrbar mache: „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.“³⁷ Glück ist so – in der Perspektive von Pamuks Erzähler Kemal – nicht so sehr erfahrbar im jeweiligen Moment des Geschehens, sondern vielmehr im Moment des späteren *Erinnerns* an ein Geschehen: Es ist ein Produkt der Imagination, die sich durch materielle Überbleibsel, Souvenirs, anregen lässt. Das erste dieser Objekte im Roman – und gleichzeitig das erste Ausstellungsstück im „Museum der Unschuld“ – ist der Ohrring Füsuns, den sie während des Geschlechtsverkehrs mit Kemal verloren hat, und den dieser bei sich behält: als relativ simples synekdochisches Symbol³⁸, das den Moment des Glücks zu einem späteren Zeitpunkt nochmals verfügbar machen soll.

Alle weiteren Objekte, die Kemal sammelt, sind von anderer Art: Nachdem er Füsun (infolge seiner Verlobung) verloren hat, repräsentieren die Dinge, die Kemal auf- und einsammelt, nicht mehr ein vergangenes Glück, sondern vielmehr das Versprechen eines erträumten und erhofften Glücks mit ihr in der Zukunft. Für Kemal gewinnen nun alle Gegenstände und Objekte, mit denen Füsun in Berührung gekommen ist, gewissermaßen eine *Aura* ihrer Präsenz³⁹, weshalb der Besitz dieser Objekte für ihn den imaginierten zukünftigen Besitz der Frau vorwegnimmt (und imaginär sogar ersetzt).⁴⁰

37 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 83; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 80.

38 Vgl. Gerhard Kurz. *Metapher, Allegorie, Symbol*. 4., durchges. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, S. 68: „Symbolische Handlungen und symbolisches Verständnis von Handlungen und Dingen beruhen vor allem auf der Herstellung von *analogischen* und *synekdochischen* Beziehungen. Etwas wird ein Symbol, weil es in Analogie zu oder als Teil von einem Ganzen aufgefaßt wird.“ In diesem Sinn ließe sich formulieren, dass Kemal Füsuns Ohrring als einen *integralen Teil* von ihr begreift – als einen wesentlichen Teil der Füsun in dem Moment, in dem er am „Montag, dem 26. Mai 1975, gegen Viertel vor drei“ Geschlechtsverkehr mit ihr hatte (Pamuk. *Das Museum der Unschuld* [wie Anm. 32], S. 9). Im Besitz des Ohrrings vermeint er deshalb, Füsun weiterhin besitzen zu können, auch wenn er den gesamten Rest von ihr verloren hat.

39 Vgl. Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 180: „Jeder dieser Gegenstände war schön, denn er hatte zur Bildung eines wunderbaren Wesens namens Füsun beigetragen.“

40 Vgl. ebd., S. 181: „Ja, dieses Oberstufenlineal, das ich Füsun geschenkt hatte [...] ist wohl das erste echte Ausstellungsstück unseres Museums. Es ist ein Gegenstand, der mich an sie erinnerte und unter schmerzlichen Umständen ihrem

Zeit ist „eine große Täuscherin“, folgert Kemal: „[N]eben der ‚offiziellen‘ Zeit, die wir mit anderen teilen“, besäßen wir „jeder unsere eigene Zeit“.⁴¹ Jenseits der homogenen und linearen Zeit des sozialen Lebens interessiert sich Kemal (und mit ihm Pamuks Roman) ungleich mehr für die synchrone und diskontinuierliche Zeit⁴², die individuell (und asozial) ist, weil sie nur in der Imagination des Individuums existiert. Am Tisch der Familie Füsuns sitzt Kemal folglich über acht Jahre lang als eine Art Gespenst: physisch anwesend, versetzt ihn seine Imagination fortwährend in eine phantasmatische Zukunft oder eine gespenstische Vergangenheit.⁴³

III.

Die narrative Struktur der Ich-Erzählung in Pamuks *Masumiyet Müzesi* folgt grundsätzlich dem konventionellen Stil eines (europäischen) Romans des 19. Jahrhunderts (der sich als fiktionale Autobiographie darstellt). Die Reflexionen über die Struktur der Zeit, die Vorrangigkeit der erinnernden Zeit schließen jedoch nahezu ausdrücklich an den modernistischen Roman des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem das Monumentalwerk Marcel Prousts, an. Geradezu als eine explizite Reverenz vor Prousts berühmten Madeleines erscheint, dass Kemal sich ausgerechnet durch den Genuss von *ayçörekli* – im deutschen Text umschrieben als „eine Art von Kringeln mit Walnüssen und Korinthen“⁴⁴ –, unweigerlich an seine Gespräche mit Füsün erinnert fühlt, „wenn wir gemeinsam welche gegessen hatten“.⁴⁵ Pamuks Roman mar-

Leben entnommen wurde. Ich steckte mir das Ende des Lineals in den Mund [...]. Das tat mir unendlich gut, und ich fühlte mich so glücklich, als hätte ich Füsün tatsächlich gesehen.“

41 Vgl. ebd., S. 309.

42 Vgl. Jörn Ertzold. „Zeit vertreiben – Gespenster vertreiben. Leere Zeit und Zeitvertreib bei Marcel Proust“. *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*. Hg. Alexander Karschnia u. a. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 209-222, hier: S. 209f.

43 Vgl. Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 454: „Bei den Keskins kam es mir oft so vor, als ob ich in der Vergangenheit lebte. [...] Ich erlebte den jeweiligen Moment eben nicht, als sei er gerade jetzt, sondern als sähe ich ihn eher aus der Ferne. Während mein Körper, als sei er der Körper eines anderen, auf einer Theaterbühne das Jetzt erlebte, stand ich etwas abseits und beobachtete Füsün und mich selbst. Mein Körper lebte im Heute, und meine Seele sah ihm dabei von ferne zu. Was ich erlebte, war etwas Erinnerunges.“

44 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 173; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 30), S. 164f. Tatsächlich handelt es sich um ein halbmondförmiges, gefülltes Kleingebäck.

45 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 173.

kiert durch die von vornherein zitathaft wirkende Assoziation von Gebäck und Erinnerung Prousts Monumentalroman – dessen Autor im Text nicht weniger als viermal erwähnt wird⁴⁶ – nahezu ausdrücklich als einen zentralen Prätext.

So offensichtlich der Anschluss von Pamuks Roman an das klassische Vorbild Prousts auch sein mag: Im poetologischen Detail weicht *Masumiyet Müzesi* durchgehend von dessen Romantechnik und Poetik ab. Die Proust'sche *mémoire involontaire* ist wesentlich durch eine vollkommen kontingente Relation zu dem Gegenstand charakterisiert, der sie anstößt. Ein „jäger Zufall“⁴⁷ bringt eine vergangene Erfahrung wieder zum Vorschein, angestoßen durch ein Objekt – der Biss in die Madeleine im ersten Band, das Stolpern über den Pflasterstein im Hof der Guermites im letzten Band der *Recherche* –, das für die Imagination Marcells eine Beziehung der Ähnlichkeit etabliert. Hier öffnet sich, in den Worten Walter Benjamins, eine „Welt im Stand der Ähnlichkeit“, beherrscht von „Korrespondenzen“ [...], die [...] Proust (als Einziger) vermochte, in unserem gelebten Leben zum Vorschein zu bringen.“⁴⁸ Der Ort, an dem diese Ähnlichkeiten hervorgebracht werden, ist aber nicht die Dingwelt selbst, sondern die *imagination* des erinnernden Subjekts. Deshalb kann die Erfahrung dieser Erinnerung für Marcel „den Glauben an die Literatur wiedergeben“.⁴⁹ Die Analogie fungiert gewissermaßen als poetologischer Kern des Romans und verwandelt etwa den Speisesaal Balbecs in „ein riesiges wunderbare[s] Aquarium“.⁵⁰ Sie ist demnach wesentlich eine Kraft zur assoziierenden Verähnlichung, durch die die faktische Realität um einen Kosmos sprachlicher Relationen erweitert wird. Konsequentermaßen mündet deshalb die erinnernde Erfahrung der Vergangenheit in eine Apotheose der Literatur, die als das „wahre Leben, das endlich entdeckte und aufgehellte“⁵¹, erscheint.

Nichts von alledem in Pamuks *Museum der Unschuld*: Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit findet zwar ebenfalls in Kemals Imagination statt, doch fungieren die materiellen Objekte hier nicht bloß als austauschbare Anlässe für deren kreative Arbeit, sondern als ihre notwendigen Hilfsmittel. In Kapitel 68 des Romans gesteht Kemal etwa, im Laufe der Jahre „insgesamt

46 Ebd., S. 526, 533, 550 und 562.

47 Marcel Proust. *Die wiedergefundene Zeit (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, siebter Teil)*. Aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 258.

48 Walter Benjamin. „Zum Bilde Prousts“ [1933]. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 335-348, hier: S. 344.

49 Proust. *Die wiedergefundene Zeit* (wie Anm. 47), S. 259.

50 Marcel Proust. *Im Schatten junger Mädchenblüte (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, zweiter Teil, Bd. 2)*. Aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 336.

51 Proust. *Die wiedergefundene Zeit* (wie Anm. 47), S. 297.

4213 Zigarettenkippen Füsuns gesammelt“ zu haben: Dank der Berührung der Kippen mit Füsuns „Mund“ und „Zunge“ stellen sie für Kemal „ganz besonders intime Gegenstände dar, von denen jeder [...] an einen traurigen oder schönen Moment erinnerte.“⁵² Die gesammelten Dinge sind für Kemal zweifellos *magische* Objekte, „bedeutende[] und kraftgeladene[] Objekt[e]“ mit einer „pseudo-objektive[n] Macht“⁵³, die Präsenz Füsuns zu evozieren: Kurzum, Prousts Orientierung an der Erinnerung wird bei Pamuk durch das Paradigma des Fetischismus ersetzt.

Der Kniff, gegen Ende des Romans Pamuk selbst als – fiktionalen – Autor des Romans in Erscheinung treten zu lassen, reduziert die narrative Komplexität im Vergleich zu Prousts *Recherche*, insofern dadurch die dort wesentliche, spannungsvolle Relation zwischen handelndem und erinnerndem Ich weitgehend entfällt. Dafür baut Pamuks Roman eine Komplexität anderer Art auf: Der Roman erzählt nicht einfach nur eine Liebesgeschichte zu einer Frau und zu diversen Objekten, sondern er erzählt „als die Geschichte von Gegenständen“ zugleich eine Geschichte der Modernisierung und ‚Verwestlichung‘ der Türkei in den letzten vierzig Jahren. Diese Geschichte erzählt Pamuk durchgehend als eine des Nachahmens und Kopierens, genauer: des misslingenden Kopierens. Hier tut sich vor allem das reiche Milieu der „Istanbuler Bourgeoisie“ hervor, der auch Kemal entstammt, und das „sich damals [d. h. im Jahr 1975, O. K.] mit Rasierapparaten, elektrischen Messern, Dosenöffnern und noch schlimmeren Apparaten Gesicht und Hände blutig schnitt, in der Aufregung, als erste in der Türkei diese Dinge zu benützen.“⁵⁴

Der gesamte Lebensstil der Istanbuler Neureichen, die den Hauptteil des Romanpersonals stellen, ist zentriert um die Idee der Nachahmung eines (imaginierten) ‚westlichen Lebens‘. Diese Nachahmung reicht von der Anschaffung von technologischen Geräten bis zu alltäglichen Gesten. Die Freunde um Kemal verhalten sich bei einem Ausflug in den Wald in allen Details „so, wie wir uns Europäer beim Picknick vorstellten“⁵⁵; der Fabrikbesitzer Turgay tupft sich die Lippen mit einer Serviette auf eine Art ab, „wie er es wohl in westlichen Filmen gesehen hatte“⁵⁶; die Produkte der türkischen Filmindustrie sind „billig abgekupfert [çalıntı = Plagiat, Diebesgut]“⁵⁷ von westlichen Vorbildern, die türkische Popmusik „größtenteils bei Italienern und Franzosen abgekupfert“.⁵⁸ Kemals Liebe zu Füsun und zu ihrer Welt

52 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 425.

53 Hartmut Böhme. *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg; Rowohlt 2006, S. 17.

54 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 140.

55 Ebd., S. 170.

56 Ebd., S. 189.

57 Ebd., S. 293; *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 276.

58 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 337.

– die ganz und gar nicht die reiche Welt der ‚Istanbuler Bourgeoisie‘ ist: die Familie ist arm und wohnt in einem alten, heruntergekommenen Viertel der Stadt, in einer „ärmlichen Gasse“⁵⁹ – entspringt wesentlich der Sehnsucht nach einer „viel echteren und tieferen Welt“⁶⁰ als derjenigen der reichen ‚Society‘ Istanbuls.⁶¹

Wenn in diesen Randbezirken auf leeren Grundstücken oder schmutzigen Straßen zwischen Autos und Mülltonnen Kinder im Schein der Straßenlampen mit einem kaputten Ball herumkicken, dann war mir, als würde mir darin das wahre Wesen des Lebens offenbar⁶²,

notiert Kemal über seine „Suche nach dem abhanden gekommenen Dreh- und Angelpunkt [s]eines Lebens“.⁶³ Diese ist damit nicht nur eine Suche nach der verlorenen Füsün, sondern zugleich eine nach einem *echten*, nicht kopierten Lebensstil. Füsün repräsentiert dieses echte Leben für Kemal ebenso wie die sie umgebenden Dinge – *einfache* Dinge, die ‚westliche‘ Dinge nicht plump verdoppeln, sondern wenigstens auf eine eigenwillige Art und Weise nachahmen⁶⁴ –, und in gewisser Weise verkörpert sie für Kemal dieses Ideal des einfachen Lebens. Die Gegenstände, die Kemal über die Jahre ansammelt, repräsentieren daher ein Istanbuler Leben der ‚kleinen Leute‘. Dass Füsün selbst durchaus den Wunsch nach einem *anderen* Leben verspürt – sie träumt von einer Karriere als Schauspielerin und erscheint nicht zuletzt aus diesem Grund empfänglich für Kemals Avancen –, nimmt Kemal durchgehend nur wahr, insofern es ihm nutzt, um ihr näher zu kommen.

Pamuk stellt Kemals Suche nach Echtheit vollkommen glaubhaft dar, aber er unternimmt zugleich einiges, um dem Leser eine ironische Distanzierung dazu zu ermöglichen. Nicht ohne solche Ironie ist, dass Kemal, der bei seinen Streifzügen durch die Stadt dutzendweise auf falsche ‚Füsuns‘ gestoßen ist

59 Ebd., S. 325.

60 Ebd., S. 380.

61 Die Differenz zwischen diesen Sphären lässt sich bereits anhand der Stadtteile nachvollziehen, in denen die Protagonisten wohnen: Während Kemal und die meisten Figuren aus seinem Milieu im reichen Nişantaşı wohnen, befindet sich Füsuns Haus im armen Viertel Çukurcuma. „Zehn, fünfzehn Jahre vor der Eröffnung des Museums machte es mir schon manchmal zu schaffen, wie arm und vor allen Dingen heruntergekommen das Viertel stellenweise war“, schreibt Pamuk über letztere Gegend (Pamuk. *Die Unschuld der Dinge* [wie Anm. 34], S. 25).

62 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 235.

63 Ebd.

64 Kein einfaches Ding und darum kein typisches Beispiel, dennoch als eigenwillige Nachahmung einer ‚westlichen‘ Technikphantasie ein emblematisches Ausstellungsstück im „Museum der Unschuld“: die Schwarzlichtmaschine. Vgl. Pamuk. *Die Unschuld der Dinge* (wie Anm. 34), S. 144.

(die sich wie diese das Haar blond gefärbt haben)⁶⁵, die *echte* Füsün bei ihrem Wiedersehen nicht wiedererkennt und für ihre Schwester hält (weil diese die Haare inzwischen nicht mehr blondiert trägt).⁶⁶ Indem hier die Echtheit des Originals zweifach infrage gestellt wird, ergibt sich eine ironische Distanzierung zu Kemals Phantasma des ‚Authentischen‘, welches er in Füsün verkörpert sieht. Erst kurz vor ihrem Tod wird für die Leser/innen deutlich erkennbar, dass Füsün, nur scheinbar die leere Leinwand für Kemals Projektionen, alles dafür getan hätte, um dem vermeintlich ‚echten‘ und einfachen Leben zu entkommen – um den Kontakt aufrechtzuerhalten, hatte Kemal versprochen, ihr eine Karriere als Schauspielerin zu ermöglichen –, und dass Kemal diesbezüglich leere Versprechungen gemacht hatte.⁶⁷

Es ist nicht ohne Ironie, dass Pamuk die Geschichte der Suche Kemals nach einem echten, nicht am ‚Westlichen‘ orientierten Leben in der Form des – wie Pamuk selbst darlegt – durch und durch westlich orientierten Romans präsentiert. Es fällt leicht, *Masumiyet Müzesi* als Exempel einer Literatur zu lesen, die *born translated* ist: Der nicht-türkischsprachige Leser wird hier durchgehend antizipiert und angesprochen (etwa in der subtilen Explikation der Bedeutung des türkischen Verbs *oturmak*⁶⁸, das nicht nur *sitzen*, sondern über *zusammen sitzen* auch *zusammen sein* impliziert⁶⁹). Pamuks Roman unterscheidet sich jedoch von den ‚billig‘ von westlichen Vorbildern ‚abgekupfert‘en Filmen, die er fortlaufend thematisiert, dadurch, dass er nicht nur Prozesse des ‚Abkupferns‘ und Nachahmens kritisch beschreibt, sondern ebenso die Suche nach einer nur vermeintlich ‚authentischen‘, nicht westlich geprägten ‚Originalkultur‘ ironisch bricht.

Born translated ist Pamuks Roman schließlich, insofern er – durch seine enge Verknüpfung der Romanpoetik mit einer melancholischen Theorie der Erinnerung – für westliche Leser/innen unschwer erkennbar eng an den Roman der Klassischen Moderne (insbesondere an Prousts Monumentalwerk) anknüpft. Nichtsdestotrotz betont Pamuk, dass die Figuren in *Masumiyet Müzesi* sich „durch eine Fokussierung auf Gegenstände [...] von westlichen Romanhelden deutlich abheben, und zwar dadurch, dass sie auf authentischere Weise in Istanbul verankert sein würden.“⁷⁰ Die Fixierung auf

65 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 185: „In jenen Tagen bemerkte ich, wie viele Mädchen und Frauen Füsuns Frisur und ihr ganzes Aussehen nachahmten und wie überhaupt viele dunkelhaarige Türkinnen sich die Haare blond färbten.“

66 Ebd., S. 260: „Hinter ihm stand an der Türschwelle ein hübsches dunkelhaariges Mädchen, das Füsün ähnlich sah und ihre Schwester sein musste. Plötzlich durchfuhr es mich: Es war Füsün selbst! Ihre Haare waren pechschwarz.“

67 Ebd., S. 521f.

68 Pamuk. *Masumiyet Müzesi* (wie Anm. 32), S. 306.

69 Pamuk. *Das Museum der Unschuld* (wie Anm. 32), S. 322f.

70 Pamuk. *Die Unschuld der Dinge* (wie Anm. 34), S. 15.

die Magie der Dingwelt allein ist es nicht, durch die Pamuks Roman sich von der Tradition des europäischen Erinnerungsromans absetzt. Wie Pamuk betont, ist die Hervorhebung der Dingwelt im *Museum der Unschuld* allerdings auch nicht ohne Einfluss auf die Form des Romans: Die scheinbar ‚authentische‘ Verortung der Figuren am Handlungsort Istanbul trägt nicht, wie in Franco Morettis Schema angenommen, einfach einen lokalen Inhalt in eine unverändert westeuropäische Form des Romans ein. Die Dinge aus dem „Museum der Unschuld“ verbreiten nicht einfach einen ‚orientalistischen‘ Flair, sondern sie erzählen – jedes Ding für sich – Geschichten, die immer wieder auf die Modernisierung der Türkei und die damit verbundenen kleinen Tragödien und Komödien verweisen. Durch die Einspeisung dieser Geschichten in den Roman alteriert Pamuks Roman die Tradition des europäischen Erinnerungsromans. In dieser Tradition sind die Dinge, die den Erinnerungsprozess auslösen, vollkommen willkürlich: Erst in der Imagination des dichtenden Subjekts erhalten sie Sinn und Zusammenhang. Indem die materiellen Dinge in Pamuks Roman jeweils selbst Geschichten repräsentieren und hervorbringen, wird das Modell der poetischen Imagination durch ein Modell des Geschichtsraums ersetzt. Der Roman nutzt den Raum, der sich in dieser Distanzierung von der Genretradition des Romans eröffnet, für Reflexionen über die Modernisierung der Türkei im Allgemeinen und über Fragen kultureller Nachahmung und Eigenständigkeit im Besonderen. In dieser reflexiven Dimension auf die Übertragung des Romans in einen außereuropäischen Raum, die einen Anschluss an die Tradition des Romans bei gleichzeitiger Transformation derselben vollzieht, liegt, wenn man es so formulieren will, das ‚konstruktive Missverständnis‘ des Genres in *Masumiyet Müzesi*.