

TopographieForschung Bd. 2
(LiteraturForschung Bd. 10)
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Esther Kilchmann, Andreas Pflitsch,
Franziska Thun-Hohenstein (Hg.)

Topographien pluraler Kulturen

Europa von Osten her gesehen

Mit Beiträgen von

Zaal Andronikashvili, Janis Augsburg,
Miranda Jakiša, Esther Kilchmann, Kader Konuk,
Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Helen Przibilla,
Franziska Thun-Hohenstein und Barbara Winckler

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2011,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Bildausschnitt aus der Ebstorfer Weltkarte,
www.wikipedia.de, GNU-Lizenz für freie Dokumentation

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Spauda

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-148-3

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-148-5

Hüzün als Melancholie der Endzeit in Orhan Pamuks Istanbul-Memoiren

KADER KONUK

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 dem Gefühl des Verfalls des Osmanischen Reiches gekennzeichnet, von Armut und von der *hüzün*, die von den Ruinen ausgeht. So bin ich seit jeher damit beschäftigt, diese *hüzün* zu bekämpfen oder sie dann doch, wie alle Istanbuler, endlich mir zu eigen zu machen.¹

Mit diesen Worten positioniert sich Orhan Pamuk in der Kulturgeschichte seiner Geburtsstadt. Der in Pamuks Memoiren zentrale Begriff *hüzün* lässt sich nicht einfach mit Melancholie übersetzen. Im Gegensatz zu dem individuell erlebten Gefühl der Melancholie – im Türkischen verwendet Pamuk hier den dem Französischen entlehnten Begriff *melankoli* – beschreibt *hüzün* ein kollektives Gefühl, das die Stadt in ihren Bewohnern auslöst. *Hüzün* ist die Reaktion auf die Schwarzweißatmosphäre der Stadt an einem grauen Wintertag, Ausdruck der Schicksalsergebenheit ihrer Bewohner und gleichzeitig ein Gefühl, das der Anblick der Ruinen der einstmaligen osmanischen Hauptstadt im Betrachter hervorruft. Pamuks Werk zeichnet das Bild der Istanbuler als eine affektive, durch *hüzün* verbundene Gemeinschaft.

Gerhard Meiers Übersetzung des Titels *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* mit *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt* ist nicht nur ungenau, sondern verwischt die im Original angelegte Dialektik zwischen Gedächtnis und Topographie. Pamuk setzt im Titel – wörtlich übersetzt *Istanbul: Erinnerungen und die Stadt* – einen klaren Akzent auf das Spannungsfeld zwischen der materiellen Existenz der Stadt und ihrer Erfassung in den vielfältigen Erinnerungen ihrer Bewohner und Besucher. In *Istanbul* legt der Autor die verschiedenen Erinnerungsschichten und Repräsentationsformen der Stadt in der Literatur und Kunst des 19. und

Mein Dank für die Unterstützung bei der Bearbeitung dieses Themas geht an Vanessa Agnew und Julia Hell.

¹ Orhan Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, aus dem Türkischen v. Gerhard Meier, München 2006, 13 (Übersetzung leicht verändert). Das Original erschien 2003 bei Yapı Kredi Yayınları in Istanbul.

20. Jahrhunderts frei. Es geht ihm nicht darum, ein »wahres Istanbul« durch eine Art archäologische Suche herauszuarbeiten. Die dialektische Anordnung im Titel bringt eher den Zusammenhang zwischen Pamuks eigenen Kindheitserinnerungen und den vielfältigen Ansichten der Stadt in der Literatur und Kunst westeuropäischer Reisender zum Ausdruck. Der äußere Rahmen der Memoiren wird an zwei entscheidenden Momenten festgemacht: Sie beginnen mit den ersten verworrenen Erinnerungen des Autors an seine frühe Kindheit und schließen mit dem Porträt des Künstlers als junger Mann, der sich für die Laufbahn eines Schriftstellers entscheidet. Pamuks Erinnerungen an seine Istanbuler Kindheit in den 1950er und 1960er Jahren dienen gleichzeitig dazu, die literarischen und visuellen Porträts der Stadt aus zwei Jahrhunderten kritisch zu reflektieren.

Für Pamuk ist das Lebensgefühl der Istanbuler aufs engste mit dem melancholischen Blick auf das Ende einer glorreichen Ära verbunden, mit dem Gefühl des Scheiterns und dem Schmerz über den Untergang des Osmanischen Reiches. Das zentrale Motiv des Verfalls kristallisiert sich in den Erinnerungen an Schiffbrüche, Brände und Ruinen. Wiederholt ruft Pamuk die Bilder von verheerenden Bränden einst farbenprächtiger, aus Holz errichteter osmanischer Villen und Paläste entlang dem Bosphorus hervor. Der Zusammenstoß eines sowjetischen mit einem griechischen Tanker auf dem Bosphorus wird in Pamuks Memoiren zu einer apokalyptischen Szene, in der die Meerenge zwischen Asien und Europa von Flammen verzehrt wird.² Diese Erinnerungen lösen im Autor eine *hüzün* aus, die sich durch eine Mischung von Schmerz und Schaulust auszeichnet.³

² Yahya Kemal verfasste 1922 – kurz nach dem Untergang des Osmanischen Reiches – einen Essay mit dem Titel »Gezinti Tahassüsüleri« (Eindrücke einer Reise), in dem er die verheerenden Brände thematisierte. Kemal verglich die Gasexplosion auf einer der Anhöhen am Bosphorus mit dem »schwarzen Turm zu Babel« und beschrieb ein brennendes deutsches Dampfschiff, das eine Reihe von Booten und Villen entlang dem Bosphorus in Brand steckte, in Form einer apokalyptischen Szene. Yahya Kemal, *Aziz İstanbul*, Istanbul 2008, 116–119.

³ Michel Foucault nimmt die Metapher des Schiffs auf und beschreibt sie als die Heterotopie par excellence. Schiffe dienten seit dem 16. Jahrhundert als wichtigstes Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung, da sie Güter aus den Kolonien transportierten. Für Foucault ist das Schiff ein Stück schaukelnden Raums und das »größte Imaginationsarsenal«. Siehe Michel Foucault: »Andere Räume«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Leipzig 1990, 34–46. Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* bietet einen weiteren Ansatz, um die Metapher des Schiffs und Schiffbruchs in Pamuks Werk zu beleuchten. Blumenberg stellt die Schaulust beim Anblick einer Katastrophe in den Vordergrund, wobei im Besonderen der Schiffbruch das Paradigma für Scheitern darstellt. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979, 36. Julia Hell untersucht in ihrem Aufsatz zu Ruinenreisenden die Kategorie der Zuschauerschaft. Mit dem Hin-

Pamuk führt *hüzün* auf verschiedene Ursprünge zurück, unter anderem auf die Melancholie in der Kunst und Literatur Théophile Gautiers (1811–1872), Gustave Flauberts (1821–1880) und Gérard Nervals (1808–1855). Die Istanbul-Reisenden der Romantik sahen in der malerischen Landschaft Istanbuls nicht nur Spuren eines vergangenen Imperiums, sondern auch Zeichen seines zukünftigen Verfalls.⁴ So beschrieb Gautier seinen Spazierweg entlang den Ruinen der an Friedhöfe angrenzenden byzantinischen Stadtmauer als den melancholischsten der Welt.⁵ Pamuk zufolge machten sich Autoren der türkischen Moderne wie Yahya Kemal (1884–1958) und Ahmet Hamdi Tanpınar (1901–1962) die Melancholie Gautiers und Nervals zu eigen und gingen Schritt für Schritt ihren Istanbuler Spaziergängen nach.⁶ Dabei verallgemeinerte Tanpınar Melancholie als *hüzün*.⁷ Aus Pamuks Sicht ist es die »Melancholie des Verfalls«, die Tanpınar aus einer nationalistischen Perspektive als türkisch stilisierte und überhöhte. Pamuk selbst entwirft in seinen Memoiren ein melancholisches, aber keinesfalls trostloses Porträt Istanbuls. Der Autor begibt sich nicht auf die Suche nach einem Heilmittel gegen die Melancholie. Im Gegenteil: Die Memoiren veranschaulichen die Faszination, die für Pamuk mit den melancholischen Porträts der Stadt in der westeuropäischen wie der türkischen Literatur, Kunst und Fotografie verbunden ist. Sie verfolgen, wie der Autor sich *hüzün* als Quelle literarischen Schaffens zu eigen macht. Ob und zu welchem Zweck Pamuk, wie Kemal und Tanpınar vor ihm, *hüzün* zu einem kollektiven, nationalen Affekt stilisiert, soll im Folgenden untersucht werden.

weis auf Theodor Adornos Gedanken zu Ethik und Affekt arbeitet Hell das Schamgefühl des Zuschauenden bzw. Überlebenden heraus. Siehe Julia Hell, »Ruins Travel: Orphic Journeys through 1940s Germany«, in: *Writing Travel*, hg.v. John Zilcosky, Toronto 2008, 123–160, 131.

⁴ Zur Tradition der Ruinenschaulust siehe den interdisziplinär angelegten Band von Julia Hell und Andreas Schönle, *Ruins of Modernity*, Durham 2010. Darin besonders Julia Hells Aufsatz zu nationalsozialistischen Ruinenfantasien: Julia Hell, »Imperial Ruin Gazers, or Why Did Scipio Weep?«, 169–192. Hells Arbeiten zu Ruinen bieten einen weiteren Ansatzpunkt, um die »Trümmermelancholie« Ahmet Hamdi Tanpınars und Orhan Pamuks herauszuarbeiten. Zur Istanbuler Trümmermelancholie siehe folgende Passage: Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 134.

⁵ Ebd., 268.

⁶ Vgl. Kemal, *Aziz İstanbul*, 116–119.

⁷ Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 284.

Modernisierung als Verwestlichung

Der 1952 in Istanbul geborene, 2006 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnete Orhan Pamuk stammt aus einer zur europäisierten, bürgerlichen Elite der Stadt gehörigen Familie. Während seine Eltern noch die grundlegenden Reformen Mustafa Kemal Atatürks (1881–1938) miterlebt hatten, war die europäische Identität des türkischen Bürgertums für Pamuks Generation bereits eine Selbstverständlichkeit. Dennoch schlich sich in Pamuks Kindheit der 1950er und 1960er Jahre ein Gefühl der Gespaltenheit und doppelten Existenz ein. Die Fantasie, dass es einen zweiten Orhan und damit ein zweites Selbst in einem anderen Stadtteil gebe, beunruhigte den Heranwachsenden. Die Vorstellung eines *alter ego* zieht sich nicht nur durch Pamuks Memoiren, sondern auch durch seine früheren Werke. Aus biographischer Sicht mag diese Fantasie etwas mit Pamuks wichtigstem Rivalen, seinem Bruder, dem Wirtschaftswissenschaftler Şevket Pamuk, zu tun haben. Auf einer kulturhistorischen Ebene jedoch verweist die Spaltung des Erzählers auf das Verhältnis zwischen Original und Kopie, das im Text als Spannungsfeld zwischen Realität und Repräsentation zum Ausdruck kommt. Zum einen reflektiert Pamuk in *Istanbul* darüber, wie unser historisches Wissen über die Stadt durch Repräsentationen gefiltert ist. Zum anderen verdeutlichen die Memoiren, dass das Verhältnis zwischen der Türkei und dem Westen wie das Verhältnis zwischen Kopie und Original hierarchisch strukturiert ist. Pamuk wirft damit die Frage auf, ob die Türkei durch die Europäisierungsreformen möglicherweise nicht mehr als das klägliche, letztlich gescheiterte Abbild Westeuropas sei.⁸ Dies ist der Hintergrund, vor dem sich Pamuk mit den Spuren des Osmanischen Reiches in seiner Geburtsstadt und mit den Grundlagen der türkischen Moderne beschäftigt.

Daran anknüpfend bringen Pamuks Memoiren die Ungleichzeitigkeit der europäischen und türkischen Moderne zur Sprache. Der Affekt *hüzün* spielt bei dieser Inkongruenz eine wesentliche Rolle:

Die Schwarzweißatmosphäre, die mit dem melancholischen Charakter der Stadt unauflöslich verbunden ist [...] läßt sich am besten verstehen, wenn man an einem Wintertag aus einer wohlhabenden europäischen Stadt mit dem Flugzeug in Istanbul eintrifft [...] sich sofort in das Menschengewühl im Zentrum der Stadt an der Galata-Brücke stürzt und dort mit ansieht, in was für farblosen, ausgebleichten, mausgrauen Kleidern die Leute herumlaufen. Beim Anblick aller Istanbuler, die im Gegensatz zu ihren reichen, stolzen Vorvätern kaum einmal ein kräftiges Rot, Orange oder Grün tragen, mag es dem Fremden erscheinen, als verdanke sich diese Unscheinbarkeit irgendeiner

⁸ Ebd., 245.

besonderen Moralauffassung. Dem ist natürlich nicht so, es herrscht nur eine tiefe *hüzün* vor [...]. Das seit hundertfünfzig Jahren auf der Stadt lastende Gefühl des fortwährenden Scheiterns manifestiert sich in zahllosen Schwarzweißperspektiven, und eben auch in der Kleidung.⁹

Entscheidend für diese Momentaufnahme ist hier der Blick des Fremden, der nicht mehr von dem des Erzählers zu unterscheiden ist. Diese Deckungsgleichheit erklärt sich durch die türkischen Europäisierungsreformen, die eine Kongruenz zwischen dem westeuropäischen und türkischen Habitus anstrebten. Aus westeuropäischer Perspektive jedoch sind der türkische und der westeuropäische Habitus inkongruent geblieben. Sie unterscheiden sich demzufolge grundlegend hinsichtlich der Modernität, die allein dem Westen zuerkannt wird. Das notwendige Pendant zu westeuropäischen Fortschrittsvorstellungen sind Orte, die als rückständig und modernisierungsbedürftig betrachtet werden. Aufgrund dieser Zuordnung hat sich das Verständnis von Modernisierung als zwangsläufige Europäisierung eingebürgert.

Die Gleichstellung des Westens mit dem Begriff des Modernen und Fortschrittlichen wird vor allem im Rahmen postkolonialer Studien kritisch untersucht. Postkoloniale Geistes- und Sozialwissenschaftler wie Dipesh Chakrabarty argumentieren, dass sich das europäische Fortschritts- und Geschichtsverständnis durch die Abgrenzung von außereuropäischen Kolonien als geschichtslosen oder rückständigen Räumen formierte.¹⁰ Westeuropäisch orientierte Wert- und Kulturvorstellungen verbreiteten sich in weiten Teilen der Welt im Zuge der europäischen Kolonialisierung, weswegen Modernisierungsmaßnahmen oft als Interventionen in indigene Kulturen wahrgenommen wurden. Im Gegensatz dazu ging es den relativ autonom und souverän handelnden osmanischen Reformern um den Versuch, das Reich zu modernisieren, um den osmanischen Herrschaftsanspruch im Nahen Osten und in Südosteuropa zu erhalten.

Während beispielsweise die Säkularisierung der Jurisdiktion (wie auch die Kodifizierung religiöser Gesetze) auf dem indischen Subkontinent eng mit der britischen Herrschaft zusammenhing, begann eine grundlegende Säkularisierung des Osmanischen Reiches mit den *tanzimat*-Reformen von 1839. Sultan Mahmud II. führte eine Reihe von Reformen durch, mit denen sich das Reich gegenüber westlichen Errungenschaften behaupten sollte. Im Gegensatz zu den letzten Jahrzehnten

⁹ Ebd., 56f.

¹⁰ Siehe Dipesh Chakrabarty, »Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ›Indian Pasts?‹«, in: *The Decolonization Reader*, hg. v. James D. Le Sueur, New York 2003, 428–448.

des Osmanischen Reiches stellte das 19. Jahrhundert eine Ära dar, in der zwar europäische Wertvorstellungen Einfluss hatten, aber auch alternative Fortschritts- und Modernisierungsideen zirkulierten.¹¹ Schon mit der Verbannung des Turbans in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde deutlich, dass die kulturelle Umorientierung unumkehrbar war. Die osmanische Elite verschrieb sich allmählich dem westlichen Ideal des Fortschritts und trug damit zu seiner Universalisierung bei. Die Umsetzung westeuropäischer Anschauungen erfolgte vorerst mit der Absicht, die Herrschaftsinteressen des Osmanischen Reiches zu stärken, und steht damit nicht, wie vielfach angenommen, in direktem Zusammenhang mit den orientalistischen Machtphantasien des Westens.¹²

Obwohl das Osmanische Reich zu keinem Zeitpunkt unter westeuropäischer kolonialer Herrschaft stand, verfährt Esra Akçan in ihrer Analyse von Pamuks Memoiren nach postkolonialem Muster und führt die Melancholie des nicht-westlichen Subjekts in *Istanbul* auf die hegemoniale Beziehung zwischen Westen und Osten zurück. Akçan zufolge löst die Verinnerlichung des westlichen Ideals, das unerreichbar bleibt, die Melancholie der Bewohner Istanbuls aus.¹³ Akçans ungebrochene Übernahme postkolonialer Argumente steht in Konflikt mit der Geschichte des osmanischen Imperialismus. Im Gegensatz zum postkolonialen Indien beispielsweise ist die Türkei als Nationalstaat *nicht* aus dem Kampf gegen europäische Kolonisierung hervorgegangen. Ganz im Gegenteil ist die republikanische, auf laizistischen Prinzipien gegründete Türkei, wie letztendlich auch Pamuks Istanbul-Buch zeigt, das Ergebnis des langwierigen Zerfalls des Osmanischen Reiches und einer Identifikation mit Westeuropa. Da die Türkei kein postkolonialer, sondern ein postimperialer Nationalstaat ist, greifen postkoloniale Ansätze, die auf dem Muster westeuropäischer Kolonialisierungspraktiken beruhen, nur bedingt.¹⁴ Als selbstverantwortlicher Akteur und Konkurrent um Gebiete in Südosteuropa und im Nahen Osten strukturierte

¹¹ Şerif Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas*, Princeton 1962.

¹² Pamuk selbst geht so weit zu behaupten, dass der Orientalismus den Istanbulern nicht geschadet habe, weil die Stadt nie von westlichen Mächten kolonisiert wurde. Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 279.

¹³ Esra Akçan, »Melancholy and the Other«, in: *Eurozine*: <http://www.eurozine.com/articles/2005-08-25-akcan-en.html>. In türkischer Sprache erschienen als: Esra Akçan, »Melankoli ve Öteki«, in: *Cogito* 43 (2005).

¹⁴ Zur postkolonialen Debatte bezüglich des Osmanischen Reiches siehe Selim Deringil, »They Live in a State of Nomadism and Savagery: The Late Ottoman Empire and the Post-Colonial Debate«, in: *Society for Comparative Study of Society and History* (2003), 311–342. Deringil analysiert in diesem Aufsatz die osmanische Mission, die Welt zu zivilisieren.

das Osmanische Reich ab dem späten 19. Jahrhundert die Beziehungen zwischen den religiösen und ethnischen Gemeinschaften um.¹⁵ Analog zur westeuropäischen Vorstellung von Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit etablierte sich in dieser Ära ein Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie im Osmanischen Reich. Unter den Intellektuellen und Bürokraten zirkulierten zudem vermehrt Reinheits-, Raum-, Rassen- und Kulturdiskurse, die Eingang in die politischen Debatten fanden. Unbestritten ist, dass diese Diskurse stark vom Austausch mit Frankreich, Deutschland und Großbritannien beeinflusst wurden. Bedeutsamer als die Zurückführung dieser Diskurse auf einen Ursprung ist jedoch die Frage nach ihren Auswirkungen innerhalb des Osmanischen Reiches.

Eine der Auswirkungen lässt sich im Gefälle von Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit erkennen, das im späten Osmanischen Reich als Legitimationsgrundlage für die vorgebliche Überlegenheit der muslimischen und türkischen Osmanen gegenüber anderen Gemeinschaften des Imperiums diente.¹⁶ Die Vision einiger führender Osmanen, die südliche Peripherie, also die arabischen Provinzen des Reiches, nach europäischem Muster zu kolonisieren, wurde jedoch aufgrund des fortwährenden Machtverlusts nicht umgesetzt.¹⁷

Die Atatürk-Reformen der 1920er und 30er Jahre begründeten mit der neuen Grenzziehung nicht nur eine neue Raumordnung, sondern setzten auch die Zäsur für eine neue Zeit- und damit Geschichtsordnung. Dies zeigte sich nicht nur in der Umstellung vom islamischen zum gregorianischen Kalender, sondern auch in einer neuen Konzeption von der Geschichte des Landes. Diese Neukonzipierung gipfelte in den humanistischen Reformen, die die türkische Kultur aus dem Erbe des antiken Europas heraus neuzuschöpfen suchte. Mit der humanistischen Bildungs- und Kulturpolitik schufen die Reformen eine gemeinsame

¹⁵ Siehe Art. »millet«, in: *Encyclopædia Britannica Online*: <http://search.eb.com.proxy.lib.umich.edu/eb/article-9001015> (19.08.2010).

¹⁶ Ussama Makdisi spricht in diesem Zusammenhang von einem osmanischen Orientalismus. Ussama Makdisi, »Ottoman Orientalism«, in: *American Historical Review* 107.3 (2002), 768–796.

¹⁷ Mit der Aussicht auf materielle und spirituelle Reichtümer richtete beispielsweise Ahmet Mithat den kolonialen Blick auf Regionen, die an das Osmanische Reich angrenzten: Marokko, Algerien, den Kaukasus, den Iran und arabische Gebiete. In diesem Kontext betonte Ahmet Mithat die führende politische und kulturelle Rolle der Osmanen in der islamischen Welt als eine Art Kompensation für die verpasste koloniale Chance. Siehe ausführlicher zu diesem Thema: Kader Konuk, »Meine Herren, das ist ein Hut: Kleidungsstrategien osmanischer Reisender in Europa«, in: *Reisen über Grenzen: Kontakt und Konfrontation, Maskerade und Mimikry*, hg. v. Renate Schlesier, Ulrike Zellmann, Münster 2003, 73–87. Siehe auch Christoph Herzog, Raoul Motika, »Orientalism ›alla turca‹: Late 19th/Early 20th Century Ottoman Voyages into the Muslim ›Outback‹«, in: *Die Welt des Islams* 40.2 (2000), 139–195.

kulturelle Grundlage mit Westeuropa. Die Ruinen von Troja, Pergamon, Assos und Halikarnassos wurden von nun an als eigenes kulturelles Erbe in Anspruch genommen, man sah fortan in der griechisch-römischen Antike nicht mehr nur eine Vergangenheit, die Paris, London, Rom und Athen als die eigene beanspruchen konnten, sondern auch man selbst.¹⁸ Über die Ruinen des antiken Europas fand die Türkei so einen verspäteten Einstieg in das Zeitalter der westlichen Moderne.¹⁹

Säkularisierter Affekt

Mit einem Verweis auf den Koran führt Pamuk *hüzün* auf das Arabische zurück. *Sanat al-huzn* bezeichnet im Koran das »Jahr der Trauer« um Muhammads Ehefrau Khadija. Pamuk geht zunächst der Entwicklung von *hüzün* als einem in der islamischen Tradition verwurzelten Begriff für schmerzlichen Verlust und Trauer nach, bevor er die Säkularisierung des Begriffs in der Geschichte verfolgt.²⁰ Aus den verschiedenen Sinnvarianten des Begriffs hebt er zwei hervor: zum einen das erhabene Gefühl und zum anderen die krankhafte Erscheinung. Letztere Auffassung spiegelt sich beispielsweise in Werken arabischer Gelehrter wie al-Kindi (ca. 803–873) oder Ibn Sina (Avicienna, ca. 980–1037) sowie des Engländers Robert Burton (1577–1640) wider.

In der islamischen Mystik wird Pamuk zufolge *hüzün* positiv bewertet, obwohl sie das Gefühl der Unzulänglichkeit des Menschen gegenüber Gott bezeichnet. Die Unerreichbarkeit Gottes manifestiert sich unmittelbar in der *hüzün* des Mystikers und wird als eine erstrebenswerte Empfindung der Demut verstanden. Pamuk versteht es, diese Gedanken

¹⁸ Siehe dazu ausführlicher: Kader Konuk, *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*, Stanford 2010.

¹⁹ Ussama Makdisi geht davon aus, dass die Gründung des Imperialen Museums des Osmanischen Reiches im Jahre 1869 einen Schritt »in the self-incorporation of the Ottoman Empire into a European-dominated modernity« bedeutet. Ussama Makdisi, »Ottoman Orientalism«, in: *American Historical Review* 107.3 (2002), 783. Zu einer Studie über die deutsche Beteiligung an der archäologischen Forschung im Osmanischen Reich siehe Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton 1996, 192–227.

²⁰ Sigmund Freud unterscheidet zwischen Trauer und Melancholie: »Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.« Der Unterschied zwischen Melancholie und Trauer besteht darin, dass die letztere keine Störung des Selbstgefühls auslöst. Sigmund Freud, »Trauer und Melancholie«, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1989, 197–212, 197. Der Zusammenhang von Geschlecht und Trauer in der Literatur ist Thema in: Gisela Ecker (Hg.), *Trauer tragen – Trauer zeigen: Inszenierung der Geschlechter*, München 1999.

miteinander zu verketten. Er argumentiert, dass sich *hüzün* weit über die islamische Mystik hinaus vor allem in den letzten zwei Jahrhunderten in der Musik und Dichtung Istanbuls durchgesetzt hat. Säkularisiert drückt *hüzün* das Gefühl des Scheiterns und der Zurückgezogenheit aus. In Anlehnung an die islamische Mystik bezeichnet *hüzün* bei Pamuk allerdings gleichzeitig eine erhabene Lebensanschauung, die die Istanbuler im Affekt vereint. In säkularisierter Form deutet *hüzün* damit auf die Unzulänglichkeit der Istanbuler gegenüber der Geschichte ihrer Stadt hin – ein Gefühl des Scheiterns, das er in einer »embrace of failure«, wie er es in einem Radiointerview formuliert hat, übernommen hat.²¹

Aus dieser Erhabenheit des Gefühls erklären sich auch die Zitate, die Orhan Pamuks Memoiren als Epigraph vorangestellt sind. Hier werden Autoren zitiert, die den Untergang des Osmanischen Reichs und die Gründung der türkischen Republik nicht nur miterlebten, sondern auch literarisch mit vollzogen. Das erste Epigraph von Ahmet Rasim (1864–1932) lautet: »Die Schönheit der Landschaft liegt in ihrer *hüzün*.« *Hüzün* ist bei Rasim zunächst vom individuellen Subjekt abgekoppelt und in erster Instanz Eigenschaft des Objekts selbst. Das zweite Epigraph stammt von Yahya Kemal: »Hier leben diejenigen, die sich *hüzün* als sinnliche Lust zu eigen gemacht haben.«

Für Pamuk hat *hüzün*, wie für seine zitierten Vorgänger, eine durchaus positive Komponente, da sie die erhabene Grundhaltung aller Istanbuler gegenüber der Geschichte ihrer Stadt bezeichnet. Obwohl Pamuk *hüzün* als das Resultat historischen Scheiterns betrachtet, überhöht er den Affekt als Quelle kollektiver Identitätsbildung und literarischen Schaffens. Die Darstellung der Melancholie bei al-Kindi, Ibn Sina und Burton unterscheidet sich wesentlich hinsichtlich ihrer Konzeption als individueller oder als kollektiver Affekt. Bei al-Kindi und anderen klassischen arabischen Autoren wird, so fasst Pamuk zusammen, *hüzün* nur dann begrüßt, wenn sie das Individuum in die Gemeinschaft zurückführt. Burton, der in seinem 1621 erschienenen Kompendium der Melancholie die Ursprünge und Heilmittel des Gemütszustands als Krankheit darlegte, stellt dagegen das Individuum in den Vordergrund. Im Gegensatz zu Burtons Auffassung von Melancholie weist Pamuk mit *hüzün* über den Zustand des individuellen Seelenzustands hinaus. *Hüzün* ist demzufolge in der Topographie, Kultur und Geschichte Istanbuls fest verankert und bezeichnet den kollektiven Seelenzustand seiner Bewohner. Sie ist

²¹ Interview mit Orhan Pamuk und der englischen Übersetzerin Maureen Freely für National Public Radio, 11. Oktober 2005. Transkript unter: <http://www.armeniandiaspora.com/showthread.php?39836-NPR-Transcript-Orhan-Pamuk-Turkey-s-controversial-Faulkner> (19.08.2010).

damit ein konstitutives Element der Istanbuler Kultur – sowohl auf der alltäglichen als auch auf der künstlerischen Ebene. Im Unterschied zu westeuropäischen Romantikern wie Théophile Gautier meint Pamuk mit *hüzün* den kollektiven Zustand von Schwermut. *Hüzün* ist damit kein Affekt, der von den individuellen literarischen oder künstlerischen Repräsentationen Istanbul ausgeht, sondern bezeichnet eine gemeinsame Lebensanschauung und eine kulturelle Eigenart.²²

Verortungen des Melancholischen

Pamuk gibt *hüzün* in Form von Vignetten wieder. Die Farbe des Gemütszustands ist schwarz-weiß, sein Klang arabesk. Auf seinen Spaziergängen durch die Stadt greift Pamuk Szenen auf, die die Kommunikationslosigkeit, Trostlosigkeit, Armut und Anonymität der Stadtbewohner zutage bringen. In den Gesichtern wartender Händler, verarmter Kinder und hoffnungsloser Bettler sieht der Autor dieses Gefühl bestätigt. Diese Schwermut rührt nicht nur von der Verarmung bestimmter sozialer Gruppen her, sondern von dem sichtbaren Verfall der osmanischen Kultur. Während Melancholie das Leiden eines einzelnen Menschen bezeichnet, vergleicht Pamuk *hüzün* mit Claude Lévi-Strauss' (1908–2009) Vorstellung von *tristesse* als millionenfach erlebter »Kultur, Atmosphäre, Empfindung.«²³ Lévi-Strauss verknüpft *tristesse* mit dem Schuldgefühl des Europäers gegenüber der Verarmung ehemaliger Kolonialstädte wie Delhi und São Paulo; Pamuk dagegen verankert *hüzün* nicht im Blick des Außenstehenden. In den verarmten ehemaligen Kolonialstädten sei *tristesse* ein Gefühl, dem der reisende Europäer ausgesetzt ist. In Istanbul dagegen, so Pamuk, sei es der Istanbuler selbst, der beim Anblick verfallenen Ruhmes *hüzün* empfindet.

Pamuk begrenzt Lévi-Strauss' *tristesse* auf eine postkoloniale Empfindlichkeit, um seinen eigenen Standpunkt klarer herauszuarbeiten. Bei Lévi-Strauss jedoch speist sich diese Empfindlichkeit gleichermaßen aus seiner Erfahrung als jüdischer Emigrant bei der Ankunft in Fort-de-France. In *Traurige Tropen* beschreibt er seine Ankunft folgendermaßen: »Punkt zwei Uhr nachmittags glich Fort-de-France einer toten Stadt; unbewohnt schienen die Bretterbuden am Rand eines langgestreckten, mit Palmen bestandenen und mit Unkraut überwucherten Platzes zu

²² Zum Thema Melancholie als gemeinschaftsbildender Affekt siehe Jonathan Flatley, *Affective Mapping*. Cambridge, MA 2008. Flatley untersucht unter anderem das Verhältnis zwischen ästhetischer Praxis und Melancholie.

²³ Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 120.

sein, der einem unbebauten Gelände glich, von dem man lediglich die mit Grünspan überzogene Statue [...] wegzuschaffen vergessen hatte.«²⁴ Die Statue repräsentiert die in Martinique geborene Königin von Frankreich Joséphine de Beauharnais, die mit Napoleon Bonaparte verheiratet war. Lévi-Strauss betreibt hier eine Art selbstreflexive, melancholische Anthropologie, die seinem Bewusstsein als jüdischer Emigrant und gleichzeitiger Repräsentant einer ehemaligen europäischen Kolonialmacht entspringt.

Aufschlussreich ist meines Erachtens eine Differenzierung zwischen der *tristesse* des Strukturalisten Lévi-Strauss, der *hüzün* des postmodernen Pamuk und der *nostalgérie* des Dekonstruktivisten Jacques Derrida (1930–2004). Letzterer prägte den Terminus *nostalgérie*, um die Sehnsucht nach dem kolonialen Algerien seiner Jugend selbstkritisch zur Sprache zu bringen.²⁵ Derridas Erfahrungen als junger, französisch-algerischer Jude in einem Algerien, das unter der Kontrolle des Vichy-Regimes stand, sind die Ursache für seine distanzierte Haltung gegenüber Nostalgie als ideologisch begründetem Affekt. Der Begriff *nostalgérie* ironisiert in diesem Sinne Nostalgie als imperialistischen Endzeit-Mythos und geht damit weit über die ›Melancholisierung‹ der Europäer im Sinne von Lévi-Strauss hinaus.

Obwohl Melancholie an sich ein kulturunabhängiger Gemütszustand ist, der sowohl physiologisch als auch psychologisch ausgelöst sein mag, wird die kulturelle Heimat der Melancholie unterschiedlich verortet. Für den Soziologen Wolf Lepenies ist sie im bürgerlichen Salon des 18. Jahrhunderts beheimatet.²⁶ In einer Rezension zur Neuauflage von Robert Burton schreibt er: »Europa und die Melancholie – sie gehören zusammen. Der *homo europaeus* ist auf der einen Seite ein selbstbewußter und aggressiver Sanguiniker, ein Tatmensch, der missionieren, bekehren, kolonisieren und die Welt erobern will. Auf der anderen Seite brütet er

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, aus dem Franz. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1978, 22 (Übers. leicht verändert). Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris 1976, 28: »Sur le coup de deux heures après midi, Fort-de-France était une ville morte; on aurait cru inhabitées les masures bordant une longue place plantée de palmiers et couverte d’herbes folles, qui paraissait un terrain vague au milieu duquel aurait été oubliée la statue verdie«

²⁵ Lynne Huffer, »Derridas Nostalgeria«, in: *Algeria & France, 1800–2000: Identity, Memory, Nostalgia*, hg. v. Patricia M. E. Lorcin, Syracuse, NY 2006, 228–246, 238.

²⁶ Siehe das Kapitel »Räume der Langeweile und Melancholie« in: Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1969, 119–174. Siehe zur Verräumlichung des Melancholie-Begriffs Hubert Tellenbach, *Melancholie: Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik*, Berlin 1961.

vor sich hin und zweifelt an allem, zieht sich aus der Welt zurück und vergräbt sich in seine Gedanken.«²⁷

Im transnationalen Melancholie-Diskurs ist die Grundgestalt des Melancholikers der Betrachter einer Landschaft. Den Typus des Europäers selbst sieht Lepenies in Hamlet verkörpert, der »von der Terrasse seines dänischen Schlosses auf Europa blickt wie auf einen Kontinent der Melancholie.«²⁸ Im kontemplativen Blick auf die Landschaft spiegelt sich der Affekt. Pamuks Eindrücke von Istanbul sind mit der Erfahrung verknüpft, über Jahre hinaus »auf das gleiche Haus, die gleiche Straße, den gleichen Ausblick, die gleiche Stadt fixiert zu sein.«²⁹ Pamuk, der, im Zeitalter der Migration, seine Geburtsstadt nie verlassen hat, konterkariert hier die Vorstellung, dass Mobilität wie selbstverständlich eine Stärkung der schöpferischen Identität mit sich bringt.³⁰

Während Derrida nur aus einer dekonstruktiven und ironisierenden Haltung heraus von Nostalgie spricht, schwingt in Pamuks *hüzün* keine vergleichbare Distanzierung mit. Zwar geht der Autor in postmoderner Manier den Spuren der Melancholie in der Geschichte der Stadt nach, doch hat *hüzün* einen klaren Ursprung in den imperialen Ruinen, die der Autor in den Vordergrund seines melancholischen Istanbuls rückt.³¹ Für Pamuk ist das Istanbul der 1950er Jahre eine Stadt, die »unter der Asche und den Ruinen eines zerfallenen Reiches arm und schwermütig vor sich hin altert und verblaßt.«³²

Die Stadt schwarz und weiß zu sehen, ist, sie durch den Firnis der Geschichte zu sehen: die Patina von all dem, was alt und verblichen ist und für den Rest der Welt nichts mehr bedeutet. Selbst die großartigste osmanische Architektur besitzt eine bescheidene Einfachheit, die die Melancholie der Endzeit eines Reiches verströmt, eine schmerzliche Unterwerfung unter den verengenden europäischen Blicken und eine uralte Armut, die gleich einer unheilbaren Krankheit ertragen werden muss; es ist die Resignation, welche die nach innen gewendete Seele Istanbuls nährt.³³

²⁷ Wolf Lepenies, »Das Vergnügen, traurig zu sein: Ein ganz besonderer Gemütszustand: Europa und die Melancholie gehören zusammen«, in: *Die Welt*, 21.05.2005: http://www.welt.de/print-welt/article173007/Das_Vergnuegen_traurig_zu_sein.html (19.08.2010).

²⁸ Ebd.

²⁹ Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 13.

³⁰ Zu einer kritischen Reflexion des Exilbegriffs siehe auch das Einleitungskapitel in: Konuk, *East West Mimesis*.

³¹ Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 120.

³² Ebd., 13 (Übersetzung leicht verändert).

³³ Ich zitiere hier nicht Meiers unzureichende Übersetzung der Passage (S. 56), sondern Joachim Sartorius' Übersetzung aus dem Englischen. Maureen Freelys englische Übersetzung halte ich für insgesamt genauer und erfolgreicher in ihrer Umsetzung der türkischer Bildsprache. Joachim Sartorius, »Die Welt im Bild eines Dichters: Orhan Pamuks Beschreibungen der modernen Türkei«, in: *Modell Türkei? Ein Land im Spannungsfeld*

Pamuks literarische Vorgänger

Pamuks Melancholie der Endzeit gilt nicht dem byzantinischen Konstantinopel, sondern ist mit der ambivalenten Haltung der Istanbuler Autoren verknüpft, die den Untergang des Osmanischen Reiches miterlebten und die Geschichte der Stadt türkifizierten. Wie Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar und andere Istanbul-Autoren der frühen türkischen Moderne, ist Pamuk der Melancholie der Endzeit erlegen, die für sie allein von den osmanischen, nicht von den byzantinischen Ruinen der Stadt ausgeht. Während Pamuks Istanbul-Memoiren die verschiedenen europäischen, osmanischen und türkischen Erinnerungs- und Repräsentationsformen der Stadt freilegen, blendet der Autor ihre byzantinische Vergangenheit fast vollständig aus. Pamuks *hüzün* geht stellenweise in eine verklärte Sicht der osmanischen Kulturgeschichte und in imperialistische Melancholie über. Die Zerstörungslust, die er wie andere empfindet, wenn er die lodernenden Restbestände der osmanischen Architektur betrachtet, ist mit dieser verklärten Sicht osmanischer Geschichte durchaus vereinbar. Denn wie schon bei Tanpınar setzt sich auch bei ihm diese Schaulust aus gemischten Gefühlen zusammen. Neid und Minderwertigkeitsgefühle gegenüber dem Osmanischen Reich verbinden sich darin mit dem Drang, dessen Spuren zu tilgen, um etwas Neues zu beginnen, und einem damit verbundenen Schuldgefühl.³⁴

Pamuk lässt nicht unerwähnt, dass seine literarischen Vorgänger Tanpınar, Kemal und Rasim als Reaktionäre kritisiert worden sind, weil sie sich zu sehr mit der osmanischen Geschichte beschäftigten.³⁵ Der Vorwurf erklärt sich aus der politischen Entscheidung von 1923, die Gründung der laizistischen Republik Türkei als Stunde Null zu verstehen und Kontinuitäten zwischen dem Osmanischen Reich und der Türkei abzuschwächen. Ein halbes Jahrhundert später, am Anfang seiner eigenen Karriere als Schriftsteller, musste sich auch Pamuk mit diesem Vorwurf aus kemalistischen Reihen auseinandersetzen, weil seine Werke den Bruch zwischen osmanischer und türkischer Geschichte aufheben.

In seinen Memoiren tritt Pamuk buchstäblich in die Fußstapfen seiner literarischen Vorgänger. In einer Form von *reenactment* schreitet Pamuk die berühmten Istanbuler Spaziergänge der französischen wie auch tür-

zwischen Religion, Militär und Demokratie, hg. v. Lydia Hausteil u. a., Göttingen 2006, 104–116, 107.

³⁴ Siehe die Sektion zu Istanbul in Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Istanbul 1946, 107–217. Siehe auch Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 196.

³⁵ Pamuk, *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 136.

kischen Autoren ab.³⁶ Die Re-Inszenierungen von Spaziergängen, die in Kunst und Literatur festgehalten wurden, dienen ihm dazu, sein eigenes Werk in einen historischen und ästhetischen Kontext von Istanbul Schriftstellern zu stellen. Yahya Kemal selbst bediente sich derselben Methode und re-inszenierte nicht nur die Spaziergänge Gautiers, sondern auch die Eroberung Konstantinopels durch osmanischen Truppen.³⁷ Er sah die Überlegenheit der Türken in der Tatsache ausgedrückt, dass Istanbul auf den Ruinen von Byzanz gegründet wurde.³⁸

Für Tanpınar hingegen, der den älteren Yahya Kemal oft auf seinen Spaziergängen durch Istanbul begleitete, stand etwas anderes im Vordergrund. Tanpınars Stadtbeschreibungen aus dem Jahre 1946 standen eher unter dem Einfluss von Marcel Proust (1871–1922) – ihn interessierte der Prozess des Erinnerns selbst, das Hervorrufen der Vergangenheit durch ein Fragment. Pamuk steht Tanpınar näher, weil letzterer den Affekt *hasret*, Nostalgie, in den Vordergrund seines Istanbul-Porträts rückt.³⁹ Weitere Korrespondenzen zwischen Pamuk und Tanpınar bestehen in der Aufmerksamkeit beider Autoren gegenüber dem Detail, dem Fragment, der Momentaufnahme und der Miniatur. Die Nostalgie Tanpınars rührt vom Zweifel am Erfolg der Europäisierungsreformen her. Im Istanbul Stadtteil Beyoğlu, dem alten Pera, sieht Tanpınar nur eine unvollkommene Nachahmung von Paris.⁴⁰

Im Gegensatz zu Tanpınar lamentiert Pamuk nicht über die unvollendete Europäisierung. Stattdessen arbeitet er das ambivalente Gefühl der Istanbul gegenüber der osmanischen Vergangenheit heraus. Ihn interessiert nicht, wie Tanpınar, der Prozess des Erinnerns, sondern der des Vergessens. In diesem Prozess des Vergessens mischen sich *hüzün*, Neid und Zerstörungslust. *Hüzün* ist ein vom Subjekt unabhängiger Zustand, der der Existenz des Istanbul vorausgeht. Nicht der Istanbul wählt *hüzün*; sie wird ihm sozusagen bei seiner Geburt als kollektiver Habitus in den Schoß gelegt.

³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Istanbul 1962, 19ff.

³⁷ Kemal, *Aziz İstanbul*, 62–63. Zum Thema *reenactment* siehe die Serie des Verlags Palgrave, hg. v. Vanessa Agnew, Jonathan Lamb und Iain McCalman. Siehe auch Vanessa Agnew, »History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present«, in: *Re-thinking History* 11.3 (2007), 299–312.

³⁸ Kemal, *Aziz İstanbul*, 34.

³⁹ In seiner vergleichenden Studie zu den Ruinenlandschaften in Namibia und Detroit analysiert George Steinmetz Nostalgie und Melancholie als zwei unterschiedliche psychopolitische Haltungen. Er vergleicht den Mechanismus der Melancholie mit der gleichzeitigen Verleugnung und Anerkennung des Fetischs. George Steinmetz, »Colonial Melancholy and Fordist Nostalgia«, in: *Ruins of Modernity*, hg. v. Julia Hell, Andreas Schönle, Durham 2010, 294–320, 296f.

⁴⁰ Tanpınar, *Beş Şehir*, 112.

Als Tanpınar 1946 die zentrale Frage stellte, in welchem Verhältnis das neue türkische Subjekt zur Vergangenheit stehe, wählte er den nostalgischen Weg zur Mythologisierung einer ruhmreichen Vergangenheit.⁴¹ In *Istanbul* nimmt Pamuk diese Frage auf und knüpft das Geschichtsverständnis an die Schaulust, Ethik und Ästhetik des Zuschauers. Der Beifall, mit dem die Istanbuler (der junge Pamuk mit eingeschlossen) den Brandkatastrophen und damit dem Untergang des Osmanischen Reiches begegnen, erregt zunächst Unbehagen. Letztlich aber dienen die apokalyptischen Szenen dem Autor dazu, die kemalistische Abkoppelung der türkischen Republik von der osmanischen Vergangenheit zu problematisieren. Pamuk sieht in der osmanischen Geschichte ein zentrales Erbe, mit dem er auch eine ethische Verantwortung verbindet, die bis heute von der türkischen Regierung verleugnet wird. Der Autor geht mit *Istanbul* allerdings ein Risiko ein, wenn er behauptet, dass die »geschichtsträchtigen Bauten« die Istanbuler daran erinnern, dass sie »Überbleibsel eines großen Reiches sind.«⁴² In dem Versuch, Brücken zwischen der osmanischen und der türkischen Geschichte zu knüpfen, läuft Pamuk Gefahr, die osmanische Vergangenheit zu überhöhen und sich der Melancholie der Endzeit einer imperialistischen Kultur zu unterwerfen.

⁴¹ »En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız.« Tanpınar, *Beş Şehir*, 216. Siehe zu diesem Thema auch den Aufsatz von Oya Batum Menteşe, »Orhan Pamuk; İstanbul: Hatıralar ve Şehir – Alt Metinler Açısından bir İnceleme«, <http://library.atilim.edu.tr/bulten/sayilar/2010-01/makale3.html> (19.08.2010).

⁴² Pamuk: *Istanbul: Erinnerungen an eine Stadt*, 120.