zeitschrift
ästhetische
bildung

zaeb.net
JG. 5 | 2013 | NR. 1

Ein Wohnhaus der Dinge, Istanbul Frühling 2014

Orhan Pamuks „Museum der Unschuld“ und das Wissen der Literatur

Franck Hofmann

> „Indem ich in meiner Jugend Romane ernst nahm, lernte ich das Leben ernst zu nehmen. Literarische Romane zeigen uns nämlich, dass wir das Geschehen um uns herum beeinflussen können und dass durch unsere persönlichen Entscheidungen unser Leben geformt wird.“[1]
>
> Orhan Pamuk.

Ist es nicht naiv, blicken wir auf die aktuellen politischen Kämpfe zwischen islamistischen und säkularen Kräften in der Türkei, auf die Kraft der Literatur zu setzen, wenn man die Freiheitsgrade einer Gesellschaft erweitern möchte? Orhan Pamuk tut es – nicht nur als Romancier, sondern auch als Bürger. Dies zeigt sein Kommentar zu den Taksim-Protesten im vergangenen Jahr, die im Frühling dieses Jahres wieder auflebten, als das Viertel um den Symbolort des Widerstands am 1.Mai großräumig abgeriegelt worden war. Bei den Auseinandersetzungen um den Taksim geht es um nichts Geringeres als um das laizistische Erbe Atatürks, den Gründungszusammenhang des türkischen Staates und die Frage: wem gehört die Stadt?[2] Wie sein literarisches Werk ist auch Pamuks Kritik an einer Stadtplanungspolitik, die an einem Symbolort der modernen Türkei eine osmanische Kaserne als Shoppingmal rekonstruieren möchte, von einer optimistischen Einschätzung der Macht der Literatur geprägt, sich entgegen der Analysen des gesellschaftlichen Repressionszusammenhangs, wie sie etwa Foucault und Bourdieu vorgelegt haben, als emanzipatorische Kraft behaupten zu können. Pamuk nennt in dem den folgenden Überlegungen als als Motto vorangestellten Auszug aus seinen romantheoretischen Überlegungen zwei Prämissen für das Gelingen einer solchen literarischen Einstellung der Welt gegenüber: Es gelte, das Leben ernst zu nehmen und das eingreifende Subjekt in diesem – den lesenden Menschen. Auch wenn Zeit und Engagement des Romans nicht die des unmittelbaren politischen Protests sind, scheint mir das Wissen der Literatur doch gerade in einer Auseinandersetzung von Nöten, in der nichts Geringeres auf dem Spiel steht, als ein der fortgesetzten Emanzipation des Individuums verpflichtetes Menschenbild. Wie das spezifische Wissen der Literatur in Prozessen

[1] Orhan Pamuk: Der naive und der sentimentalische Romancier, München 2012, S.53. Im Folgenden zitiert als NSR.
[2] Hierzu mehr im Abschnitt Politik am Ende dieses Aufsatzes. Vgl den Artikel: Orhan Pamuk talks to Simon Schama, in: Financial Times Magazine vom 16.August 2013, aufgerufen am 04.04.2014, hhtp://www.ft.com/cms/s/2/5cc05ca2-0540-11e3-9ffd-00144feab7de.html

© Hofmann

ästhetischer Bildung von Menschen wirksam gemacht werden kann, ist also eine politisch drängende Frage, eine Herausforderung, gerade in Zeiten forcierter Kämpfe um die kulturelle Hegemonie in Gesellschaften, die von der Spannung zwischen konservativen und modernen Entwürfen des Menschen zerrissen werden. Wie wir sie gegenwärtig nicht nur in der Türkei, sondern etwa auch in Frankreich zu registrieren haben.

Abb.1 und 2: Proteste in Istanbul, Juni 2013[3]

Kristallisationsmoment der Proteste gegen die Regierung Erdogan waren die Besetzung des bedrohten Gezi-Parks im Frühjahr 2013 und die gewaltsame Räumung durch die Staatsmacht. Dieser gelang es jedoch bis heute nicht, eine Protestbewegung und ihren im Park symbolisierten Lebensentwurf zu unterdrücken, der mit dem islamischen Gesellschaftsbild der Regierung nicht vereinbar ist. Im Zuge der Aneignung des öffentlichen Raums wurden die Bäume des Gezi-Parks mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen, die aus verschiedenen politischen und kulturellen, laizistischen oder religiösen Kontexten gewählt worden waren. Etwa mit einer Zeile des Lyrikers Nazim Hikmet, in der die Hoffnung formuliert wird, „einzeln und frei wie ein Baum“ leben zu können und zugleich „brüderlich wie ein Wald“. Oder auch mit einem Hinweis auf Orhan Pamuk, wenn ein Aktivist aus Ankara am 31. Mai 2013 eine Zeile aus dessen Roman „Mein Name ist Rot“ twittert: „Ben bir ağacin kendisi değli, manasi olmak isityorum“ – „Ich möchte nicht der Baum selbst, sondern seine Bedeutung sein.“[4] Zur Parole der Proteste gegen die Stadtplanung der AKP-Regierung, die schleichende Islamisierung der Gesellschaft und einen autoritären Regierungsstil Erdogans, der sich jüngst auch in Zensurmaßnahmen gegen Internetforen und soziale Plattformen ausdrückte, ist eine Solidaritätserklärung Noam Chomskys geworden: „Taksim ist überall,

[3] Bilder Reuters, Fotostrecke auf der SZ-Internetausgabe vom 3. Juni 2013, aufgerufen am 04.04.2014, http://www.sueddeutsche.de/politik/demonstranten-in-istanbul-mit-gasmasken-und-barrikaden-gegen-die-staatsmacht-1.1685718-4

[4] Zitiert nach: Timur Hammond und Elizabeth Angell: „Ist überall Taksim? Öffentlicher Raum und mögliche Öffentlichkeit“, http://infobrief-tuerkei.blogsport.fr/2013/07/ist-uberall-taksim-offentlicher-raumm.html, aufgerufen am 04.04.2014

Widerstand ist überall“.[5] Was aber ist die Bedeutung eines Baumes, wie wird sie erzeugt und politisch wirksam? Und wie ist sie einem Widerstand verbunden, dem Chomsky zu Recht eine globale Dimension gibt? Verdichtet sich am Taksim-Platz doch nur, was eine universelle Auseinandersetzung unserer Zeit ist: der fortgesetzte Kampf um Emanzipation und um die Behauptung unterscheidungsstarker Individualität.

Fremdheit

Gehen wir unter dem Druck der Ereignisse und der Militanz einen Schritt zur Seite und wenden wir uns einer der – wie Lothar Müller pointiert formuliert – „merkwürdigsten Parallelaktionen der Gegenwartskultur“[6] zu: Pamuks „Museum der Unschuld“, einem Roman und einem Museum, die beide in Istanbul ihren Ort haben. Die Radikalität dieses Unternehmens besteht nicht nur darin, dass es das Verhältnis von Literatur und Museumskultur neu vermisst, sondern die Bildungskraft literarischen Wissens befragt – sei es in islamisch, sei es in europäisch geprägten Kulturen.

Pamuks 2008 erschienener Roman schließt mit der Eröffnung eines Museums, in das Kemal Basmaci die Dinge einbringt, die ihn nach dem Verlust seiner Freundin Füsun – und nach dem vergeblichen Bemühen, sie diese wiederzugewinnen – an seine Liebe erinnern. Selbst eine Eintrittskarte ist im Buch abgebildet. Im Istanbuler Stadtteil Çukurcuma, unweit des Taksim, kann der Leser diesen Passierschein nun einlösen: denn 2012 eröffnete Pamuk dort sein Wohnhaus der Dinge.

[5] Zitiert nach: „Die Presse“, Ausgabe vom 7.6.2013, Wien. Aufgerufen am 04.04.2014, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1415712/Autoritaere-Herrschaft_Pamuk-kritisiert-Erdogan

[6] Lothar Müller: Dinge und ihre Doppelgänger, SZ vom 28.April 2012, aufgerufen am 04.04.2014, http://www.sueddeutsche.de/kultur/orhan-pamuk-eroeffnet-museum-der-unschuld-dinge-und-ihre-doppelgaenger-1.1344028

Abb.3: Vitrinen und Besucherin im „Museum der Unschuld“[7]

In ihm sind Objekte versammelt Objekte, die Füsun berührt oder betrachtet hatte oder betrachtet haben könnte. Doch diese imaginären Dinge der Literatur sind zugleich die konkreten Dinge des Lebens im Istanbul der siebziger und achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Gezeigt werden Gegenstände, die der Autor Pamuk zusammentrug, um in Berührung mit ihnen seinen Roman zu entspinnen, Dinge, die er eigens anfertigen ließ, um mit ihnen ein Gebäude zu füllen, in dem sich die Welt der Literatur und die Welt des gesellschaftlichen Lebens überlagern. Aus ihr treten die Besucher in dieses unscheinbare Wohnhaus der Dinge am Bosporus ein und finden sich in einem Spiel der Fiktionen wieder.

> „Selbstverständlich sind Roman und Museum dadurch stark miteinander verknüpft, dass ich sie über lange Zeit hinweg Wort für Wort, Ding für Ding, Bild für Bild zugleich ersonnen habe. Dennoch erzählen sie jeder für sich eine Geschichte. Die im Museum ausgestellten Dinge entsprechen den Gegenständen, von denen im Roman die Rede ist, aber ein Wort ist nun mal ein Wort, und ein Gegenstand ist etwas anderes. Die Assoziation, die durch ein Wort in uns ausgelöst wird, ist nicht das gleiche wie die Erinnerung an einen Gegenstand, den wir einst benutzt haben. Assoziationen und Erinnerungen sind einander aber sehr nahe, und daher haben mein Roman und mein Museum soviel miteinander zu tun.“[8]

Worte, Dinge, Bilder – gemeinsam erzählen sie eine Geschichte, die in zwei der prominenten Bildungsmedien der europäischen Kulturgeschichte entfaltet wird. Museum und Roman befragen das Verhältnis von Assoziationen der freischwebenden Einbildungskraft und historischer Erinnerung und dies in einem kulturellen Kontext, dem sie nicht ursprünglich zugehörig sind: einer islamisch geprägten Gesellschaft, in der die heute globalisierte Form des Romans ebenso eine andere Gestalt gewinnt, wie das Verhältnis zur Kraft der Bilder und einer museal organisierten Geschichtsschreibung. In seiner Arbeit als Autor und Kurator ist Pamuk – ein globalisierter und in der westlichen Kultur sozialisierter Intellektueller – zugleich eng mit der Stadtgeschichte Istanbuls und einer türkischen Perspektive auf Europa verbunden. Die Konzeption seines Wohnhauses der Dinge, in dem auch der Film seinen Platz gefunden hat, steht ebenso in dieser Spannung, wie seine Theorie des Romans, über deren Hintergrund er in einer persönlichen Lebenserinnerung räsoniert:

> „Da ein Teil meiner Identität in der islamischen Kultur verwurzelt ist, die mit figurativer Darstellung ihre Probleme hat, möchte ich ein paar Beispiele aus meinem eigenen Leben anführen. Im Istanbul meiner Kindheit gab es, trotz aller Förderung durch den säkularen Staat, keine nennenswerten Werke der bildenden Kunst. Die Kinos hingegen waren stets voller Leute, die sich an allem delektierten, was auf der Leinwand nur geboten wurde. In Filmen sehen wir jedoch, so wie in vormodernen Erzählformen, die fiktionale Welt nicht aus der Sicht der

[7] Wie Anm.6
[8] Orhan Pamuk. Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul, München 2012, S.18. Im Folgenden zitiert als Katalog.

> Protagonisten, sondern von außen aus großer Distanz. Natürlich stammten viele jener Filme aus dem Westen, also aus der christlichen Welt, doch war mir schon damals so, als habe unser fehlendes Mitgefühl mit den Helden sowohl heimischer als auch ausländischer Filme und Romane irgend etwas mit unserem Desinteresse an Malerei zu tun, das ich nie so recht begriff. Vielleicht fürchteten wir, unsere Bindung an die Überzeugungen unserer Gemeinschaft zu lösen, wenn wir Dinge und Menschen durch die Augen anderer sahen. Durch das Lesen von Romanen wurde mir der Übergang von einer traditionellen zur modernen Welt erleichtert, was aber auch bedeutete, dass meine Bindungen zu der Gemeinschaft der ich eigentlich hätte angehören sollen, immer mehr gelöst wurden und ich eher vereinsamte.“[9]

Hier ist die Keimzelle von Pamuks œuvre – vielleicht jeder Literatur – knapp auf den Punkt gebracht: eine nicht zu hintergehende Fremdheit. Sie ist Grundlage von Metamorphosen des Menschen, die an die Stelle differenzloser Zugehörigkeit treten. Eine nicht zu hintergehende Fremdheit, die in der Fähigkeit begründet ist, die Welt mit den Augen der Anderen zu sehen. Eine nicht zu hintergehende Fremdheit, die einer geschärften Wahrnehmung und Aufmerksamkeit für die Dinge verschwistert wird, mit denen man sich je spezifisch in Verbindung setzt. Eine nicht zu hintergehende Fremdheit, die Grundlage der Individualisierung ist, auf die Pamuk als Autor wie als Museumsgründer abhebt. Gerade indem die Fähigkeit von sich absehen zu können, die Aufmerksamkeit für die Dinge und ihre Wahrnehmung geschärft werden, gerät eine Erkenntnis, die aus der Auseinandersetzung mit der Literatur gewonnen werden kann, zu einem Lebenswissen, das sich neue Formen des Ausdrucks schafft: das „Museum der Unschuld“ ist eine von ihnen. Als Europäisches Museum des Jahres 2014 ausgezeichnet, ist Pamuks Wohnhaus der Dinge Teil einer neuen Wissenskultur, die sich eben auszubilden scheint. An deren Entstehung sollte auch ästhetische Bildung ihren Anteil haben, indem sie den Sinn für die Verfahren und Praktiken schult, mit denen wir unseren Bezug zur Welt einrichten. Einerlei ob in islamischen, christlichen oder säkularen Gesellschaften.

Gesellschaftliche Realität

Durch die Arbeit am „Museum der Unschuld“ – so betont Pamuk – sei er zu neuen „Einsichten über die Darstellung gesellschaftlicher Realität“ gekommen.[10] Am Anfang der Entwicklungsgeschichte des Stoffs, der heute als ein in der Romantradition des neunzehnten Jahrhunderts[11] geschriebenes Buch, als Sammlung in der Nachfolge der Kuriositätenkabinette oder der Wunderkammern und als Katalog studiert werden kann, stand eine andere formale Lösung, die Pamuk nicht weiterverfolgte: zunächst wollte er einen „Katalogroman mit ausführlichen Texten zu den einzelnen Gegenständen“ schreiben, einen Roman, in dem der Leser wie in einem Museumskatalog „zuerst mit einem Objekt vertraut gemacht wird und

[9] NSR, S.100/101
[10] NSR, S.157
[11] NSR, S.153

danach mit den Erinnerungen, die es bei der jeweiligen Romanfigur auslöst.“[12] Pamuk stellte sich ein enzyklopädisches Wörterbuch vor, in dem Einträge zu Gegenständen, Orten und abstrakten Begriffen verbunden werden sollten. Zu Ungeduld oder Eifersucht etwa, die nun jedoch nicht in einem solchen Wörterbuch, sondern in der Sammlung illustriert werden.[13] Der klassischen Romanform, in der Pamuk die Geschichte von Kemal und Füsun schließlich erzählte, tritt die „Dingwelt des Museums“ [14] zur Seite, die der Katalog aufschließt. Die Konsequenzen aus seiner Einsicht in neue Formen der Darstellung gesellschaftlicher Realität zieht Pamuk nicht nur literarisch, sondern auch kuratorisch: in der Konzeption seines Museums, dessen Programm ein Manifest formuliert, das im Foyer jedem Besucher als eine Art Prolog seines Gangs durch die Sammlung zu lesen gegeben wird. Die Museumsgebäude sollten ihre Umgebung nicht dominieren, sondern ihr Viertel einbeziehen und die Gegenstände, die in ihnen vor Augen gestellt werden, sollten „nicht aus ihrem natürlichen Umfeld herausgerissen, sondern dort mit Geschick arrangiert werden“ – und so für sich selbst sprechen. Nicht der Staat solle in den Museen der Zukunft hervorgehoben werden, sondern der Mensch, „der schließlich seit Jahrhunderten unter unerbittlichem Druck“ lebe. [15] Auf diese Weise, so hofft Pamuk, könne im „Museum der Unschuld“ nicht nur die Geschichte von Kemal und Füsun vor Augen gestellt, sondern recht eigentlich eine „ganze Kultur vermittelt“ werden.[16] – In neuen Formen der Darstellung von Wirklichkeit, die sich aus der Spannung verschiedener Medien – Museum, Literatur, Film – und Displays ergeben, durch die diese aufeinander bezogen werden. Emblematisch für diese Bemühung steht ein Arrangement im Erdgeschoss des Museums: Eine Raum hohe Wandvitrine präsentiert nach Jahren geordnet die von Füsun zwischen 1976 und 1984 gerauchten 4213 Zigarettenstummel. Wie wertvolle Schmetterlinge sind sie mit feinen Nadeln auf eine verblassende Blumentapete gesteckt, mit einem Datumsstempel versehen und mit einem Hinweis darauf versehen, wann und wo sie geraucht worden waren. Eine kleine Hinweistafel unterrichtet darüber, dass diese Notizen in individuellen Handschrift Orhan Pamuks geschrieben seien, so wie Kemal, der Romanheld es verlangt habe, als er dem Autor seine Geschichte erzählte. Diese Individualität zeichnet auch jeden der Zigarettenstummel aus, die zugleich serielle Produkte sind, die jegliche Auratisierung dementieren. Neben dieser Wand werden auf 9 kleinen Bildschirmen Schwarzweiß-Filme präsentiert, die verschiedene Arten des Rauchens vorführen zugleich aber auch auf ihre eigene Medialität Und Historizität verweisen. Man meint mit einer Handkamera aufgezeichnete Szenen aus dem Leben Füsuns zu sehen und kleine Flecken und Fäden lassen daran denken, dass die Linse des Projektors verschmutz oder der Filmstreifen schadhaft sei könnte. Die in einem aleatorischen Loop gezeigten Videoclips präsentieren ein

[12] Katalog, S.17
[13] Katalog, S.15
[14] Katalog, S.21
[15] Katalog, S.56/57
[16] Katalog, S.18

Spiel ausdrucksstarker Handgesten, dessen gewöhnliche Beiläufigkeit durch die Fokusierung in eine individuelle Signatur verwandelt wird. Zu sehen sind die Hand einer rauchenden Frau, der Aschenbecher und verschiedene Objekte auf der Tischblatte, denen man auch später noch in der Sammlung begegnen wird: ein Raki-Glas oder ein Salzstreuer, Füsuns Handtasche und ihre Schmetterlingsbrosche, ein Buch und eine Zeitung. Der Vorgang des Rauchens wird durch sie zugleich kontextualisiert – wir stellen uns Füsun etwa wartend in einem Restaurant, in Lektüre vertieft oder am heimischen Küchentisch vor – und mit symbolischen Bedeutungen assoziiert, die durch Dinge wie Nadelkissen oder Schlüssel aufgerufen werden. Zusammen mit den Filmprojektionen auf der zentralen Wand des Treppenhauses, die Stadtszenen in Istanbul, Liebesmomente und verschiedenste Kussvarianten zeigen, führt das entrée zum Wohnhaus der Dinge so dessen zentralen Themen vor Augen: die Stadt, die Liebe und die Literatur. – Die Bildung eines modernen Individuums und die Darstellung seiner Wirklichkeit.

Literarisches Wissen

Gesellschaftliche Realität findet ihre literarische Darstellung nachgerade im Roman, der im Museum nicht nur eine Entsprechung finden, sondern in dieses gleichsam räumlich übersetzt werden soll. Als Bildungsroman ist er zugleich das herausragende Medium, in dem die Frage nach dem Menschen mit der Entfaltung eines Weltbezugs verbunden wird, der der Literatur eigen ist und sich von dem der Politik oder der Wissenschaft unterscheidet – auch wenn er politische und erkenntnistheoretische Dimensionen in seiner Sprache verhandelt. Worin besteht sein spezifisches literarisches Wissen? Der Roman ermöglicht es insbesondere verschiedene Standpunkte einzunehmen[17] und gibt die Freiheit, „das Leben anderer zu imitieren und sich selbst als jemand anders vorzustellen." Dies gilt, mehr noch als für den Leser, für den Autor, der über sich selbst sprechen kann, als wäre er jemand anders und über andere, als wären diese er selbst:

„Das Schreiben zwingt mich, über meinen eigenen Standpunkt hinauszugehen und ein anderer zu werden. In den fünfunddreißig Jahren, seit denen ich schreibe und mich in andere hineinversetze, habe ich eine bessere und komplexere Version von mir selbst hervorgebracht."[18]

Doch auch wenn die Frage nach dem Subjekt als Gegenstand einer literarischen Bildungsanstrengung hier zentral gestellt wird, wird dieses mit seiner autozentrischen Konzeption doch zugleich relativiert – über sich selbst hinauszugehen – nobelste Möglichkeit einer Entfaltung des Menschen, die durch Literatur eröffnet wird – zwingt dazu, das Verhältnis zu anderen und zur Gegenstandswelt in neuer Weise zu fassen. In einer cartesianischen Logik,

[17] NSR, S.65
[18] NSR, S.65

so betont Pamuk, stünden sich Körper und Geist, Rationalität und Phantasie unversöhnlich gegenüber.[19] Romane zu lesen bedeute jedoch, „die Welt über eine nichtcartesianische Logik zu begreifen, mit der Romanwelt eine neue Dimension der Wirklichkeit zu erschließen.“[20] Und auch wenn der Roman auf eine Abbildung des Menschen in seiner Welt zielt, steht für Pamuk doch nicht der Charakter der Figuren in seinem Zentrum. Wichtiger als dieser sei die Frage wie er in „die Romanszenerie mit ihren Ereignissen und ihrem spezifischen Milieu“ passe.[21] Menschen, so Pamuk, hätte „nun einmal gar keinen so unverwechselbaren Charakter […], wie dies in Romanen insbesondere des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts oft dargestellt“ werde:

„Ich bin nunmehr siebenundfünfzig Jahre alt und habe mich noch nie mit der Art von Charakter identifizieren können, wie er vor allem in europäischen Romanen geschildert wird. Bei der Gestaltung eines Lebens spielt zudem der Charakter des betreffenden Menschen bei weitem nicht die Rolle, die ihr (in Romanen und in der westlichen Literaturkritik gerne zugeschrieben wird. Die Behauptung, das vordringliche Ziel eines Romanautors sollte die Schaffung von Charakteren sein, steht im Widerspruch zu allem, was wir über das tägliche Leben wissen.“[22]

Pamuk weist nicht nur ein cartesianisches Denken zurück, sondern mit diesem auch die Vorstellung eines starken Subjektcharakters – auch wenn Literatur an der Individuation unterscheidungsstarker Leser arbeitet. – Also daran, dass sich Menschen in ihren Unterschieden wechselseitig wahrnehmen und ihre jeweilige Singularität gegenüber kollektiven Zwängen gestärkt wird. Statt des Charakters wird in diesem Prozess jedoch die Bedeutung der Landschaft und mit ihr die der Dinge betont, aus deren Ordnung diese ebenso gebildet wird wie aus der malerischen Wahrnehmung und Darstellung. Kein Zufall ist es, dass Pamuk die Qualität des Romans, den Menschen in seiner Welt zu sehen zu geben, in einer Analogie zur chinesischen Landschaftsmalerei unterstreicht:

„Über sich selbst hinauszugehen, alles und jeden stets in einem Gesamtzusammenhang wahrzunehmen, sich mit so vielen Menschen wie möglich zu identifizieren, soviel wie möglich zu sehen: All dies bringt den Romanautor in die Nähe jener alten chinesischen Maler, die hohe Berggipfel erklommen, um die Poesie weiter Landschaften zu erfassen.“[23]

Auch wenn in der Gestaltung der Welt des Romans das gesamte Spektrum der Sinneswahrnehmung einfließt, nehme doch das Sehen einen besonderen Platz innerhalb der „Lebenswahrnehmungen“ ein, auf denen dieser gründet:

[19] NSR, S.65
[20] NSR, S.2
[21] NSR, S.61
[22] NSR, S.61
[23] NSR, S.65

„Ein Roman richtet sich vor allem an unsere visuelle Intelligenz, an unsere Fähigkeit also, mit unserm inneren Auge zu sehen und Worte in mentale Bilder umzuformen. […] Einen Roman zu schreiben, bedeutet, mit Wörtern zu malen, und das Lesen eines Romans ist eine Visualisierung von Bildern, die ein anderer mit seinen Wörtern ausgelöst hat.“[24]

In seiner Poetik-Vorlesung diskutiert Pamuk, ausgehend von Lessings Unterscheidung der Zeit- und Raumkunst, die Maxime „Ut pictura poesis“ aus der Ars poetica des Horaz [25] und bietet eine „umfassendere Interpretation des Begriffs der Ekphrasis“ für die ihm Goethes Beschreibung von Leonardos „Abendmahl“ als vorbildliches Beispiel dient.[26] Doch Pamuk, dem Schreiben ein „Prozess der Visualisierung“ ist, findet seine eigentliche Referenz in Landschaftsmalerei und im Kino: „Beim Umsetzen meiner Gedanken in Wörter bemühe ich mich, jede Szene wie eine Filmsequenz zu sehen und jeden Satz wie ein Gemälde.“[27] – Und in diesen gilt den Dingen, ihrer Wahrnehmung und Anordnung eine besondere Aufmerksamkeit.

Landschaft

Betritt man das Wohnhaus der Dinge, fällt zunächst ein Zitat Samuel Taylor Coleridges ins Auge, das auch dem Roman als Motto dient: "Wenn ein Mensch im Traum das Paradies durchwanderte, und man gäbe ihm eine Blume als Beweis, dass er dort war, und er fände beim Aufwachen diese Blume in seiner Hand – was dann?"[28] Vielleicht, so können wir diese Frage beantworten, begänne er zu erzählen und in dieser Erzählung eine Landschaft zu entwerfen, auf die hier in der Spannung von Fiktionalität und Dinglichkeit verwiesen wird. Nicht zufällig steht diese Evokation einer Landschaft als Appel an die Einbildungskraft des Menschen am Eingang des „Museums der Unschuld“. An anderer Stelle erinnert Pamuk Coleridges Postulat, Ausgestaltung und Entdeckung der Figuren durch den Leser stünde im Zentrum der Romankunst, und unterstreicht in Abgrenzung dazu die Bedeutung von Landschaft vor den Romanfiguren. Nicht nur als Motiv, sondern als zentraler poetologischer Kategorie: Nach dem Lesen bliebe insbesondere die „allgemeine Anlage des Romans, sein Mikrokosmos, also das was ich als ‚Landschaft‘ bezeichne“ in Erinnerung. Diese Anlage werde jedoch in „vermeintlicher Erinnerung“ an die Hauptfigur wahrgenommen, „deren Namen mit der Landschaft verschmilzt“, in der sie agiert.[29] Nicht nur in Analogie zu Malerei und durch die Auszeichnung des visuellen Gehalts eines Romans, ist die konzeptuelle Bedeutung von Landschaft begründet: Sie beruht vielmehr in der Auszeichnung des gesamten Spektrums sinnlicher Wahrnehmung, durch das sich der Mensch mit den Dingen der Welt in Verbindung setzt, und im Zusammenspiel mit deren Aneignung – zunächst in der

[24] NSR, S.80
[25] NSR, S.82
[26] NSR, S.86
[27] NSR, S.81
[28] Orhan Pamuk, Das Museum der Unschuld, Frankfurt am Main 2010, S.7.
[29] NSR, S.66

Wahrnehmung, dann in der sprachlichen Beschreibung – das hervorbringt, was wir mit dem Titel Landschaft als einer Kategorie der Romantheorie belegen:

> „Nicht der Charakter der Figur an sich ist von Bedeutung, sondern ihre Art, auf die mannigfachen Erscheinungsformen der Welt zu reagieren, auf jede Farbe, jedes Ereignis, jede Frucht und jede Blüte, einfach alles, was unsere Sinne uns vermitteln.“[30]

Wie wird die Analogie von Romankunst und Landschaftsmalerei von Pamuk konkretisiert? Indem er den Begriff des „objektiven Korrelats“ erinnert, den T.S. Eliot von Washington Allston, einem amerikanischen Landschaftsmaler, geborgt habe: Dieser versteht darunter, so zitiert Pamuk Eliot, „eine Reihe von Gegenständen, eine Situation, eine Kette von Ereignissen.“[31] Diese dienen als eine Formel, um ein bestimmtes Gefühl automatisch auszulösen, welches ein Autor oder Maler in seinem Werk auszudrücken sucht. Seine literarischen Gewährsleute sind Pamuk hier Nerval, Baudelaire und Gautier, denen eine „innere geistige Landschaft“ das „bedeutendste Element von Dichtung gewesen sei und das Gefühl die „wesentliche Komponente eines Landschaftsbildes.“ Dieses Gefühl ist nun auch der eigentliche Gegenstand von Pamuks Wohnhaus der Dinge und der im Roman entworfenen Stadtlandschaft von Istanbul, die durch eine solche „Reihe von Gegenständen“ vor Augen gestellt wird. Für Pamuk ist wichtig, „dass Gegenstände wesentliche Bestandteile der zahllosen einzelnen Momente sind, aus denen ein Roman sich zusammensetzt, und dass sie zugleich für solche Momente als Sinnbilder stehen.“[32] Welche Elemente bilden diese Landschaft? Pamuk, der einen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Romankunst und der Flut industriell gefertigter Güter in Europa zur Mitte des 19.Jahrhunderts vermutet, nennt „Städte, Straßen, Läden, Schaufenster, Räume, Interieurs, Möbel und Alltagsgegenstände“, um die von diesen gebildete Szenerie von einer Landschaftsbeschreibung abzugrenzen, wie sie etwa bei Stendhal zu finden sei.[33] Pamuk, der eine solche Szenerie in seinem Museum szenographisch gestaltet, verweist gerade auch auf die europäischen Romantradition des 19. Jahrhunderts, um sein eigenes Unternehmen in eine Geschichte der Dinge einzustellen.[34] Doch vielleicht wichtiger ist, dass diese mit den literarischen Referenzen die Dinge des Alltags selbst zu beachten hat und mit diesen stets auch eine spezifische „Dinglichkeit des Bildes“. Dem Bild, so betont Pamuk, sei ein Objektcharakter eigen, der dem Betrachter in eins mit der dargestellten Wirklichkeit vor Augen trete.[35] Die Tableaus, die er als Kurator im Museum der Unschuld arrangiert, lassen diese Dinglichkeit des Bildes ebenso spürbar werden wie eine die Einbildungskraft befeuernde Energie der Dinge, die in ihnen in einen neuen Sinnzusammenhang treten. Ihre Beschreibung im Roman steht in Pamuks

[30] NSR, S.67
[31] NSR, S.90
[32] NSR, S.96
[33] NSR, S.92
[34] NSR., S.95/96.
[35] NSR, S.99

Poetik neben der Prämisse, dass die „Wahrnehmung der Welt […] durch die Augen seiner Figuren“[36] zu erfolgen habe: Völlig in die Welt des Romans eingetaucht könne der Romancier wie der Maler nicht nur die Figuren, sondern die diese umgebenden Landschaft beschreiben – und so Mitgefühl für seine Personen entwickeln. Im Museum wird diese Landschaft durch die szenographische Anordnung erzeugt, in die der Besucher völlig eintaucht, um an der Schnittstelle von Fiktion und Wirklichkeit den Romanhelden Füsun und Kemal zu begegnen. „Agony of Waiting“, „A few unpalatble anthropological truths“ oder „Love, Courage, Modernity“ sind diese Vitrinen etwa überschrieben, die an die Bildwelt des europäischen Surrealismus erinnern. Aus manchen dringen bisweilen die Geräusche der Stadt oder der Meeresbrandung, andere wiederum sind von Vorhängen versperrt. Im Zusammenspiel mit Filmprojektionen entwerfen sie die Landschaft des Romans als ein Portrait Istanbuls. Die gesamte Vitrine 32 wird von einer Luftbildfotographie des Bosporus ausgefüllt, in der 24 kaum daumengroße Silhouetten einer Frauenfigur die Orte markieren, an denen Kemal die „Schatten von Geistern“ erschienen seien, die er für Füsun gehalten hatte. Die Ausleuchtung wirft diese fragilen Schatten auf das Landschaftsbild der Stadt und diesen Markierungen zugeordnete Postkarten stellen die Szenerie der Begegnungen vor Augen. In diese realistischen Aufnahmen von Straßen und Plätzen Istanbuls sind gleichfalls die Silhouetten Füsuns einmontiert, um das Spiel von Fiktion und Wirklichkeit voranzutreiben. – Ein Spiel, das hier einen topographischen Rahmen erhält, das aber insbesondere an eine Auseinandersetzung mit der Zeit – dem vierundfünfzigsten Kapitel des Romans – gebunden ist, die den zentralen Lichtschacht des Museums bestimmt. Sie gibt dem Besucher ein Programm der Sammlung wie auch einen Schlüssel zu Pamuks Poetik an die Hand: Eine arabische Pendeluhr verknüpft visuell die Stockwerke des Gebäudes, von denen aus der Blick auf eine im Boden des Erdgeschosses eingelassene Zeitspirale fällt. An der Wand des zweiten Stocks ist im Zusammenspiel mit Kemals Uhrensammlung in den Brüstungsvitrinen eine programmatischer Text zu lesen:

> „In ‘Physics’ Aristoteles makes a distinction between time and the simple moments he describes as the ‚present‘. Single moments are – like Aristotele’s atoms – indivisible, unbreakable units. But time is the line that links them. My life has thought me that remembering time – that line connecting all the moments that Aristoteles called the present – is for most of us painful. However, if we can learn to stop thinking of life as a line corresponding to Aristoteles’ time, treasuring our time instead for its deepest moments, then lingering eight years at our beloved’s dinner table no longer seems strange and laughable. Instead, this courtship signifies 1593 happy nights by Füsuns side. It was to preserv these happy moments for posterity

[36] NSR, S.100

> that I collected this multitude of objects large and small that once felt Füsuns touch, dating each one to hold it in memory."[37]

Dieser Lektüre führt der Weg des Besuchers weiter nach oben in das Zimmer, in dem Kemal seinen letzten Wohnsitz genommen hat, unter das Dach eines Museums, in der er die Dinge aus Füsuns Leben eingebracht hat, vorbei an den Vitrinen, die – den Kapiteln des „Museums der Unschuld" entsprechend – einen Weltroman als Geschichte einer Stadt und eines individuell-fiktiven Lebens in ihr entfalten.

Dinge

Die Bedeutung der alltäglichen Dinge nicht nur für die Literatur, sondern für das Leben der Menschen, ist der Auszeichnung des Alltäglichen als Möglichkeitsbedingung von Weltromanen verbunden. Literatur werde, so Pamuk, möglich, wenn wir etwas tun, das alle Menschen tun, dies jedoch auf je verschiedene Weise – einen Vorhang zu öffnen etwa, um Sonnenlicht in das Zimmer fallen zu lassen. Wie dies? Die Differenz im Erleben des Ähnlichen bilde Stil und Signatur eines Autors aus und es seien solche Ähnlichkeitsstrukturen im Alltäglichen, die es ermöglichten, über „Literatur zu einer Vorstellung von der ganzen Menschheit" zu gelangen.[38] Im Roman, der heute nicht nur den modernen Menschen – an dessen Ausbildung er entscheidenden Anteil hatte – sondern recht eigentlich die gesamte Menschheit anspreche.[39] Parallel zur Herausbildung von Nationalstaaten sei der Roman in den letzten 150 Jahren im globalen Maßstab zur bestimmenden literarischen Gattung geworden[40] und heute würden – nach dem sich ein westliches Fiktionsmodell gerade durch das Kino weltweit durchgesetzt habe[41] – „rund um den Globus Romane geschrieben". Daher sei der Roman keine europäische Angelegenheit mehr, wie noch am Beginn des 20. Jahrhunderts.[42] Mit der Durchsetzung und Adaption des Fiktionsbegriffs, deren Tragweite Pamuk der Durchsetzung perspektivischer Darstellung in der Renaissance[43] vergleicht, gewinnt zugleich die Aufmerksamkeit für die Dingwelt eine neue Bedeutung als Teil der Adaption der ursprünglich europäischen Romanform an unterschiedliche kulturelle Kontexte und ihrer Entwicklung zu einer globalisierten Gattung des Weltbezugs.

> „In islamischen Ländern, in denen die bildende Kunst nicht sehr weit entwickelt ist, und überhaupt in weiten Teilen Asiens wäre es doch naheliegend, die Geschichte der dort lebenden Menschen vermittels der von ihnen gebrauchten Gegenstände zu erzählen und ihrer spezifischen Menschlichkeit gerade dadurch gerecht zu werden."[44]

[37] Der englische Text im Museum nimmt einen Themkreis des Romans auf, fasst diesen jedoch in anderer Weise. Vgl. Orhan Pamuk, Das Museum der Unschuld, Frankfurt am Main 2010, S.314-316
[38] NSR, S.46
[39] NSR, S.29
[40] NSR, S.159
[41] NSR, S.37
[42] NSR, S.159
[43] NSR, S.36
[44] Katalog, S.53

Hier ist der Horizont der Dingästhetik Pamuks markiert: über die Gegenstände die Geschichte von Menschen zu erzählen – und dies nicht nur in der Gattung des Weltromans, sondern auch im Medium des Museums, das sich diesem strukturell verschwistert als ein Ort, an dem die Dinge versammelt werden können, die dieser beschreibt, um durch sie hindurch vom Menschen zu sprechen. Am meisten, so berichtet Pamuk über seine Arbeit als Kurator, habe ihn fasziniert, „wie Gegenstände, sobald sie ihrem bisherigen Bereich – Küche, Schlafzimmer – entnommen und nebeneinander ausgestellt waren, eine neue Beziehung zueinander eingingen. Ein merkwürdiges altes Foto, ein Flaschenöffner, ein Bild von einem Schiff, eine Kaffeetasse und eine Ansichtskarte gewannen als Ensemble eine neue Bedeutung.“[45] Neben das Bedeutung generierende Schreiben rückt hier ein anderes Verfahren: das der Anordnung. Neben das Wort, das einen Gegenstand benennt, wird die Semiophore gesetzt, das zeichenhafte Ding, das sich durch die ihm anhängende Bedeutung von den Gegenständen des Alltags ebenso unterscheidet, wie von den Werken der Künste. In seiner Studie „Der Ursprung des Museums“ unterscheidet Krzystof Pomian zwei Gruppen von Dingen: nützlichen Gegenständen, mit denen man hantiert, die der Subsistenz-Sicherung dienen und sich mit der Zeit abnutzen, stehen die Semiophoren gegenüber:

> „Gegenstände, die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt, die mit einer *Bedeutung* versehen sind. Da sie ausgestellt werden, um den Blick auf sich zu ziehen, unterliegen sie nicht der Abnutzung. Die produktive Tätigkeit ist damit in zwei verschiedene Richtungen orientiert zum Sichtbaren hin und zum Unsichtbaren hin, zur Maximierung der Nützlichkeit oder zur Maximierung der Bedeutung.“[46]

Indem er sie in das Wohnhaus der Dinge einbringt, verwandelt Pamuk die Gegenstände des alltäglichen Lebens, die ihm zuvor als Anhaltspunkte der literarischen Arbeit dienten, in Semiophoren – ihre Bedeutung tritt neben die des Wortes, das Museum neben den Roman. Generiert wird diese hier nicht mehr durch die Beschreibung, sondern durch die Anordnung, die zu einem Teil der Bemühung wird, die Geschichte der Menschen – in Verbindung mit der Kraft des Fiktionalen – zu erzählen. In der Auseinandersetzung mit den einen universalen Anspruch erhebenden Modernisierungskräften der europäischen Aufklärung werden nicht nur Fiktionalität und Anordnung ausgezeichnet. Im Roman wie auch im Museum gilt die Aufmerksamkeit daneben immer auch einer Formmetamorphose der Dinge, die in diesen beschrieben oder präsentiert werden. Pamuk weist auf sie am Beispiel eines industriell gefertigten Alltagsobjekts hin, dem keine kulturelle Spezifik zukommt, es sei denn die einer globalen Massenkultur:

> „Nehmen wir den Salzstreuer: In dieser Form tritt er in den siebziger Jahren zum ersten Mal in der Türkei, in Griechenland oder in Ägypten auf. Er wird nachgeahmt in vielen kleinen Fabri-

[45] Katalog, S.52
[46] Krzystof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998, S.49/50

> ken in der ganzen Region. Ich bin über unzählige Flohmärkte gelaufen und überall gab es diese Gegenstände, in zahllosen Varianten, einige besser gemacht, andere schlechter, in Glas oder Plastik. Wir stellen uns vor, unser Leben würde von großen Entscheidungen geprägt, nicht zuletzt durch die Liebe. Tatsächlich spielen diese Gegenstände aber eine wichtige Rolle in unserem Dasein.“[47]

Neben dieser Kraft der Dinge, die selbst den alltäglichsten Gegenständen noch innewohnt und an die Stelle eines entscheidungsstarken Subjekts rückt, interessiert Pamuk ein Wandern der Formen, in denen uns etwa ein Salzstreuer begegnet. – Und es ist eben nicht nebensächlich, dass diese Formmigration nicht an einem Kunstwerk und nicht im Rahmen eines Kunstmuseums verfolgt wird: „Die Aura, die einen Gegenstand im Museum umgibt“ – betont Pamuk –„ist eine westliche Erfindung, wie das Museum selbst. Und dann stellen wir etwas Östliches, die Dinge eines gewöhnlichen Lebens in Istanbul, hinein.“[48]

Abb.4 und Abb.5: Füsuns Ohrringe Orientalische Miniaturmalerei [49]

[47] Die brutale Quittenreibe. Gespräch mit Thomas Steinfeld, Süddeutsche Zeitung vom 17.Mai 2010. Aufgerufen am 04.04.2014. http://www.sueddeutsche.de/kultur/gespraech-mit-orhan-pamuk-die-brutale-quittenreibe-1.692864
[48] a.a.O
[49] Abb3: Hanser-Verlag, Abb 4: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behzad_Moraqqa-e_Golshan.jpg

Die Dinge des gewöhnlichen Lebens, sicherlich. Doch zugleich mehr als das: Denn der Geist des Sufismus, den man als Unterströmung in Pamuks Romanen findet, weht auch im Museum. „Im klassischen islamischen Mystizismus“ – so erläutert Pamuk gelegentlich – „ist Liebe immer eine Allegorie. Der eigentliche Geliebte ist Gott; das Gesicht der oder des irdischen Geliebten ist nichts als ein Vorwand, um Gott zu lieben, die Welt und alles Geschaffene.“[50] Und im Roman, wie auch im Museum geschieht ähnliches:

> „Kemal überträgt seine Liebe zu Füsun zunächst auf Dinge, welche die Zeit ihres gemeinsamen Glücks symbolisieren, ihren Ohrring, ihre Kleider, Sachen, die sie bei Tisch gemeinsam benutzten; dann dehnt sie sich auf die Gegenstände des häuslichen Alltags aus, durchdringt die Straßen Istanbuls, erfasst alles, was die beiden zusammen gesehen haben, zieht immer weitere Kreise. Kemals Liebe beginnt bei Füsun und umgreift zuletzt seine ganze Lebenswelt. So lebt er, auf eine sehr moderne und säkulare Art, jene sufistische Auffassung von Liebe.“[51]

Und obwohl Pamuk ein durch und durch moderner Autor ist, kann die Kunstauffassung der orientalischen Miniaturmalerei als eine zweite Quelle der Bildwelt des Museums gelten – auch wenn diese ein beschränktes Genre sei, da sich die Künstler der persischen und osmanischen Malerei nicht weit von der Tradition zu entfernen wagten und so ihre Vision der Welt selbst beschnitten. An der Haltung der Miniaturisten berührt Pamuk „die ganz eigene Sprache, die sie entwickelt hatten, um Liebe auszudrücken“, eine Verschiebung, die in der Darstellung der Leidenschaften die Dinge der Welt und den Blick auf diese aufwertet:

> „Da kommen Mann und Frau nicht zusammen, es gibt nur Zeichen, Gesten, Blicke, Stille. In osmanischen Miniaturen küssen sich die Liebenden nicht, sie sehen einander an. Aber die Intensität ihres Blicks wird durch die Intensität ausgedrückt, mit der die Blätter der Bäume sich gegenseitig betrachten, durch die Pflanzen, den glücklichen oder verschreckten Vogel, der durch den Himmel schießt. Die Dinge, welche die Liebenden umgeben, drücken die Intensität von deren Gefühlen aus: Das habe ich von der klassischen persischen und osmanischen Kunst gelernt. Und wenn mein Museum gelingt – dann werden Sie, wenn Sie es betreten, das ganze, obsessive Bild einer Leidenschaft sehen, Hunderte und Hunderte von Gegenständen; und dann werden Sie verstehen, wie sehr dieser Mann das Mädchen geliebt hat.“[52]

Neben die Ordnung der Dinge nach dem Muster der Landschaftsmalerei, die Pamuk mit Blick auf seine Literatur und sein Museum unterstreicht, tritt hier ein spezifischer Bezug zu den Dingen, den Pamuk den Miniaturen und dem Sufismus entführt und zu einem Teil der von ihm angestrebten neuen Museumskultur werden lässt. Neben die Konzentration auf die Singularität des Individuums rückt die Verschiebung der Emotionen auf die Objektwelt, die für die westliche Tradition, in der Pamuks literarisches Oeuvre eingereiht ist, neue Formen

[50] Die Quittenreibe und das Universum der Liebe, Orhan Pamuk im Gespräch mit Angela Schader, NZZ vom 25. Oktober 2008, aufgerufen am 04.04.2014. http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/die-quittenreibe-und-das-universum-der-liebe-1.1165521
[51] A.a.O
[52] A.a.O

des Gefühls und des Subjekts evoziert. Sicher: die Dinge, die Pamuk in seiner Sammlung zu sehen gibt, sind Fetische einer Liebe und Fetische einer Sammelleidenschaft. Dies konzediert, bleibt mit Pamuk jedoch hervorzuheben, dass viel wichtiger die Bemühung darum ist, dass die Dinge „als das gewürdigt werden, was sie sind: wichtige Teile unseres täglichen Lebens, von denen tatsächlich eine Art metaphysische Energie ausgeht.“[53] Sie sind charakterisiert durch eine „Qualität des Unscheinbaren“, für die der Sufismus immer wieder Worte gefunden habe, und die auch das „Museum der Unschuld“ zum Vorschein bringt.

Museum

In welchem Verhältnis stehen Roman und Museum, die Figur des Autors und die des Sammlers zu einander? Der Roman, so betont Pamuk unter Rekurs auf Marguerite Yourcenar, überliefere die Alltagssprache verschiedener Zeiten. Er ist ein Speichermedium, wie auch ein die Alltagsdinge überlieferndes Museum, und wird wie dieses mit einer Vorstellung von Unsterblichkeit verbunden, der sich Leser und Besucher assoziieren, wenn sie in seinen Raum eintreten. Im Museum fallen wir der „Illusion anheim“, so schreibt Pamuk, „dass die Geschichte nicht einfach ins Leere läuft, sondern dass von dem Leben, das wir führen, etwas bestehen bleiben wird.“[54] Und wie dem Bildungsroman ist auch dem Museum eine spezifische erzieherische Kraft eigen, die Pamuk jedoch darin begründet sieht, dass es „Demut und Endlichkeitsbewusstsein vermittele.“[55] – Also nicht die Hybris des selbstbewussten Sammlers oder das Versprechen, in der kollektiven Erinnerung zu überdauern, das Nationalepen und Museen bereithalten, die Orte der Repräsentation nationaler Größe sind, denen sich das Individuum unterzuordnen hat. Ausgangspunkt der Arbeit an einem Roman und der Arbeit des Sammlers sei, so Pamuk, die Erfahrung eines Verlust – etwa die des osmanischen Kulturerbes, das hinter eine Fixierung auf die Kultur der westlichen Moderne zurückgetreten sei – und die Bemühung darum, etwas Neues zu schaffen, nicht nur das Vergangene oder das Bestehende zu bewahren:

> „Heute denke ich, dass ein angehender Maler oder Schriftsteller einen ähnlichen Blickwinkel einnimmt, wie ein Sammler, der seine Tätigkeit aus einem Vakuum heraus angeht, denn trotz aller Geschichts- und Gedächtnisrhetorik wird der Sammler wohl nicht aktiv, um Spuren vergangenen Lebens zu bewahren, sondern um sich eine neue Identität und damit eine neue Zukunft zu schaffen.“[56]

Es ist das Porträt eines solchen Sammlers, das Pamuk in seinem Roman zeichnet. Sicher: Kemal erinnert die verlorene Liebe zu Füsun, aber indem er die Dinge, die diese aufrufen, zusammenstellt und zuletzt selbst in seiner Sammlung Wohnung nimmt, schafft er sich eine neue Identität. Um die Figur des Kemal zu entwerfen, hat Pamuk nicht nur selbst der

[53] A.a.O
[54] NSR, S.116
[55] Die brutale Quittenreibe. Wie Anmerkung 47
[56] Katalog, S.46

Leidenschaft des Sammelns nachgegeben, sondern Psychologie und Logik eines in europäischen Traditionen stehenden Sammlers studiert. Dem Typ des westlichen Sammlers setzt er den des östlichen entgegen: Mit Kemal, den er in seinem Roman 1743 Museen in aller Welt besuchen lässt, habe er keinen „stolzen Sammler“ entworfen, betont Pamuk. Im Gegenteil: „Lange Zeit schämt er sich für seine Leidenschaft. Erst am Ende hat er das Selbstbewusstsein, das er für sein Unternehmen braucht.“[57] Mit Blick auf seinen Romanhelden betont Pamuk weiter: „Er stellt nicht nur seine Liebe, sondern auch sein Leben aus. Das bedeutet etwas Besonderes in diesem Teil der Welt, wo man sich oft genug für sein Leben schämt.“[58]

Gewinn der Überwindung dieser Scham ist nicht nur ein spezifischer Bezug zu den Dingen, sondern auch eine Museumskultur, die von der des Westens unterschieden wird, auch wenn deren Erfahrung in sie einfließt. Ist diese auf den Sammlerstolz des bürgerlichen Subjekts und auf die feudalen Kunstkabinette in den Palästen der westlichen Kapitalen bezogen, so ist das Sammeln, das Pamuk vorführt, an die Fiktionalität des Romans gebunden, der als ein Möglichkeitsraum der Individualisierung verstanden wird. Die Geburt des europäischen Museums verdankt sich einem anderen Impuls: Der Ausbildung einer kollektiven Nationalkultur. Und bis heute sind die großen Kunst- und universalen Kulturmuseen auch Instrumente einer eurozentrischen Ordnung der Welt, der nicht nur die arabischen Staaten, sondern jeder ihrer Bürger unterstellt wird.

Abb. 6 und 7: Das Museum der Unschuld in Istanbul[59]

Museen wie der Louvre oder das Metropolitan in New York, der Topkapi in Istanbul oder das Britische Museum in London, der Prado oder die vatikanischen Museen gelten auch Pamuk als Schatzkammern der Menschheit. Doch er will diese monumentalen Institutionen nicht als

[57] Die Quittenreibe und das Universum der Liebe, wie Anmerkung 50
[58] Die brutale Quittenreibe, wie Anmerkung 47
[59] Nachweis wie Anmerkung 2

Modelle für die Museen der Zukunft verstanden wissen: Diese hätten vielmehr zur Aufgabe das Universum und die Ethik eines neuen modernen Menschen zu erkunden und auszudrücken, der sich eben in den rasant wachsenden nichtwestlichen Ländern auszubilden begänne.[60] Pamuks Bemühung um die Erneuerung des Museums aus dem Geist des individuellen Lebens ist in doppelter Hinsicht revolutionär: Sie zielt auf den Eurozentrismus des Wissens ebenso wie auf den Kollektivismus einer globalisierten Weltgesellschaft; und es ist einerlei ob dieser Individualität und Lebenswissen des Menschen nun in westlich oder östlich geprägten Kulturen in Abrede stellt. Gerade für das Wohnhaus der Dinge gilt, dass die Kraft der Modernisierung, wird sie nun im Medium der Literatur oder in dem der Ausstellung entfaltet, zuerst ein Setzen auf die Kraft einer Erzählung ist, die unterscheidungsstarke Individualität zu erzeugen in der Lage ist. Statt einen Staat zu repräsentieren sollten die Nationalmuseen – so Pamuks Forderung – den Romanen ähneln, einer Literatur, die aus dem Epos hervorgegangen sei, wie diese aus den Herrschaftspalästen in den europäischen Hauptstädten. Und statt eine Nationalgeschichte zu konstruieren, sollten sie die Alltagsgeschichte singulärer Individuen erzählen. „Das Museum der Unschuld“ steht so in einer doppelten Distanz sowohl zu den eurozentrischen Universalmmuseen des Westens wie zu den neuen Großmuseen in der arabischen Welt, die von global agierenden Stararchitekten in den Sand der Wüste gesetzt werden. Sicher: Neben den Kulturleistungen Europas gelte es, auch den kulturellen Reichtum etwa der arabischen Welt in den Museen der Welt zu präsentieren. Doch – so pointiert die elfte These von Pamuks Museums-Manifest – „die Zukunft der Museen liegt in unseren Wohnungen und Häusern.“[61] – Und nicht in den Palästen. Statt in Gebäude-Denkmälern, sei es in Paris oder Abu Dhabi, die Geschichte einer Nation zur Darstellung zu bringen, gelte es „mit vergleichbarer Tiefe und Kraft die Geschichten der Menschen zu erzählen“, die heute in den Ländern der islamischen Welt leben.[62] Etwa die – fiktive – Geschichte von Kemal und Füsun, deren Leben die Dinge im Museum der Unschuld vor Augen führen, damit wir uns in ihnen wiedererkennen.

Politik

Kommen wir nun zur Frage zurück, die am Beginn dieser Überlegungen stand: Was ist die Bedeutung eines Baumes in Kämpfen um die kulturelle Hegemonie einer Gesellschaft und des forcierten politischen Konflikts? Wie das „Wohnhaus der Dinge“ aus dem Geist des Romans eine Materialisierung des literarischen Wissens in einer Welt ist, der die Museumskultur fern steht, sind auch die politischen Stellungnahmen Pamuks Auswüchse der Romanwelt – die für den Autor eine eminent politische ist. Und so reagiert der Literaturnobelpreisträger denn auch als Geschichtenerzähler auf die politische Situation am Gezi-Park,

[60] Katalog, S.54
[61] Katalog, S.57
[62] Katalog, S.55

in dessen Verteidigung sich der Protest gegen den autoritären Regierungsstil des Premierministers Erdogan und seine schleichende Islamisierungspolitik kristallisiert: „Istanbuls letzte Kastanie“ ist dieser Text überschrieben, der als tagespolitischer Kommentar in mehreren internationalen Zeitungen, u.a. in Hürryiet und Süddeutscher Zeitung veröffentlicht worden ist.[63]

Pamuk vergleicht in ihm den gegenwärtigen Widerstand gegen die Politik Erdogans zunächst mit der Bemühung seiner Familie in den fünfziger Jahren eine Kastanie im Stadtviertel Nişantaşi gegen die Abholzung zu schützen – mit Erfolg. „In diesen Tagen“ so Pamuk, „ist der Taksim-Platz die Kastanie von Istanbul und so sollte es bleiben.“ Dass die Kastanie der Pamuks Dank des Widerstands der Nachbarschaft heute noch an ihrem Platz steht, lässt sie zum Menetekel des Umgestaltungsprojekts von Erdogan am Taksim und der ganzen türkischen Gesellschaft werden, auf deren Resistenzkräfte Pamuk dadurch verweist, dass er eine persönliche Geschichte erzählt. Diese Auszeichnung der Narration und des Individuellen geht mit der Auszeichnung der Erinnerung einher: denn der Kampf um die Kastanie habe eine „gemeinsame Erinnerung“ geschaffen, die alle Mitglieder der Familie bis heute verbinde. Pamuk beschreibt den Taksim und den angrenzenden Gezi-Park im Folgenden als einen Ort des Nachtlebens und des politischen Engagements – als „Orte der Erinnerung für viele Millionen Menschen.“ Und in der Tat ist der Plan, in der zu rekonstruierenden osmanischen Kaserne eine Shoppingmall zu errichten, zuerst ein Anschlag auf die politische Dimension des Taksim, an dem die Kundgebungen zum 1.Mai bereits verboten worden sind, um sie aus dem Zentrum der Aufmerksamkeit an den Stadtrand zu verlegen. Ein Anschlag auch auf das kulturelle Gedächtnis einer gerade am Taksim der westlichen Moderne zugewandten Stadt. War dieser doch nicht nur ein Ort des politischen Engagements, sondern – wie Pamuk unterstreicht – auch ein Ort der Individualität: So sei für ihn, der in jungen Jahren hatte Maler werden wollen, die Erinnerung an den Taksim auch die Erinnerung an eine der berühmtesten Kunstgalerien der Stadt, in der auszustellen er sich in den fünfziger Jahren erträumt hatte. Nur am Rande – aber deutlich – kritisiert der Text das brutale Vorgehen der Polizei und Erdogans „wachsende Neigung zu autoritärer Herrschaft.“ Pamuk greift tiefer: Er hält der Ideologie des Premierministers in seiner Argumentation und seinem literarischen Verfahren die Elemente einer anderen Gesellschaft entgegen, die gerade am Taksim verteidigt wird. Er verbindet die Verteidigung des öffentlichen Raums mit einem Erzeugen von Erinnerung und einem Setzen auf Individualität – sie ist in diesem Text zuerst die Individualität des Autors, der als ein politisch denkender Mensch nicht als Politiker das Wort ergreift; und der gerade darin eine Radikalität der Haltung erreicht, die nicht als elitär oder nostalgisch denunziert werden sollte. Eine Kritik, die nicht neu ist, sondern eine etablierte Figur in der Auseinander-

[63] Orhan Pamuk: Istanbuls letzte Kastanie, Süddeutsche Zeitung vom 6.Juni 2013, aufgerufen am 04.04.2014, http://sueddeutsche.de/kultur/erinnerungen-an-den-taksim-platz-istanbuls-letzte-kastanie-1.1689694

setzung zwischen Militanz und literarischer Opposition, gerade in Momenten politischer Umbrüche. „Doch es erfüllt mich mit Hoffnung und Vertrauen“, so schließt Pamuk seinen kurzen Text, der mit der Erinnerung an eine Kastanie begann und die Geschichte des Taksim in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung Revue passieren ließ, „wenn ich sehe, dass die Menschen von Istanbul weder auf ihr Recht, politische Demonstrationen auf dem Taksim-Platz abzuhalten, noch auf ihre Erinnerung verzichten. Stattdessen beginnen sie einen Kampf.“[64]

[64] A.a.O

Abb.8 und Abb.9: Proteste in Istanbul[65]

Sicher: Die Zeit der Literatur ist nicht die der Politik – und die Praktiken einer auf das Wissen der Literatur gestützten ästhetischen Bildung sind nicht die des eingreifenden Engagements. Wo dieses unter dem Druck der Verhältnisse unmittelbar und von gegenwärtiger Präsenz ist, charakterisiert jene die lange Dauer einer Bemühung um die grundlegende Emanzipation des Individuums. Diese ist für Pamuk wesentlich an den Traum einer Aufklärung gebunden, die er kantisch als Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit fasst und mit dem Versprechen der Lektüre, dem Vertrauen auf die Welt erschließende Kraft der Literatur, verbindet:

> „Der Traum von Welt und Leben innigste Kenntnis zu erlangen, ohne sich dabei den Mühen der Philosophie zu unterziehen oder sich dem sozialen Druck der Religion zu beugen, also nur aus der eigenen Erfahrung und der Betätigung unseres Verstandes heraus, stellt eine sehr egalitäre und demokratische Hoffnung dar.“[66]

Hier ist die politische Dimension des Wissens der Literatur formuliert, seinen Ort findet es im Roman ebenso wie im Museum oder auf der Straße. Die Herausforderung vor der es in Zeiten eines unmittelbaren politischen Engagements stünde, hat Pamuk in seiner Romanvorlesung formuliert: Gerade in nichtwestlichen Ländern mit einer eher geringen Leserschaft und einer schwachen Museumstradition seien Romane und Museen in der Frage verbunden:

[65] Nachweis Abb 8 (oben) wie Anmerkung 2, Abb.9 (unten) wie Anm.3
[66] NSR, S.29

Für was stehen wir und was sind die politischen Folgen?[67] Wie ist diese Frage mit Blick auf das „Museum der Unschuld“ zu beantworten?

Pamuks Roman und sein Wohnhaus der Dinge bringen ein Insistieren auf unterscheidungsstarker Individualität, auf singuläre Subjekte, zur Geltung, die sich im Prozess der Verwandlung jeder Festschreibung je aufs Neue entziehen und von sich abzusehen in der Lage sind. Dies ist nicht nur in islamisch geprägten Gesellschaften von nahezu revolutionärer Kraft. Eine Bildung durch Literatur zu sichern, die wie kaum ein anderes kulturelles Medium, die Erfahrung von Verschiedenheit ermöglicht, ist auch eine fortgesetzte Aufgabe in der westlichen Kultur. In dieser auf Individualisierung und auf die Bedeutung literarischen Wissens in der Gesellschaft zu bestehen, ist von umso großer Radikalität, je mehr deren Bildungskonzeption im Zeichen der Ökonomisierung aller Verhältnisse utilitaristisch verkürzt wird. Mit seinem Wohnhaus der Dinge schlägt Orhan Pamuk eine Konzeption von Kultur vor, die in der arabischen Welt zu erkämpfen, die aber gerade auch in Europa zu verteidigen ist: Gegen die Anmaßungen der Ideologien jedweder Couleur unterstreicht diese die Bedeutung eines Lebenswissens, dessen herausragender Ort – wenn auch nicht nur – die Literatur ist. Tritt dem Buch doch das Museum zur Seite. Das Wohnhaus der Dinge in Istanbul ist zugleich Emblem und Instrument ästhetischer Bildung in der heute anstehenden Neuvermessung einer östlichen Moderne im Verhältnis zur westlichen Tradition. Auch wenn Pamuk betont, dass er mit seinem „Museum der Unschuld“ die Dinge aus eigenem Recht wahrnehmbar werden lassen möchte, kann es doch zum Einsatzpunkt der Arbeit an einer neuen Ästhetik werde. Oder vielleicht gerade deshalb. An einer Ästhetik, die in der Spur großer kultureller Traditionen steht – etwa des europäischen Romans und des Sufismus, die Pamuk als Autor wie als Kurator in besonderer Weise in Berührung bringt. Einer Ästhetik, die in Konfrontation mit dem Realen eben an den Rändern der mittelmeerischen Welt und in deren Städten ausgebildet wird, in Städten, die, wie Istanbul, mehr und mehr in das Zentrum einer globalen Weltkultur rücken. Pamuks Museum hat eine genaue Stelle, das Istanbuler Viertel, in dem das Haus zu finden ist, das als Doppelgänger des Museums aus seinem Roman aufgesucht und als Teil der Geschichte der Stadt begriffen werden kann. Doch der Ort des Wohnhauses der Dinge ist ein anderer: Es ist der parabolische Ort einer transmediterranen Ästhetik, der seine Struktur aus der Spannung zwischen seinen beiden Polen gewinnt: der Konzentration auf das je individuelle Leben und der auf die Bruchstelle zwischen östlicher und westlicher Kultur, an der diese Aufmerksamkeitsleistung statt hat, eine Zuwendung zum Menschen, die darauf zielt die Freiheitsgrade der Gesellschaft zu vergrößern. Ihre Kraft gewinnt sie nicht den Ideologien ab, sei es der eines libertären Individualismus, sei es der eines konservativen Kollektivismus, sondern den Dingen und der spezifischen Art und Weise, sich mit ihnen in Berührung zubringen. Als Teil einer neuen

[67] NSR, S.125

Weltkultur der Unterscheidung und Verflechtung, in der Konzentration auf Individualität und ihre fortgesetzte Erzählung Not tun, wird diese nicht länger europäisch zentriert sein, ohne dass jedoch darüber das Erbe der europäischen Aufklärung in seiner universellen Geltung gänzlich außer Kraft gesetzt würde. Wie der Roman und das Museum, die an der Ausbildung moderner Konzepte des Menschen entscheidenden Anteil haben, wird jedoch dieser Bezug zur Moderne insgesamt umgearbeitet: in der Auseinandersetzung mit einem europäischen Neokolonialismus ebenso, wie mit einem islamischen Konservatismus. Zwischen beiden entspinnen sich die gegenwärtigen Kämpfe um die kulturelle Hegemonie in den Gesellschaften an den südlichen Küsten des Mittelmeers, in denen mit der Frage nach der konkreten Freiheit des Individuums zugleich die Frage nach den Umrissen einer neuen Modernität verhandelt wird, die durch die Kritik ihrer Exzesse und kolonialen Verbrechen hindurchgegangen ist. In diesen Kämpfen weist „Das Museum der Unschuld“ einen möglichen Weg zum Verständnis der Liebe Kemals zu Füsun, zu einer literarischen Einstellung der Welt gegenüber – die in ihrem Insistieren auf unterscheidungsstarker Individualität zugleich eine eminent politische ist – und über diese auch zu einer möglichen Erneuerung europäischer Kultur aus der Ordnung der Dinge in Istanbul, im Frühling 2014, beiträgt.

Literatur

Hammond, Timur/ Angell, Elizabeth: „Ist überall Taksim? Öffentlicher Raum und mögliche Öffentlichkeit“,http://infobrief-tuerkei.blogspot.de/2013/07/ist-uberall-taksim-offentlicher-raum.html (Stand: 04.04.2014).

Müller, Lothar: Dinge und ihre Doppelgänger, SZ vom 28.April 2012, http://www.sueddeutsche.de/kultur/orhan-pamuk-eroeffnet-museum-der-unschuld-dinge-und-ihre-doppelgaenger-1.1344028 (Stand: 04.04.2014).

Pamuk, Orhan: Das Museum der Unschuld, Frankfurt am Main 2010.

Pamuk, Orhan: Der naive und der sentimentalische Romancier, München 2012.

Pamuk, Orhan: Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul, München 2012.

Pamuk, Orhan: Istanbuls letzte Kastanie, Süddeutsche Zeitung vom 6.Juni 2013, http://sueddeutsche.de/kultur/erinnerungen-an-den-taksim-platz-istanbuls-letzte-kastanie-1.1689694 (Stand: 04.04.2014).

Pomian, Krzystof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998.

Dr. Franck Hofmann, Komparatist und Essayist, ist Co-Sprecher der internationalen DFJW-Forschergruppe "Transmed! Denken der Meditérranée und europäisches Bewusstsein" am Peter Szondi-Institut für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der FU Berlin.