

# **Rekonstruktion und Reflexion osmanischer Geschichte im Medium der Fiktion : innovative Tendenzen des historischen Romans am Beispiel von Nedim Gürsels Boazkesen**

Autor(en): **Furrer, Priska**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asienengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie**

Band (Jahr): **52 (1998)**

Heft 4

PDF erstellt am: **12.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147439>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

REKONSTRUKTION UND REFLEXION OSMANISCHER  
GESCHICHTE IM MEDIUM DER FIKTION  
Innovative Tendenzen des historischen Romans am Beispiel von  
Nedim Gürsels *Boğazkesen*

Priska Furrer, Universität Bern

Der türkische Schriftsteller Nedim Gürsel hat 1995 einen vielbeachteten historischen Roman mit dem doppeldeutigen Titel *Boğazkesen* veröffentlicht<sup>1</sup>: *Boğaz*, die "Meerenge", ist eine oft gebrauchte Abkürzung für *Boğaziçi* oder *İstanbul Boğazı*, den Bosphorus. *Boğazkesen* (*kesmek*: schneiden, durchtrennen) bedeutet demnach etwa soviel wie die "Meerengendurchtrennende", die "Meerengensperrende". Es ist der Name der Burg, die 1452 als Auftakt zur Eroberung Konstantinopels an der engsten Stelle des Bosphorus gebaut wurde und heute eher als *Rumeli Hisarı* bekannt ist.<sup>2</sup> In seiner ersten Bedeutung ist *Boğaz* aber auch "der Hals", "die Kehle", und dass es in dem Roman auch um das ganz konkrete "Kehledurchschneiden" geht und mit dem "Hälsedurchtrenner" Mehmet der Eroberer – oder zumindest seine Herrschaft – gemeint ist, daran lässt der Autor schon auf der zweiten Seite keinen Zweifel:

- 1 Nedim Gürsel: *Boğazkesen. Fâtih'in Romanı*, İstanbul: Can, Ocak 1996<sup>3</sup> (1: Eylül 1995). Vor kurzem ist eine deutsche Übersetzung des Romans erschienen. Ihr Titel *Der Eroberer* lehnt sich an den türkischen Untertitel *Fâtih'in Romanı* (Der Roman Fatihs, d.h. des Eroberers) an (Nedim Gürsel: *Der Eroberer*, aus dem Türkischen von Ute Birgi, Zürich: Ammann, 1998). Die Übersetzungen der folgenden Zitate stammen nur aus dieser deutschen Ausgabe, wo es ausdrücklich vermerkt ist, sonst aber von der Verf.
- 2 Ein Beispiel für die Verwendung des Namens *Boğazkesen* für die Bosphorusburg findet sich in der *Tārīh-i Ebū'l Fetḥ* von Tursun Bey, einem Zeitgenossen des Eroberers (vgl. dazu die Ausgabe von Mertol Tulum, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1977, S. 44); vgl. auch Mordtmann, Andreas D.: *Belagerung und Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahr 1453. Nach den Originalquellen bearbeitet*, unveränd. Neudr. d. Ausgabe Stuttgart u. Augsburg: Cotta, 1858, Osnabrück: Biblio-Verlag, 1987, S. 2 f.

Als Sultan Mehmet – zu jener Zeit war er noch nicht der Eroberer – ihr den Namen *Boğazkesen* gab, konnte er natürlich nicht wissen, dass Jahre, Jahrhunderte später sich einer daran machen würde, ausgehend von diesem Namen eine Erzählung zu schreiben. So wie er nicht wissen konnte, dass die während seiner Herrschaftszeit waltenden Hälsedurchtrenner und die durchtrennten Hälse eines Tages durch Historiker untersucht und an den Tag gebracht würden. So wie er auch nicht wissen konnte, dass [...] man eines Tages von ihm Rechenschaft über das vergossene Blut verlangen würde.<sup>3</sup>

Mit diesen frühen Sätzen ist in komprimierter Form schon Wesentliches über *Boğazkesen* ausgesagt: Es handelt sich um ein *anlatı*, einen literarischen Erzähltext, über Mehmet den Eroberer und seine Zeit, in welchem dem Gewaltaspekt von Mehmeds Herrschaft eine wichtige Rolle zukommt. Es handelt sich aber auch um einen Text, der den Gegenwartsstandpunkt, von dem aus die Vergangenheit gedeutet wird, transparent macht und der sich in einen expliziten Bezug zur Historiographie setzt.

Dies alles ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Beim Blick auf die türkische Romanliteratur des 20. Jahrhunderts fällt auf, dass da zwar einiges an geschichtlichen Themen bearbeitet wird, aber es ist fast ausschliesslich die Geschichte und unmittelbare Vorgeschichte des Kemalismus und der Entstehung der Republik.<sup>4</sup> Damit fügt sich der Roman ein ins offizielle Selbstverständnis des kemalistischen Staates, das lange Zeit auf einem weitgehenden Bruch mit dem Osmanischen beruhte.<sup>5</sup> Die allmähliche Revision dieses Geschichtsbildes machte sich in den letzten Jahrzehnten in vielen Bereichen des türkischen öffentlichen Lebens bemerk-

3 S. 10.

4 Vgl. nur die bei Fethi Naci in den Kapiteln “Batılılaşma Çabaları ve Bunun Romanımıza Yansıması” und “Romanlarımızda İttihat ve Terakki” diskutierten Titel (Fethi Naci: *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Gelişme*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1981).

5 Vgl. dazu Martin Strohmeiers vielsagenden Befund: “In der offiziellen ‘Geschichte’ (*Tarih*, 1931) wurden 600 Jahre Osmanisches Reich auf 150 Seiten abgehandelt, während sechs Jahre Republik auf doppelt so vielen Seiten ausgebreitet wurden.” (Strohmeier, Martin: “Der Blick in die Zukunft geht zurück”, in: *Merian. Türkei*, 4, April 93, S. 134).

bar<sup>6</sup>, hat sich im Roman hingegen lange Zeit kaum niedergeschlagen<sup>7</sup> – mit der bekannten Ausnahme des 1967 erschienenen, vieldiskutierten Romans *Devlet Ana* (Mutter Staat) von Kemal Tahir, der die Entstehung des Osmanischen Reiches in marxistischen Kategorien deutete.<sup>8</sup> Eine Änderung des Befundes von der weitgehenden Nichtexistenz der osmanischen Geschichte in der Literatur bringen erst die achtziger, noch markanter aber

- 6 Als Zeitpunkt, an dem diese Revision erstmals augenfällig wurde, nennt Strohmeier die 500-Jahr-Feiern zur Eroberung Istanbuls im Jahr 1953 (Strohmeier, S. 134). Heute ist die "Versöhnung der Republik mit der Geschichte" so weit fortgeschritten, dass die Regierung Yılmaz plant, die Feiern zum 75jährigen Bestehen der Republik mit einer 700-Jahr-Feier der Gründung des Osmanischen Reiches zu verbinden (vgl. den Artikel "Türkiye, tarihiyle barışıyor mu?" in: *Nokta*, 14. Feb. 1998, S. 10-14). Zur Revision der Historiographie am Beispiel der Beurteilung von Abdülhamid II. s. Kleinert, Claudia: *Die Revision der Historiographie des Osmanischen Reiches am Beispiel von Abdülhamid II.: Das späte Osmanische Reich im Urteil türkischer Autoren der Gegenwart (1930-1990)*, Berlin: Klaus Schwarz, 1995; zur positiven Bezugnahme auf die osmanische Geschichte, die heute in allen Segmenten der türkischen Gesellschaft anzutreffen sei, äussert sich auch Seufert, Günther: *Politischer Islam in der Türkei. Islamismus als symbolische Repräsentation einer sich modernisierenden muslimischen Gesellschaft*, Stuttgart: Steiner, 1997 (Beiruter Texte und Studien; Bd. 67), spez. S. 82 f.
- 7 Es gibt zwar in der Zeit von den zwanziger bis in die sechziger Jahre einige "Serienschreiber" von historischen Romanen wie M. Turhan Tan, Aptullah Ziya Kozanoğlu und Feridun Fazıl Tülbentçi, doch gehören ihre Romane zum Bereich des vom offiziellen Literaturbetrieb als "trivial" oder – wie im Falle des Türkisten Hüseyin Nihal Atsız – politisch "tendenziös" Ausgegrenzten.
- 8 Die Frage, inwiefern dieser Roman nicht nur ein Reflex war auf eine schon im Gang befindliche Revision der Geschichte (entsprechend einem traditionellen Verständnis von Literatur als "Ausdruck" schon bestehender "Realitäten"), sondern ein mitprägender Faktor dieser Revision und inwiefern er – zumindest für säkularisierte, mit dem kemalistischen Geschichtsbild aufgewachsene Intellektuelle – zu den Auslösern einer neuen, unter positiveren Vorzeichen stehenden Auseinandersetzung mit der osmanischen Vergangenheit gehörte, wäre einer näheren Betrachtung wert; vgl. dazu Hilmi Yavuz, der Kemal Tahir zu den Mitpromotoren der sogenannten *Osmanlılık tezi* zählt (Yavuz, Hilmi: *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*, İstanbul: Boyut, 1996, S. 16).



die Jahre ab 1995: In auffälliger Häufung kommen nun Romane auf den Markt, die historische Stoffe aus der Osmanen-, aber auch der Seldschukenzeit bearbeiten. Neben Orhan Pamuk, Gürsel Korat, İhsan Oktay Anar, Zülfü Livaneli und Haldun Çubukçu ist auch Nedim Gürsel mit seinem *Boğazkesen* einer der Autoren, die für diese literarische Neuentdeckung der Geschichte stehen.

Doch an den historischen Romanen der achtziger und neunziger Jahre ist nicht nur die Thematik neu und aussergewöhnlich, auch formal lassen sich interessante Neuerungen feststellen: Bei aller Unterschiedlichkeit in der individuellen Ausprägung ihrer Texte fällt doch auf, dass zumindest einige der genannten Autoren die Konventionen des realistischen Erzählens spielerisch durchbrechen oder selbstreflexiv in Frage stellen. Was sie produzieren, ist weit entfernt vom unproblematischen, pathetisch-heroischen Geschichtsbild populärer Unterhaltungsromane etwa eines Mustafa Necati Sepetçioğlu<sup>9</sup>, sondern verweist eher auf die innovativen Formen historischer Fiktion, wie sie in den europäischen und amerikanischen Literaturen der Nachkriegszeit entwickelt wurden<sup>10</sup>. Mit seiner Gegenwartsorientiertheit und seinem betont reflexiven Charakter ist Nedim Gürsels Roman eines der bemerkenswertesten türkischen Beispiele für diese neue Art der literarischen Auseinandersetzung mit der Geschichte. Aus diesem Grund soll er hier näher vorgestellt werden:

- 9 Mustafa Necati Sepetçioğlu hat zwischen 1971 und 1980 vier historische Trilogien publiziert: über die Seldschuken, die ersten Osmanen, die Zeit des Thronfolgestreites unter den Söhnen Bayezits I. und die Eroberung Istanbuls. Gespräche mit türkischen Bekannten lassen mich – bei aller Zufälligkeit solcher Hinweise – zumindest vermuten, dass diese Romane keine unwesentliche Rolle bei der Prägung des Geschichtsbildes türkischer Leser gespielt haben dürften.
- 10 Stellvertretend für die inzwischen umfangreiche Sekundärliteratur zu dieser Thematik sei hier nur verwiesen auf: Wesseling, Elisabeth: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ., 1991 und Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Band 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Bd. 2: *Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996.

### Ein Roman auf zwei Ebenen

Es gehört zu den auffallenden Merkmalen von *Boğazkesen*, dass er auf zwei narrativen Ebenen aufgebaut ist: Da ist zuerst einmal die Gegenwart des Ich-Erzählers. Diese fiktive Ich-Figur – ein Schriftsteller, der wie Nedim Gürsel seit vielen Jahren in Paris lebt und arbeitet – sitzt um die Zeit des Militärputsches von 1980 in einem verlassenen Sommerhaus am Bosphorus, gegenüber der Burg *Rumeli Hisarı*, und arbeitet an einem Roman über Mehmet II. und die Eroberung Istanbuls. Die Kapitel, die dieser fiktive Erzähler über den Sultan und seine Zeit schreibt, sind zwischen seine tagebuchartigen Aufzeichnungen eingeschoben und bilden die zweite, die historische Ebene des Romans. Wir befinden uns hier also in einem "Roman im Roman", auf der zweiten Stufe der Fiktion gewissermaßen.

Diese zweischichtige Anlage des Romans ist ein geschickter Schachzug, um die überkommenen Wege historischen Erzählens zu verlassen: Sie erlaubt es dem Autor nicht nur, ein literarisches Geschichtsbild zu präsentieren, sondern schafft ihm in der Figur des Ich-Erzählers, dieses Schriftstellers am Werk, welcher der fiktive Produzent jenes Geschichtsbildes ist, gleichzeitig die Möglichkeit, das Entstehen von literarischen Texten im allgemeinen und von Geschichtsdarstellungen im speziellen explizit zu reflektieren. Die Suche nach der Geschichte, der Akt ihrer Rekonstruktion wird so neben der Geschichte selber zur zweiten thematischen Achse des Textes. Dazu kommt etwas weiteres: Durch das Nebeneinander der beiden Ebenen wird das Spannungsverhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit und das Alternieren zwischen ihnen zu einem der zentralen Strukturprinzipien des Romans – eine ideale Voraussetzung, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Zeiten darzustellen und so Bruch oder Kontinuität mit der Geschichte zu inszenieren.

### Die rekonstruierte Vergangenheit

In den in der Vergangenheit angesiedelten Textteilen von Nedim Gürsels Roman wird insgesamt weniger erzählt als beschrieben. Die Geschichtsdarstellungen seines Ich-Erzählers sind nicht sehr narrativ, sondern eher

im Stil grossflächiger Tableaus gehalten: Sie zeigen den Bau der Burg, den Aufmarsch der Heere vor der Stadt, die Belagerung Istanbuls, aber auch einen sehr besinnlichen Mehmet, wie er sich an seine Kindheit erinnert und an seinen nie erfüllten Traum, Rom zu erobern, oder wie er in der Medrese der Fatih-Moschee in Disputationen mit Gelehrten verwickelt ist. Neben der Beschreibung dominiert die Bewusstseinswiedergabe: Mehmet selber, aber auch der Grosswesir Çandarlı Halil oder der gefangene venezianische Schiffssekretär Niccolò reflektieren über sich und ihr Leben, ihre Rolle in der Geschichte und erinnern sich an private oder politisch bedeutsame Episoden aus ihrer Vergangenheit.

Durch dieses subjektive Beschäftigtsein einzelner Figuren mit ihrer individuellen Vergangenheit kommt ein dichtes und detailliertes Bild der Zeit Mehmeds II. zustande, ein Bild aber auch, das nicht geschlossen ist, sondern aus einzelnen Fragmenten besteht, nicht chronologisch, sondern assoziativ geordnet ist und unterschiedliche Perspektiven nebeneinanderstellt, ohne dass die daraus entstehenden Widersprüche immer aufgelöst werden. Die Eroberung Istanbuls etwa ist aus der Sicht des Mystikers Ak Şemseddin eine lange verheissene glorreiche Etappe auf dem heilsgeschichtlichen Weg, zu dem die Osmanen berufen sind. Für den Grosswesir Çandarlı Halil aber, der Mehmet sehr kritisch gegenübersteht und an ihm auch massive Schwächen sieht, bedeutet sie das Ende einer Epoche, den endgültigen Verrat nämlich an den alten turkmenischen Traditionen und den Sieg der Clique der "Derwische und *Devşirme*".

Diese betonte Perspektivierung relativiert feste Urteile über die Geschichte, sie erlaubt Nedim Gürsel aber auch seinen Figuren "in den Mund gelegte" Passagen mystisch-verzückten oder romantisch-pathetischen Tonfalls, die bei einem sonst so kritischen Autor ob ihrer Distanzlosigkeit trotz allem etwas befremden. So etwa in den Erinnerungen des Grosswesirs:

Der Krieg war vorbei, und auf dem mit Blut, Tränen, Schmerz und Schweiss getränkten byzantinischen Boden waren gemeinsam mit den Frühlingsblumen die prachtvollen Kelims aus Horasan erblüht. Er dachte an die Türkmenensippen, die sich mit ihren schwarzen Zelten aus Ziegenhaar wie Adler auf der Steppe Anatoliens niederliessen. Sie waren durch endlose Ebenen gezogen, hatten Berge überstiegen und ganze Länder durchquert. Ihre dunkelglänzenden Pferde mit den prächtigen Mähnen hatten sie an Almquellen und Flussufer geführt. Mit ihren zweifach gehärteten Krummsäbeln hatten sie Burgen erobert,

hatten Leben genommen und ihr Leben gelassen. [...] Die Pferde, die die Donau überquerten, waren die Pferde ihrer Ahnen, die aus einem Stamm mit 400 Zelten einen riesigen Staat hervorgebracht hatten.<sup>11</sup>

Nedim Gürsel hat sich nach eigener Aussage intensiv mit den gängigen Quellen beschäftigt und sowohl byzantinische als auch osmanische Historiker und Chronisten zu Rate gezogen: Dukas, Kritoboulos und Sphrantzes auf der einen, Tursun Bey, Aşıkpaşazade und Neşri auf der anderen Seite. Was die Relation seines Romans zum etablierten Geschichtswissen angeht, so spricht aus dem Text ein starkes Bemühen, einen Eindruck von möglichst weitgehender Faktentreue und fast wissenschaftlicher Zuverlässigkeit beim Offenlegen der benutzten Quellen und der gewählten Arbeitsweise zu erwecken: Gürsel enthält sich offensichtlicher kontrafaktischer Realitätsreferenzen und Anachronismen, er zeigt seinen Ich-Erzähler im selbstverständlichen Umgang mit osmanischen Handschriften und bei der soliden Recherche in Bibliotheken, und er lässt ihn seinen Leserinnen und Lesern jeweils explizit mitteilen, wenn er sich nicht strikt an die Überlieferung hält, sondern Figuren oder Ereignisse frei erfindet.

Die Kapitel, die in der Vergangenheit spielen, leitet er jeweils durch ein Quellenzitat ein, das sich auf den entsprechenden Vorfall bezieht. Dies ist natürlich eine Authentisierungsstrategie. Gleichzeitig aber werden so die beiden Textarten, der historische Quellentext und der fiktionale literarische Text, auch in Kontrast zueinander gesetzt – ein indirekter Kommentar zu den Privilegien des Romanautors, sich auch zu den *dark areas* der Geschichte, den Bereichen, zu denen die Quellen schweigen, zu äussern. Über das erste venezianische Schiff etwa, das von der neu erbauten Festung *Boğazkesen* aus versenkt wurde, und über die Gefangennahme und Pfählung des Kapitäns Antonio Rizzo verliert der Venezianer Niccolò Barbaro, aus dessen Tagebuch Gürsel zitiert, nur 5 Sätze<sup>12</sup>, von denen im

11 S. 51 f.

12 Die türkische Übersetzung des von E. Cornet herausgegebenen "Tagebuches der Belagerung Konstantinopels" von N. Barbaro ist auf Türkisch erschienen unter dem Titel: Nicolò Barbaro: *Kostantiniyye Muhâsarası Ruznâmesi. Enrico Cornet tarafından notlar ve vesikalar ilâve edilmiştir* (Viyana: Tendler ve Ş. Kitaphânesi, 1856), übers. Ş. Tâlip Diler, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1976<sup>2</sup>. S. darin S. 16, vgl. auch Mordtmann, S. 22 f.

Zitat erst noch zwei weggekürzt werden. Daraus macht Gürsel in seinem Roman fast 10 Seiten: Er erfindet für Antonio Rizzo eine physische Gestalt, eine Lebensgeschichte, Gefühle und Leidenschaften und beschreibt ausführlich seinen grauenvollen Tod. Den im selben Zusammenhang gefangengenommenen und "für den Gebrauch des Sultans ins Serail gesteckten" jungen *Scrivanello* des venezianischen Schiffes<sup>13</sup>, über den man sonst offenbar nichts Weiteres weiss, erwähnt er sich zu einer seiner Hauptfiguren: Er macht den ehemaligen Niccolò unter dem Namen Selim zu einem von Mehmeds Lustknaben, lässt ihn an der Belagerung Istanbuls teilnehmen und schildert die Schrecken des Krieges aus der Perspektive dieses zwangskonvertierten Gefangenen, der durch seine persönliche Geschichte zwischen den Fronten steht, "die Flüche beider Seiten" versteht und "an den Gott beider Seiten"<sup>14</sup> glaubt.

Solches Erfinden von Fakten ist aus der Sicht von Gürsels Ich-Erzähler kein Spiel mit Beliebigkeiten, sondern entspricht durchaus einem verantwortungsbewussten Umgang mit der Geschichte. In mehreren expliziten metahistoriographischen Kommentaren kommt er zur Legitimation seines Vorgehens auf die äusserst magere Quellenlage zu sprechen. So begründet er die Tatsache, dass er für Antonio Rizzo eine ganze Lebensgeschichte erfinden musste, damit, dass er fast nichts über ihn wisse und "die Ungerechtigkeit, die ihm das Schicksal zufügte, wenigstens ein wenig ausgleichen" wolle.<sup>15</sup> Zur Kritik an der Parteilichkeit und Selektivität der Quellen greift er an einer Stelle zu einem besonders wirkungsvollen Mittel: Er lässt seinen erfundenen Chronisten Niccolò/Selim mit dem realen Chronisten Tursun Bey zusammentreffen und diesem seine ganze Lebensgeschichte – die Versenkung des Schiffes, die Gefangennahme, das Leben im Dienste des Sultans – erzählen. Tursun Bey hört aufmerksam zu. "Dann meinte er aber, dass meinen Ausführungen nichts Brauchbares zu entnehmen sei, dass er gehalten sei, in die Geschichte, die er schreibe, ausschliesslich die Siege des Sultans Mehmet aufzunehmen und seine Heldentaten zu rühmen."<sup>16</sup>

13 Mordtmann S. 23; vgl. auch Barbaro, S. 16.

14 S. 160.

15 S. 32.

16 S. 180.



In einem Kommentar zu seinem Roman hat Nedim Gürsel unterstrichen, dass er in seinem Roman versucht habe, die Mystifikation der osmanischen Geschichte durch den offiziellen Diskurs zu konterkarrieren, "en insérant dans le récit le point de vue de l'autre, c'est-à-dire des personnages chrétiens qui observent, agissent et se battent."<sup>17</sup> Er benützt in seinem Roman seine literarische Freiheit auch tatsächlich, um auch den Opfern und Verlierern einen Platz in der Geschichte einzuräumen. Doch hat auch bei ihm die Modifikation des etablierten Geschichtsbildes ihre Grenzen: So weit, dass er auch dem weiblichen "Anderen" "Gerechtigkeit" oder Subjektstatus zukommen lassen würde, geht er nicht. Geschichte bleibt auch bei ihm eine ausschliesslich männliche Angelegenheit.

Ein weiterer Bereich, in dem die literarische Geschichtsdarstellung im Vergleich zur wissenschaftlichen Historiographie privilegiert ist, ist der der Psychologie, der Darstellung des Innenlebens historischer Figuren. Auch von diesem Privileg macht Nedim Gürsel ausführlich Gebrauch. So verwendet er mehrere Reflektorfiguren, in deren Bewusstsein die Vorgänge der Aussenwelt gespiegelt werden: Den Grosswesir Çandarlı Halil, den Mystiker Ak Şemseddin, Antonio Rizzo, Niccolò/Selim, aber auch Mehmet den Eroberer selber. Eines der zwei zentralen und längsten Kapitel ist ganz aus der Perspektive des Sultans geschrieben, zeigt dessen Lektüre und geistigen Horizont und gibt Einsicht in seine geheimen Wünsche und Träume, seine Überlegungen zu Religion, Wissenschaft und Macht und sein zwiespältiges Bild von sich selber. Immer wieder greift Gürsel zu psychologischen Erklärungsmodellen für die Geschichte: So setzt er Mehmeds Machtwillen und Eroberungsdrang mit einer nie verwundenen Demütigung in Beziehung – der junge Mehmet nahm vor seiner endgültigen Thronbesteigung zweimal die Stelle seines Vaters Murat II. ein, beide Male aber rief der Çandarlı-Grosswesir diesen wieder zurück an die Macht, weil Mehmet offenbar seiner Aufgabe nicht gewachsen war<sup>18</sup> – und mit einer Schwäche, die er sich selber nicht verzeihen kann: Als junger Thronfolger zeigte er sich unfähig, den *Hurufi*-Derwisch, der ihm

17 Referat anlässlich des Symposiums "Der Auftrag des Dichters in Selbstaussagen" vom 14.-16. Juli 1997 am Institut für Islamwissenschaft der Universität Bern.

18 S. 44.



die Eroberung Konstantinopels prophezeit hatte, vor der Wut der religiösen Fanatiker zu retten<sup>19</sup>.

Nedim Gürsels Mehmet II. ist eine faszinierende und gerade wegen ihrer inneren Zerrissenheit zur Romanfigur prädestinierte Gestalt. Gürsel zeigt einen ungezügelden Machtmenschen, der in seinem persönlichen Leben unfähig zur Liebe ist, sich aber durchaus Gedanken über das Wohl seiner Untertanen macht, mystische Interessen und einen grossen Wissensdurst hat, sehr gebildet ist, sich gerne mit Gelehrten umgibt und in religiösen Dingen tolerant ist. In seinem Scheitern wird er fast zur tragischen Figur: Sein tiefes Bedürfnis nach spiritueller Harmonie bleibt unerfüllt, seine Versuche, in aller Bescheidenheit als einer der ihren mit den Gelehrten in der Medrese der Fatih-Moschee zu debattieren, erweisen sich angesichts seiner Machtposition und seines Jähzorns letzten Endes doch nur als Farce, sein Tod ist einsam und grotesk. Die ganze Gespaltenheit seiner Hauptfigur bringt Gürsels Ich-Erzähler in einem Kommentar zu Mehmeds Dichtertätigkeit unter dem *maḥlaş* (Dichterpseudonym) Avni zum Ausdruck: "Das heisst, Avni weinte Blut, während Mehmet Blut vergoss."<sup>20</sup> Es ist dies eine Aussage, die wohl auch in einer bestimmten Tradition der Kritik an der osmanischen Dichtung als "unauthentisch" steht, die Gürsel hier aber so verwendet, dass er "Avni" und seinen Gefühlen durchaus ein gewisses Mass an "Echtheit" zugesteht.

Seine zwiespältige Darstellung einer der grossen Leitfiguren der türkisch-islamischen Geschichte hat Nedim Gürsel in der Türkei nicht nur Freunde geschaffen. Er ist nicht nur von der nationalistischen Presse angegriffen worden<sup>21</sup>, in Zusammenhang mit den Feiern zur Eroberung Istanbuls, die von der Refah-Partei nach der Übernahme der Istanbuler Stadtverwaltung jährlich am 29. Mai gefeiert wurden und in ihrer Selbstdarstellung eine wichtige Rolle spielten, ist er 1996 auch in einer Fernsehsendung heftig angegriffen worden<sup>22</sup>. Was die Gemüter dabei

19 S. 14-16; vgl. dazu auch Babinger, Franz: *Mehmed der Eroberer. Weltenstürmer einer Zeitenwende*, München/Zürich: Piper, 1987 (1953), S. 35 f.

20 S. 231.

21 Nedim Gürsel: "Tarihsel roman tarihi yorumlayan romandır", in: "Tahirî'lerin dönüşü mü? 'Roman mı tarih mi' tartışması", in: *Hürriyet-Gösteri*, 197-198 (Nisan-Mayıs 1997), S. 75.

22 Vgl. Anm. 17.

besonders erregte, waren die im Roman zwar nicht zentralen, aber doch unmissverständlichen Hinweise auf homosexuelle Neigungen des Sultans. Aber auch Kritiker, die nicht dem rechts-nationalistischen oder islamischen Milieu angehören, haben ihm vorgeworfen, dass sein Mehmet-Bild zu negativ sei und dass er sich zu sehr nur auf die westliche Historiographie stütze, die in ihrer Bewertung des Eroberers einseitig sei. Der Literaturkritiker Konur Ertop etwa wirft Nedim Gürsel vor, dass er Mehmeds "Identität als Renaissance-Mensch" zerstört habe, weil er ihn mit heutigen Masstäben messe. "Auf diese Weise hat er sich die Chance entgehen lassen zu zeigen, auf welche Weise sich ein fortschrittlich denkender Mensch aus der Vergangenheit, welcher der Wissenschaft höchsten Wert einräumte und die Religions- und Gedankenfreiheit verteidigte, von seinesgleichen unterschied." <sup>23</sup>

#### Der Prozess der Produktion

In den Teilen von Nedim Gürsels Roman, die in der Gegenwart handeln, können wir seinen Ich-Erzähler dabei erleben, wie er schreibt, nachdenkt, in Bibliotheken nach Quellen sucht und sich Gedanken über die schon geschriebenen oder erst geplanten Teile seines Romans macht. Wir sind auf dieser narrativen Ebene also nicht nur zeitlich von der Vergangenheit entfernt, sondern befinden uns auch ontologisch auf einer anderen Stufe: der der "Realität" des Romans, auf der die historischen Teile als fiktionale Texte produziert werden. Mit dem Einschalten dieser "Meta"-Ebene hat Gürsel eine Methode gefunden, Reflexionen über Fiktion, Geschichte und Historiographie direkt in den literarischen Text zu integrieren – er muss dazu nur seinen fiktiven Erzähler seine Arbeit kommentieren lassen .

Bei seiner literarischen Rekonstruktion der Vergangenheit gibt sich unser Ich-Erzähler, wie schon gesagt, ernsthaft um Realitätstreue bemüht. Er arbeitet sich in die vorhandenen Quellen ein, betreibt "Quellenkritik", indem er "Legenden" von "verlässlichen Quellen" unterscheidet, legt offen, welche Teile des Textes nur seiner Imagination entspringen, und fühlt sich ganz offensichtlich von einer ethischen Verpflichtung getrieben, die

23 Konur Ertop: "Romancılığımızda tarihe yaklaşım", in: "Tahirî'lerin dönüşü mü?", *Hürriyet-Gösteri*, 197-198 (Nisan-Mayıs 1997), S. 62.

Wahrheit zu sagen – unhinterfragt Legenden weiterzugeben wäre für ihn eine Ungerechtigkeit gegenüber den historischen Personen, die darin zur Hochstilisierung anderer schlecht wegkommen. Auch wenn die vorhandenen historischen Quellen höchst beschränkt, selektiv und unvollständig sind, bleibt er vom Willen zur Wahrheit getrieben und gibt die Vorstellung, so etwas wie eine gültige Repräsentation historischer Wirklichkeit erreichen zu müssen, nicht auf. Die Zuwendung zur Phantasie und zur fiktionalen Form dient in gewisser Weise nur einer übergeordneten "Wahrheit": Sie gibt denen eine Geschichte, die von den Quellen vergessen wurden. Sie macht das "Skelett" der Fakten, die aus den alten Chroniken und Dokumenten zu entnehmen sind, erst zu etwas Lebendigem, zu einer "konkreten Welt" und "den Schicksalen in dieser Welt lebender und atmender Menschen".<sup>24</sup> Auch hinter seiner Darstellung der Figur des Sultans steht das Bemühen um eine Art von "Authentizität", welche in der herkömmlichen Geschichtsschreibung zu kurz kommt. Am deutlichsten kommt dies in den paar Sätzen zum Ausdruck, die der Erzähler den Maler Bellini über sein geplantes Mehmet-Porträt machen lässt – ein Abschnitt, der natürlich als *mise-en-abyme*, als eingebettete Selbstrepräsentation des Romans, gelesen werden kann:

Mehmet hat die Unsterblichkeit schon längst verdient. Aber wie soll ich es anstellen? Wie soll ich alle Eigenschaften meines Modells, nicht nur die äussere Erscheinung, sondern den Menschen, der mit seiner ganzen Vergangenheit, seinen Kämpfen, Träumen und Kümernissen hinter diesem Äusseren steckt, auf die Leinwand bannen, einen, der auch wenn es sich um den Herrscher des Osmanischen Reiches handelt, ein Mensch ist?<sup>25</sup>

Doch wenn hier auch die Wiedergabe der "Eigenschaften des Modells" zum obersten Ziel des künstlerischen Bemühens erklärt wird, ist *Boğazkesen* doch auch ein Roman über die Unmöglichkeit, dieses Ziel zu erreichen. Schon die Akteure der Geschichte interpretieren die Vorgänge, an denen sie beteiligt sind, unterschiedlich – eine Tatsache, die der Roman seinen Leserinnen und Lesern vorführt, indem er in den historischen Teilen die Perspektive mehrerer Reflektorfiguren benützt. Auf der Gegen-

24 S. 63.

25 S. 222.

wartsebene wird nun auch noch die Standortgebundenheit und Subjektivität des nachträglich berichtenden "Historiographen" thematisiert: Die Übergänge von den Teilen aus dem Alltag des Erzählers zu den historischen Teilen, aus denen sein Roman besteht, machen in aller Deutlichkeit klar, wie sehr die Gegenwart über die Selektion der Vergangenheitselemente entscheidet, die ins rekonstruierte Geschichtsbild eingehen. Was unseren Ich-Erzähler an der Vergangenheit interessiert, hat in erster Linie mit ihm und seiner Gegenwart zu tun: Wenn er am Bosphorus sitzt und sich gegenüber die Burg *Rumeli Hisari* sieht, inspiriert ihn das, seinen Roman mit einem Kapitel über den Bau der Burg zu beginnen. Wenn sich ein Delphin in sein Bootshaus verirrt und den Ausgang nicht mehr findet, wird das Anlass dazu, ein Kapitel aus der Perspektive eines Kriegsgefangenen zu schreiben. Grundsätzliche Fragen der Geschichtstheorie werden hier also nicht diskursiv erörtert, sondern am Beispiel eines Schriftstellers, der einen historischen Roman schreibt, konkretisiert und durch explizite Erzählerkommentare noch zusätzlich hervorgehoben:

Ich habe – vielleicht mehr schlecht als recht – einige Kapitel meines Romans abgeschlossen, wobei ich es auch nicht vernachlässigte, die Vorkommnisse in der Villa, die mehr oder weniger wichtigen Dinge, die mir hier zustießen, mit einzuflechten. Ich habe mich sogar bemüht, meine Erzählung dem Fluss dieser Ereignisse anzupassen.<sup>26</sup>

Damit sind wir beim zentralen Paradox des in *Boğazkesen* dargestellten Schreibprozesses angelangt: Der Anspruch des fiktiven Erzählers, eine gültige Repräsentation der historischen Realität zu schaffen, steht in einem dauernden Spannungsverhältnis zu einem anderen: dem, ein kreativer Autor zu sein. Der bescheidene Gestus dessen, der sich in den Dienst der Wahrheit und der vergessenen Seiten der Geschichte stellt, steht nicht nur in Kontrast zu der sehr ichbezogenen Persönlichkeit des Erzählers, sondern auch zu seinem Wissen um seine Rolle als Autor und einem ausgeprägten Bewusstsein seiner schriftstellerischen Macht, das zur "Wahrheit" zu erklären, was er will. Die Frage, ob Mehmet wohl Schuldgefühle gehabt habe, nachdem er dem Architekten der Fatih-Moschee die Hände abhacken liess, ist schnell entschieden: "Natürlich hat er solche gehabt. Ich

26 S. 79; Übers. Birgi, S. 108.

habe nämlich geschrieben, dass es so war.”<sup>27</sup> Selbstzweifel an seiner Darstellung der Vorfälle um die Ermordung des Thronfolgers Mustafa sind für den Erzähler unter diesem Gesichtspunkt ebenfalls hinfällig:

Aber ich kannte [die Wahrheit]. Genauer gesagt, ich sah sie, ich musste sie sehen. Denn ich hielt die Fäden in meiner Hand. Ich sass gegen Morgen in der Küche eines alten Sommerhauses vor dem Fenster, brachte wirkliche Personen einer Epoche wie in einem Marionettentheater auf die Bühne, bewegte ihre Arme und Hände und, was noch merkwürdiger war, brachte sie zum Sprechen. In diesem Stück ohne Zuschauer war ich gleichzeitig derjenige, der zum Sprechen brachte, und der, der sprach. Derjenige, der sah und der gesehen wurde, der tätig war und der handelte, ja, alles war ich.<sup>28</sup>

Von den “Eigenschaften des Modells” hat sich nun das Gewicht eindeutig zugunsten des bestimmenden Einflusses des “Malers” verschoben. Hier spricht nicht nur ein sehr selbstbewusster Autor, sondern auch einer, der sich der Fiktionalität und Konstruktivität des eigenen Textes absolut bewusst ist und sie auch offenlegt – genauso wie Nedim Gürsel, der seine Geschichtsdarstellung über die eingeschobene Instanz eines fiktiven Schriftstellers vermittelt und so ganz offen als Fiktion der Gegenwart charakterisiert.

Doch bei aller direkten oder indirekten Thematisierung text- und geschichtstheoretischer Fragen schiebt sich auch hier wiederum der psychologische Diskurs in den Vordergrund: Gürsels Ich-Erzähler ist andauernd aufs intensivste befasst mit seiner eigenen Befindlichkeit, seiner Existenz als Schriftsteller, seinem Schreibdrang, dem “Kampf” mit den Wörtern aber auch mit den Kräften, die sich zwischen ihn und sein Buch stellen wollen: Dazu gehört an vorderster Front Deniz (in wörtl. Bedeutung: das Meer!), eine junge linke Politaktivistin, die sich – es ist die Zeit unmittelbar nach dem Putsch von 1980 – vor der Polizei zu ihm in sein Sommerhaus flüchtet, ihn mit den Realitäten von Verfolgung und Folter in der Gegenwart konfrontiert, ihn von seiner Arbeit ablenkt, zum willenlosen Opfer seiner Leidenschaft macht, seine Phantasie “kastriert”<sup>29</sup> und

27 S. 127.

28 S. 233.

29 S. 219.



ihn mit ihrem "voller überwältigender Anziehungskraft geöffneten Geschlecht"<sup>30</sup> in "ihre Tiefen" hinabzieht, obwohl er sich wehrt "wie ein Schiffbrüchiger, der bis zum Ertrinken mit den Armen wild um sich schlägt"<sup>31</sup>. Diese Inszenierung einer Männerphantasie vom weiblichen Körper, der den männlichen Geist zersetzt, bestimmt in der zweiten Hälfte des Romans die Gegenwartsebene fast völlig: Deniz drängt sich zwischen den Erzähler und seinen Roman, sie nimmt seine Gedanken gefangen, stiehlt ihm seine Zeit und verändert sein Schreiben:

Der Wunsch, *Boğazkesen* zu schreiben, begann zunehmend, sich in ein Liebesgedicht an Deniz zu verwandeln. Ich muss mich sofort von diesem schrecklichen Lyrismus befreien. Meine Romanfiguren warten auf mich.<sup>32</sup>

Der Kampf zwischen der Frau und dem Roman steigert sich zum Schluss hin bis zur tödlichen Konsequenz: der Ermordung der Frau durch den Erzähler. Dessen obsessives und gewalttätiges Verhältnis zum Weiblichen findet eine Entsprechung in den historischen Teilen. Dort lässt er seine Figur Niccolò/Selim, welcher dem Sultan zu Diensten sein musste, in Phantasien darüber schwelgen, wie sein gedemütigter männlicher Stolz wiederhergestellt werden könnte: Er phantasiert sich Konstantinopel als Frau, die Eroberung als "Hochzeit", d.h. Vergewaltigung, und das Schwert als das Instrument, das die unter den Berührungen des Sultans verlorene Männlichkeit zurückbringt.<sup>33</sup>

### Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit

Das Alternieren zwischen der Ebene des "Romans im Roman" und der der "Realität" des fiktiven Ich-Erzählers ist gleichbedeutend mit einem ständigen Alternieren zwischen "damals" und "heute". Das heisst nichts anderes, als dass das Spannungsverhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit eines der konstitutiven Strukturprinzipien des Romans ist.

30 S. 211.

31 S. 217.

32 S. 212 f.

33 S. 166-170, S. 185.

Die beiden Zeitebenen sind damit durchgehend aufeinander bezogen, werden kontrastiert oder parallelisiert, auch ohne dass dies durch explizite Erzählerkommentare geschehen muss.

Während ungefähr der ersten drei Viertel von *Boğazkesen* sind die zwei Ebenen klar voneinander getrennt. Auf ein Kapitel, das den fiktiven Erzähler beim Nachdenken und Nachforschen zeigt, folgt jeweils ein Kapitel aus seinem historischen Roman und dann wieder ein Kapitel aus der Gegenwart. Eine direkte Relation zwischen den beiden Zeiten – oder so etwas wie historische Kontinuität – existiert vordergründig kaum. Eine Verbindung ist nur gegeben durch historische Gebäude, welche die physische Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart markieren – so etwa die Burg *Rumeli Hisarı*, ehemals *Boğazkesen*, die der Erzähler von seinem Fenster aus ständig vor sich hat – und die Topographie der Stadt. Eine ganz besondere Rolle spielt hierbei der Bosphorus: Unser Ich-Erzähler steht an den gleichen Stellen wie in anderen Kapiteln seine historischen Figuren, er sieht das gleiche Spiel der Farben auf dem Wasser, die gleichen Nebel und Sonnenuntergänge. Gerade diese verbindenden Elemente machen aber den Bruch mit der Vergangenheit umso deutlicher. Denn es ist alles nur auf den ersten Blick so, wie es mal war:

Nein, jene Stimmen, die von dem Boot ausgingen, in welchem die Musiker ihre Hände im Schein der Fackeln hoben, um mit jedem Schlag auf das Tamburin die Schellen klingen zu lassen, jener traurige Widerhall, der sich bei jedem Anreissen der Saiten einer Laute oder eines alten sechssaitigen Tamburins verbreitete, wie auch die klagenden Weisen der Geigen, sie alle waren in der Trunkenheit jener längst vergangenen Nächte begraben. Genauso wie die Vergnügungsfahrten in Vollmondnächten, bei denen mehrere Boote Seite an Seite von Kanlıca nach Göksu dahinglitten, wobei die Sängerinnen mit ihren Liebesliedern den Rhythmus der Wellen und ihre immer schneller und lauter werdenden Refrains die Wirbel des Bosphorus zu imitieren schienen. Nein, man fuhr nicht mehr nach Göksu, um den Nachtigallen zu lauschen. Die Vögel hatten die Bäume verlassen und die Menschen die Villen. Die grossen alten Familien waren entweder in die Stadt gezogen oder ausgestorben.<sup>34</sup>

34 S. 219; Übers. Birgi, S. 300.

Auch die Verbindung, die historische Gebäude zur Vergangenheit herstellen, ist trügerisch. Der Gang des Erzählers über den Hof der Fatih-Moschee und an das Grab des Eroberers weckt bei ihm zwar zuerst das Gefühl, auf den Spuren Mehmeds zu wandeln, aber dann erinnert er sich, dass jeder Stein hier, von den Kuppeln bis zum Grab des Eroberers nach einem Erdbeben wieder neu aufgebaut worden ist: "Alles war neu. Das Alte trug nur ich in mir."<sup>35</sup> Und auch Mehmet spricht nicht zu ihm aus seinem Sarg: "Denn die Toten sprechen nicht. Sie sprechen nicht und geben keine Nachricht."<sup>36</sup>

Auch wenn der Erzähler in seinen expliziten metahistorischen Bemerkungen jede Verbindung oder auch nur Gemeinsamkeit zwischen Vergangenheit und Gegenwart negiert, unterläuft sein Text zumindest in einem Punkt diese Behauptung: Eine nicht zu übersehende Parallele zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist die Atmosphäre von Gewaltherrschaft und Willkür, die beide Zeiten prägt. Gewaltsam und blutig ist nicht nur die breit ausgemalte Eroberung Konstantinopels, jede einzelne der historischen Figuren des Romans – einschliesslich des Sultans – scheidet gewaltsam aus dem Leben, und die politischen Konflikte der Gegenwart, denen der Erzähler durch das Schreiben seines Romans entkommen wollte, dringen mit Deniz in sein Leben ein. Sie konfrontiert ihn mit dem eben erfolgten Militärputsch, erzählt von Verfolgung, Gefängnis und Folter – und wird zum Schluss das Opfer seiner eigenen Gewalt. Allerdings gibt es nirgends Hinweise darauf, dass der Erzähler – oder Gürsel – zwischen der Gewalt in der Vergangenheit und der in der Gegenwart einen kausalen Zusammenhang postulieren möchte. Gewalt erscheint in *Boğazkesen* eher wie eine überzeitliche Konstante, deren Gründe am ehesten in der menschlichen (männlichen?) Psyche zu suchen sind.

Spätestens im letzten Viertel wird *Boğazkesen* zum Roman eines psychischen Zersetzungsprozesses und des Scheiterns des Projektes von der poetischen Rekonstruktion der Vergangenheit. Dies äussert sich schon formal in der Auflösung der bisher herrschenden klaren Gliederung des Textes: Die einzelnen Kapitel lassen sich nun nicht mehr eindeutig einer bestimmten Zeitstufe zuordnen; Abschnitte und Sätze, die sich auf historische Figuren beziehen, und solche über die Gegenwart folgen direkt

35 S. 76.

36 S. 75.

aufeinander, Vergangenheit und Gegenwart schieben sich ineinander, die Trennung zwischen den Zeiten und Welten wird allmählich aufgehoben. Motiviert wird diese formale Veränderung durch den geistigen Zustand des Ich-Erzählers: Über lange Teile seiner Arbeit hin hat er die Vergangenheit gewissermassen beherrscht. Er hat die Fakten, die er wiedergeben wollte, ausgewählt und gruppiert, und er hat relativ autonom darüber entschieden, wo er seiner dichterischen Imagination Raum geben und Figuren und Ereignisse erfinden wollte. Nun ergreift die Vergangenheit in Form seiner Romanfiguren allmählich Besitz von ihm: Wörter und Bilder wirbeln in seinem Kopf herum und rauben ihm den Schlaf. Er hört Stimmen von Figuren, die sich darüber beklagen, dass er sie nicht oder zu wenig ausführlich habe zu Wort kommen lassen, und seine Phantasie rast von Szene zu Szene, so dass er gar nicht mehr dazu kommt, die einzelnen geplanten Kapitel wirklich auszuformulieren. Es ist vor allem die Figur Mehmeds des Eroberers, die ihn nicht mehr loslässt. Er träumt von ihm, ja er glaubt, dass das aus einer Zeitschrift ausgeschnittene Porträt des Sultans zu ihm spreche. In seiner Selbstdarstellung als Schriftsteller setzt er – von dem wir auf Seite 225 von insgesamt 245 Seiten nun auch noch erfahren, dass er den Namen Fatih trägt – sich immer mehr in Parallele zum Sultan. Denn während Mehmet die Welt erobern will und das nicht ganz schafft, kämpft der Erzähler mit den Wörtern; er hinterlässt "Schlachtfelder" voller durchgestrichener, ermordeter Wortleichen auf seinen Entwürfen, und genauso wie der absolute Herrscher über das Leben seiner Untertanen befiehlt, ist der Schriftsteller frei darin, die von ihm kreierte Figuren jederzeit sterben zu lassen:

Hier endet das Tagebuch des Bordsekretärs. Das heisst natürlich nicht, dass die Tage des Niccolò gleichzeitig mit seinen Aufzeichnungen ein Ende fanden. Ehrlich gesagt, bin ich selbst noch nicht ganz sicher, ob ich ihn weiterleben lassen soll oder nicht. Ich weiss nur, dass ich sein Schicksal in meiner Hand halte, dass sein Leben von meiner Laune bestimmt wird, genauso, wie es an einem einzigen Wort aus Mehmeds Mund hängt. Wenn ich will, kann ich meinen Helden jetzt töten; genausogut kann ich ihn aber auch noch lange Jahre

leben lassen, um, zum Beispiel, mit Hilfe seines Tagebuches über Palastintrigen und Vorgänge in Mehmeds Harem zu berichten.<sup>37</sup>

Der Höhepunkt dieses Prozesses der "Besessenheit" durch die historische Figur ist am Schluss des Romans erreicht. Nachdem eine ganze Reihe von Vorzeichen schon darauf hingedeutet haben, wird im Epilog indirekt, aber trotzdem unmissverständlich klar gemacht, dass der Erzähler selber zum "boğazkesen", zum "Kehlundurchschneider" geworden ist: Eine Zeitungsmeldung berichtet darüber, dass eine vom Bosphorus kommende Strömung die Leiche einer jungen Frau, einer linken Aktivistin, der die Kehle durchgeschnitten worden sei, ins Meer getrieben habe. Nach allem, was vorangegangen ist, kann es sich nur um Deniz handeln, die der Erzähler ermordet hat, weil ihre Gegenwart und seine Leidenschaft für sie ihn am Schreiben und damit an der Beschäftigung mit seinen historischen Figuren hinderte. Dieser Schluss bildet zusammen mit dem Anfang eine Klammer um das Buch. Dem Roman ist nämlich ein Zitat aus Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* als Motto vorangestellt. Es bezieht sich auf einen Vorfall, der nach Nedim Gürsels eigener Aussage nicht den historischen Tatsachen entspricht<sup>38</sup> und den sein Ich-Erzähler an einer Stelle selber für höchst unwahrscheinlich erklärt<sup>39</sup>:

Dann fühlte sich Swann im Herzen jenem Muhammad II. verwandt, dessen Porträt von Bellini ihm so lieb war; dieser Sultan hatte, als er innewurde, dass er eine seiner Frauen bis zum Wahnsinn liebte, sie kurzerhand erdolcht, um – wie sein venezianischer Biograph ganz naiv berichtet – die Freiheit seines Geistes wiederzuerlangen.

Die zu vielen Fragen und theoretischen Erwägungen über Geschichte und Literatur, Wahnsinn und Kreativität anregende Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit von Nedim Gürsels Roman wird hier noch einmal besonders deutlich. Warum setzt der Autor in dieser auffälligen thematischen und formalen Klammer um seinen Roman seinen Ich-Erzähler und den osmanischen Sultan als Frauenmörder gleich? Sind die Osmanen nur die

37 S. 193; Übers. Birgi, S. 266.

38 Vgl. Anm. 21.

39 S. 216.



Projektionsfläche von Phantasien, die ihren Ort einzig und allein in der Gegenwart – in unserem Fall in der verwirrten Psyche des fiktiven Schriftstellers – haben, oder sind sie vielleicht doch die finsternen Despoten, die – zur Nachahmung nicht empfohlen! – besser nicht aus der Mottenkiste der Vergangenheit hervorgeholt werden sollten? Führt zu viel Beschäftigung mit ihnen zu Wahnsinn und Mord, oder ist es eher das Schriftsteller-Sein oder gar das Mann-Sein? Ist die an so privilegierter Stelle vorgenommene Parallelisierung von Mehmet dem Eroberer und Fatih dem Schriftsteller die Darstellung eines schriftstellerischen Grössenwahns oder eine Geschichtsinterpretation, die trotz aller expliziten Leugnung von Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zumindest auf eine die Zeiten überdauernde Gemeinsamkeit verweist: die Gewalttätigkeit männlicher Obsessionen? Eines jedenfalls scheint klar: Der Ich-Erzähler mag dort, wo er auch noch selber auf die Geschichte von der wahnsinnigen “Liebe” Mehmeds zur wunderschönen Sklavin Irini zu sprechen kommt<sup>40</sup>, in einem abschliessenden Satz noch so deutlich zum Ausdruck bringen, dass diese Geschichte historisch unwahrscheinlich ist. Mit diesem einen Satz mag formal der Anspruch, nicht gegen die Fakten zu verstossen, eingelöst sein. Das starke Bild vom doppelten Frauenmord – durch die Positionierung an Anfang und Ende des Textes besonders hervorgehoben – wird er dadurch nicht aus dem Bewusstsein seiner Leserinnen und Leser löschen. Wenn vielleicht vom Autor auch gar nicht unbedingt so gewollt, so lässt sich auch dies als metafiktionale Aussage lesen: Eine gut erzählte Geschichte ist letzten Endes stärker als alle Fakten.

40 S. 216.