

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 50 (1996)

Heft: 2: Literatur und Wirklichkeit = Littérature et réalités

Artikel: Fenster zur Welt oder selbstreflektierender Spiegel? : Referentialität und Textualität in der modernen türkischen Erzählliteratur

Autor: Furrer, Priska

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147255>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FENSTER ZUR WELT ODER SELBSTREFLEKTIERENDER SPIEGEL? REFERENTIALITÄT UND TEXTUALITÄT IN DER MODERNEN TÜRKISCHEN ERZÄHLLITERATUR

Priska Furrer, Bern

“Özet olarak diyebilirim ki, kendi insanımızı, günlük işi ve yaşayışı içinde, zorlamadan, abartmadan olduğu gibi vermeğe çalışıyorum.” (“Zusammenfassend kann ich sagen, dass ich mich darum bemühe, unseren Menschen, inmitten seiner täglichen Arbeit und Lebensweise, ohne Bemühung, ohne Übertreibung, so wie er ist, zu geben.”)

Talip Apaydın¹

“For the statement about language, that sign and meaning can never coincide, is what is precisely taken for granted in the kind of language we call literary. [...] The self-reflecting mirror-effect by means of which a work of fiction asserts, by its very existence, its separation from empirical reality, its divergence, as a sign, from a meaning that depends for its existence on the constitutive activity of this sign, characterizes the work of literature in its essence. It is always against the explicit assertion of the writer that readers degrade the fiction by confusing it with a reality from which it has forever taken leave.”

Paul de Man²

Talip Apaydın und Paul de Man, der türkische Autor und der amerikanische Literaturtheoretiker, stehen mit ihren Aussagen stellvertretend für zwei sehr unterschiedliche Arten, sich das Verhältnis zwischen Literatur und Realität zu denken.

Die erste ist die Vorstellung, dass Literatur ihren Bezugspunkt — ihren “Referenten” in der Sprache der Zeichentheorie — in der ausser-sprachlichen Wirklichkeit hat. Es ist die Vorstellung von der Literatur als “Spiegelung” der Realität oder zumindest der Realitätserfahrung des Autors/der Autorin. Dabei muss die in der Literatur “gespiegelte” Realität durchaus nicht nur in der materiellen Welt oder in soziologischen Fakten liegen, sondern kann bei einem weiter gefassten Realitätsbegriff auch innerpsychische Vorgänge, Phantasien und Träume umfassen. Charakteri-

1 Zitiert nach Olcay Önertoy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, S. 120.

2 Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Second Edition, Revised, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, S. 17.

stisch für das Konzept von der Referentialität der Literatur sind die Verben, mit denen die Funktion der Literatur bezeichnet wird: Literatur “spiegelt wider” und “bildet ab”, “repräsentiert”, “reflektiert” und “zeigt” oder — falls das Abbild der Realität nicht gerecht wird — “verzerrt”, “verfremdet”, “verfälscht” und “überspitzt”. Zur letzten Konsequenz weitergedacht, müsste das Ideal dieser Vorstellung die “transparente” Sprache sein; in einer Metapher ausgedrückt: eine Fensterscheibe, die ihre eigene Existenz vergessen lässt, die keine eigene “Realität” hat, sondern den Blick ungehindert und ungetrübt auf die Welt ausserhalb des Fensters durchgehen lässt.

Doch oft wird der Blick auf die Realitäten vor dem Fenster “behindert” oder “verstellt”. In einer Kritik am Autor Tarik Buğra bleibt der türkische Literaturkritiker Fethi Naci genau in diesem Bild:

“Fakat, Prof. Mehmet Kaplan'ın sözcükleriyle söylersek, 'İdeoloji, sanatçı ile gerçek arasına bir perde' germemeli. Firavun İmanı'nda karşımıza çıkan bu perde, Gençliğim Eyvah'ta artık perde olmaktan da çıkıyor, 'sanatçı ile gerçek arasına' gerilmiş bir branda bezi oluyor!” (“Aber, wenn wir es mit den Worten von Prof. Mehmet Kaplan sagen, die Ideologie darf keinen ‘Vorhang zwischen den Künstler und die Realität’ ziehen. Dieser Vorhang, der sich uns in *Firavun İmanı* in den Weg stellt, hört in *Gençliğim Eyvah* schliesslich sogar auf, bloss ein Vorhang zu sein; er wird zum ‘zwischen Künstler und Realität’ aufgespannten Segeltuch.”)³

Wenn auch nicht immer bewusst durchdacht, so ist es doch die Vorstellung von der Referentialität der Literatur, die dem *common-sense* entspricht. Sie scheint keiner weiteren Begründung zu bedürfen, prägt unser Alltagsverständnis von Literatur und drückt sich auch in der literarischen Wertung — diese oder jene Schilderung sei “unrealistisch”, was meist gleichbedeutend ist mit “schlecht” — mit grosser Selbstverständlichkeit aus.

Weniger selbstverständlich scheinen da die Konzepte zu sein, welche von Literatur als einem “sich selbst reflektierenden Spiegel” sprechen und ihre “Textualität” in den Vordergrund stellen. Sie lassen sich im weitesten Sinn den theoretischen Richtungen zuordnen, die unter dem Oberbegriff “Poststrukturalismus” zusammengefasst werden. Die Hierarchien, in denen wir üblicherweise denken, stellen sie auf den Kopf: In der gewohnten

3 Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Istanbul: Gerçek Yayınevi, 1981, S. 445.

Vorstellung existiert das, was wir "Realität" oder "Bedeutung" oder "Botschaft" nennen, vor und ausserhalb der Sprache. Die Sprache ist nur sekundär, sie ist das Medium, mit dessen Hilfe diese primären Realitäten vermittelt werden. Von einem textualistischen Standpunkt aus gesehen, erscheint nun aber die Sprache als das Primäre. Sie ist vor der "Realität" da, denn all unsere Realitätserfahrungen werden durch sie erst konstruiert; Realität existiert als etwas Erfahrbares gar nicht ausserhalb von Sprachen, Diskursen, semiotischen Systemen:

"Un second principe, particulièrement important en ce qui concerne la littérature, c'est que le langage ne peut être considéré comme un simple instrument, utilitaire ou décoratif, de la pensée. L'homme ne préexiste pas au langage, ni phylogénétiquement ni ontogénétiquement. Nous n'atteignons jamais un état où l'homme serait séparé du langage, qu'il élaborerait alors pour 'exprimer' ce qui se passe en lui: c'est le langage qui enseigne la définition de l'homme, non le contraire."⁴

Der referentielle Charakter von Literatur wird in dieser Sicht der Dinge grundsätzlich in Frage gestellt. Realistische Literatur repräsentiert nicht aussersprachliche Wirklichkeiten, sondern schafft mit sprachlichen Mitteln "Realitätseffekte" oder eine "illusion référentielle":

"Le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: 'nous sommes le réel'; c'est la catégorie du 'réel' (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée."⁵

Es liegt auf der Hand, dass dort, wo literarische Texte sowohl von ihren Produzenten als auch von ihren Lesern in erster Linie als sozialkritisch verstanden werden, ganz klar die Vorstellung von der Referentialität der Literatur im Vordergrund steht. Dies gilt sicher für einen grossen Teil der türkischen Erzählliteratur der 50er und 60er Jahre, der hohen Zeit dessen also, was Petra Kappert das "Herzstück" der türkischen Nationalliteratur⁶ nennt: der "Dorfliteratur". Das ästhetische Programm dieser lange Zeit

4 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, S. 23.

5 Ebd. S.186

6 Petra Kappert, Übersichtsdarstellung zum Thema "Literatur" in: Klaus-Detlev Grothusen (Hrsg.), *Südosteuropa-Handbuch, Band IV, Türkei*, Göttingen 1985, S. 621-649, hier S. 628.

dominierenden Strömung war das des "sozialen Realismus". Ihre Vertreter wandten sich im Namen des Realismus gegen diejenigen ihrer Vorgänger, die sich schon in frührepublikanischer Zeit mit dörflichen Themen befasst hatten. Ihnen warfen sie nun vor, die Wirklichkeit in ihren Texten verfälscht zu haben. Mit stereotypen und romantisierenden Bildern hätten sie ein idealisiertes Bild der dörflichen Realität gezeigt. Für sich selber nahmen sie in Anspruch, die "Realität" mit all ihrer Misere unverfälscht zu zeigen. Implizit oder auch explizit in programmatischen Äusserungen formuliert, stand dahinter nicht nur die Absicht, die Realität zu zeigen, sondern bei den Lesern einen Bewusstseinsprozess in Gang zu setzen, der schliesslich zu einer Veränderung der Realität führen sollte.⁷

Natürlich sehen sich auch die Autoren des sozialen Realismus als Künstler, nicht einfach als passive Aufnahme- und Wiedergabegeräte. Sie wissen, dass ihr Bild der Realität kein eins-zu-eins Bild ist, dass sie im Gegenteil auswählen, verändern, bearbeiten, gestalten. Um sich selber überhaupt als Künstler sehen zu können, müssen sie auch ihren eigenen Beitrag zu diesem "Abbild der Realität" betonen, das also, was sich gemeinhin "künstlerische Form" nennt:

"Eser gerçekten sanat eseriye, özü kadar biçiminin estetiği de göz önünde tutulmuş demektir. Yâni, öze en iyi, en uygun biçimi vermek sanatçının baş problemidir." ("Wenn das Werk tatsächlich ein Kunstwerk ist, bedeutet dies, dass der Ästhetik seiner Form genau soviel Beachtung geschenkt wurde wie seinem Gehalt [öz: Selbst, Kern, Wesen, wesentlicher Bestandteil, Substanz, Geist, Sinn]. Das heisst, das Hauptproblem des Künstlers ist, dem Gehalt die beste, die passendste Form zu geben.")⁸

Eine klare Hierarchie drückt sich hier aus: Zuerst ist da das Eigentliche, der Gehalt, öz, das Wesen, der Kern, die Substanz. Die sprachliche Form ist etwas Sekundäres, etwas, das nur der Vermittlung des Eigentlichen

7 Dazu ein Zitat von Orhan Kemal, einem der grossen Namen des türkischen sozialen Realismus: *"Ben kalemimi, aslında öteki milletlerden hiçbir bakımdan geri olmayan milletimin gelişmesini engelleyen şartlara karşı koymuş bir yazarım."* ("Ich bin ein Schriftsteller, der mit seiner Feder Widerstand leistet gegen die Bedingungen, welche meine Nation, die eigentlich in keiner Hinsicht hinter den anderen Nationen zurücksteht, an der Entwicklung hindern.") (Zitiert nach Asım Bezirci, *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz. Eleştiriler-Konuşmalar*, Istanbul: ABeCe Yayınları, 1980, S. 256.)

8 Orhan Kemal, zitiert nach Asım Bezirci, op.cit., S. 257

dient. Aufgabe der künstlerischen Sprache ist es, für dieses Eigentliche den geeigneten Ausdruck zu finden.

Türkische sozialrealistische Autoren haben nicht nur im Zeichen des Realismus geschrieben, sie wurden und werden auch im Zeichen des Realismus rezipiert. Wenn wir uns Übersichtsdarstellungen über die Entwicklung der neueren türkischen Literatur ansehen, so fällt auf, dass es im Zusammenhang mit der Dorfliteratur zum üblichen Vorgehen gehört, auf den sozialen Hintergrund der Autoren zu verweisen, was für andere literarische Strömungen nicht im gleichen Masse gilt.⁹ Dabei wird gezeigt, dass viele der Autoren der Dorfliteratur selber dörflicher oder zumindest provinzieller Herkunft sind und also das, was sie beschreiben, aus eigener Anschauung kennen.¹⁰ Ihre dörfliche Herkunft wird gewissermassen zum Garanten dafür, dass ihre Realitätsdarstellung wirklichkeitsgetreu ist. Die Frage, ob ein Autor ländlicher Herkunft ist oder nicht, ist Hauptkriterium für die Authentizität seiner literarischen Schilderung.¹¹

Gegen diese eingebürgerte Sicht hat sich die amerikanische Turkologin Sarah Moment Atiş gewandt:

- 9 Z.B. bei Robert Anciaux, "Le 'Réalisme Social' dans la littérature turque contemporaine" in: *Correspondance d'Orient, Etudes*, 19-20, 1971-1972, S. 111-124, besonders S. 115 f.; entsprechend auch die Einleitung zu meinem Artikel "Landflucht aus unterschiedlicher literarischer Perspektive: Orhan Kemals *Bereketli Topraklar Üzerinde* und Muzaffer İzgüs *Halo Dayı ve İki Öküz*" in: *Asiatische Studien*, XLV, 2, 1991, S. 277-295.
- 10 "C'est, avant tout, une littérature bâtie sur l'observation de la vie quotidienne, sur des expériences personnelles, sur des notes prises sur le terrain." (Anciaux, op. cit., S. 117.)
- 11 Eine deutliche Resonanz findet diese Betrachtungsweise in Petra Kapperts Übersichtsdarstellung zum Thema "Literatur", op. cit., speziell S. 631; in popularisierter Form hat sie Eingang gefunden in Reisehandbücher:
"Das Thema anatolisches Dorf wurde in den 50er und 60er Jahren auch von Autoren aus bürgerlich-mittelständischem Milieu gestreift, die glaubten, nicht an diesem Trendthema vorbeigehen zu können. Die Werke dieser Gruppe unterscheiden sich deutlich von den authentischeren Schöpfungen der Dorf-Institut-Absolventen." (Sevim Ercan-Özata; Eberhard Schmitt, "Erzählende Prosa: Roman, Kurzgeschichte, Satire" in: Schmitt, Eberhard (Hrsg.), *Türkei. Politik-Ökonomie-Kultur*, Leer 1991, S. 340).

“A systematic analysis of these two categories of ‘village fiction’ has revealed a significant lack of any characteristics differentiating village life and attitudes as conceived and depicted by urban-born authors from that represented in the works of the younger, village-born writers. [...] It would seem that the village-born authors -- disassociated from their own backgrounds, passionately dedicated to a certain conception of modernization, and anxious to be identified as part of the urban, reformist elite -- have come to view the problems of village existence through precisely the same sets of ideological prisms, i.e., Kemalism on the one hand and Marxism, on the other, which affect the urban-born author's perception of village reality. ‘Village fiction’ does constitute in one sense a faithful mirror of society, but the reality it reflects pertains not to the subject it depicts but rather to the assumptions, attitudes and needs of its authors and their audiences both within Turkey and in translation abroad.”¹²

Wie erklärt sich Sarah Moment Atiş das — zumindest von ihr behauptete — Phänomen, dass sich zwischen den Romanen von Autoren dörflicher Herkunft und solchen nicht-dörflicher Herkunft keine wesentlichen Unterschiede zeigen? Sie erklärt es zu einem Problem der Ideologie: Es sind die ideologischen Scheuklappen des Kemalismus und Marxismus, welche beide Gruppen von Autoren behindern und sie ein falsches Bild liefern lassen, in dem die Landbevölkerung nur als unartikulierte, fatalistische, abergläubige und der Aufklärung bedürftige Masse erscheint. Sie kritisiert also gleichermaßen die eingebürgerte Rezeptionsweise der Dorfliteratur als auch die Dorfliteratur selber. Aber ihre Kritik wird wiederum im Namen des Realismus geführt. Atiş greift das Abbild der dörflichen Realität, das die Dorfliteratur liefert, als verfälscht an. Es bildet zwar ab, es ist ein “Spiegel”, aber nicht einer der dörflichen Realität, sondern der ideologisch verfälschten Vorstellungen der Autoren und ihres Publikums. Sie selber glaubt, eine authentischere Repräsentation der ländlichen türkischen Realität in den Texten der *aşık*s, der wandernden Volkssänger, gefunden zu haben.

Ein Gesichtspunkt, den Atiş kaum in Betracht zieht, sind literarische “Realitäten”. Eine mehr an textualistischen Vorstellungen orientierte Lektüre der Dorfliteratur würde aber genau dies tun. Ganz andere Fragestellungen könnten sich daraus ergeben: Inwiefern ist hier ein Genre mit seinen eigenen Regeln und Konventionen entstanden, denen sich der einzelne Autor kaum entziehen kann? Stehen Dorfromane nicht mindestens ebenso

12 Sarah Moment Atiş, *Sociology and the Literary Text in Turkey*, in: *Edebiyât*, N.S. Vol. 1, Nr. 1, 1987, S. 116-125, hier S. 124.

stark wie mit aussersprachlichen Realitäten mit anderen Texten, speziell mit anderen Dorfromanen, in Beziehung? Wie wirken sich die Zwänge des Erzählens in Romanform — etwa, dass Romane konventionellerweise mit einem markanten Ereignis, einem wichtigen Einschnitt im Leben der Hauptfiguren einsetzen und/oder aufhören — auf diese Art von Literatur und das "Realitätsbild", das sie zu liefern vorgibt, aus? Welche Textstrategien wenden die Autoren an, um ganz bestimmte Wirkungen zu erreichen?

Die Aufgliederung der Romanhandlung in mehrere Handlungsstränge in Orhan Kemals *Bereketli Topraklar Üzerinde* zum Beispiel wird gewiss nicht durch aussersprachliche Realitäten erzwungen, sondern ist vom Autor ganz klar mit einer bestimmten Absicht konstruiert: Anhand der unterschiedlichen Schicksale der als Saisonarbeiter nach Adana ziehenden Freunde İflâhsızın Yusuf, Pehlivan Ali und Köse Hasan kann er seine Handlung der Reihe nach in verschiedenen Lebens- und Arbeitsbereichen spielen lassen. Diese Aufeinanderfolge der Milieus — Baumwollfabrik, Bauplatz, Gutshof, Dreschplatz und "Arbeitermarkt" — erlaubt es ihm, seine zwei Hauptthemen, die Ausbeutung der Arbeiter und den Mangel an Solidarität unter ihnen, in immer neuen Variationen zu wiederholen und so erst richtig zu akzentuieren.¹³ Von den drei Hauptfiguren kehrt am Schluss des Romans nur İflâhsızın Yusuf ins Dorf zurück. Köse Hasan stirbt an einer Krankheit, die er sich wegen der miserablen Arbeitsbedingungen in der Baumwollverarbeitungsfabrik zugezogen hat. Pehlivan Ali stürzt in eine Dreschmaschine, dabei wird ihm das linke Bein abgerissen, und er verblutet. Dass zwei der drei Hauptfiguren ums Leben kommen, kann nun sicher nicht als realistische Aussage über die Überlebenschancen türkischer Saisonarbeiter verstanden werden. Natürlich könnte man Orhan Kemal vorwerfen, dass er in ideologischer Verblendung die Wirklichkeit absichtlich allzu negativ dargestellt habe, aber es sind auch Erklärungen denkbar, die mehr mit "Textrealitäten" zu tun haben: Der Autor musste seine Erzählstränge auf irgendeine Weise zum Abschluss bringen, und ein dramatisches Ereignis wie der Sturz Pehlivan Alis in die Dreschmaschine ist nun einmal erzählerisch besonders attraktiv. Ausserdem stellt sich die Frage, ob sich "sozialrealistisches" Erzählen als Erzählstil nicht überhaupt gegen allzu positive Handlungsausgänge sperrt.

13 Vgl. dazu meinen Artikel "Landflucht ...", speziell S. 288 ff.

Und wie steht es mit all den "realistischen" Details, die bei dieser Art des Erzählens so wichtig sind? Details wie diesem:

"Als die drei Freunde hineintraten in eine ihnen bisher unbekannte, harte, prasselnde Luft, in der Baumwollflocken umherflogen, fuhren sie wie unter einem Schlag zurück. Hier wackelte, schüttelte und drehte sich fast alles. Zwischen den Staubwolken, die von der niedrigen, dunklen Holzdecke hingen, brannten gelb winzige Glühbirnen. Von den Egreniermaschinen, welche durch seitlich angebrachte Schwungräder unter starkem Rütteln angetrieben wurden, stiegen furchtbare Geräusche auf; die Staubwolken, die staubigen Wände, die Fussbodenbretter und die in der Luft umherfliegenden Flocken vibrierten.

Auf jeder Egreniermaschine sassen junge oder alte Frauen, Mädchen, Kinder. Sie bewegten die Knüppel in ihren Händen zwischen den 'Trommeln' genannten Zylindern der Maschinen nach rechts und links und sorgten so dafür, dass die flockige Baumwolle zwischen den Zylindern von den Trommeln richtig aufgenommen wurde."¹⁴

Was ist die Funktion solcher Beschreibungen? Ist es wirklich nur die, Realität abzubilden, oder haben wir es hier nicht vielleicht mit dem Schaffen der "referentiellen Illusion" zu tun? Ist solche Genauigkeit in der Beschreibung nicht vielleicht in erster Linie ein "Realismuszeichen", dessen Funktion darin besteht, Leserinnen und Lesern zu signalisieren, dass sie es mit einem realistischen Text zu tun haben? Das aber würde bedeuten, dass es nicht darum ginge, das Funktionieren einer Egreniermaschine vorzuführen, sondern die Leser dahingehend zu beeinflussen, auch die übrigen Teile des Textes als realistische Repräsentation von Wirklichkeit zu lesen. Ähnliche Fragen könnten natürlich nicht nur an *Bereketli Topraklar Üzerinde*, sondern an jeden anderen "sozialrealistischen" Text gestellt werden.

Die türkische Dorfliteratur wurde schon relativ früh in der Türkei selber von Autoren und Autorinnen eher städtischer Herkunft angegriffen. Ihr Realismus sei oberflächlich, ihre Figuren stereotyp und ohne psychologische Tiefe. So ist schon ab Ende der 50er Jahre eine gegenläufige Strömung entstanden, die sich mit dem Individuum und seinem Verhältnis zur Welt auseinandersetzt. Anders als in der Dorfliteratur wird hier das Innenleben der Figuren zum wichtigsten Thema. Träume und Phantasien erhalten viel Raum, und die Autoren experimentieren mit neuen sprachlichen

14 Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, [o.O.] Cem Yayinevi, 1982, S. 54.

Techniken, vor allem dem Inneren Monolog mit fragmentarischen Sätzen und assoziativen Gedankensprüngen.¹⁵ Auch wenn diese Literatur jetzt nicht mehr als "Realismus" bezeichnet wird — viele ihrer Züge entsprechen dem, was literaturhistorisch im allgemeinen der "literarischen Moderne" zugerechnet wird¹⁶ —, so steckt dahinter im Grunde doch ein realistischer Impetus, nur dass es jetzt um eine "realistische Repräsentation von Subjektivität"¹⁷ geht: Der Realismus wird nicht eigentlich negiert, sondern der Realitätsbegriff erweitert. In seinem Zentrum steht jetzt das Individuum in seiner Subjektivität.¹⁸

Auch erkenntnistheoretische Fragen stellen sich vermehrt: Wie wird Realität überhaupt wahrgenommen? Was spielt das wahrnehmende Subjekt dabei für eine Rolle? Es gilt nun, sich nicht nur mit *einer* Realität, sondern mit den verschiedenen Realitäten der unterschiedlichen wahrnehmenden Subjekte auseinanderzusetzen. Literarisches Mittel dazu ist die Perspektivierung, die "Präsentation eines Geschehens von einem ganz bestimmten Standpunkt und durch ein in seiner Besonderheit definierbares Bewusstsein"¹⁹. Dem veränderten, multiplizierten und fragmentierten Realitätsbegriff entspricht eine Multiplizierung der Perspektiven.

Aus dem in dieser Art von Literatur meist sehr ausgeprägten Formbemühen ergeben sich nicht selten Elemente einer Reflexion über das We-

- 15 Als Beispiel für eine deutlich an James Joyce geschulte Bewusstseinsstromtechnik sei hier nur die Erzählung *Ayna* von Leilâ Erbil genannt (aus dem Erzählband *Gecede*, Istanbul: Can Yayınları, 1990³ (erste Auflage 1968); deutsch in: Petra Kappert; Tevfik Turan (Hrsg.), *Türkische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1992).
- 16 Entsprechend auch die Periodisierung bei Stephan Guth, "Zwei Regionen - Eine Literaturgeschichte. Zwei zeitgenössische Romane aus Ägypten und der Türkei und die Möglichkeiten einer übergreifenden Periodisierung nahöstlicher Literatur" in: *Die Welt des Islams*, XXXIV, 2 1994, S. 218-245, hier speziell S. 242 f.
- 17 John Mepham, "Narratives of Postmodernism" in: Edmund J. Smith (Hrsg.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London 1991, S. 141. Mephams Artikel gibt eine interessante Zusammenstellung einiger verbreiteter — und einander in manchen Punkten diametral entgegengesetzter — Definitionen dessen, was "moderne" und was "postmoderne" Literatur sei.
- 18 Atila Özkırımlı, *Edebiyat İncelemeleri, Yazılar 1*, Istanbul: Cem Yayınevi, 1983, S. 151.
- 19 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982 (2. verbesserte Auflage), S. 185.

sen des Literarischen. Zur Selbstreflexivität tendieren besonders solche Texte, in denen das beschriebene Subjekt auch als schreibendes Subjekt dargestellt ist, in denen — was gar nicht so selten vorkommt — der Ich-Erzähler als Schriftsteller erscheint und der Text also auch vom Schreiben, vom Entstehen von Texten handelt.²⁰ Ein solcher Text ist Ferit Edgüs Roman *O*. In ihm findet sich ein interessantes Beispiel für eine durch den Text selber vollzogene Auseinandersetzung mit der Wirkung unterschiedlicher Textstrategien. *O* gibt sich als ein Heft voller literarischer Versuche eines Lehrers aus, der einen Winter lang in einem Dorf in der Provinz Hakkari leben und unterrichten muss. Er ist formal heterogen, besteht aus einzelnen narrativen Episoden, aber auch aus bruchstückhaften, aufs äusserste reduzierten Textteilen, aus Briefen, Gedichten, Träumen. An einer Stelle nun beschreibt der Text “dieselbe” Episode — den Besuch zweier Männer beim Lehrer zu Hause — zweimal direkt hintereinander, aber auf unterschiedliche Weise: zuerst in Ich- dann in Er-Form.²¹ Der in einem dritten Abschnitt folgende Kommentar des Ich-Erzählers lenkt die Leser-aufmerksamkeit zusätzlich auf diese nicht gerade alltägliche Darstellungsweise:

“Ab und zu muss man in die Haut eines anderen schlüpfen. Und man muss eine bestimmte Zeit dabei bleiben. Um die Ereignisse zu beurteilen. Um objektiv sein zu können, insoweit es so etwas wie Objektivität gibt.

Auch ich tat es. Eine Weile später begann ich zu schreiben. Über den Besuch von Halit und Seyit. Und ich redete von mir in der dritten Person, so wie es viele Schriftsteller tun. (Da ich kein Schriftsteller bin, kann ich leider nicht alle Erlebnisse in diesem Stil schreiben.) Die zwei verschiedenen Beschreibungen jener Nacht sind gewiss mangelhaft und weit entfernt von der kompletten Wirklichkeit. Wie man sieht, sind die Details (in beiden Beschreibungen) nicht

20 Als Beispiel sei hier nur die Erzählung *Bunaltu* aus dem 1958 erschienenen gleichnamigen Erzählband von Demir Özlü genannt (deutsch als “Der Ekel” in: Petra Kappert; Tevfik Turan, op. cit.). Interessant in der Hinsicht ist auch die Erzählung *Erol Bey* von Nezihe Meriç (*Dumanaltu*, Istanbul: Can Yayınları, 1985 (1. Aufl. 1979)), die sich mit der Entstehung einer fiktiven Geschichte beschäftigt.

21 Ferit Edgü, *O (Hakkari'de Bir Mevsim)*, Istanbul: Ada Yayınları, 1990⁶ (1. Aufl. 1977), S. 78-87 (dt. *Ein Winter in Hakkari*, Zürich 1987).

genau genug, die Bilder nicht scharf [...] Aber wie gesagt, ich bin kein Schriftsteller.“²²

Auch wenn der Ich-Erzähler noch so oft betont, keine literarischen Ambitionen zu haben, so konfrontiert er seine Leser hier doch mit einer erzähltheoretischen Fragestellung. Die Art und Weise, wie er seine Textstellen arrangiert hat, regt zu grundsätzlichen Überlegungen dazu an, ob und wie die Wahl einer bestimmten Darstellungsweise die Möglichkeiten des Erzählens und die Wirkung des Erzählten beeinflusst.

In ungleich stärkerem Masse noch als in Edgüs Buch macht sich der Niederschlag textualistischer Konzepte im 1990 erschienenen Roman *Kara Kitap* (Das Schwarze Buch) von Orhan Pamuk²³ bemerkbar, einem Text voll von metafiktionalen Strategien²⁴.

Kara Kitap ist ein 427 Seiten langes Labyrinth von Geschichten, die in eine Rahmenhandlung eingebettet sind²⁵: Der junge Istanbuler Anwalt Galip sucht seine Frau Rüya, die ihn unter Hinterlegung einer enigmatischen Botschaft verlassen hat. Rüya hat einen Halbbruder Celâl — die Anspielung auf Mevlâna Celâlettin Rumî wird im Verlauf des Romans immer

22 Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Sezer Duru, S. 90 f.

23 Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Istanbul: Can Yayınları, Juli 1990⁶ (1. Aufl. März 1990); (dt. *Das Schwarze Buch*, München/Wien 1995).

24 Ein weiterer Roman, der stark auf solchen Strategien aufbaut, ist *Bir Cinayet Romanı* von Pınar Kür aus dem Jahr 1989, ein Kriminalroman und gleichzeitig ein Roman über das Schreiben eines Kriminalromans und die Konventionen des Genre Kriminalroman.

Metafiktionale Strategien werden oft als eines der Hauptcharakteristika postmodernen Schreibens dargestellt, wobei Kritiker dieser Zuschreibung — so z.B. auch Mepham, *op.cit.* — zu bedenken geben, dass derartige Strategien nicht neu sind, sondern eine lange Geschichte haben. David Lodge, der ebenfalls darauf hinweist, dass solches “baring of the device” an sich nichts Neues ist, sieht im metafiktionalen Spiel, wie es in der gegenwärtig produzierten Literatur weit verbreitet ist, keinen grundsätzlichen Widerspruch gegenüber dem Realismus, sondern eine defensive Antwort zeitgenössischer Schriftsteller “to the questioning of the idea of the author and of the mimetic function of fiction by modern critical theory” (David Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London 1990, S. 18 f.)

25 Zu *Kara Kitap* vgl. auch mein “Literatur und Hypertext. Nicht-Linearität im *Kara Kitap* des türkischen Autors Orhan Pamuk” in: *Studia Iranica, Mesopotamica et Anatolica*, 1, 1994, S. 167-177.

deutlicher —, der in einer Tageszeitung vielbeachtete Kolumnen über mysteriöse Vorfälle im Alltag schreibt. Als Galip nun Rüya bei Celâl sucht, muss er feststellen, dass auch dieser verschwunden ist. Doch er hat eine Serie von alten, vor zwanzig und mehr Jahren schon einmal veröffentlichten Texten zum Druck bereitgelegt, so dass seine Kolumne weiterhin täglich erscheinen kann. In diesen Kolumnentexten glaubt Galip nun plötzlich verschlüsselte Hinweise darauf zu finden, was hinter dem Verschwinden Rüyas und Celâls stecken könnte und wo sie sich aufhalten. Unter Anleitung von Celâls Texten irrt er durch Istanbul, trifft allerlei Leute, die ihm merkwürdige Geschichten erzählen, und erlebt eine Stadt, die ihm zunehmend fremd und unvertraut vorkommt und voller Zeichen und Hinweise auf eine hinter der alltäglichen Oberfläche verborgene zweite Realität zu stecken scheint. Nach einigen Tagen und Nächten der Suche endlich entdeckt er eine geheime Wohnung Celâls mit Schubladen, Schachteln und Schränken voller Notizmaterial, angefangenen Texten und alten Kolumnen. Während er sich in Celâls Theorien über Mevlâna, die wahren Hintergründe des Mordes an Şems-i Tebrizi²⁶ und die Zahlenmystik der Hurufis versenkt, kommt er dem Geheimnis um Celâls und Rüyas Verschwinden Schritt um Schritt auf die Spur.

Kara Kitap ist ein Buch, das sich einer herkömmlichen Lektüre, die nach "Inhalten" und "Aussagen" fragt, hartnäckig widersetzt. Wann immer man als Leserin oder Leser glaubt, einer "Botschaft" auf die Spur gekommen zu sein, fordert das Buch gerade wieder die gegenteilige Interpretation. Ein — willkürlich ausgewähltes — Beispiel für dieses ständige Oszillieren ist die Geschichte vom *Şehzade*, einem Osmanenprinzen, der dahinter gekommen ist, dass alle Nationen, die keinen Weg finden, sich selber zu sein, zum Untergang verurteilt sind. Als zukünftiger *Padişah* mit der historischen Aufgabe, das Überleben des Osmanischen Reiches sicherzustellen, glaubt er sich nun dazu verpflichtet, all die fremden Gedanken in seinem Kopf — er hat jahrelang Voltaire, Schopenhauer, Rousseau u.a. gelesen — loszuwerden und gegen die fremden Stimmen eine eigene zu erheben. Seine Überlegungen liessen sich durchaus in einem nationalistischen Sinn, als Kritik an der Verwestlichung der Türkei interpretieren. Eine nationalistische Interpretation stellt die Geschichte selber aber gleich wie-

26 Zur Geschichte von Mevlâna und Şems-i Tebrizi vgl. Annemarie Schimmel, *Ich bin Wind und du bist Feuer*, Köln 1978.

der in Frage. Denn sie endet mit dem Tod des Prinzen in völliger Irrealität und Leere, und seine letzten Worte nach seinem jahrelangen Kampf um eine eigene Identität sind: "*Hiçbir şey.*" ("Nichts.")

Wenn es sich schon gegen eine Festlegung auf eine klare Aussage sperrt, so lässt sich *Kara Kitap* mit seinen verschwunden Figuren, seinen vielen mysteriösen Telefonanrufen und Galips dedektivartigem Vorgehen doch immerhin als eine Art Kriminalroman lesen. Am Schluss allerdings, als Rüya und Celâl tatsächlich ermordet aufgefunden werden, erscheint die Frage, wer der Mörder war, höchst irrelevant. Das eigentliche "Geheimnis" aber, um das sich die ganze Geschichte dreht, bleibt weiterhin verborgen.

Kaum mehr als die kriminalistische Lektüre befriedigt eine Lektüre des Romans, die nach einer mystischen Aussage sucht. Sie scheint sich zunächst aufzudrängen wegen all der Verweise auf mystische Zusammenhänge, die der Roman so exzessiv einsetzt, dass hier nur einige Elemente genannt werden können: die Namen Celâl und Galip, die auf Mevlâna Celâttin Rumî und den Mevlevi-Dichter Şeyh Galip verweisen, eine ganze Reihe von Anspielungen auf oder Zitaten aus mystischen Werken in den Kapitelüberschriften und Epigraphen und mehrere Kapitel, die Spekulationen über die Buchstabenmystik der Hurufis gewidmet sind; ausserdem werden Galip und Rüya explizit mit den beiden Liebenden in Şeyh Galips *Mesnevi Hüsn-ü Aşk* parallel gesetzt²⁷, und als Galip Celâl und Rüya nicht finden kann, schlüpft er selber in die Rolle Celâls und schreibt an dessen Stelle und in dessen Namen weitere Kolumnen für die Zeitung, so wie Mevlâna seinen *Divan* unter den Namen *Divan-i Şems-i Tebrizi* gestellt hat.

Kein Wunder also, wenn man beim Lesen unweigerlich davon ausgeht, dass sich *Kara Kitap* um mystische Inhalte dreht, dass es darin womöglich um eine zeitgenössische Interpretation islamischer Mystik gehen könnte. Doch auch diese Lesart lässt merkwürdig unbefriedigt. Immer mehr verstärkt sich bei der Lektüre der Eindruck, dass da mit einem gespielt wird, dass Erwartungen geweckt, aber nie erfüllt werden, dass die tiefsinnigen Inhalte, die einem ständig versprochen werden, gar nicht existieren. In dem Kapitel *Keşf-ül esrar* etwa, das schon wegen seines Titels

27 Zu *Hüsn-ü Aşk* von Şeyh Galip s. Victoria Rowe Holbrook, *The Inreadable Shores of Love. Turkish Modernity and Mystic Romance*, Austin 1994.

endlich Aufschluss darüber verspricht, worum sich das ganze Buch eigentlich dreht, kommt Galip beim Betrachten seines Gesichtes im Spiegel zwar hinter das "Geheimnis" :

"Das Gefühl, das er später 'Entsetzen' nennen würde, packte ihn in diesem Augenblick. Aber alles war so schnell geschehen, und er hatte die Buchstaben auf seinem Gesicht und das Wort, auf welches die Buchstaben hinwiesen, so schnell gesehen, dass er später nicht mehr genau herausfinden konnte, ob er vom Entsetzen gepackt worden war, weil sein Gesicht zu einer Maske geworden war, auf der Zeichen standen, oder wegen der Schrecklichkeit der Bedeutung, welche die Buchstaben ergaben. Die Buchstaben enthüllten eine Wahrheit, die Galip seit Jahren kannte, aber vergessen wollte, an die er sich erinnerte, aber sich nicht zu erinnern glaubte, die er gelernt hatte, aber nicht mehr wusste, ein Geheimnis, an das er sich später, wenn er es aufschreiben wollte, mit ganz anderen Wörtern erinnern würde." (S. 299)

Doch was es nun genau ist, dieses Geheimnis, das erfahren wir als Leser nicht, und so verfährt der Roman bis zum Schluss: Er weckt Erwartungen, deren Einlösung er immer weiter hinausschiebt. Spätestens dann, wenn auch der Romanschluss keine Auflösung bringt, drängt sich eine neuerliche Lektüre auf, welche das "Geheimnis" nicht mehr auf einer inhaltlichen Ebene sucht, sondern sich Gedanken über die angewendeten Textstrategien macht: Was ist das für ein Verwirrspiel, welches dieser Text mit einem treibt? Mit welchen "Tricks" hat er einen dazu gebracht, ihn in der "falschen" Erwartung einer kriminalistischen Auflösung zu lesen? Wie hat er einem vorgegaukelt, auf der Spur tiefsinniger mystischer Erkenntnisse zu sein?

Kara Kitap ist ein Buch, das seine Leser also geradezu dazu zwingt, über ihre Leseerwartungen und die Textverfahren, mit welchen diese gesteuert werden, nachzudenken. Und so lernt man — dies jedenfalls ist meine eigene Leseerfahrung — durch die Auseinandersetzung mit diesem Roman einiges, wenn vielleicht auch nicht über aussersprachliche Realitäten, so immerhin über das Funktionieren von Texten. Eine mehr auf sprachliche als auf aussersprachliche "Realität" konzentrierte Lesart ist es auch, welche der Text an vielen Stellen selber vorschlägt. Zumindest legt er mehreren seiner Figuren Sätze in den Mund, die den Realitätsbezug von Texten in Frage stellen:

"Während Saim die unter der Tür durchgeschobenen Zeitungen des Tages las, sagte er, dass das Wissen, dass Texte, alle Texte, nicht vom Leben redeten,

sondern, weil sie nur Texte waren, schliesslich nur von einem Traum, nichts ändern würde.” (S. 79)

Wenn aber Texte nur eine Illusion von Referentialität schaffen — was zwar, auch das legt der Roman nahe, in vielen Fällen notwendig, nützlich oder tröstlich sein mag -, was ist dann die “richtige” Lesart eines Romans? *Kara Kitap* legt selber ein Interpretationsmodell vor. Es führt uns zurück zur Metapher von der Literatur als “Abbild” oder “Spiegel”, interpretiert sie aber nicht referentialistisch, sondern textualistisch:

“Okumak, aynanın içine bakmaktır; aynanın arkasındaki 'sırrı' bilenler öteki tarafa geçerler, harflerin sırrından haberdar olmayanlar ise bu dünya içinde kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey bulamazlar.” (“Lesen heisst in den Spiegel hineinschauen; diejenigen, die das ‘Geheimnis’ kennen, welches hinter dem Spiegel steckt, gehen hindurch auf die andere Seite; diejenigen, die nicht um das Geheimnis der Buchstaben wissen, können in dieser Welt nichts anderes finden als die Fadheit ihrer eigenen Gesichter.”) (S. 328)

Um ein Wortspiel handelt es sich hier, das im Text auch erklärt wird. Das türkische Wort *sır* bedeutet “Geheimnis”, aber auch “Spiegelbelag”. Nur diejenigen also, die wissen, dass hinter dem Spiegel nichts ist als ein Belag, können wirklich lesen, können ein Werk wirklich geniessen. Der Text selber und nichts anderes ist das “Geheimnis”, das es aufzudecken gilt.

Von dieser Selbstaussage des Buches ermutigt und durch die vielen enttäuschten Erwartungen ohnehin schon dazu angeregt, uns mit den Strategien des Textes auseinanderzusetzen, können wir als Leserin oder Leser uns nun Überlegungen erlauben, die in einer “orientalistischen”, aber auch in einer mystisch-islamischen Lesart in den Bereich des fast Undenkbaren gehören: Die vielen Anspielungen auf mystische Themen und berühmte mystische Werke in *Kara Kitap* haben vielleicht gar keine inhaltliche, sondern bloss eine textuelle Funktion. Das ständige Versprechen, hinter dem äusseren Schein verborgene tiefere Realitäten zur Sprache zu bringen und Geheimnisse aufzudecken, dient womöglich ganz einfach “nur” dazu, den Spannungsbogen der erzählten Geschichte aufrechtzuerhalten. Einige türkische Rezensenten sind sogar so weit gegangen, *Kara Kitap* jegliche “Bedeutung” abzusprechen, so zum Beispiel Orhan Koçak:

“Romandaki bütün motifler [...] bu romanın kurulmasına hizmet etmekten öte bir anlam taşımayan malzemeler, hammaddeleridir.” (“Alle Motive in dem Roman

[...] sind nur Material, Rohstoff, der keine andere Bedeutung hat als die, zur Konstruktion *dieses* Romans zu dienen.“)²⁸

Koçak nennt *Kara Kitap* eine “Poetik der Postmoderne”²⁹ und sieht eines seiner Hauptcharakteristika in der Absage an die Referentialität:

“Das moderne Werk ist ein Werk, das sich einer immer jenseits von ihm selber bleibenden Bedeutung entgegenstreckt. Die Postmoderne repräsentiert das Vergessen dieses ganzen Repräsentationsproblems. In *Kara Kitap* gibt es ausserhalb des Textes, genauer gesagt, ausserhalb des intertextuellen Feldes keine geistige oder physische Realität.”³⁰

Das “intertextuelle Feld”, von dem hier die Rede ist, ist weit gesteckt: Über Personenkonstellationen, Namen, Motive, Zitate spannt *Kara Kitap* Fäden auf zu Werken wie *Tausendundeine Nacht*, *Hüsn-ü Aşk*, Rumis *Mesnevi* oder Prousts *A la Recherche du Temps Perdu*.³¹ Der Roman stellt sich so selber in Bezug zu einer ganzen Reihe von Texten aus der islamischen und der westlichen Tradition.³² Dies wiederum ist auch ein Kommentar zur Frage nach dem Verhältnis von Text und Realität: Ein Buch wie *Kara Kitap* gibt offen zu erkennen, dass die fiktive Welt, die es projiziert, mindestens so sehr aus Elementen aus anderen Texten besteht wie aus Elementen aus der “Wirklichkeit”.

Wie ein textualistisches Programm lesen sich auch mehrere Episoden des Romans, in denen davon die Rede ist, dass nicht etwa die Literatur das Leben/die Realität nachbildet, sondern umgekehrt. Dazu gehört etwa das Kapitel II, 12 *Aynaya girdi hikâye*: Darin verliebt sich Galip in Rüya, als

28 Orhan Koçak, *Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna* in: Nüket Esen (Hrsg.) *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, Istanbul: Can Yayınları, 1992, S. 181. Zu einem ähnlichen Ergebnis, das er aber anders als Koçak äusserst negativ wertet, kommt auch Tahsin Yücel (*Kara Kitap*, in: Esen, op. cit., S. 66-74).

29 Orhan Koçak, op. cit., S. 166.

30 Ebd. S. 165.

31 Für genauere Nachweise intertextueller Zusammenhänge sei auf die verschiedenen Artikel in Esen, op.cit. verwiesen, speziell Berna Morans Artikel *Üstkurmaca Olarak Kara Kitap*, und *Adlar ve Kitaplar* von Mustafa Ever.

32 Aber er stellt — und auch dies wäre einer eingehenderen Untersuchung wert — auch eine Beziehung her zwischen diesen Texten untereinander und ebnet so den Graben ein zwischen westlicher und östlich-islamischer literarischer Tradition.

sie gemeinsam die Geschichte von Hüsni und Aşk lesen. Er lernt seine Gefühle also aus der Literatur.

“So schön war die Liebe beschrieben, dass der Junge verliebt sein wollte wie der Junge im Buch.” (S. 340)

Neben der starken Kategorie “Text” verliert die Kategorie “Realität” ihre Konturen und Grenzen. Sie wird destabilisiert und beginnt sich aufzulösen. Denn auch das, was die Romanfiguren als ihre Wirklichkeit kennen, wird zunehmend “irreal” und stellt sich selber als “Text” heraus: Strassen, Häuser, Alltagsgegenstände und Gesichter sind Zeichen, die zum Lesen auffordern, die auf etwas anderes als sich selber zu verweisen scheinen:

“In der Nähe der Süleymaniye-Moschee sah er einen Lehrbuben, der das eingerahmte, aus kleinen Glasperlen zusammengesetzte Bild dieser Moschee trug. Das allein liess ihn zu dem Schluss kommen, dass nicht nur die Wörter, Buchstaben und Bilder selbst auf den Plastiktaschen, sondern auch das, was sie sagten oder darstellten, weitere Hinweise waren. Die grellen Farben des Bildes waren wirklicher als die Moschee. Nicht nur mit Schriften, Gesichtern und Bildern spielte die heimliche Hand ihr Spiel, sondern auch mit allen Sachen. Kaum hatte er das verstanden, da war er schon überzeugt davon, dass der Name des Kerkentor-Viertels, durch dessen Strassengewirr er lief, noch eine andere, von niemandem erkannte Bedeutung besitzen müsse, und er spürte wie ein geduldiger Spieler, der ans Ende eines Puzzles gelangt, dass die Teile dabei waren, sich ineinanderzufügen.

Er ahnte, dass auch die Gartenscheren, Kreuzschraubenzieher, Parkverbotschilder, Kanister mit Tomatenmark, die Wandkalender in den billigen Lokalen, ein mit Plexiglasbuchstaben behängter byzantinischer Bogen und die schweren Vorhängeschlösser an den Rolläden, alles, was er in den roh zusammengehauenen Verkaufsbuden und auf den holprigen Gehwegen sah, Kennzeichen dieser heimlichen Bedeutung waren. [...] Doch es gab in seiner Umgebung noch wesentlich schwerer zu deutende Zeichen: Telefonkabel, eine Beschneidungsreklame, Verkehrsschilder, Waschpulverpakete, Spaten ohne Stiel, unleserliche politische Parolen, Eisstücke, Nummernschilder elektrischer Zähler, Richtungspfeile, unbeschriebene Papierfetzen ...” (S. 200)³³

Doch *Kara Kitap* wäre nicht das Buch voller Widersprüche, das es ist, wenn nicht alles gleichzeitig auch ganz anders wäre und “hinter” dem Text nicht eben doch auch etwas wie “gesellschaftliche Realität” sichtbar würde. Denn auch *Kara Kitaps* Spiel mit den Lesererwartungen und sogar

33 Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Ingrid Iren, S. 240 f.

seine Weigerung, sich auf eine einheitliche Bedeutung festzulegen, lassen sich natürlich wiederum als Aussagen "über" etwas lesen. Der Osmanist Walter Andrews etwa hat in einem Vortrag über verschiedene moderne türkische Lesarten osmanischer Poesie *Kara Kitap* ein Buch "about 'aboutness'" genannt, einen ironischen Kommentar zu dem weitverbreiteten Bedürfnis, in allem und jedem — und im von Andrews angesprochenen Fall speziell in der osmanischen Dichtung — tiefe Bedeutungen und letzte Wahrheiten zu suchen.³⁴

Orhan Pamuks — wenn auch sehr unkonventionelle — Verwendung traditioneller literarischer Stoffe ist selber natürlich auch ein Ausdruck einer in den letzten Jahren in der Türkei deutlich spürbaren Neubewertung der osmanischen Vergangenheit. Bezüge zur türkischen Gegenwart drängen sich bei der Lektüre auch sonst immer wieder auf: Spielt die mehrmals angesprochene Erkrankung, die Celâl allmählich das Gedächtnis verlieren lässt, nicht auf den Gedächtnisverlust einer ganzen Nation an, der von Staates wegen eine völlig neue Identität verordnet worden ist? All die Geschichten und Gerüchte über Verschwörungen, Komplote und drohende Militärputsche, die sich um Celâls Verschwinden ranken, sind sie nicht auch ein Kommentar zum türkischen Hang, hinter allen politischen Problemen des Landes — meist vom Ausland gesteuerte — Verschwörungen am Werk zu sehen? Und schliesslich fällt es schwer, in dem fast obsessiven Kreisen des Romans um Fragen der Identität und der Authentizität, des Sich-selber-Seins und des In-fremde-Rollen-Schlüpfens wirklich nur einen blossen Vorwand zum Geschichtenerzählen zu sehen und nicht auch eine Aussage über die türkische Gesellschaft und ihre Identitätskrise am Ende des 20. Jahrhunderts.

34 Ich danke Walter Andrews für die Zurverfügungstellung des Manuskripts seines an der University of Michigan gehaltenen Vortrags "Contested Mysteries and Mingled Dreams: Speaking for Ottoman Culture Today from Gencebay to Pamuk".