

Materielle Kultur und Literatur. Orhan Pamuks *Masumiyet Müzesi* und Elif Şafaks *Baba ve Piç*

Karin Schweißgut, Berlin / Istanbul

Hoşsohbet, die angenehme Unterhaltung, lautet die Devise dieser Festschrift zu Ehren von Frau Prof. Erika Glassen. Unter diesem Thema möchte ich mich der schönen Literatur zuwenden, die gewiss zu einer *hoşsohbet* gehört. Ausgewählt habe je einen Roman von zwei zeitgenössischen türkischen Literaten, die zu den bedeutenden Erzählern des Landes gehören: Orhan Pamuk und Elif Şafak. Eingehen möchte ich auf die beiden erfolgreichen und viel diskutierten Werke hinsichtlich ihrer Aspekte der materiellen Kultur.

Zur Einführung

Bisher wurden Analysen türkischer Literatur mit Studien der materiellen Kultur und der Dinge des Alltags kaum in Verbindung gebracht. Der Blick auf materielle Kultur hat sich in den letzten 20 Jahren jenseits der Grenzen einzelner Fachdisziplinen als fruchtbarer Ansatz für innovative Erkenntnisse erwiesen. Entwickelt wurden die theoretischen Ansätze vor allem in der Archäologie, Ethnologie, Soziologie und den Kulturwissenschaften. Impulse gaben insbesondere Intellektuelle und Wissenschaftler aus Frankreich und dem angloamerikanischen Raum.¹ Die Definition materieller Kultur variiert. Zusammenfassend lässt sich jedoch festhalten: "Material culture consists of any physical manifestation or product of cul-

¹ Zur Entwicklung des theoretischen Konzepts materieller Kultur und seinen Anwendungen siehe insbesondere die Einführung von Christopher Tilley sowie die anderen Beiträge des hervorragenden Sammelbandes: Christopher Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, London u. a. 2006 (Tilley, „Introduction“, 1-6). Siehe ferner Gudrun M. König, „Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft“, in: Kaspar Maase/Bernd Jürgen Warneken (Hg.), *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*, Köln u. a. 2003, 95-118. Eine der frühen Studien ist Jean Baudrillard, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, aus dem Französischen von Joseph Garzuly, 3. Auflage, Frankfurt am Main u. a. 2007. Zur Einführung in die materielle Kultur allgemein siehe vor allem Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*; Gudrun M. König (Hg.), *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur*, Tübingen 2005, und Tobias L. Kienlin, (Hg.), *Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur. Internationale Fachtagung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 3.-5. April 2003*, Bonn 2005 (hauptsächlich den einleitenden Beitrag des Herausgebers: „Die Dinge als Zeichen: Zur Einführung in das Thema“, 1-20), ferner Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2005.

ture.”² Oder noch anders formuliert: “... materiality can mean substance ... The concept of materiality is thus typically used to refer to the fleshy, corporeal and physical, as opposed to spiritual, ideal and value-laden aspects of human existence.”³ Für Christopher Tilley ist

... understanding the relationship between subjects and objects, the central concern of material culture studies. [...] Material culture is thus inseparable from culture and human society. [...] Persons and things, in dynamic relation, are constitutive of human culture in general, societies and communities in particular ...⁴

Auf weitere theoretische Ausführungen möchte ich verzichten und mich nun dem Untersuchungsgegenstand zuwenden, den Romanen *Masumiyet Müzesi* (*Das Museum der Unschuld*)⁵ von Orhan Pamuk⁶ und *Baba ve Piç* (*Der Bastard von Istanbul*)⁷ von Elif Şafak⁸.

Die Idee, literarische Werke hinsichtlich des Materiellen, den Dingen des Alltags zu untersuchen, verdanke ich Orhan Pamuk, der diesen interessanten Lektüre- und Interpretationsansatz in seinem Werk *Masumiyet Müzesi* unterstreicht und

² Daniel W. Ingersoll Jr., „Material Culture“, in: William A. Darity (Hg.), *International Encyclopedia of the Social Sciences* 5, 2. Auflage (digitale Ressource), Detroit 2008, 12-18, hier 12.

³ Tilley, „Introduction“, 3.

⁴ Christopher Tilley, „Objectification“, in: Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, 60-73, hier 61.

⁵ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Istanbul 2008. Auf Deutsch erschien der Roman unter dem Titel *Das Museum der Unschuld* (übersetzt von Gerhard Meier, München 2008, auch als Hörbuchversion vorhanden). Alle Seitenangaben beziehen sich auf diese beiden Ausgaben. 2009 wurde das Werk in einer englischen Übersetzung veröffentlicht (Orhan Pamuk, *The Museum of Innocence*, übersetzt von Mauren Freely, New York 2009), Übersetzungen in weitere europäische Sprachen folgten bzw. sind angekündigt.

⁶ Orhan Pamuk, geboren 1952, Literaturnobelpreisträger 2006 (siehe http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/), ist heutzutage der bekannteste Schriftsteller der Türkei. Zu seiner Person und seinem komplexen Gesamtwerk siehe unter seinem Namen in *TBEA* 2001, Bd. 2, 680-683, *KLfG* und *KLL* sowie die Homepages zum Autor unter www.orhanpamuk.net und www.orhan-pamuk.de.

⁷ Elif Şafak, *Baba ve Piç*, 8. Auflage, Istanbul 2006. Den Roman verfasste Elif Şafak auf Englisch, er erschien unter dem Titel *The Bastard of Istanbul*, New York u. a. 2007. Ins Türkische wurde er von Aslı Biçen übertragen, von der Autorin durchgesehen und autorisiert. Die türkische Version weicht streckenweise von der englischen ab, worauf ich nicht näher eingehen werde. Auf Deutsch liegt das Werk unter dem Titel *Der Bastard von Istanbul* vor (aus dem amerikanischen Englisch von Juliane Gräbener-Müller, Frankfurt a. M. 2007; auch in einer Version als Hörbuch 2008). Der Roman wurde darüber hinaus in weitere Sprachen übersetzt (siehe englischsprachige Homepage unter www.metiskitap.com). Aufgrund der Aussagen zum armenischen Genozid im Roman wurde Elif Şafak 2006 wegen Beleidigung des Türkentums, Paragraph 301 des Türkischen Strafgesetzes, angeklagt. Die Anklage wurde in der ersten Sitzung fallengelassen.

⁸ Elif Şafak, auch Shafak, geboren 1971, ist eine der bedeutendsten innovativen zeitgenössischen Schriftstellerinnen der Türkei. Zu ihrer Person und ihrem beträchtlichen Gesamtwerk siehe unter ihrem Namen in *TBEA* 2001, Bd. 2, 755, *KLfG* und *KLL* sowie die Informationen unter www.metiskitap.com (sowohl die türkische als auch die englische Version der Seite).

der in Interviews zum Roman immer wieder den Aspekt des Sammelns und Präsentierens der Alltagsdinge und deren Bedeutung im Text, das Verhältnis Roman und Museum aufgreift.⁹ Die Istanbuler Alltagskultur lässt er in die hohe Literatur einfließen. Ein anderer Roman, der sich eines ähnlichen Modells in Aufbau und Struktur bedient, ist *Baba ve Piç* von Elif Şafak. Die Autorin wendet sich der Esskultur zu.

Masumiyet Müzesi

Das Museum der Unschuld spielt in Istanbul, in der Zeit von 1975 bis 2007, mit Streifzügen bis zu Beginn der 1950er Jahre. Erzählt wird aus der Perspektive des egozentrischen Protagonisten Kemal, ein junger Mann aus der Oberschicht Nişantaşı, dem vornehmen Viertel Istanbuls. Der Text selbst stammt aus der Feder Orhan Pamuks (565, 569 ff./dt. 545, 548 ff.), der Teil der beschriebenen Welt des Protagonisten ist (140, 567, 570 f./dt. 137 f., 547, 549 ff.). Der im Roman genannte Pamuk scheint mit dem realen Schriftsteller Orhan Pamuk identisch zu sein (577, 585/dt. 556, 565), ein autobiographischer Hintergrund wird jedoch zurückgewiesen (569/dt. 548). Mehrere Plots schichten sich im Roman übereinander. Zunächst ist es die Liebesgeschichte zwischen Kemal (dt. der Vorzügliche) und Füsün (dt. Zauber, Reiz, Charme). Diese beginnt im Roman mit einem Happy End, einem glücklichen außerehelichen Geschlechtsakt. Es folgen viele schmerzvolle Jahre der Trennung, in denen Kemal um die Geliebte kreist. Es endet in der Katastrophe, dem Tod der Geliebten. Eingebettet ist diese Liebesbeziehung in eine Reihe von Themen wie sexuellen Praktiken zwischen Jungfräulichkeit und Ehe in einer islamisch geprägten, sich modernisierenden Gesellschaft. Darüber hinaus werden anhand der Liaison Prozesse von Verwestlichung bzw. Amerikanisierung mit ihren Auswirkungen auf das Individuum und das alltägliche Leben geschildert. Eine weitere Ebene des Liebesverhältnisses ist die Frage nach dem Glückseligkeit des Menschen.

Im Kontext der Liebesgeschichte will ich hier noch kurz auf den Themenkomplex der Sexualität und auf beschriebene Machtstrukturen eingehen, da dies für die weitere Interpretation bezüglich der materiellen Kultur hilfreich ist. Mit dem vermeintlichen Happy End zu Beginn des Romans, in dem Kemal Füsün entjungfert, steht die Welt Kopf wie sie durch den Wandel sexueller Praktiken für islamische Vorstellungen Kopf steht. Im Romantitel klingt dies mit der Unschuld (*masumiyet*) an. Wie im Deutschen hat der Begriff neben der semantischen Ebene von Schuldlosigkeit die Bedeutung der Unberührtheit und Jungfräulichkeit von Frauen. Der

⁹ Orhan Pamuk/Thomas Steinfeld, „Frankfurter Buchmesse 2008. Blaues Sofa. Das Museum der Unschuld“, übertragen vom *Deutschlandradio Kultur* am 16.10.2008. Siehe auch Thomas Steinfeld/Kai Strittmatter, „Das Museum der Unschuld“, in: *Süddeutsche Zeitung* Wochenende 13./14.09.2008, I-VIII, sowie Orhan Pamuk/Angela Schader, „Die Quittenreihe und das Universum der Liebe“, *Neue Zürcher Zeitung* 25.10.2008, <http://www.nzzglobal.ch/nzz/forms/page.htm>.

Verlust der Virginität (*bekâret*) vor der Ehe hat für Füsun und andere weibliche Romanfiguren negative soziale Folgen (Sibel, Belkis, Geliebte von Kemal's Vater u. a., vgl. 73 ff./dt. 71 ff.). Füsun heiratet einen Mann niedrigerer Position (*ıgğıvey*), um die Wahrheit zu vertuschen. Jungfräulichkeit gilt auch in der Oberschicht als weibliche Voraussetzung für eine Ehe (402, 507 und 535/dt. 388, 487 und 516). Für den Mann hat eine voreheliche sexuelle Beziehung keine negativen Folgen. Kemal kann sogar zeitgleich, ohne irgendwelche inneren Bedenken, mit seiner Verlobten und seiner Geliebten geschlechtlich verkehren. Ein Roman, der mit einem vermeintlich vorweggenommenen Happy End beginnt, der plakativ islamische und gesellschaftliche Normen mit dem unehelichen Geschlechtsakt missachtet, kann nur in der Katastrophe enden. Auf einer Reise nach Europa verunglückt Füsun tödlich, Kemal überlebt schwer verletzt. Sexuell gesehen misslingt die Reise nach Europa, die sexuelle Befreiung funktioniert nicht. Füsun kann sich den Traditionen nicht entziehen, so dass Kemal – trotz ihrer jahrelangen Ehe – ihre einzige sexuelle Beziehung bleibt (505 ff./dt. 487 ff.). *Masumiyet Müzesi* schildert die Schwierigkeiten und Probleme der Frauen (wie *bekâret*, sexuelle Belästigungen 67 ff./dt. 64 ff.) aus männlicher Perspektive. Der egozentrische Protagonist sieht nicht nur die Dinge um sich in der Beziehung Subjekt-Objekt, sondern auch seine Mitmenschen. Als reicher Verwandter drängt sich Kemal mit fast täglichen Besuchen über viele Jahre hinweg dem jungen Ehepaar auf, er nötigt sie, bis die Ehe Füsuns schließlich scheitert. Kemal behindert Füsuns Wunsch nach Studium und Beruf, so dass von einer Selbstverwirklichung der Frau nicht die Rede sein kann. Ihr Tod im Auto als Selbstmord verstanden, verdeutlicht die Kluft zwischen Mann und Frau. Die Wut und der Wunsch Füsuns, Kemal umzubringen, stößt bei ihm auf völliges Unverständnis (536 f./dt. 516 f.). Der Wagen an sich und der Tod im Auto sind symbolträchtige Bilder.¹⁰ Das Auto kann in Verbindung gebracht werden mit Technik, Moderne, Amerikanisierung, Fortschritt, Schnelligkeit, Kraft und dem Männlichen. Der tödliche Unfall kann somit interpretiert werden als eine zu rasante Entwicklung, die im Desaster endet. Zentraler Punkt der Modernisierung wird – wie in der kemalistischen Ideologie – die Rolle der Frau.

Die Beziehungen der Romanfiguren bilden unsymmetrische Machtverhältnisse ab. Auch hier zeichnet sich eine „männliche“ Perspektive aus der Position der Macht ab. Neben der Geschlechtszugehörigkeit spielen die Kategorien arm-reich, das soziale Prestige und die Zugehörigkeit zur Oberschicht in Abgrenzung zu unteren Schichten für Kemal eine Rolle. Das einführende Zitat des Romans (5/dt. 7) thematisiert dies: Armut sei nicht mit rein finanziellen Mitteln zu beheben. Das

¹⁰ Baudrillard, *Das System der Dinge*, 88 ff., vgl. ebd. S. 156 ff. In *Masumiyet Müzesi* ist der amerikanische Wagen der Marke Chevrolet vor allem Statussymbol. Mit dem Wagen wird die Stadt durchmessen, bei Ausflügen hat das Auto soziale Funktion. Zugleich symbolisiert der Chevrolet Freiheit und Unabhängigkeit sowie die Emanzipation der Frau. Die Überreste des Chevrolets erwirbt Kemal als Museumsexponat, womit seine Kollektion ihren Abschluss findet (555/dt. 534 f.).

Adjektiv *masum* in diesem angeführten Zitat, hier im Sinne arglos, naiv, unwissend, liefert einen weiteren Interpretationsansatz für den Romantitel. Die Beschreibungen, das Durchmessen der Stadt Istanbul, ihrer Viertel mit den jeweiligen Lokalen, Geschäften, Kinos etc., ihrer sozialen Schichtung und allem, was für das alltägliche Leben von Bedeutung ist, kann beschriebenen Machtstrukturen zugeordnet werden. Die Orte sind identitätsstiftend. Der Mensch ist nicht zeit- und raumlos zu denken.

Als nachrangigen Plot kann man den Roman als die Geschichte der Istanbuler Alltagskultur (der Oberschicht) mit einem Fokus auf den Dingen des Alltags betrachten. Zu dieser Kultur gehört die Geschichte des Films in der Türkei, mit den Produktionen von Yeşilçam (288 ff./dt. 285 ff.). Die Alltagskultur wird Teil einer Erinnerungskultur, die mit nostalgischem Blick auf die Vergangenheit schaut. Die Erinnerung ist hier an konkrete Dinge gebunden, mit denen individuelle Gefühle hervorgerufen werden. Die Alltagsdinge erhalten so eine Funktion im Prozess des Sich Erinnerns, sie spenden Trost (*teselli*), sie fetischieren den Schmerz der unerfüllten Liebe, sie sind Teil des eigenen Seins und stiften Identität. Sie schaffen individuelle Subjektivität, eine Subjektivität, die nur mittels Materiellem möglich und denkbar ist. Als weiteren Plot des Romans, der mit der Geschichte der Alltagskultur eng in Zusammenhang steht, sind die Betrachtungen der Dinge an sich.

Die theoretische Literatur klassifiziert Dinge nach ihren Eigenschaften, ihren Bedeutungen und ihrem Lebenszyklus, einem sozial und kulturell, individuell und kollektivem Eigenleben. Material, Farbe, Größe, Formung, Haltbarkeit, Dauer im Gebrauch, Funktionalität, Handhabung, Exklusivität oder breite Streuung, Klang und Geruch oder die Wahrnehmung durch alle Sinnesorgane sind hierbei relevant. Hinzu kommt die ästhetische Dimension. Jean Baudrillard unterscheidet objektive, subjektive und konnotative Kriterien.¹¹ Wie alle wissenschaftlichen Arbeiten explizit darlegen, sind Dinge vieldeutig, multirelational und ebenso vielzählig sind ihre Kontextualisierungsmöglichkeiten. Sie rufen Emotionen hervor, sind ein gewichtiger Faktor für die individuelle und kollektive Identität und die Erinnerungskultur. Dinge bieten Orientierung und Sinn. Ihre soziokulturelle Bedeutung schafft Distinktion durch Geschmack und Lebensstil.¹² Der Wohnraum spiegelt räumlich und moralisch Familien- und Gesellschaftsstrukturen wieder, wie Jean Baudrillard (23 ff.) für die patriarchale Ordnung darlegt. Orhan Pamuk lässt in *Masumiyet Müzesi* mit geradezu analytischem Blick die vielfältigen Dimensionen materieller Kultur in ihrer Komplexität sichtbar werden. Er beschreibt die Dinge mit ihrem Aussehen, ihrer Funktion und ihrer Biographie. Er

¹¹ Baudrillard, *Das System der Dinge*.

¹² Siehe König, „Auf dem Rücken der Dinge“; Kienlin, „Die Dinge als Zeichen“; Baudrillard, *Das System der Dinge*; Janet Hoskins, „Agency, Biography and Objects“, in: Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, 74-84, sowie Tilley, „Introduction“.

hebt die individuelle emotionale Beziehung zu einzelnen Gegenständen hervor, bettet all dies in spezifische Erfahrungen des Protagonisten Kemal ein.

Als exemplarisches Beispiel kann das erste Exponat für das Museum betrachtet werden: ein Ohrring Füsuns (38/dt. 36). Dieser Ohrring ist eng verbunden mit der sexuellen Beziehung zwischen Füsun und Kemal (11 f., 538 f./dt. 9 f., 518 f.). Der Verlust des Ohrrings beim Geschlechtsakt am Anfang des Romans steht für den Verlust der Jungfräulichkeit Füsuns und wiederholt sich während eines erneuten vorehelichen Akts vor ihrem Tod. Dass nur ein Ohrring abhanden kommt und nicht beide, mag als die ambivalente Situation, in der sich Füsun zwischen Festhalten und Ablegen traditioneller Normen befindet, interpretiert werden. Kostbare Perlenohrringe verkörpern eine außereheliche Beziehung von Kemals Vater. Kemal schenkt diese Füsun (107 f./dt. 105 f.), wodurch symbolisch Füsuns Status als Geliebte bestätigt wird. Sie will jedoch statt der kostbaren Perlen ihren verloren gegangenen Ohrring, die Wiederherstellung der moralischen Norm, der Ehe. Eine Reihe weiterer Gegenstände ist verbunden mit der Beziehung des Liebespaares. Ein Schirm liefert den Vorwand, sich im *Merhamet Apartmanı* zu treffen (33, 36/dt. 31, 34). Das *Appartement der Barmherzigkeit* ist eine von der Familie Kemals seit vielen Jahren nicht mehr genutzte Wohnung. Angestaubt sind dort all die alten Dinge, die nicht mehr benutzt werden. Sie sind beschrieben mit einer Palette von Eigenschaften und ihrem Lebenszyklus, sie fungieren als Gedächtnis- und Gefühlsstütze und sie erinnern nostalgisch an Vergangenes.

Die Zugehörigkeit zur Oberschicht, ihren Statussymbolen, ihrer sozialen Praxis und ihres Konsumverhaltens manifestieren sich durch eine Reihe von Produkten, die zugleich das Verhältnis zum Westen und ideologische Positionen ausloten. Durch diese Produkte grenzt sich die Elite von unteren Schichten ab. Zum einen geschieht dies durch den Preis. Eine französische Handtasche der Marke Jenny Colon, die verwoben ist mit Kemals Beziehungen zu seiner Verlobten und seiner Geliebten, kostet so viel wie sechs Gehälter eines jungen Beamten (15/dt. 13). Ausländische Alkoholika, die nur unter Schwierigkeiten zu besorgen sind (109 f./dt. 107 f.), zeigen zum anderen nicht nur die finanzielle Seite, sondern verdeutlichen Netzwerke wichtiger Beziehungen, in die die Oberschicht eingebunden ist. Einheimische alkoholische Getränke wie Likör sind eingebettet in Diskurse von Religion versus Zivilisation und Kemalismus (44 f./dt. 42 f.). Ein anderes lokales Getränk ist die erste türkische Limonade namens Meltem, die dargestellt ist mit Produktion, Vermarktung, Verbreitung, Konsum und emotionalem Stellenwert. Sie wird verdrängt durch ein Produkt eines international operierenden Konzerns, der Coca Cola. Aufstieg und Fall der einheimischen Limonade stehen stellvertretend für wirtschaftliche Entwicklungen in der Türkei und dem Einfluss der Globalisierung.

Schichtübergreifend, lokal und global in der Wohnkultur und in der Mode einer bestimmten Zeit verwurzelt sind im Roman genannte Porzellanhundefigürchen (*köpek biblosu* 112, 417 f./dt. 110, 402 f.). Nippes dieser Art schafft Vertraut-

heit und Behaglichkeit (*buzur* 418). Das Kapitel *Die Hunde*, in dem diese Porzellanhündchen im Mittelpunkt stehen, berichtet neutral vom Putsch des 12. Septembers 1980 und seinen Folgen. Der Verlust der Porzellanfigürchen führt zum Verlust von *buzur*, ebenso im folgenden Kapitel *Was ist das eigentlich?* die Präsenz der Militärs. Die dort beschriebene Quittenreibe, die mit Marmelade und Süßem assoziiert ist, wird zeitweise von den Soldaten beschlagnahmt. Für sie ist die Reibe ein Gerät mit scharfer Schneide und somit verboten (426/dt. 411), wodurch u. a. die Absurdität militärischer Maßnahmen deutlich wird. Während der nächtlichen Ausgangssperre bleibt Istanbul Meuten streunender Hunde überlassen (*köpek çeteleri* 426/dt. 411). Diese können zweifelsohne als Anspielung auf die Militärs gesehen werden. Die Hunde zeigen wie subtil und geschickt Orhan Pamuk politische Bewertung, hier eine Kritik am Putsch 1980, einbringt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Orhan Pamuk blickt fast wie ein Wissenschaftler auf die Dinge des Alltags, wie ein Archäologe gräbt er ihre historischen Schichten aus, mit dem analytischen Blick eines Anthropologen, Zeithistorikers und Kulturwissenschaftlers klassifiziert, beschreibt er die Gegenstände, ordnet ihnen soziale, kulturelle, emotionale Bedeutungen und soziale Differenz zu.¹³ Die materielle Kultur wird zum Mapping einer Gesellschaft und ihrer Geschichte.

Im Laufe des Romans legt Kemal eine Sammlung an, die den Grundstock für sein späteres Museum bildet. Diese Kollektion besteht zunächst aus Gegenständen, die er bei der Familie Füsuns einsteckt und mitnimmt. Später kauft er einzelne Exponate hinzu. Der Beginn der Sammlung (ein Lineal, Kapitel 30) mag zufällig sein, er fällt jedoch in die Zeit, in der Füsuns verschwindet und für Kemal verloren geht. Danach wird die Nähe, wie sie im ersten Kapitel beschrieben ist, nicht mehr erreicht. Das Sammeln kann hier als Ersatzhandlung für die nicht erfüllte Liebesbeziehung gedeutet werden. Mit der Zeit bemerkt Füsuns Familie die „Diebstähle“, sie schreitet nicht dagegen ein, obwohl sie wie anhand der Porzellanhündchen gezeigt, erbost darüber ist. Auf die Frage des Warum, antwortet Kemal: „*Onlar bana iyi geliyordu*,“ [...] (535/ dt. „Das hat mir eben gutgetan“ [...] 515.). Er hat zwar keine moralischen Bedenken, sich die Sachen anzueignen, dennoch ist er kein Dieb im herkömmlichen Sinne. Kemal entzieht die Dinge ihrer bestimmten alltäglichen Funktion, wie beim Sammeln stets der Fall.¹⁴ Zugleich verdeutlichen die „Diebstähle“ die Machtverhältnisse zwischen Kemal als reicher Verwandter und Füsuns Familie: dem Fehlverhalten Oberer begegnet man in der türkischen Kultur mit Großmut. Höhepunkt des Sammelwahns bilden die 4213 gesammelte Zigarettenskippen (Kapitel 68), die als „*mabrem eşyalar*“ – „intime Gegenstände“ gesehen werden (438/dt. 422). Hier bekommt die Sammelleidenschaft eine starke erotische

¹³ Vgl. zu den Umgangsweisen mit materieller Kultur König, „Auf dem Rücken der Dinge“, 116 ff.

¹⁴ Vgl. die Definition des Sammelns bei Russell Belk, „Collectors and Collecting“, in: Tilley u.a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, 534-545, hier 535.

und fetischisierte Komponente. Darüber hinaus ist der Nikotinkonsum fester Bestandteil der beschriebenen Alltagskultur. Die Sammlung ist vor allem eine persönliche Kollektion Kemals. Sie repräsentiert aber auch die Alltagskultur Istanbuls in einer gewissen Zeitspanne und ist Teil der Erinnerungskultur. Kemal ist der ideale Sammler, wie ihn die theoretische Literatur beschreibt:¹⁵ Ein Mann mittleren Alters,¹⁶ leidenschaftlich,¹⁷ mit einer Nostalgie für den Ursprung und einer gewissen Versessenheit auf das Authentische der gesammelten Gegenstände,¹⁸ der als romantischer Held in einem rituellen, sakralen Akt die Objekte rettet.¹⁹ Mit dem Sammeln ordnet er die Welt – und Orhan Pamuk seinen Roman.

Die letzten drei Kapitel des Romans stehen ganz im Zeichen des Museums, in das Kemals Sammlung übergeht. Er ist Stifter und Kurator. Mit der Präsentation seiner Sammlung bewahrt er die Alltagsdinge vor dem Vergessen und Verschwinden. Im Allgemeinen sind Ausstellungsstücke materieller Kultur in Museen dekontextualisiert.²⁰ *Masumiyet Müzesi* bildet diesen fehlenden Kontext und liefert Interpretationen für die Exponate im Museum. Der Protagonist Kemal erkennt im letzten Kapitel des Romans die Notwendigkeit eines ausführlichen Museumskatalogs, der die Geschichte eines jeden Gegenstands verzeichnet. Dazu bittet er Orhan Pamuk, seine Geschichte niederzuschreiben, dessen Ergebnis der vorgelegte Roman ist, womit das Werk zu einer Art Museumskatalog wird (vgl. 565/dt. 544 f.). Das Parallelisieren von Roman und Museumskatalog zeigt sich u. a. durch die für einen Roman außergewöhnlich vielen Kapitel, in denen die jeweiligen Gegenstände im Mittelpunkt stehen, so dass die Kapitel wie einzelne Vitrinen wirken. Der Index der Figuren am Ende des Romans liefert eine Art wissenschaftliche Komponente wie sie für einen Museumskatalog denkbar ist. Darüber hinaus ist das Buch Werbung für Orhan Pamuks Museum.

Vorbild und Inspiration für ein persönliches Museum²¹ bilden für Kemal verschiedene kleinere Museen in Paris (547 ff./dt. 527 ff.). 5723 Museen, die Alltagsdinge oder private Gegenstände einzelner Persönlichkeiten ausstellen, besucht er weltweit (580/dt. 559; ca. 50 dieser Museen werden namentlich genannt). Nach der Leidenschaft des Sammelns wendet sich Kemal der Passion des Museumsbesuchs zu. Museen mit Alltagsdingen sind in der Türkei weitgehend unbekannt, so dass

¹⁵ Zum Sammeln allgemein siehe Belk, „Collectors and Collecting“.

¹⁶ In verschiedenen Lebensphasen wird besonders gerne gesammelt, so im mittleren Alter geschlechtsspezifisch von Männern, vgl. Belk, „Collectors and Collecting“, 539.

¹⁷ Zur Passion des Sammelns siehe Baudrillard, *Das System der Dinge*, 110 ff.

¹⁸ Vgl. Baudrillard, *Das System der Dinge*, 98.

¹⁹ Belk, „Collectors and Collecting“, 540 f.

²⁰ Zur theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema Museum siehe Anthony Alan Shelton, „Museums and Museum Displays“, in: Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, 480-499, und Michael Rowland, „Presentation and Politics“, in: Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, 443-445.

²¹ Orhan Pamuk betont in einem Interview seinen Anspruch, ein Museum sollte persönlich sein, vgl. Pamuk/Steinfeld, „Frankfurter Buchmesse 2008“.

die Aufzählung einer enorm hohen Zahl von Museen wie eine Rechtfertigung Orhan Pamuks gegenüber seinen Landsleuten wirkt, die solch einem Ausstellungskonzept mit Unverständnis begegnen könnten. Mit einem Museum der materiellen Alltagskultur findet Orhan Pamuk und mit ihm die Türkei Anschluss an eine international bereits weit verbreitete Entwicklung. Doch nicht die Nachahmung westlicher Modelle hat er im Sinn. Der Blick soll nicht auf das Fremde, sondern auf das Eigene gerichtet werden. So heißt es im Roman hinsichtlich der Ausstellung: *“Türk milleti [...] kendi hayatını seyretmeli.”* (578/dt. 558 „Die Türken sollen [...] ihr eigenes Leben sehen.“).

Masumiyet Müzesi parallelisiert mehrfach den Leseprozess mit dem Gang durch das Museum. Anhand zweier verschiedener Medien, einem Text einerseits und Gegenständen andererseits, wird die gleiche Geschichte „erzählt“. Beide Medien basieren auf der visuellen Wahrnehmung, jedoch ist beim Museumsbesuch das Visuelle elementar, beim Lesen kommt das Imaginäre stärker zur Geltung. Beide Medien erfordern spezifische Voraussetzungen. Der Gang durch das Museum ist an Ort und Öffnungszeiten gebunden. Das Lesen erfordert die Lesefähigkeit und Kenntnisse der Romansprache, und die Erzählzeit des Romans übertrifft die Dauer des Museumsbesuchs bei weitem. Lektüre und Besichtigung stimulieren individuelle Erinnerungen und Gefühle. Text und Gegenstände ergänzen sich in ihrer Wirkung: Die Exponate authentifizieren das Fiktive, den Roman, und der Roman kontextualisiert die Ausstellung. *Masumiyet Müzesi* gewinnt mit der Parallelisierung von Leser und Besucher eine innovative Dimension.

Baba ve Piç

Elif Şafak wählte mit dem Roman *Baba ve Piç*, der vor Orhan Pamuks *Museum der Unschuld* erschienen ist, einen andersartigen Weg in der Darstellung materieller Kultur. Ihr Roman erzählt die wechselvolle Geschichte zweier Istanbuler Großfamilien, einer türkisch-muslimischen und einer armenischen, die sich ca. in den 1920er Jahren in San Francisco (USA) niedergelassen hatte. Über vier Generationen, von 1915 bis 2005, ist das Schicksal beider Familien durch ein Meister-Lehrlingsverhältnis, mehrere Ehen und schließlich einer Freundschaft miteinander verwoben. Die armenische Großfamilie ist mit dem osmanischen Intellektuellen Ohannes Istanbuliyan²² – dem Istanbuler – die ältere, jedoch fehlt ihr im Vergleich zur türkischen eine Generation, was sich als Folge des Genozids interpretieren lässt. Rıza Selim, Waise und Stammvater der türkischen Großfamilie, war Lehrling und Schützling des kinderlosen Levon, Schwager von Ohannes Istanbuliyan. Von ihm lernt er das Kesselmacherhandwerk. Das Verhältnis zu seinem Meister ist für Rıza Selim identitätsstiftend. So nimmt er den Nachnamen Ka-

²² Die Namen der Figuren gebe ich gemäß der türkischen Version des Werkes wieder. Für meine Interpretation nutzte ich die türkische Version.

zancı, dt. Kesselmacher, an und gibt seinem einzigen Sohn den Namen Levon, den er allerdings aufgrund öffentlichen Drucks in Levent abändert. Mit der Republik wechselt Rıza Selim seinen Beruf und wird Fahnenmacher, wodurch er zu Wohlstand und Ansehen kommt. Er steht stellvertretend für die junge Republik, die Fahne symbolisiert die Nationalisierung. Mit seiner nicht existierenden osmanischen Vergangenheit repräsentiert er das offizielle Geschichtsbild, das in der Türkei viele Jahrzehnte vorherrschte. Seine Nachfahren verkörpern dann zwei Lager der türkischen Gesellschaft. Sie sind laizistische Kemalisten oder religiös orientierte Muslime (310/engl. 299).

Baba ve Piç diskutiert den armenisch-türkischen Konflikt mit allen denkbaren Dimensionen und Standpunkten. Dies gelingt der Autorin durch die verschiedenen Figuren, die Figurenkonstellation und durch Unterhaltungen in Chatroom *Cafe Constantinopolis*, in dem sich in den USA lebenden Enkel der ehemals christlichen Minderheiten der Türkei zusammenfinden. Die Figuren verkörpern die individuelle Dimension der Geschichte; im Chatroom kommt eher kollektive Erfahrungen der Armenier zur Sprache. Neben den Auseinandersetzungen um den armenischen Genozid und dessen Folgen wird immer wieder die Frage nach dem Verhältnis zur Vergangenheit thematisiert. Elif Şafak zeigt hier das ganze Spektrum der Möglichkeiten vom Auslöschen und Verdrängen der Vergangenheit, über das Erforschen des Zurückliegenden bis hin zur Überhöhung und Fetischierung vergangener Erfahrungen auf. Im Raum steht auch die Frage, wie mit dem Wissen über die Vergangenheit umzugehen ist. Der Roman gibt mit diesen Diskursen Denkanstöße und Handlungsanweisungen für beide Parteien.

Die materielle Kultur nimmt in Elif Şafaks Roman eine ähnlich strukturierende Rolle wie bei Orhan Pamuk ein. Sie fokussiert allerdings keine Alltagsdinge, sondern die Esskultur und hierbei besonders eine traditionelle Süßspeise namens *aşure*²³. Das Rezept wird in den Erzähltext aufgenommen (281 f./engl. 272 f.) und die Zutaten bilden je eine Kapitelüberschrift.²⁴ In den ersten zehn Kapiteln spielt die jeweilige Überschrift eher eine periphere Rolle – oft wird diese Zutat nur ein einziges Mal im Kapitel genannt. Dennoch sind diese Ingredienzien in der Gesamtschau von Bedeutung. Die jeweilige Zutat ist eng verbunden mit einem einschneidenden Ereignis im Leben einzelner Figuren oder größter Intensi-

²³ Name für den 10. Muḥarram (Monatsname im islamischen Mondkalender) und verschiedene Bräuche dieses Tages, die auf jüdische Ursprünge zurückgehen. Die Süßspeise *aşure* soll durch die in der Arche Noahs vorhandenen Lebensmittel entstanden sein. Für die Schiiten ist es der Todestag Husains, der in der Schlacht von Kerbela umkam. Zu *aşure* siehe Yusuf Şevki Yavuz, „Âşûrâ“, in: *TDVİA* 4, 24-26; Ph. Marçais, „Āshūrā“, in: *EP*, 45, ferner A. J. Wesinck, „Âşûrâ“, in: *LA* I, 710-711.

²⁴ Die Abweichung der ersten Zutat in der türkischen Version des Romans (44 *nobut*, 281 *fasulye*) kommt durch die Übersetzung zustande. Im Englischen handelt es sich sowohl im Rezept als auch in der Kapitelüberschrift um Kichererbsen (35 und 272 *garbanzo beans*). Die deutsche Übersetzung spricht von Garbanzobohnen (50 und 350), ein Wort, das in den einschlägigen deutschen Wörterbüchern nicht verzeichnet ist.

tät ihrer Gefühle. In einzelnen Passagen verdichten sich die Nennungen von *aşure* oder ihrer Zutaten. Die erhöhte Frequenz ist spannungssteigernd und mit ihr kommt die unschöne Vergangenheit der türkisch-muslimischen Seite ans Licht. So wird in den beiden letzten Kapiteln *aşure* um eine Zutat ergänzt, die dem letzten Kapitel die Überschrift gibt: Kaliumzyanid, besser bekannt als Zyankali. *Aşure* gewinnt im Roman verschiedene sich überlagernde und ergänzende Bedeutungsschichten. Mit ihrem jüdischen Ursprung und den verschiedenen Zutaten, die eigentlich so gar nicht für eine Süßspeise zusammenpassen wollen, symbolisiert sie die multiethnische und multikulturelle osmanische Gesellschaft, deren Wurzeln in früheren Kulturen zu finden sind. *Aşure* steht mit ihrer langen Tradition aber auch für die weit zurückliegende Vergangenheit und zugleich für die synkretistische Dimension religiöser und alltäglicher Praxis in Kleinasien und dem Vorderen Orient. Der letzte Zusatz, das Zyankali, vergiftet diese multikulturelle Atmosphäre im wahrsten Sinne des Wortes. Es steht für den Genozid und den Zusammenbruch des Osmanischen Reiches. Dies als Katastrophe begriffen, ergibt sich eine weitere semantische Schicht für *aşure*. Sie ist ein mahnendes Überbleibsel menschlichen Versagens schlechthin, verdeutlicht durch die Sintflut und die Arche Noahs, in der die Süßspeise aus Not entstanden sein soll (vgl. 315 f./engl. 304 f.). *Aşure* nimmt darüber hinaus eine zentrale Rolle in der Identität der türkischen Familie Kazancı ein. Sie identifiziert sich durch ihren Nachnamen mit der Süßspeise, für deren Herstellung ein *kazan*, ein Kessel, notwendig ist (316). *Aşure* symbolisiert Beständigkeit und Hoffnung (281/engl. 272), wichtiger Bestandteil sozialer Beziehungen und kulturellen Lebens (298/engl. 288 f.). Für Mustafa Kazancı, der seit 20 Jahren in den USA lebt und in diesen Jahren alles Türkische und die Türkei aus seinem Leben verbannt hat, löst *aşure* gefühlvolle Erinnerungen aus, denen er sich nicht entziehen kann (298 f. und 350/engl. 288 f.) und die sein persönliches Fehlverhalten offenbaren. Als Kind durchbricht er soziale Familienbeziehungen, in dem er die Süßspeise nicht den Nachbarn bringt, sondern sie sich einverleibt (298 f./engl. 288 f.). Als Jugendlicher wird im Traum *aşure* zum Balsam seiner Wunden, die ihm der Vater als Strafe für das Masturbieren zufügte (326/engl. 314). Sein schwieriges Verhältnis zur eigenen Männlichkeit und zur tabuisierten Sexualität endet in der familiären Katastrophe, die mit der Sintflut verglichen wird (318/engl. 307): Er vergewaltigt seine jüngere Schwester Zeliha (318-332/engl. 307-318). Die Süßspeise *aşure* durchbohrt den Panzer um sein Gewissen (350), so dass er dem Tötungsverlangen seiner ältesten Schwester Banu nachkommt und die vergiftete Speise zu sich nimmt (351 f., 372 f./engl. 336 f. und 354 f.). Ihre tiefe Gläubigkeit ermöglichte ihr, die Wahrheit über Mustafas Tat und den Genozid zu erfahren (193 ff., 229 ff./engl. 186 ff.; 222 ff.). Für die einzelnen Ingredienzien lassen sich vergleichbar komplexe Interpretationsansätze wie hier für *aşure* umrissen aufzeigen.

Neben der spezifischen Speise *aşure* hat die Ess- und Trinkkultur, der Nikotin- und Alkoholgenuss im Roman eine wichtige Funktion in der Darstellung des Le-

bensstils, des Geschmacks, der kulturellen und sozialen Praxis, so dass vor allem die Esskultur ein zentrales Moment der Identität – auch in der Migration – bildet.²⁵ Verschiedene kulturelle Muster und eine Auseinandersetzung mit ihnen zeigen sich vor allem in der Figur Armanuş Çakmakçıyan.²⁶ Ihre Mutter, die Amerikanerin Rose, trennte sich von ihrem Vater, einem Enkel Ohannes İstanbulliyan, und heiratete aus Rache an der armenischen Großfamilie einen Türken, Mustafa Kazancı. Die junge Frau Armanuş wächst mit zwei verschiedenen Kulturen, mit der protestantischen Welt ihrer Mutter in Arizona und mit der armenischen Großfamilie ihres Vaters in San Francisco auf. Im März 2005 reist sie zur Familie ihres Stiefvaters nach Istanbul, um ihre armenischen Wurzeln zu erkunden (314/engl. 303). Anhand der Esskultur werden die drei Identitäten – amerikanisch, armenisch und türkisch – ausgehandelt. Wesentlich ist dabei die soziale Funktion des Essens. Die beiden Großfamilien (u. a. 30 f. und 134/engl. 22 f. und 122; 60 ff., 110 und 113/engl. 50 ff., 97 und 100) werden so vorgestellt, ergänzt durch die Istanbuler Kneipenkultur mit ihrem Lebensstil (259 ff./engl. 252 ff.). Während für Rose die zu erwartenden türkischen Speisen Ängste hervorrufen (294 und 296 ff./engl. 284 ff.) – Crêpe mit Ahornsirup verkörpern ihre Essgewohnheiten (303/engl. 292) –, so ist es für Armanuş das Verbindende und Gemeinsame zwischen türkischer und armenischer Kultur, wodurch sie sich nach ihrer Ankunft in Istanbul als Armenierin outet (166, 164 ff. und 173/engl. 158, 156 ff. und 165). Der lokale Bezug der Esskultur ist identitätsstiftend. Die Ernährungsgewohnheiten der armenischen Großfamilie in den USA zeigen die Grenzen der Integration auf: der Geschmack lässt sich nicht integrieren. So enthält ein Test, in dem man den Grad seines Armenischseins messen kann, mehrere spezifisch „türkische“ Speisen (126 f./engl. 114 f.) und Armanuş nennt die türkische Küche ein Paradies für jeden Armenier (189/engl. 182). Ganz andersartige Aspekte der eigenen Identität rücken für die junge Frau Asya Kazancı durch die jährliche Geburtstagstorte ins Bewusstsein. Es sind ihre ersten Erfahrungen mit dem Schimpfwort *piç* (dt. Bastard) (71 ff./engl. 60 ff.). Sie wächst ohne Wissen um den eigenen Vater vaterlos auf, sie ist die Tochter der vergewaltigten Zeliha, die die Identität des Erzeugers Mustafa bis zu dessen Tod verheimlicht.

²⁵ Zum theoretischen Hintergrund der Esskultur allgemein siehe unter dem Stichwort in *Meyers Großes Taschenlexikon*, 10. Auflage, Mannheim 2006 (elektronische Ressource), zum Themenkomplex Geschmack, Lebensstil und Identität siehe Tilley, „Objectification“, 66 und Patricia Spyer, „The Body, Materiality and the Senses. Introduction“, in: Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, 125-129, sowie Judith Faryuhar, „Food, Eating, and the Good Life“, in: Tilley u. a. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, 145-160, hier 146 ff. Im Englischen wird der kulturspezifische Nahrungsverzehr von Migranten in der Regel unter dem Begriff Ethno-Food oder Ethnic Foods gefasst. Prägend für die Esskultur sind neben ethnischen, religiöse und lokal-regionale Aspekte.

²⁶ Armanuş trägt einen armenischen Vornamen, den Namen ihrer Urgroßmutter, der Frau von Ohannes İstanbulliyan. Ihr Nachname hingegen ist abgesehen von der Endung *-yan* türkischer Herkunft, dt. Waffenschmied, vgl. 167.

Weitere Dimensionen materieller Kultur finden sich in einer Vielzahl beschriebener Dinge, die allesamt dem Habitus, dem kulturellen und symbolischen Kapital im Bourdieu'schen Sinne zuzurechnen sind. Dazu gehören Wohnungs-, Café- und Kneipeneinrichtungen inklusive der Wandgestaltung mit Bildern und Postern, dazu gehören die teilweise absolut unpassenden Souvenirs, die Rose der Istanbuler Familie kauft (293/engl. 283 f.). Die charakterisierte Kleidung durchbricht die stereotypen Vorurteile über türkische Frauen und zeigt das ganze Spektrum der Art, sich in der Türkei zu kleiden. Armanuş ist schockiert von Zelihas markantem Kleidungsstil mit ihren Miniröcken und hochhackigen Schuhen. Die Schuhe Zelihas verkörpern ihre Identität. Der Bruch eines Schuhabsatzes im ersten Kapitel steht für den Bruch in ihrem Leben infolge der Vergewaltigung durch ihren Bruder. Accessoires nehmen eine vergleichbare Funktion ein. Die beiden armenischen Intellektuellen Ohannes İstanbuliyan und Aram, Zelihas Lebenspartner, werden durch ihre Brille parallelisiert (242, 257). Beide – der eine 1915, der andere 2005 – halten unverbesserlich an Istanbul und ihrem Vertrauen in die Menschen dort fest. Unter allen Dingen nimmt eine Brosche eine Sonderstellung ein. Sie ist in Form eines in der Mitte aufgebrochenen Granatapfels mit leuchtenden Rubinen als Kerne, exquisit gearbeitet von einem armenischen Künstler in Sivas (231/engl. 226). Seit dem Altertum ist der Granatapfel eine symbolträchtige Frucht.²⁷ Die Biographie der Brosche verdeutlicht mehrere Ebenen dieser Symbolik und fügt noch weitere hinzu. Ohannes İstanbuliyan kauft das Schmuckstück für seine Frau (231 f./engl. 226), was als Symbol der Liebe und der Ehe gewertet werden kann. Ergänzt wird das Bild des aufgebrochenen Granatapfels noch mit einer anderen Bedeutung. Vor der Verhaftung Ohannes İstanbuliyan's will ein Freund ihn wachrütteln, wozu er die Lage des Osmanischen Reiches 1915 mit einem Granatapfel vergleicht: *“Nar ortadan ayrılıp da parçalara bölünürse, bir daba mümkünü yok yerine koyamazsın saçılan taneleri ...”* (239/engl. 233) „Wenn ein Granatapfel erst einmal aufgebrochen ist und seine Kerne in alle Richtungen verstreut sind, kann man ihn nicht mehr zusammenfügen.“ (dt. 300). Folgt man dem Bild der geschlossenen Frucht als Symbol der Kirchengemeinschaft, so lässt sich die aufgebrochene Frucht auf die armenische Kirche übertragen, die zersprengt wird. Im angespannten Moment vor der Verhaftung Ohannes İstanbuliyan's ruft die Erinnerung an einen auf den Boden geworfenen aufgebrochenen Granatapfel Panik hervor (239/engl. 233). Das leuchtende Rot (*kıpkırmızı*) kann mit Blut assoziiert werden. Im kirchlichen Kontext verbildlicht der rote Saft

²⁷ Der Granatapfel ist vor allem ein Fruchtbarkeitssymbol. Der Baum symbolisiert Liebe, Ehe und Fruchtbarkeit, die geschlossene Frucht die Kirchengemeinschaft und das Öffnen der Frucht die Defloration. Das Rot des Inneren ist ein Symbol der Liebe und des Blutes, damit des Lebens und des Todes. In der Kirche gilt der rote Saft des Granatapfels als Blut der Märtyrer. Als Frucht des Mittelmeerraums steht der Granatapfel im Roman für den regionalen Bezug. Siehe unter dem Stichwort Granatapfel in Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon Symbole*, München 2004, 169-170, und Udo Becker, *Lexikon der Symbole*, Köln [2007], 106-107.

des Granatapfels das Blut der Märtyrer. Dementsprechend kann das Rot als Vorgriff auf die folgenden Ereignisse, dem Tod Ohannes İstanbuliyans, interpretiert werden. Die Brosche kann er nicht mehr seiner Frau schenken und sein Lebenswerk, eine Sammlung armenischer Märchen, nicht vollenden. Fruchtbarkeit, Liebe, die Überlieferung der armenischen Traditionen erfüllen sich nicht. Das weitere Schicksal der Brosche steht exemplarisch für die Geschichte der Armenier nach 1915. Şuşan, die Tochter Ohannes', überlebt die Deportation, wird zwangskonvertiert und kommt schließlich in ein Waisenhaus in Istanbul, wo Rıza Selim, der ehemalige Lehrling Ohannes' Schwagers, sie zufällig findet und heiratet. Şuşan bringt einen Sohn zur Welt. Ihr älterer Bruder macht sie ausfindig, überreicht ihr die Brosche und nimmt sie mit nach Amerika. Şuşan lässt ihr Kind und das Schmuckstück als Erbe für ihren Sohn zurück (339 und 341 ff./engl. 324 und 326 ff.). Mit der Brosche lässt Şuşan das Erlebte, die schrecklichen Erfahrungen hinter sich. Sie hinterlässt dieses Schicksal als Erbe den Türken. Die Brosche verbleibt in der Türkei wie all die Besitztümer der Armenier zurück bleiben. Rıza Selim heiratet erneut und gründet so die Familie Kazancı. Der Sohn Şuşans ist sein einziger Nachkomme, so dass die Brosche sich schließlich im Besitz seiner ältesten Tochter Banu befindet (318, 336 und 374/engl. 306, 321 und 355). Die Biographie der Brosche verkörpert die armenische Erfahrung. Sie ist *das* Beweisstück, das Zeichen der Authentizität der armenischen Geschichte im Allgemeinen und der Familien İstanbuliyan/Çakmakçıyan und Kazancı im Besonderen. Wie ihre beiden Familiengeschichten mehrfach miteinander verquickt sind, so ist die türkische Geschichte nicht von der armenischen zu trennen. Der aufgebrochene Granatapfel symbolisiert Leben und Tod. Granatapfelkerne sind eine der Zutaten für *aşure*, so dass die symbolische Bedeutung der Brosche eingebettet ist in die verschiedenen Bedeutungsschichten der Süßspeise (s. o.).

Elif Şafak zeichnet die armenische, türkische oder amerikanische Kultur, in der die Esskultur und der Lebensstil eine zentrale Rolle einnehmen, nie eindimensional. Stets werden verschiedene Facetten sichtbar: Rose, die Vertreterin der amerikanischen Kultur, ist durch den Ort ihrer Herkunft (Kentucky, 68/engl. 57) und ihrem späteren Leben in Arizona (293/engl. 284) ambivalent. Sie ist die Figur, die die beiden Familien zusammenbringt. Dies könnte als Handlungsanweisung gelesen werden, welche Rolle die USA im türkisch-armenischen Konflikt übernehmen könnte. Die türkischen und armenischen Charaktere sind gleichermaßen verschiedenartig oder facettenreich geschildert. Die zwei Soldaten, die Ohannes verhaften, haben unterschiedliche Verhaltensweisen (242/engl. 235). Beide Großfamilien sind sehr heterogen und auch in einer Generation zeigen sich recht unterschiedliche Lebensstile. Barsam, Rose erster Mann armenischer Herkunft, ist noch voll und ganz in die armenische Community und Familie integriert (287 ff./engl. 278 ff.), während Mustafa, ihr zweiter Mann, mit der türkischen Kultur gebrochen hat (294 f./engl. 285). Mit ihrem Anderssein gehen sie völlig unterschiedlich um. Es ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele anfüh-

ren. Materielle Kultur fungiert in Elif Şafaks Roman *Baba ve Piç* nicht nur, um den Roman zu strukturieren und ihr Anliegen wie die Geschichte des armenischen Genozids zu thematisieren, sondern sie nutzt Beschreibungen materieller Dinge auch für die Zeichnung ihrer Figuren.

Fazit

Elif Şafak und Orhan Pamuk bedienen sich in den untersuchten Romanen einer vergleichbaren Technik, ihren Text anhand von Gegenständen und Lebensmitteln zu strukturieren. Während Elif Şafak dies in klarer Form mit den Kapitelüberschriften verdeutlicht, erscheinen in Orhan Pamuks Roman die materiellen Güter nicht so offensichtlich, wobei er dies mit metafikionalen Methoden kompensiert. Er thematisiert den Stellenwert der Gegenstände für seinen Erzähltext. Beide Autoren verknüpfen die Dinge mit wesentlichen inhaltlichen Aspekten, wobei *Masumiyet Müzesi* die nostalgische Erinnerung, Sexualität und *Baba ve Piç* Fragen der Identität, das armenisch-türkische Verhältnis fokussiert. Verkörpert *Der Bastard von Istanbul* mit den gewählten Figuren, einer Welt der Frauen, und inhaltlichen Standpunkten das Weibliche, so steht *Das Museum der Unschuld* für das Männliche. Analog hierzu ist der Beginn der Romane zu lesen: Der Geschlechtsakt bei Pamuk, die missglückte Abtreibung bei Şafak.

Die behandelten Romane sind beide erfolgreiche und viel diskutierte Werke von beträchtlichem Umfang, die in einer durchgehenden Erzählung unterhaltsam und spannend komplexe Sachverhalte thematisieren. Sowohl *Masumiyet Müzesi* als auch *Baba ve Piç* zeigen ein alternatives Bild der Vergangenheit jenseits der offiziellen Geschichtsdarstellung in der Türkei. Sie positionieren sich – u. a. mit ihrer Darstellung von materiellen Kulturgütern – in der türkischen Erinnerungskultur.

