

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Orhan Pamuk

Der naive und der sentimentalische Romancier

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

1	Was unser Verstand tut, wenn wir einen Roman lesen	9
2	Herr Pamuk, haben Sie das wirklich alles erlebt?	33
3	Literarische Figuren, Handlung, Zeit	53
4	Wörter, Bilder, Gegenstände	77
5	Museen und Romane	103
6	Das Zentrum	129
	Epilog	153
	Register	163

*Was unser Verstand tut, wenn wir
einen Roman lesen*

Romane sind wie ein zweites Leben. So wie die Träume, um die es bei Gérard de Nerval geht, enthüllen Romane uns die bunte Vielfalt unseres eigenen Lebens und sind von Menschen, Gesichtern und Dingen bevölkert, die uns bekannt erscheinen. Wie im Traum sind wir beim Lesen manchmal so gebannt vom Spektakel der Handlung, dass wir uns selbstvergessen in das imaginäre Geschehen hineinziehen lassen. Die fiktive Welt, der wir uns genussvoll hingeben, erscheint uns dann realer als die tatsächliche Welt. Dann können wir das Romangeschehen für wirklich halten oder es zumindest mit dem echten Leben verwechseln. Dieser Illusion naiv anheimzufallen, ist für uns aber nie Grund zur Klage, ganz im Gegenteil. So wie wir einen Traum oft weiterträumen möchten, soll auch der Roman sich fortspinnen und jenes zweite Leben uns weiterhin mit einem handfesten Schein von Realität und Authentizität versorgen. Trotz unseres Wissens um das Wesen der Fiktion sind wir enttäuscht, wenn ein Roman die Illusion, vom wahren Leben zu berichten, nicht aufrechterhält.

Ein Traum definiert sich dadurch, dass wir das Geträumte als echt empfinden. So erscheint uns auch beim Lesen das Romangeschehen als echt, und doch haben wir

irgendwo im Hinterkopf, dass unsere Annahme falsch ist. Dieses Paradox liegt in der Natur des Romans selbst begründet. Zunächst lässt sich also festhalten, dass die Kunst des Romans auf unserer Fähigkeit beruht, an einander widersprechende Sachverhalte gleichzeitig zu glauben.

Seit nunmehr vierzig Jahren bin ich Romanleser und weiß daher, dass man dem Roman gegenüber vielerlei grundsätzliche Haltungen einnehmen kann. Man kann sich mehr oder weniger auf einen Roman einlassen, kann ernst an ihn herangehen oder eher leichtfertig. Und aus Erfahrung weiß ich, dass man dann jeweils nicht der gleiche Leser ist. Mal liest man unter Aufbietung des logischen Verstands, mal nur mit den Augen, mal mit der Phantasie, mal nur mit einem Bruchteil des Verstands, mal so, wie man selbst es möchte, mal so, wie der Roman es will, und manchmal auch mit jeder Faser seines Herzens. Als junger Mensch gab ich mich lange Zeit ganz und gar der Romanlektüre hin. Ich war ein intensiver, ja ekstatischer Leser. In jenen Jahren, etwa vom achtzehnten bis zum dreißigsten Lebensjahr (1970–1982), wollte ich beschreiben, was bei mir dabei in Kopf und Seele vorging, so wie ein Maler klar und deutlich eine belebte Landschaft voller Berge, Ebenen, Felsen, Wälder und Flüsse darstellt.

Was genau geht beim Romanlesen in uns vor? Inwiefern unterscheiden sich unsere Gefühle dabei von dem, was wir empfinden, wenn wir einen Film sehen, ein Bild betrachten oder einem Gedicht lauschen, und sei es auch ein episches Gedicht? Manchmal kann ein Roman durchaus auf die gleiche Art Vergnügen bereiten wie eine Biographie, ein Film, ein Gedicht, ein Gemälde oder ein

Märchen. Und doch unterscheidet sich die einzigartige Wirkung des Romans grundsätzlich von dem, was andere literarische Gattungen oder Film und Malerei in uns hervorrufen. Als Einstieg in die Verdeutlichung dieses Unterschieds soll geschildert werden, wie ich mich zu Zeiten leidenschaftlicher Lektüre verhielt und welche komplexe Bilderwelt in mir entstand.

Wie ein Museumsbesucher, der einem Gemälde in erster Linie Unterhaltung für das Auge abverlangt, hatte ich eine Vorliebe für konfliktreiche Handlungen und üppige Romanlandschaften. Ich genoss es, heimlich das Privatleben von Menschen zu beobachten und zugleich die dunklen Ecken einer allgemeinen Landschaft zu erforschen. Es soll aber nicht der Eindruck aufkommen, das in mir entstehende Bild sei durchweg ruhelos gewesen. Ich hatte vielmehr oft genug eine ausgedehnte friedliche Landschaft vor Augen, in der manchmal die Lichter verloschen, Schwarz und Weiß sich voneinander schieden und Schatten in sanfter Bewegung gerieten. Bisweilen dachte ich staunend, die Welt bestehe plötzlich aus einem völlig anderen Licht. Es konnte die Dämmerung hereinbrechen und sich über alles legen, die ganze Welt verdichtete sich zu einem einzigen Gefühl und einer einzigen Gestalt, und ich merkte, wie sehr mir das gefiel und dass ich jenes Buch um genau dieser besonderen Atmosphäre willen las. Wenn es mich in die Romanwelt hineinzog, spürte ich, während ich in der elterlichen Wohnung saß, wie die Schatten all dessen, was mir vor dem Aufschlagen des Buchs noch präsent gewesen war – das Glas Wasser, das ich soeben getrunken hatte, ein Gespräch mit meiner Mutter, vage Gedanken, kleine Verstimmungen –, sich allmählich verflüchtigten.

Dann merkte ich, dass der orangefarbene Lehnstuhl, in dem ich saß, der stinkende Aschenbecher neben mir, das mit Teppichen ausgelegte Zimmer, die Kinder, die draußen plärrend Fußball spielten, die aus der Ferne herübertönenden Dampfersirenen sich aus meinem Bewusstsein zurückzogen und sich eine neue Welt vor mir auftat, Wort für Wort, Satz für Satz. Während ich eine Seite nach der anderen las, trat mir jene neue Welt immer deutlicher vor Augen, so wie mit Geheimtinte Gezeichnetes langsam an Konturen gewinnt, wenn man eine bestimmte Lösung darüber gießt. Linien, Schatten, Ereignisse und Protagonisten arbeiteten sich langsam heraus. Alles, was mir in dieser Eröffnungsphase den Einstieg in den Roman erschwerte und mich daran hinderte, mich an bestimmte Personen, Ereignisse oder Gegenstände aus dem Roman zu erinnern und sie mir bildlich vorzustellen, nahm ich als empfindliche Störung wahr. Wenn ich nicht mehr auf Anhieb wusste, inwiefern eine Nebenfigur mit dem Romanhelden verwandt war und wo genau sich die Schublade befand, in der ein Revolver lagerte, oder wenn ich hinter einem Dialog einen Hintersinn vermutete, ohne diesen aber genau zu begreifen, dann konnte mich das wahnsinnig machen. Und während meine Augen gierig über die Wörter glitten, wünschte ich mir in lustvoller Ungeduld, es möge sich alles mit einem Schlag klären. Die Pforten meiner Wahrnehmung gingen so weit wie möglich auf, wie die Sinne eines scheuen Tieres, das in einer völlig fremden Umgebung ausgesetzt wird, und mein Verstand arbeitete viel schneller als sonst, geradezu panikartig. Während ich mich ganz auf die Details des Romans konzentrierte, um mich auf die Welt einzustimmen, die ich da betrat,

kämpfte ich darum, alles Beschriebene bildlich vor mir zu sehen.

Nach einer Weile zeitigte diese Anstrengung ihre Ergebnisse, und die ausgedehnte Landschaft, die ich sehen wollte, tat sich in aller Klarheit vor mir auf wie ein riesiger, aus dem Nebel aufsteigender Kontinent. Dann sah ich das im Roman Erzählte wie jemand, der bequem die Aussicht aus seinem Fenster genießt. Geradezu modellhaft dafür, wie ein Roman zu lesen ist, erscheint mir daher die Art, wie Pierre in *Krieg und Frieden* von einem Hügel aus die Schlacht um Borodino beobachtet. Wir spüren, dass hier viele Details, die wir bei fortschreitender Lektüre werden präsent haben müssen, geschickt miteinander verwoben und für uns bereitgehalten werden, so dass sie uns, losgelöst von ihrer Wortstruktur, wie ein Landschaftsbild erscheinen. Die Aufmerksamkeit, die der Autor optischen Details widmet, korrespondiert mit der Fähigkeit des Lesers, Wörter durch Visualisierung in ein großes Landschaftsgemälde zu verwandeln. Nun finden Romanhandlungen selbstredend nicht immer auf Schlachtfeldern oder überhaupt in freier Natur statt, sondern auch in abgeschlossenen Räumen von oftmals bedrückender Atmosphäre, wie etwa in Kafkas *Verwandlung*, doch auch solche Geschichten lesen wir im Grunde, als betrachteten wir eine Landschaft, und indem wir sie in Gedanken in ein Gemälde verwandeln, fühlen wir uns in die Atmosphäre der Szene ein und lassen uns suchend und tastend davon beeinflussen.

Anhand eines weiteren Beispiels von Tolstoi, in dem es um einen Blick aus dem Fenster geht, lässt sich zeigen, wie man beim Lesen in eine Romanlandschaft hineingerät. Die Szene stammt aus einem der größten Romane

aller Zeiten, nämlich aus *Anna Karenina*. Die Titelheldin ist in Moskau Wronski begegnet und fährt nun mit dem Nachtzug heim nach Sankt Petersburg. Sie ist glücklich, weil sie am nächsten Morgen Mann und Kind wiedersehen wird:

»Anna [...] nahm aus ihrer Tasche ein Papiermesser und einen englischen Roman. Die erste Zeit konnte sie nicht lesen. Zunächst störten das Gehetze und Gerenne; dann, als der Zug losfuhr, musste sie einfach den Geräuschen lauschen; dann war es der Schnee, der ans linke Fenster schlug und an der Scheibe kleben blieb, der Anblick des eingemummt vorbeigehenden und einseitig schneeverwehten Schaffners, waren es die Gespräche, welch ein schlimmer Schneesturm draußen herrsche, was ihre Aufmerksamkeit ablenkte. Später war es stets dasselbe, stets dasselbe; dasselbe Gerüttel und Geklopfe, derselbe Schnee am Fenster, dieselben raschen Übergänge von Dampfeshitze zu Kälte und wieder zu Hitze, dasselbe Vorbeihuschen derselben Gesichter im Halbdunkel und dieselben Stimmen, und nun las Anna und verstand, was sie las. [...] Anna Arkadjewna las und verstand, was sie las, aber es behagte ihr nicht zu lesen, also dem Abbild fremden Lebens zu folgen. Viel zu sehr wollte sie selbst leben. Las sie, wie die Romanheldin einen Kranken pflegte, wollte sie mit unhörbaren Schritten durchs Zimmer des Kranken gehen; las sie, wie ein Parlamentarier eine Rede hielt, wollte sie diese Rede halten; las sie, wie Lady Mary der Hundemeute hinterherritt und die Schwägerin hänselte und alle durch ihre Kühnheit verwunderte, wollte sie selbst das tun. Aber da war nichts zu tun, so befangerten ihre kleinen Hände das glatte Papiermesser, und sie zwang sich zum Lesen.«

(Zitiert nach der Übersetzung von Rosemarie Tietze, München 2009.)

Es gelingt Anna Karenina nicht zu lesen, denn aus ihrem Erlebnishunger heraus muss sie unablässig an Wronski denken. Wäre sie fähig, sich auf den Roman zu konzentrieren, so könnte sie sich mühelos ausmalen, wie Lady Mary ihr Pferd besteigt und dem Rudel Hunde hinterherreitet. Sie würde sich die Szene vorstellen, als sähe sie aus einem Fenster, und dann merken, wie sie in die zunächst von außen beobachtete Atmosphäre langsam hineingleitet.

Wieviel der Einstieg in einen Roman mit der Vertiefung in ein Landschaftsgemälde zu tun hat, ist den meisten Romanautoren durchaus bewusst. Auf der ersten Seite von Stendhals *Rot und Schwarz* sehen wir etwa aus der Ferne das Städtchen Verrières auf seinem Hügel, die weißen Häuser mit ihren spitzen roten Ziegeldächern, die blühenden Kastanienbäume und die Ruinen der Befestigungsanlagen. Weiter unten fließt der Doubs. Danach nehmen wir die Sägemühlen und die Fabrik wahr, die *toiles peintes* herstellt, buntbedruckte Stoffe.

Eine Seite später haben wir schon den Bürgermeister kennengelernt, eine der Hauptfiguren des Romans, und wir wissen, wes Geistes Kind er ist. Wahre Lesefreude beginnt, wenn wir die Romanwelt nicht mehr von außen sehen, sondern durch die Augen einer der Hauptfiguren. Beim Lesen pendeln wir zwischen breitangelegten Darstellungen und flüchtigen Momenten, zwischen allgemeinen Betrachtungen und ganz spezifischen Ereignissen, und das mit einer Geschwindigkeit, wie kein anderes literarisches Genre sie zu bieten hat. Gerade noch betrachten wir eine Landschaft aus der Ferne, und plötzlich

werden wir Zeuge der Stimmungen und intimsten Gedankengänge einer darauf abgebildeten Person. Ähnlich ergeht es uns mit der chinesischen Landschaftsmalerei, wenn wir zwischen Klippen, Flüssen und belaubten Bäumen ein Menschlein ausmachen, auf das wir uns dann konzentrieren, um die umgebende Landschaft mit seinen Augen zu sehen (und nicht anders sollen chinesische Gemälde auch wahrgenommen werden). Wir merken dann, dass die betreffende Landschaft darauf ausgelegt ist, die Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen der Figur darin widerzuspiegeln. Und wenn wir in einem Roman spüren, dass eine Landschaft ein Bestandteil des Gemütszustands der Protagonisten ist, dann merken wir auch, dass wir uns mit diesen beinahe nahtlos identifizieren können. Während wir bei der Lektüre den Gesamtrahmen des Romans in uns aufnehmen, folgen wir nach und nach den Gedanken und Handlungen der Protagonisten und schreiben ihnen inmitten der allgemeinen Landschaft eine Bedeutung zu. Wir befinden uns nun inmitten jener Landschaft, die wir vor kurzem noch von außen betrachtet hatten. Nicht nur sehen wir die Berge vor unserem geistigen Auge, wir spüren auch die Kühle, die vom Fluss aufsteigt, wir riechen den Waldesduft, sprechen mit den Protagonisten und dringen so immer weiter in das Universum des Romans ein. Dessen Sprache hilft uns bei der Vermengung naher und ferner Elemente und lässt uns die Gesichter und die Gedanken der Romanhelden als Teile eines Ganzen sehen.

Unser Verstand leistet harte Arbeit, wenn wir in einen Roman vertieft sind, aber nicht in der gleichen Art wie der Verstand Anna Kareninas, während sie in dem schneebedeckten, lauten Zug nach Sankt Petersburg sitzt.

Wir vollführen ein ständiges Hin und Her zwischen der Landschaft, den Bäumen, den Protagonisten, deren Gedanken, den Gegenständen, die sie berühren, den Erinnerungen, die diese wiederum hervorrufen, und von dort geht es weiter zu anderen Protagonisten und zu allgemeinen Erwägungen. Unser Verstand arbeitet schnell und konzentriert und vollführt eine Vielzahl von Operationen gleichzeitig, und doch sind wir uns meist all dessen nicht bewusst. Es geht uns wie einem Autofahrer, der nicht merkt, wie oft er Pedale drückt und Hebel betätigt, wie präzise er das Lenkrad bewegt, während er den Verkehr um sich herum und zahllose Zeichen und Regeln beachtet.

Die Analogie mit dem Autofahrer gilt aber nicht nur für den Leser, sondern auch für den Romancier. Manche Schriftsteller sind sich der Techniken, die sie verwenden, gar nicht bewusst; sie gehen so spontan vor, als sei der Akt des Schreibens etwas völlig Natürliches, und in ihrer Selbstvergessenheit merken sie nicht, wie viele Operationen und Berechnungen sie im Kopf vollführen und dass sie die Pedale, Hebel und Bremsen benutzen, mit denen die Kunst des Romans sie ausgestattet hat. Ich schlage vor, dass wir die Art der Herangehensweise, bei der man sich um die technischen Aspekte des Schreibens und Lesens eines Romans nicht weiter kümmert, als »naiv« bezeichnen. Als »reflektiv« lassen sich im Gegensatz dazu die Autoren und die Leser bezeichnen, die davon fasziniert sind, wie künstlich jeglicher Text ist und wie unfähig, die Wirklichkeit abzubilden. Ihr Augenmerk gilt daher den Methoden des Romanschreibens sowie der Art, wie unser Verstand beim Lesen arbeitet. Die Kunst des Romans besteht im Grunde darin, beim Schreiben gleichzeitig naiv und reflektiv zu sein.