

Michael Hofmann

*Großstadt, Traditionsverlust und „neues Sehen“.
Tanpınars Seelenfrieden und
Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Ahmet Hamdi Tanpınars bedeutender Roman *Seelenfrieden* soll in diesem Beitrag aus germanistischer Sicht analysiert werden. Das germanistische Interesse an Tanpınars Roman erwächst aus einem Interesse an einem erweiterten Verständnis von „Weltliteratur“, mit dem die deutschsprachige Literatur nicht mehr nur in den Kontext anderer europäischer Literaturen gestellt wird, sondern unter anderem auch die türkische Literatur einbezieht, die europäische und „orientalische“ Anregungen aufnimmt. Es ergibt sich in den hier vorzustellenden Überlegungen ein Bündel an Bezügen, das zunächst skizziert und dann genauer betrachtet werden soll. Die Bedeutung von Istanbul-Diskursen als Varianten des literarischen und kulturellen Großstadtdiskurses ist in Deutschland vor allem durch das Werk Orhan Pamuks deutlich geworden. Der Roman *Das schwarze Buch* und insbesondere der Essay *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt* thematisieren neben vielen anderen Aspekten den europäischen, vor allem französischen Istanbul-Diskurs, aber auch die Auseinandersetzung mit der ehemals osmanischen Metropole bei Tanpınar, vor allem in dessen Roman *Seelenfrieden*. Es ist zunächst zu zeigen, wie Pamuk die Komplexität und Vielschichtigkeit des modernen Istanbul-Diskurses bei Tanpınar verdeutlicht und dabei Bezüge zu Walter Benjamin herstellt, der insbesondere in seinem fragmentarisch überlieferten *Passagenwerk* Paris als die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts und als exemplarischen Untersuchungsgegenstand der kulturellen und literarischen Moderne dargestellt hat. Die Moderne artikuliert sich bei Benjamin einerseits als ein Bruch mit allen konventionellen tradierten Ordnungskonzepten und gleichzeitig als eine Kritik an der technischen und industriellen Modernisierung, welche die Entwicklung der Großstadt und speziell von Paris charakterisiert. Die französische Moderne insbesondere mit Baudelaire und Proust ist von elementarer Bedeutung für Benjamin und ebenso für Tanpınar (und Pamuk). Dies gilt nun ebenso für einen

exemplarischen Großstadttroman der deutschsprachigen Moderne, für Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Der vorliegende Beitrag möchte deshalb nach einer Erkundung des Komplexes Pamuk-Tanpınar-Benjamin eine vergleichende Lektüre der Romane von Rilke und Tanpınar versuchen, bei der die Kritik an problematischen Folgen der Modernisierung, aber auch die Auseinandersetzung mit einem „neuen Sehen“ und einem modifizierten Bezug zur Tradition wichtige Vergleichspunkte darstellen. Des Weiteren möchte ich verdeutlichen, dass das bei Rilke wie bei Tanpınar bedeutende Konzept eines neuen Sehens, eines veränderten Verhältnisses des Subjekts zur Welt, mit einer Rezeption der Mystik in Verbindung gebracht werden kann, und zwar mit einer eher allgemein zu verstehenden Rezeption europäischer Mystik bei Rilke und mit einer expliziten Bezugnahme auf den Sufismus bei Tanpınar. Es ist also festzuhalten, dass der exemplarische Großstadttroman der türkischen Moderne eine wichtige Herausforderung der europäischen Literaturen und ihrer Erforschung bedeutet, indem sich zeigen lässt, dass wichtige Elemente der europäischen Tradition aufgenommen, gleichzeitig aber in spezifischer Weise mit „orientalischen“ Vorbildern und Einflüssen vermischt werden.

I. Perspektiven der Großstadterfahrung in der literarischen Moderne

Die in den europäischen Paradigmen und exemplarisch bei Rilke anzutreffende Darstellung der Großstadterfahrung zeigt sich zunächst als Kritik an der gesellschaftlichen und technischen Modernisierung. Dabei ergeben sich folgende Perspektiven:

- „Moderne“ bedeutet den Verlust konventioneller Ordnungssysteme, die Erfahrung „transzendentaler Obdachlosigkeit“ (Georg Lukács). Die traditionelle hierarchische Ordnung des begrifflichen Denkens wird in ihrer Geltung in Frage gestellt. Literarisch erkennen wir die Abkehr vom Roman des Realismus, der die „Entwicklung“ eines „Helden“ in symbolischen Bildern zu beschreiben suchte.
- Im Kontext einer vitalistischen Perspektive wird das „Leben“ als überrationale Grundlage aller Erfahrung exponiert (Nietzsche, Bergson) und die Großstadt als Zentrum der Erfahrung eben des „Lebens“ verstanden.
- „Mystik“ wird traditionell als eine Erfahrung der Einheit von Mensch und Gott verstanden (und zwar sowohl in der christlichen als auch in der islamischen Tradition). In der Moderne um 1900 häufen sich Beschwörungen einer Einheit von Mensch und Natur/Welt/Leben, die in

der Forschung auf eine „gottlose Mystik“¹ bezogen werden. Thematisiert wird wie in der traditionellen Mystik die Vereinigung mit dem Gegenstand der Erfahrung; die Begriffe „Inspiration“/“Offenbarung“/ „Erleuchtung“ werden in einer Art säkularisierter Verwendung aufgegriffen. Auch und gerade in der Welt der Moderne werden eine Entgrenzung des Ich und eine Einheitserfahrung als zeitenthobene Augenblickserfahrung beschrieben.²

- Mystik und Sprache/Mystik und Literatur: Die beschriebene Einheitserfahrung entzieht sich einem sprachlichen Ausdruck, sodass wir wie in der traditionellen mystischen Literatur die paradoxe Bemühung um das Aussprechen des Unaussprechlichen registrieren. Jedes Einzelding kann das Ganze ausdrücken (so auch und gerade in der Großstadt). Wir beobachten keine Unterwerfung der Literatur unter die Religion, sondern die Entwicklung eines Sprachkonzepts, das die Einheit negativ umschreibt, aber nicht positiv benennt, sodass hier eine Verbindung von Mystik und Dekonstruktion zu erkennen ist.

II. Istanbul als europäisch-,orientalische“ Metropole der Moderne

Istanbul ist eine Metropole, die immer mehr ins europäische und deutsche Bewusstsein rückt. Die europäische Kulturhauptstadt 2010 wird nicht nur in den Filmen Fatih Akins zu einem Sehnsuchtsort der Deutsch-Türken (und der „normalen“ Deutschen). Die Metropole am Bosphorus ist „in“. Neben einer touristischen Vereinnahmung, die sich etwa auch auf die „Tanzenden Derwische“ des Mevlevi-Ordens bezieht, entwickelt sich ein anspruchsvoller Diskurs, der die Schwellenerfahrung Istanbuls zwischen Europa und Asien, zwischen Tradition und Moderne in differenzierten und komplexen Reflexionen charakterisiert. Besondere Beachtung fand dabei in Deutschland – gerade nach der Verleihung des Nobelpreises an den Autor – Orhan Pamuks Buch *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*³. In Pamuks Darstellung überwiegt die melancholische Rückschau auf die Kindheit des Autors und auf die verloren gegangene osmanische Tradition mit ihrer kulturellen Vielfalt der Griechen,

¹ Vgl. Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn 1997.

² Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar 1989.

³ Vgl. Orhan Pamuk: *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München 2006.

Juden und Armenier und ihren architektonischen Besonderheiten wie den Holzkonaks, die sich der Modernisierung nicht widersetzen konnten. Wenn Melancholie als ein wesentlicher Grundzug dieses Istanbul-Diskurses erscheint und die Dinge der Stadt im Zuge einer Verlusterfahrung zu allegorischen Zeichen werden, dann erinnern die Reflexionen Pamuks an die Großstadtdiskurse, die Walter Benjamin im Blick auf Paris (und Berlin) beschrieben hat.

Die Izmirer Germanistin Nergis Pamukoğlu-Daş hat diese Spur aufgenommen und eine Habilitationsschrift vorgelegt⁴, die den Istanbul-Diskurs bei Pamuk und wichtigen Autoren der türkischen Moderne mit den Kategorien Walter Benjamins rekonstruiert. Walter Benjamins Passagenwerk kreist um Paris, die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“; seine Großstadt-Diskurse spiegeln auch Paris in Berlin und eröffnen einen Maßstab für das Selbstverständnis der Metropolen und ihrer literarischen Repräsentationen. Der Flaneur ist die zentrale Gestalt von Benjamins Großstadt-Topographie; die Gegenstände der Stadt werden ihm zu Allegorien, wobei seine Beziehung zu den Gegenständen durch die Melancholie gekennzeichnet ist. Die „Allegorie“ in Benjamins Sinne steht für die Suche nach Bedeutung, die ins Leere geht; die Melancholie entsteht durch das Scheitern der Bedeutungszuweisung und das Gefühl der Vergeblichkeit, das sich in der Moderne durch dieses Scheitern ergibt. Im Barock war der Verlust der Transzendenz von Benjamin zum ersten Mal konstatiert worden; der Versuch, diesen Verlust im Bezug auf ein religiöses Weltbild zu artikulieren, stellt für Benjamin den „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ und damit des Barockdramas dar. Die Metropole der Moderne reflektiert den Verlust von Sinnzuweisungen und semantischer Kohärenz in den alltäglichen Dingen, die zu Bildern der verlorenen Heimat und der verlorenen Zugehörigkeit werden.

Nergis Pamukoğlu-Daş hat sich die Frage gestellt, wie Istanbul-Diskurse des zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem bei Orhan Pamuk, aber auch vorher bei Ahmet Hamdi Tanpınar und Yahya Kemal, mit Bezug auf die Konzepte Benjamins erörtert werden können. Sie reiht sich damit in einen Forschungszusammenhang ein, in dem der Versuch unternommen wird, den Großstadtdiskurs Benjamins auf außereuropäische Metropolen und allgemein auf die Situation der „Mega-Cities“ in der aktuellen globalisierten

4 Vgl. Nergis Pamukoğlu-Daş : Topographien der Moderne. Literarische Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses. Paris – Berlin – Istanbul. Izmir 2009.

Weltgesellschaft zu beziehen.⁵ Methodisch werden in diesem Zusammenhang Konzepte des Poststrukturalismus, aber auch der *postcolonial studies* ins Spiel gebracht. Aus türkischer Perspektive werden freilich einige (allzu?) populäre Konzepte des kulturwissenschaftlichen *mainstreams* in Frage gestellt, weil die türkische Konstellation in ihrer spezifischen Ausprägung erkannt werden muss, bevor man einen Bezug auf Konzepte wie die Benjamins erproben kann.

Will man die Voraussetzungen des Istanbul-Diskurse im Blick auf die Frage einer kulturellen Identität der Türkei klären, trifft man auf eine komplexe Konstellation, die in aller Kürze wie folgt beschrieben werden kann:

- 1) Das Istanbul-Bild der türkischen Autoren des 20. Jahrhunderts ist stark von europäischen Autoren des 19. Jahrhunderts bestimmt, unter anderem in bedeutsamer Weise von Gerard de Nerval und Théophile Gautier;
- 2) Diese reflektieren aber häufig im Fremden das Eigene, d.h. dass sie Pariser Perspektiven auf Istanbul anwenden.
- 3) Die Melancholie des Paris-Diskurses, die sich auf den Verlust traditioneller Orientierungen in der modernen Metropole bezieht, wird auf Istanbul bezogen.
- 4) In Istanbul bedeutet aber Modernisierung Europäisierung, was zu der paradoxen Situation führt, dass die europäischen Autoren des 19. Jahrhunderts einerseits die Rückständigkeit Istanbuls beklagen, andererseits aber das Verschwinden traditioneller orientalischer Momente der Stadt bedauern (weil diese eben gerade einer vermeintlichen kulturellen Identität entsprechen, die der melancholische Europäer gerade im „Orient“ sucht).
- 5) Die türkischen Autoren der jungen türkischen Republik übernehmen in gewisser Weise das melancholische Istanbul-Bild der Europäer; sie bilden aber einen ebenfalls paradoxen türkischen Nationalismus heraus, der einerseits eine Modernisierung (und damit Europäisierung) der Türkei befürwortet, andererseits aber die kulturelle Identität des jungen Landes gerade an dessen „orientalische“ Identität bindet (zu dieser Paradoxie passt, dass diese Autoren in dem europäisierten Viertel Beyoğlu/Pera wohnen, aber die ärmlichen traditionellen Viertel als „pittoresk“ und „authentisch“ positiv bewerten).

5 Vgl. Willi Bolle: Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin. Köln u.a. 1994 und Rolf J. Göbel: Benjamin heute. Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen. München 2001.

- 6) Der individuellen Melancholie der europäischen Betrachter entspricht in Istanbul das mit „hüzün“ bezeichnete melancholische Gefühl der Bewohner, das aber primär kollektiv ist, weil es sich auf den gemeinsamen Verlust des Osmanischen Reiches bezieht.
- 7) Die türkischen Autoren nehmen damit eine Haltung ein, die Benjamin eher Fremden zuweist: Sie identifizieren die ärmlichen traditionellen Viertel als „pittoresk“ und abstrahieren in gewisser Weise von den sozialen Problemen der in ihnen lebenden Menschen.
- 8) Der europäische Melancholie- und der türkische „hüzün“ Begriff gehen somit in Istanbul eine spezifische Kombination ein;
- 9) Nergis Pamukoğlu-Daş unterstreicht, dass somit im Eigenen der Türken/Istanbuler etwas Fremdes ist, sie spricht von einem „Fremdeigenen“; die europäische Sicht auf die Stadt wird als etwas Fremdes identifiziert, das aber Anteil am Eigenen hat; da die Türkei nie eine Kolonie war, stehen die türkischen Intellektuellen zu diesem Fremdeigenen aber, so die Position der Studie, nicht in einem postkolonialen Verhältnis; in dem Bild der Metropole Istanbul vermischen sich vielmehr Tradition und Moderne, Europäisches und „Orientalisches“ zu einer ganz spezifischen Mischung, die nicht von vorn herein als fremdbestimmt bezeichnet werden kann (wie dies im postkolonialen Diskurs postuliert wird).
- 10) Europäische Stiche aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert und die Schwarz-Weiß-Fotographien des Fotografen Ara Güler aus den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, die Aspekte des „traditionellen“ Istanbul zeigen, bestimmen das melancholische Istanbul-Bild Orhan Pamuks.
- 11) Das hier skizzierte Istanbul-Bild lässt sich mit spezifischen Modifikationen auf das Paris-Bild Benjamins beziehen; die Gegenstände werden zu Allegorien; es liegt ein melancholisches Verhältnis zu der Stadt und ihren Phänomenen vor, das im türkischen Fall mit einem *kollektiven* Gefühl von Verlust und Nostalgie verbunden ist.

Orhan Pamuk hat diese spezifische Form des Istanbuler Diskurses treffend charakterisiert, indem er die paradoxe Haltung der modernen türkischen Schriftsteller folgendermaßen charakterisierte:

„Die Spaziergänge, von denen Tanpınar unter dem Titel ‚Erkundungen in der Vorstadt‘ berichtet, und vor allem die mit

Yahya Kemal zusammen unternommenen Touren galten nicht nur diesen armen, abgelegenen Vierteln an sich, sondern auch der seelischen Einstimmung darauf, daß im Weltmaßstab gesehen nun ganz Istanbul und die Türkei den Status von armen, abgelegenen Gegenden hatten. Die Entdeckung der Randlage als Szenerie hatte auch mit der Entdeckung der neuen Randlage Istanbuls und der Türkei zu tun. Tanpınar erwähnt etwa abgebrannte Häuser, in Trümmern liegende Zeugen früherer Zeiten, eingestürzte Mauern.“⁶

Nergis Pamukoğlu-Daş bestimmt das Verhältnis von europäischer „Melancholie“ und türkischem „hüzün“ als ein „Zitat“ im Sinne Benjamins und damit als eine Dekonstruktion, mit der das Fremde übernommen und in spezifischer Weise umgeformt wird. Eine ähnliche Konzeption hat ohne einen durchgängigen expliziten Benjamin-Bezug auch Orhan Pamuk entwickelt, indem er darlegte, wie die Istanbul-Darstellungen der Franzosen Nerval und Gautier die Grundlage des „eigenen“ Istanbul-Diskurses der türkischen Moderne wurde:

„Die Melancholie, die Tanpınar unter dem Einfluß von Nerval und Gautier bei dem frappierenden Anblick der verfallenden Viertel, der Wohnhöhlen und der Stadtmauern überkommt, wandelt er in einheimischen ‚hüzün‘ um <...>. Zumindest scheint es aber in seiner Absicht gelegen zu haben, die Armenviertel, die Trümmerhaufen, die leeren, vereinsamten Straßen, die Brandstätten, die als Werkstätten oder Lagerhallen zweckentfremdeten oder schlicht verfallenden Holzkonaks mit neuer Bedeutung und Schönheit aufzuladen.“⁷

So entwickelte sich in paradoxer Weise ein Gefühl kultureller Identität der Türkei, das auf einer Melancholie des Verfalls aufbaute:

„National gesinnte Istanbuler wie Yahya Kemal und Tanpınar brauchten daher Bilder von melancholischer Schönheit, die die muslimische Bevölkerung der verarmten Stadt in den Vordergrund stellten und bewiesen, daß deren Identität trotz aller Niederlagen und Verluste ungebrochen war. Deshalb machten sie sich zu ihren Gängen durch die Viertel am Stadtrand auf, wo sie nach schönen

6 Pamuk: Istanbul, S. 282f.

7 Ebd., S. 284.

Anblicken Ausschau hielten, in denen die in der Stadt lebenden Menschen mit dem Alten, Verfallenen, Vergangenen zusammentrafen, und sie stießen dabei auf das melancholische Panorama, das von Reisenden wie Gautier siebzig Jahre zuvor eindeckt und scharfsinnig gedeutet worden war.“⁸

Die im „europäischen“ Beyoğlu wohnenden „modernen“ Schriftsteller erhoben die ärmlichen „orientalischen“ Viertel der Stadt gewissermaßen zu Allegorien türkischer Identität:

„Yahya Kemal und Tanpınar lobten zwar das ‚arme und kraftvolle Istanbul‘ und das traditionelle Leben, das sich kraftvoll in seinen Gassen abspielte, sie klagten darüber, daß diese ‚unverfälschte‘ Kultur durch die Verwestlichung vom Aussterben bedroht sein, genossen den ‚schönen‘ Anblick, der sich ihnen bot, und bemühten sich, in den Köpfen der Menschen den Gedanken festzusetzen, es hätten hier früher unsere ‚Väter und Vorfäter‘ in arbeitsamer Zünfteintracht gelebt; doch dabei wohnten die beiden im komfortableren Beyoğlu, das von Yahya Kemal zu den ‚Stadtteilen ohne Gebetsruf‘ gezählt und von Tanpınar mit Geringschätzung bedacht wurde.“⁹

Die traditionelle Rede von der Türkei als dem Schmelztiegel zwischen Ost und West, Asien und Europa findet eine differenzierte Bestätigung in der paradoxen Identität der Istanbuler Intellektuellen, die das Eigene mit einem „europäischen“ Blick betrachten, der das Orientalische im Türkischen „mit der Seele sucht“:

„Durch diese Unentschiedenheit ihrer Haltung werden Tanpınar und Yahya Kemal gewissermaßen erst zu richtigen Istanbulern, so wie denn auch sonst die pittoreske Schönheit der Stadt nicht immer nur von Fremden entdeckt wird. Eine der Besonderheiten Istanbuls liegt darin, daß seine Bewohner beim Betrachten der Stadt einmal die westliche Brille aufsetzen, einmal die östliche. <...> Selbst als in meiner Kindheit Istanbul recht weltentrückt vor sich hin lebte, fühlten die Istanbuler sich ein wenig fremd in ihrer Stadt. Je nachdem, wie man sie betrachtet, kommt einem die Stadt einmal zu östlich, dann wieder zu westlich vor und vermittelt einem damit das leicht unbehagliche Gefühl, nicht ganz dazuzugehören.“¹⁰

8 Ebd., S. 289.

9 Ebd., S. 296.

10 Ebd., S. 297.

Bezieht man diese Beobachtungen auf den konventionellen Modernisierungsdiskurs, der auch das Selbstverständnis der kemalistischen Republik prägt, dann ergeben sich auch hier paradoxe Verbindungen zwischen Tradition und Moderne, Orientbezug und Europäisierung:

„Die Schwarzweißfotos von Ara Güler zeigen Istanbul als einen Ort, der sich zwar im Verwestlichungsprozeß befindet, aber traditionelle Lebensweisen fort dauern läßt, so daß alt und neu zu Klängen der Zermürbung, der Armut und der Bescheidenheit ineinander verschmelzen und die Stadt so melancholisch aussieht wie die Gesichter ihrer Bewohner.“¹¹

III. Großstadterfahrung in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge von Rainer Maria Rilke (1910)

Rilkes Roman, der unmittelbar nach seinem Erscheinen eine bedeutende Wirkung entfaltete und dessen Übersetzung in den 1950er Jahren auch einen großen Einfluss in der Türkei ausübte (nicht zuletzt wegen der für die türkischen Intellektuellen plausiblen Bezüge zu Paris und zur französischen Literatur, vor allem zu Baudelaire), kann als eine exemplarische literarische Darstellung der Großstadt verstanden werden. Besonders plausibel erscheint dabei die Perspektive, dass Rilke eine moderne literarische Erfahrung aus dem Geist der Kritik an der *gesellschaftlichen* Moderne entwickelte. Rilke war wie viele der Autoren der Zeit, aber eben auch Tanpınar, einerseits ein Kritiker der technologischen Entwicklungen, die eine Vermassung und eine Anonymisierung der Großstadterfahrung bewirkten; er war aber andererseits – und auch hier entspricht seine Haltung sicherlich der Tanpınars – ein zu aufmerksamer Beobachter der zeitgenössischen Entwicklungen, als dass er die Herausforderungen der technologischen und lebensweltlichen Umwälzungen auf das Selbstverständnis des Menschen und auch auf die Form der Literatur ignorieren konnte. Wir erkennen also bei Rilke eine Art „anti-moderner Moderne“ (1) und ein damit zusammenhängendes komplexes und problematisches „Lob der Armut“ (2), eine Art von Kunstmetaphysik, die den künstlerisch-literarischen Umgang mit der neuen Wirklichkeit der Großstadt ermöglichen soll (3), sowie ein Konzept des „neuen Sehens“ und der Mystik, das neue Erfahrungen von Einheit und Orientierung in der chaotischen Welt der

11 Ebd., S. 298.

Großstadt vermitteln soll (4). Vor diesem Hintergrund ist die Erarbeitung einer neuen Sprache, aber auch eines neuen Verhältnisses zur Tradition zu beobachten, die charakteristisch für Rilkes Konzept sind (5).

1) Anti-moderne Moderne/Kulturkritik/Großstadterfahrung

Rilkes Roman wendet sich dezidiert gegen das „Welterklärungsmodell von Verstand, Wissenschaft und Technik“¹² und diese Stellungnahme verbindet sich mit einem Interesse an den Außenseitern, die als „Modernisierungsverlierer“ betrachtet werden: „Denn das ist mir klar, daß das die Fortgeworfenen sind <...>. Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespieen hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her.“ (M¹³481) Die Kritik an den hässlichen Seiten dieser Modernisierung wird zu einer Grundsatzkritik an den Wissensordnungen der Moderne: „Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? Ist es möglich, daß man sogar diese Oberfläche, die doch immerhin etwas gewesen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so daß sie aussieht wie die Salonmöbel in den Sommerferien? Ja, es ist möglich.“ (M 468f.)

In einer prä-existentialistischen Perspektive wird Angst zu einem Grundgefühl der modernen Welt und die Armen und Entwurzelten sind nicht primär die Zeugen und Opfer einer sozialen Misere, sondern sie drücken eine existentielle Leere aus. Die Entfremdung des modernen Lebens zeigt sich darin, dass selbst der Tod, der in der Perspektive des Romans als eine spezifisch individuelle Erfahrung zu verstehen ist, sich als eine „fabrikmäßige“ und schematische Aktion vollzieht:

„Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es nicht an. Die Masse macht es. <...> Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der

¹² Manfred Engel (Hrsg.): Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 511.

¹³ Aus dem *Malte*-Roman wird mit der Sigle „M“ nach folgender Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: Prosa und Dramen. Hrsg. v. August Stahl. Frankfurt am Main, Leipzig 1996 (Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. v. Manfred Engel u. a., Band 3), S. 453-635.

Wunsch, seinen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener“ (M 458f.)

2) Lob der Armut

Dieses spezifische Verhältnis zu der modernen Welt geht einher mit einer Distanzierung von dem Bestreben nach materiellen Reichtümern und bewirkt eine Identifizierung mit den Armen und der Armut. Diese Haltung ist nicht zu verwechseln mit sozialem Engagement. Vielmehr sind die Armen und Ausgestoßenen diejenigen, die sich der Anonymität und der Vermassung auf eine bestimmte Weise widersetzen und eine unbewusste Form des Widerstands gegen die gesellschaftliche Modernisierung leisten.

3) Kunstmetaphysik

Als künstlerische Perspektive von Rilkes „Modernität durch Anti-Modernismus“¹⁴ ist eine spezielle Kunstmetaphysik zu bestimmen. Diese ist als poetische Metaphysik auf die existentiellen Erfahrungen des Individuums bezogen und durch das Fehlen ontologischer Wahrheitsgarantien gekennzeichnet. Rilke schließt an anspruchsvolle Konzepte der Kunstautonomie an, die in der deutschen Tradition in der Weimarer Klassik und Romantik vertreten wurden, dort aber zumindest vom Anspruch her einen Bezug zur gesellschaftlichen Erfahrung hatten. In Rilkes Optik vermittelt die Kunst eine imaginäre Ordnung, der es aber an Anhaltspunkten in der Wirklichkeit fehlt und die auch nur auf eine indirekte Art auf künstlerische und/oder religiöse Vorstellungen der Tradition bezogen erscheint. Die Kunst erlaubt in diesem Konzept eine Sicht auf die Welt, die sich von dem instrumentellen Denken der modernen Technik und Wissenschaft unterscheidet und Menschen und Dinge in ihrem Eigenwert zu betrachten vermag. Auf diese Weise führt die Kunstmetaphysik zu dem zentralen Konzept des „neuen Sehens“, das für Rilkes Werk, insbesondere aber für den *Malte*-Roman charakteristisch erscheint.

4) „Neues Sehen“ und Mystik

Paradoxerweise erscheint für den Protagonisten Malte die Großstadt, die als Träger von Entfremdung und Ausgrenzung erfahren wird, gleichzeitig als Ausgangspunkt eines neuen Zugangs zur Wirklichkeit. Die Einzeldinge werden zu Anlässen einer gleichzeitig überraschenden und beglückenden Einheitserfahrung: „Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu

¹⁴ Engel (Hrsg.): Rilke Handbuch, S. 509.

Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.“ (456) Die hier artikuliert Erfahrung berührt sich trotz der Distanzierung von allen überkommenen Wissensordnungen, auch von der der religiösen Tradition, mit Erfahrungen der Mystik, weil der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben erscheint und die Innerlichkeit des reflektierenden Ich zu einem Resonanzboden des Seins und einer intuitiv erfahrenen Ordnung wird. Dabei wird die im engeren Sinne religiöse Perspektive der traditionellen Mystik tendenziell überwinden und die Möglichkeit artikuliert, eine Erfahrung der Einheit mit den Dingen, den Menschen und der Welt zu erlangen.

5) Mystik und Sprache

Vor diesem Hintergrund wird Rilkes Sprache offen für Bezüge, die auf den ersten Blick überraschend erscheinen können. Dabei ist der Bezug zu Baudelaires Großstadtlyrik grundlegend. Der Franzose hatte ähnlich wie Rilke aus der Konfrontation mit den Außenseitern und Ausgestoßenen der Großstadt poetische Funken geschlagen und er hatte Epiphanien der Großstadt evoziert, die überraschende Analogien zu religiöser Sprache gezeigt hatten. So finden wir auch bei Rilke die Rezeption religiöser Sprache, insbesondere des Katholizismus, und Konzepte einer Sprache der Liebe, die sich aus dem „neuen Sehen“ entwickelt und Bezüge zur Tradition erarbeitet (so etwa im Blick auf Bettine von Arnim und Goethe).

IV. Tanpınars *Seelenfrieden* – von Malte her gesehen

Tanpınars Roman *Seelenfrieden* spielt ungefähr fünfundzwanzig Jahre nach Rilkes *Malte* in der europäisch-asiatischen Metropole Istanbul und er weist viele Aspekte auf, die wir in Rilkes Großstadtroman beobachtet haben. Nicht zu verkennen sind natürlich freilich vor allem äußerliche Unterschiede. Während Rilke den gesamten Romandiskurs aus den subjektiven und dezidiert unsystematischen Aufzeichnungen des Protagonisten Malte heraus entwickelt und damit konsequent dessen Innenperspektive darstellt, wird bei Tanpınar der Blick auf die Welt und speziell das Istanbul des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen auf vier Hauptfiguren verteilt: İhsan, Mümtaz, Nuran und Suat. Die Thematik und Problematik der Modernisierung bekommt ihre spezielle Ausprägung dadurch, dass der Bruch mit als überholt verstandenen Traditionen gleichzeitig eine Übernahme europäischer Denk- und Lebensgewohnheiten bedeutet. Die Ambivalenz der anti-modernen Modernisierung, die wir bei Rilke festgestellt haben, wird damit bei Tanpınar deutlich komplexer: Die

problematische Modernisierung bedeutet eine durchaus kritisch reflektierte Zurückdrängung orientalistisch-osmanischer Traditionen, die sich gleichwohl als überholt und unzeitgemäß erweisen, und die künstlerische Antwort auf diese Problematik besteht in einer komplexen Bezugnahme auf Prätexte und Vorbilder der europäischen Moderne einerseits und der türkisch-osmanischen Tradition andererseits. Letztere ist aber wie die christliche Tradition bei Rilke nicht mehr zwanglos und unproblematisch gegeben, sondern kann in einem gewissen Sinne nur ästhetisch evoziert werden. Tanpınars Roman formuliert also eine Kritik an einer unkritischen Modernisierung der türkischen Gesellschaft nach europäischem Vorbild und gleichzeitig eine ebenso deutliche Kritik an einem unreflektierten Traditionalismus.

1) Anti-moderne Moderne/Kulturkritik/Großstadterfahrung

Die Figur İhsan steht für das komplexe Verhältnis von Tradition und Modernisierung, von Bewahrung des Eigenen und Öffnung gegenüber der europäischen Kultur. Er erklärt, dass es darum gehe, das tote Alte zu vergessen und das Neue aufzubauen mit Respekt vor dem guten Alten (vgl. S. ¹⁵130). Er führt mit Mümtaz und seinen jungen Freunden die für die Türkei typischen Diskussionen über Tradition und Moderne: es gehe darum, die eigene Identität zu bewahren und dennoch eine moderne Entwicklung zu ermöglichen (vgl. S. 347ff./354). Er sei modern, so sagen seine Freunde, aber er liebe seine Zeit nicht (vgl. S. 452). Und so erscheint er wie sein Autor und wie Rilke als Repräsentant einer anti-modernistischen Moderne. Seinen jüngeren Cousin Mümtaz treffen wir auf einem Spaziergang im Basar (vgl. S. 62ff.), in dem die alten Dinge ungeordnet und chaotisch nebeneinanderliegen und gleichzeitig die Faszination wie das Obsolete der Vergangenheit verdeutlichen. Mümtaz führt ein Leben in der Vergangenheit, das wie eine Flucht aus der Gegenwart erscheint (vgl. S. 69) und er empfindet in einer emphatischen Weise die Schwermut des untergehenden osmanischen Reiches (vgl. S. 73). Seine Form der Nostalgie, die um ihre eigene Begrenzung weiß, erinnert an Walter Benjamins Figur des Sammlers; sie ist verbunden mit Angst und Schwermut (vgl. S. 79).

2) Lob der Armut

Ähnlich wie bei Rilke werde die Armen und die Außenseiter in Tanpınars Roman zu Seismographen eines Verfalls, der den Untergang des Alten und die

¹⁵ Mit der Sigle „S“ wird zitiert nach folgender Ausgabe: Ahmet Hamdi Tanpınar: Seelenfrieden. Roman. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. Nachwort von Wolfgang Günter Lerch. Zürich 2008.

problematische Heraufkunft des Neuen begleitet. Ein Mann, der Mümtaz begegnet, wird zu einer grotesken Allegorie von Unter- und Übergang und zu einer Art des Artisten des Verfalls:

„Der Mann bewegte sich auf einem Brett mit Rädern vorwärts, das er an sein Hinterteil gebunden hatte und das er mit Hilfe von Holzsandalen über den Boden zog, die er über seine Hände gestreift hatte. Seine Beine, dünn und geknickt wie die einer Spinne, hingen über seine Schultern; er zog heftig an einer Zigarette, die er zwischen die Zehen seines Fußes geklemmt hatte. Wären nicht sein fahles Gesicht und sein abgerissenes, krankes Aussehen gewesen, das einen schon beim ersten Blick erschütterte, man hätte ihn nicht für einen bettelnden Krüppel, sondern für einen Akrobaten gehalten, der schwierige, aufsehenerregenden Nummern vorführte, einen Balletttänzer, der im wahnsinnigen Rhythmus des Tanzes mal eine Spinne, dann einen Stern, jetzt einen Schwan, gleich darauf ein Boot darstellt.“ (S. 85)

Der Bettler stößt einerseits ab und erregt wegen seines Aussehens Misstrauen, vielleicht auch Mitleid; er zeigt sich aber gleichzeitig als ein verhinderter Künstler, der in der Lage ist, existentielle Erfahrungen zu artikulieren, die auch die durchschnittlichen Mitglieder der türkischen Gesellschaft berühren.

3) Kunstmetaphysik

Auch bei Tanpınar erscheint die Kunst als eine Form der Sinnstiftung innerhalb einer zwischen Tradition und Moderne schwankenden Gesellschaft – als eine Form der Sinnstiftung freilich, die wie bei Rilke nicht (mehr) auf ein verbindliches Weltbild rekurren und die künstlerisch-metaphysische Würde insbesondere der Musik nur als eine Art Fremdkörper innerhalb der modernen Gesellschaft erfahren kann. Es ist Mümtaz' zeitweilige Freundin Nuran, die Musik als Familienerbe erlebt (vgl. S. 166). Für sie ist die aussterbende Tradition des Sufismus ein Teil ihrer Sozialisation und Enkulturation und ein Weg, inmitten der Bedrängungen der modernen Welt (die sich für sie in der Trennung von ihrem Mann manifestieren) einen Fixpunkt zu bewahren. Diese Eigenschaft ermöglicht ihr auch zumindest zeitweilig eine Harmonie mit Mümtaz (vgl. S. 184ff., 199). Diesen beeindruckten ihre Kenntnisse der Gaselen und der traditionellen Musik (vgl. S. 211ff.). Sie war der Schlüssel, der Mümtaz die Vergangenheit erschloss (vgl. S. 253), wobei ihr Verhältnis zu dieser Kultur der Tradition intuitiv und nicht rational begründet erscheint.

In der Musik der Sufis verbinden sich in *Seelenfrieden* Mystik und Kunst zu einer Einheitserfahrung, die den Trennungen der Gegenwart als ästhetische Harmonie bzw. als Suche nach dieser gegenübergestellt wird. Kunst erscheint als ein Weg, sich im großen Ganzen zu verlieren (vgl. S. 352ff.). Die Grundstruktur der Musik, die der Suche des Sufis nach der Einheit mit dem Göttlichen entspricht, zeigt strukturelle Beziehungen zu Grundkonzepten der europäischen Romantik. So wird von einem Sehnen gesprochen, dass kein Ende nimmt (vgl. S. 375) und immer wieder das sehnstüchtige Verlangen des Sufismus beschworen (vgl. S. 377). Gleichzeitig wird deutlich, dass die moderne Erfahrung des Nihilismus auch die türkische Gesellschaft erreicht hat und dass diese Erfahrung die Einheitserfahrungen der mystischen Musik bedroht. Die Figur Suat repräsentiert (mit erkennbaren Bezügen zu Dostojewski) diesen modernen Nihilismus und Suats Hoffnungslosigkeit zerstört die Wirkung der mystischen Musik (vgl. S. 388). Das Glück der Einheit mit den Dingen und mit den anderen Menschen erscheint nicht als ein Besitz, sondern als ein unerreichbares Ziel und dies gilt letztlich sowohl für Nuran und Mümtaz als auch für Suat. So ist der titelgebende „Seelenfrieden“ eher ein Desiderat als eine gewonnene Erfahrung (vgl. S. 176). Die Menschen könnten aber den Seelenfrieden gewinnen, indem sie sich als Teil des Seins begreifen (vgl. S. 406, 497f., 526).

Der Roman versucht in an Thomas Mann erinnernden Passagen musikalische Erfahrungen sprachlich zu vermitteln, indem etwa ein Sufi-Konzert beschrieben wird. Die Musik der Mevlevi-Derwische wird beschrieben (vgl. S. 75f., 197f.) und der Komponist Dede Effendi wiederholt erwähnt (vgl. etwa S. 176). Die Musik erscheint als eine identitätsstiftende türkisch-orientalische Tradition: „Wir sind die Komposition *Mahur*, wir sind noch viele ähnliche Dinge. Wir sind die Lebensformen, zu denen uns die ihnen ähnlichen, in uns lebendigen Wesenszüge inspirieren. Yahya Kemal hat einmal gesagt, unsere Lieder seien unsere Romane. Er hat Recht.“ (S. 345)

4) „Neues Sehen“ und Mystik

Am Schluss des Romans münden diese Erfahrungen und Reflexionen in Analogie zu Rilkes *Malte*-Roman in einer Art neuem Sehen. Dabei verbinden sich Vorstellungen der mystischen Einheit mit Erfahrungen der Musik und mit einer Sprache der Liebe. Mümtaz, so heißt es, hat in der Liebe ein Einverständnis gefunden, das die Liebe göttlich macht (vgl. S. 468). Und diese Erfahrung bleibt auch nach seiner Trennung von Nuran bestehen.

Mümtaz' „neues Sehen“ wird so beschrieben: „Mümtaz nahm all dies wahr und auch die sich nach und nach ändernde Farbe des Himmels. Aber selbst in

diesem Sehen lag eine Veränderung. Es ähnelte nicht unseren Empfindungen, mit den wir jeden Tag und in jedem Augenblick Kontakt zu den Dingen aufnehmen. Es handelt sich eher darum, die Dinge bei sich selbst zu finden, alles in sich und als einen Teil von sich zu betrachten.“ (S. 539f.) Ähnlich wie bei Rilke ist also die Veränderung in der Innerlichkeit des Erkennenden zu finden und in seinem neuen Verhältnis zu den Dingen, die sich aus seiner Innensicht ergeben. Wie bei Rilke ist das neue Sehen mit religiös-metaphysischen Perspektiven verbunden, obwohl es auf der anderen Seite ganz weltlich bleibt: „Alles näherte sich einem mit der Sanftheit eines Lächelns. Und Mümtaz glaubte, er könne zu dieser Stunde die ganze Ewigkeit über ein Akazienblatt, das Gesicht eines kleinen Tieres oder die Hand eines Menschen betrachten, ohne genug zu bekommen. Denn alles, alles war schön. Dieses unklare Licht war eine Symphonie; da tanzte auch schon im Hof der Moschee ein erstes Strahlenbündel wie eine Frau, die sich ausgezogen hatte.“ (542)

5) Mystik und Sprache

Tanpinars Roman bezieht sich wie Rilkes *Malte* auf traditionelle Sprachformen der Religion wie der Kunst. Dabei wird durch die Erfahrung der Moderne einerseits ein Bruch mit der Tradition deutlich, sodass insbesondere die religiöse Sprache nur noch einen metaphorisch-künstlerischen Charakter bewahrt. Auf der anderen Seite wehrt sich Tanpinar wie Rilke gegen die völlige „Entzauberung“ der Welt und so gewinnt der Roman durch den indirekten Bezug auf die Sprache der Tradition einen besonderen Charakter, der auch in der Übersetzung noch durchscheint.

Spezifische Aspekte in Tanpinars Roman

Natürlich bewahrt *Seelenfrieden* spezifische Aspekte, die unabhängig vom Bezug zur europäischen und deutschen Moderne und erst recht unabhängig von den Bezügen zu Rilke zu explizieren sind. Diese seien hier abschließend kurz charakterisiert. Einen besonderen Aspekt bietet selbstverständlich die Stadtlandschaft Istanbuls, die insbesondere durch den Bosphorus und das Marmarameer charakterisiert erscheint (vgl. S. 263). Die mystischen Einheitserfahrungen werden auch in der Erfahrung des Meeres visualisiert und die Freude an der spezifischen Erfahrung der Meereslandschaft zeigt sich insbesondere in den Episoden der Liebe zwischen Mümtaz und Nuran, so etwa in der Beschreibung des Blaufischfangs (vgl. S. 279ff). Bedeutsam ist auch der Orient-Diskurs, der zwischen einer Übernahme europäischer Stereotype und einem eigenen Diskurs schwankt. So zeigt sich explizit der „Orient“ im Sufismus (vgl. S. 241f.), aber auch die Spannung zwischen Elend, Dreck,

Verfall und Schönheit (vgl. S. 267) und die Protagonisten diskutieren intensiv über die Frage der „Selbstverleugnung“ der „Orientalen“ (S. 368).

Deutlicher als bei Rilke und mit klarem Bezug auf Dostojewski wird die moderne Erfahrung des Nihilismus in der Figur Suat eingeführt. Dieser plädiert für einen radikalen Neuanfang der türkischen Kultur und Gesellschaft (vgl. S. 130f.) und er sieht wie viele Expressionisten in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg den Krieg als Voraussetzung für einen Neuanfang (vgl. S. 132). Er führt in einem Lokal Diskussion um eine Abtreibung, die er von seiner Geliebten fordert (vgl. S. 320ff.). Er vermittelt Hoffnungslosigkeit (vgl. S. 389ff.) und bei ihm verbindet sich ganz im Gegensatz zu den anderen Figuren die Sehnsucht der Sufis mit der Erfahrung des Nihilismus (vgl. S. 393). In seinen Diskussionsbeiträgen geht es um die Legitimation eines Mords (vgl. S. 403ff., man denkt an Dostojewskis Raskolnikow), um Freiheit jenseits von Gut und Böse (vgl. S. 405) und um die Erfahrung des Todes Gottes (in offener Anspielung auf Grundgedanken Nietzsches). Sein makabrer Selbstmord in Mümtaz' und Nurans Wohnung ist der Höhepunkt der nihilistischen Szenarien Suats (vgl. S. 462f.), mit denen die Harmonie zwischen Nuran und Mümtaz zerstört wird. Die Figur Suat hat somit insgesamt die Funktion, den düsteren Hintergrund darzustellen, von dem aus die Bemühungen um einen ästhetischen Bezug zur Vergangenheit und um eine reflektierte türkische Moderne profiliert werden können. Am Schluss des Romans wird Mümtaz letztmalig mit einer Vision des toten Suat konfrontiert und er geht durch diese Vision (und durch den Tod İhsans) hindurch und gewinnt eine neue Autonomie, die darauf beruht, dass er die von Suat repräsentierten negativen Perspektiven der modernen Wirklichkeit in sein neues Bild von der Welt und von sich selbst integrieren kann.

Insgesamt zeigt also Tanpınars Roman in der Konfrontation mit Rilkes *Malte* den Versuch, eine spezifisch türkische moderne Erfahrung zu konstruieren, die einerseits die Krise der Moderne reflektiert und aufnimmt, in der ästhetischen Form eines anti-modernen Modernismus aber eine spezifisch türkische Perspektive entwickelt, die durch eine intensive Rezeption der europäischen Moderne gekennzeichnet ist, aber in einem engen Bezug auf die türkisch-orientalische Tradition auch einen eigenen Weg zur Moderne entdeckt und ausgestaltet. Der deutsche Leser wiederum kann diese spezifische Form der literarischen Moderne in der Annäherung und in der Differenz zur europäischen Moderne verstehen und als einen spezifischen Beitrag der türkischen Literatur zur modernen Weltliteratur würdigen.

Literaturverzeichnis

- Bolle, Willi (1994): Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin. Köln.
- Engel, Manfred (Hrsg.) (2004): Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar.
- Göbel, Rolf J. (2001): Benjamin heute. Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen. München.
- Pamuk, Orhan (2006): Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München.
- Pamukoğlu-Daş, Nergis (2009): Topographien der Moderne. Literarische Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses. Paris – Berlin – Istanbul. Izmir.
- Spörl, Uwe (1997): Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (1989): Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar.
- Stahl, August (1996): Rainer Maria Rilke: Prosa und Dramen. Frankfurt am Main, Leipzig In: Engel, Manfred (Hrsg.): Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Band 3, S. 453-635.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008): Seelenfrieden. Roman. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. Nachwort von Wolfgang Günter Lerch. Zürich.