

Monika Schmitz-Emans

Der Sammler als „Autor“ – zu kulturellen Praktiken und literarischen Reflexionen des Sammelns

Abstract: Das Sammeln von Dingen oder von Wörtern ist ein kreativer Prozess, der dem Gestaltungswillen des Sammlers entspricht, auch wenn er ihn nicht immer perfekt umsetzt. Auch das Erzählen ist als ein Sammeln interpretiert worden. Und so erscheint Sammeln als eine Form der ‚Poiesis‘, die dem literarischen Arbeitsprozess nicht allein zugrunde liegt, sondern ihm auch als Modell dient. Ein solch poetologisch akzentuiertes Konzept des Sammelns prägt Orhan Pamuks Roman *Das Museum der Unschuld* (*Masumiyet Müzesi*), als dessen Parallelprojekt ein gleichnamiges Museum in Istanbul entstand. Inhaltliche und sammlungsästhetische Korrespondenzen bestehen zwischen Pamuks Roman und Goethes Werk *Der Sammler und die Seinigen*, vor allem mit Blick auf die Signifikanz des Sammelns für Erinnerungsversuche und Erinnerungsprozesse.

Keywords: Sammeln/Sammlung, Erzählen, Poiesis, Erinnerung, Museum, Alltagsdinge

Wer sammelt, produziert nicht selbst – so scheint es. Besteht seine Tätigkeit nicht darin, bereits existierende Dinge oder Wörter (*res* oder *verba*) zu suchen, zu finden und seiner Sammlung als etwas Gefundenes einzuverleiben? Kein Büchersammler druckt seine Sammelstücke selbst, kein Briefmarkensammler produziert seine eigenen Briefmarken – und Reisesouvenirs sammelt man vor allem deshalb, weil sie Stücke aus der Fremde sind. Oft geschieht es, dass Dinge gesammelt werden, die den Sammler vor Rätsel stellen und die erst durch Interpretation erschlossen werden müssen: Gegenstände aus fremden Kulturen etwa oder Textrelikte früherer Zeiten. Sammler ‚holen‘ sich die Dinge, sie ‚machen‘ sie nicht.¹

Und doch ist die Zusammenstellung einer Kollektion von Objekten oder Wörtern (ich beziehe mich weiterhin auf Kollektionen von *verba* und *res*) keineswegs nur rezeptiv, sondern ein konstruktiver Prozess, dessen Resultate den Gestaltungswillen des Sammlers zum Ausdruck bringen. Wer sammelt, bringt etwas hervor. Dies gilt sowohl bezogen auf die Art der jeweils gesammelten Objekte als

¹ Manfred Sommer, der vor einer Reihe von Jahren eine *Philosophie des Sammelns* vorgelegt hat, spricht von einer „Herhol-Schleife“ (Sommer 1999, 10), durch die der Sammler seine Objekte führt (und ein anderes Buch Sommers gilt, kaum zufällig, dem *Suchen und Finden*).

auch bezogen auf deren Anordnung. Und es gilt auch dann, wenn sich der Wille des gestaltenden Sammlers nicht perfekt realisieren lässt.²

Sammeln als Selbstdarstellung: psychologische Perspektiven

Der Psychoanalytiker Werner Muensterberger hat das Sammeln aus psychologischer Sicht erörtert und ein Psychogramm des passionierten Sammlers entworfen. (Vgl. Muensterberger 1995)³ Unabhängig davon, wie fruchtbar und tragfähig man seinen letztlich patho-logischen Ansatz findet, impliziert er doch in jedem Fall eine Betonung des Potentials an bewusster oder unbewusster, gewollter oder ungewollter Selbstdarstellung, die im Sammeln liegt.

[I]ch [betone] den subjektiven Aspekt des Sammelns [...], denn die Emotion und häufig die Begeisterung, die den Sammelobjekten entgegengebracht werden, stehen nicht notwendigerweise im Einklang mit deren Besonderheit oder kommerziellem Wert und haben auch nichts mit irgendeiner Art der Brauchbarkeit zu tun. Für den wirklich begeisterten Sammler haben die ‚Dinge‘, die er sammelt, eine andere Bedeutung und sogar das Potential einer fesselnden Kraft. (Muensterberger 1995, 20)⁴

Bei Muensterberger liegt der Akzent auf der psychischen Disposition der Sammlerpersönlichkeit und auf ihren Emotionen und Passionen; Sammlungen als solche interessieren ihn nur indirekt. Gleichwohl bietet er einen theoretischen Ansatz, um aus der Beschaffenheit von Sammlungen auch Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Sammlers zu ziehen. Allerdings steht dabei nicht die gewollte

2 Im Folgenden sei, um eine wichtige Unterscheidung Sommers zu verwenden, von ästhetischem und nicht von ökonomischem Sammeln die Rede; Letzteres zielt darauf, Dinge für den Verzehr oder Verbrauch zusammenzutragen, Ersteres zielt auf die Konservierung der Objekte und ist nicht allein durch praktische Zwecke bestimmt. Die Grenze zwischen beiden Formen des Sammelns mag vielfach fließend sein.

3 Muensterberger begründet das Sammeln in psychischen Strukturen und betont das pathologische Moment des obsessiven Sammlers.

4 Vgl. auch: „[D]ie Objekte tragen zum Identitätsgefühl bei und fungieren als eine Quelle der Selbstdefinition.“ (Muensterberger 1995, 22) „Beobachtet man Sammler auf der Jagd nach einem Gegenstand, erkennt man bald ausgesprochen aufschlußreiche individuelle Eigenheiten – die unterschiedlichen Weisen, wie sie es anstellen, ein neues Objekt zu erreichen, wie sie ihr Verlangen ausdrücken oder ihre überwältigende Genugtuung vermitteln; andererseits kann es geschehen, daß sie [...] sich mit Zweifeln und Selbstvorwürfen peinigen [...]. Es gibt keinen ‚Durchschnittssammler‘.“ (Muensterberger 1995, 21).

und ‚auktoriale‘ Selbstdarstellung im Zentrum, sondern es geht um halbbewusste und verborgene Motive. Immerhin: Sammlungen tragen zu ‚Porträts‘ bei.

Sammeln als Gestalten

Andere Perspektiven ergeben sich, wenn man den Sammler als bewussten Gestalter einer Sammlung in den Blick nimmt. Zu unterscheiden sind (mindestens) zwei Ebenen, auf denen der gestaltende Wille des Sammlers sich manifestiert. Dies betrifft erstens die Entscheidung darüber, was überhaupt gesammelt wird – Pilze oder Briefmarken, Kunstwerke oder Reiseandenken. Man sammelt, wie Manfred Sommer betont, immer am Leitfaden eines Begriffs von dem, was man zusammentragen möchte.⁵ Sei es nun, dass dieser Begriff unscharf ist, sei es auch, dass er als Leit-Begriff von anderen übernommen wird (ich sammle Briefmarken, weil meine Schulfreunde das auch tun) – es ist doch ‚mein‘ Leitfaden, dem ich da folge; ich habe ihn gewählt. Eine zweite Ebene (für Sommer nicht so wichtig) ist die der Anordnung des Gesammelten, gegebenenfalls die der Präsentation für andere. Wer sammelt, gestaltet zwar noch keine Ausstellung, und die Tätigkeit des Sammlers sollte nicht mit der des Museumskurators gleichgesetzt werden, aber zumindest für sich selbst muss jeder ja entscheiden, wie er das Gesammelte positioniert. Objekte müssen untergebracht werden, und wenn sie anderen gezeigt werden sollen, die etwas daraus lernen oder sich daran erfreuen sollen, müssen sie möglichst in eine dafür zweckmäßige Anordnung gebracht werden.

Auch wenn sich die gewünschte Anordnung nicht immer realisieren lässt, etwa weil der Sammler nicht genug Platz hat – er wird doch versuchen, das Beste aus seinen Möglichkeiten zu machen. Ein Büchersammler lagert seine Bücher nicht im feuchten Keller, und wer Pflanzen sammelt, versucht sie zu konservieren. Besonders wichtig ist aber der Aspekt der Anordnung der Einzelstücke – der Anordnung nach einem wie auch immer genauer bestimmten Prinzip oder System. Gestaltend wirkt der Wille des Sammlers, zwischenbilanzierend gesagt, also erstens bezogen auf das einzelne Stück: Der selbstgewählte Leit-Begriff bietet einen Anhaltspunkt dafür, ob ein konkretes Objekt zur Sammlung passt oder nicht. Und zweitens gestaltet der Sammler beim Sortieren seiner Sammlung (und ohne wenigstens ein Minimum an Sortierarbeit kommt er nicht aus, schon weil er seine Sammlung ja unterbringen muss). Meist gehört es zur Sammlertätigkeit dazu, dieser eine Ordnung zu geben,

⁵ Vgl. Sommer 1999, 113–114: „Sammeln kann nur, wer von dem, was er sammelt, einen Begriff hat oder haben könnte.“

welche sich dann auf unterschiedliche Weisen in räumlichen Anordnungen zum Ausdruck bringen kann. Dabei ist eine sachlich-begriffliche Ordnung, etwa nach Herkunftsort und Alter oder nach klassifikatorischen Gesichtspunkten nicht dasselbe wie eine räumlich-physische Anordnung, aber oft soll sich Erstere in Letzterer abbilden.⁶ Und wenn das nicht möglich ist, nutzen Sammler vermittelnde Codes.⁷

Wörter-Sammlungen

All dies gilt nicht nur für Ding-Sammlungen, sondern auch für Wörter-Sammlungen, also etwa für das Sammeln von alten Texten oder aber für das Sammeln von Materialien für ein wissenschaftliches oder für ein literarisches Projekt. Ohne einen ‚Vorbegriff‘ davon, wonach man sucht, kommt man auch hier nicht aus, auch wenn einen einzelne Funde dann überraschen und den Suchbegriff selbst sogar modifizieren mögen – aber sie überraschen einen eben doch mit Bezug auf eine orientierende Vorstellung, die an Begriffe geknüpft ist. Und der Aspekt räumlicher Anordnung spielt ebenfalls eine Rolle – wie exemplarisch die Notizbücher, Zettelkästen, Materialordner und Bibliotheken wissenschaftlicher und literarischer Autoren deutlich machen.⁸

Wenn es einem Sammler nicht gelingt, seinen Gestaltungswillen perfekt umzusetzen, so kann dies unterschiedliche Gründe haben – etwa, dass seine Sammlung nicht ‚vollständig‘ wird oder dies vielleicht nicht einmal werden kann. (Es kommt darauf an, was gesammelt wird, ob eine Komplettierung überhaupt möglich erscheint.) Ein anderer Grund ist die Widerständigkeit der Objekte – ihre Entfernung, ihre Fremdheit, ihr Verborgensein, ihre mangelnde Handhabbarkeit (Sperrigkeit, Fragilität, Ferne etc.) – und natürlich, je nach Sammlungsobjekten, ihr zu hoher

⁶ Typisch ist etwa die Einrichtung eines Gemälde-Museums, in dem die Werke chronologisch nach Jahrhunderten oder nach Zeitstilen die einzelnen Räume füllen.

⁷ Dazu gehören etwa Verweissysteme, die einander ähnliche oder anderweitig zusammengehörige Objekte miteinander vernetzen.

⁸ Ein wesentlicher Unterschied zwischen *Res*- und *Verba*-Sammlern sei nicht übergangen: Die Dinge sind (auch wenn sie Typen oder Klassen repräsentieren bzw. unter diesem Aspekt betrachtet und gesammelt werden) konkrete Einzelgegenstände. Wörter und Texte hingegen lassen sich fast beliebig multiplizieren; wer ein Zitat sammelt, schreibt es einfach noch einmal und muss es nicht aus seiner Vorlage ausschneiden. Aber eine solche Zitatsammlung bedarf dann doch eines materiellen Substrats und eines Ortes, und entsprechend verlangt auch sie nach Anordnung. Die Anordnung von ‚*Verba*-Materialien‘ ist auch nach der Ablösung der Wörter von konkret-physischen Trägersubstanzen im digitalisierten Zeitalter sammlungsrelevant, wenngleich sich das Gesammelte hier auf ganz andere Weisen an- und umordnen lässt. Aber auch und gerade der PC-Benutzer braucht ‚Ordner‘.

Preis. Viele äußere Faktoren nehmen also – positiv oder negativ – Einfluss auf die Genese von Sammlungen – nicht zuletzt das manchmal schwer zu findende oder zu handhabende Material selbst. Und doch ist der Wille des Sammlers für den Konstitutionsprozess der Sammlung maßgeblich.⁹ Werden nicht physische Dinge (*res*), sondern sprachliche Gegenstände (*verba*, also Texte, Vokabeln, Textbausteine, Zitate oder ähnliche sprachlich verfasste Gegenstände) gesammelt – wie etwa beim Exzerpieren, beim Vorbereiten einer Anthologie etc. –, dann ist die kreative Dimension des Sammelns ebenso evident – und sie wird sogar sichtbar, sobald das Gesammelte einer bestimmten Anordnung unterworfen wird. Ein Zettelkasten mag mit Fremdzitaten vollstecken, aber es ist doch mein Zettelkasten; ich bestimme, was verzettelt wird, und ich sortiere das Verzettelte – oder auch nicht.¹⁰

Sammeln als Erzählen

Schon in den 1950er Jahren hat Roland Barthes in seinen *Mythologies* den Weg dafür bereitet, Dinge als Zeichen bzw. Ensembles aus Dingen als Syntagmen wahrzunehmen. (Vgl. Barthes 1964 [Orig.: 1957]) Als „Materialien der mythischen Aussage“ bestimmt er neben der „Sprache“ auch Bildtypen („Photographie“, „Gemälde“, „Plakat“), Riten und Objekte. (Barthes 1964, 92)¹¹

Die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal interpretiert – ausgehend vom Konzept der ‚sprechenden‘ Dinge – Sammlungen als strukturalistisch-narratologisch beschreibbare Erzählungen. (Vgl. Bal 2002, 117–145) Voraussetzung dafür ist die Erweiterung des narratologischen Interesses über sprachliche Gebilde hinaus auf

9 Manfred Sommer spricht zwar auch vom sich in Pfützen sammelnden Wasser und von sich versammelnden Menschen, aber nur um dies gegenüber intentionalem Sammeln abzugrenzen (vgl. Sommer 1999, 19–20); im Englischen weist die Unterscheidung zwischen *collecting* und *gathering* auf eine Spezifität des *Collecting* hin.

10 Das in der neueren Literaturtheorie so erfolgreiche Konzept der Intertextualität verhält sich zu einer Konzeption ‚sammelnden‘ bzw. auf *Verba*-Sammlungen beruhenden Schreibens evidenterweise besonders affin. Werden Texte als Kombinationen von Zitaten verfasst (und verstanden), dann ist es klar, dass die Bausteine dieses ‚Mosaiks‘ zunächst einmal zusammengetragen werden müssen. Die Sammlung mag ihren Ort gelegentlich allein im Kopf (im Gedächtnis) des Schriftstellers haben, der sich an das erinnert, was er einmal gelesen hat – aber meist wird sie sich in Aufzeichnungen, Zitatkollektionen etc. materialisieren, und in jedem Fall hat sie in den gelesenen Texten selbst, gleichsam in der konsultierten Bibliothek, ihren ‚Ort‘.

11 Unter „Mythos“ versteht Barthes dabei ein sekundäres semiologisches System, das sich einem primären Zeichensystem überlagert (vgl. Barthes 1964, 92).

andere potenzielle Träger von „Erzählung“.¹² Als solch nonverbale Träger von Erzählungen in den Blick genommen werden nun auch die Dinge,¹³ „Geschichten“ werden durch Zeichenketten dargestellt, zu denen auch Dinge gehören können, so Bal. Ihr geht es dabei explizit nicht um die Möglichkeit, eine bereits bestehende Erzählung im Medium illustrierender Objekte nachzuerzählen, sondern vielmehr um ein genuin an die Dinge gebundenes Erzählen – und sie versteht das Sammeln von Dingen selbst bereits als einen narrativen Prozess. Einleitend in die Erörterung des ‚Sammelns als Erzählung‘ definiert Bal „Erzählung“ als Syntagmenbildung im Rahmen eines semiotischen Systems.¹⁴ Das Bedürfnis zu erzählen – vor allem die eigene Geschichte – ist der hier einfließenden anthropologischen These im Wesen des Menschen angelegt, und es konkretisiert sich unter anderem als ein demnach ebenfalls anthropologisch fundiertes Grundbedürfnis zu sammeln. (Vgl. Bal 2002, 126) Durchs Sammeln lassen sich verschiedene Arten von Fabeln erzählen; ein Typus ist die „Todeserzählung“. (Bal 2002, 142) Bal betont dabei die Historizität von Codes und Codierungen sowie der ihnen entsprechenden syntagmatischen Strukturen. Dinge, die in einen neuen Sammlungskontext versetzt werden, gewinnen neue Bedeutungsdimensionen oder -potenziale. Modifiziert wird durch die Erweiterung um weitere Elemente zugleich aber auch die Gesamtaussage der Sammlung selbst. (Vgl. Bal 2002, 139–140)

Anlässlich solcher und ähnlicher Diskurse über das ‚Erzählen‘ mit Dingen eine notwendige Bemerkung: Die Frage – ob man ‚mit Dingen‘ erzählt oder ‚am Leitfaden der Dinge‘ oder auch nur stimuliert ‚durch Dinge‘ – oder ob die Dinge selbst (angeblich) etwas ‚erzählen‘, wird von einschlägigen Theorien nicht immer konsistent beantwortet. Klärend wirkt hier eine Differenzierung, wie sie Marie-Laure Ryan bezogen auf die Frage nach Bildern und Erzählung getroffen hat,

12 „[E]s liegt [...] auf der Hand, daß sprachliche Texte nicht die einzigen Objekte sind, die zur Übermittlung einer Erzählung fähig sind. Die Sprache ist nur ein – vielleicht das hervorstechendste – Medium, in dem sich Erzählungen konstruieren lassen. Wie die Tradition der Historienmalerei beweist, bieten Bilder ebenfalls die Möglichkeit dazu, ganz zu schweigen von gemischten Medien wie Film, Oper und Comic strip. Allmählich frage ich mich, ob die ausschließliche Konzentration aufs Sprachliche beim Studium des Narrativen nicht den Bereich der Beobachtungen in recht willkürlicher Weise begrenzt hat.“ (Bal 2002, 120).

13 „Können Dinge Geschichten sein oder erzählen? Objekte als subjektivierte Elemente einer Erzählung [...]“. (Bal 2002, 120).

14 „Ich werde das Sammeln als Erzählung erörtern. Nicht als einen Prozeß, über den eine Geschichte erzählt werden kann, sondern als etwas von sich aus Narratives.“ (Bal 2002, 122) – „Nach meiner Auffassung ist die Erzählung eine Darstellung im Rahmen eines semiotischen Systems, in dem eine subjektiv fokalisierte Reihe von Ereignissen vorgeführt und übermittelt wird.“ (Bal 2002, 123).

indem sie unterscheidet zwischen Gegenständen, die ‚Erzählungen sind‘, und solchen, die narratives Potenzial besitzen.¹⁵

Zu beobachten ist im Bereich der neueren Museologie insgesamt eine Anknüpfung an strukturalistisch-semiologische Beschreibungsmodelle, welche die Dinge als bedeutsame Zeichen, gleichsam als ‚Vokabeln‘ behandeln und deren Bedeutung dabei auf ihre Zugehörigkeit zu einem Symbolsystem zurückführen. Auch Sammlungen, so könnte man gerade mit Blick auf strukturalistische Ansätze sagen, haben als Formen zeichenhafter Kommunikation narratives Potential, auch wenn man nicht so weit gehen möchte, sie als Erzählungen zu charakterisieren.¹⁶ Dabei können die aus ihnen generierbaren verbalen Erzählungen vielerlei darstellen. Insofern Sammlungen auch etwas mit Selbstdarstellung des Sammlers zu tun haben, bieten sie dem Sammler jedenfalls auch Gelegenheit, von sich selbst zu erzählen.

Die Poiesis des Sammlers

Die Tätigkeit des Sammlers, eine für verschiedene kulturelle Zwecke signifikante produktive Praxis, kann pointierend als eine spezifische Art der Poiesis interpretiert werden. Dies bedingt mehrschichtige metonymische und metaphorische Beziehungen zur literarischen Poiesis.

(a) Sammler agieren in einem Spannungsraum zwischen auktorialem Verfügen über ihr Material und dessen Rezeptivität. Nicht allein, dass sie Sammelobjekte suchen, finden und arrangieren, die eben nicht ihre genuin eigenen Produkte sind, ihr Wirken unterliegt auch vielfältigen Kontingenzen, welche ihnen ihre Dependenz vor Augen führen – Sammlerglück ist unbeständig, die Objekte sind zunächst fern, oft sind sie rätselhaft – und oft auch unerreichbar. Diese Zwischenstellung zwischen

15 „I propose to make a distinction between ‚being a narrative‘ and ‚possessing narrativity‘. The property of ‚being‘ a narrative can be predicated on any semiotic object produced with the intent of evoking a narrative script in the mind of the audience. ‚Having narrativity,‘ on the other hand, means being able to evoke such a script. In addition to life itself, pictures, music, or dance can have narrativity without being narratives in a literal sense.“ (Ryan 2004, 9).

16 Was Dinge (scheinbar) erzählen, erzählen sie in jedem Fall infolge einer vom Sammler und Arrangeur getroffenen Disposition – und vieles spricht für die These, dass damit Verbalisierungen verbunden sein müssen: Kataloge, Beschreibungen, wenigstens Betitelungen der Dinge. Zumindest müssen die Dinge vermutlich Erinnerungen an Wortsprachliches auslösen, um etwas ‚erzählen‘ zu können – es sei denn, man ist bereit, den Begriff der ‚Sprache‘ und den der ‚Erzählung‘ bewusst auf Nonverbales auszuweiten. Die Behauptung, dass die Dinge selbst ‚erzählen‘, ist in jedem Fall ein Anthropomorphismus und in literarisch-narrativen Kontexten letztlich eine Metapher – aber eine stimulierende.

auktorialem und rezeptivem Akteur ist wohl einer der Gründe, warum man sich für Sammler in jüngerer Zeit nachdrücklich interessiert – in einer Zeit kontroverser Diskussionen über Autorschaft und auktorial begründete Produktivität, in einer Zeit auch, in der die Rolle des Menschen als eines autonomen Subjekts aus verschiedenen Gründen zur Diskussion, wenn nicht sogar zur Disposition steht.¹⁷

(b) Das Sammeln ist nicht nur eine wichtige Praxisform im Kontext von Memorialkulturen; es steht nicht nur im Dienst kollektiver Erinnerungsbestrebungen. Es ist auch eine Praxis, die der Vergewisserung über private, persönliche und individuelle Erinnerungen dient. Souvenirs erinnern an private Erlebnisse, oft an sehr persönliche Beziehungen, und gesammelte Erinnerungsstücke vermögen ganze Lebensabschnitte zu evozieren. Bei Brief- und Fotosammlungen ist dies besonders evident, aber Erinnerungen können sich an alles Mögliche binden. – Als Medien oder Katalysatoren individueller und kollektiver Erinnerung, im Zusammenhang damit aber auch als Hinweise auf Erinnerungslücken, auf postmemoriale Defizite, auf ‚verlorene Zeit‘, werden Sammlungen zu wichtigen Modellen des literarischen Textes, der seine eigene memoriale oder postmemoriale Funktion durch Darstellung von Sammlungen thematisiert.

(c) Vielfach (wenn nicht in gewissem Sinne sogar immer) dienen Sammlungen der Selbstdarstellung: Sammler zeigen anhand ihrer Sammlungen, was sie beschäftigt, und wenn sie für sich selbst Erinnerungsstücke sammeln, so umgeben sie sich mit Objekten, in denen sich jeweils ein ‚Stück von ihnen‘ materialisiert – ein Stück ihrer Geschichte, ein Stück ihrer Vergangenheit, ihrer Träume und Begierden, ihrer Verluste und Defizite. Und man kann durch Sammlungen andere Personen repräsentieren. Der Liebhaber sammelt Objekte, die mit dem Gegenstand seiner Liebe zusammenhängen, und er arrangiert sie so, dass sie ihm Vergangenes oder Ersehntes in Erinnerung rufen.

Sammler sind in der Literatur zu interessanten, manchmal vieldeutigen Reflexionsfiguren geworden. In manchen Texten über Sammler bespiegelt sich – so die im Folgenden leitende These – die literarische Tätigkeit selbst, vor allem, wenngleich nicht nur, mit Blick auf die Spannung zwischen Produktivität und Rezeptivität, auf die Rolle des Schriftstellers respektive des Erzählers zwischen auktorialer und abhängiger Instanz.

17 Dass ein Ding-Sammler kein souveräner ‚Autor‘, sondern eher ein ‚Medium‘ der Dinge ist, die er sammelt bzw. die er mit seiner Sammlung darstellen will, ist nicht unbedingt und eindeutig ein Defizit. Immerhin hebt ihn diese Medialität ja auch über die Rolle dessen heraus, der ‚nur‘ im eigenen Namen agiert. Wer sammelt, bewahrt kulturelle Objekte, bewahrt sie womöglich vor dem Vergessen und vor dem Untergang – und schafft die Voraussetzungen dafür, dass andere aus seiner Sammlung lernen können.

Orhan Pamuks *Museum der Unschuld* – ein Doppelprojekt

Im Folgenden möchte ich einen literarischen Text über einen Sammler und eine Sammlung als metaliterarischen, selbstreflexiven Text vorstellen, der aber eine Besonderheit aufweist: Dieser Text – ein Roman – ist Teil eines Doppelprojekts. Parallel zur Abfassung des Romans ist eine Sammlung von Dingen entstanden, die dann anschließend in einem Museum tatsächlich ausgestellt wurden. Die Rede ist von Orhan Pamuks Roman *Das Museum der Unschuld*. (Vgl. Pamuk 2008b; dt.: Pamuk 2008a) Neben dem Roman existiert in Istanbul ein von Pamuk konzipiertes und eingerichtetes Museum desselben Namens. (Vgl. Pamuk 2012a)¹⁸

Wie kommt man auf eine solche Idee? – Wenn ein Schriftsteller eine Sammlung anlegt, arrangiert und ausstellt, dann beruht dies offenbar auf einer Analogisierung zwischen dem Sammeln und Ausstellen von Dingen und dem Schreiben und Publizieren eines Romans. Inwiefern lassen sich Ding-Ensembles und Texte miteinander vergleichen; inwiefern sind sie verglichen worden? Pamuks Projekt lässt sich auf einen entsprechenden theoriegeschichtlichen Hintergrund beziehen. Dazu gehören das seit den 1980er Jahren viel diskutierte Konzept der Kultur (auch der in Dingen materialisierten Kultur) als „Text“ (vgl. Bachmann-Medick 1996) die semiologische Perspektive auf Dinge als auf ‚Zeichen‘ und die Entdeckung des ‚narrativen‘ Potenzials von Sammlungen.

Der Roman erzählt die Geschichte der Liebe Kemals zu der jungen Füsün. Diese zerbricht, und Kemal sucht lange ergebnislos nach der Geliebten. Als er sie wiederfindet, ist sie (unglücklich) verheiratet; er umwirbt sie jahrelang vergeblich. Als sie endlich zu einer Ehe mit ihm bereit scheint, stirbt sie bei einem Autounfall. Kemal hat während seiner ersten Liebesbeziehung, während der langen Werbungs- und Wartezeit und während der kurzen Verlobungsphase ständig Dinge gesammelt, die in irgendeiner Weise zu Füsün in Beziehung stehen: Objekte, die sie berührt hat, Objekte, die ihn an gemeinsame Erlebnisse erinnern, schließlich Einrichtungs- und Dekorationsobjekte aus dem Haus ihrer Eltern, wo er sie jahrelang regelmäßig besucht, aber auch benutztes Geschirr, weggeworfene Zigarettenskippen, Bilder und Kleider, zuletzt sogar das Auto, indem sie bei einem Unfall zu Tode kam. In seiner Füsün-Sammlung finden sich aber auch viele Dinge, die zu der Istanbuler Welt gehören, in der Füsün gelebt hat – und zur Lebenswelt Kemals, seiner Bekannten und seiner Familie. Nach ihrem Tod beschließt er, ein Erinnerungsmuseum an Füsün zu

¹⁸ Die amerikanische Originalausgabe erschien unter dem Titel *The Innocence of Objects. The Museum of Innocence, Istanbul* (vgl. Pamuk 2012b; Özdilek 2022).

errichten, in dem all diese Objekte ausgestellt werden – ein Erinnerungsmuseum für Istanbul und für eine Frau.

Pamuks Roman bietet viele Vergleichsoptionen. Wichtig erscheint mir vor allem die Beziehung zu einem Text, den man bei einem an Sammelkulturen und an Literaturgeschichte so interessierten Autor wie Pamuk als bekannt voraussetzen kann, ohne dass dies allzu gewagt erschiene: Goethes *Der Sammler und die Seinigen*. Goethe hat sich für Sammlungen insbesondere unter dem Aspekt ihrer ‚physiognomischen‘, den Sammler selbst charakterisierenden Dimension interessiert. Sein Text *Der Sammler und die Seinigen* (1799) besteht aus einer Kollektion fiktionaler Briefe verschiedener Personen, die sich um einen Sammler von Bildern und anderen künstlerischen Objekten gruppieren. (Vgl. Goethe 1997 [1799])¹⁹ Die briefschreibenden Figuren sind alle auf eine spezifische Weise Sammler: der Sammler (Arzt), seine Nichte und der Philosoph. Sie entwerfen eine Typologie der Sammler, um die Eigenheiten der Familienmitglieder und Besucher differenzierend zu beschreiben. Und aus verschiedenen Perspektiven kommen Sammlungen und Motive des Arrangierens von Gesammeltem zur Sprache. Wichtig für unseren Kontext ist in diesem Text vor allem die Geschichte eines Malers, der seine Frau nach deren frühem Tod wiederholt porträtiert – zunächst umgeben von einer Kollektion von Dingen, die zu ihrem Alltagsleben gehörten, dann nur noch gleichsam *via negationis*: Gemalt wurden nun bloß die Dinge selbst, nicht mehr die abwesende Frau, an welche die Dinge aber umso nachdrücklicher erinnerten. Als Bild einer Dingsammlung sind diese Bilder des trauernden Malers nicht allein ‚Bilder der Frau‘, sondern zugleich Bilder der ‚abwesenden Frau‘.²⁰

19 Der Text hat die Form einer Briefe-Sammlung. Der Adressat, an den diese Sammlung geschickt wird, ist der Herausgeber der *Propyläen* (also ein textinternes Alter Ego Goethes).

20 „Oft stellte er die kleinen Geräthschaften, die ihr angehört hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Stilleben zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den liebsten Freunden [...].“ (Goethe 1997 [1799], 29) – „Es schien, als wenn ihn diese Trauer zum Bedeutenden erhöbe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemahlt hatte. Den kleinen, stummen Gemälden fehlte es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem einen sah man in den Geräthschaften das fromme Gemüth der Besitzerinn, ein Gesangbuch mit rothem Sammt und goldnen Buckeln, einen artigen gestickten Beutel mit Schnüren und Quasten, woraus sie ihre Wohlthaten zu spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode das Nachtmahl empfang und den er, gegen einen bessern, der Kirche abgetauscht hatte. Auf einem andern Bilde sah man, neben einem Brote, das Messer, womit sie den Kindern gewöhnlich vorzuschneiden, ein Saamenkästchen, woraus sie im Frühjahr zu säen pflegte, einen Kalender, in den sie ihre Ausgaben und kleine Begebenheiten einscrieb, einen gläsernen Becher, mit eingeschnittenem Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater, das sich, ohngeachtet seiner Zerbrechlichkeit, länger als sie selbst erhalten hatte.“ (Goethe 1997 [1799], 29–30) – „[D]as letzte Stilleben das er mahlte, bestand aus Geräthschaften die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, auf Dauer und Vereinigung deuteten.“ (Goethe 1997 [1799], 30).

Die Geschichte des Malers, der mit zur Sammlerfamilie gehört, besitzt als Geschichte eines arrangierenden Künstlers eine selbstreflexive Dimension, welche auf das Sammeln und Arrangieren als literarische Praxis verweist. Gerade wenn literarische Texte über Sammler und deren Sammlungen von Lücken oder Leerstellen, von Nicht-Repräsentiertem und Nicht-Repräsentierbarem sprechen, geht es – so meine These – auch um diese Texte selbst. Dadurch dass ein solcher Text über dieses Defizit spricht, erscheint es im mehrfachen Sinn ‚aufgehoben‘: herausgehoben (betont), im Ansatz kompensiert (man weiß immerhin, dass da etwas ‚fehlt‘) und durch Reflexion potenziert.

Roman – Museum – Dokumentation: Profilierungen eines Sammelprojekts

Orhan Pamuks *reales* Museum der Unschuld in Istanbul zeigt eine Kollektion von Objekten, die auf mehrere einander überlagernde und miteinander interagierende Codierungssysteme verweisen und dabei manches zu erzählen scheinen. Der Besucher sieht Alltagsdinge, durch persönliche Erinnerungen semantisierte sowie in einem größeren kulturellen Kontext symbolisch aufgeladene Dinge. In einem Buch zum *Museum*, das zu weiten Teilen einem Katalog gleicht, werden Exponate und Museumskonzeption erläutert; betont wird insbesondere, inwiefern das Museum der Unschuld ein Parallelprojekt zum erwähnten gleichnamigen Roman Pamuks ist. (Vgl. Pamuk 2008a; vgl. auch: Pamuk 2012a)²¹

Der Sammler, der hier die Früchte seines Sammlerfleißes ausbreitet, ist einerseits nicht-fiktiv: Es ist Orhan Pamuk selbst, der diese Dinge zusammengetragen und ins Museum gebracht hat. Andererseits hat er sich in einer sammelnden fiktionalen Figur ein literarisches Alter Ego namens Kemal geschaffen, das innerhalb des bereits erwähnten Romans auftritt.²² Die Parallele zu Goethes Maler-Geschichte ist offenkundig: So wie dort der Maler seine Frau zuletzt nurmehr als von Objekten umgebene Leerstelle ‚malt‘, so stellt Kemal Füsün durch die Objekte

²¹ Der „Katalog“ im Museumsbuch gliedert sich in 74 Abschnitte. Diese entsprechen den ersten 74 Kapiteln von Pamuks Roman *Das Museum der Unschuld* (der insgesamt dann 83 Kapitel enthält).

²² Seit Mitte der neunziger Jahre habe er, so Pamuk, in Trödeläden nach Gegenständen für die Roman-Familie Keskin gesucht. Interessante Fundstücke wie die Quittenreihe hätten den Anstoß zur Anreicherung des Romans um „authentische [...] und doch auch merkwürdige[...] Detail[s]“ (Pamuk 2012a, 17) gegeben. Zugleich habe er sich vorgestellt, wie einst die Objektesammlung im Museum wirken würde.

vor, die sie einmal umgeben haben. Das ‚Bild‘ Füsuns besteht in einem Rahmen aus Dingen, an die sich Erinnerungen knüpfen. Nur dass bei Pamuk dieser Rahmen dann auch durch das reale Museum sichtbar gemacht wird. Dieses zeigt natürlich nicht ‚Füsuns Dinge‘, denn diese ist ja eine fiktive Figur, aber doch Dinge, wie Füsun sie laut Roman berührt oder besessen hat. Als (vermutlich intendierte) Hommage an Goethe beginnt Kemals Sammlung übrigens mit einem von Füsun verlorenen Ohrring, der für ihn eine ähnliche Funktion hat wie eine Schleife von Lottes Kleid für Goethes Werther.

Im erwähnten Bildband zum *Museum der Unschuld (Die Unschuld der Dinge)* wird u. a. dessen Geschichte erzählt. Die Dokumentation besitzt als Arbeitsbericht zum Doppelprojekt eine poetologische Dimension. Pamuk ist seinem eigenen Bericht zufolge 1982 erstmals auf die Idee zu Roman und Museum gekommen; diese waren von Anfang an zusammen geplant.²³ Der Held (Kemal) sollte zwar eine erfundene Figur sein, seine Geschichte aber „anhand echter Ausstellungsstücke in einem Museum erzählen“, so dass die Museumsbesucher allmählich begreifen würden, „dass er doch echt war“ (Pamuk 2012a, 15) – eine gebrochene, selbstreflexive Pseudo-Authentifizierungsstrategie also. Es ging von Anfang an gleichzeitig um die Realisierung eines Romans und eines Museums, konkret: darum, „die ‚echten‘ Gegenstände einer fiktiven Geschichte in einem Museum auszustellen und von diesen Gegenständen ausgehend einen Roman zu schaffen“. (Pamuk 2012a, 15) Durch die „Fokussierung auf Gegenstände“ sollte die Romanfigur „auf authentischere Weise in Istanbul verankert sein“. (Pamuk 2012a, 15) Der Bezug zu Füsun mag imaginär sein, der zu Istanbul ist real.

Orientierungen an Modellen: Erinnerungsmuseum, Privatsammlung, Lexikon

Konzeptionell und dem Erscheinungsbild nach ähnelt das Museum der Unschuld anderen Museen, die bestimmten Orten (z. B. Städten) und ihrer Geschichte gewidmet sind – es ist (unter anderem) ein Museum zur Kultur-Geschichte des Lebens in Istanbul und versteht die Istanbuler Kultur als einen ‚Text‘. Zugleich

²³ Anlässlich einer Begegnung mit dem letzten Osmanenprinzen Ali Vasif Efendi sei im Familienkreis die Möglichkeit erörtert worden, den nach einer Beschäftigung suchenden Prinzen damit zu beschäftigen, den İhlamur-Pavillon, in dem er einst gewohnt hatte und der nun ein Museum war, als Führer vorzustellen – und so zugleich Bestandteil und Kommentator der durch dieses Museum repräsentierten Geschichte zu sein –, so wie es bei Pamuk dann Kemal wurde (vgl. Pamuk 2012a, 9–11).

orientiert sich das Museum der Unschuld aber noch an (mindestens) zwei weiteren Museumstypen: am Typus des Erinnerungsmuseums für bestimmte Personen und am Museum, das der Kollektion eines bestimmten Sammlers Raum gibt. Was das Museum der Unschuld von den meisten anderen Beispielen dieser beiden Museumstypen unterscheidet, ist, dass die Person, an die hier erinnert wird und auf die alle Exponate semiophorisch verweisen, eine fiktive Figur, eine Gestalt aus eben dem Roman ist, der denselben Titel trägt wie das Museum. Bemerkenswerterweise war als Form des Textes zunächst statt eines relativ konventionell erzählten Romans ein literarisches Wörterbuch vorgesehen – was den ‚Sprach‘-Charakter der dargestellten Welt deutlicher unterstrichen hätte.

Mir schwebte eine Art enzyklopädisches Wörterbuch vor, zu dessen Einträgen nicht nur Gegenstände (zum Beispiel Radio, Wanduhr, Feuerzeug) oder Orte (das Wohnhaus des Helden, der Taksim-Platz, das Restaurant ‚Pelür‘), sondern auch abstrakte Begriffe (Liebe, Ungeduld, Aufregung) zählen sollten. Und so wie ich Jahre später in diesem Museum Begriffe wie ‚Ungeduld‘ oder ‚Eifersucht‘ zu illustrieren suchte, stellte ich mir damals vor, ich würde eines Tages in jenem Wörterbuch Begriffe erläutern oder zeichnerisch darstellen. (Pamuk 2012a, 15)

Seine Freunde hätten ihm zu einem Lexikonroman geraten, so Pamuk, weil Lexika gerade beliebt gewesen seien²⁴ – und er habe sich den Roman zeitweilig als „eine Art bebildertes Lexikon“ vorgestellt, „dessen Leser mit der Zeit begreifen sollten, dass sie eigentlich einen Roman in Händen hielten“. (Pamuk 2012a, 16) Auch nach der Umkonzeption vom Katalog zum Liebes- und Familienroman sei – so Pamuk – der Gedanke tragend geblieben, „von Gegenständen auszugehen und darüber Kemals Liebe und eigentlich sogar eine ganze Kultur zu vermitteln“. (Pamuk 2012a, 18)

24 „Besonders beschäftigte mich der Gedanke eines enzyklopädischen Romans Mitte der achtziger Jahre [...]. Damals gab es in der Türkei einen aufblühenden Markt für Lexika [...].“ (Pamuk 2012a, 16–17) – Zum Plan, „den Roman aus lauter Notizen zu Ausstellungsstücken bestehen zu lassen“ (Pamuk 2012a, 17): Ende der 1990er Jahre habe dann „als Konzept eine Art Katalogroman mit ausführlichen Texten zu den einzelnen Gegenständen“ (Pamuk 2012a, 17) vorgelegen. „Darin wurde wie in einem Museumskatalog der Leser zuerst mit einem Objekt vertraut gemacht und danach mit den Erinnerungen, die es bei der jeweiligen Romanfigur auslöste. Der erste Gegenstand sollte der Ohrring sein, den Füsün verlor, als sie mit Kemal im Bett lag. Im Museum sollte der Ohrring das erste Ausstellungsstück sein, und im Roman wollte ich als erstes seine Geschichte erzählen.“ (Pamuk 2012a, 17) – (Kapitel 1 endet damit, dass Füsün Kemal sagt, sie habe einen Ohrring bei ihm vergessen [vgl. Pamuk 2008a, 10]; Kemal hat ihn gefunden und behält ihn; das ist der Grundstock zum Museum.) – Das aufgegebene Konzept eines Romans aus einer Sequenz von Lexikonartikeln motivierte schließlich das Buch zum Museum (also das vom Leser gerade gelesene). Ursache für dieses Buch ist laut Pamuk aber auch, dass das Istanbuler „Museum“ mittlerweile eine „vom Roman unabhängige Existenz“ hat (Pamuk 2012a, 18).

Roman und Museum sind der Konstruktion Pamuks gemäß äquivalente Syntagmen; sie erzählen beide dieselbe (fiktive) Geschichte, Ersterer mit Wort-Zeichen, Letzteres mit Ding-Zeichen – die allerdings maßgeblich von Wörtern begleitet sind und erst in deren Begleitung ihre narrative Qualität gewinnen. (Pamuk ist sich der Differenz zwischen Wort-Zeichen und Ding-Zeichen auch durchaus bewusst.)²⁵ Dass er auch zu seinem realen Museum der Unschuld wieder ein Buch (mit-)verfasst und die Vitрины und Exponate dabei nochmals explizit an den Roman zurückbindet, unterstreicht die Signifikanz des Textes für die ‚narrative‘ Dimension der Dinge. Nicht an und für sich erzählen diese etwas, sondern im Verbund mit Roman und Museumsbuch. Die *Unschuld der Dinge* ist, zugespitzt gesagt, ein durch den Roman und das museale Arrangement erzeugtes Phantasma. Dabei werden sie allerdings zu Ausgangspunkten der Erinnerung an weitläufige andere kulturelle Syntagmen, historische Erfahrungen und persönliche Erlebnisse. Ding-Zeichen scheinen dem Museums-Gründer übrigens zur relativ bilderarmen islamischen Kultur besonders gut zu passen.²⁶

Poetik des Romans, Poetik musealer Sammlungen

Bei Pamuk erweitert sich der Roman gleichsam ins Museum hinein – in eine museal arrangierte Ding-Kollektion. Bezogen auf die Dinge in den Museums-Vitrinen erfolgt eine Überlagerung der an sich bestehenden Codierung der gesammelten Dinge (als Relikte der türkischen Alltagskultur der 1960er/1970er Jahre) mit dem Bedeutungsgeflecht, in dem sie als ‚Illustrationen‘ der im Roman geschilderten Objekte lokalisiert sind. Der ‚Autor‘ in seiner ambigen Rolle zwischen souveränem, auktorialem Gestalter auf der einen Seite, Abhängigkeit und Medialität auf der anderen Seite findet ein neues Betätigungsfeld, das genau dieser Doppelrolle entgegenkommt. Das Thema Autorschaft und die Frage nach der theoretischen Modellierbarkeit von Autorschaft begleitet sowohl den Roman als auch das Mu-

25 „Die im Museum ausgestellten Dinge entsprechen den Gegenständen, von denen im Roman die Rede ist, aber ein Wort ist nun mal ein Wort, und ein Gegenstand ist etwas anderes. Die Assoziation, die durch ein Wort in uns ausgelöst wird, ist nicht das gleiche wie die Erinnerung an einen Gegenstand, den wir einst benutzt haben. Assoziationen und Erinnerungen sind einander aber sehr nahe, und daher haben mein Roman und mein Museum soviel miteinander zu tun.“ (Pamuk 2012a, 18).

26 „[I]n islamischen Ländern, in denen die bildende Kunst nicht sehr weit entwickelt ist, und überhaupt in weiten Teilen Asiens wäre es doch naheliegend, die Geschichte der dort lebenden Menschen vermittelt der von ihnen gebrauchten Gegenstände zu erzählen und ihrer spezifischen Menschlichkeit gerade dadurch gerecht zu werden.“ (Pamuk 2012a, 52–53).

seumsprojekt samt seiner Darstellung im Buch zum Museum. So wird im Roman die Geschichte des Protagonisten Kemal zunächst in der Ich-Form erzählt, bevor sich ein Erzähler namens Orhan Pamuk zu Wort meldet und erklärt, er habe die vorangegangene Erzählung auf Bitten Kemals in der Ich-Form verfasst. Wer also ist der Autor? Es ist nicht Kemal, diese fiktive Figur, aber nicht eigentlich auch der romaninterne Pamuk, der angeblich auf Kemals Verlobung anwesend war; diese Figur ist ein Alter Ego des Schriftstellers Pamuk – der sich insofern als Autor selbst konstruiert und ironisch dekonstruiert. Das zum Museum verfasste Buch, in dem sich viele Selbstkommentare Pamuks finden, zeigen den Schriftsteller Pamuk in seiner ‚anderen‘ Rolle als Sammler, Kurator und Museologe. Das Museum ‚illustriert‘ zwar eine fiktive Geschichte, aber so, dass ein verbindendes Anliegen von Kemal und Pamuk deutlich wird: Beide wollen Istanbul ein Denkmal setzen.

Als Repräsentation der fiktiven Liebesgeschichte unterliegt das Museum der auktorialen Steuerung durch den Schriftsteller Pamuk. Als Istanbul-Museum besteht es aus Dingen, die der Schriftsteller selbst ganz konkret gesammelt hat – wobei er von Kontingenzen verschiedener Art abhängig war. Davon erzählt er ebenfalls. So mussten passende Dinge erst gefunden werden, und wenn sich das eine nicht finden ließ, fand sich etwas anderes etc. Aber eben in dieser flexiblen Verfahrensweise konvergieren Sammlertätigkeit und die Arbeit des Romanciers.

Pamuk verlängert nicht nur seinen Roman ins Museum hinein, er transferiert auch die Reflexion über Autorschaft an Romanen in die über die Autorschaft an Sammlungen und Museen. In beiderlei Hinsicht zeigt sich, dass ein starres Modell der Komplexität des Sachverhalts nicht gerecht wird. – Der schreibende Autor, der Sammler und der Museologe schaffen Konstellationen von Dingen und Zeichen, in denen Erzählungen Gestalt annehmen – erfundene Geschichten werden erzählt, aber auch wirkliche, etwa Geschichten über das Leben in Istanbul. Und je mehr dem Schriftsteller und Sammler an Geschichten gelegen ist, die er nicht selbst erfunden hat, desto eher wird er in den Dingen Verbündete suchen. Aber damit diese anfangen, etwas zu ‚erzählen‘, muss er sich selbst etwas einfallen lassen.

Literaturverzeichnis

- Bachmann-Medick, Doris (Hg.). *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Fischer, 1996.
- Bal, Mieke. *Kulturanalyse*. Hg. u. Nachw. Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Übers. Joachim Schulte. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Der Sammler und die Seinigen*. Hg. und Essay Carrie Asman. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1997 [1799].
- Muensterberger, Werner. *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*. Übers. Jochen Bußmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- Özdilek, Aysel. „Intermedial Affairs: Yeşilçam and the Melodramatic Mode in The Museum of Innocence“. *Texts, Contexts, Intertexts. Studies in Honor of Orhan Pamuk*. Hg. Julian Rentzsch, Petr Kučera, Baden-Baden: Ergon, 317–332.
- Pamuk, Orhan. *Das Museum der Unschuld. Roman*. Übers. Gerhard Meier. München: Carl Hanser, 2008a.
- Pamuk, Orhan. *Masumiyet Müzesi*. Istanbul: İletişim Yayınları, 2008b.
- Pamuk, Orhan. *Die Unschuld der Dinge*. Übers. Gerhard Meier. München: Carl Hanser, 2012a.
- Pamuk, Orhan. *The Innocence of Objects. The Museum of Innocence, Istanbul*. New York, NY: Abrams, 2012b.
- Ryan, Marie-Laure. „Introduction“. *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Hg. Marie-Laure Ryan. Lincoln, NE: University of Nebraska, 2004. 1–40.
- Sommer, Manfred. *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.

Monika Schmitz-Emans ist seit 1995 Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum (Deutschland). Zuvor wirkte sie als Professorin für Europäische Literatur der Neuzeit an der FernUniversität Hagen (D). Zu ihren Arbeitsgebieten gehören Text-Bild-Beziehungen, die Geschichte der europäischen Poetik, sowie Autoren des 18. bis 21. Jahrhunderts, darunter insbesondere Jean Paul.