



Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften

Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

**DIE INTELLEKTUELLE PHYSIOGNOMIE DER KÜNSTLERISCHEN
GESTALTEN UND BESONDERHEIT DES KUNSTWERKES IN DER
LITERATURKUNST. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE. DARGESTELLT
AN DEN AUSGEWÄHLTEN ROMANEN VON HERTA MÜLLER UND
ORHAN PAMUK**

Müge ARSLAN KARABULUT

Inauguraldissertation

Ankara, 2019

DIE INTELLEKTUELLE PHYSIOGNOMIE DER KÜNSTLERISCHEN
GESTALTEN UND BESONDERHEIT DES KUNSTWERKES IN DER
LITERATURKUNST. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE. DARGESTELLT AN
DEN AUSGEWÄHLTEN ROMANEN VON HERTA MÜLLER UND ORHAN
PAMUK

MÜGE ARSLAN KARABULUT

Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften

Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

Inauguraldissertation

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Müge ARSLAN KARABULUT tarafından hazırlanan "DIE INTELLEKTUELLE PHYSIOGNOMIE DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTEN UND BESONDERHEIT DES KUNSTWERKES IN DER LITERATURKUNST. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE. DARGESTELLT AN DEN AUSGEWÄHLTEN ROMANEN VON HERTA MÜLLER UND ORHAN PAMUK" başlıklı bu çalışma, 18.10.19 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.


Doç. Dr. Erkan ZENGİN (Başkan)


Prof. Dr. Onur Bilge KULA (Danışman)


Prof. Dr. Osman TOKLU (Üye)


Prof. Dr. Dursun ZENGİN (Üye)


Doç. Dr. Nihat ÜLNER (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren - ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

18.10.2019


Müge ARSLAN KARABULUT

¹"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danişmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danişmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danişmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Onur Bilge KULA** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Arş. Gör. Müge Arslan Karabulut

DANKSAGUNG

Ein herzliches Dankeschön geht an alle, die mich bei der Erstellung meiner Inauguraldissertation unterstützt haben. An dieser Stelle möchte ich mich vor allem bei meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Onur Bilge KULA, bedanken, der mich während meiner Arbeit betreut und in jeder Hinsicht sachkundig beigestanden hat.

Mein herzlicher Dank gilt an Herrn Prof. Dr. Osman Toklu, Prof. Dr. Dursun Zengin, Assoc. Prof. Dr. Nihat Ülner, Assoc. Prof. Dr. Erkan Zengin für ihre informativen Hinweisungen. Einen großen Dank spreche ich zudem an Begüm Kardeş aus, die mir bei dem Schreibprozess immer zur Hilfe standen.

Mein Dank geht auch an der Lehrkraft der Universität Selcuk. Herrn Prof. Dr. Zeki USLU danke ich besonders für die Diskussionen und für seine wissenschaftlichen Ratschläge, die sehr wertvoll waren.

Zudem möchte ich meinen Eltern und meinem Mann für ihre tatkräftige Unterstützung und ihre hilfreichen Anregungen sowie Engelsgeduld danken. Die vorliegende Arbeit widme ich meinem Sohn, Doruk.

ÖZET

ARSLAN KARABULUT, Müge, *Yazın Sanatında Sanatsal Figürlerin Entelektüel Fizyonomisi ve Sanat Eserinin Tikelliği. Herta Müller ve Orhan Pamuk Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme*, Doktora Tezi, Ankara, 2019.

Çalışmanın amacı, Lukács'ın sanatsal figürlerin entelektüel fizyonomisi yaklaşımını, çoğulcu bir yöntemle, Herta Müller ve Orhan Pamuk'un seçilen romanlarında karşılaştırmalı olarak analiz etmektir. Lukács'ın fizyonomi kavramıyla neyi kastettiğini anlamak adına, öncelikle söz konusu yaklaşıma dayanak oluşturan, fizyonomi ve fizyonomik kavramları, anlam ve kullanım alanı olarak ele alınacak, bu konudaki çalışmalar gözden geçirilecek, özellikle edebiyat ve fizyonomik arasındaki ilişki, iç-dış diyalektiği bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. Lukács'ın sanatsal figürlerin entelektüel fizyonomisi yaklaşımı çerçevesinde belirledikleri, antropomorfist bir yaklaşımla sanat eserinde figürün çok yönlü ele alınmasını serimler. Bu bağlamda söz konusu yaklaşımla, temelde figür kurgulaması ve figür kurgulamasındaki önemli noktalar irdelenmektedir. Entelektüel fizyonomi ifadesiyle, fizyonomik yaklaşıma benzer olarak iç-dış diyalektiği vurgulanmakta, ondan farklı olarak çoğulcu bir tavırla fizyonominin tinsel ve duyuşal çağrışımlarına dikkat çekilmektedir.

Lukács'ın genel estetik anlayışına göre figürler, eserin en önemli yapı taşları olarak, hiyerarşik bir düzen içerisinde birbirlerini, konuyu, mekânı ve yazarın yazma biçimini etkilerler. Onun bu değerlendirmesi göz önünde bulundurularak, figür kurgulaması açısından belirlediği noktalar çalışma içerisinde tespit edilecektir. Nobel Ödüllü Alman yazar Müller'in "Reisende auf einem Bein" ve Nobel ödüllü Türk yazar Pamuk'un "Kafamda Bir Tuhaflık" romanları, Lukács'ın söz konusu yaklaşımı ışığında figür kurgulaması çerçevesinde irdelenecektir. Yazarların birbirlerine benzeyen ya da birbirlerinden ayrılan yönleri karşılaştırmalı olarak ortaya çıkarılacaktır. Sonuç itibarıyla, Lukács'ın belirgin bir entelektüel fizyonomiye sahip figürün sanat eserinin tikelliğine ve evrenselliğine katkısı, söz konusu romanlarda ele alınacaktır. Yazarın, figürünü birey olarak toplumuyla iç içe ve çok yönlü kurgulaması, yerelden hareketle evrenselde bir farklılık oluşturarak tikelleşmesi, seçilen eserlerde figür üzerinden çok net gözlemlenebilmiştir. Yazarların romanları, figür üzerinden kendi dönemlerine ait tipik toplumsal olayları okura sunarken, Lukács'ın kuramı kapsamında ağırlıklı olarak benzerlikler taşırlar. Her iki yazar, romanlarında Lukács'ın seçilen yaklaşımında belirlenen özelliklere uygun figürler oluşturmuşlardır. Bu çalışmada, yazarların yerelliklerini evrensel taşıyabilmelerindeki ve uluslararası alanda kabul görmelerindeki

en önemli araçlardan bir tanesinin kurguladıkları bu entelektüel fizyonomiye sahip figürler olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Fizyonomi, Georg Lukács, Figür Kurgulaması, Entelektüel Fizyonomi, Sanat Eserinin Tikelliği, Herta Müller, Orhan Pamuk.

ABSTRACT

ARSLAN KARABULUT, Müge, *The intellectual Physiognomy in Characterization and Specialty of Artworks. A comparative Analysis in the selected Novels of Herta Müller and Orhan Pamuk*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2019.

The aim of this study is to analyse “the intellectual physiognomy in characterization” approach of Lukács through a pluralist method in Herta Müller’s and Orhan Pamuk’s selected novels comparatively. In order to understand what Lukács means by the concept of intellectual physiognomy, the concepts of physiognomy and physiognomic that provide basis for the approach in question will be dealt as the field of meaning and use primarily and especially the relation between literature and the concept of physiognomic will be evaluated within the context of internal-external dialectics. In this sense, the determinations of Lukács within the frame of the intellectual physiognomy in characterization approach exposit the figure in an artwork to be considered in a multifaceted way in question. Lukács underlines internal-external dialectics by the term of intellectual physiognomy analogously to the physiognomic approach. Differently from that, he points out the spiritual and sensory associations of physiognomy in a pluralist manner.

According to Lukács, figures affect each other, subject, space and the style of the author in a hierarchical order. So, his specified points from the aspect of characterization within the scope of intellectual physiognomy of artistic figures approach will be found out. Subsequently, the novels “Reisende auf einem Bein” of the nobel-winning German author Herta Müller and “Kafamda Bir Tuhaflık” of the nobel-winning Turkish author Orhan Pamuk will be analysed within the frame of characterization in consideration of Lukács’s approach in question. The similar and divergent aspects of the two authors will be revealed comparatively in this context. The author’s interwoven and multifaceted characterization of the individual with his/her society are observed clearly on figures in Pamuk’s and Müller’s selected works. In this study, it is inferred that one of the most remarkable factors of the authors’ transferring their locality to universality is their figures with intellectual physiognomy.

Keywords

Physiognomy, Georg Lukács, Characterization, Intellectual Physiognomy, Specialty of Artworks, Herta Müller, Orhan Pamuk.

ZUSAMMENFASSUNG

ARSLAN KARABULUT, Müge, *Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten und Besonderheit des Kunstwerks in der Literaturkunst. Eine vergleichende Analyse. Dargestellt an den ausgewählten Romanen von Herta Müller und Orhan Pamuk*, Inauguraldissertation, Ankara, 2019.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, den Lukács' Ansatz „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ in den ausgewählten Romanen Herta Müllers und Orhan Pamuks durch eine pluralistische Methode vergleichend zu analysieren. Um zu begreifen, was Lukács mit dem Begriff der Physiognomie meint, wird vor allem die Begriffe der Physiognomie und Physiognomik als Grundlage für den erwähnten Ansatz bezüglich des Anwendungs- und Sinnbereichs behandelt. Was Lukács bei seinem Ansatz bestimmt, paraphrasiert die vielseitige Deutung der Figur mit einer anthropomorphistischen Betrachtungsweise. Somit wird im Grunde die Figurengestaltung unter die Lupe genommen. Parallel zum Ansatz der Physiognomik betont Lukács mit dem Ausdruck der intellektuellen Physiognomie eigentlich die Innen-Außen-Dialektik. Anders als Physiognomik will er mit einer pluralistischen Haltung zu den geistig-sinnlichen Hinweisen der Physiognomie Aufmerksamkeit erregen.

Dem Lukács' Ansatz zufolge stehen die Figuren in einer hierarchischen Struktur. Sie wirken somit auf einander, Handlung, Raum und Schreibweise des Autors. In der vorliegenden Arbeit wird versucht, im Rahmen des Ansatzes über die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten seine Feststellungen zur Figurengestaltung festzustellen. Danach lassen sich die Romanen „Reisende auf einem Bein“ der deutschen Nobelpreisträgerin Müllers und „Kafamda bir Tuhaflık“ des türkischen Nobelpreisträgers Pamuks analysieren. In diesem Rahmen werden die Ähnlichkeiten und Unterschiede vergleichend festgelegt. Folglich wird in den Romanen analysiert, wie und inwieweit die Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie zur Besonderheit des Werks beiträgt. Es ist herauszubringen, dass Müller und Pamuk die Figur mit der Gesellschaft verschachtelt und vielseitig gestalten und somit vom Regionalen ausgehend zum Universalen gelangen. Dies singularisiert ihre Romane. Die Romane zeigen vorwiegend Ähnlichkeiten nach dem Lukács' Ansatz, wenn sie die typischen gesellschaftsgeschichtlichen Begebenheiten ihrer Zeit durch die Figur thematisieren. Zudem folgert man, dass eines der wichtigsten Mittel zur Universalisierung ihrer Regionalität und zur weltweiten Anerkennung diese Figuren mit intellektueller Physiognomie ist.

Schlüsselwörter

Physiognomie, Georg Lukács, Figurengestaltung, die intellektuelle Physiognomie, die Besonderheit des Kunstwerks, Herta Müller, Orhan Pamuk.

INHALTSVERZEICHNIS

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
DANKSAGUNG.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ZUSAMMENFASSUNG	viii
INHALTSVERZEICHNIS.....	x
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	xv
EINLEITUNG	1
Forschungsmethodik	7
Forschungsstand	19
1. THEORETISCHER TEIL	25
1.1. PHYSIOGNOMIE, PHYSIOGNOMIK UND DEREN BEZIEHUNG MIT DER LITERATURWISSENSCHAFT	25
1.1.1. Was ist Physiognomie und Physiognomik? Diskussionen zu den Begriffserklärungen.....	25
1.1.1.a. Anwendungsbereich und Wahrnehmungsunterschiede der Begriffe in der deutschen und in der türkischen Sprache	33
1.1.2. Kurze Geschichte der Physiognomik	38
1.1.2.a. Physiognomik in der Antike.....	39
1.1.2.b. Physiognomik in der Medizin: Die physiognomischen Ansätze von Hippokrates und Avicenna	40
1.1.2.c. Physiognomik bei Aristoteles: Die systematische Entdeckung der Physiognomik	43
1.1.2.d. Physiognomik bei Johann Kaspar Lavater: Die Verbindung der Physiognomik mit der Moral und Kunst	45
1.1.2.e. Physiognomik bei Georg Christoph Lichtenberg und Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ein handlungsorientierter Ansatz zur Physiognomik	46
1.1.2.f. Physiognomik bei Johann Wolfgang von Goethe: Gestalttheoretische Physiognomik	49

1.1.2.g. Physiognomik im Orient: Die türkische Betrachtungsweise der Physiognomik an der Grenze zwischen dem Orient und Okzident	50
1.1.2.h. Physiognomik in der Moderne und die folgenden Entwicklungen bis in die Gegenwart.....	54
1.1.2.i. Die Verbindung der modernen Physiognomik und Photographie	58
1.1.2.k. Physiognomik und Film: Veranschaulichung des Körperlichen und Seelischen	61
1.1.2.l. Physiognomik und Kunst.....	62
1.1.3. Die Beziehung zwischen der Physiognomik und Literatur. Die Rezeption der Physiognomik in der Literaturwissenschaft	64
1.1.3.a. Physiognomischer Deutungsversuch der literarischen Werke	74
1.1.3.b. Physiognomische Reflexionen in der deutschen Literatur.....	79
1.1.3.c. Physiognomische Reflexionen in der türkischen Literatur	83
1.1.3.d. Maske und Gesicht. Physiognomischer Wandel durch die Maske	92
1.1.3.e. Maske als soziale Identität in den literarischen Werken	99
1.1.4. Die Innen-Außen-Dichotomie im Rahmen der Physiognomik	103
1.1.4.a. Das Innere und das Äußere in der Physiognomik	105
1.1.4.b. Das physiognomische Innere und Äußere im Rahmen der Inhalt-Form-Dialektik Hegels	108
1.1.4.c. Die physiognomische Auswertung der Psychoanalyse von Sigmund Freud. Das Zusammenkommen des Äußeren und des Inneren im Rahmen der Physiognomik und des Unbewußten und des Bewußten im Rahmen der Psychoanalyse	113
1.2. GEORG LUKÁCS UND SEIN ÄSTHETISCHER ANSATZ IM RAHMEN DER LITERARISCHEN FIGURENGESTALTUNG	119
1.2.1. Die Expressionismus-Debatte und Die Brecht-Lukács-Debatte.....	126
1.2.1.a. Die wesentlichen Punkte der Expressionismus- und Brecht-Lukács-Debatte im Rahmen der Lukács' Ästhetik.....	131
1.2.1.a.I. Die Wahrnehmung des (objektiven) Realismus und die Abbildtheorie	131
1.2.1.a. II. Die große Tradition	135
1.2.1.a. III. Das dialektische Verhältnis von Form und Inhalt.....	136
1.2.1.a. IV. Totalität gegen Zerrissenheit.....	141
1.2.1.a. V. Volksfront und Volkstümlichkeit.....	143

1.2.1.a. VI. Die literarische Figurengestaltung und die Typisierung bei Lukács.....	145
1.1.2. Die Verbindung der Lukácsschen Ästhetik mit dem Roman: „Die Theorie des Romans“	148
1.1.3. Die Lukács‘ Perspektive zur Historizität in der Literatur: Der historische Roman und seine Figuren.....	156
1.2.3.a. Die Sickingen-Debatte: Die Literarisierung der historischen Charaktere und Begebenheiten	167
1.2.4. Die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit in der Kunst und deren Beitrag zur Figurengestaltung und zur Besonderheit	173
1.2.5. Erzählte oder beschriebene Figuren: Eine Gegenüberstellung des Realismus und Naturalismus.....	183
1.2.6. Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten: Die wesentlichen Merkmale bei der Figurengestaltung und die Widerspiegelungen der Physiognomik in dem Lukács‘ Ansatz.....	189
1.2.6.a. Die selbst- und weltbewusste Figur	191
1.2.6.b. Von der Kenntnis der Umwelt zur Weltanschauung der Figur.....	193
1.2.6.c. Die Bedeutung der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit für die Gestaltung der intellektuellen Figuren.....	196
1.2.6.d. Das Hinausgehen über das Alltägliche und das Gemeine durch die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie und dessen Beitrag zur Entstehung besonderer Werke	198
1.2.6.e. Das Typischsein der Figur mit einer intellektuellen Physiognomie ..	204
1.2.6.f. Die Lebendigkeit im Kunstwerk durch die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen	206
1.2.6.g. Das dialektische Verhältnis des Individuellen und Gesellschaftlichen im Rahmen der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten	209
1.2.6.h. Das Extreme bei der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie..	211
1.2.6.i. Die Vielseitigkeit bei der Gestaltung der intellektuellen Figur	214
1.2.6.k. Die Kritik der modernen Auffassung zur Figurengestaltung.....	217
1.2.6.l. Die intellektuelle Physiognomie als sozial-individuelle Maske?	220
1.2.6.m. Schlussbetrachtung über die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie im Kunstwerk und die Bedeutung der Physiognomik bei Lukács.....	222

1.2.7. Über die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik: Das dialektische Verhältnis zwischen dem Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen	227
1.2.7.a. Hegel als Vorläufer von Lukács im Hinblick auf das Deuten der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit	232
1.2.7.b. Die literarische Figur bei Hegel zu den besonderen Werken.....	239
1.2.7.c. Die Widerspiegelung der Kategorien des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen nach Lukács auf der literarischen Figurengestaltung .	247
1.2.7.d. Das Typische als die künstlerische Verkörperung der Besonderheit	253
1.2.8. Das Verhältnis zwischen der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten und der Besonderheit des Kunstwerks	258
2. PRAKTISCHER TEIL	264
2.1. HERTA MÜLLER UND ORHAN PAMUK. DIE SCHRIFTSTELLERIN UND DER SCHRIFTSTELLER DER SOZIALKRITISCHEN INTELLEKTUELLEN FIGUREN.....	264
2.2. HERTA MÜLLER	275
2.2.1. Der ästhetische Ansatz Müllers: Die Vermischung des Gesellschaftlichen und des Individuellen über die Figur.....	277
2.2.2. Die Analyse der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der Figuren im Roman „Reisende auf einem Bein“	295
2.2.2.a. „Irene“ als die Hauptfigur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie	297
2.2.2.b. Die Nebenfiguren: Franz, Stefan, Thomas. Die Hierarchie unter den Figuren.....	318
2.2.2.c. Die Wirkung der Gesellschaft und der Geschichte auf die Figuren: die Verschmelzung des Gesellschaftlichen und des Individuellen sowie des Vergangenen und des Gegenwärtigen bei der Figurengestaltung	323
2.2.2.d. Der Zusammenhang zwischen dem Gegenstand und der Figur.....	331
2.2.2.e. Die physiognomische Gestaltung der Figuren	335
2.3. ORHAN PAMUK	337
2.3.1. Der ästhetische Ansatz Pamuks: Die Vermischung des Geschichtlichen, des Gesellschaftlichen und des Individuellen über die Figur	342
2.3.2. Die Analyse der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der Figuren im Roman „Kafamda Bir Tuhaflik“	367
2.3.2.a. „Mevlut“ als die Hauptfigur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie	386

2.3.2.b. Die männlichen Figuren Süleyman, Ferhat, Abdurrahman Efendi und die weiblichen Figuren Rayiha, Vediha, Samiha und die Töchter Fatma und Fevziye. Die Hierarchie unter den Figuren.....	396
2.3.2.c. Die Gestaltung des individuellen und kollektiven Bewusstseins durch die Figur „Mevlut“.....	402
2.3.2.d. Der Vergleich des Alten und des Neuen durch Mevlut	409
2.3.2.e. Die physiognomische Gestaltung der Figuren	414
2.4. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE DER FIGURENGESTALTUNG MIT PRÄZISER INTELLEKTUELLER PHYSIOGNOMIE IN DEN SOGENANTEN ROMANEN MÜLLERS UND PAMUKS UND DER BEITRAG SOLCHER FIGURENGESTALTUNG ZUR BESONDERHEIT DER ROMANE	418
SCHLUSSBEMERKUNG	435
LITERATURVERZEICHNIS	453
EK-1 TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN FORMU	473
EK-2 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU	475
ÖZGEÇMİŞ.....	477

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

RaeB: Reisende auf einem Bein

DFim: Diese Fremdheit in mir

Ebd.: Ebenda

Bzw.: Beziehungsweise

D.h.: Das heißt

Z.B.: Zum Beispiel

Usw.: Und so weiter

Bes.: Besonders

EINLEITUNG

Man bemüht sich seit der Antike, theoretisch aber überwiegend erst seit dem 18. Jahrhundert, ausgehend von der Physiognomie einer Person etwas über den Charakter herauszufinden. Dabei gilt es festzustellen, was diese ausmacht, zumal man nahezu annehmen könnte, dass das Äußere mit dem Inneren des Menschen eine Einheit bildet. So könnte die äußerliche Erscheinung auf die typischen Eigenschaften des Menschen hinweisen, oder auf Allgemeines wie das Ererbte, Erlernte oder Erlebte in der Lebensgeschichte einer Person und einer Gesellschaft. Im Rahmen einer solchen Innen-Außen-Dialektik deutet man das Individuum fast in jedem Bereich wie beispielsweise in Medizin, Rechtswissenschaft, Religion, Kunst, Literatur und Film. Jeder wissenschaftliche und künstlerische Bereich im Westen und im Osten behandelt das dialektische Verhältnis der innerlichen und äußerlichen Erscheinung des Menschen ihren Schwerpunkten zufolge. Auch die Literatur, die den Menschen als das soziale Individuum in den Mittelpunkt stellt und ihn als eine vielseitige Einheit auf der Welt annimmt, beschäftigt sich sowohl mit seinem Inneren als auch mit dem Äußeren, genauer mit all seinen Facetten. Die Gestaltung der Physiognomie der Figuren ist aus diesem Grund von großer Bedeutung, dem realen Menschen (sozusagen dem Original) entsprechend, genauso vielseitig sein sollte. Zudem spiegelt sie den Gedankengehalt des Schriftstellers sowie die zeitliche Einbettung der Figur im literarischen Werk wider.

In den literarischen Werken erscheint die Figur als ein wichtiges Element. Es ist die Figur, die die Begebenheiten, den Raum und die Zeit in einer Handlung veranschaulicht. Der Leser rezipiert die Geschehnisse über die Figur, d.h., dass der Leser erst durch den Einfluss der Geschehnisse auf die Figur das Ganze mitfühlt. In diesem Rahmen ist die Figurengestaltung sowohl für den Schriftsteller als auch für den Leser enorm wichtig. Je realer und detaillierter die Figur beschrieben wird, desto „lebendiger“ erscheint das literarische Werk. Je mehrseitig die Figur erscheint, desto lebendiger und allumfassender wird sie. Durch diese vielseitige und lebendige Gestaltung hat sie einen wesentlichen Einfluss auf den Leser und erst somit kann sie den Leser über ihr Dasein überzeugen. Da man durch die Figur auf den Schriftsteller, die Gesellschaft und die Zeit bzw. die Epoche schließen kann, hat die Figur auch eine

repräsentative Eigenschaft. Sie widerspiegelt das Typische. In diesem Rahmen ist sie die lebendigste Existenz, die die anderen Bestandteile im Werk beinhaltet und auf sie wirkt. Das hauptsächlichliche Material der Literatur ist sowieso der Mensch und es ist überaus selbstverständlich, dass einer der wichtigsten Bestandteile im literarischen Werk die lebendige Figur ist, die den Menschen von den Menschen erzählt.

Die Personen, die die Handlung in den literarischen Werken handeln, werden mit dem bekannten Ausdrücken als Figur, Charakter, Gestalten oder Held bezeichnet. In dieser Arbeit wird die Bezeichnung „Figur“ verwendet, damit sie umfangreicher behandelt und nicht mit der Bezeichnung „Charakter“ verwechselt wird, die in der Innen-Außen-Dialektik und in der Physiognomie als „seelische Eigenschaft“ verwendet wird.

Jeder Schriftsteller, jede Epoche und jede Art von Gesellschaft setzt eigene Schwerpunkte bezüglich der Figurengestaltung. Während der eine Schriftsteller das Äußere einer Figur heraussticht, legt ein anderer Schriftsteller den Schwerpunkt auf die seelische Beschreibung. Es gibt Epochen, in denen bevorzugt wurde, dass die Figuren realitätsnah beschrieben wurden, während in anderen Epochen fiktive Figuren die Mehrheit ausmachten. Es kann nämlich Differenzen in der Figurengestaltung bezüglich des Schriftstellers, der Gesellschaft und der Epoche geben. In dieser Hinsicht hat Georg Lukács, einer der wichtigsten Literaturtheoretiker, einen Ansatz über die Figurengestaltung entwickelt und betont, dass die Figuren mit einer intellektuellen Physiognomie gestaltet werden sollten.

Lukács versteht unter der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten im weitesten Sinne eine Verbindung der individuellen Züge der Figuren mit den allgemeinen objektiven Problemen der Epoche. Denn Individualität macht zusammen mit den gesellschaftlichen Problemen bzw. mit der Gesellschaft die intellektuelle Physiognomie aus. Einem Dichter, der die Figuren mit der Weltanschauung der Zeit gestalten kann, gelingt es, ein nachhaltiges, wirkungsvolles und singuläres Werk zu verfassen. Denn das Typische kann nur dann vollständig geschaffen werden. Nur die darzubietende Weltanschauung der Figuren als höchste Form des Bewusstseins, die auf Eigenschaften der Epoche hinweist, vollendet die Handlung. Das Wichtigste ist daher,

dass den Figuren eine bestimmte Weltanschauung zugeschrieben wird, weil sie dem Leser somit die Spuren der Epoche und der Gesellschaft zeigen.

Die Figur in diesem Sinne ist mit ihrer Existenz ein vielseitiger Bestandteil des Werkes, der ein effektives und dialektisches Verhältnis in jeder Hinsicht aufzeigt. Wie zuvor erwähnt wurde, befindet sie sich in einem dialektischen Verhältnis zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Individuellen. Im Rahmen der Physiognomik zeigt sie so ein Verhältnis auch aus Sicht des Inneren und Äußeren. Jede Information bezüglich des Äußeren gibt einen Hinweis auf den Charakter und die Lebensgeschichte, oder andersherum. Lukács' Ansatz beinhaltet nämlich die Physiognomie einer Figur aus Sicht der innerlichen und äußerlichen Einheit, umfangreiche Informationen bezüglich dem Gesellschaftlichen und Individuellen, dem Sinnlichen und Geistigen, dem Fiktiven und Realen, dem Regionalen und Universalen.

Diese Arbeit hat die Absicht, ob und inwieweit sich Lukács' Ansatz über die intellektuelle Physiognomie in den ausgewählten Romanen von Orhan Pamuk und Herta Müller widerspiegelt, sowie ob und inwieweit dieser theoretische Ansatz als ein ästhetisches Kriterium für literarische Wertung gelten kann. Zudem wird interpretiert, ob und inwieweit die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie unter Berücksichtigung theoretischer Beiträge von Georg Lukács Einfluss auf die Besonderheit der Romane wie „Reisende auf einem Bein“ Müllers und „Kafamda bir Tuhaflik“ Pamuks hat.

Für diese Arbeit wurde Lukács' Ansatz ausgewählt. Der Grund dafür ist, dass die Eigenschaften der Figur, die eine zentrale Bedeutung in den literarischen Werken haben, in Bezug auf die Figurengestaltung seitens Lukács detailliert untersucht wurden. Obwohl des Weiteren Lukács den Beitrag einer solchen Figurengestaltung zur Besonderheit des Werkes ausführlich betont, wurde dieses Thema in der Literaturwissenschaft nicht tiefgründig bearbeitet. Die Aufarbeitung der Romane eines türkischen Nobelpreisträgers und einer deutschen Nobelpreisträgerin wird somit im Hinblick auf die Interpretation der ästhetischen Werte dieser Romane in diesen Bereich einen Mehrwert bringen. Weshalb ein Schriftsteller und eine Schriftstellerin, die einen

Nobelpreis erhalten haben, gewählt wurden, ist auch wiederum einer dieser Gründe. Der Nobelpreis hat einen besonderen Platz im Literaturkreis. Auf diese Weise hat das Werk mit dem Nobelpreis unbedingt etwas Besonderes. Die Eigenschaften der sogenannten Romane werden somit aus dieser Sicht im Rahmen der Figurengestaltung untersucht. Der Grund für die jeweilige Romanauswahl der Schriftstellerin und des Schriftstellers ist die Tatsache, dass die Hauptfiguren mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie erscheinen. Die Figuren verbinden entsprechend dem ganzheitlichen Ansatz von Lukács im Rahmen der Innen-Außen-Dialektik das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen, das Fiktive mit dem Realen, das Alte mit dem Neuen, das Geistige mit dem Seelischen, das Einzelne mit dem Allgemeinen und das Regionale mit dem Universellen. Der Schriftsteller und die Schriftstellerin übertragen darüberhinaus die geschichtlichen und gesellschaftlichen Themen über die Figuren auf den Leser.

Die aus der türkischen Literatur verwendeten Zitate werden zunächst in der Ausgangssprache gegeben und danach durch die Verfasserin der vorliegenden Arbeit übersetzt als Fußnote versehen. Der Roman „Kafamda Bir Tuhaflık” von Orhan Pamuk wird durch die Zitate aus der Übersetzung von Gerhard Meier wiedergegeben. Aber wenn Lücken zwischen dem Deutschen und dem Türkischen besonders im Rahmen der Figurenbeschreibungen auftreten, dann wird aus der originellen türkischen Version zitiert, indem die deutsche Übersetzung vom Verfasser dieser Arbeit eingefügt wird.

Diese Arbeit wird aus einer vielseitigen Perspektive vorangeführt. Die Methode ist dementsprechend die pluralistische. Mit dieser Methode werden die Figuren vielseitig aus allen Perspektiven bewertet. Es wird eine Art der Bewertung sein, die der Physiognomik und dem Ansatz von Lukács passend scheinen.

Die Arbeit besteht aus zwei Hauptteilen. Der erste Teil ist als der theoretische Teil, der zweite ist als der praktische Teil gestaltet. Unter dem theoretischen Teil kommen die Fragen über die Physiognomie, die Physiognomik und Georg Lukács sowie seine Ansätze vor. Zunächst wird mit der Physiognomie, Physiognomik und deren Beziehung zur Literaturwissenschaft begonnen, damit diese eine Basis für die Lukácsschen Ansätze wie die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten und die

Besonderheit des künstlerischen Werks erstellen. Nachdem in diesem Teil der Anwendungs- und Sinnbereich vergleichend im Deutschen und Türkischen aufgearbeitet werden, folgt die Rezeption der Physiognomik in bestimmten Disziplinen als eine kurze Geschichte. Insbesondere wird der Zusammenhang zwischen der Physiognomik und Literatur und die Rezeption der Physiognomik in der Literatur detailliert behandelt. Somit wird die Widerspiegelung der Physiognomik in der deutschen und türkischen Literatur zur Sprache gebracht und indem der symbolische Aspekt der Literatur im Vordergrund gehalten wird, wird versucht, Informationen bezüglich des physiognomischen Wandels durch die Maske und die Bedeutung der Maske in der Literatur aus Sicht der Physiognomie, gegeben. Die Physiognomie wird hier daher vielseitig behandelt werden. Indem die Unterschiede der individuellen und gesellschaftlichen Erscheinung des Menschen beachtet werden, lassen sich nämlich auch Themen wie die Maske, Persona und soziale Identität ansprechen. Der individuell-soziale Mensch wird somit aus Sicht der Physiognomie interpretiert. Die Innen-Außen-Dichotomie, die die Basis der Physiognomik im literarischen Werk darstellt und das Individuum mit dem Umfeld, oder das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen verbindet, wird näher erklärt. In diesem Kontext wird die Innen-Außen-Dialektik Hegels erwähnt, der als Vorläufer von Lukács gilt, um den Weg der Physiognomie zu Lukács zu belichten. Wenn schon vom Inneren und Äußeren die Rede ist, werden auch die Rezeptionen in den literarischen Werken im Rahmen der Psychoanalyse von Sigmund Freud thematisiert. In diesem Punkt wird „das wache Bewusstsein“ des Dichters und der Figur im Ansatz der intellektuellen Physiognomie von Lukács behandelt. Außerdem wird versucht, die gesellschaftliche Wahrnehmung des Schriftstellers in dieser Hinsicht vom Zusammenhang zwischen der Figur und dem Schriftsteller ausgehend zu deuten.

Nachdem die Physiognomik und die Physiognomie genauer erläutert wurden, wird der zentrale theoretische Teil der Arbeit über Georg Lukács und seinen allgemeinen ästhetisch-literarischen Ansatz und seine Bestimmungen über die Figurengestaltung analysiert. Dabei wird der ausgewählte Ansatz der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten detailliert behandelt. In diesem Teil wird vorerst seine allgemeine ästhetische und literarische Auffassung untersucht, damit diese Lukács‘

jeweiligen Ansätzen als eine Basis dienen kann. Vorerst werden seine Feststellungen im Rahmen der Expressionismus-Debatte und die Brecht-Lukács-Debatte paraphrasiert. Denn diese bilden die Basis seiner modernen und traditionellen Literaturlauffassung sowie den Ausgangspunkt seines allgemein-ästhetischen Ansatzes. Danach werden seine Bestimmungen im Rahmen der Theorie des Romans behandelt, in denen man die Spuren Hegels aufspüren kann. Ausgehend von seiner Romantheorie werden somit die ausgewählten Romane aus Sicht der Figurengestaltung genauer bewertet. Damit den Romanen bei Müller und Pamuk, in denen historische Themen behandelt werden, eine Bedeutung zugeschrieben werden kann, werden die Festlegungen in der Lukácsschen Auffassung „der historische Roman und seine Figuren“ angesprochen. Danach wird sein Ansatz bezüglich der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten behandelt. Laut diesem Ansatz werden die Eigenschaften festgelegt, die sich bei einer (historischen) Figur befinden sollten. In diesem Kontext werden die Art und Weise, wie Lukács den Begriff der Physiognomie bewertet, welche Bedeutungen er dazu zuschreibt, was er mit der intellektuellen Physiognomie meint und welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede sich zwischen seinem und dem Ansatz der Physiognomik befinden, vergleichend dargestellt. Welchen Beitrag der jeweilige Ansatz bezüglich der Figurengestaltung zur Besonderheit des Werkes leistet, wird theoretisch erläutert. Nachdem sein Ansatz „über die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik: Das dialektische Verhältnis zwischen dem Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen“ erklärt wurde, wird der Zusammenhang zwischen diesem und dem Ansatz über „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ analysiert. Somit lässt sich für den praktischen Teil eine Basis bilden, in dem die ausgewählten Romane auf ihre Besonderheit hin untersucht werden.

Im praktischen Teil, werden Herta Müller und Orhan Pamuk mit ihren literaturtheoretischen Ansätzen vorgestellt. Danach werden jeweils ihre Romane im Rahmen des Lukácsschen Ansatzes aus Sicht der Figurengestaltung untersucht und die Beiträge solcher Figurengestaltung zur Besonderheit der Romane vergleichend bewertet. Folglich sind die Figurengestaltung und deren Zusammenhang mit der Besonderheit der Romane der Nobelpreisträgerin und des Nobelpreisträgers vielseitig analysiert worden, die ihr regionales Dasein in ein universales verwandeln konnten.

Müller und Pamuk sind unter den bemerkenswerten SchriftstellerInnen unserer heutigen Zeit, die in ihren Werken historische und soziale Themen behandeln. Indem beide von ihren Beobachtungskräften Gebrauch machen, haben sie soziale, kulturelle, politische, ideologische und religiöse Angelegenheiten ohne zu zögern ästhetisiert. Auch wenn sie aus diesem Grund vielerlei Kritik ausgesetzt sind, sind die hohen ästhetischen Werte in ihren Werken nicht außer Acht zu lassen. Sowohl Inhalt als auch Form heben die beiden in ihren Literaturkreisen hervor. Die Fähigkeit, das Alte mit dem Neuen und das Regionale mit dem Universalen vereinbaren zu können, ist bei beiden deutlich festzustellen.

Folglich zielt diese Studie darauf hin, die Wirkung der intellektuellen Physiognomie unter Berücksichtigung theoretischer Beiträge von Georg Lukács auf die Besonderheit der ausgewählten Romane von Herta Müller und Orhan Pamuk darzustellen. Dazu geht man überwiegend von den folgenden Fragestellungen aus: Was ist die Physiognomie und Physiognomik?, wie erscheint die Beziehung zwischen der Physiognomie und Literatur?, wie lässt sich die Physiognomie der Figuren in einem literarischen Werk gestalten und wie ist die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie in der Literaturkunst nach Georg Lukács?, was bedeutet das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik nach Lukács?, ob und inwieweit hat die intellektuelle Physiognomie unter Berücksichtigung theoretischer Beiträge von Lukács Einfluss auf die Besonderheit eines literarischen Werkes?, ob und inwieweit sich Lukács' Ansatz über die intellektuelle Physiognomie in den ausgewählten Romanen widerspiegelt? und ob und inwieweit dieser theoretische Ansatz als ein ästhetisches Kriterium für literarische Wertung gelten kann? Im Rahmen all dieser Fragen werden Lukács' Festlegungen bezüglich der Figurengestaltung in den Romanen vergleichend bewertet und der Beitrag solcher Figurengestaltung zur Besonderheit wird in Frage gestellt.

Forschungsmethodik

In der vorliegenden Arbeit profitiert man vor allem von einer pluralistischen Methodologie, die zur vielseitigen Struktur der Arbeit passt. Der hier am Anfang behandelte Ansatz der Physiognomik setzt eine vielseitige bzw. plurale Methode bei der

Figurenanalyse, eine umgehende Analyse und vielseitige Deutung bei der Außen-Innen-Dialektik der Figur voraus. Besonders die hermeneutische Methode leitet die Analyse im Rahmen der Physiognomik an. In dem Punkt, das Ungesehene von dem Gesehenen bzw. von dem Sichtbaren ausgehend bei der Figurengestaltung zu interpretieren, und das dialektische Verhältnis zwischen Schriftsteller und Werk festzustellen, wendet man sich an der psychoanalytischen Methode zu. Georg Lukács ist ein Ästhetiker und Literaturtheoretiker der marxistischen Literaturtheorie und der Literatursoziologie, der einen ständigen Wandel und eine Wechselbeziehung im Leben und in der Kunst vertritt, und mit seinem pluralistischen Standpunkt auffällt. Auf diese Weise kann man seinen in der vorliegenden Arbeit zu behandelndem Ansatz namens „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ erst mit einer pluralistischen Methode in den ausgewählten Romanen detailliert analysieren. Vor allem die marxistischen und literatursoziologischen Methodentragen daher zur Deutung von Lukács und von den ausgewählten Werken nach seinem Ansatz bei. Der Schriftsteller Orhan Pamuk und die Schriftstellerin Herta Müller, die für diese Arbeit ausgewählt wurden, sind wie Lukács diejenigen, die die Pluralität vertreten und mit einer pluralistischen bzw. vielseitigen Betrachtungsweise schreiben. Auf diese Weise bedarf es eines pluralistischen Standpunkts, sie im Rahmen ihrer literarischen und ästhetischen Ansätze zu analysieren. Andernfalls könnte man eine oberflächliche Analyse erreichen. Im Zusammenhang damit soll man ihre ausgewählten Werke als die Produkte eines vielseitigen Standpunktes mit einer pluralistischen Methode eingehend interpretieren. In diesem Punkt macht man u.a. auch von der werkimmanenten Methode Gebrauch. Durch die vergleichende und hermeneutische Methode werden die Ansätze von Lukács und der Physiognomik bewertet. Am Ende versucht man, die Romane im Lichte dieser Analyse vergleichend zu deuten. Nun werden die Methoden innerhalb der pluralistischen Methode kurz erwähnt, an die man sich in der vorliegenden Arbeit wendet und es wird festgestellt, wie und inwieweit diese Methoden innerhalb der Romane eingesetzt werden.

Die erste Methode zum Erwähnen ist die vergleichende Methode. Literatur ist die Kunst, die vor allem ausgehend von der Muttersprache und der nationalen Kultur ausgeprägt wird. Dennoch gibt es eine klare Interaktion/ein klares Wechselspiel

innerhalb der Literatur wie ebenso innerhalb der anderen Bereiche. SchriftstellerInnen lesen Werke aus verschiedenen Nationen und verschiedenen Sprachen, verschiedenen Meinungen usw. und beweisen das Wechselspiel in der Literatur durch ihre eigenen Werke. Dieses Wechselspiel ist zwar unvermeidlich, wie es auch bei den ausgewählten Romanen Müllers und Pamuks der Fall ist; man soll jedoch die Originalität der Werke bzw. des Geschriebenen beachten (vgl. Aytac 2003: 7), was die Besonderheit des Kunstwerkes ausmacht. Keine Nationalliteratur erschließt sich allein, aus sich selbst, ohne den Blick auf Literatur des anderen, was somit die Ausübung von Kritik am Eigenen und am Fremden ermöglicht. Durch die vergleichenden Blickwinkel und interkulturelle Dialoge kann ein international ausgerichtetes Literaturverständnis vorkommen, zumal Literatur nicht als ein selbstgenügsames System auftritt, sondern vielschichtiges. Sie zielt, das Nationale zu überschreiten, um Pluralität und Transzendentalität zu erreichen (vgl. Nebrig&Zemanek 2012: 9, 13). Vergleichende Literaturwissenschaft hat den Vergleich zweier oder mehrerer literarischen Werke überwiegend aus verschiedenen Sprachbereichen zum Gegenstand, sie kann alles vergleichen, was zu vergleichen ist. Beispielsweise können u.a. ein Motiv, ein Thema, eine Ideologie, eine Form, einen Schreibstil und auch die Übersetzungen von Werken verglichen werden. Zudem können die Werke der gleichen Literatur im Rahmen der sogenannten Merkmale verglichen werden (vgl. Aydın 2008:10). Eigentlich weist die vergleichende Literaturwissenschaft sowohl nationales als auch internationales Vorgehen auf. Die wesentliche Voraussetzung der vergleichenden Untersuchungen ist einen Treffpunkt zum Vergleich entweder im Hinblick auf Ähnlichkeiten oder Unterschiede zu finden. Bei der vergleichenden Methode geht man von den folgenden Fragestellungen aus: dem typologischen und genetischen Vergleich, den Problemen der Rezeption in einem fremden Kulturkontext, den Problemen der literarischen fachsprachlichen Übersetzung, den Fragen der Periodisierung und den thematologischen Analysen wie Stoff- oder Motivgeschichten (vgl. Nünning 2004: 393), die in der vorliegenden Arbeit bei dem Vergleich der Romane in Betracht gezogen werden. Vergleichende Untersuchungen konzentrieren sich grundsätzlich auf Ähnlichkeiten und Unterschiede der zu vergleichenden Eigenschaften, wie schon erwähnt wurde. Für die vorliegende Arbeit werden eine mit Nobelpreis für Literatur ausgezeichnete zeitgenössische deutsche Schriftstellerin und einer mit Nobelpreis für Literatur

ausgezeichneter zeitgenössischer türkischer Schriftsteller ausgewählt, zumal beide sich in ihren Romanen mit den politischen bzw. ideologischen, kulturellen, soziologischen, kulturgeschichtlichen und historischen Ereignissen ihrer Gesellschaft und Zeit beschäftigen. Zum Vergleich sind „Kafamda Bir Tuhaflık“ (2014) Pamuks und „Reisende auf einem Bein“ (1989) Müllers ausgewählt. Der Grund dafür ist, dass sich in den erwähnten Romanen die Physiognomie der Figuren so präzise gestalten lassen und die sozialen, kulturellen und historischen Begebenheiten eine tiefgreifende Wirkung auf der Figurengestaltung bzw. auf der Physiognomie haben. Somit ist der Leser sowohl über die Zeit und Gesellschaft und die Figur als auch über die soziale sowie individuelle Realität aus der Physiognomie der Figuren her manchmal fiktiv aber manchmal real informiert. Bei der Analyse der Romane wird der Vergleich auf der Form- und Inhaltsebene durchgeführt, da das Innerliche und das Äußerliche im Rahmen der physiognomischen Betrachtungsweise in jeglicher Ebene dialektisch verlaufen. Die Romane werden vergleichend im Rahmen der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten und die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik unter Berücksichtigung theoretischer Beiträge von Lukács untersucht.

Die Romane werden auch durch die literatursoziologische Methode analysiert. Die Literatursoziologie ist allgemein die um 1900 entstandene Forschungsrichtung, die als literatursoziologische Betrachtungsweise die Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Literatur zu erleuchten versucht. Dieser Ansatz analysiert primär die Rolle der Literatur im sozialen Leben und deren Beeinflussung durch die gesellschaftlichen Verhältnissen (vgl. Best 1973: 154) und konzentriert sich auf die Stellung der SchriftstellerInnen in seiner Zeit (Umwelteinflüsse, Zeiterscheinungen und Geschmack), ihre soziale Stellung in der Gesellschaft und die Abhängigkeit von deren Geschmack, Ansichten, Bildungsstand und ihre Wirkung auf das Publikum, die Zeitgenossen, spätere Generationen, das Ausland. Von der soziologischen Struktur des Publikums ausgehend versucht die Literatursoziologie, auch den Buchmarkt zu erforschen, und die Vorlieben des Publikums für bestimmte Bucharten und Gattungen bei den Bucherfolgen festzustellen (vgl. Wilpert 1979: 471). Sie begreift die Literatur als ein soziales Phänomen und erfasst alle Aspekte literarischer Produkte anhand soziologischer Kategorien und bewertet sie im sozialen Zusammenhang. Danach wird

die Literatur als der Ausdruck eines gesellschaftlich lebenden Individuums dargestellt (vgl. Maren-Grisebach 1998: 83). Die literatursoziologische Betrachtungsweise als Treffpunkt der Literatur und Soziologie behandelt den Zusammenhang zwischen der Gesellschaft und Literatur in verschiedenen Abwandlungen, aus verschiedenen Perspektiven. Einige berücksichtigen bei der Beziehung zwischen Gesellschaft und Literatur überwiegend die sozialpsychologisch-biologische Triebeffekte, unter denen die biologischen Wachstumsgesetze gehorchenden Kulturen mit Organismen ähnlich betrachtet werden. Somit nehmen sie an, dass die jeweilige Entwicklungsstufe das geistige Leben bestimmt. Eine andere Betrachtungsweise bevorzugt, die Literatur mit einer ethnologischen Sichtweise rassentheoretisch oder volkstumsorientiert zu untersuchen. Noch eine andere Perspektive ist der marxistische Ansatz, der sowohl die Gesellschaft als auch die Literatur vorwiegend wirtschaftlich bzw. den ökonomischen Strukturen der Gesellschaft nach betrachtet (vgl. Braak 1969: 23, 24). Unter denen bildet der Marxismus mit all seinen weiterentwickelten Formen eine der wichtigsten historischen Grundlagen für ein soziologisches Verfahren (vgl. Maren-Grisebach 1998: 84). Auch die marxistische Literaturtheorie, die sich im folgenden Teil der Forschungsmethodik gründlich zeigt, hat im Grunde die Beziehung zwischen der Literatur und Gesellschaft zum Schwerpunkt, sie weicht sich jedoch in manchen Hinsichten von der literatursoziologischen Betrachtungsweise ab. Im Gegensatz zu der marxistischen Tradition tritt die Literatursoziologie manchen Literaturtheoretikern zufolge im Sinne der empirisch-analytischen Wissenschaftstheorie als eine Analysenart auf, die etwas beschreibt und erklärt, aber nicht kritisch wertet. Während bei dem marxistischen Ansatz der Wissenschaft eine solche Aufgabe zukommt, die Welt nicht nur zu interpretieren, sondern auch zu verändern (11. Feuerbach These), ist dies gemäß Max Weber, einem der Gründer der modernen Soziologie, eine Sache der Politik. „Wissenschaft kann Politik zwar sachbezogen beraten, aber die Wertentscheidungen müssen die politischen Akteure demzufolge schon selbst fällen“ (Dörner und Vogt 2013: 10). Ferner bewertet die marxistische Literaturtheorie die Literatur überwiegend im Rahmen des Leitgedankens des Klassenkampfes und der wirtschaftlichen Struktur, was auch als eine Weiterentwicklung oder vielleicht als eine Abweichung von der allgemeinen literatursoziologischen Sicht zu verstehen ist (vgl. ebd. und vgl. Braak 1969: 23, 24)

Georg Lukács, der als Theoretiker im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht, hat große Beiträge zur Literatursoziologie geleistet. Mit seinen theoretischen Beiträgen bezieht er sich nicht nur auf Marx und Lenin bzw. auf die marxistische Literaturlehre, sondern intensiv auch auf bürgerlich-westliche Soziologen wie Max Weber und Georg Simmel bzw. auf literatursoziologische Betrachtungsweise (vgl. Dörner und Vogt 2013: 14 und Maren-Grisebach 1998: 87). Innerhalb der Literatursoziologie bemüht er sich ständig um eine Soziologie der literarischen Formen. Die Literatur solle ausgehend von den gesellschaftsorientierten Wertvorstellungen auch die Inhalte und ästhetische Qualität betreffen. Dabei will er doch die Trennung vom Werten und Beschreiben klar aufzeigen. Ihm zufolge sollen die Werthaltungen von der Literatursoziologie ausschließlich als ein Forschungsobjekt angenommen werden (vgl. Maren-Grisebach 1998: 87, 88).

Die physiognomische Herangehensweise, die der erste Teil der Arbeit zum Gegenstand hat, kommt als eine Kunst oder Lehre vor, die die Gesellschaft, Kultur, Kunst und Literaturwissenschaft zusammenbringt. Wie sie es schafft, liegt bei der Reflektion von den gesellschaftlich-kollektiv angenommenen Zeichen. Diese Zeichen über das Äußere und das Innere, den Körper und die Seele, das Aussehen und den Charakter einer Person lassen sich durch die Physiognomik innerhalb der Kunst und Literatur zutage bringen. So kann man die Romane dieser Arbeit unter einer literatursoziologischen Perspektive auch im Hinblick auf die physiognomischen Spuren analysieren.

Lukács' Ansatz, dass eine literarische Figur mit seiner Umwelt verschachtelt steht, den soziologischen Begebenheiten oder auch gesellschaftlichen Ereignissen bewusst sein soll, und daher mit einer intellektuellen Physiognomie ausgestattet gestaltet werden muss, ist anhand eines literatursoziologischen Blickwinkels besser zu verstehen. Ebenso könnte es zutreffend sein, zwei mit Nobelpreis für Literatur ausgezeichneten zeitgenössischen bekannten Persönlichkeiten der Literaturwissenschaft Müller und Pamuk und deren ausgewählten Romane durch die literatursoziologische Methode zu analysieren, zumal die Spuren der soziologischen Ereignissen sowie der historischen Begebenheiten auf sie und deren Romane dadurch besser festgestellt werden können. Es ist in ihren Romanen einfach möglich, die gesellschaftlichen, historischen, kulturellen,

sogar individuellen Geschehen ihrer Zeit zu entdecken, weil sie vorwiegend dazu tendieren, solche Themen wie politische, soziologische, aber auch individuelle zu reflektieren.

Die marxistische Literaturtheorie bringt die politische Ökonomie als ein bestimmender Faktor in jeglichen Bereichen vor. Karl Marx, der Vorläufer und Namensgeber der marxistischen Literaturtheorie, kritisiert als eine Grundlage seiner Methode den Kapitalismus wegen der Ungleichheit und setzt sich für eine klassenlose Gesellschaft, für den Sozialismus ein (vgl. Hitchcock 2013: 41). „Kampf“ ist so der Baustein der marxistischen Annahme; ohne Kampf kommt die Veränderung und der Fortschritt nie vor (vgl. ebd.: 44). Marx zufolge ist die Kunst eine Folge der Ökonomie der Gesellschaft. Literarische Werke gestalten sich nach der Epoche, besonders nach der ökonomischen Lage der Gesellschaft (vgl. ebd.: 41). Die Literaturtheorie von Marx als eine gesellschaftsorientierte Methode basiert sich überwiegend auf den historischen Materialismus, die gesellschaftliche Struktur und den Klassenkampf. Darunter kommen zwei wichtige Strukturen als Basis und Überbau. „Basis“ ist im weitesten Sinne als die ökonomische Struktur der Gesellschaft zu verstehen, während „Überbau“ die Institutionen wie Moral, Justiz und auch die Literatur bzw. alles Geistige und Kulturelle betrifft. Basis bestimmt zwar Überbau, aber die beide sind eng miteinander verbunden (vgl. Erkman –Akerson 2010: 195 und vgl. Moran 2014: 88). Die Ideologie einer Gesellschaft dient zum Vorteil der Oberschicht, Schicht mit der ökonomischen Überlegenheit (vgl. Moran 2014: 44), auf diese Weise dient auch die Literatur, im Allgemeinen die Kunst, dem Nutzen der ökonomischen Macht. D.h., im Zusammenhang mit den Gedanken herrschender Klasse und herrschender Epoche werden die herrschenden Gedanken der Literatur, Autoren und Werken bestimmt (vgl. Dörner und Vogt 2013: 8). Deswegen ist das Verhältnis zwischen der Gesellschaft und Literatur so wesentlich, dass ein literarisches Werk außer der Gesellschaft unvorstellbar ist.

Marx, der betont, dass die Literatur nach den Erwartungen und Wünschen der herrschenden Klasse in der Gesellschaft geformt wird, drückt implizit ähnliche Gedanken im Hinblick auf die Physiognomik oder über das Thema „Gesicht“ und

„Körper als soziale Identität“ aus, was im Folgenden der Arbeit erwähnt wird. Nach ihm stellen die Menschen entsprechend der gesellschaftlichen Erwartungen eine Maske auf, sogar eine „ökonomische Charaktermaske“ (vgl. Weihe 2004: 313), die die Reinheit des menschlichen Körpers oder im engeren Sinne des menschlichen Gesichts und auch deren reinen Charakter beseitigt. Diese Charaktermaske wird somit bestimmend in einer Gesellschaft zum Typus, was in dieser Arbeit im Rahmen der Figurengestaltung der literarischen Romane analysiert wird.

„Sozialistischer Realismus“ ist eine Kunstauffassung innerhalb der marxistischen Literaturtheorie, wobei es vorherbestimmt, wie die Kunst sein sollte. Kunst ist danach die Widerspiegelung der Wirklichkeit bzw. der sozialistischen Realität (vgl. Moran 2014: 53). Lukács ist einer der marxistischen Literaturtheoretikern, der sich mit dem sozialistischen Realismus auseinandersetzt und ihn seinen Vorstellungen nach weiterzuentwickeln versuchte (vgl. ebd.: 54). Er hat die Widerspiegelungstheorie innerhalb des Marxismus weiterentwickelt. Mit seiner Theorie versucht er, zu unterstreichen, wie eng die Literatur mit sozialen, historischen und ökonomischen Ereignissen der Zeit sowie mit Idealen und Werten der Gesellschaft verbunden steht, und was für einen großen Einfluss die gesellschaftlichen Phänomene auf die Literatur haben. Die Literatur lässt sich somit als eine Widerspiegelung der Gesellschaft und der Epoche und die literarischen Werke Widerspiegelungen eines sich dialektisch entwickelnden Systems akzeptieren. In ihrer reflexiven Funktion veranschaulicht sie den Klassenkampf verschiedener sozialer Gruppen und Individuen, eigentlich das Zwischenstehen und die dialektische Beziehung der Menschen in einer Gesellschaft (vgl. Geisenhanslüke 2013: 35). Dies bestimmt das Bewusstsein des Menschen sowie dessen Identität, Typus, Charakter und Status. Der Dichter fikionalisiert seine Figuren parallel zu diesem Menschen-Typus der Gesellschaft (vgl. Lukács 1977:180). Dieser Menschen-Typus der Gesellschaft kommt in dieser Arbeit im Rahmen der Lukács' Annahme namens „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ vor. Er wird in Bezug auf die dialektische Beziehung zwischen der Physiognomie, dem Charakter, der Umwelt und den sozialen Beziehungen in den Romanen gedeutet.

Im Rahmen von Gesellschaft, Geschichte und Mimesis sind hauptsächlich die realistische- Kunst und die Prosa des 19. Jahrhunderts bei der Lukács' Auffassung der Kunst von großem Belang. Er sieht eine adäquate Reflexion der Zeit und der Gesellschaft in der Kunst (vgl. Geisenhanslüke 2013: 35). Ihm zufolge ist nämlich die Kunst die Widerspiegelung der sozialistischen Realität. Die Literatur schafft dies durch die Konkretisierung, indem sie bestimmte Figuren, Ereignisse und Begebenheiten oder allgemein Fällen auswählt und gestaltet. Er bearbeitet somit die Figurentypologie und betont, dass die Figuren „typisch“ sein sollen. D.h., die Figuren sollen ganz typisch für seine eigene Epoche und Gesellschaft ausgeprägt werden. Das Typisch-Sein der Figuren bedeutet nicht die Stabilität, die sich nicht mit der Philosophie von Lukács übereinstimmt, welche die Veränderlichkeit sozusagen den Wandel in den Mittelpunkt stellt (vgl. Erkman-Akerson 2010: 197 und vgl. Moran 2014: 55), sondern die Überwindung des Alltäglichen bzw. des Allgemeinen anhand der Besonderheit. Nur eine typisch gestaltete Figur kann die sozialistische Realität reflektieren. Ausschließlich das Besondere, das durch die typisch gestaltete Figur entstehen kann, kann das Allgemeine sowohl in sich behalten als auch überwinden. Dabei hat der Schriftsteller eine große Bedeutung, der die Realität verinnerlichen und das zu typisch Erzählende sorgfältig auswählen sollte (vgl. Moran 2014: 93). In diesem Kontext wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit versucht, der erwähnte Lukács' Ansatz mit all seinen Aspekten im theoretischen Teil der Arbeit darzulegen, der für die literarischen Werke und die Nachhaltigkeit sowohl der Werke als auch der SchriftstellerInnen wichtig ist. In praktischer Weise lässt sich in den ausgewählten Romanen versuchen, ob und inwieweit sich dieser Ansatz über die intellektuelle Physiognomie der Figuren in den Romanen widerspiegelt, bzw. ob und inwieweit dieser theoretische Ansatz als ein ästhetisches Kriterium für literarische Wertung gelten kann.

Lukács versucht, die Literatur und die intellektuelle Physiognomie der Figuren in den Kunstwerken aus einer marxistischen Perspektive (vor allem nach dem soziologischen Realismus) zu deuten. Nach dem gesellschaftlichen Status und damit verbunden Zeitgeist verändern sich Schwerpunkte und sogar die Struktur der literarischen Werke. Die Veränderung ist ein wesentliches Phänomen für die Philosophie bzw. Literaturtheorie von Lukács wie Marx. Er geht grob gesagt von dem Gedanken aus, dass

man das Leben ändern muss, aber natürlich nach den Bedürfnissen der Epoche. Eigentlich sei die Veränderung unvermeidlich und die Menschen sollten die aneignen. Im Zusammenhang mit der engen Beziehung zwischen Gesellschaft und Menschen bewegen sich auch die Gesellschaft und die den Menschen in den Mittelpunkt gestellte Literatur zusammen. Auf diese Weise ist eine solche Folgerung über Lukács und seine Annahme zur Literatur zu ziehen, dass er einer der Einzigen ist, der auf die wandelnde Macht der Literatur vertraut (vgl. Lukács 1977: 200 und vgl. Kula 2014: 146), und die gesellschaftliche und „sozio-individuelle“ Veränderung in der Kunst bemerkt. In einer solchen wandelnden Atmosphäre weisen zudem die Figuren vor allem eine Individualität/Subjektivität auf, die mit der Gesellschaft und gesellschaftlichen Strukturen verschachtelt steht, was auf die intellektuelle Physiognomie des Werkes hinweist. Wie sich ein Individuum in der Gesellschaft mit anderen individualisiert bzw. singularisiert, lässt sich eine Figur mit der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie als Hauptfigur sich von den anderen, sowie von der Alltäglichkeit/Banalität abweichen, sich individualisieren. Die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Figuren kann somit sowohl die Figuren als auch das Werk singularisieren. Im Licht dieser Annahme und so im Licht der marxistischen Literaturtheorie werden die Romane hinterfragt.

Als die andere einzusetzende Methode kommt die Hermeneutik vor. Die Hermeneutik ist im weitesten Sinne die Methodik des Verstehens und des Interpretierens vom Wahrgenommenen und vom Verstandenen bzw. die Auslegungskunst. Traditionell beschäftigt sie sich mit der Auslegung von Gesetzen (juristische Hermeneutik), von dem humanistischen Textkanon (philologische Hermeneutik), von den philosophischen und biblischen Schriften (philosophische und theologische Hermeneutik) und mit den literarischen, ästhetisch gestalteten Texten (literarische Hermeneutik) (vgl. Nünning 2004: 297). Die literarische Hermeneutik als eine der Methode der vorliegenden Analyse zielt grundsätzlich, zuerst das angemessene Verstehen zu schaffen und dann das angemessen Verstandene oder Wahrgenommene zu interpretieren. Hans Georg Gadamer, einer der wichtigsten Vertreter der Hermeneutik des 20. Jahrhunderts, spricht von einem hermeneutischen Zirkel, der das Verhältnis des Ganzen und seiner Teile als Strukturmerkmal jeden Verstehens bezeichnet. Demzufolge hat jedes Wissen ein

Vorwissen und auf jede Erweiterung des Wissenshorizonts kann eine weitere Ausdehnung folgen, wobei das Verstehen „prozesshaft“, „veränderlich“ und „subjektiv“ bleibt. Bei der Auslegung soll deswegen der hermeneutische Zirkel in Betracht gezogen werden. Ferner sieht er das Verstehen und auch Interpretieren als ein Spiel zwischen Text, Leser und Autor, was er „Horizontverschmelzung“ nennt. Die jegliche Horizonte verschmelzen sich beim Lesen und bei dem Versuch zu Verstehen und Interpretieren (vgl. Nünning 2004: 299). Im Nachhinein gibt Peter Szondi der hermeneutischen Sichtweise eine Wendung, indem er die literarische Hermeneutik, die Lehre der Auslegung literarischer Werke, in den Mittelpunkt stellt. Die Hermeneutik geht von Dilthey und Heidegger bis zu Gadamer vorwiegend auf die philosophischen Fragen ein, was Szondi ausdrückt und verurteilt. Er fordert vielmehr von der literarischen Hermeneutik, die Verbindung der philologischen Bestimmung des Wortsinns mit der philosophischen Kunst der Interpretation sicherzustellen. Literarische Hermeneutik solle anhand ihrer Auslegungskraft die wörtliche und übertragene Bedeutung eines Textes sichern. Ihr Ziel lässt sich jedoch nicht nur damit begrenzen, die unverständlichen Textpassagen verständlich zu machen, sondern einen kanonischen Text in seiner Gegenwartsbezogenheit festzustellen. Es kommt auch ihr als Auslegung der Grammatik und Allegorie literarischer Texte zu (vgl. Geisenhanslüke 2013: 57-59).

Was Hermeneutik angeht, soll auch die Rezeptionsästhetik erwähnt werden. Das Ende der 1960' er Jahre entstand die Rezeptionsästhetik als eine Richtung der Literaturtheorie, die sich vorrangig für Leser als Rezipient statt für Autor oder Werke interessiert. Die sogenannten Leser nehmen den Sinn eines literarischen Werkes nicht nur passiv auf, sondern konstruieren. Auch bei der Rezeptionsästhetik steht der hermeneutische Zirkel im Mittelpunkt, die bewertet jedoch alles aus der Perspektive der Leser bzw. der Rezipienten heraus, zumal ohne Leser kein hermeneutischer Zirkel entstanden sei (vgl. Sexl 2004: 146). Unter anderen auch von der hermeneutischen Methode und Rezeptionsästhetik profitiert man in der vorliegenden Arbeit bei der Analyse der Romane, indem vor allem auf die Tiefenstruktur beim Lesen Acht gegeben wird. Jede Einzelheit mit Figuren, Raum, Handlung oder Zeit betreffend sind mit all ihren Perspektiven zu bewerten. Somit wird vorrangig versucht, das angemessene Verstehen zu schaffen und das angemessene Verstandene oder Wahrgenommene im Hinblick auf

die Ansätze der Physiognomik und von Lukács zu interpretieren. Wie es im folgenden Teil der Arbeit umfangreich behandelt wird, ist die Physiognomik vor allem eine hermeneutische Technik oder eine visuelle Hermeneutik. Zudem lässt sich eine hermeneutische Analyse einsetzen, wenn die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie in den Romanen Pamuks und Müllersdem Lukács‘ Ansatz entsprechend zu deuten versucht wird.

Zusätzlich der oben erwähnten Methoden nützt man von der psychoanalytischen Methode. Die psychoanalytische Methode, die ausgehend von dem Ansatz von Sigmund Freud in der Literaturwissenschaft als eine Theorie eingesetzt wird, enthüllt im engeren Sinne die Beziehung zwischen Figur, Werk und Schriftsteller. Nach dieser Methode kann man alles über den Schriftsteller im Werk und bei der Figur finden, weil der Künstler eigentlich seine Träume durch das Kunstwerk veranschaulicht, die er in der realen Welt nicht leben kann. Der Schriftsteller projiziert seine Psychologie auf seine Figuren. Auf diese Weise ist es ganz normal, die Identität des Schriftstellers in der Identität der Figuren festzustellen (vgl. Erkman-Akerson 2010: 156). Aus dem Freudschen Standpunkt deutet man im weitesten Sinne aus dem Sichtbaren das Unsichtbare im Rahmen der Physiognomik. Die Figuren in den ausgewählten Romanen versucht man, u.a. auch nach diesem Ansatz zu interpretieren. Von der gesehenen körperlichen Erscheinung der Figur ausgehend werden ihre seelischen, ideologischen, weltanschaulichen und soziologischen Eigenschaften gedeutet.

All diese Methoden und sogenannten Ansätze werden in den Romanen der türkischen und deutschen Literatur analysiert. Es ist daher selbstverständlich, dass man sich von der werkimmanenten Methode profitiert. Im Wesentlichen steht danach „das literarische Werk in seiner textlichen Erscheinung im Mittelpunkt“, während jeglicher außertextliche Faktor wie „Autor (Biographie, Gesamtwerk), Publikum (Klasse, Geschlecht, Alter, ethnische Zugehörigkeit, Bildung) oder Kontext (historische, soziale oder politische Umstände)“ ausgeschlossen wird (Klarer 2011: 18).

Forschungsstand

In dem ersten Teil der Arbeit über die Physiognomie und die Physiognomik ist festgestellt worden, dass die Forschungen bezüglich dieses Themas in Deutschland mehr auf Resonanz stoßen als in der Türkei. Der Grund dafür ist es, dass die Physiognomik als eine (Pseudo)Wissenschaft in Deutschland untersucht wird. Die wesentlichen Forschungen, von denen im Rahmen der Arbeit profitiert wird, sind wie folgt: Die allgemeinen Informationen über die Physiognomik kann man in dem Werk „Geschichten der Physiognomik“ (1996), das von Campe und Schneider im Jahre 1996 veröffentlicht wurde, in der Schrift „Physiognomik“ (2003) von Gray und in dem Werk „Die Grenzen der Physiognomik“ (1937) von Picard finden. Es werden darin die Ansätze der Physiognomik im Rahmen der unterschiedlichen Wissenschaftsgebiete wie Medizin, Psychologie, Soziologie, Kunst, Fotografie und Literaturwissenschaft zusammengefasst. Die Physiognomik wird im Rahmen der Kunst besonders im Werk von Bohde namens „Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft“ (2012) und im Werk von Borrmann namens „Kunst und Physiognomik: Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland“ (1994) analysiert. Man benutzte dies, um die Übergangsperiode von der Medizin zur Literaturwissenschaft zu zeigen. Im Rahmen der literarischen Physiognomik wendet man sich wesentlich an die Texte „Physiognomische Fragmente“ (1775-1778) und „Von der Physiognomik“ (1772) Lavaters, die auch im Rahmen der allgemeinen theoretischen Informationen der Physiognomik nützlich sind. Für die literarische Physiognomik ist das Werk „Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiognomik bei Jean-Paul und E.T.A. Hoffmann“ (2007) von Pabst und die Inaugural-Dissertation „Das literarische Gesicht. Moderne Beispiele im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas“ (2007) Vitales von Belang. Im Türkischen sind über die allgemeine Theorie der Physiognomik das Werk „Yüz Okuma Sanatı“ (2002) von Aleskerli, und das Werk „Fizyonomi. İlmî Sima“ (1993) Fahreddins zum Nutzen gezogen. Im engeren Sinne hilft die Schriften „Kıyafetname“ (2002) und „Kıyafetnameler Üzerine“ (1977) von Mengi und die Schrift namens „Kıyâfet-Nâme'ler Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi“ (2007) von Çakır über die Rezeption der Physiognomik in der türkischen Literatur. Von dem Werk „Yüzler“ Kemals und Dinos, das nützliche Informationen

über die modernen türkischen Literatur- und Kunsttheorien beinhaltet, wurde im Rahmen der Physiognomik in der türkischen Literatur profitiert. Zudem ist die im Jahre 1997 veröffentlichte Balzac-Analyse Yücels mit dem Titel „İnsanlık Güldürüsünde Yüzler ve Bildiriler“ über die Beziehung zwischen dem Gesicht und dem literarischen Werk im Rahmen der Physiognomik zu erwähnen, die häufig in dieser Arbeit als eine Referenzquelle auftaucht.

Das Nachschlagewerk Lichtheims, das mit dem Titel „George Lukács“ in die türkische Sprache übersetzt wurde, gibt allgemeine und wesentliche Informationen über Lukács und seinen ästhetischen und literarischen Ansatz. Im Deutschen wird das Werk mit drei Bänden „Marxismus und Literatur“, das 1969 von Fritz Raddatz herausgegeben wurde, über den ästhetisch-literarischen Ansatz von Lukács in der Arbeit referiert. Mittenzwei ist unter den wichtigen Namen, was Lukács angeht. Er hat viele wichtige Schriften über ihn. Er veröffentlichte sogar das Werk „Kunst und Objektive Wahrheit“ (1977), von dem in dieser Arbeit profitiert wurde. Sein „Vorwort“ in dem sogenannten Werk beinhaltet nützliche Informationen über Lukács, die im Rahmen dieser Arbeit vorkommen. Ebenso von seinem Aufsatz „Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte“ (1968) wurde Gebrauch gemacht. Die Studie von Niklas Hebing „Unversöhnbarkeit: Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans“ (2009) trägt zur Arbeit besonders im Hinblick auf die Wahrnehmung der Beziehung zwischen Lukács und Hegel und deren Ansätze über die Romantheorie und die Figurengestaltung bei. Schließlich ernährt das gegenwärtige Nachschlagewerk Lothars „Georg Lukács. Kultur, Kunst und Politisches Engagement“ (2016) die vorliegende Arbeit mit seinen wesentlichen Informationen über die Beziehung zwischen der Weltanschauung und Kunstauffassung von Lukács.

Der Lukács' Ansatz über „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“, der den Schwerpunkt der Arbeit bildet, bringt wichtige Überzeugungen über die Figurengestaltung und über den Beitrag der Figurengestaltung zur Originalität, Dauerwirkung und zur Besonderheit des Kunstwerkes zur Sprache. Trotzdem stoß das Thema auf kein großes Interesse zu. Die Studien darüber sind gering. Auf diese Weise wendet man sich in der Arbeit überwiegend an die Schrift von

Lukács mit dem Titel „Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“, die er 1936 geschrieben hat, und 1977 im Werk „Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte“ herausgegeben wurde. Die Sekundärliteratur über den allgemeinen ästhetischen Ansatz und die sogenannten Ansätze als „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ und „die Besonderheit des Kunstwerks“ gehört in der türkischen Sprache vor allem zu Onur Bilge Kula. Sein Werk „Brecht, Lukács, Bloch. Sanat ve Edebiyat“ (2014) analysiert Lukács und seinen ästhetischen sowie literarischen Ansatz eingehend unter einem eigenständigen Kapitel und trägt zur türkischen Literaturtheorie bei. Kula bearbeitet die ausgewählten Werke Ümits, des modernen türkischen Schriftstellers, im Rahmen der Ansätze über die intellektuelle Physiognomie und den historischen Roman in seinem Werk „Yazınsal Yapıt ve Ahmet Ümit Nasıl Okunabilir?“ (2016). Er folgert wichtige Bestimmungen. In seinem Aufsatz „Yaşar Kemal Romanı: Epik Saflık ve İnsancılın Yazınsallaştırımı“ bewertet er diesmal die Figuren Kemals im Rahmen der sogenannten Ansätze.

Im praktischen Teil der Arbeit werden zuerst über den ästhetischen und literarischen Ansatz Müllers und Pamuks gegeben. Der Schriftsteller und die Schriftstellerin wurden sowohl in der türkischen als auch in der deutschen Ebene häufig bearbeitet. Der wesentliche Grund dafür ist es, dass sie den Nobelpreis für Literatur erhalten haben. Im Hinblick auf Müller profitiert man vor allem von ihren eigenen Schriften, in denen sie ihren ästhetischen und literarischen Ansatz präzisiert. Eine davon ist ihre Nobelvorlesung mit dem Titel „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“ (2009). Ebenso das 2009 veröffentlichte Werk „Der König verneigt sich und tötet“ teilt wichtige Informationen über ihre Schriftstellerei. Als eine Sekundärliteratur tritt das Buch „Herta Müller-Handbuch“ in diesem Kontext hervor, das 2017 von Eke herausgegeben wurde. Darin erteilen die Schrift Kegelmanns „Figurenkonstellation“ über die Figurengestaltung und die Schrift von Bauer „Körper und Geschlecht“ über die Beziehung zwischen Körper bzw. Physiognomie und Geschlecht wesentliche Informationen, die für diese Arbeit von großer Bedeutung ist. Wieder über den allgemeinen ästhetischen und literarischen Ansatz Müllers machte man vom Werk „Herta Müller: Politics and Aesthetics“ Gebrauch, das 2013 Brandt und Glajar

herausgegeben haben. Die Forschungsschriften darin tragen zu der vorliegenden Arbeit bei. Die Schrift „Facts, Fiction, Autofiction and Surfiction in Herta Müllers Work“ Bozzis führt vor Augen, wie und inwieweit das Wirkliche und das Fiktionale in den Werken Müllers verschachtelt stehen. Die Schrift „Osmoses: Müller’s Things, Bodies, and Spacies“ Johannsens trägt zur Wahrnehmung der Beziehung zwischen Gegenständen und Körpern in ihren Werken bei. An die Aufsätze in dem von Hain und Marven 2013 veröffentlichten Buch „Herta Müller“ wendet man sich häufig. Besonders die Schrift „‘Stadt und Schädel’, ‘Reisende’ and ‘Verlorene’: City, Self and Survival in Herta Müller’s ‘Reisende auf einem Bein’“ von McGowan bietet wichtige Feststellungen an, die Vorwissen zur Analyse der Physiognomik in der Arbeit geben. Im Türkischen analysiert die Inauguraldissertation von Dağabakan „Herta Müller’in ‘Yürektiki Hayvan’, ‘Tilki O Zaman Avcıydı’ ve ‘Tek Bacaklı Yolcu’ Romanlarında Sosyo-Politik Panorama“ (2018) die sozial-politischen Begebenheiten in den ausgewählten Romanen „Herztier“, „Der Fuchs war damals schon der Jäger“ und „Reisende auf einem Bein“. Diese Arbeit schafft ein Vorwissen überwiegend für die Analyse „Reisende auf einem Bein“ im Rahmen des literarischen Ansatzes von Lukács. Der Aufsatz Gürsoys mit dem Titel „Romancı Yönüyle Herta Müller“ (2013) bewertet den Stil, die Figurengestaltung und den Inhaltsauswahl Müllers in seinen Romanen „Der Fuchs war damals schon der Jäger“, „Herztier“, „Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet“ und „Atemschaukel“.

Für den Teil über Orhan Pamuk werden zuerst von den eigenen Schriften über seinen ästhetischen und literarischen Ansatz Nutzen gezogen, wie es auch in dem Teil über Müller der Fall ist. Die wesentliche davon ist wiederum seine Nobelpredigt mit dem Titel „Der Koffer meines Vaters“ (2016), die eigentlich über die Besonderheit seiner Werke bestimmte Feststellungen mitteilt. Über seine Literatur schreibt er in „Öteki Renkler“ (2013) und in „Der naive und sentimentalische Romancier“ (2012), welche hier häufig referiert werden. Im Rahmen der Sekundärliteratur über Pamuk tritt Dufft und sein Werk „Orhan Pamuks Istanbul“ (2008) hervor. Dieses Werk analysiert Istanbul bzw. den Raum in den Werken Pamuks. Es ist für diese Arbeit wichtig, weil manche Bestimmungen darin auch in Bezug auf die Figurenanalyse bearbeitet werden können. Die Analyse Doğans „Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi“

(2014) wirkt bei dieser Arbeit über die Analyse der Historizität und der Identitätswahrnehmung der Figuren Pamuks mit. Auf diese Weise schafft es ein Vorwissen für die Analyse des Historischen und der Wirkung dieses Historischen auf die Figuren im ausgewählten Roman Pamuks nach dem Lukács‘ Ansatz. Das Buch „Orhan Pamuk Lesen. Der verwirrte Leser und der moderne Roman“ (2008) Ecevit bringt gediegene Informationen über die Wahrnehmung und Besonderheit Pamuks in der modernen, sogar nach Ecevit, postmodernen türkischen Literatur hervor. Als eine Quelle, die überwiegend die negativen Kritiken gegenüber Pamuk betrachtet, kommt das Buch „Nobel. Orhan Pamuk ve Yazarlığı“ (2013) Acars vor. Die Forschungsarbeit Parlas mit dem Titel „Orhan Pamuk’ta Yazıyla Kefaret“ (2018) nimmt die Autorschaft Pamuks unter die Lupe, indem sie die Feststellungen in seinen ausgewählten Romanen zu begründen versucht. Darin analysiert Parla auch den Roman „Kafamda bir Tuhaflik“ und die Figur „Mevlut“ nach seinem allgemeinen literarischen Ansatz. Kılıç schreibt die Forschungsarbeiten und Aufsätze über Pamuk in dem Buch „Orhan Pamuk’u Anlamak“ (2006) zusammen, durch dessen man Pamuk besonders als ein besonderer Schriftsteller in der türkischen Literatur richtig wahrnehmen kann. Zusätzlich zu diesen Forschungsarbeiten fallen die Aufsätze Kulas „Kafamda Bir Tuhaflik”a İlişkin Bir Çözümleme Denemesi“ (2016), „Kafamda Bir Tuhaflik”ta Kent Tarihsel Öğelerin Yazınsallaştırımı“ (2016), „Kafamda Bir Tuhaflik” Romanında Sosyal-Siyasal Ayrışmanın Anlatılaştırımı“ (2016) und „Kafamda Bir Tuhaflik” Romanında Kültürel Bir Öge Olarak Bozanın Anlatılaştırımı“ (2016) als wichtige Referenzquellen im Rahmen dieser Arbeit auf, weil es darin wesentliche Bestimmungen direkt zur Analyse des Romans „Kafamda bir Tuhaflik“ in jeglicher Hinsicht gibt. Überwiegend im Rahmen der Wahrnehmung des Gesellschaftlichen und des Politischen in dem sogenannten Werk profitiert man davon als Hauptquellen. Die Reportagen Pamuks in der türkischen Presse und in der Weltpresse bildet ferner Grundlage zur Deutung seines literarischen Ansatzes und seines Romans „Kafamda bir Tuhaflik“. Die im Jahr 2014 von Günay, Oral und Ak geführte Reportage „Orhan Pamuk ile “Kafamda bir Tuhaflik” Romanı Üzerine Röportaj“, die 2016 von Conrad geführte „Interview mit Orhan Pamuk“ und die 2018 von Razon, geführte „Das Gespräch mit Orhan Pamuk“ gelten als Beispiele.

Die Originalität dieser Arbeit ist darauf zurückzuführen, dass der Ansatz von Lukács zur intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten bisher nicht eingehend und im Verhältnis mit dem Ansatz zur Physiognomik analysiert wurde, dass die ausgewählten Romane der deutschen Nobelpreisträgerin für Literatur und des türkischen Nobelpreisträgers für Literatur nach dem sogenannten Ansatz von Lukács bisher nicht interpretiert wurde und dass der Beitrag der Figuren mit einer intellektuellen Physiognomie zur Besonderheit des Kunstwerks in den ausgewählten Romanen bisher noch nicht gedeutet wurde. Schließlich ist es ein authentischer Versuch, den Lukács' Ansatz zur intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten vor dem Hintergrund der Physiognomik zu suchen und nach diesem Ansatz die Romane der deutschen Schriftstellerin und des türkischen Schriftstellers, die mit einem Nobelpreis ausgezeichnet wurden, vergleichend zu analysieren und den Beitrag der Figurengestaltung zur Besonderheit ihrer Romane zu bewerten.

1. THEORETISCHER TEIL

1.1. PHYSIOGNOMIE, PHYSIOGNOMIK UND DEREN BEZIEHUNG MIT DER LITERATURWISSENSCHAFT

1.1.1. Was ist Physiognomie und Physiognomik? Diskussionen zu den Begriffserklärungen

Die Physiognomie und Physiognomik sind Themenbereiche, mit denen sich viele Disziplinen wie Medizin, Philosophie, Psychologie, Theologie (besonders im Hinblick auf Ethik und Religionsphilosophie), Soziologie, Kunst-, Geschichts-, Rechts- und Literaturwissenschaft bisher beschäftigten. Diese Wissenschaftsgebiete bewerten und gestalten das Thema ihren Arbeitsfeldern entsprechend und versuchen/versuchten, im Rahmen der geführten Forschungen und der gesammelten Ergebnisse davon zu profitieren. Auf diese Weise gewannen sie seit der Antike fast in jeglichen Epochen, in allen Gesellschaften und Forschungsfeldern immer an neue Bedeutungen. Manchmal kommen sie als ein geographischer Begriff oder als ein juristischer Begriff zustande. In einigen Schriften werden sie einerseits psychologisch bewertet, während die anderen sie nur literarisch betrachten. Trotz des breiten und unterschiedlichen Anwendungs- sowie Bedeutungsbereiches überschneiden sich die sogenannten Begriffe gleichwohl in bestimmten Punkten. Das ist auch im deutschen und im türkischen Kontext der Fall. So lassen sich einige deutsche und türkische Wörterbücher in diesem Teil der Arbeit einsetzen, um deren Bedeutungen festzustellen. Zudem werden die Bedeutungen von den Wissenschaftlern erwähnt, die sich damit beschäftigten, um ein allgemeines Wortfeld dazu herauszufinden. Erst dann kann besser festgestellt werden, dass der Begriff „Physiognomie“ in der vorliegenden Arbeit im Rahmen einer erweiterten Bedeutung bewertet werden soll, nämlich mit der Bedeutung, die Georg Lukács ihr zuschreibt. Was Lukács mit der intellektuellen Physiognomie meint, und wie und inwieweit er den Sinnbereich des Begriffs „Physiognomie“ durch seine soziologische, marxistische, philosophische, ästhetische und literarische Perspektive erweitert, kann man nach der allgemeinen Erläuterung des sogenannten Begriffs besser begreifen.

Auch wenn jede Gesellschaft, jede Kultur und jeder Fachbereich den sogenannten Begriffen von Zeit zu Zeit unterschiedliche Bedeutungen zuweisen, ist der Ausgangspunkt bei deren Beschreibungen fast gleich. „Physiognomie“ bezeichnet im weitesten Sinne das Aussehen, die äußerlichen Eigenschaften, die Gesichtszüge; „Physiognomik“ bedeutet parallel dazu den Versuch, anhand des Aussehens, der äußerlichen Eigenschaften oder des Gesichts den Charakter und die innerlichen Eigenschaften zu erkennen.

Richard T. Gray beschreibt die Physiognomik in seinem Artikel im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft als eine Kunst, die versucht, „beim Menschen von äußeren Erscheinungsmerkmalen auf innere Wesensqualitäten zu schließen“. Sogar bezieht sie sich danach metaphorisch auf „Erscheinungen der Natur und Kultur“ (vgl. Gray 2003: 79), d.h., auch die Natur und Kultur neben Tieren und Menschen verfügen über eine Physiognomie, was den Bedeutungsumfang des Begriffs erweitert. Der Grund dieser Bedeutungserweiterung könnte vielleicht auch der Zusammenhang der Natur und Kultur mit Menschen und Tieren sein. Natur und Kultur als die Standorte der Widerspiegelung der Menschen und Tieren können somit physiognomisch ausgelegt werden. Man kann nämlich aus der Physiognomie z.B. einer Natur, einer Kultur, sogar manchmal einer Stadt interpretierend deren charakterlichen Merkmale erreichen, welche eng zusammenstehen. Das ist neuerdings eine weitverbreitete Überlegung der Physiognomie und der Physiognomik. Darüber hinaus erweitert sich die Bedeutung des Begriffs auch im 19. Jahrhundert infolge eines zunehmenden Interesses (vgl. Gray 2003: 80), was auch die Quantität und Qualität physiognomischer Texte und Porträts vermehrte (vgl. Wolf 2002: 401). Neben der Interpretation des menschlichen Wesens tritt die Physiognomik auch als Physiognomik der Landschaft (C. G. Carus), die Physiognomik der Pflanzen (A. v. Humboldt) sowie die Physiognomik der Erde auf. Mit dieser Bedeutungserweiterung entsteht eine allgemeinere Beschreibung der Physiognomik als „jede quasi-symbolische Interpretationsart, die in äußern Phänomenen die Signatur für tieferliegende, nicht empirisch faßbare Wesensqualitäten sieht“ (vgl. Gray 2003: 80).

Gray behandelt die Physiognomik vor allem im weitesten Sinne als eine Kunst auf zwei Ebenen: auf der deskriptiven Ebene als „deskriptive Physiognomik“ und auf der mantischen Ebene als „mantische Physiognomik“. Die beschreibende/deskriptive Physiognomik kommt als eine Unterart der empirischen Psychologie vor und ist teilweise näher zu erkenntnistheoretischen Überzeugungen und somit auch zur Wissenschaft, während die divinitorische/mantische Physiognomik innerhalb der divinitorischen Lehren wie „Chiromantie“ (Handlesekunst), „Metoposkopie“ (Stirnlesekunst), „Podoskopie“ (Fußlesekunst) und „Oneiromantie“ (Traumdeutung) einen Platz findet (vgl. Gray 2003: 79). Die mantische Physiognomik war populär und dominierend im christlichen Mittelalter, wird aber im engeren Sinne nicht mehr mit der Physiognomik verbunden betrachtet. Der Grund dafür ist, dass die Physiognomik mit der Zeit vielmehr zu den erkenntnistheoretischen Methoden tendierte (vgl. ebd.).

Bisher ist der Begriff „Physiognomie“ hauptsächlich als Erscheinungsbild, sogar als charakteristische äußere Erscheinung oder als das Äußere überwiegend des Menschen, aber nicht nur des Menschen, sondern auch des Lebewesens, der Stadt, der Natur usw. darzustellen. Dabei stellt man das Gesicht in Mittelpunkt und verleiht ihm eine Bedeutung als Gesichtszüge oder Ausdruck des Gesichtes. Die Physiognomik kann aus einer weitverbreiteten Sicht als eine Kunst oder eine Lehre gekennzeichnet werden, zumal sie noch nicht überall als Wissenschaft angenommen wird. Es gibt immer noch diejenigen, die sie fern von der Objektivität als eine Divination bewerten. Sie ist nämlich die Lehre, die sich damit beschäftigt, aus der Physiognomie die charakterlichen Eigenschaften zu beurteilen. Sie zielt damit von der sichtbaren Gestalt besonders des Menschen zum Unsichtbaren, um dessen Charakter oder Moral zu erreichen. Der Physiognomik zufolge ist es höchstwahrscheinlich zu entnehmen, dass das Äußere das Innere des Menschen verrät.

Wie bereits ausgedrückt wurde, beschäftigten sich viele Wissenschaften in gewissem Maße mit der Physiognomie und Physiognomik. Sie trugen dem Forschungsgebiet entsprechend zu ihrem Anwendungs- und Bedeutungsbereich bei. Infolgedessen entstanden unterschiedliche Bedeutungen und Überlegungen der Begriffe in diesen Wissenschaftsgebieten. Beispielsweise unterscheidet sich die Physiognomik in vier

Anwendungsgebiete, welche der Physiognomie und Physiognomik unterschiedliche Aspekte zuweisen: medizinische, zoologische, charakterologische und ethnologische Physiognomik. Bei der „medizinischen Physiognomik“, welche an Hippokrates und seine physiognomischen Auseinandersetzungen erinnert, sind die Physiognomie bzw. die äußerlichen Zeichen des Menschen für die Krankheiten und zu deren Deutung wichtig. Als ein Teil der ärztlichen Lehre von Symptomen bringt dies die Medizin und Physiognomik näher zueinander. Bei der „zoologischen Physiognomik“ werden die ähnlichen physischen, körperlichen Eigenschaften der bestimmten Tierarten und der Menschen als Zeichen zur Deutung von Affektzuständen oder vom Charakter eingesetzt und interpretiert. Die „zoologische Physiognomik“ bemerkt man vielmehr in den physiognomischen Untersuchungen von Aristoteles, der im Allgemeinen aus den Ähnlichkeiten zwischen Menschen und bestimmten Tierarten ausgehend den Charakter oder Affektzustand des Menschen zu schließen versucht. Drittens kommt die „charakterologische Physiognomik“, die ein Deutungsversuch von Zeichen der Gesichtszüge, Körpergestalt oder Gestik der Menschen zur Entdeckung der charakterlichen Eigenschaften oder vorübergehender Affektregungen ist. Darin tritt auch die Mimik als Bewegungsphysiognomik auf, die sich um einen bewegten Körper bemüht, und davon ausgehend versucht, Zeichen nicht von stabilen Eigenschaften, sondern durch vorübergehende Affekten zur Charakterdeutung zu deuten. Im engeren Sinne gilt dies als Forschungsgebiet der Pathognomik, die von manchen Wissenschaftlern als Gegenpol der Physiognomik, aber von manchen innerhalb der Physiognomik bewertet wird. Innerhalb einer solchen physiognomischen Unterteilung, die von Gray geführt wird, befindet sich zuhinterst auch die „ethnologische Physiognomik“. Sie betrachtet die menschlichen Zeichen im Äußeren bzw. im Körperlichen anhand der Methoden der charakterologischen Physiognomik und versucht, Folgerungen auf nationalistische, rassistische oder geschlechtliche Eigenschaften zu schließen. Sie kann auch als ein Versuch zur Bildung von Typologien angenommen werden (vgl. Gray 2003: 79).

Wie Gray, untersucht auch Kalverkämper die Physiognomik unter bestimmten Gruppen, die als „Tierphysiognomik, Geschlechtsphysiognomik, Ethnophysiognomik und Pathognomik“ auftreten (vgl. Kalverkämper 2003: 1092, 1093). Auch wenn sich die

Beschreibungen zum Teil bei diesen beiden Forschern oder auch bei vielen anderen unterscheiden, sind die Ausgangspunkte und die inhaltsbezogenen Informationen der physiognomischen Untersuchungen fast gleich, wie oben schon ausgedrückt wurde.

Nach Fritz Aerni, dem Schweizer Verleger, Autor und Forscher der Physiognomik, wird „Physiognomie“ als das Aussehen u.a. eines Menschen, einer Stadt oder einer Landschaft bzw. das Erscheinungsbild, die keine Bewertung enthält, bezeichnet. „Physiognomik“ hingegen stellt seiner Erläuterung zufolge der Lehre vom Ausdruck eines Erscheinungsbildes, die Interpretation der Physiognomie dar (vgl. Aerni 2008: 12). Eine ähnliche Beschreibung begegnet man auch bei Wolf, der „Physiognomie“ und „Physiognomik“ im Hinblick auf ein literarisches Werk zu bewerten versucht. Nach ihm bedeutet eine Physiognomie-Beschreibung die Schilderung des Äußeren einer Figur in einem literarischen Werk, aber eine physiognomische Deskription sowie eine literarische Physiognomik enthält neben der äußerlichen Beschreibung der Figur auch deren charakterliche Deutung (vgl. Wolf 2002: 391, 392). Die individuellen Gesichtszüge, die der physiognomischen Deutung zum Grunde liegen, weisen so überwiegend auf die Beachtung des Individuums hin (vgl. Aerni 2008: 12). Dabei fällt die hermeneutische Seite der Physiognomik auf, was besonders in der Kunst und Literatur der Fall ist, welche den Menschen als eine literarische Figur immer im Lichte vom Ausdeuten perzipieren und zum Thema machen.

„Physiognomik“ ist aus einer semiologischen Hinsicht die deutende Darstellung des Inneren aus dem äußeren Zeichen des Körpers (vgl. Campe&Schneider 1996: 9). Sie versucht, in der Natur begründeten oder in der Natur erkennbaren Code zu deuten (vgl. ebd.:11). Sie „nimmt also Bezug auf die naturgegebenen Charaktereigenschaften in der seelisch-geistigen Verfassung und auf die dazuerworbenen (Charaktereigenschaften), die die Merkmale, die physiognomisch untersucht werden, verändern“ (Aristoteles 1996: 16). Das Ziel dabei ist es, allgemein vom Gegebenen zum Verborgenen zu kommen. Es umfasst den Prozess der Wahrnehmung des Gesehenen (Körper) und den Prozess, in dem die wahrgenommenen Merkmale mit einem Sinn auszustatten sind (vgl. Courtine 1996: 212). Auf diese Weise geht beispielshalber Jean-Jacques Courtine, der französische Linguist, der die Typologie und Klassifizierung in der Physiognomik und

die Beziehung „Sehen“ und „Sagen“ hauptsächlich diskursanalytisch bearbeitet, bei der Erläuterung der Physiognomik von Körper, Physiognomie, Gesicht und Ausdruck aus. Wie wichtig die Wahrnehmung seines Äußeren für den Körper sei, sei die Einzelheiten ihrer sichtbaren Oberfläche und auch in Bezug auf Gesicht und Ausdruck das Wechselspiel ihrer Erscheinungsformen ebenso wichtig für die Physiognomie (vgl. ebd.: 211). Die Physiognomik ist somit allgemein ein Analysenversuch, bei dem die Erscheinung oder die morphologischen Charakteristika des Körpers, besonders des Gesichts als ein Zeichen für Charaktereigenschaften, seelische Veranlagungen oder Leidenschaften und psychische Entwicklungsformen angenommen werden (vgl. ebd.: 212). Neuerdings erklärt sie sich als Wissen in der Kunst und Literatur, das dazu dient, „Zeichen zu bestimmen und Bedeutungen hervorzubringen“, wobei sie zuerst die ungesehene Bedeutung verständlich und sichtbar macht (vgl. Campe&Schneider 1996:12). Der Versuch der Charakterdeutung oder Charaktergestaltung durch die Physiognomik in der Literaturkunst ist nach dieser semiologischen Erklärung von Courtine hermeneutisch besser zu sehen. Jedes Zeichen in einem Text weist auf einen verborgenen Code, der darauf wartet, entdeckt zu werden. Der Leser begnügt sich nicht mit dem Gegebenen bzw. mit dem Geschriebenen, sondern versucht, Code zu entziffern und hermeneutisch das Gemeinte zu erreichen. Danach ist die Erscheinung einer Figur und seiner Physiognomie in einem Text nicht bloß nach dem Geschriebenen beurteilen, sondern, mittels der Physiognomik bemüht der Leser sich darum, von der äußerlichen Beschreibung einer Figur zu ihren charakterlichen sowie innerlichen Eigenschaften zu schließen.

Wie es „im Text der pseudo-aristotelischen *Physiognomonica*“ steht, zielt man in der Physiognomik zuerst auf die Erschließung der seelischen und charakterlichen Eigenschaften, indem man Körperbewegungen, Körperhaltungen, Hautfarben, sichtbare Charakterzüge in den Mienen, Haare, die Glätte der Haut, die Stimme, den Fleisch, die Teile des Körpers und eigentlich die gesamte Körpergestalt beobachtet und interpretiert (vgl. Aristoteles 1996: 16). Dies ist eigentlich der Versuch, die bestimmten Erscheinungsmerkmale des Menschen mit der früheren Erfahrung zur Interpretation seiner unbekanntem Charaktereigenschaften zu nutzen (vgl. Degkwitz 1996: 30). Davon versteht man, wie wichtig die Beobachtung und früher erworbene Erfahrungen bei den

physiognomischen Bestimmungen sind, was sowohl im Deutschen als auch im türkischen Texten der Physiognomik der Fall ist. Die Beispiele solcher Texte werden in den folgenden Teilen der Arbeit erwähnt.

„Als Kartographie des Körpers ist die Physiognomik (...) eine psychologische Geographie und Seelengedächtnis“ (Courtine 1996: 234) und hat eine wichtige Rolle für die Entschlüsselung der charakterlichen Merkmale. Giambattista della Porta, der berühmte italienische Physiognom der Renaissance, nimmt innerhalb der Physiognomik „Gesicht als Bild der Seele“ und „Augen als das Bild des Gesichts“ (Augenphysiognomik) an (vgl. Stimilli 1996:110). Er gibt dem Gesicht eine zentrale Rolle dabei wegen seiner Besonderheit für den Menschen. Das ist eigentlich eine allgemeingültige Überzeugung bei der Physiognomik. Kein Gesicht ähnelt sich dem anderen. Denn die Charakterzüge der Menschen sind unterschiedlich, was sich im Gesicht reflektiert (vgl. Stimilli 1996: 110). Deswegen bemerkt man häufig die Beschreibung der Physiognomik als GesichtslESEKUNST, oder, man versteht darunter zumeist, aus dem Gesicht des Menschen seinen Charakter oder seine Moral zu verstehen. Die Lage des Gesichts bei der Physiognomik und bei den physiognomischen Forschungen ist in den folgenden Teilen näher zu bewerten. In diesem Teil zielt man ausschließlich auf dem Anwendungsgebiet der Physiognomik und zeigt ihn auch als GesichtslESEKUNST.

Johann Kaspar Lavater, Schweizer Pfarrer, Philosoph und Schriftsteller der Aufklärung, bearbeitete die Physiognomie und Physiognomik ausführlich mit all ihren Facetten. Er zählt zu dem Begründer der modernen Physiognomik. Im Gegensatz zu denjenigen vor ihm, die Physiognomik als eine Wissenschaft ablehnten und sie als eine Divination mit Chiromantie gleichsetzten, versucht er, in seinen Werken die Physiognomik als eine echte Wissenschaft zu begründen. Er erklärt in seinem 1772 erschienenen Werk „Von der Physiognomik“ die Physiognomik als „die Wissenschaft, den Charakter (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigsten Verstande aus seinem Aeußerlichen zu erkennen“. In dem gleichen Werk kommt die Physiognomie vor als „alles Aeußerliche an dem Körper des Menschen und den Bewegungen desselben, in sofern sich daraus etwas von dem Charakter des Menschen erkennen läßt“. Er bestimmt

die Physiognomik als eine Wissenschaft, die die Physiognomie des Menschen untersucht (vgl. Lavater 1772: online). Diese Beschreibung Lavaters erscheint sich als eine grundlegende Beschreibung der Begriffe in vielen physiognomischen Texten. Viele seiner Nachfolger entwickeln die Lehre ausgehend von seinen Deutungen.

In den Forschungsschriften über die Physiognomik, besonders in denen, die Physiognomik wegen ihrer Methode mit der Begründung kritisieren, dass der Charakter des Menschen ausgehend seines Gesichtes oder bloß äußerlicher Erscheinung nie interpretiert werden kann, sondern bei dieser Interpretation das körperliche Verhalten wie z.B. Mimik und Gestik bestimmend sein sollen, begegnet man einen anderen Begriff „Pathognomik“. Als Gegensatzbereich zur Physiognomik versucht sie, vom Verhalten ausgehend den Charakter zu deuten (vgl. Campe 1996: 126). Pathognomik legt Wert auf die Bewegungen sowie Tätigkeiten bei der Beziehung zwischen Charakter und Körper. Obwohl die Pyhsiognomik und Pathognomik -von manchen Wissenschaftlern (wie z.B. von Aristoteles) - in der physiognomischen Deutung zusammen behandelt wurden, entstanden sie zumeist gegensätzliche Pole in der physiognomischen Forschungsgeschichte (z.B. zwischen J. K. Lavater und Georg Christoph Lichtenberg). Ob die Physiognomie das Charakterliche des Menschen widerspiegelt und die Physiognomik aus der totalen Körperhaltung her das Innere deutet, oder ob es der Pathognomik zukommt, aus den beweglichen Haltungen des Menschen seinen Charakter herauszufinden, wurde lange diskutiert. Es lässt sich auch heute noch diskutieren. Eigentlich bilden die beiden von Natur des Menschen her eine Einheit und können nicht voneinander getrennt bewertet werden.

Folglich will ein Physiognom, der mit dem Motto ihre Forschungen gestaltet, der menschliche Körper Wegweiser des Charakters sei, im Grunde betonen, dass das Äußere und das Innere einig sind sowie eines davon das andere reflektiert. Was dem Menschen zukommt, ist, diese Verbindung zu entdecken und zu interpretieren. Auch wenn man es entweder aus der anthropologischen, soziologischen, biologischen, philosophischen oder literarischen Perspektive betrachtet, bilden die Menschen von Natur her eine Einheit. Deswegen kann man klar vom Äußeren das Innere sehen, wie es dem physiognomischen Ansatz entspricht. So ähnelt sich das Verhältnis zwischen

Umwelt und Menschen. Als äußere Struktur kreist die Umwelt um den Menschen. Inwiefern der Mensch seine Umwelt formt und auch umgekehrt, wirkt das Äußere des Menschen auf sein Innere. Diesem ist zu entnehmen, dass die physiognomische Bewertungsweise ganzheitlich ist. Z. B., Körper und Seele, Außen und Innen, Sichtbare und Unsichtbare behandelt man im Rahmen der Physiognomik dem Prinzip der Ganzheitlichkeit bzw. der Totalität entsprechend (vgl. Kalverkämper 2003: 1090). Diese Ganzheitlichkeit verleiht ihr die Feststellung der Besonderheit in der Allgemeinheit.

1.1.1.a. Anwendungsbereich und Wahrnehmungsunterschiede der Begriffe in der deutschen und in der türkischen Sprache

Die Begriffe „Physiognomie“ und „Physiognomik“, die sich in der deutschen Sprache sowohl im Hinblick auf den Bedeutungsbereich als auch auf das Begriffsfeld unterscheiden, erscheinen in vielen Sprachen als ein einziger Begriff, unter denen sich auch Englisch und Türkisch befinden. „Physiognomie“ und „Physiognomik“ zeigen sich im Englischen als „physiognomy“, im Französischen als „physiognomonie“, im Italienischen als „fisiognomica“, im Spanischen als „fisionomia“, in Latein als „physiognomia“ (vgl. Kalverkämper 2003: 1083). Im Französischen begegnet man den Begriff auch als „physionomie“, im Spanischen als „fisiognomía“, im Italienischen als „fisionomia“ (Wörterbuch Linguae: online). Wie hier mit einem einzigen Begriff in diesen Sprachen zu sehen ist, gibt es keine Unterscheidung zwischen den Begriffen der Physiognomie und der Physiognomik - in Bezug auf Begriff und Bedeutung-, wie es im Deutschen bei dem unterschiedlichen Anwendungsbereich und bei der unterschiedlichen Wahrnehmung der „Physiognomie“ und „Physiognomik“ der Fall ist. Es ist auch in der türkischen Sprache der Fall. Diese terminologische Differenzierung der Begriffe „Physiognomie“ und „Physiognomik“ im Deutschen betont Werner Wolf in seinem 2002 erschienenen Aufsatz und äußert deren Fehlen in der englischen Sprache, in der beide Begriffe als ein einziges Wort als „physiognomy“ vorhanden sind (vgl. Wolf 2002: 391).

Der Duden erklärt die Physiognomie als „(bildungssprachlich) geprägtes, geschnittenes Gesicht; Erscheinungsbild, Ausdruck eines Gesichtes und (Fachsprache) für ein

Lebewesen charakteristisches äußeres Erscheinungsbild, Form des Wuchses“ (Duden 2015: online). Wie hier klar zu sehen ist, bezeichnet der Duden „Physiognomie“ an erster Stelle als Erscheinungsbild oder als Ausdruck. Das heißt, die Physiognomie ist eigentlich die Expression der Äußerlichkeit oder der Form und umfasst alles Äußerliches. Mit dieser Beschreibung wird betont, dass jedes Lebewesen eine Physiognomie hat, nicht nur die Menschen, sondern auch Pflanzen und Tiere. Diesem Wörterbuch zufolge kommt das Wort aus dem Griechischen „*physiognōmía*“, was „Untersuchung der Natur, des Körperbaus“ heißt, dabei bedeutet „*phýsis*“ (Physis) „Natur“ und „*gnómē*“ „Erkenntnis“ bzw. „Wissen“, was deren Etymologie offenlegt. „Physiognomik“ erklärt das gleiche Wörterbuch als eine Pseudowissenschaft, die auch heute vielen Wissenschaften wie Medizin, Psychologie, Soziologie nützt (Duden 2015: online). Sie ist zwar noch keine Wissenschaft, gleichwohl steht sie als ein genützter Unterbereich vieler Wissenschaften. Sie versteht sich als Ausdruck, Form, Gestalt des menschlichen Körpers, besonders des Gesichtes, von denen aus auf innere Eigenschaften geschlossen werden kann und als Teilgebiet der Ausdruckspsychologie, das aus der Physiognomie auf charakterliche Eigenschaften zu schließen sucht (Duden 2015: online).

Wie es in vielen folgenden zu erwähnenden Wörterbüchern auftaucht, ist die Physiognomik im weitesten Sinne die Lehre oder die Kunst der Physiognomie, die sich mit der Physiognomie, mit der Interpretation der Physiognomie auseinandersetzt. Sie bewertet das Äußerliche mit dem Innerlichen zusammen und interpretiert deren Verbindung. Nach Äußerungen wie im Duden deutet die Physiognomik die körperliche Gestalt des Menschen und erreicht seine innerlichen Eigenschaften bzw. seinen Charakter (vgl. ebd.).

Parallel dazu steht die Physiognomie in dem „digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache-DWDS“ als „äußere Erscheinung eines Lebewesens, besonders Gesichtsausdruck“. Physiognomik hingegen ist darin nicht vorhanden (DWDS 2015: online). Derartig sieht man „Physiognomie“ im „Bertelsmann Lexikon“ als eine „äußere Erscheinung (eines Menschen oder Tieres), bes. Gesichtsausdruck“, welche „aus grech. *physis* «natürliche Beschaffenheit»“ und „*gnoma* «Kennzeichen»“ stammt (Hermann

und Matschiner 1998: 476, 477). „Physiognomie“ wird im „Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm“ als „gesichtsausdruck, gesichtszüge, gesicht“ erörtert, während Physiognomik „(aus neulat. Physiognomica)“ als „die kunst aus dem äuszern, besonders aus den gesichtszügen und mienen das innere zu erforschen, die damit sich befassende wissenschaft“ zu zeigen ist. Die Physiognomik ist zudem „die Kunst, aus der sichtbaren Gestalt eines Menschen, folglich aus dem Äuszeren das Innere desselben zu beurtheilen“ (Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm 2016: online). Wenn diese Wörterbücher im Deutschen im Rahmen dieser Begriffe bewertet werden sollen, ist festzustellen, dass beide Begriffe fast die gleiche Bedeutung haben. Die Physiognomik kann man einfach als Gesichtsdeutungskunst erklären und als ein Teilgebiet der Ausdruckskunde sehen (vgl. Schmidt 1951: 451). Bei dieser Kunst versucht man, im Allgemeinen, die Physiognomie, hauptsächlich die Gesichtszüge, im erweiterten Sinne „die Formgestaltung des gesamten menschlichen Leibes und seiner Teile als körperliche Grundlage“ zum Deuten der Seele, der geistigen Eigenart oder des Charakters auszulegen (vgl. ebd.).

Im Türkischen erscheint „fizyonomi“ in den zeitgenössischen Wörterbüchern als Entsprechung der Physiognomie und Physiognomik. Dieser türkische Begriff umfasst den Bedeutungsbereich beider Begriffe. In manchen zeitgenössischen Texten im Türkischen sieht man den Begriff „Fizyonomi“ auch als „Fizyognomi“ wie in dem 2002 erschienen Buch „Yüz Okuma Sanatı -Fizyognomi-, (2002) von Alesker Aleskerli und „Fizyonomik“ wie in der Abhandlung „Etiğin Fizyonomik Temellerine Bir Giriş“ (2015) von Ömer Bozkurt. „Fizyonomi“ stellt heutzutage im Türkischen sowohl das Aussehen u.a. eines Menschen, einer Stadt oder einer Landschaft bzw. das Erscheinungsbild, die keine Bewertung enthält und auch die Interpretation der Physiognomie, Charakterdeutungsversuch ausgehend vom Äußeren eines Individuums dar. Nach dem Online-Wörterbuch von „Türk Dil Kurumu“ hat der Begriff „Fizyonomi“ eine französische Herkunft als „physionomie“ und weist auf die Bedeutung hin, die aus den Gesichtszügen herausgenommen wird¹ (TDK online: 2016). Eines der etymologischen Wörterbücher im Türkischen „Sevan Nişanyan“ erwähnt die griechische Herkunft des Begriffs wie in den deutschen Wörterbüchern und erklärt

¹ „Yüz çizgilerinin genel durumundan çıkan anlam“

„Fizyonomi“ als der Versuch, anhand der körperlichen Eigenschaften den Charakter zu erkennen² (Nişanyan online: 2016). In den alten Schriften sind hingegen die aus dem Persischen und Arabischen entlehnten Begriffe wie „kîyâfet“, „firâset“, „ferâset“, „ilm-i firâset“, „ilm-i kîyâfet“ und „kîyâfetnâme“ festzustellen, bei denen die jeweiligen Bedeutungsunterschiede als Physiognomie und Physiognomik klarer sind. Es ist allgemein anzunehmen, dass die Begriffe „kîyâfet“, „firâset“ und „ferâset“ als Entsprechungen des Begriffes „Physiognomie“ hervortreten, „ilm-i firâset“ und „ilm-i kîyâfet“ dem Begriff „Physiognomik“ entspricht. Das Wort „ilm-i/îlim“ weist dabei auf die „Lehre“ oder „Kunst“, sogar allgemein die „Wissenschaft“ hin (TDK online: 2016). Somit tauchen „ilm-i firâset“ und „ilm-i kîyâfet“ wie Physiognomik vor allem als Lehre der Physiognomie auf. Auf Türkisch heißt der Begriff „Fîrâset“ oder „Ferâset“ im weitesten Sinne „entdecken“, „fühlen“ und „voraussehen“. Der Begriff „Kîyâfet“ hingegen bedeutet im Deutschen „folgen“. Unter „ilm-i firâset“ oder „ilm-i kîyâfet“ versteht man im Grunde genommen, aus der äußeren Erscheinung des Menschen auf dessen Innere und auf dessen Charakter sowie Ethik schließen zu können (vgl. Mengi 1977: 300 und vgl. Çakır 2007: 333). Die anderen Begriffe, die im östlichen und auch im türkischen Kontext im Zusammenhang damit zutage kommen, sind „Kîyâfetnâme“ und „Fîrâsetname“, welche die Werke in der östlichen Literatur, in der Diwan-Literatur, bezeichnen. Sie sind die Werke, in denen man vom Äußeren das Innere, den Charakter oder die Ethik des Menschen analysiert (vgl. Mengi 2002: 513 und vgl. Pala 2000: 243).

Der arabische Begriff „Kîyâfe(t)“ bedeutet im weitesten Sinne „folgen“ (vgl. Macdonald 1993b: 775) und dem Kontext entsprechend auch Kleidung (vgl. Duran 1999: 17). Auch Kleidung nennt man Kîyâfet, weil man in der östlichen Kultur glaubt, dass die Kleidung den Charakter einer Person reflektiert und die Einhaltung an die Tradition zeigt (vgl. Bozkurt 2002: 508). Von der Kleidung kann man danach etwas über die Person, Identität, Kultur, Umgebung lernen. Diese Denkweise erinnert an den Ansatz von Honoré de Balzacs Vestignomie/Kleidungslehre in der Literaturwissenschaft, die im folgenden Teil der vorliegenden Arbeit erwähnt wird, der im Hinblick auf die Kleidung der Figuren deren Charakter, Bildung, soziale, kulturelle, politische Seite usw. zu deuten versucht. Als fast ein synonyme Begriff von

2 „Bedensel özelliklerden karakter tahlili yapma“

„Kıyâfe(t)“ bezeichnet „Fırâse(t)“ im weiteren Sinne „folgen“ (vgl. Duran 1999: 17), „entdecken“ und „spüren“ (vgl. Uludağ 1996: 116). Im engeren Sinne bedeutet Firaset den Versuch, aus dem Äußeren eines Menschen ausgehend das Innere bzw. den Charakter zu interpretieren (vgl. Uludağ 1996: 116), was den türkischen Forschungsschriften oder Wörterbüchern zufolge direkt die Physiognomie (fisiognomi) entspricht (vgl. Macdonald 1993a: 640). Der andere Begriff „Kıyafetnâme“ im Türkischen erweist sich im „Online-Wörterbuch von Türk Dil Kurumu“ als die Werke, die die Kleidungsart eines Landes oder einer bestimmten Zeit behandelt und als die Werke, die von der Lehre erzählt, aus dem Äußeren oder aus dem Gesicht auf den Charakter und auf das Gemüt zu schließen. Im engeren Sinne stellt „Kıyafetnâme“ die Werke in der Diwan Literatur dar, die die vom Äußeren aufs Innere, auf den Charakter oder auf die Ethik des Menschen schließenden Betrachtungen umfassen (vgl. TDK online: 2017). Den Begriff „İlm-i Kıyafet“ erklärt das Werk von Lokman Bin Seyyid als eine Entsprechung der Physiognomik und als die Lehre, bei der man versucht, hinsichtlich der äußeren Erscheinung des Menschen besonders von Augen, Ohren und vom Gesicht den Charakter, die Natur oder die Veranlagung bzw. die inneren Eigenschaften zu deuten. Davon profitierte man damals meistens in der Medizin und Staatspolitik (vgl. Duran 1999: 17). Das Wesen dieser Lehre ist auf die islamische Denkweise zurückzuführen, dass die Außenseite des Menschen eine Kleidung ist, die die Seele des Menschen bedeckt. Diese Relation zwischen dem Äußeren und Inneren des Menschen ist von den Sachverständigen, von den Personen festzustellen und zu interpretieren, die begabt sind, Physiognomik oder auf Türkisch „İlm-i Kıyafet“ durchzuführen und als „Kâyif“ oder „Kıyafetşinas“ -sozusagen Physiognomiker genannt werden. Somit entstehen die physiognomischen Werke, „Kıyafetnâme“, in der östlichen Literatur von Kıyafetnâme-Dichtern, „Kıyafetnâmeçi“ (vgl. Duran 1999: 18 und vgl. Mengi 2002: 513).

Ähnlich wie in den westlichen Vorbildern der physiognomischen Untersuchungen unterteilt sich İlm-i Kıyafet bzw. Physiognomik auch in den Forschungen, die im Orient geführt werden: Unter „İlm-i Sîma“ (Gesichtslesekunst) versucht man, aus Gesichtszügen den Charakter und die Moral des Menschen zu erraten, unter „İlm-i Hutût“ (Stirnlesekunst) interpretiert man die Stirnfalte und schließt Folgerungen auf

Charakter, Moral oder auch Lebensdauer, unter „İlm-i Keî“ (Handlesekunst) sieht man eine Verbindung zwischen Hand und Charakter und unter „İlm-i İhtilâc“ versucht man, dem körperlichen Zucken einen Sinn zu geben (vgl. Mengi 2002: 513).

Auch wenn es in den modernen auf Türkisch geschriebenen Schriften keine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen „Physiognomie“ und „Physiognomik“ wie im Deutschen vorhanden ist, zeigen die persischen und arabischen Begriffe in auf Alttürkisch geschriebenen Texten die sogenannte Unterscheidung deutlich. Deren Anwendungs- sowie Wahrnehmungsbereiche, die im folgenden Teil der Arbeit, in der „kurzen Geschichte der Physiognomik“, ausführlich erwähnt werden, sind fast ähnlich im Deutschen und im Türkischen. Beispielsweise hat das Gesicht eine besondere Rolle in beiden Sprachen beim Deuten des Äußerlichen des Menschen im Rahmen der Physiognomik, was man besonders in den literarischen Texten feststellen kann.

1.1.2. Kurze Geschichte der Physiognomik

Dass sich viele Wissenschaftler aus unterschiedlichen Wissenschaftsgebieten mit den physiognomischen Beschäftigungen seit der Antike auseinandersetzen, ist bekannt. Das Erscheinungsbild des Menschen zu analysieren und durch diese Analyse dessen Charakteranlage zu interpretieren wurde bisher zu einem der bemerkenswerten Themen vieler Disziplinen. Die Physiognomik ist nämlich während der Menschheit immer vorhanden, aber sie wurde manchmal mit den unterschiedlichen Begriffen bezeichnet. Im Rahmen dieser Arbeit lässt sich vor allem die Beziehung zwischen der Physiognomik und der Literaturwissenschaft bzw. die literarische Physiognomik in den Mittelpunkt stellen. Die Literarisierung des Äußeren und Inneren oder der Seele und des Körpers in Bezug auf das Verhältnis zwischen der Physiognomik und Literaturwissenschaft, die Vorgehensweise des Autors und Lesers dazu beim Schreiben und beim Lesen und die Wahrnehmungsart der physiognomischen Figurengestaltung aus der Seite des Lesers und des Autors werden unter die Lupe genommen. Davor erleichtert eine Einführung in die kurze Geschichte der Physiognomik und das Erwähnen der besonderen Persönlichkeiten sowie deren Interpretationen, die sich mit der Physiognomik beschäftigten, die Wahrnehmung der literarischen Physiognomik.

Denn die physiognomischen Ansätze der Wissenschaftler reflektieren sich auf die Literatur. Sogar lässt sich einfach feststellen, dass sich die Figuren in der Literatur häufig nach diesem Ansatz der Physiognomik literarisieren.

1.1.2.a. Physiognomik in der Antike

In der Menschheitsgeschichte ergibt sich die Kommunikation mit ihrer Beurteilung. Das heißt, wenn man kommuniziert, hat man eine automatische Neigung dazu, den anderen hinsichtlich des körperlichen Aussehens oder des Verhaltens zu beurteilen (vgl. Kalverkämper 2003: 1084,1085). Insoweit versucht man seit der Antike körperliche Indizien des Menschen zum Deuten seines Charakters zu verwenden (vgl. Kalverkämper 2003: 1085). „Das Gesicht als der sozial relevanteste Ort des Körpers (...), Gesichtsfeld (...), aber auch die anderen Körperteile (...) sowie die Körperhaltung“ haben große Einflüsse auf die Kommunikationsprozesse, wobei Körperphänomene als interaktive Zeichen auftauchen und diese sich als kommunikative Signale des Körpers des Mitmenschen erweisen (vgl. Kalverkämper 2003: 1086). Von diesen Signalen ausgehend, interpretiert man den Mitmenschen und schließt sogar Folgerungen, wodurch somit eine Überlegung, ein Urteil über ihn entsteht. So bewertet man beispielsweise die Gekrümmtheit der Nase als scharfen Verstand oder das Vorspringen des Kinns als eine zu einem kämpferischen Typ gehörende Eigenschaft (vgl. Kalverkämper 2003: 1086).

Was Degkwitz mitteilt, sollte die antike Physiognomik über die Traktate der Mohammedaner ins Mittelalter gelangen und „dort in Verbindung mit entsprechenden Texten arabischer Provinz auf ein großes physiognomisches Interesse stoßen, das sich als eigener Diskurs in den Schriften des am Hof Friedrichs des Zweiten wirkenden Michael Scotus manifestierte“ (Degkwitz 1996:42), wer ein mittelalterlicher scholastischer Philosoph, Mediziner, Alchemist und Astrologe war. Dabei lassen sich die physiognomischen Beobachtungen statt für charakterologische Erkenntnisse vielmehr für moralische Bewertungen von Menschen einsetzen. „Unter diesem Gesichtspunkt nimmt die Physiognomik -auch im Hinblick auf christlichen Moralvorstellungen entsprechenden Lebenswandel- im Denken der mittelalterlichen

Physiognomiker geradezu eine Schlüsselfunktion ein“ (Degkwitz 1996:42). Es geht ohnehin aus den alten physiognomischen Schriften hervor, dass die Physiognomik im Rahmen der Theologie mit dem Ziel ausgestattet wurde, den besten Gläubiger festzulegen, ob u.a. Christ, Muslim oder Jude. Parallel zum Ausdruck Degkwitzs betont Kalverkämper, dass Mentalitätsgeschichte der Physiognomik im Orient liegt: „Die Griechen haben die alten zukunftsdeutenden Absichten des Orients in eine charakterdeutende Physiognomik des Einzelmenschen und von Typen umgewandelt“ (Kalverkämper 2003: 1090), und sogar eignet das Mittelalter das physiognomische Wissen durch die griechische Traktate „aus der arabischen Rezeption“ an (vgl. Kalverkämper 2003: 1094).

1.1.2.b. Physiognomik in der Medizin: Die physiognomischen Ansätze von Hippokrates und Avicenna

Die physiognomischen Untersuchungen begannen in der Antike besonders in den medizinischen Bereichen und brachen dann in den Feldern wie Philosophie und Literaturwissenschaft aus. Besonders ab dem 15. und 16. Jahrhundert wurde aus der Physiognomie u.a. auch von Ärzten, Richtern, Philosophen und von Theologen bei der Feststellung der charakteristischen Eigenschaften des Individuums als eine Lehre effektiv Nutzen gezogen (vgl. Aleskerli 2008: 18, 19). In der Medizin wurde es überwiegend auf Hippokrates und auf Galen aufgebaut, aus dem Äußeren des Menschen ausgehend über die möglichen Krankheiten zu rätseln. In den medizinischen Bearbeitungen, die mit begrenzten Möglichkeiten durchzuführen versuchten, war es nämlich üblich, von den äußeren Eigenschaften, der Physiognomie, des Kranken zu diagnostizieren und danach eine Behandlungsart anzuwenden. Zumal sich Medizin und Physiognomik in methodischer Hinsicht sehr ähnlich waren, wurden wie in der antiken Medizin die inneren Krankheiten vor allem an äußeren Körpermerkmalen diagnostiziert, so wurden bei der Physiognomik die Charaktereigenschaften aus Körpermerkmalen erschlossen (vgl. Degkwitz 1996: 25). Deswegen waren Aussagen und Klassifizierung der Medizin und der Physiognomik lange Zeit eng miteinander verbunden (vgl. Courtine 1996: 214). So schreiben viele Ärzte Traktate über Physiognomik, welche für die medizinischen Entwicklungen dienten. Solche Schriften wurden u.a. ausgehend von

Hippokrates, Galen und Avicenna verfasst. Aber besonders die Schriften von Avicenna und Hippokrates sind immer noch umstritten, ob sie wirklich ihnen gehörten oder ihre Ansätze später von ihren Schülern geschrieben wurden. Das ist gleichwohl von den erworbenen Forschungen bestimmt, dass die Ärzte der Antike die Physiognomik zur Diagnose, sogar Prognose und Behandlung nützten (vgl. Courtine 1996: 214).

Nach der Schrift von Andreas Degkwitz findet eine wissenschaftsorientierte Physiognomik sich im Textcorpus der hippokratischen Medizin. Das Wort „physiognomoniä“ bzw. „physiognomikán“ ist erstmalig darin belegt (vgl. Degkwitz 1996: 25). Es ist darauf klar zu bemerken, dass die hippokratische Medizin bei der Beschreibung von Krankheiten die charakterlichen Eigenschaften nicht ignoriert, die Bedeutung von körperlichen Zeichen als Krankheitssymptomen akzeptiert, sogar die Charakteranlagen und die Körpermerkmale von Charakteranlagen bei den einzelnen Krankheitsbildern anwendet. Das heißt; die medizinische Tradition sieht den Arzt Hippokrates³ als der Begründer der Physiognomik an (vgl. Degkwitz 1996:25 und vgl. Gray 2003: 80).

In den medizinischen Forschungen über Physiognomik wird auch Avicenna als Physiognomiker erwähnt und hat höchstwahrscheinlich Bestimmungen über diese Lehre (vgl. Blankenburg 1989: 956 und vgl. Mengi 2002: 513). Nach der Information von Johannes Thoman in seiner Schrift „Avicenna über die physiognomische Methode“ hat Avicenna nach den erhaltenen Schriften kein Werk über die Physiognomik verfasst (vgl. Thoman 1996: 52). Es gibt ein ihm zugeschriebenes Buch namens „Sendschreiben über die Wissenschaft der Physiognomik“, was apokryph sein dürfte (vgl. Thoman 1996: 52). Er hat sich jedoch an verschiedenen Stellen seiner Werke über Physiognomik geäußert. Zunächst findet man sie in seiner Abhandlung über die Systematik der Wissenschaften „Fīaqsām al-‘olūm al-‘aqlīya“ (Risale fī Aksam-i Ulumi'l-Akliyye – trk.: Akli Bilimler in Bölümleri, dt.: Über die Teile der rationalen Wissenschaften), die als Frühwerk gilt. Die Wissenschaften werden darin im Grunde genommen in

³ Die Beschreibung „Hippokratisches Gesicht“ (lt. *Facies Hippocratica*), die das Totengesicht oder den Gesichtsausdruck des Sterbenden in der Medizin darstellt, könnte im weitesten Sinne den physiognomischen Zusammenhang von Hippokrates enthüllen (Für weitere Informationen siehe: Herders Conversations-Lexikon 1855: online und Duden 2012: 283).

theoretische und praktische eingeteilt: die theoretischen in untere, mittlere und obere, das heißt in Physik, Mathematik und nach Äußerung Thomans in die Theologie, nach der Übersetzung Akkanats von der originalen Abhandlung Avicennas in die Metaphysik. Die Physik wird in eine primäre und eine sekundäre unterscheiden. Zu den letzteren wird nach der Medizin und Astrologie auch die Physiognomik gezählt, gefolgt von der Traumdeutung, Magie und Alchemie (vgl. Thoman 1996:52 und vgl. Akkanat 2008:196-198,229). Wörtlich zielt die Wissenschaft Physiognomik danach auf „das Schließen von der körperlichen Beschaffenheit auf die moralischen Eigenschaften“ (vgl. Thoman 1996:52), oder auf den Charakter, was er unter dem Begriff *Feraset* erklärt (vgl. Akkanat 2008: 199). Von den erhaltenen und zugänglichen Werken Avicennas enthalten überdies zwei Analysen des „physiognomischen Syllogismus: Buch der Rettung“ und „Buch der Heilung“. Bei der Erläuterung der Physiognomik solle danach die Moral und die Medizin, eigentlich die Heilung bestimmend (vgl. Thoman 1996: 53-56).

Viele Wissenschaftler u.a. J. Taxil, R. Saunders, M. Wulson de la Colombière und D. Laugneau stellen die Physiognomik „als ein unerlässliches Bindeglied zwischen Astrologie und Medizin“ dar. Denn „die Physiognomik gehorcht folglich zugleich den Regeln einer medizinischen Semiologie und einer astrologischen Divination“ (Courtine 1996: 214, 215). Mit der Zeit, den technologischen und medizinischen Entwicklungen, verschwindet wissenschaftlich die enge Beziehung der Physiognomik und der Medizin. Die Medizin wandte sich wissenschaftlicheren Methoden zu, Physiognomik blieb dann nur eine Divination für die Medizin, eine primitive Methode und wurde ganz subjektiv und nichtwissenschaftlich angenommen. Trotzdem spielt die Physiognomie, die äußere Erscheinung des Kranken, auch heute in vielen Feldern der Medizin eine wichtige Rolle (wie besonders bei der Psychologie). Das Wiederscheinen der Krankheit zum Äußeren (die Blässe im Gesicht, Augenrötung, die trockene Haut usw.) ist immer noch bedeutend als bestimmende Symptome bei der Diagnose oder Prognose bedeutend.

1.1.2.c. Physiognomik bei Aristoteles: Die systematische Entdeckung der Physiognomik

Philosophisch kommt die Physiognomik der Antike mit den Namen von Aristoteles vor, was die späteren Forschungen beeinflusste. Die physiognomische Studie von Aristoteles bildete lange eine wichtige Quelle für die nachfolgenden Wissenschaftler (vgl. Aleskerli 2008: 18). Während Hippokrates in den physiognomischen Bewertungen die Diagnose der Krankheiten in den Vordergrund stellt und in der medizinischen Physiognomik als der Begründer angenommen wird, gehört eigentlich die erste theoretische und systematische Arbeit über die Physiognomik zu Aristoteles, der die Charakteranalyse als die grundlegende Auseinandersetzung der Physiognomik behandelt (vgl. Aleskerli 2008: 12 und vgl. Blankenburg 1989: 955). Er analysierte allgemein den Zusammenhang zwischen dem Äußeren und dem Charakter von den ähnlichen Eigenschaften der Menschen und Tieren ausgehend, und wurde somit zum Vorbild. Der Ausgangspunkt von Aristoteles sind die äußerlichen Ähnlichkeiten zwischen Menschen und Tieren wie Körper- und Gesichtsform, was danach auch die charakterlichen Angaben der Menschen offenbaren (vgl. Aleskerli 2008: 13). Auch heute wird in vielen zeitgenössischen Schriften über Physiognomik Aristoteles als der erste Wissenschaftler erwähnt, der versucht, „physiognomische Beobachtungen auf einer möglichst gesicherten empirischen Grundlage zu sammeln“ (Campe und Schneider 1996: 30) und im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Körpermerkmalen und Charakteranlagen die Menschen zu klassifizieren, indem er lange den Zusammenhang zwischen Zeichen, Charakter und Natur diskutiert und somit zu dem Gedanken kommt, dass man aus Körperzeichen her auf den Charakter schließen kann (vgl. Blankenburg 1989: 955).

Aristoteles vertritt den natürlichen Zusammenhang zwischen dem Körper und Charakter des Menschen. Ihm zufolge gibt es kein Lebewesen auf der Erde, dessen Gestalt und Charakter oder sozusagen seelisch-geistige Verfassung nicht übereinstimmen. Körper und Seele widerspiegeln einander (vgl. Degkwitz 1996: 13): „Ferner kann derjenigen, der ein Lebewesen (einer Art) kennt, aufgrund der äußeren Erscheinung der übrigen Lebewesen (derselben Art) Betrachtungen (über deren seelisch-geistigen Verfassung)

anstellen (...)“ (Aristoteles 1996: 13). Das bildet den Kern der aristotelischen Physiognomik.

Die Philosophiegeschichte lernte den Begriff und die Lehre „Physiognomik“ mit dem „pseudo-aristotelischen Physiognomonika“ kennen (vgl. Gray 2003: 80), das als die älteste erhaltene Schrift über die Physiognomik angenommen wird (vgl. Borrmann: 1994: 11). Dieses Werk ist jedoch immer noch umstritten, ob es zu Aristoteles gehört oder von seinen Schülern zusammengefasst wurde, deswegen werden die Traktate „pseudo“ genannt. Wie es sich bei den pseudo-aristotelischen Traktaten (Traktat A und Traktat B) befindet, teilt die aristotelische Physiognomik sich in drei Arten nach Tierarten, Völkerschaften und Charakterzügen ein (vgl. Aristoteles 1996: 13, 14). Die physiognomischen Bestimmungen nach Tierarten bringen die gemeinsamen tierischen und menschlichen physiognomischen Eigenschaften im Rahmen der körperlichen und seelischen Merkmale zusammen. Z.B., jemand mit weichem Haar ist feig wie Hase, jemand mit hartem Haar ist tapfer wie Löwe (vgl. ebd.: 17). Solche Vergleiche begegnet man eigentlich auch in der Literatur und Kunst. D.h., Tiere können die Menschen vertreten und bestimmte Tiere können auf bestimmte Charakterzüge hinweisen, wie es häufig beispielsweise überwiegend bei der Fabel der Fall ist. Die Herkunft dieses Vergleichs ist vielleicht auf diese aristotelische Physiognomik bzw. auf diesen Mensch-Tier-Vergleich von Aristoteles zurückzuführen (vgl. Borrmann: 1994: 12). Außerdem verfügen bestimmte Völkerschaften nach Aristoteles über gemeinsame äußerliche und charakterliche Eigenschaften, die u.a. durch die Außenwelt wie Landschaft und Klima ausgeprägt sind. Auf diese Weise kann es nach Völkerschaft physiognomisch bestimmt werden, dass diejenigen, die hartes Haar haben, leben im Norden und sind tapfer, während diejenigen, die weiches Haar haben, leben im Süden und sind feige (vgl. Aristoteles 1996: 17). Diese Bestimmung von Aristoteles verrät eigentlich den Einfluss der Umwelt und der Erbe oder der Genetik auf die Physiognomie bzw. die körperlichen Eigenschaften des Menschen, was dessen charakterliche Merkmale bestimmen. Auch bestimmte sichtbare Charakterzüge bringen unsichtbar-seelische Veranlagungen wie exemplarisch die langsame und schnelle Bewegung mit. Die langsame Bewegung ist ein Zeichen für sanfte Verfassung der Seele, die schnelle weist auf Hitzigkeit hin (vgl. ebd.: 17). Darunter versteht und bemerkt man, dass Aristoteles die Physiognomik und

Pathognomik zusammen in seinen physiognomischen Forschungen behandelt, die stabile und bewegliche Haltung im Äußeren des Menschen bei der Deutung seiner charakterlichen Eigenschaften als eine Einheit im Rahmen der Physiognomik bewertet. Zudem vernachlässigt er nicht die geographischen Einflüsse auf die Physiognomie des Menschen, was sich unter seinen physiognomischen Schlussfolgerungen nach Völkerschaft verstehen lässt. Ein solcher Ansatz, dass die Geographie oder allgemein die Umwelt über die Physiognomie des Menschen und parallel dazu über die physiognomische Bewertung eine effektive Rolle hat, ist für die vorliegende Arbeit von Belang und entsteht eine wichtige Bestimmung. Denn er nähert den Begriff „Physiognomie“ teilweise zum Gebrauch und Ausgangspunkt von Lukács.

1.1.2.d. Physiognomik bei Johann Kaspar Lavater: Die Verbindung der Physiognomik mit der Moral und Kunst

Im 18. Jahrhundert beschleunigten sich die physiognomischen Forschungen. Johann Kasper Lavater, der als Begründer der modernen Physiognomik gilt, proklamiert die Physiognomik als keine eingebildete, sondern als eine echte Wissenschaft. Seine bemerkenswerteste Errungenschaft ist nämlich zuallererst der Verwissenschaftlichungsversuch der Physiognomik. Er veröffentlichte 1772 „Von der Physiognomik“ und 1775-1778 „Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe“, in denen er seine Ansätze zur Physiognomik zusammengefasst. Als ein Pfarrer versuchte er vor allem, aus den körperlichen Merkmalen die moralischen Veranlagungen des Menschen herauszufinden. D.h., seine Physiognomik basiert hauptsächlich auf dem Zusammenhang zwischen Körper und Seele zur Feststellung der moralischen Eigenschaften. Aus wissenschaftlicher Hinsicht versuchte er mit der Physiognomik, die Beziehung zwischen Charakter und Gesicht festzustellen. Aus theologischer Hinsicht wollte er die materielle Existenz von Gottes Ebenbild beweisen (vgl. Weissberg 2000: 329, vgl. Gray 2003: 81 und vgl. Blankenburg 1989: 958): „Je moralisch besser, desto schöner; je moralisch schlimmer, desto hässlicher“ (Lavater 1775-1778: 63).

Physiognomik ist die Wissenschaft, den Charakter (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigsten Verstande aus seinem Aeüßerlichen zu erkennen; Physiognomie im weitläufigen Verstande wäre also alles Aeüßerliche an dem Körper des Menschen und den Bewegungen desselben, in sofern sich daraus etwas von dem Charakter des Menschen erkennen läßt (Lavater 1772: online).

Die Überzeugungen Lavaters über die Physiognomik sind so bahnbrechend, dass seine Nachfolger ihn oft in vielen Forschungen und Werken erwähnten. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, dass seine physiognomischen Schriften ein breites Spektrum haben. Neben der moralischen, charakterlichen Analyse der Physiognomik findet man auch kunst- und wissenschaftsorientierten Physiognomik innerhalb seines Arbeitsfeldes, was in den folgenden Teilen noch mal erwähnt wird.

1.1.2.e. Physiognomik bei Georg Christoph Lichtenberg und Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ein handlungsorientierter Ansatz zur Physiognomik

Lavatersche Physiognomik bewertet den Charakter des Menschen zusammen mit dem Äußeren bzw. mit dem Körperlichen, was danach zusammen einen Totalcharakter im Rahmen der Körper-Seele-Dialektik ausmacht. Die physiognomische Beurteilung und Kategorisierung der Menschen Lavaters kritisiert vor allem Georg Christoph Lichtenberg und nachher Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Lichtenberg gilt als einer der wohl bekanntesten Kritiker der Physiognomik Lavaters (vgl. Vitale 2007: 25). Die Verherrlichung des Äußeren Lavaters erwiderte Lichtenberg mit seinen antiphiysiognomischen, satirisch gestalteten Schriften wie „Fragment von Schwänzen“ (1783) und „Über Physiognomik wider Physiognomen“ (1778). Während Lavater die Idee der „Schicksalhafterkeit der Anatomie“ mit seiner Physiognomik vertritt, betont Lichtenberg „die Freiheit und Perfektibilität des Menschen im sozialen Kontext“. Lichtenberg kritisiert Lavater, zumal er Physiognomik verherrlicht und Pathognomik ignoriert. Ihm zufolge sind die permanenten charakterologischen Eigenschaften als Physiognomik getrennt von der Pathognomik als vorübergehende Affektzustände zu betrachten (vgl. Gray 2003: 80). Gleichwohl verschloss er die Physiognomik nicht

durchaus trotz ihrer Ambiguität, was Borrmann äußert (vgl. Borrmann 1994: 13). Die Physiognomik ist ja trüglich und unklar, denn auch die Pathognomik soll dabei geachtet werden:

Die wirkenden Leidenschaften haben zwar ihre Zeichen, und lassen oft merkliche Spuren zurück, das ist unleugbar, und daher rührt, das was die Physiognomik Wahres hat. Es ist aber auch dieses bei dem größten Teil des menschlichen Geschlechts so unsicher und schwankend (Lichtenberg 1778: online).

Wie Lichtenberg vertritt auch Hegel die Idee, dass es eigentlich nicht die Erscheinung, sondern die Handlung bzw. Tätigkeit ist, was das Individuum ausmacht (vgl. Vitale 2007: 26 und Hegel 1807: online). Hegel bezeichnet die Physiognomik im 35. Kapitel „Beobachtung der Beziehung des Selbstbewußtseins auf seine unmittelbare Wirklichkeit; Physiognomik und Schädellehre“ seines Werkes „Phänomenologie des Geistes“ (1807) als „das vorschnelle Urteil über die innre Natur und den Charakter ihrer Gestalt bei ihrem ersten Anblicke“ (Hegel 1807: online) und äußert die Parallelität seiner Gedanken mit Lichtenberg wie folgt:

Lichtenberg, der das physiognomische Beobachten so charakterisiert, sagt auch noch dies: »Wenn jemand sagte, du handelst zwar wie ein ehrlicher Mann, ich sehe es aber aus deiner Figur, du zwingst dich, und bist ein Schelm im Herzen; fürwahr, eine solche Anrede wird bis ans Ende der Welt von jedem braven Kerl mit einer Ohrfeige erwidert werden.« – Diese Erwiderung ist deswegen treffend, weil sie die Widerlegung der ersten Voraussetzung einer solchen Wissenschaft des Meinens ist, daß nämlich die Wirklichkeit des Menschen sein Gesicht u.s.f. sei. – Das wahre Sein des Menschen ist vielmehr seine Tat; in ihr ist die Individualität wirklich, und sie ist es, welche das Gemeinte in seinen beiden Seiten aufhebt. (...) Die Tat ist ein einfach Bestimmtes, Allgemeines, in einer Abstraktion zu Befassendem; sie ist Mord, Diebstahl, oder Wohltat, tapfere Tat und so fort, und es kann von ihr gesagt werden, was sie ist (Hegel 1807: online).

Er findet die „gemeinten“ Schlussfolgerungen der Physiognomik bodenlos, die mit der Wirklichkeit nicht zu tun haben. Denn er verteidigt vielmehr, dass eine ausschließliche physiognomische Feststellung, wie Lavater verteidigt, nichts nützt. Man soll daneben auch die pathognomischen Merkmale des Menschen -in handlungsorientierten Weise- in Betracht nehmen. Der Mensch ist eine Einheit durch seine äußere Erscheinung und seine Tätigkeiten:

Die Wissenschaft der Menschenkenntnis, welche auf den vermeinten Menschen, sowie der Physiognomik, die auf seine vermeinte Wirklichkeit geht und das bewusste Urteilen der natürlichen Physiognomik zu einem Wissen erheben will, ist daher etwas End- und Bodenloses, das nie dazu kommen kann, zu sagen, was es meint, weil es nur meint, und sein Inhalt nur Gemeintes ist (Hegel 1807: online).

Eigentlich lassen sich unterschiedliche Ergebnisse von oben erwähnten Kritiken zur Physiognomik zutage bringen, wenn man die Form-Inhalt-Dialektik Hegels unter einer physiognomischen Perspektive betrachtet wird. Die physiognomische Analyse von dessen Form- und Inhalt-Dialektik wird eigentlich im folgenden Teil der Arbeit geführt, aber es wäre gleichwohl nützlich, ein kurzes Vorwissen hier zu geben. Die Hegelsche Ästhetik sieht die Basis der Kunst in der Einheit von Bedeutung und Gestalt (vgl. Hegel 1835-1838: 681) bzw. in der Form- und Inhalt-Dialektik. Die Hegelsche Form kann auf das Aussehen, so auf das Äußere hinweisen und der Inhalt kann der Seele, dem Inneren in der Physiognomik entsprechen. Diese weisen nach Hegel eine dialektische Beziehung auf. Wie jeder Inhalt aus sich die Form herausbringt und somit die Form das Medium des Inhalts wird, ebenso bringt jeder Charakterzug aus sich ein Aussehen heraus und so kommt die Form, das Aussehen, als Medium der Seele vor. Eigentlich ist den Schriften zu entnehmen, die die Ansätze Hegels über die Physiognomik behandeln, dass er den Grundgedanken der Physiognomik als die Gleichsetzung des Äußeren und Inneren ohne Berücksichtigung der Handlung bzw. der Tat ablehnt. Denn Hegel stellt bei dieser Beziehung zwischen dem Äußeren und Inneren die Tat bzw. die Tätigkeit in den Mittelpunkt, was im Inneren vorkommt. Er bringt dabei vielmehr das Innere des Menschen in den Vordergrund. Das Äußere ist ausschließlich der Ausdruck des

Inneren: „Dies Äußere macht zuerst nur als Organ das Innere sichtbar oder überhaupt zu einem Sein für Anderes; denn das Innere, insofern es in dem Organe ist, ist es die Tätigkeit selbst“ (Hegel 1807: online). Auch wenn das Ganze bei dem Individuum aus dem Inneren und Äußeren besteht und das Innere und das Äußere sich in einer Mitte treffen, sei die Tätigkeit bzw. das Innere dabei primär, wie es bei seiner Form- und Inhalt-Dialektik der Fall ist. Nach ihm ist der Inhalt primär, die Form ist aber sekundär. Das Äußere kann sich so durch den Inhalt, durch die Tätigkeit, zur Form wandeln. Erst somit schafft man das Besondere am Individuum (vgl. ebd.). Kurz gesagt ist es eigentlich die Kritik Hegels, dass man die Physiognomie des Menschen nur als die äußerliche Erscheinung ohne einen sinnlichen Einfluss auf ihr bzw. ohne die sozialen, individuellen, psychologischen, gesellschaftlichen, und sogar moralischen Tätigkeiten auf der Physiognomie des Menschen zu betrachten, zu deuten versucht:

Zu dem äußern Ganzen gehört also nicht nur das ursprüngliche Sein, der angeborne Leib, sondern ebenso die Formation desselben, die der Tätigkeit des Innern angehört; er ist Einheit des ungebildeten und des gebildeten Seins, und die von dem Für-sich-sein durchdrungne Wirklichkeit des Individuums. Dieses Ganze, welches die bestimmten ursprünglichen festen Teile und die Züge, die allein durch das Tun entstehen, in sich faßt, ist, und dies Sein ist Ausdruck des Innern, des als Bewußtsein und Bewegung gesetzten Individuums. – Dies Innre ist (...) ein an sich bestimmter ursprünglicher Charakter, dessen Form nur die Tätigkeit ist. Zwischen diesen beiden Seiten also wird hier das Verhältnis betrachtet, wie es zu bestimmen, und was unter diesem Ausdrücke des Innern im Äußern zu verstehen ist (Hegel 1807: online).

1.1.2.f. Physiognomik bei Johann Wolfgang von Goethe: Gestalttheoretische Physiognomik

Johann Wolfgang von Goethe ist unter denjenigen, die sich mit physiognomischen Untersuchungen beschäftigten. Er war mit Lavater befreundet und lernte so die Physiognomik näherkennen. Er bewertet diese Lehre vielmehr unter einer

morphologischen Grundlage, was später C. G. Carus und L. Klages weiterentwickelten (vgl. Schmidt 1951: 451). Goethes physiognomische Beschäftigung läuft vielmehr auf tierische und pflanzliche Ebene, die die Gestalt, Struktur und Form in Mittelpunkt stellt (vgl. Bohde 2012: 148). Bei der Erläuterung von „Gestalt und Typus“ erwähnt er die Physiognomik als ein Mittel zur Deutung der Morphologie, „die sich hauptsächlich mit organischen Gestalten, ihrem Unterschied, ihrer Bildung und Umbildung abgibt“ (Goethe: 1749-1832: online):

Physiognomik. Betrachtet die Gestalt, insofern sie gewisse Eigenschaften andeutet; man könnte sie in die Semiotik, welche den physischen Teil behandelte, und in eigentliche Physiognomik, welche sich des geistigen und sittlichen Teils annähme, einteilen (Goethe: 1749-1832: 653).

Nach Goethe wird die Physiognomik dank der physiognomischen Beiträge von Carus zu einer morphologischen Symbolik verwandelt. In seinem Werk „Die Symbolik der menschlichen Gestalt“ (1853) analysiert er die Physiognomik diesmal symbolhaftbezogen (vgl. Blankenburg 1989: 960). Besonders L. Klages ist dabei ein hervorgehobener Name in Deutschland geworden, durch den die Ausdruckswissenschaft immer noch als ein Teilbereich der Psychologie angenommen und die Lage der Physiognomik darin wahrgenommen wird (vgl. Gray 2003: 81). So entsteht eine andere Seite der Physiognomik. Die Gestalt und Gestalttheorie, die Symbolik und die zeichenhafte Analyse des Geschriebenen und die Schreibweise des Autors können in dem Forschungsfeld der Physiognomik betrachtet werden, was ihre literaturwissenschaftliche Seite betont. Die physiognomische Gestaltungsart wird somit bei den literarischen Werken Goethes klar gesehen. In dieser Hinsicht tritt Goethe mit seiner Gestaltungsart bei der Lukács‘ Ästhetik hervor (vgl. Talyan 1983: 68).

1.1.2.g. Physiognomik im Orient: Die türkische Betrachtungsweise der Physiognomik an der Grenze zwischen dem Orient und Okzident

Während die Lage der Physiognomik und die darüber geführten Forschungen in den westlichen Ländern bis 19. Jahrhundert so gelaufen ist, wie oben erwähnt wurde, und

die Namen wie Aristoteles, Hippokrates, Lavater, Lichtenberg, Giovanni Battista della Porta usw. hervortreten, was Physiognomik angeht, kommen die physiognomischen Beobachtungen in den orientalischen Schriften der gleichen Zeit vielmehr literarisch innerhalb der Diwan-Literatur unter dem Titel „Kıyafetnâme“ zustande. Im Werk von Lokman Bin Seyyid ist zu betonen, dass diese Lehre bzw. Physiognomik auf unsystematische Weise vor der Verbreitung des Islams in Ägypten, Rom, Indien und dem Iran vorhanden war. Durch den gegenseitigen Einfluss in der Antike hat sie sich auch der Orient aneignet (vgl. Duran 1999: 19 und vgl. Mengi 2002: 513, vgl. Uludağ 1996: 116) und somit vermehrte sich das Interesse an Physiognomik mit der Erweiterung des Islams im Orient (vgl. Türk 2007: 10). Neben der Medizin setzten die Türken sie mit der Zeit auch im Rahmen der politischen Situationen ein. Davon profitierten beispielsweise die Sultanen oder die Hofleute, wenn man jemanden im Hof anstellte (vgl. Mengi 2002: 513, vgl. Uludağ 1996: 116 und vgl. Pala 2000: 244). Sogar interessierten sie sich für diejenigen, die begabt in dieser Lehre waren, und ließen „Kıyafetnâme“ schreiben (vgl. Mengi 2002: 513). Die Richter zogen Nutzen aus der physiognomischen Bewertungsart, wenn das Beweisangebot in der klassisch-islamischen Kultur in der Rechtswissenschaft für ungenügend gehalten wurde (vgl. Öğüt 1996: 118 und vgl. Pala 2000: 244). Die Nutzung von der Physiognomik im Rechtswesen verdeutlicht sich in literarischer Weise in der deutschen Literatur mit Beispiel im Werk „Der Prozeß“ (1925) von Kafka, was zeigt, dass davon in der deutschen Kultur und im deutschen Rechtswesen profitiert wurde. Wie Vitale äußert, nimmt Kafka die Physiognomik als ein Mittel an, von der man gegebenenfalls profitieren kann (vgl. Vitale 2007: 112).

Die Überzeugung, dass es einen engen Zusammenhang zwischen körperlichen Eigenschaften, Identität und Charakter gibt, wird von den Wissenschaften wie Anatomie, Psychologie und Physiologie geforscht. Die gleiche Überzeugung kommt auch in der alltäglichen Gesellschaft vor. Solche Überzeugungen, die von einer Gesellschaft durch die Beobachtung über die Beziehung zwischen Charakter und Körper gebildet werden, haben sogar bestimmte Vorurteile oder Stereotypen gestaltet. So findet die sogenannte Lehre u.a. auch innerhalb der Forschungsbereiche der Ethnologie und Soziologie. Bei den östlichen Schriften der Physiognomik ist somit u.a.

überwiegend die gesellschaftliche Reflexion der Physiognomik zu bemerken (vgl. Mengi 1977: 299), und es ist dabei hervorzuheben, dass die physiognomische Lehre zur Selbst- und Menschenkenntnis in alltäglichen Beziehungen dienen kann (vgl. Mengi 1977: 300).

Die Physiognomik taucht in der östlichen Literatur überwiegend verschachtelt mit dem Volksglauben auf (vgl. Mengi 1977: 302). So eine Überzeugung wie „wer ein schönes Gesicht hat, hat bestimmt eine gute Charaktereigenschaft“ ist häufig in „Kıyafetnâme“ zu begegnen (vgl. Mengi 1977: 304). Folglich kommt selbstverständlich der physiognomische Ansatz besonders in der östlichen Literatur so vor, dass Körper und Seele als eine Einheit im Menschen stehen. In der türkischen Literatur analysiert beispielsweise das 1933 erschienene Werk von İskender Fahreddin „Fizyonomi. İlmî Sima“ die äußerlichen Merkmale der Menschen im Verhältnis mit dem innerlichen Charakter. Vor allem von den äußerlichen und charakterlichen Ähnlichkeiten zwischen Menschen und Tier ausgehend versucht er, die innerlichen Eigenschaften der Menschen aus seinem Äußerlichen wie der Form von Kopf, Haar, Auge, Stirn usw. festzustellen und zu interpretieren. Im Werk werden die Tiere wie Fuchs, Papagei, Katze und Schaf als Beispiel gezeigt und davon ausgehend die äußerlichen und innerlichen Eigenschaften der Menschen parallel ausgedeutet. Als Deutungsart erinnern besonders diese Teile über die Ähnlichkeiten zwischen Tieren und Menschen dem Leser direkt dem physiognomischen Ansatz von Aristoteles. Daher kann man vielleicht eine solche Folgerung schließen, dass İskender Fahreddin in Bezug auf die Physiognomik von Aristoteles beeinflusst war.

In vielen östlichen bzw. türkischen Texten sind die Wurzeln der Physiognomik auf den Westen zurückzuführen. Aristoteles ist danach als der Begründer der Physiognomik anzunehmen. Wie oben u.a. nach Mengi, Uludağ und Lokman bin Seyyid erwähnt, sehen auch Erol Göka und Murat Beyazyüz in ihrem 2012 erschienenen Werk über Physiognomik „Gerçek İnsanın Yüzünde Yazar mı? Batı, İslam ve Bilim Dünyasında Kişiliği Yüzden Tanıma“ die Quelle der Physiognomik im Westen. Danach fand sie sich einen Platz im Orient oder sozusagen in der islamischen Kultur durch die arabischen Übersetzungen und wurde sogar islamisiert (vgl. Göka&Beyazyüz 2012: 25-28).

Höchstwahrscheinlich steigern sich im 9. Jahrhundert das physiognomische Werk immer mehr in der islamischen Welt (vgl. ebd.: 104). Trotzdem liegen die Wurzeln der Physiognomik nach westlichen bzw. deutschen Werken im Osten (vgl. Degkwitz 1996:42 und vgl. Schmölders 1995: 20). So äußert Degkwitz, dass die Physiognomik durch die Mohammedaner Traktate ins Mittelalter gelangen war (vgl. Degkwitz 1996:42) und Schmölders weist direkt auf Orient hin, wenn er den Ursprung der Physiognomik erwähnt (vgl. Schmölders 1995: 20). In diesem Punkt gibt es nämlich fast keine Präzision in den erhaltenen Schriften, ob die Physiognomik im Westen oder im Osten blühte.

Müjgan Çakır und Ayşe Yılmaz legten in ihren Artikeln die östlichen Persönlichkeiten und ihre Schriften über die Physiognomik fest und versuchten, eine Bibliographie über physiognomische Forschungen in der türkischen Literatur zu erstellen, die im Orient unter dem Titel „Kıyafetnâme“ zusammengebracht wurden (vgl. Mengi 2002: 513, vgl. Çakır 2007: 333-350 und Yılmaz 2012: 129-139). Die berühmten „Kıyafetnâme“, die darin mit Beispielen auftreten, gehören u.a. zu Muhammad ibn Zakariya ar-Razi, Bedr-i Dilşâd, Firdevsi-i Rûmi, Nesimi, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Akşemseddin-zade Hamdullah Hamdi und Mustafa Hami Paşa (vgl. ebd.). Es ist zwar zu glauben, dass der erste islamische Kıyafetnâme-Dichter bzw. literarischer Physiognomiker Imâm-ı Şâfi (150/204-768/819) war (vgl. Duran 1999: 13, vgl. Uludağ 1996: 116 und vgl. Mengi 2002: 513), jedoch ist es bekannt, dass sein physiognomisches Werk heute nicht erhalten ist (vgl. Mengi 2002: 513). Auch der Wissenschaftler Muhammed b. Zekeriyya Ar-Râzi (240/320-854/932) behandelt die Physiognomik im zweiten Teil seines Werkes, das über Medizin verfasst wurde. Zudem ist es bekannt, wie auch bisher ausgedrückt wurde, dass Avicenna (370/428-980/1036) im Rahmen seiner medizinischen Forschungen von der Physiognomik profitierte. Fahrüddin-i Râzi, Muhyiddin İbn Ârabi, Abû Abdullah b. Muhammed b. Ab û Tâlîbi'l Ansari-ed-Dîmaskî sind die berühmten arabischen Physiognomiker (vgl. Duran 1999: 13). Die physiognomischen Beispiele, die auf Persisch geschrieben und innerhalb der persischen Kultur zu erwähnen sind, sind weniger (vgl. Mengi 2002: 513), aber die vorhandene und berühmte ist die Kıyafetnâme von Kemâleddin Abdürrehzâk al- Kâşânî Kâşî (vgl. Duran 1999: 13). Unter den persisch-geschriebenen Kıyafetnâme zählt Mengi auch

„Tuhfetü’l fakiri“ von Derviş Abdurrahman Mirek und „Zahiretü’l mülûk“ von Emir-i Kebir Hemedan (vgl. Mengi 2002:153). Innerhalb der östlichen physiognomischen Schriften sind die Muradnâme von Bedr-i Dilşad b. Muhammed Oruç als die älteste türkisch geschriebene Kıyafetnâme zu erwähnen, die er für II. Murad (829/1426) schrieb, und auch die Kıyafetnâme von Ak Şemseddinzâde Hamdullah Hamdi (853/909-1449/1503) (vgl. Duran 1999: 13 und vgl. Mengi 2002:153). Daneben zählt man neben dem Werk „Kıyâfetü’l-İnsâniyye Fî Şema’ili’l- Osmâniyye“ von Lokman Bin Seyyid Hüseyin-i Urmevi auch Kıyafetnâme von Erzurumlu İbrahim Hakkı als die berühmten türkisch-geschriebenen Kıyafetnâme (vgl. Duran 1999: 14). Es geht beispielsweise in einer Kıyafetnâme um die physiognomischen Eigenschaften des Menschen wie Augen, Ohren, Nasen Köpfe usw. sowie die pathognomischen Bewertungen wie etwa die Haltung, Stimme, Lächeln usw. und deren charakterliche Deutungen. Der Leitgedanke ist häufig die Verhältnismäßigkeit des Körpers und der Seele. Je proportionale körperliche Eigenschaften jemand hat, desto besser ist der Charakter oder die Moral. Z.B, eine Person kann eine gute Moral haben, wenn sie ein proportionales Gesicht hat und eine Person ist böse, wenn sie unruhiges Verhalten aufweist. Diejenige Person lässt sich als gut definieren, die beim Benehmen verhältnismäßig ist (vgl. Duran 1999: 20). Außerdem kann man die Kıyafetnâme von Lokman bin Seyyid in der türkischen Literatur als ein typisches Beispiel nennen, in dem er ausgehend von den Bildern osmanischen Sultanen deren charakterlichen Eigenschaften der Zeit entsprechend zu analysieren versucht (vgl. Duran 1999: 45, 49).

1.1.2.h. Physiognomik in der Moderne und die folgenden Entwicklungen bis in die Gegenwart

Im 19. und 20. Jhr. sieht man die Spuren des physiognomischen Gedankenguts in fast jeglichen Wissenschaften wie insbesondere Psychologie, Kriminologie, Psychopathologie, Kunstwissenschaft, Ästhetik und auch Photographie (vgl. Gray 2003: 81). Die Physiognomik gewinnt an Bedeutung eigentlich durch die sozialen Veränderungen. Ihre Aufschwungstendenz ist darauf zurückzuführen, über das Andere bzw. über die Existenz des Anderen in einer Gesellschaft durch die Beobachtung Bescheid wissen zu wollen (vgl. Courtine 2008: 250). Somit stellt sich der

Zusammenhang zwischen dem Subjektiven bzw. dem Singulären mit dem Sozialen in der Physiognomik, sozusagen die Beziehung zwischen dem Besonderen und Allgemeinen, heraus, was im engeren Sinne die gesellschaftlichen Folgerungen durch die Beobachtung des Individuums meint.

Mit seinem Schüler Johann Kaspar Spurzheim entwickelte Franz Joseph Gall die physiognomischen Beobachtungen im 19. Jahrhundert weiter, was im Grunde auf Lavatersche Physiognomik zurückzuführen und als deren Weiterentwicklung anzusehen ist (vgl. Gray, 2003: 81 und vgl. Kalverkämper 2003: 1141). Seine physiognomische Lehre wird als „Phrenologie“, „Kraniologie“, „Kranioskopie“ oder als „Schädellehre“ genannt, die allgemein die Anschauung darstellt, dass aus den Schädelformen auf bestimmte geistig-seelische Veranlagungen zu erschließen sei (vgl. Duden 2016: online und vgl. Blankenburg 1989:959) oder dass vom Äußeren wie „Rundungen, Abflachungen, Erhöhungen“ und „Vertiefungen“ des Schädels, sozusagen von dessen Form zum Stärken oder Schwächen von Gehirnorganen bzw. zum Inneren zu gelangen sei (vgl. Kalverkämper 2003: 1141 und vgl. Borrmann 1994: 14). Der deutsche Anatom und Arzt Gall und sein Schüler bilden hiermit eine ausführliche Karte des Hirns, indem sie auch die Lage der moralischen und intellektuellen Eigenschaften der Menschen im Gehirn bestimmen. Nach der Phrenologie ist es möglich, vom Hirn aus bestimmten Eigenschaften und Fähigkeiten oder auch Tendenzen herauszufinden. So kann man am Schädel einer Person ablesen, welche Fähigkeiten sie zu welchem Grad besitzt (vgl. Aleskerli 2008: 20).

Unter den Forschern, die sich mit Phrenologie beschäftigten, befindet sich auch der italienische Arzt, Professor der gerichtlichen Medizin, Psychiatrie und Kriminologe Cesare Lombroso. Im Allgemeinen beruht seine Theorie auf die Klassifizierung der Menschen als Verbrecher anhand äußerer Körpermerkmale oder die Feststellung des Verbrechers durch die Schädelvermessung. Er versuchte, einen Mörder physiognomisch darzustellen und behauptet, dass der Verbrecher zum Verbrechen geboren ist und manche körperlichen Eigenschaften ihn -sogar im Gesicht- verraten. Dieser Ansatz Lombrosos wurde in dem NS-Staat mit den rassistischen Zwecken missbraucht, sogar zur Verteidigung der jüdischen Verfolgung und physischen sowie psychologischen

Vernichtung von Juden, auch von psychisch Kranken und politischen Gegnern eingesetzt (vgl. Sehlmeier&Ewert&Herper 2014: online, vgl. Kalverkämper 2003: 1145 und vgl. Blankenburg 1989: 961). Die Besonderheit Lombrosos in der Geschichte der Physiognomik kommt eigentlich u.a. auch in seinem Versuch, Verbrecher, Wahnsinn und Genie zu verbinden. Sein Werk „Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz zur Kritik und zur Geschichte“ (1887) ist in diesem Kontext auffällig. Nach ihm stehen Verbrechen, Wahnsinn und Genie als angeborene Begebenheiten im Zusammenhang miteinander, welche am klarsten in der Literatur und Kunst beobachtet werden können (vgl. Person 2005: 70). Beispielsweise nimmt er die Literatur als ein „biographisches Zeugnis“ an, wobei die Spuren des Atavismus sichtbar sind. Deswegen kann man jegliche biographische Spuren in dem Werk eines Dichters einfach lesen, das dessen „geistiges Eigentum“ ist (vgl. ebd.). Klar gesagt verbergt der Körper, ebenso ein Text immer etwas, sogar die Andersartigkeit des Autors und sein Genie und die Krankheit, was durch Lesen an den Tag kommt (vgl. ebd.: 71). Eigentlich nähern diese Überzeugungen Lombrosos ihn zu Lavater, der die Dichter und seine Autorschaft aus seiner eigenen Physiognomie, aus der Physiognomie seiner Figuren und eigentlich aus all seinen Niederschriften zu interpretieren versucht (vgl. ebd.: 72).

Unter den Wissenschaftlern, die sich im 19. und 20. Jahrhundert mit der Weiterentwicklung der Physiognomik auseinandersetzten, ist Carl Huter (1861-1912) mit seiner Lehre „Psycho-Physiognomik“ zu nennen. Er betrachtet dabei die Physiognomik direkt aus der Perspektive der Psychologie (vgl. Kalverkämper 2003: 1154). Angenommen, „jeder Mensch sei eigenartig“, so versucht er, die einzigartigen äußerlichen und innerlichen Eigenschaften des Menschen im Hinblick auf die Physiognomik festzustellen, indem er dabei die „Biologie und Psychologie mit den jeweiligen Körperformen und der dazugehörenden Ausstrahlungen“ verbindet (vgl. Castrian 2004: 3). Danach verrät das menschliche Gesicht die Seele und das Innere offenbart sich im Äußeren. So beschäftigt sich die Psycho-Physiognomik primär mit dem Deuten der Seele. Sie enträtselt die Äußerungen, um die Kommunikationsprobleme zu beseitigen, um sich selbst zu erkennen, um einen Partner oder Beruf zu wählen oder allgemein um die Menschen zu erkennen (vgl. ebd.: 3,5). Der Ansatz Huters wird später von Fritz Aerni weitergeführt (vgl. Kalverkämper 2003: 1155).

In der Moderne sieht man die Physiognomik unter den beliebten Forschungsfeldern von dem Psychiater E. Kretschmer im Rahmen seiner Konstitutionsforschung als ein Teil der Psychologie und Medizin (vgl. Schmidt 1951: 451). Er bearbeitet die typologische Sichtweise der Physiognomik besonders im Rahmen seines Werkes „Körperbau und Charakter“ (1921) (vgl. Kalverkämper 2003: 1154), indem er dabei überwiegend die Psychologie und Körperbau des Individuums und medizinische Folgerungen der Physiognomik betrachtet (vgl. Kretschmer 1955: 17-38, 113-127, 151-162). Seinen physiognomischen Schriften ist zu entnehmen, dass er seine Theorie über die Persönlichkeitstypologie des Menschen im Licht von Lavater, Gall und Huter gestaltet, wenn er die physiognomische Typologie des Menschen als Körperbautypen und Temperamente bestimmt. Die Nachkriegszeit brachte ohnehin keinen neuen Physiognomik-Theoretiker und die Arbeiten sind meistens auf die vorigen Überlegungen angesiedelt wie Kretschmers (vgl. Gray 2003: 81). Auch C. G. Jung entwickelt eine Typenlehre, die die aktuelle Persönlichkeitstypologie umfasst. Es ist nämlich auch bei ihm von einer menschlichen Typologie die Rede. Bei ihm ergeben sich zwei hauptsächliche Menschentypen als extrovertierter und introvertierter Mensch, die wieder parallel mit den äußerlichen und innerlichen Eigenschaften des Menschen im Rahmen der Physiognomik erwähnt und erklärt werden können (vgl. Castrian 2004: 50), was später im Rahmen der „Maske als sozialer Identität“ wiederauftaucht. Jung nimmt im Rahmen seiner analytischen Psychologie an, dass der Mensch im Grunde zwei Komplexe hat: einen inneren und einen äußeren. Keiner überwiegt den anderen. Diese beide sollen sich in Harmonie und in einer dialektischen Beziehung entwickeln. Ansonsten verliert derjenige seine innere Welt, seine Persönlichkeit, der nur zum Äußeren, zu der Umwelt, tendiert. Der andere Typ, der nur zum Inneren eine Neigung hat, verliert seine soziale Seite als ein soziales Wesen (vgl. Wischmann 2006: 10). Unter der physiognomischen Herangehensweise zeigt dies die Wechselbeziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, die durch Lukács hervorgehoben wird. Wie schon gesagt wurde, setzen sich die physiognomischen Auseinandersetzungen auch in der Moderne fort, aber mit einem Wandel modernistischer Perspektive (vgl. Wolf 2002: 405). Im Zusammenhang mit dem Glauben an die Vielfältigkeit der Gesichtsdeutung und mit der Leugnung einer einseitigen absoluten Körper-Seele-Verbindung entsteht die Maske im sozialen Leben gegenüber den einseitigen physiognomischen Überzeugungen. Im 20.

Jh. ist der Gedanke an die Verbindung mit der Physiognomik so dominant, dass das Gesichtslesen wegen der Maske bzw. wegen der künstlichen Gesichter täuschend sein kann (vgl. Wolf 2002: 420) und nun tieferer in einer vielfältigen Perspektive aber im Rahmen einer Komposition bzw. nach dem Totalitätsprinzip betrachtet werden soll.

Mit dem 20. Jahrhundert sieht man die moderne Physiognomik im Rahmen der Personologie oder Charakterologie in vielen Fachbereichen u.a. wie Psychologie, Medizin, Biologie, Philosophie, Anthropologie auch Kommunikationswissenschaft, Kriminologie, Geheimdienst, Personalwirtschaftsführung, Fremdenverkehrsgewerbe. Jede Wissenschaft versucht immer noch nach seiner eigenen Methode oder Vorgehensweise, das Aussehen des Menschen zu interpretieren, um mehr von seiner innerlichen Seite wissen zu können. Von all oben zu erklären versuchten Forschungen oder Folgerungen über die Physiognomik ausgehend kann als ein gemeinsames Merkmal festgestellt werden, dass für die physiognomischen Untersuchungen der Mensch singular bzw. einzigartig ist. Die physiognomischen Besonderheiten des Menschen d.h., die Originalität des Menschen im Hinblick auf das Aussehen und auch auf Charakter trennen ihn von seinen Mitmenschen. Auch wenn er ab und zu über einige Ähnlichkeiten mit anderen verfügt, sichern seine Einzelheiten im Äußeren und Inneren seine Besonderheit. U.a. in der Literatur zeigt er seine Besonderheit mit diesen physiognomischen Eigenschaften, die nur zu ihm gehörig sind. „Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ und „die Besonderheiten des Kunstwerkes“, zwei Themenkomplexe dieser Arbeit, kommen auf diesem Punkt zusammen. Die Figuren, die physiognomisch gewissenhaft gestaltet werden, trennt sich so im weitesten Sinne von den anderen Figuren, sogar wird zur Hauptfigur.

1.1.2.i. Die Verbindung der modernen Physiognomik und Photographie

Nach Sabine Hake, die in ihrem Aufsatz mit dem Titel „Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie“ die Beziehung zwischen der Physiognomik und modernen Photographie analysiert, entdeckt die moderne Photographie die Physiognomik wieder (vgl. Hake 1996: 478). Dank der modernen Photographie, die sich als Wiederentdeckung der Physiognomik zeigt, lassen sich die

gesellschaftlichen Veränderungen besser (sogar nur damit besser) oder klarer bemerken und beobachten (vgl. Hake 1996: 479-490). Dies betont neben Hake auch Kalverkämper in ihrem Artikel. Die Photographie als neu erfundenes Medium ab den 40er Jahren steht nach ihm eng mit der Physiognomik zusammen. Das gemalte Porträt könnte vielleicht dabei eine solche Rolle haben, die Wirklichkeit des Körpers zu vermitteln (vgl. Kalverkämper 2003: 1142). Der deutsche Fotograf, August Sander, der es schafft, die Physiognomik und Photographie zu verbinden, reflektiert mit seiner physiognomischen Galerie „Antlitz der Zeit“, die er 1929 veröffentlicht, ein genaues Bild der deutschen Menschen des 20. Jahrhunderts. Dieses Werk besteht aus den Gesichtern und Profilen der deutschen Gesellschaft im 20. Jahrhundert (vgl. Hake 1996: 480) und zeigt somit den Lesern das Typische der damaligen Zeit und Gesellschaft. Wie auch Hake vom Aufsatz Sanders „Photography as a Universal Language“ zitiert und deutet, ist die Arbeit Sanders als ein Versuch zur physiognomischen Definition der deutschen Menschen in dieser Zeit zu sehen (vgl. Hake 1996: 481 und vgl. Sander 1978: 677). Denn „It is possible to record the historical physiognomic image of a whole generation and-with enough knowledge of physiognomy-to make that image speak in photographs⁴“ (Sander 1978: 677). Somit dient die Photographie zu einem universalen Zweck mit einer universal gebildeten Sprache, indem sie eine universale Kommunikation durch die Visualisierung vom Geist der Zeit, der kulturellen, politischen und sozialen Lage der Zeit ermöglicht und fördert (vgl. Hake 1996: 482 und vgl. Sander 1978: 678). Zumal die Geschichte jeder Person klar im Gesicht geschrieben steht, was jedoch nicht jeder lesen kann⁵, (vgl. Sander 1978: 677), reicht es aus, Fotos zu zeigen und den Lesern die Möglichkeit zu geben, sie zu lesen. Das ist somit als moderne Physiognomik in der Photographie zu bezeichnen.

Auch Liliane Weissberg versucht in ihrem Aufsatz „Der Mensch physiognomisch betrachtet“, den gegenwärtigen Zusammenhang zwischen der Photographie und Physiognomik zu zeigen, indem sie von Ansätzen Walter Benjamins in seinem Aufsatz „Kleine Geschichte der Photographie“ und auch von dem oben erwähnten Werk

⁴ „Es ist möglich, das historisch-physiognomische Bild einer ganzen Generation einzutragen und dieses - mit genügend Kenntnis der Physiognomik- durch Photographien sprechen lässt“.

⁵ „A well-known poem says that every person's story is written plainly on his face, although not everyone can read“.

Sanders „Antlitz der Zeit“ ausgeht. Die Bewertungen Benjamins über die Verbindung zwischen Photographie, Bild und Physiognomik und dessen Betrachtungen zum Ansatz Sanders sowie die eigene Herangehensweise Sanders zur Physiognomik und Photographie zeigen sich im Artikel Weissbergs. Walter Benjamin nennt Sanders soziologisch-gesellschaftlich-physiognomische Arbeit sowie Galerie als ein „Übungsatlas“, in dem sich das Körperliche mit dem Soziologischen und Politischen verbindet (vgl. Benjamin 1991: 380-381 und vgl. Weissberg 2000: 326). Benjamin glaubt, dass die Photographie einen physiognomischen Aspekt, eine Bildwelt, eröffnet (vgl. Benjamin 1991: 371), was Sander in seiner physiognomischen Galerie begründet. Von der Beobachtung ausgehend zeigt Sander nach Benjamin die Fotos der Zeit aus allen Schichten, sogar Berufsgruppen und gewinnt so einen wissenschaftlichen Standpunkt bei der Photographie der Physiognomik (vgl. Benjamin 1991: 380, 381). Wie auch Weissberg betont, sieht Sander die Photographie als eine Kunst, die der Physiognomik folgen sollte und somit als das bessere Medium, welches die Physiognomik des Menschen bzw. die Gesamterscheinung dokumentieren kann (vgl. Weissberg 2000: 326 und vgl. Sander 1978: 677). Nach Sander hat alles, was passiert ist, seine Erscheinung, oder „Gesicht“ und die gesamte Erscheinung einer Begebenheit ist ihre Physiognomie. Die Physiognomik bedeutet das Verstehen des menschlichen Wesens (vgl. Sander 1978: 677). Das Zusammenkommen der Physiognomik und Photographie in jüngster Zeit entsteht eine universale Sprache, die leichter und klarer verständlich ist als die verbale, und hat somit die Möglichkeit, das Geschichtliche im Menschengesicht bzw. das Typische im geschichtlichen Menschengesicht zu veranschaulichen (vgl. Weissberg 2000: 327). Wie Sander bemerkt auch der zeitgenössische Fotograf Walter Schels die Verbindung zwischen Physiognomik und Photographie. Indem er die menschliche Physiognomie, besonders das Gesicht und die Hände zur Entdeckung der besonderen Seiten des Menschen für wichtig hält und in seiner Kunst im Rahmen der Feststellung der menschlichen Seele verherrlicht, nimmt innerhalb der Forschungen der modernen Physiognomik seinen Platz. Seine Werke „Das offene Geheimnis: neugeboren-altgeboren: was Gesicht und Hände eines Menschen verraten; welche Anlagen und Eigenschaften lassen sich erkennen“ (1995) und „Hände“ (2016) mit Texten von Beate Lakotta beinhalten seine physiognomischen Betrachtungen (vgl. Schels 2017: online). Diese neue Betrachtungsweise über die

Physiognomik trennt sie von den vorherigen damit, dass die früher geführten physiognomischen Untersuchungen auf das Individuum konzentrierten, während diese die Gesellschaft in den Mittelpunkt stellt und mit den Grenzen des Sichtbaren spielt (vgl. Weissberg 2000: 329, 334). Die Physiognomik zeigt sich zudem als die zeichnerische Bewältigung des Charakteristischen (vgl. Kemp 1975: 116). Diese modernen Ansätze, dass Photographie und Physiognomik von dem Individualistischen ausgehend auf das Gesellschaftliche bzw. auf die Widerspiegelung allen Gesellschaftlichen schließen und somit sogar das Charakteristische enthüllen, gehen mit dem Grundgedanken von Lukács über die „intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ zusammen. Der Lukács‘ Leitgedanke darüber ist somit oberflächlich so zu entnehmen, dass sich das Gesellschaftliche, das Soziale, das Kulturelle, und das Individuelle in der Physiognomie verschmelzen und konkretisieren. Auf diese Weise lässt sich das Typische bzw. das Besondere erreichen.

1.1.2.k. Physiognomik und Film: Veranschaulichung des Körperlichen und Seelischen

Die Physiognomik tritt im Rahmen des Films in der Moderne auf, was vor allem mit dem Namen Béla Balázs, ungarischer Filmkritiker, Ästhetiker, Schriftsteller, erwähnt wird. Besonders in seinem Werk „Der sichtbare Mensch“ (1924) betont er die visuelle Kultur, die eine größere Bedeutung im Film im Verhältnis zur Literaturwissenschaft hat, und somit die Physiognomik in der Filmtheorie. Erst durch die Filmkunst wird der Mensch dank seiner visuellen Kraft wieder sichtbar (vgl. Balázs 1926: 25). Die Hauptthemen in seiner Filmtheorie sind das Aussehen und dessen seelische oder sozusagen kulturelle Widerspiegelung auf den Charakter, die eine wichtige Rolle in der Filmkunst spielen (vgl. Balázs 1926: 55). Die Kleider und andere Symbolen tragen dazu bei, wovon das Publikum nur bewusst oder unbewusst Ahnung hat, dass diese Sache wie das Aussehen, Kleider oder andere visuelle Symbole die Figur vervollständigen (vgl. ebd.: 57, 58). Auf diese Weise ist Balázs‘ Theorie zu entnehmen, dass man alles Innere am Äußeren erkennen kann oder umgekehrt, wodurch eine dialektische Beziehung in der Filmkunst entsteht (vgl. ebd.: 59). Am Äußeren, wie z.B. am Gesicht sind die Seele, unser Schicksal, die Familie, Rasse oder Klasse zu erschließen (vgl.

ebd.: 60, 62) und es macht das Innere sichtbar (vgl. ebd.: 62). Als ein Freund von Lukács hat er vielleicht Einfluss auf Lukács in Bezug auf seine physiognomischen Bestimmungen. Denn besonders über die letzte Bestimmung von Balázs ist auch Lukács der gleichen Meinung. Es ist auch nach ihm möglich, von der Physiognomie des Menschen, vom Äußeren auf seine Klasse, Bildung, Familie bzw. Folgerungen seiner innerlichen Welt zu schließen, wie er im Rahmen seines Ansatzes „intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ erläutert. Außerdem kann der physiognomische Ansatz von Balázs, dass auch die Kleidung als etwas Äußerliches das Innerliche des Menschen verraten kann, an den türkischen Ansatz erinnern, dass die Kleidung den Charakter, die Identität und die Kultur einer Person reflektiert und ein Zeichen für die Einhaltung der Tradition ist. Man kann es sogar auch mit Vestignomie/Kleidungslehre in der Literaturwissenschaft Balzacs verbinden, nach der die Kleidung der Figuren deren Charakter, Bildung, soziale, kulturelle, politische Seite offenlegt.

1.1.2.1. Physiognomik und Kunst

Neben all den oben erwähnten Fachbereichen, die sich mit der physiognomischen Methode auseinandersetzen, sind die Spuren der Physiognomik eigentlich klar in der Kunst zu bemerken. Nach Daniela Bohde, die in seinem Werk „Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft“ (2012) die Physiognomik in der Kunstgeschichte sucht und den Zusammenhang zwischen Kunst und allgemeinen visuellen Wissenschaften und Physiognomik zu analysieren versucht, ist es zwar weniger bekannt, aber auch Kunsttheoretiker tendierten zur Physiognomik (vgl. Bohde 2012: 1): „Für die zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts ließe sich fast im Nachhinein ein ‚physiognomic turn‘ proklamieren“ (ebd.). Beispielsweise orientierten sich einige berühmte Kunsthistoriker, die die Physiognomik als „eine der Kunstgeschichte verwandte Methode“ erklären, wie Heinrich Wöfflin, Wilhelm Fraenger, Hans Sedlmayr, Wilhelm Pinder, August Grisebach usw. an der physiognomischen Methode bzw. an der Physiognomik, um die Physiognomie des Kunstwerkes, Volkes, Regionen oder Epochen zu interpretieren (vgl. ebd.). Das ist im Allgemeinen die Kunstphysiognomik, die den „Charakter eines Kunstwerkes oder einer

ganzen Epoche in der äußeren Gestalt“ findet (vgl. ebd.: 2). Dabei werden jegliche visuellen Merkmale als Zeichen bewertet, welche das Innere verraten. Auf diese Weise kann man die Kunstphysiognomik als „visuelle Hermeneutik“ bezeichnen (vgl. ebd.: 3). Was die Kunst und Physiognomik aneinander nähert (das ist im Grunde genommen wegen der Beziehung zwischen Psychologie und Physiognomik (vgl. Bohde 2012: 4-8)), ist eigentlich die Bedeutung des „Charakters“, zu dem beim Menschen seit Lavater eine große Bedeutung beigemessen wurde (vgl. ebd.: 4): „In der Physiognomik und Kunst kam es jeweils darauf an, aus visuellen Charakteristika den dahinterliegenden Charakter zu erschließen“ (ebd.). Sogar verteidigt Joachim Winckelmann über die Bedeutung des Charakters die Idee, wie Bohde in seinem Buch erwähnt, dass es mit der Physiognomik auf sich hat, dass in den griechischen Werken der Charakter ihre Nation reflektiert, was auch Lavater bestätigt (vgl. ebd. und vgl. Lavater 1775-1778, I: 5, 103, 131). Nach Winckelmann, wie Bohde zusammengefasst hat, zeigt der Volkscharakter sich bei der Form des Kunstwerkes als „eine Art Physiognomie des Volkes“ (zitiert nach Bohde 2011: 93). Wenn die Kunst die Physiognomien des Menschen beschreibt, so ist es ganz selbstverständlich, dass sie den Charakter des Volkes veranschaulicht (vgl. Bohde 2011: 92). Dabei ist es allgemein davon auszugehen, dass bei der Kunst, die über, von und für Menschen geschaffen ist und vor allem die Denkweise des Volkes veranschaulicht, verraten die reflektierten Physiognomien des Menschen den Volkscharakter (vgl. Bohde 2011: 92), was bisher von Mengi innerhalb der türkischen Betrachtungsweise der Physiognomik im Rahmen der Literaturwissenschaft betont wurde.

Die Physiognomik dient besonders in der Moderne auch zur Architektur, wodurch die Architekturphysiognomik entsteht. Die Vertreter dieser Tradition wie z.B. François Blondel, Heinrich Wöfflin und Charles Blanc sind der Meinung, dass die Physiognomie der Architektur Ähnlichkeiten mit der menschlichen Physiognomie aufweist. Demnach bewertet die Physiognomik die Architektur eines Landes oder einer Gesellschaft (vgl. Bohde 2011: 103,105). Sogar erhält man von der Physiognomie eines Gebäudes den Grundcharakter des Gebäudes sowie dessen Bewohner (vgl. ebd.: 104). Ferner wird die Architektur in dem deutschen anonymen Werk namens „Untersuchungen über den Character der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten,

und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen“ (1785) nach der physiognomischen Theorie Lavaters gedeutet und dabei zum Gedanken gekommen sind, dass die Architektur oder im engeren Sinne ein Gebäude den kulturellen, sozialen sowie geistigen und moralischen Zustand der Menschen beinhaltet (vgl. Untersuchungen über den Character der Gebäude 1785: 101). Davon ausgehend kann man somit durch die Architekturphysiognomik erschließen, dass die Architektur bzw. das Gesicht der Gebäude in einer Kultur, einer Gesellschaft oder eines Landes deren wesentliche Eigenschaften reflektiert. So kann es nützlich sein, auch davon zu profitieren, wenn man die Umgebung einer Figur in einem literarischen Werk zu deuten versucht. Die Physiognomik der Möbel, des Hauses oder der Örtlichkeit kommen ohnehin als ein Deutungsmittel in der Literaturkunst vor, was unter dem „Soziognomik“ von Balzac begründet und in folgenden Teil der Arbeit noch mal erwähnt wird.

1.1.3. Die Beziehung zwischen der Physiognomik und Literatur. Die Rezeption der Physiognomik in der Literaturwissenschaft

Auch die Literaturwissenschaft interessiert sich neben Medizin, Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Kunstgeschichte usw. mit der Physiognomik und versucht, besonders im Rahmen der Figurengestaltung vom Gegebenen bzw. vom Äußeren sowie Konkreten auf das Gemeinte bzw. auf das Innere sowie das Abstrakte hinzuweisen. Die Korrelation zwischen der äußeren und inneren Gestaltung der Figuren wird in der Literaturwissenschaft, die den Menschen als eine Einheit von Seele und Körper annimmt, sowohl von Autoren als auch von Lesern vorrangig in Betracht gezogen. Im Allgemeinen sind in fast jeder Gesellschaft und deren Literatur zu sehen, dass in Anlehnung an Beobachtung und Einbildungskraft vom Äußeren ausgehend über den Charakter der Personen bzw. Figuren interpretiert wird. Die Figurengestaltung beinhaltet nämlich symbolische Einzelheiten, was ein aktives und tiefes Lesen erfordert.

Die Verbindung zwischen der Physiognomik und der Literaturwissenschaft lassen sich in zwei Hinsichten bewerten. Erstens können die Werke innerhalb der physiognomischen Literatur bewertet werden, die direkt über die Physiognomik, über

deren theoretische Seite, in literarischen Werken geschrieben sind. Die physiognomischen Ansätze, Herangehensweisen und allgemeinen Gedanken von Philosophen, Psychologen, Soziologen oder auch Autoren widerspiegeln sich dabei in der Literaturwissenschaft und bildet somit die Basis der literarischen Physiognomik. Als Beispiele sind das Werk „Das Menschengesicht“ (1929) von Max Picard und in dem türkischen Kontext die „Kıyafetnâme“ in der Diwan-Literatur zu zählen. Zweitens kann man eine ausführliche physiognomische Charakteranalyse in einem literarischen Werk in Bezug auf Werk, Autor und Figur durchführen, auch wenn die theoretischen und praktischen Ansätze dieser Kunst nicht darin erzählt werden. Diese physiognomische Analyse umfasst im Grunde genommen den Versuch, aus dem präzise dargestellten Äußeren der Figur, das der Autor in seinem Werk gestaltet, auf ihren Charakter, ihre Moral oder ihre Veranlagung bzw. auf ihre innerlichen Eigenschaften zu schließen. In solchen Werken ist die physiognomische Figurengestaltung so übersichtlich, dass man direkt ein physiognomisches Deuten für nötig hält. Diese ausführlichen physiognomischen Beschreibungen der Figuren wie beispielsweise H. de Balzacs⁶, Herta Müllers, Nazım Hikmets, Yaşar Kemal, Orhan Pamuks, die eigentlich die Landschaften der Menschheit gekoppelt an Zeit, Raum und Kultur usw. reflektieren, können innerhalb der literarischen Physiognomik analysiert werden. In den zu analysierenden Werken der vorliegenden Arbeit ist diese zweite Art der Physiognomik primär und geeignet bei der Figurenanalyse im Rahmen des Ansatzes von Lukács, durch die die Figur im Hinblick auf äußerliche/körperliche und innerliche/seelische Eigenschaften interpretiert wird, und somit neben der Figur auch das Werk und der Schriftsteller, sogar die Zeit und die Gesellschaft des literarischen Werks ausgelegt werden. Dies legt die Physiognomie, die Äußerlichkeit, die körperlichen Eigenschaften der Figuren in den Mittelpunkt und davon ausgehend erreicht man deren Charakter, kulturelle sowie soziale Lage, zwischenmenschliche Kompetenz, Ideologie, Sichtweise sowie Mentalität. Auf diese Weise wird in der vorliegenden Arbeit u.a. auch eine physiognomische Analyse bei der Figurenanalyse nach dem Ansatz von Lukács eingesetzt. Direkte Bezüge auf Lukács im Rahmen der Physiognomik sind kaum zu finden, man kann jedoch seinen Ansatz über die „intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ im Rahmen der Physiognomik so der oben erwähnten zweiten

⁶ Balzac schreibt dennoch in einigen seiner Schriften über die Physiognomik. Er gibt also Informationen über diese Lehre.

Hinsicht zufolge bewerten. Außerdem könnte dieser Ansatz von Lukács als eine Inspiration von Balazs bewertet werden, der sich intensiv mit der Physiognomik besonders im Rahmen des Films auseinandersetzt, wenn man ihre Freundschaft berücksichtigt.

Die physiognomischen Beobachtungen erscheinen in der Literaturwissenschaft manchmal bei der Fiktionalisierung der Figuren in der Schreibphase, manchmal bei der Interpretation der fiktiven Figuren in der Wahrnehmungsphase des Geschriebenen. Das heisst, es ist möglich, dass die SchriftstellerInnen bewusste Folgerungen und Hinweise auf die Physiognomie der Figuren erschaffen können, und die Beziehung zwischen dem Körper und der Seele, der äußerlichen Erscheinung und den moralischen und charakterlichen Eigenschaften, innerhalb des Textes direkt äußern, oder nach den ausführlichen äußerlichen Beschreibungen der Figuren tendiert sich der Leser dazu, die charakterlichen Besonderheiten zu interpretieren. Besonders als ein heuristisches Mittel, zur Hermeneutik dienend, schafft die Physiognomik nämlich die Darstellung des Typischen in der Literaturwissenschaft.

Wie die Einteilung der Physiognomik, die oben erwähnt wurde, teilt Fritz Neubert die Physiognomik in zwei Teile als wissenschaftliche und volkstümliche ein (Neubert 1911: 557). Volkstümliche Physiognomik befindet sich jahrhundertlang in der Nähe der Literaturwissenschaft und ist das Grundthema dieses Kapitels. Weil jeder Mensch auf jeden Fall Augen zum Sehen und eine Beobachtungskraft zur Interpretation aufweist, ist es selbstverständlich, Physiognomik in der Gesellschaft und in Verbindung mit der Gesellschaft entstandenen Literatur zu finden (vgl. Neubert 1911: 558). Insofern bestehen die physiognomischen Ansätze in der Literaturwissenschaft vielmehr aus diesen volkstümlichen Beobachtungen und Schlussfolgerungen, die in der türkischen und deutschen Literatur der Fall und im Folgenden zu äußern ist. Aus diesem Grund sah man besonders in alten literarischen Schriften die äusserliche Schöne als einen guten oder das Hässliche als einen bösen Charakter. Es kam sozusagen eine literarische Figur im Einklang mit Körper und Charakter vor (vgl. Neubert 1911: 561). Mit den Beispielen von Neubert sollen beispielsweise Helden oder unsympathische, böse Figuren in den Werken Homers dazu entsprechend auftreten. Ebenso soll der Leser beispielsweise das

Werk „Räuber“ (1781) Schillers innerhalb einer Harmonie zwischen dem Psychologischen und Physischen sowie Innerlichen und Äußerlichen lesen, indem er die guten und bösen Figuren durch Franz und Karl deutet (vgl. Neubert 1911: 561).

Den geschichtlichen Entwicklungen der Physiognomik entsprechend wurden die Werke in der Kunst und Literatur verfasst, die die physiognomischen Beobachtungen thematisierten. Beispielsweise parallel zu der physiognomischen Temperamentenlehre der Medizin zeigen sich solche Typen in den bildenden Künsten: entsprechend den kodifizierten Farben von diesen Temperamenten in der Medizin werden Sanguiniker rot, Choliker gelb, Melancholiker schwarz, und Phlegmatiker weiß beschrieben (vgl. Kalverkämper 2003: 1097-1098). Auf die aristotelischen physiognomischen Folgerungen hin entstanden wie etwa „eine Vielzahl von Zuordnungen von Körpermerkmalen zu Charaktereigenschaften in Kunst und Literatur der Antike, des Mittelalters und der Renaissance“, die auf Tiere, Völker und Affektzustände rekurren (vgl. Degkwitz 1996: 43). Außerdem erinnert der Mensch-Tier-Vergleich in Fabel, Comics, Karikaturen usw., wobei der Fuchs mit der List oder der Löwe mit dem Mut identifiziert werden, an aristotelische Physiognomik (vgl. Borrmann 1994: 12). Ebenso bildeten die Künstler beispielsweise im 19. Jahrhundert beeinflusst von der physiognomischen Theorie Galls die bedeutenden Männer mit einem großen Kopf und hoher gestalteter Stirn (vgl. ebd.: 14). Um diese Korrelation zwischen der geschichtlichen Entwicklung der Physiognomik und der Kunst sowie Literatur zu zeigen, wurde die kurze Geschichte der Physiognomik oben erwähnt. Es ist somit einfacher, das Thema innerhalb der Literatur und Kunst zu fassen, wenn man deren geschichtliche Entwicklung aufzeigt. Denn viele Physiognomen baten den Künstlern schon ihre physiognomischen Arbeiten zum Zweck als Lehr- und Hilfsmittel an (vgl. Borrmann 1994: 16).

Infolge der Brücke zwischen der Gesellschaft und der Literatur widerspiegeln die allgemeinen physiognomischen Überzeugungen in den literarischen Werken der Zeit. So sieht man beispielsweise mit einer physiognomischen Betrachtungsweise die Behinderung bzw. die Wahrnehmung der Behinderung in der Gesellschaft durch die literarischen Werke. Die Beschreibung der Behinderten ist auch im Rahmen der

Figurengestaltung in diesem Punkt wichtig, da sie in der Gesellschaft ausgehend vom Leser eine Überzeugung, eine bestimmte Wahrnehmung bildet. So schafft sie einen bestimmten Typ bzw. ein kollektives Bewusstsein⁷ im Hinblick auf die Innen-Außen-Dialektik des Menschen bzw. der Figur. Aber wie Poore in seinem Werk „Disability in Twentieth-Century German Culture“ (2009) analysiert, ist die Widerspiegelung der Behinderung und der Behinderten eines der wichtigen Themen der Literatur im Rahmen der dialektischen Beziehung der Gesellschaft und Literatur. Danach treten bestimmte Stereotypen in der Gesellschaft über die Behinderung und die Behinderten auf. Sie widerspiegeln sich durch eine physiognomische Herangehensweise in der menschenzentrierten Literatur. Z.B., behinderte Personen lassen sich in den literarischen Werken physisch und psychologisch als schwach und hilflos beschreiben. Das heißt, dass eine physische Behinderung als Schwäche eigentlich mittelbar oder unmittelbar auf eine psychologische Schwäche hinweist (vgl. Poore 2009: 205). Hiermit entsteht ein kollektives Bewusstsein, eine allgemeine Überzeugung hinsichtlich der Innen-Außen-Dialektik des Menschen in der Gesellschaft durch die Literatur.

Die physiognomischen Reflektionen bemerkt man bereits in der antiken Literatur, auch wenn „die fortschreitende Förderung zum Erforschen der Physiognomik man überwiegend der interdisziplinären Öffnung der Literaturwissenschaft seit den 1970er Jahren verdankt“ (vgl. Gray 2003: 81). Nach Aussage Degkwitzs findet man eine physiognomische Charakterdeutung bereits in der Iliass heraus (vgl. Degkwitz 1996:24), was die ersten Beispiele „einer Visualisierung von Charakterzügen anhand physiognomischer Beobachtungen“ entsteht (vgl. Degkwitz 1996: 43) Darin kommt die physiognomische Deutung jedoch vielmehr als eine Innen-Außen-Beziehung des Menschen vor:

Dem Vorwurf des Euryalos, Odysseus' äußere Erscheinung gleiche nicht der eines tapferen Helden, antwortet dieser, daß die Götter gutes Aussehen und Verstand nicht allen Menschen in gleicher Weise verleihen, sondern der einer unansehnlich sei, aber Verstand habe, während der andere gut aussehend aber hinsichtlich seines Verstandes weniger begabt sei.; er, Odysseus, sei

⁷ Das Thema des „Kollektivbewußtsein“ kann von Emile Durkheim umgehend analysiert werden, was im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zur Hauptthema gehört.

wohl ein tapferer Krieger, doch präge das viele Leid, das er erduldet habe, sein Äußeres(zitiert nach Degkwitz 1996:24).

Moshe Barasch, der Professor für Architektur und Kunstgeschichte, analysiert die Abhandlung von Francesco Bocchi, dem Italienischen Schriftsteller der Renaissance, über Donatellos „Heiligen Georg“ (1584) im Hinblick auf die literarische Physiognomik. Er versucht eine Antwort zu finden, ob das Kunstwerk nun die Persönlichkeit des Künstlers ausdrückt oder etwa die Stimmung und den Charakter der geschilderten Figuren reflektiert (vgl. Barasch 1996: 185). Bocchi, der sich von der traditionellen Kunsttheorie abwendet (vgl. ebd.: 208) und sich auf literarische Physiognomik bezieht (vgl. ebd.: 202) und somit die Wiedergabe des Charakters aus der Perspektive des Beobachters ernst nimmt (vgl. ebd.: 208), vertritt im Grunde genommen die Idee, dass Gefühle sich in der physischen Erscheinung widerspiegeln (vgl. ebd.: 194). Daher ist nach ihm eine ausführliche (äußerliche) Beschreibung der Figur in der Kunst von Belang (vgl. ebd.: 196). Das heißt, was der Autor oder der Künstler eigentlich mit dem Äußerlichen ausdrücken will, ist der Ausdruck der Gefühle oder die Verkörperlichung der Gefühle. Dies enthüllt die Dialektik von Außen und Innen oder die Seele und den Körper des Menschen bei der Figurengestaltung.

Entweder in der Literaturwissenschaft, beispielsweise in einem Roman oder in der bildenden Kunst, in einem Porträt, ist der Ausgangspunkt der Vorstellungen oder der Bilder ähnlich: „Beobachtung“ und „Erlebnis“ (vgl. Kemal&Dino 2013: 10). Der Schriftsteller malt wie ein Maler; er malt mit Wörtern, er malt Gesichter, Körper und Gefühle. Dabei sieht er keine Grenzen. Seine Schriften basieren grundsätzlich auf den beobachteten Erlebnissen. Er ist ein echter Beobachter, der während seines Lebens die Erlebnisse beobachtet und die beobachteten Erlebnisse ästhetisch niederschreibt. Wie Abidin Dino und Yaşar Kemal äußern, beschreibt eigentlich Lavater vor Jahren ein Physiognom vor allem als ein Beobachter, was den Lesern eigentlich an einen Dichter oder allgemein an einen Künstler erinnert. Ferner paraphrasiert Lavater im zehnten Kapitel seines Werkes „Von der Physiognomik“ die Eigenschaften sowie die besonderen Charaktere eines Physiognomen (vgl. Lavater 1772: online), die fast als/wie die Eigenschaften eines Dichters interpretiert werden können. Dabei kommt das

„Beobachten als die Seele der Physiognomik“ vor: „Der Physiognomist muß also den feinsten, schnellsten, sichersten, ausgebreitetsten Beobachtungsgeist haben“ (Lavater 1772: online). Es ist auch bei der Kunst und bei der Dichtung der Fall. Z.B., die Beobachtung ist u.a. die Hauptquelle der Literaturkunst. Der Dichter ernährt seine Werke zwar u.a. durch die Beobachtung. Wie Lavater im Rahmen der Physiognomik äußert, dass das Beobachten aufmerken ist (vgl. Lavater 1772: online), ist ausschließlich das Beobachten jedoch auch für den Dichter nicht genug. Wie ein Physiognomiker nach Lavater soll auch ein Dichter das Beobachtete eigentlich aufmerken oder merkt er es sowieso auf, was des Verstandes bedingt. Diese Bestimmung Lavaters hat klare Parallelität zu den Ansätzen Pamuks und der Physiognomik, welche im Folgenden der vorliegenden Arbeit erklärt werden:

Aufmerken ist etwas aus einer Menge Gegenstände herausnehmen, und (...); folglich unterscheiden. Beobachten, aufmerken, unterscheiden, ist das Werk des Verstandes. Der Physiognomist muß also einen scharfen, hohen, und ausnehmenden Verstand besitzen, um theils richtig zu beobachten, theils die gehörigen Folgen aus den Beobachtungen herzuleiten; nicht mehr und nicht weniger zu sehen, als sich der Beobachtung darstellt; nicht mehr und nicht weniger zu schließen, als richtige Prämissen in sich fassen (Lavater 1772: online).

Um richtige oder zutreffende Folgerungen in der Physiognomik schließen zu können, braucht ein Physiognom ein unterscheidendes Beobachten, was auch beim Dichten als eine Voraussetzung auftritt. Auch der Dichter beobachtet, indem er aufmerkt und unterscheidet. So schreibt er das Aufgemarkte nieder. Zusammenfassend besitzt auch der Autor eine besondere Fertigkeit im Beobachten, Wahrnehmen und Bewerten sowie im Zeichnen und Malen. Nach Lavater muss zudem der Physiognom eine starke Einbildungskraft verfügen und Witz beherrschen:

Imagination, um sich alle Züge nett und ohne Mühe einzuprägen und zu erneuern; und Witz, um das Aehnliche darin, und derselben Aehnlichkeit mit andern zugleich zu finden. Auch zur Bildung und Erfindung der

physiognomischen Sprache ist ihm der Witz, oder die Fertigkeit Aehnlichkeiten zu entdecken, unentbehrlich (Lavater 1772: online).

Ohnehin ist es überwiegend angenommen, dass ein Dichter seine Werke durch die Kraft der Imagination schafft. Ohne etwas einzubilden, kann nichts fiktionalisiert werden. Lavater geht mit dem Gebrauch der Sprache von einem Physiognomen weiter. Was sie im Folgenden ausgedrückt hat, ist auch beim Schreiben der Fall:

Der Physiognomist muß die Sprache vollkommen in seiner Gewalt haben. Er muß sogar im Stande seyn, dieselbe zu erweitern und mit lebendigen und bestimmten Ausdrücken zu bereichern. Alle Reiche der Natur müssen ihm Bilder, alle Magazine der Wörter müssen ihm Ausdrücke leihen (Lavater 1772: online).

Auch der Dichter wie ein Physiognom, den hier Lavater darstellt, hat eine starke Imagination und einen feinen Sinn für Witz und Humor. Außerdem soll er die Sprache vollkommen in seiner Gewalt haben, was seine Autorschaft bzw. seinen ästhetischen Wert zeigt. Diese Äußerungen Lavaters über einen Physiognomen erinnern an die ästhetischen Ansätze Sigmund Freuds. In seinem Artikel „Der Dichter und das Phantasieren“ (1908) betont er, dass der Dichter eine große Phantasiewelt hat, die er durch die Sprache als Humor zutage bringt (siehe für weitere Informationen: Freud 1908: online).

So wie ein Dichter in der Lage ist, durch Wörter zu malen, soll nach Lavater ein Physiognomeinegediegene „Fertigkeit im Zeichnen und Mahlen besitzen, wodurch er sich unzählige schlechterdings mit Worten unbeschreibliche Nüancen aufbehalten und darstellen kann“ (Lavater 1772: online). Er beschreibt einen Physiognomen ferner als denjenigen, der über „die Anatomie des menschlichen Körpers“, besonders wie etwa über das Gesicht informiert ist, sogar „die Proportion aller menschlichen Gliedmaßen genau“ kennt. So kennt er die Physiologie des Menschen genau. Diese Ansätze Lavaters erinnern an den Ansatz von Lukács über die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie und im Rahmen der Besonderheit der Figur. Die Ansätze von Lukács

werden eingehend später erklärt, aber wenn es hier kurz zu erwähnen ist, soll der Schriftsteller nach Lukács eine tiefe Welt- und Menschenkenntnis haben, um die objektive Widerspiegelung bei der Kunst zu schaffen:

Er muß auch insonderheit ein geübter Kenner des menschlichen Herzens, der Welt, der Gewohnheiten, und Gebräuche seyn; um zu wissen, wie viel Antheil das Herz, die Gesetze, die Lebensart, die Wirkungen der Angewohnheiten, an der Gesichtsbildung und den Gebärden des Menschen haben (Lavater 1772: online).

Ebenso ein Dichter, der eigentlich vom Menschen ausgehend seine Werke literarisiert, kann nichts beschreiben, ohne die Menschen physisch und psychologisch gut zu kennen, ohne Ahnung zur Innen- und Außenseite des Menschen zum Beschreiben zu haben. Liebe mussdem Lavaterschen Physiognom, „die Augen öffnen, seine Blicke schärfen, Züge der Tugend, Ausdrücke edler Gesinnungen zu sehen, und sogleich zu entdecken“ (Lavater 1772: online). Er soll alles im Lichte der Liebe betrachten, die überwiegend der Ausgangspunkt vieler literarischer Werke ist. Nach Beschreibungen Lavaters soll nämlich ein Physiognom, der bestimmt mit einem Autor gleichgestellt werden kann, „ein sanftes, heiteres, unschuldiges, von menschenfeindlichen Leidenschaften freyes Herz“ aufweisen (ebd.), was sich als Empfindsamkeit beim Dichten erweist. Davon ausgehend lässt sich folgern, dass Lavater mit seinen physiognomischen Überzeugungen und mit den ausgezeichneten Eigenschaften eines Physiognomen eigentlich ästhetische Meinungen teilt und sogar eine ästhetische Rezeption dabei für wichtig hält. Dass Lavater von einem Physiognomen neben einer moralischen, auch eine ästhetische Empfindsamkeit verlangt, betont auch Daniela Bohde (vgl. Bohde 2012:39, 41). Das folgende Zitat Lavaters von „Physiognomische[r] Fragmente“ verrät ohne weiteres die ästhetische Wertung in der Physiognomik mit Beispielen vieler Künstler und Dichter:

Wer einmal ein Wort davon fallen lassen, daß er Kunst mehr suche, als Wahrheit; mahlerische Manier höher schätze als Sicherheit der Zeichnung; wen der übermenschliche Fleiß im Vanders werf und sein poliertes

elfenbeinernes Fleisch mehr rührt, als ein Kopf von Titian: wer sich nicht gern in Geßners Landschaften hineinträumt; (...) in Klopstocks Aposteln nicht die edelste Menschheit, in seinem Eloa nicht den Erzengel, in seinem Christus bey Samma nicht den Gottmensch fühlt; wem Goethe nur witzig, Herder nur dunkel, Haller nur hart ist; wessen Herz nicht still und innig zittert vor dem Kopf des Antinous; (...); wer auf den ersten Anblick in den trefflichsten antiken Gemmen, im Cicero nicht den offenen Kopf, im Cäsar nicht den unternehmenden Muth, im Solon nicht tiefe Klugheit, im Brutus nicht unüberwindliche Festigkeit, im Plato nicht göttliche Weisheit; (...) in Voltairen nicht den witzreichen Satyr, auf den ersten Blick entdeckt — wird in seinem Leben kein erträglicher Physiognomiste werden (Lavater 1975: 172).

Innerhalb der ästhetischen Überzeugungen Lavaters ist es wichtig die Betonung des Zeichnens bzw. die Beziehung zwischen Zeichnen oder Malerei und Physiognomik zu entdecken. Nach Lavater stehen das Zeichnen bzw. Malerei und Physiognomik so eng miteinander, dass ein Physiognom gut zeichnen soll:

Zeichnung ist die erste, die natürlichste, die sicherste Sprache der Physiognomik; das beste Hülfsmittel für die Imagination; das einzige Mittel unzählige Merkmale, Ausdrücke und Nüances zu sichern, zu bezeichnen, mittheilbar zu machen, die nicht mit Worten, die sonst auf keine Weise zu beschreiben sind. Der Physiognomist, der nicht zeichnen kann, schnell, richtig, bestimmt, charakteristisch zeichnen — wird unzählige Beobachtungen nicht einmal zu machen, geschweige zu behalten und mitzutheilen, im Stande seyn (Lavater 1975 175).

Folglich findet sich die Physiognomik auch in der Literaturwissenschaft einen besonderen Platz. Die Übereinstimmung der innerlichen und äußerlichen Eigenschaften bei der Fiktionalisierung bzw. Gestaltung der literarischen Figuren oder dass sich die körperlichen und charakterlichen Beschreibungen komplementieren, sind die Zeichen der physiognomischen Tendenz des Autors sowie des Lesers. Beispielsweise braucht

man, „das Gesicht als Bühne des Zeitgeschehens und als Fenster zum eigenen Innenleben, d.h. als Mittel der Selbsterkenntnis“ zu entziffern (Kalverkämper 2003: 1102). Auch in der literarischen Charakterologie ist von solchen Kodifizierungen die Rede, die der Autor bei der Charakterbildung ins Werk hineinlegt. Fast jeder sorgfältige Autor oder Leser tendiert sowieso automatisch dazu, von den äußerlichen Beschreibungen ausgehend die innerliche oder charakterliche, soziale und kulturelle Seite der Figuren zu ergänzen. So kann man die Wirkung der Physiognomik in der Literaturwissenschaft bemerken und eine physiognomische Analyse innerhalb der Literatur führen. Zudem deckt die Physiognomik die feststellende bzw. identifizierende Kraft der Literaturwissenschaft. Die Menschen, die in literarischen Werken sowohl physisch als auch psychisch ausführlich identifiziert werden, können den Typus der Gesellschaft und der Zeit reflektieren.

1.1.3.a. Physiognomischer Deutungsversuch der literarischen Werke

In der Literaturgeschichte versucht man besonders in der Zeit des Realismus, eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Welt und des Menschen samt ihren äußeren und inneren Bestandteilen zu schaffen, und in der Zeit des Naturalismus, die menschliche Reflexion im Rahmen seiner Rasse, Milieu und Zeit (Hippolyte Taine) zu gestalten. So beschreiben die realistischen und naturalistischen Dichter die Figuren mit dem Lebendigen, Dynamischen und Situativen durch die Beobachtung des Körpers und durch die Körperschilderung im alltäglichen Lebenslauf. Die Dichter wie u.a. H. de Balzac, Stendhal, V. Hugo und G. Flaubert schaffen literarische Werke im Rahmen dieser literarischen Traditionen (vgl. Kalverkämper 2003: 1147). Ebenso sind die Schriftsteller in der türkischen Literatur wie u.a. Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Aziz Nesin und deren literarischen Werke im Rahmen dieser literarischen Tradition zu erwähnen. Ihre Tendenz zur ausführlichen Figurenbeschreibung ergibt eine Verbindung zwischen der Physiognomik und Literatur. Wie Kalverkämper in seinem Artikel erwähnt, entsteht so eine Unterteilung der literarischen Physiognomik zur Deutung oder zur Analyse des Werkes hinsichtlich jeglicher Elemente wie der Figur, und des Namens, der Kleidungen, des Milieus oder der Gegenstände der Figur. So ergänzt Balzac, was in dessen Werken zu bemerken ist,

dass er einen großen Wert auf die Verbindung zwischen Körper bzw. materielle Seite der Figur und Seele oder Charakter bzw. innerlich-geistige Seite der Figur legt, die Physiognomik im Rahmen der Literatur und des Werkes sowie der Textanalyse mit einigen Zusatzlehren bei der Charakterdeutung. Bei Balzac ist der Körper der Figuren zur Dechiffrierung derer verborgenen Geschichte und charakterlichen Eigenschaften von großem Belang, weil der Mensch und die Figur vor allem eine Erscheinung sind, die gedeutet werden sollten. Dafür soll der Leser aber körpersprachliche Überzeugungen Balzacs näher kennen (vgl. Yücel 1997: 23). Geht man davon aus, dass die Kleidung zur Physiognomie des Menschen gehört, um die Menschen zu richten, den Charakter des anderen zu beurteilen, und somit u.a. auch von der Kleidung ausgehend die Charakterdeutung im Werk geführt werden kann, taucht „Vestignomik“ oder „Vestignomie“ als Kleidungslesekunst auf, was die Leser über die Mode der Zeit, Gesellschaft oder Kultur informieren kann (vgl. Kalverkämper 2003: 1147). Auf diese Weise sind u.a. charakterliche, soziale, kulturelle und ökonomische Eigenschaften dadurch zu erreichen, dass man die Kleidung als ein Zeichen zur Auslegung der kulturellen, sozialen, ökonomischen, und individuellen Identität bewertet. Dies verstärkt die Überzeugung von Naomi Lumbrich über den Zusammenhang zwischen Kleider und Identität, der bei Balzac die semiotischen Reflexionen der Kleidung und somit die Vestignomie zu analysieren versucht: „Kleider spiegeln nicht bloß die soziale Identität, sie stiften sie auch. Sie verdecken oder übertreiben, variieren oder manipulieren die Merkmale der Herkunft, die Attribute des Standes, und die Indikatoren der Finanzkraft. Die Zeichen gerieten in Bewegung“ (Lumbrich 2004: 79). Parallel zu den Gedanken Lumbrichs drückt Yücel die Bedeutung der Kleidungen der Figuren bei Balzac aus, welche vor allem auf persönliche und soziologische Begebenheiten hinweisen und das Individuum und dessen soziologische Spuren in sich beinhalten (vgl. Yücel 1997: 21). Man solle zudem die Physiognomik der Möbel, des Hauses oder der Örtlichkeit – die kann man als „Soziognomik“ nennen- und auch die Physiognomik der Namen im Rahmen des Zusammenhanges zwischen Name, Charakter oder sein endgültiges Schicksal, als „Onomasiognomik“, bei der Charakterdeutung in der Literaturkunst für wichtig halten (vgl. Kalverkämper 2003: 1147). Die Bedeutung des Namen für eine Figur in einem literarischen Werk erwähnt auch Vitale in ihrer Arbeit, indem sie der Name und auch „das Gesicht als das erste und sprechendste Element der Persönlichkeit“

und das Kennzeichen für „die Präsenz des Ich“ darstellt (vgl. Vitale 2007: 47). Neben der Namensinterpretation in einem literarischen Werk wird ausgehend von den physiognomischen Ansätzen Balzacs festgestellt, dass von der Physiognomik der „Vererbung, Rasse oder Nationalität, des Milieus und prägender Lebensereignisse“ im Rahmen der „genetischen Physiognomik“, aber besser als „Ontognomik“ genannt, zur Charakterdeutung der literarischen Figuren genützt werden kann⁸. Denn das ist die erste Aufgabe eines Dichters wie/nach Balzac als ein literarischer Anthropologe zur Decodierung seiner Figuren in jeglicher Hinsicht etwa wie durch seine ausführliche Analyse „der Gesichter, Ähnlichkeiten mit Tieren, Körpergestaltungen, der Haltungen, Kleidung, Verhaltensweisen und Charaktere“ (vgl. Kalverkämper 2003: 1147). Der Grund dafür könnte es sein, dass nichts bei der Analyse eines literarischen Werkes als zufällig geschrieben bewertet werden kann, sondern soll jede Angabe bzw. jedes sprachliche Zeichen einer Interpretation unterziehen. Diesem ist zu entnehmen, dass Balzac vor allem als ein literaturwissenschaftlicher Beobachter die Dialektik zwischen den physiognomischen Schilderungen und „daraus abzuleitenden charakterologischen Konsequenzen“ betont, was den Verstehensprozess dienlich sein sollte (vgl. Kalverkämper 2003: 1148). Wenn nach Balzac jedes Gesicht eine Welt ist (zitiert nach Yücel 1997: 17), ist somit jedes geschilderte Gesicht der Figuren im Werk eine auf die Decodierung wartende Innenwelt. Der Leser soll jegliche physiognomische Einzelheiten danach bewerten.

Wie oben erwähnt wurde, ist ein präziser Zusammenhang zwischen dem Körper und Charakter sowie dem Äußerlichen und Innerlichen bei der Figurengestaltung Balzacs festzustellen. Weil Balzac ein wichtiger Schriftsteller bzw. ein Klassiker für Lukács ist, und weil Lukács ab und zu seine eigenen Ansätze mit den Beispielen Balzacs begründet, werden in diesem Teil die physiognomische Ansätze Balzacs behandelt. Vielleicht kann man somit einen Zusammenhang zwischen der Physiognomik, der Figurengestaltung und dem ästhetischen Wert der Figur im Rahmen der ästhetischen Annahme von Lukács ausgehend vom Beispiel Balzacs bilden.

⁸ Eine ähnliche Verbreitung der Physiognomik wie Balzac zeigt sich auch bei Anton Joseph Pernety, der fast jede Wissenschaft mit der Physiognomik verbindet. Er beschreibt die Botanik als physiognomische Wissenschaft der Vegetabilien (Pernety 1784-1785: 18), die Gesetzgebung als Physiognomie eines Staates (ebd.) und die Geschichte als die Physiognomie der vergangenen Zeiten (ebd.: 19).

Tahsin Yücel, der die Werksammlung „Die menschliche Komödie“ Balzacs (frz. *La Comédie humaine*) im Rahmen der Physiognomien der Figuren mit einer semiotischen Analyse untersucht und Balzac als ein literarischer Physiognom unter die Lupe nimmt, zeigt die physiognomische Tendenz Balzacs bei der Figurengestaltung mit Beispielen in seinem Werk „İnsanlık Güldürüsünde Yüzler ve Bildiriler“⁹ (1997) (dt. Die Gesichter und Mitteilungen im Werk „Die menschliche Komödie“). Zusammenhängend mit der Physiognomik ist die Beobachtung in jeglicher Sicht, wie aus der Perspektive des Erzählers, der Figuren oder des Lesers des Werkes wichtig bei Balzac. Denn bei Balzac ist der Körper vor allem ein Signal, das eine Mitteilung hat. Der Erzähler erzählt eigentlich von der Umwelt nach seinen eigenen Beobachtungen (vgl. Yücel 1997: 18, 19), er ist ein guter Beobachter und kennt die Physiognomik wie auch andere Figuren Balzacs (vgl. ebd.: 23).

Wie Yücel betont, fügt Balzac die Physiognomik in seine Figuren ausgehend von den physiognomischen Theorien Lavaters und Galls ein (vgl. Yücel 1997: 24). Beispielsweise erwähnt er Lavater und Gall und ihre Theorien im 19. Kapitel der „Physiologie der Ehe“ wie folgt:

Lavaters Physiognomik hat eine wirkliche Wissenschaft geschaffen. Sie hat jetzt endlich einen Platz unter den menschlichen Kenntnissen eingenommen. Das erste Erscheinen dieses Buches rief allerdings einige Zweifel und manche scherzhaften Bemerkungen hervor; seitdem aber hat der berühmte Doktor Gall durch seine Schädellehre das System des Schweizers vervollständigt und dessen feinen und lichtvollen Bemerkungen wissenschaftliche Gründlichkeit verliehen. Geistvolle Menschen, Diplomaten, Frauen – alle jene, wenn auch nicht zahlreichen, so doch um so eifrigeren Jünger dieser beiden berühmten Männer – haben oft Gelegenheit gehabt, noch ganz andere augenfällige Zeichen zu beobachten, an denen man den Gedanken eines Menschen errät. Körperliche Angewohnheiten, die Handschrift, der Klang der Stimme, die Manier haben mehr als einmal die

⁹ Dieses Werk wurde 1972 zuerst auf Französisch mit dem Titel „Figures et messages dans "La Comédie Humaine"“ veröffentlicht. Nachdem Yücel es ins Türkische übersetzte, erschien es im Jahre 1997 auch auf Türkisch.

liebende Frau, den glattzüngigen Diplomaten, den tüchtigen Beamten oder den Herrscher eines Landes instand gesetzt, mit einem einzigen Blick Liebe, Verrat oder Tüchtigkeit zu erkennen (Balzac 1920: online).

Bei jeder Figur Balzacs gibt es eine Beziehung zwischen dem Geist und dem Körper und zwischen dem Äußerlichen und Innerlichen als eine Folge der physiognomischen Lehre. Wenn eine Figur beispielsweise „dünn“ und „dürr“ ist, ist sie gleichwohl „eifersüchtig“ (vgl. Yücel 1997: 71), oder „dick“[e] und „kugelförmige“ Figur hat positive charakterliche Eigenschaften (vgl. ebd.: 73). Zudem weisen die Figuren Balzacs physiognomische und auch pathognomische Kenntnisse auf und bewerten die anderen Figuren danach (vgl. Yücel 1997: 105, 106). So auch der Leser Balzacs begnügt sich nicht mit dem Erzählten sowie der Beobachtung des Erzählers, er ist auch ein guter Beobachter. Er folgt den Beschreibungen, folgert davon, verbindet die Teile und interpretiert danach. Balzac bietet den Lesern eine Welt an, bei der er die Figuren mit ausführlichen Beschreibungen verschönert, deren körperlichen und seelischen Eigenschaften detailliert gestaltet und sogar deren Umgang mit der Umwelt reflektiert. In dieser Hinsicht ist jeder Leser wie hier Balzacs eigentlich ein Beobachter. Der Leser soll die Einzelheiten detailliert bewerten. Er sucht das Einzelne im Allgemeinen und das Allgemeine im Einzelnen. Wie Lavater den Physiognom als einen Beobachter beschreibt, der alles nach dieser Beobachtungskraft bewertet, nimmt auch der Leser als/wie ein Physiognom die Figuren in einem literarischen Werk unter die Lupe.

Bei den Figuren Balzacs begegnet man dem Körper als der Spiegel des Lebens (vgl. Yücel 1997: 31), der Spiegel des Schicksals (vgl. ebd.: 59-61). Wie Yücel hervorhebt, taucht also die verschachtelte Beziehung zwischen Körper, Seele bzw. den innerlichen Eigenschaften und der sozialen Haltung des literarischen Charakters Balzacs klar auf (vgl. Gürsel 2007: 23). Balzac vertritt die Idee wie Lukács, dass die Figur und die Gesellschaft verschachtelt in einem literarischen Werk hervortreten. Beispielsweise trennt sich eine erwähnte Nase von den anderen Teilen des Gesichts sowie des Körpers und von den anderen erwähnten Nasen (vgl. ebd.: 39). Diese Nase gewinnt somit eine Besonderheit. Auf diese Weise weist jede äußerliche Eigenschaft der Figur auf ein bestimmtes Ziel auf, die die Figur von den anderen Figuren trennt. D.h., eine körperlich

und auch seelisch ausführlich beschriebene Figur kann sich somit von den anderen im Werk trennen und verfügt über eine Besonderheit. Diese Bestimmungen Balzacs zeigen eine ähnliche Herangehensweise mit Lukács im Rahmen der Figurengestaltung und es lässt davon ableiten, dass die Besonderheit eines literarischen Kunstwerkes mit der detaillierten physiognomischen Figurengestaltung eng verbunden steht.

1.1.3.b. Physiognomische Reflexionen in der deutschen Literatur

Die physiognomischen Kunstwerke sind allgemein gehörend zur Bildwissenschaft als ein Zweig der visuellen Hermeneutik zu konstatieren. Auch im Werk „Physiognomische Fragmente“ Lavaters, einem der Hauptvertreter der Physiognomik, bei dem das Interesse Lavaters an Malen und Maler sowie Zeichnen klar zu bemerken ist, beispielsweise sieht man diese Funktion mit zahlreichen Bildern und deren Deutungsversuchen (vgl. Bohde 2011: 89). Zudem spielt die Ästhetik bei der Physiognomik Lavaters eine große Rolle. Er bewertet die Physiognomien der Künstler im Zusammenhang mit den Kunstwerken, indem er die Entsprechung von Form und Inhalt der Kunstwerke sowie der Physiognomien verteidigt (vgl. Bohde 2011: 97). So kommt die Physiognomik bei ihm nicht nur als Wissenschaft, sondern als Kunst vor (vgl. ebd.: 99): „Wie die Physiognomie des Künstlers so sein Schicksal; so seine Kunst. (...) Die Werke des Künstlers sind seine Augen. Der Physiognomik sieht sein Auge in seine Werke; und sein Werk in seinem Auge“ (Lavater 1775-1778: 168). Diese Äußerung Lavaters hebt eigentlich die Beobachtungskraft der Physiognomik und des Physiognomen hervor. Der Physiognom, der mit einem Künstler gleichgestellt wird, reflektiert seine äußerlichen und innerlichen Beobachtungen, was im Grunde genommen sich selbst, im engeren Sinne seinen Charakter, seinen Stil wiedergibt und das ist ein Grundmerkmal für seine Besonderheit sowie seine Künstlerschaft:

Ich glaube nicht, daß man mir vorwerfen werde, Künstler ausgesucht zu haben. Ich glaube aber, sehende Leser werden sattsam überzeugt seyn, daß die Kunst ihre Kennzeichen am menschlichen Gesichte hat, so gut als Weisheit und Thorheit. (...) die Werke der Künstler sind wie ihre Physiognomien. (...) Die Umrise ihrer Arbeiten sind gemeinlich wie die

Umrisse ihrer Gesichter (...). Denn wie ihre Physiognomie ist, so ist ihr Gefühl, so ihre Liebe. Der hartgezeichnete liebt das hartgezeichnete; der weichumrissene die weichern Umrisse — warum? der hartgezeichnete hat mehr Sinn, Auge, Gefühl für das, was ihm ähnlich ist. So der weichergebildete (Lavater 1775-1778: 192).

Aus der Künstlerphysiognomie heraus (besonders die Physiognomie Malers und Dichters und Musikers) schließt Lavater auf Stil, Charakter oder Struktur des Werkes der Künstler (vgl. Bohde 2011: 100). Er hat im Grunde genommen mit seinen physiognomischen Schlussfolgerungen u.a. auch das Ziel, anhand der visuellen Phänomenen die Kunstwerke zu deuten (vgl. ebd.: 101). Das ist sehr üblich in der Kunstgeschichte oder in der Literaturwissenschaft, die Physiognomie des Werkes oder des Künstlers zu deuten, so dass man beispielsweise versucht, von den graphischen Zeichen den Charakter des Künstlers zu schließen, weil es anzunehmen ist, dass der Charakter bei der Kunst oder Literatur im Äußeren, insbesondere in der Schrift besser zu erkennen sei (vgl. Bohde 2011: 118). Man versucht nämlich ausgehend von der Physiognomik und Graphologie, Gestaltpsychologie usw. in der Kunst unter anderem auch die Persönlichkeit sowie Charakter des Künstlers, der Epoche oder der Nation zu deuten, was sich insbesondere bei der Schreibweise verrät (vgl. Bohde 2011: 213):

Hier eine Menge der merkwürdigsten deutschen Künstler zusammengereihet, um dem wohl beobachtenden Leser das Charakteristische, theils der Künstlerey, theils der Deutschheit der Kunst — anschaulicher zu machen. (...) Fleiß, Treue, Bemerkung, Pünktlichkeit in ungleicher Grade sind auffallende Eigenschaften dieser Gesichter. (...) Bodennehr hat erstaunlich viel gemein Künstlerisches. (...) Kupezky hat wohl am meisten Deutschheit, Freyheit, Wahrheit. Unaussprechliche Wahrheit hat dieß Gesicht — doch haben's nicht alle seine Arbeiten. Seine Ideale gar nicht. Aber seine gemeinen deutschen Naturen, mit denen er so ganz innig sympathisirte. Das Trutzige, Freydeutsche, gerade weg redende, wegwürkende — ist vortrefflich auf diesem Gesichte ausgedrückt (Lavater 1775-1778: 187).

Was die Künstler im Rahmen der Physiognomik angeht, soll man E. Kretschmer erwähnen, der in seinem Werk „Körperbau und Charakter“ die Typologie der Künstler, Gelehrten, Führer und Helden in Bezug auf Körperbautypen und Individualpsychologie untersucht und die Typologie dabei mit Beispielen wichtiger Namen untermauert. Die Dichtertypen, die Schiller als naive und sentimentale unterscheidet, entsprechen bei Kretschmer den cyclothymen und schizothymen Künstlertemperamenten. Seine ästhetische Analyse wird somit durch biologische Untersuchungen bestätigt (vgl. Kretschmer 1955: 362). Überwiegend ist naiv der cyclothyme Typ bei Kretschmer und sentimental ist der schizothyme, aber ein gemischter Typ ist auch vorhanden. Diese Temperamentarten wie cyclothym und schizothym ordnet er mit seinen Körperbautypen wie Leptosomer, Athletischer und Pyknischer Typus zu. Beispielsweise befinden sich die Realisten und Humoristen innerhalb der cyclothymen Künstlertemperaturen und werden mit den Namen wie Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf identifiziert, die zum pyknischen Typus gehören (vgl. Kretschmer 1955: 358). Schizothyme Künstler des leptosomen Typus wie Schiller, Novalis und Hölderlin sind allgemeinerweise Pathetiker, Romantiker und Stilkünstler (vgl. ebd.: 362, 363). Bei dieser Typologie sind so vorwiegend der Künstler u.a. ausgehend von ihren Werken physiognomisch zu bewerten (vgl. ebd.: 358).

August Sander versucht, die Physiognomik zum Verstehen der Menschen in ihrer gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Ordnung zu verstehen. Wie auch Weissberg hervorhebt, stellt man durch die Physiognomik das Alltägliche, das Typische der Gesellschaft und der Zeit fest (vgl. Weissberg 2000: 335). Somit reflektieren die physiognomischen Werke in der Kunst die Menschenlandschaften der Zeit. Dazu kommen die Überlegungen von Jean-Jacques Courtine. Auch ihm zufolge schafft die Physiognomik durch seinen Blickpunkt „körperliche Normen“, bestimmt oder beschreibt „durchschnittliche“ physiognomische Form, stellt die „ideale Schönheit“ fest und scheidet die Widersprüchlichkeit aus (vgl. Courtine 2008: 250, 251). Daraufhin setzt sie das Typische in der Gesellschaft fest, was die körperlichen und charakterlichen Eigenschaften darin entsprechend der Zeit vorweist. Nach Jean-Jacques Courtine überkreuzen sich ferner das Singularisierte mit der sozialen Erfahrung und das Subjektive mit den kollektiven Normen bei der Körperforschung (vgl.

Corbin&Courtine& Vigarello 2008: 9). Somit kann man von dem Körper ausgehend auf das Kulturelle oder Gesellschaftliche schließen, da das Subjektive und das Kollektive, das Persönliche und das Gesellschaftliche verschachtelt im Körper stehen. Dies begründet den Gedanken, dass die literarische Physiognomik von der Gesellschaft oder von der Zeit erzählt.

Wie oben betont, bewertet Courtine die Physiognomik überwiegend im Hinblick auf Semiotik und Diskursanalyse, indem er den Körper als ein Zeichen hervorhebt, das gesehen, wahrgenommen und ausgedrückt wird. Die Literaturwissenschaft versucht danach vor allem, das Sichtbare ins Sagbare zu verwandeln, wobei Sehen und Sagen sowie Beobachten und Beschreiben für wichtig gehalten werden (vgl. Courtine 1996: 211). Auf diese Weise erklärt er die Physiognomik im Zusammenhang mit der Literaturwissenschaft als Prozess der Wahrnehmung des Gesehenen (Körper). Die eigentliche Aufgabe der Physiognomik soll demnach den wahrgenommenen Merkmalen einen Sinn geben. Die morphologischen Charakteristika des Körpers und vor allem des Gesichts werden in der Physiognomik als Zeichen für Laster oder Tugenden, seelische Veranlagungen oder Leidenschaften, Neigungen der Charaktereigenschaften, Triebe oder psychische Entwicklungsformen verstanden (vgl. Courtine 1996: 212). Physiognomik beschreibt die diskursive Typologie des Körperlichen bzw. schließt Folgerungen im Licht der Semiologie des Körpers. Sie sucht nach einer Antwort, wie aus dem Körper ein Zeichen wurde (vgl. Courtine 1996: 220). Analogie ist wichtig bei der physiognomischen Bewertung (Tapfer wie ein Löwe) (vgl. Courtine 1996: 223). Durch Analogie, die die Tiere, Sterne und Pflanzen usw. miteinbezieht, gibt also der Körper sich einen Sinn (vgl. Courtine 1996: 224): „Der menschliche Körper wird ganz und gar durch die Analogie bestimmt, durch sie erhält er einen Sinn, entringt er sich seiner Undurchdringlichkeit, gibt er seine Geheimnisse preis“ (Courtine 1996: 223, 224).

Es ist keine neue Entdeckung, sogar in den physiognomischen Untersuchungen häufig mitzuteilen, dass sich das Soziale und das Kulturelle sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literaturwissenschaft in Bezug auf die Physiognomik zeigen. Beispielsweise bezeichnet Daniela Bohde die kulturanthropologischen Arbeiten von Erich Rothacker „als eine ins Kulturelle gewordene Form der Physiognomik“ (vgl.

Bohde 2011: 90). In der Grundlage des physiognomischen Ansatzes von Rothacker steht der Deutungsversuch von Haltungen und Lebensstilen der Menschen oder der Kulturen, die er vom Körper des Menschen ausgehend zu entdecken erwartet. Die Physiognomik bei ihm ist durch die Rasse ausgeprägt (vgl. ebd.: 91).

Die Reflexion der Physiognomik in der deutschen Literaturwissenschaft kann sich klar mit der Arbeit von Claudia Vitale im Jahre 2007 über die physiognomischen Spuren und physiognomisch geschilderten Figuren in Werken Heinrich von Kleists und Franz Kafkas exemplifizieren. Für die sogenannten Autoren ist die Physiognomik aus literarischer Ebene von großen Belang, und Vitale analysiert demnach Kafka im Rahmen seiner detaillierten Gesichtsbeschreibungen und Kleist im Rahmen seiner rätselhaften Gesichter (vgl. Vitale 2007: 30). Der Einfluss der physiognomischen Annahmen von Cesare Lombroso und Rudolf Kassar auf Kafka und die Debatte zwischen Lavater und Lichtenberg für physiognomische Herangehensweisen in Werken Kleists, sind die Hauptauseinandersetzungen Vitales (vgl. Vitale 2007: 30).

1.1.3.c. Physiognomische Reflexionen in der türkischen Literatur

Wie Mine Mengi in ihrer Schrift „Kıyafetnâmeler Üzerine“ ausdrückt, ist die Physiognomik auch das Beschäftigungsfeld der Literaturwissenschaft. Die Literaturwissenschaft, für die der Mensch immer in dem Mittelpunkt steht, nimmt die dielaktische Beziehung zwischen dem körperlichen Äußeren und charakterlichen Inneren des Menschen an. Es ist ohnehin in den literarischen Werken von der Antike bis zur Gegenwart zu entnehmen, dass die Dichter bei der Figurengestaltung bewusst oder unbewusst, direkt oder indirekt die äußere Erscheinung der Figuren mit deren Charakter oder Intelligenzgrad verbinden. Beispielshalber ist der Typ „Teufel“ größtenteils dürr, trägt einen Spitzbart auf seinem dünnen Kinn. „Ein intriganter Typ“ ist buckelig und zwergenhaft und „die alte Hexe“ sieht dürr aus. Der Dicke hat die Spuren der Einfältigkeit. Die tugendhaften und teuflischen Typen haben Spitznasen, der Spaßmacher hat breite Nase (vgl. Mengi 1977: 299, 300). Mengi betont somit die Bedeutung der physiognomischen Schriften in der Literatur besonders im Bezug darauf, dass sie das allgemeine Aussehen und den Charakter des Menschen, auch die

allgemeinen ästhetischen Werte und den ästhetischen Geschmack der Zeit und Gesellschaft reflektieren, welche der Künstler abfasst. In ihrer Abhandlung analysiert sie dementsprechend die physiognomischen Eigenschaften der Osmanen ausgehend von den Werken von Hamdullah Hamdi und İbrahim Hakkı, Dichter, die in der östlichen Literatur über die Physiognomik schrieben (vgl. ebd.: 303). „Kıyafetnâme“ bzw. die literarischen Werke der Physiognomik sind der Turkologin Mengi zufolge eigentlich teilweise die Widerspiegelungen oder Produkte der Gesellschaft.

In jeder Gesellschaft gibt es selbstverständlich die allgemeingültigen Überzeugungen über die Beziehung zwischen Körper und Seele bzw. über die Korrelation zwischen dem physischen Äußeren und dem charakterlichen Inneren. Die literarischen Physiognomik-Texte sind die Widerspiegelung, Folgerungen und Interpretationen dieser Urteile (vgl. Mengi 1977: 299), was sich auch in Märchen mit detaillierten Physiognomie-Beschreibungen zutage kommt, sozusagen mit präzisen äußerlichen und innerlichen Figurengestaltungen (vgl. Wolf 2002: 389). In dieser Hinsicht zeigen die Ansätze von Mengi Parallelitäten zu den Gedanken Ernst Kretschmers und August Sanders. Kretschmer schildert die physiognomischen Bestimmungen in seinem Werk „Körperbau und Charakter“ (1921) fast ähnlich wie Mengi und beschreibt sie als ein Teil „der Phantasie der Völker“ (Kretschmer 1955: 1). Nach ihm gibt es bestimmte physiognomische Schilderungen als ein Produkt des Volkes oder der Gesellschaft:

Der Teufel des gemeinen Volkes ist zumeist hager und hat einen dünnen Spitzbart am schmalen Kinn, während die Dickteufel einen Einschlag von gutmütiger Dummheit haben (...). Die Frau aus dem Volke mit dem gesunden Menschenverstand zeigt sich untersetzt, kugelrund und stemmt - die Arme in die Hüften. Heilige erscheinen überschlanke, langgliedrig, durchsichtig, blass und gotisch (Kretschmer 1955:1).

„Kıyafetnâme“ als die literarisch-physiognomischen Texte in der östlichen Literatur sind im Allgemeinen als die Dichtungen zu kennzeichnen, in denen sich ausgehend von Körperteilen oder äußerlichen Erscheinungen des Menschen dessen Moral und Charakter zu deuten versuchen lassen. Dabei kommen auch literarisch die Farben in

Frage. In den Werken können auch die Farben als ein äußerliches Merkmal symbolhafte Bedeutungen haben und so physiognomisch bewertet und gedeutet werden. Die Farben der Haare, Nase, Gesichter oder auch Hautfarbe kann eine Mitteilung für Leser beinhalten, die darauf warten, dechiffriert zu werden. Durch die Betrachtung dieser Verbindung zwischen Farben und Physiognomik in den Kulturen, besonders in der türkischen Kultur und in den literarischen Werken wie in „Kıyafetnâme“ analysiert eine Masterarbeit in der türkischen Sprache namens „Anadolu Sahasına ait bir Kıyafetname Örneği“ (2007) von Gökhan Türk bestimmte Farben im Rahmen der literarischen Physiognomik in einem bestimmten Kıyafetname-Beispiel (vgl. Türk 2007: 26, 52, 43-59). Er betont beispielsweise die Farben wie „Weiß“ und „Rot“ in der türkischen Kultur, so in den türkischen Kıyafetname-Schriften. Die Bedeutung dieser Farben kommt davon, dass sie sich in der türkischen Flagge befinden. „Weiß“ als eine Farbe in der türkischen Kultur, die u.a. den Westen symbolisiert, kommt allgemein in Kıyafetname mit positivem Sinn vor (vgl. Türk 2007: 54, 56). „Rot“ wird in der türkischen Kultur und in literarischen Werken überwiegend positiv wahrgenommen, und hat eine besondere Rolle, weil diese Farbe auch mit dem Blut oder mit dem Sieg symbolisiert wird (vgl. Türk 2007: 60). Das Werk von Ayşe Duvarcı namens „Türkiye 'de Falcılık Geleneği ile Bu Konuda İki Eser: "Risale-i falname li Cafer-i Sadik" ve "Tefe'ülname"“ (1993) erwähnt auch die Farben bei der Interpretation der Physiognomie des Menschen und erklärt die Physiognomik im Grunde genommen als die Feststellung der charakterlichen Eigenschaften des Menschen ausgehend von dessen Farbe, Gestalt und Körperteilen (vgl. Duvarcı 1993: 31). Wenn man die Bedeutung der Farben erwähnt, dann fallen eigentlich direkt auch Goethe und seine Farbenlehre ein. Es ist hier nicht ausführlich zu erläutern, aber man soll für die Bedeutung der Farben in der Kunst und Literatur die sogenannten Namen durchlesen. Letzten Endes ist es nicht verwunderlich, eine Verbindung zwischen Farben und Charakter der Figuren in der Literatur zu beobachten, wenn die Wirkung der Farben auf die Psychologie auch heutzutage wissenschaftlich angenommen wird.

Bei der Gestaltung einer literarischen Figur fiktionalisiert der Schriftsteller den Körper und die Seele bzw. die äußerliche Erscheinung und die innerlichen Eigenschaften und ebenso die Lebensart, das Werturteil sowie die Haltung verschachtelt. Es ist manchmal

ein bewusster, aber manchmal unbewusster Prozess aus der Seite der SchriftstellerInnen. Sie können die Figur gezielt und detailliert in einer Harmonie zwischen dem Außen und Innen beschreiben, wie es besonders auch bei den sozialistischen Realisten der Fall ist. Die Figur kann „spontan“ als ein Ganzes des Außen und Innen erscheinen und dabei tritt das dialektische Verhältnis klar hervor. Denn es ist im Allgemeinen so, dass eine Seite der literarischen Figur -sowohl innerliche als auch äußerliche- die Zeichen der anderen Seite in sich trägt. Ein sorgfältiger Leser nimmt das literarische Werk und seine Figuren im Lichte dieser Zeichen unter die Lupe, dechiffriert und folgert das Ungesagte. Entsprechend der Diwan-Literatur ist es auch möglich innerhalb der modernen türkischen Literatur in der republikanischen Zeit die literarischen Charaktere im Rahmen des dialektischen Verhältnisses zwischen Körper und Seele -d.h. auch Außen und Innen- zu analysieren (vgl. Çonoğlu 2011: 477). In einem 2011 erschienenen Aufsatz von Çonoğlu lassen sich die Romane wie „Sinekli Bakkal“ von Halide Edip Adivar (zuerst 1935 in English unter dem Namen „The Clown and His Daughter“, dann 1936 im Türkischen veröffentlicht) und „Yaban“ (1932) von Yakup Kadri Karaosmanoğlu (deutsche Übersetzung: „Der Fremdling“, 1939) und „Yeşil Gece“ (1928) von Reşat Nuri Güntekin danach analysieren. Bei dem Schreibstil von Karaosmanoğlu ist beispielsweise jede äußerliche Beschreibung der Figur die Konkretisierung einer bestimmten innerlichen Eigenschaft (vgl. Çonoğlu 2011: 480). Es ist eigentlich für fast jede seiner Figuren und jedes seiner Werke gültig. In „Yaban“ ist jede Figur auf der Dialektik „Körper und Seele“ aufgestellt. Die Hauptfigur „Ahmet Celal“ ist körperlich behindert. Diese Behinderung taucht in dem Werk als ein besonderes Symbol auf, das die Figur kreierte. Die Handlung entwickelt sich um sie herum. Ahmet Celal, dessen Arm um der Heimat willen amputiert ist, zeigt sich mit den innerlichen Eigenschaften wie Mut, Opferbereitschaft, Glaube und Liebe (vgl. Çonoğlu 2011: 479). Einige Figuren –wie Salih Aga (er wird mit einem Fuchs oder mit einem Schakal identifiziert [Karaosmanoğlu Yaban S. 73]) und İsmail (er wird als ein Feldmaus bezeichnet [ebd.: S. 93])- literarisieren sich mit den tierischen körperlichen Eigenschaften. In dieser Hinsicht kann man sie ausgehend von dem aristotelischen Tier-Mensch-Vergleich physiognomisch untersuchen. Wie Karaosmanoğlu beschreibt auch Halide Edip Adivar alles Äußerliche und Innerliche der Figur ausführlich beim Schreiben. Das Äußere der Figuren als die Veranschaulichung

einer bestimmten innerlich/seelischen Eigenschaft wird umgehend dem Leser vorgelegt. Die Figuren in „Sinekli Bakkal“ reflektieren die typischen Eigenschaften ihrer Zeit (vgl. Çonoğlu 2011: 487). Das Gesicht der Figuren steht hier im Vordergrund und lässt sich als ein wichtiges Symbol verwenden, das sowohl deren innerlichen Eigenschaften und als auch deren Laune reflektiert. Die Romanheldin „Rabia“, die mit ihrem alten und neuen Gesicht beschrieben wird, ist als eine Brücke zwischen dem Orient und Okzident dargestellt (vgl. Çonoğlu 2011: 487). Davon ausgehend kann man behaupten, wie bestimmend die äußerliche Erscheinung einer Figur in seinen Charakter, in seine Lebensart eindringt und so eigentlich eine literarische Figur im Rahmen der Physiognomik auch in der modernen türkischen Literatur in der republikanischen Zeit betrachtet werden kann.

Seit der aristotelischen Physiognomik nimmt die physiognomische Literatur, die überwiegend in der Renaissance herkommt (vgl. Degkwitz 1996: 44), die Struktur und Erscheinung der menschlichen Gestalt als Ganzes an, aber gleichwohl ist zu entnehmen, dass das Gesicht -was auch auf Aristoteles zurückgeht- dabei besonders unterstrichen wurde (vgl. Barasch 1996: 203). Die Bedeutung des Gesichts als Hauptschauplatz des Ausdrucks wird von vielen Künstlern und Dichtern ständig innerhalb der literarischen Physiognomik betont (vgl. Barasch 1996: 200). In dem Buch „Yüzler“ (1992) von Yaşar Kemal, einem der bedeutendsten Schriftsteller der Türkei und von Abidin Dino, einem der berühmten Maler der Türkei, sprechen beide Persönlichkeiten beispielsweise über die Gesichter, als die Hauptauseinandersetzung der Physiognomik, schließen teils literarische teils malerische Folgerungen darüber. In diesem Teil der Arbeit wird von diesem Buch und von diesen wichtigen Künstlern bzw. von deren schlagkräftigen ästhetischen Werten der türkischen Literatur erzählt, um die Bedeutung des Gesichts im Rahmen der Physiognomie der Figur in der türkischen Literatur zu bestimmen. Das Buch ist somit die Literarisierung der Dialoge beider Künstler über die Gesichter, was die Besonderheit menschlichen Gesichtes und die Bedeutung der Beobachtung als Künstler betont. Besonders Kemal als ein Schriftsteller, der das menschliche Gesicht in jeglicher Hinsicht interessant annimmt (vgl. Kemal&Dino 2013: 15), hält die Beobachtung und das Lesen menschlichen Gesichtes beim Schreiben für wichtig (vgl. Kemal&Dino 2013: 8): „Çizdiğiniz yüzlerce yüze bu kadar şaşırمامam gerekir. Bu

benim de işimdi, romancılığımın bir yönüydü insanların yüzüne bakmak. Doğada hiç bir öğenin birbirine benzememesi...“¹⁰ (Kemal&Dino 2013: 6).

Alles in der Natur steht in Beziehung zueinander, aber ähnelt nicht absolut zu dem anderen. Ebenso sind die Gesichter als was Natürliches. Somit bezeichnet Kemal das Gesicht zuallererst als das äußerliche Hauptmerkmal des Menschen bzw. die besondere Natürlichkeit, die Menschen voneinander trennt und sie einer Besonderheit verleiht. Yaşar Kemal äußert es folgendermaßen: „Hiçbir çiçek, aynı dalda da olsa, hiçbir yaprak, aynı ağaçta da olsa, hiçbir kök, aynı toprakta da olsa, hiçbir çimen, hiçbir pınar, hiçbir ağaç, çalı, hiçbir yüz... Doğanın hiçbir ayrıntısı birbirine benzemiyor“¹¹ (Kemal&Dino 2013: 9).

Ebenso erklärt Abidin Dino, wie die Gesichter die Besonderheit des Menschen externalisieren und wie das menschliche Gesicht als einen Charakterzug auftritt und somit zu einem geeigneten Gegenstand zur Literarisierung werden kann. Dino drückt somit eine ähnliche Auffassung mit Schopenhauer aus, der das Menschengesicht als eine Hieroglyphe bezeichnet (vgl. Schopenhauer 1851: online): „O suratlar ki hem birbirine benzer, hem de birbirinden apayrı! Hepsinde göz, kulak, burun filan var ama parmak izleri kadar apayrı insan yüzleri, insan çeşitleri... Sanatçı için bir de renkler âlemi, bitmez tükenmez bir konu¹²“ (Kemal&Dino 2013:41).

Kemal betont, dass sich die Gesichter zwar am meisten in Klagegedichten in der türkischen Literatur beschreiben lassen (vgl. Kemal&Dino 2013: 13), kommen die menschlichen Gesichtsbeschreibungen jedoch auch in Märchen und Legenden vor (vgl. Kemal&Dino 2013: 25). Er kritisiert auch sich selbst dabei, dass die ausführliche Beschreibung der Gesichter in der türkischen Literatur vernachlässigt wird. Ihm zufolge erscheinen die detaillierten menschlichen Gesichter in der türkischen Literatur erst am

¹⁰ „Ich soll über die hunderten Gesichter nicht wundern, die Sie zeichnen. Das ist auch meine Sache, ein Teil meiner Autorschaft, ins Gesicht des Menschen zu beobachten. Dass sich nichts in der Natur gleicht...“

¹¹ „Keine Blumen, auch wenn sie auf dem gleichen Zweig blühen, keine Äste, auch wenn sie auf dem gleichen Baum stehen, keine Wurzeln, auch wenn sie im gleichen Untergrund Wurzeln schlagen, keine Gräser, keine Quellen, keine Bäume, keine Büsche, keine Gesichter... Keine Einzelheiten in der Natur gleicht dem anderen“

¹² „Die Gesichter ähneln sich zwar zueinander, sie trennen sich jedoch stark voneinander! Jede hat zwar Augen, Ohren, Nasen, aber ziemlich unterschiedlich sind die Menschengesichter, die Menschenarten, wie die Fingerabdrücke... Für einen Künstler schaffen sie eine Farbenwelt, einen unerschöpflichen Stoff“

Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Aufhören der überwältigenden Macht oder Hegemonie des Sultans (vgl. Kemal&Dino 2013: 27). Im Gegensatz dazu zögert man auch im letzten Teil des 19. und im ersten Teil des 20. Jahrhunderts das Menschengesicht umfangreich zu behandeln, weil der Mensch dazu tendiert, sich zerteilt und zerstreut zu bewerten. Denn dem Ansatz Max Picards, der die Physiognomik aus einer philosophischen Perspektive ausführlich zu bewerten versucht, in seinem Werk „Das Menschengesicht“ (1929) will ein solcher Mensch sich nicht ganz haben. So macht er das Menschengesicht nicht zum Gegenstand (vgl. Picard 1941: 11).

Im erwähnten Werk verwendet Kemal die Äußerung als „İnsan yüzünden içeriye bakmak“¹³ (Kemal&Dino 2013: 36), was als eine tiefengreifende Beschreibung der Physiognomik sein und sie wesentlich zusammenfassen kann. Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Außen- und Innenseite des Menschen stellt er das Gesicht wieder in den Mittelpunkt. Denn die Gesichter sind der Ausdruck, sozusagen die Externalisierung des innerlichen Rhythmus (vgl. Kemal&Dino 2013: 51). Mit diesem Blickpunkt kann angenommen werden, dass Kemal die Idee der Physiognomik vertritt, dass die innerlichen Eigenschaften sich auf das Gesicht reflektieren. So gleicht er jedes Gesicht mit einem Buch, das darauf wartet, gelesen zu werden: „Aslında kitap gibi bir şey her yüz, ama daha yazılmamış bir kitabı okumak kolay mı, belki de Ibn-ül Arabi olmalı“¹⁴ (Kemal&Dino 2013: 68). Der hier zur Sprache gebrachte „Muhyī d-Dīn Ibn ‘Arabī“, der auch oben als ein bekannter östlicher Physiognomiker erwähnt wurde, kommt als einer der bekanntesten Sufis, islamischer mystischer Denker und Schriftsteller am Anfang des Buches vor, der die Fähigkeit hat, das menschliche Gesicht zu lesen und dessen charakterliche Eigenschaften zu erraten. Der hier verwendete Ausdruck „Aslında kitap gibi her yüz“¹⁵ deutet auf die Lesbarkeit und Interpretierbarkeit des Gesichts, d.h., dass man ein Buch wie das Gesicht eines Menschen lesen, wahrnehmen, interpretieren, es nach sich selbst, nach seinem eigenen Blickpunkt bewerten und darüber Folgerungen schließen kann. Man erreichte dadurch sogar, vom Gesehenen, Sichtbaren, ins Ungesehene, ins Unsichtbare oder vom Gegebenen oder

¹³ „ins Gesicht sehen“

¹⁴ „Eigentlich ist jedes Gesicht wie ein Buch, aber ist einfach, ein ungeschriebenes Buch zu lesen? Vielleicht könnte es so, wenn man Muhyī d-Dīn Ibn ‘Arabī wäre“

¹⁵ „eigentlich ist jedes Gesicht wie ein Buch“

Geschriebenen, bzw. Bewussten zum Unbewussten, Ungesehenen oder sozusagen Rätselhaften. Dieser Bestimmung Kemals zufolge ist jedes Gesicht eine besondere Persönlichkeit, die darauf wartet, entdeckt zu werden, wenn jedes Buch ein neues zu entdeckendes Abenteuer ist. Dabei weist das Gesicht eine symbolhafte Kraft auf: „Simgeleşmiş o yüzlerce surat yan yana gelince okunacak bir çeşit kitap olmaz mı?¹⁶“ (Kemal&Dino 2013: 70). Diese Bestimmungen Kemals über das menschliche Gesicht entsprechen sich denen von Georg Simmel, die er in seinem Aufsatz „die ästhetische Bedeutung des Gesichtes“ (1995) zusammenfasst. Auch nach Simmel wird das menschliche Gesicht u.a. in der bildenden Kunst behandelt und es wird akzeptiert, dass es und seine Form die Seele reflektiert. Es kommt sogar als das Äußere innerer Einheit vor (vgl. Simmel 1995: 36), denn es drückt allgemein die Einheit in der Vielfalt aus (vgl. ebd.: 36, 37). Es ist sowohl das Symbol des Geistes als auch der Persönlichkeit (vgl. ebd.: 38).

Die Werke Kemals wie „Binboğalar Efsanesi“ (Das Lied der tausend Stiere, 1971) und „Demirciler Çarşısı Cinayeti“ (Akçasaz Trilogie, Mordtat im Markt der Schmiede, 1974) sind die auffälligsten Werke in der türkischen Literatur, die einen großen Wert auf den Gesichtszustand der Figuren legen. Darin kommen also das Gesicht verschachtelt mit der Zeit und Gesellschaft zusammen vor, was in der Handlung auffällt (vgl. Kemal&Dino 2013: 27, 28). Nach Kemal ist ferner Gogol der besondere Dichter, der eine große Bedeutung auf die Beschreibung der menschlichen Gesichter beimisst, ebenso Nazım Hikmet in der türkischen Literatur (vgl. Kemal&Dino 2013: 13). Das Werk „Memleketimden İnsan Manzaraları“ (Menschenlandschaften, 1966-1967) Hikmets ist beispielsweise reich an der Beschreibung sozialer Gesichter der Zeit. Der Zusammenhang zwischen Individuum, Gesellschaft und Zeit im Rahmen der äußerlichen und innerlichen Erscheinungen der Menschen wird dabei detailliert perzipiert und gefolgert: „İnsan yüzü karmaşık bir gizdir. Siz de ben de insan yüzlerinde bir çeşit büyü, bir giz, gizler arayanlardansınız¹⁷“ (Kemal&Dino 2013:31).

¹⁶ „Werden die hunderten symbolhaften Gesichter nicht zu einem zu lesenden Buch, wenn sie zusammenkommen? “

¹⁷ „Das Menschengesicht ist ein komplexes Geheimnis. Wie Sie, fahnde ich auch in ihm nach einer Magie, einem Geheimnis, bzw. Geheimnisse“

Dino deutet in seinem anderen Werk namens „Eller“ (Hände, 1991) die Chiromantie, Handlesekunst aus und versucht, zusammenzufassen, wie und inwieweit man in der Malerei ausgehend von den Händen der Menschen bzw. mittels der Physiognomie der Hände der Menschen über den Charakter folgern kann. Mit seiner Aussage „Her şey ellerle başladı, ellerle bitecek¹⁸“ (Dino 2013: 31) will er vielleicht die Bedeutung der Hände besonders in jeglicher Kunst hervorheben. Der Dichter schreibt mit seinen Händen, seine Kunst startet er damit; der Maler malt mit seinen Händen, was auch seine Kunst beginnen lässt. Auf diese Weise ist die Handlesekunst oder die Physiognomie der Hände zur Deutung der dargestellten Figuren wichtig, die Hinweise auf den Charakter beinhaltet. Ähnlicherweise haben die Hände auch in der literarischen Physiognomik Balzacs eine besondere Rolle (vgl. Yücel 2007: 99). So kann man die Ähnlichkeit feststellen, wenn man die Überzeugungen Dinos und Balzacs über Hände vergleicht:

Die Hand ist ohne Zweifel von unsern Organen dasjenige, das unsere sinnlichen Erregungen am unmittelbarsten überträgt (...) Die Hand, die ganz allein alles ausgeführt hat, was bis jetzt der Mensch ersann, ist gewissermaßen geradezu gleichbedeutend mit ›Handlung‹. Durch sie betätigt sich die Gesamtsumme ihrer Kraft, und es ist bemerkenswert, daß fast alle Menschen von mächtiger Intelligenz schöne Hände gehabt haben, deren Vollkommenheit das charakteristische Anzeichen eines hohen Geschickes ist. (...) Das Auge kann den Zustand unserer Seele malen, aber die Hand teilt gleichzeitig die Geheimnisse des Körpers und die des Gedankens mit (Balzac 1920: online).

Folglich ist es zu deuten, dass die Beispiele der Werke der türkischen Literatur über die Physiognomik und die Bedeutung der Körper-Seele-Dialektik im Rahmen der Figur vermehrt werden können. Diese Erwähnten sind nur kleines Fragment davon. In den folgenden Teilen der Arbeit werden die weiteren Beispiele gelegentlich erwähnt.

¹⁸ „alles beginnt mit Händen und endet ebenso damit“

1.1.3.d. Maske und Gesicht. Physiognomischer Wandel durch die Maske

*Der Mensch kann so sein, wie er aussieht,
er braucht es aber nicht, er hat die Freiheit, anders zu sein
als sein Gesicht (Picard 1937: 173)*

So wie das Gesicht ist die Maske eines der Phänomene des Menschen seit Jahrhunderten, mit der der Mensch sich beschäftigt. Die Maske ist vor allem ein theatralischer Begriff. Zum Ausgangspunkt taucht dieser Begriff überwiegend im Rahmen des Theaters als ein Objekt der Kunst auf, das vom Schauspieler zu einem bestimmten Zweck verwendet wird. Der Schauspieler, der auf der Bühne handelt, versucht durch die Maske, seine eigene Identität zu verhüllen, aber auch gleichzeitig eine andere Identität zu enthüllen. Auf diese Weise tritt die Maske seit der Antike mit zwei unterschiedlichen Missionen auf, die eine als verhüllende, die andere als enthüllende beschrieben wird. Dieser Anwendungs- sowie Bedeutungsbereich der Maske im Theater breitet sich mit der Zeit in anderen Bereichen als Schutzmaske, Schminkmaske, Arbeitsmaske, rituelle Maske usw. und auch in dem Alltagsleben aus. Danach findet der Begriff „Maske“ nicht nur als ein Objekt der Kunst, sondern auch als eine Metapher zur Verhüllung oder Enthüllung zum Gebrauch in der Literatur. Wie ebenso Richard Weihe betont, taucht die Maske nämlich sowohl als „konkreter Gegenstand“ (wie im Theater oder Karneval usw.) als auch als „Tropus“ (wie auf die „Verstellung“, „Täuschung“, „Heuchelei“, „Schein“, „Rollenspiel“ usw. hinweisend) auf (vgl. Weihe 2004: 355). Was aber im Grunde genommen auch im Alltag bzw. aus der gesellschaftlichen Perspektive weitläufig anzunehmen ist, dass die Maske der Person eine neue Physiognomie somit eine neue Identität sowie Rolle verleiht, größtenteils indem sie das Gesicht verhüllt, so taucht sie als Tropus, als Metapher für Verstellung, Heuchelei oder Täuschung auf.

Es gibt eine zweidimensionale Beziehung zwischen der Maske und dem Gesicht, die auf die Menschheitsgeschichte zurückzuführen ist und eine lange Geschichte hat. Diese Beziehung taucht, den verhüllenden und zeigenden Charakter der Maske entsprechend, sowohl als „Kontrastierung von Gesicht und Maske“, was immer noch gültiger ist, als

auch „Gleichsetzung von Gesicht und Maske“ auf (vgl. Weihe 2004: 13). Die bisher mehr anerkannte Ansicht zu diesen Beziehungen ist die erste, deren verhüllende sogar verändernde Eigenschaft, bei der sie als „künstliche Abdeckung des Gesichts, des Kopfes oder des ganzen Körpers“ beschrieben wird (vgl. ebd.: 18). Danach solle die Maske den Menschen andere Gesichter, Existenzen oder Identitäten ermöglichen (vgl. ebd.: 16). Dabei glaubt man daran, dass der ursprüngliche Sinn der Maske nicht darin liegt, das Gesicht zu verbergen, sondern darin, eine andere Persönlichkeit zu gewinnen (Borrmann 1994: 24): „Durch die veränderte Erscheinung kann sich der Maskenträger ein anderes Dasein imaginieren (...) die Maske verdeckt auch sein Gesicht und damit seine Identität“ (vgl. Weihe 2004: 17). Innerhalb dieser Annahme ist die Maske zunächst von vielen als ein Zeichen tragendes Kommunikationsmittel anzunehmen (vgl. Weihe 2004: 18 und vgl. Kolenc 2013: 83), das in sozialen Zusammenhängen präzise erkennbar ist (vgl. Weihe 2004: 19). Beispielsweise beschreibt György Konrad die Maske in seinem Aufsatz „Maske und Gesicht“ (1979) als ein unerlässliches Kommunikationsmittel, ohne die man nicht kommunizieren kann, so dass es so viele Masken wie menschliche Beziehungen gibt (vgl. Konrad 1979: 187). Dies zeigt ihre gesellschaftliche Funktion (vgl. Weihe 2004: 22). Denn mit der Maske versucht man, etwas Gewünschtes, sogar etwas Vorherbestimmtes wie die Lage als berufliche oder persönliche in der Gesellschaft oder wie sein Geisteszustand zum Mitmenschen mitzuteilen. So übernimmt sie auch eine Funktion als Identitätskonstruktion im Rahmen der Kommunikation in der Gesellschaft (vgl. Kolenc 2013: 9). Jedes Mal wählt das Individuum sich selbst eine Identität, eine Rolle durch die Maske aus, und mit diesem Rollenwechsel konstituiert sich eine neue Identität. Einige Psychoanalytiker, von denen einer der Student von Jung Roland Kuhn ist, beschreiben diese Aufgabe der Maske deswegen als „jedesmal ein Sterben“, zumal das Individuum jedes Mal durch die Rollenmaske seine eigene Identität tötet und sich eine neue bestimmt (vgl. Weihe 2004: 20).

Die zweite Beziehung kommt als „Gleichsetzung von Maske und Gesicht“ vor. Dabei macht man keine Unterscheidung dazwischen: Maske und Gesicht sind gleich, eine Unterscheidung zu machen ist unzutreffend. Dies zeigt sich schon auch in der griechischen Herkunft des Wortes „Maske“ als „Prosópon“, wobei es von der

Unterscheidung zwischen dem natürlichen und künstlichen Gesicht keine Rede ist und Maske und Gesicht in einer Einheit behandelt werden (vgl. Weihe 2004: 27). So entsteht dabei ein Begriff als „Maskengesicht“ (vgl. ebd.: 100). Wie ein Gesicht weist auch eine Maske eine Außen- und Innenseite auf (vgl. ebd.: 31). Sie erweist sich, als ob sie die Innenseite von der Außenseite trennen würde, was eine von deren Funktionen ist, sie verbindet gleichwohl die beiden Seiten, indem sie eine Grenze dazwischen bildet. So bildet sie eine Paradoxie (vgl. ebd.: 35, 46, 47). Die Außenseite der Maske wirkt auf dem Betrachter, die Innenseite auf den Maskenträger (vgl. ebd.: 50). Deswegen ist es von seiner paradoxalen Annahme festzustellen, wo sich eine Maske befindet, ist es auch da das Gesicht zu sehen, oder mit anderen Aussage, auch wenn ein Gesicht maskiert ist, lässt es sich auf jeden Fall demaskieren und sich selbst zeigen (vgl. ebd.: 71).

Anders als den oben erwähnten Beziehungen zwischen Maske und Gesicht und von der Wahrnehmung des Begriffs „Maske“ als Gleichsetzung und Kontrastierung ist auch das gängige lateinische Wort für „Maske“ als „Persona“ zu bemerken, das vielmehr die soziale Rolle des Menschen in Verbindung mit der Maske hervorhebt. Danach ist eine enge Beziehung zwischen Maske und Person. Die Maske wird danach im Rahmen der Person und die Person im Rahmen der Maske betrachtet (vgl. ebd.: 27-29). Darunter versteht man im weiteren Sinne, dass jedes Individuum als ein Teil der sozialen Struktur der Gesellschaft eine Maske trägt, was eigentlich seine Position in der sozialen Welt zeigt.

Das Außen-Innen-Verhältnis der Maske kann sich auch mit dem Begriff „Charaktermaske“ zeigen, der im engeren Sinne zu einer theatralischen Terminologie gehört, wobei das Wort „Charakter“ für das Innere, das Wort „Maske“ für das Äußere steht. Die Charaktermaske bedeutet somit die Verbindung vom Inneren und Äußeren in Einem (vgl. Weihe 2004: 311). Diesen Begriff verwandelt Marx in einen ökonomischen Kontext seiner marxistischen Theorie entsprechend zur „ökonomische[n] Charaktermaske“. Die Maske solle ausschließlich Symbol oder typische Kennzeichen „des ökonomischen Charakters einer Person im kapitalistischen System“ (vgl. Weihe 2004: 313), bzw. ein ökonomisch-gebildetes Gesicht nach den ökonomischen Interessen:

Die Personen existieren hier nur füreinander als Repräsentanten von Ware und daher als Warenbesitzer. Wir werden überhaupt im Fortgang der Entwicklung finden, daß die ökonomischen Charaktermasken der Personen nur die Personifikationen der ökonomischen Verhältnisse sind, als deren Träger sie sich gegenüber treten (Marx 1885: online).

Das kollektiv-geformte Charakterbild des Menschen bei Marx (vgl. Weihe 2004: 314) gibt deswegen eine solche Tendenz zum Menschen, sein Äußeres und Inneres nach ökonomischen Interessen in der Gesellschaft zu bestimmen. Das bestimmte Charakterbild ist eigentlich die Maske, die nicht das Reale sondern das Ökonomische zeigt. Diese Charaktermaske bildet einen bestimmten Typus in der Gesellschaft, was später in dieser Arbeit bei der Analyse der Begriffe „Typ“ und „Typus“ eingehender analysiert wird. Der marxistischen Herangehensweise nach soll eigentlich der Mensch durch eine klassenlose Gesellschaft sein Gesicht enthüllen, durch die Demaskierung und Befreiung von dieser ökonomischen Charaktermaske (vgl. Weihe 2004: 314).

Bei der Bewertung der Maske entstehen im Grunde genommen zwei gegensätzliche Ansätze, was oben zu äußern versucht wurde. Einerseits kommt man zu dem Gedanken, dass jeder sich selbst eine Maske, ein Gesicht nach sich selbst, seinem Charakter entsprechend auswählt, zumal Maske und Gesicht sich ähnlich sind. Der Charakter oder die Identität des Menschen hängt dabei nicht davon ab, ob er das Gesicht hat oder eine Maske trägt. Andererseits ist es anzunehmen, dass einer sich selbst eine Maske auswählt, durch die er eine andere Identität, einen anderen Charakter, abseits seines eigenen Charakters, erwirbt. Dabei ist von zwei unterschiedlichen Charakteren die Rede: der eigene und der andere, was eine Dualität zustande bringt¹⁹. Unter den Vertretern, die den zweiten Ansatz verteidigen, befindet sich Jean-Jacques Rousseau, wie es Weihe betont. Nach Rousseau ist der soziale Mensch durch die Maske in einer Lage, den anderen zu täuschen, weil er durch diese nicht mehr er selbst ist, seinem Eigenen fremd ist und den Schein für alles halte (vgl. Weihe 2004: 335 und vgl. Rousseau o.j. Bd IV: online). Diese Maske, die durch die Sozialität auftaucht, verleiht

¹⁹ Eine solche Unterscheidung macht auch der Kunsthistoriker Hans Belting zu seinem Hauptgegenstand über die Beziehung zwischen Maske und Gesicht in „Faces. Die Geschichte des Gesichts“ (siehe für weitere Informationen: Belting 2013: 25).

dem Individuum eine Verdoppelung oder Dualität, die sich als Zerrissenheit erweist, so erscheint „ein doppelter Mensch“ (vgl. Weihe 2004: 336). Auf diese Weise findet Rousseau das vorhandene Verhältnis zwischen Gesellschaft und Mensch als brüchig (vgl. ebd.: 335). Während „der natürliche Mensch“ sich als Ganzes für sich selbst und seinesgleichen zeigt, ist „der bürgerliche Mensch“ eine gebrochene Einheit durch den sozialen Körper. Denn „die guten sozialen Einrichtungen vermögen den Menschen am ehesten seiner Natur zu entkleiden, ihm seine absolute Existenz zu rauben“ (Rousseau o.j. Bd I: online). Das zeigt einfach den Unterschied zwischen Maske und Gesicht. Es solle deswegen sehr schwierig sein, vom Gesicht, genauer von der aufgesetzten Maske, den Charakter des Menschen in jüngerer Zeit zu schließen, als in einem späteren Alter. Wegen des Wechselpotentials des Gesichtsausdrucks mit der Zeit ist es kontrovers, die bestimmten Seelenzustände des Menschen zu erreichen (vgl. ebd. Bd IV: online).

Die Folgerungen Rousseaus in seinem Werk „Emil oder über die Erziehung“ (1762) über die Physiognomik und Maske geht so weiter, dass die Seelenzustände sich auf dem Gesicht abspiegeln, zur Gewohnheit werden und danach das Gesicht eine Physiognomie annimmt, sogar von dieser Physiognomie ausgehend man über den Charakter interpretieren kann. Aber dies benötigt die Kenntnisse, „die wir nicht besitzen“. Es ist sehr schwierig, weil Gesichtsausdrücke sich ständig wechseln (vgl. Rousseau o.j. Bd IV: online). Im Rahmen der Physiognomik glaubt man gleichwohl an die Korrelation zwischen Seele und Körper, die sich immer gegenseitig beeinflussen: „Der Körper muß notwendigerweise Kraft besitzen, wenn er anders der Seele gehorchen soll; ein guter Diener muß stark sein (...) Ein kraftloser Körper schwächt auch die Seele“ (vgl. ebd. Bd I).

Die Verbindung zwischen der Physiognomie und Soziologie bzw. Körperlichkeit und Sozialität, die sich unter der Körpersoziologie betrachten lässt, kann bei den berühmten Soziologen beobachtet werden, wie z.B. bei Emile Durkheim. Der Einfluss des Körpers bzw. der Physiognomie auf die Gesellschaft oder die Beziehung zwischen Körper und Gesellschaft hat einen besonderen Platz in seiner Philosophie. Er spricht von zwei Seiten des Menschen als Wesen, bzw. vom Dualismus der menschlichen Natur, die er als „Homo Duplex“ bezeichnet: die eine ist seine individuelle und die andere seine

soziale Seite. Diese Verdoppelung des Menschen zeigt zunächst „die doppelte Existenz des Individuums in den privaten und der öffentlichen Sphäre“ (vgl. Weihe 2004: 338). Der Mensch existiert so als ein soziales Individuum. Den Übergang schafft er von der Individualität zur Sozialität durch die Maske. Er kommt als eine maskierte Person seiner sozialen Seite entsprechend vor, das heißt, er verwendet sein Gesicht als eine Maske, wie er will (vgl. ebd.: 339, 340). Auf diese Weise kann der Körper bei Durkheim im Zusammenhang mit dem Wandel des Gesichts durch die Maske ausgedeutet werden:

Dieser Dualismus entspricht (...) der doppelten Existenz, die wir gleichzeitig führen: die eine, rein individuell, hat ihre Wurzeln in unserem Organismus, die andere soziale, ist nichts anderes als die Verlängerung der Gesellschaft (Durkheim 1981: 379).

Neben Durkheim bewertet auch Georg Simmel den Körper/die Physiognomie als ein Teil der Gesellschaft. Insofern beinhaltet das Gesicht nach ihm die Bildlichkeit, die der Mensch von der Geschichte bis zur Gegenwart trägt. So können auch die Gedanken Simmels über den Körper, im engeren Sinne über das Gesicht, im Rahmen der Physiognomik analysiert werden, weil er den Gedanken vertritt, dass es möglich ist, den Menschen mit seiner Vergangenheit am Gesicht abzulesen:

Das Gesicht (...) ist der geometrische Ort (...), es ist das Symbol all dessen, was das Individuum als die Voraussetzung seines Lebens mitgebracht hat, in ihm ist abgelagert, was von seiner Vergangenheit in den Grund seines Lebens hinabgestiegen und zu beharrenden Zügen in ihm geworden ist. (...) das Gesicht bewirkt, dass der Mensch schon aus seinem Anblick, nicht erst aus seinem Handeln verstanden wird. Das Gesicht, als Ausdrucksorgan betrachtet, ist sozusagen ganz theoretischen Wesens, es handelt nicht, wie die Hand, wie der Fuß, wie der ganze Körper; es trägt nie das innerliche oder praktische Verhalten des Menschen, sondern es erzählt nur von ihm (Simmel 1907: online).

Besonders die physiognomischen Spuren bei Simmel im Rahmen der Körpersoziologie, die die Physiognomie mit der Gesellschaft und Geschichte zusammen betrachtet, vereinfacht vielleicht die Paraphrasierung der Überzeugung von Lukács über die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten, wenn man den Einfluss der Philosophie Simmels auf ihn in Betracht zieht. Denn auch nach Lukács deutetkurz gesagt die Physiognomie der Figuren auf ihre Vergangenheit hin.

Im Rahmen der Physiognomik wird das Gesicht seit Jahrhunderten als die Repräsentation einer seelischen, innerlichen, charakterlichen, moralischen Sache angenommen. Mit der Maske oder mit dem Masken-Symbol wurde es diesmal zu einer Repräsentation der gewünschten oder vorbestimmten Sache. Beispielsweise verwandelt sich das Gesicht durch die Maske zu einem der erwünschten Person in einer Gesellschaft, einer erfolgreichen, glücklichen, reichen oder gebildeten Person. Man gestaltet die erwünschtesoziale Identität, was als eine Repräsentation bewertet wird. So kann man die Maske im Allgemeinen als eine soziale Identität bezeichnen, die sich der Lage, Bildung, Familie, dem Beruf, Freundeskreis bzw. der Umwelt entsprechend formen lässt²⁰. Somit ist die Kritik Lichtenbergs und Hegels an Lavater in einer anderen Perspektive wieder zu analysieren. Der Ansatz, der hervorhebt, dass die Person sich selbst eine Maske bestimmt, die ihr eine soziale Identität anders als seine eigene verleiht und dass sie mit dieser Maske innerhalb der Gesellschaft existiert, widerlegt die Aussage Lavaters, dass dauerhafte Eigenschaften des Gesichts die Seele reflektieren. Stattdessen verstärkt es die Betrachtungsweise Lichtenbergs und Hegels, die die Tätigkeit dabei betont. Denn die maskenhafte Veränderung im Gesicht beinhaltet eine Tätigkeit und das ist eigentlich, was den (u.a. auch den augenblicklichen) Charakter oder die Seele widerspiegelt. Auf diese Weise zieht die traditionelle Physiognomik in Zweifel, die getrennt von der Pathognomik geführt wird. Gleichwohl ist anzunehmen, dass von dem Gesicht und dem Gesichtsausdruck zusammen mit den momentanen Veränderungen ausgehend auf den Charakter oder die Seele des Menschen geschlossen wird, indem von der Physiognomik und Pathognomik zusammen Gebrauch gemacht wird. Dabei sind sowohl das Gesicht als auch der Gesichtsausdruck oder sozusagen das

²⁰ Es ist als eine Zusatzangabe auszusagen, dass der Aussage *Gesicht als Repräsentation* in dem oben erwähnten Werk von Belting im Hinblick auf die Porträtkunst, sogar im Hinblick auf die Analogie von Porträt und Maske vorkommt (vgl. Belting 2013: 118, 121).

Antlitz gleichwertig wichtig. Eigentlich ist es nicht das Gesicht, sondern der Gesichtsausdruck, was sich verändert. Die Nase, Augen oder auch die Hand, Arme, Füße verändern sich nicht, physisch sind sie gleich, aber ausschließlich deren Bewegungsart verändert sich. Das heißt, dass die Gesichtszüge sich verändern können, aber die Grundphysiognomie des Menschen erhalten bleibt (vgl. Borrmann 1994: 18). Deswegen sollen die sich handelnden Eigenschaften im Körper, im Äußerlichen zusammen mit den dauerhaften in Betracht gezogen werden, um das Innerliche zu erreichen. Ferner ist es zu betonen, dass bei der Kommunikation durch die Maske eigentlich der Kontrast zwischen „Repräsentation“ und „Repräsentierten“ jedem bewusst ist und der Raum der Maske zwischen Wahrheit und Lüge zu sehen ist. Die kommunizierende Funktion gewinnt sie ohnehin somit, indem sie etwas repräsentiert (vgl. Schmitz-Emans 2009:19, 20). Auf diese Weise kann man ein Gesicht demaskieren, auch wenn es maskiert ist. Diesem ist zu entnehmen, dass das Phänomen „Gesicht“ einem „Relativitätsprinzip“ unterliegt, nach dem es unterschiedlich –aus unterschiedlichen Perspektiven- beobachtet oder dargestellt werden kann (vgl. Vitale 2007:115).

1.1.3.e. Maske als soziale Identität in den literarischen Werken

Was die Maske angeht, ist u.a. auch Carl Gustav Jung und sein Persona-Archetyp zu nennen. Demnach bestimmt oder verändert sich das Gesicht in der Umwelt nach der sozialen Lage und den Lebenserfahrungen, welche dem Gesicht und dem Individuum eine soziale Identität verleiht. Diese Funktion des Gesichts beschreibt Jung als „Persona“, was vor allem auf die Verbindung zwischen dem Gesicht und der Gesellschaft hinweist und sich innerhalb der Archetypen Jungs befindet. Im engeren Sinne bedeutet Jungs Persona die soziale Maske des Menschen, oder „sozialer Archetypus“ mit der Beschreibung Jungs und verleiht jedem ein Gesicht, mit dem oder durch das die Gesellschaft und die Mitmenschen ihn annehmen. So schafft man eine erfolgreiche oder gewünschte Anpassung an die Gesellschaft²¹. Durch das Persona verhalten sich die Menschen fallweise nach der Gesellschaft oder allgemein nach den

²¹ Während man diesen annehmbaren Eigenschaften als Persona nützt, verdrängt man nach Jung die unannehmbare als „Schatten“ ins persönliche Unbewusste (vgl. Stevens 2015: 107).

Erwartungen und Wünschen der Mitmenschen. Bereits in der Frühkinderzeit entsteht es in Folge von Erwartungen von Eltern, Lehrern und Gleichaltrigen (vgl. Stevens 2015: 106, 107). Daraufhin entsteht eigentlich im engeren Sinne eine maskierte Person. Nach Jung stehen die innere Welt und die Träume über die äußere Welt der Menschen (vgl. ebd.: 10-11). D.h., das Innere sei wichtiger als das Äußere. Er nimmt somit die Maske als eine soziale und kulturelle Identität im menschlichen Gesicht oder vielmehr als „Rollenmaske“ entsprechend zur Beschreibung Weihes an (vgl. Weihe 2004: 343). Die Maske zeigt sich somit als der Abwehrmechanismus des Menschen gegen die verändernden Lebenssituationen. Deswegen kann sich die soziale Identität des Menschen als soziale Maske oder Persona entsprechend der Situation, Person oder auch Zeit sowie Raum verändern. Auf diese Weise ist die Maske veränderlich, die das Gesicht ersetzt. Deswegen soll das Gesicht oder das Äußerliche des Menschen nach dem Ansatz Jungs eigentlich dem Kontext entsprechend bewertet werden, oder wie Ludwig Wittgenstein ausdrückt, soll man der Physiognomie „als Gebrauch innerhalb des Kontextes einen Sinn verleihen“ (Craker 1996: 540), damit keine Missverständnisse auftauchen. Jegliche äußerliche sowie innerliche Faktoren sollen in Betracht gezogen werden, indem jemand im Rahmen der Innen-Außen-Beziehung bewertet wird. So soll man eine Folgerung von der Physiognomie des Menschen ausgehend auf die abstrakten Eigenschaften wie Moral, Charakter, Gabe usw. schließen. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, dass dieses künstliche Gesicht eine List für den Verstand oder für das Gefühl erzeugt, indem es das natürliche Gesicht teilweise verbirgt und verändert (vgl. Yücel 1997: 178). Aber gleichwohl ersetzt es nie gänzlich das natürliche; die angebliche Ersetzung kann nur vielleicht „keine wesentliche, sondern die Lage betreffende Ersetzung“ sein (vgl. ebd.: 179). Das Natürliche taucht auf jeden Fall auf (vgl. ebd.: 179).

György Konrad, der ungarische Autor, analysiert die Maske im Lichte der Literatur. Er setzt die Maske sogar mit der Literatur gleich. Ihm zufolge ist die Literatur „eine ironische Maske“, die als Metapher für das Gesicht steht. Denn der Schriftsteller als Maskenbildner dichtet und schafft im Werk Masken, und bringt den Leser dazu, diesen erstellten Masken Glauben zu schenken (vgl. Konrad 1989: 187, 197). Eigentlich meint er damit, dass der Schriftsteller Persona, sozusagen die Individuen der Gesellschaft

schaft. So wird die anthropozentrische Literatur zu einem Maskentreffpunkt oder zu einem Raum, in dem von maskierten Personen erzählt wird. Denn die Literatur ist die Fiktion (vgl. ebd.: 193), innerhalb derer nichts real, sondern alles Fiktion oder Wahrnehmung des Autors ist, was die maskierten Individuen zustande bringt. Die Gesellschaft weist sowieso dem Individuum Rolle zu, das sich seiner Rolle bewusst ist und sich danach zu verhalten versucht (vgl. ebd.: 189, 190). Wie jede Kultur sein eigenes Rollensystem hat (vgl. ebd.: 189), so hat sie auch seine eigene Maskerade (vgl. ebd.: 188) was im literarischen Werk aus den Augen des Schriftstellers reflektiert wird. Aus dieser Perspektive ist die Literatur so eine Maske, „die ein Gesicht zu sein scheint“ (vgl. ebd.: 189), und die sich ein Maskensystem der Gesellschaft entsprechend baut (vgl. ebd.: 195).

In den literarischen Werken hat jede Figur eine Rolle, so eine soziale Maske, die von dem Autor gestaltet wird. Diese Rolle bestimmt ihre Stellung im Werk während der Handlung. So dient deren Physiognomie zu einem bestimmten Zweck. In diesem Zusammenhang soll die Physiognomie der Figuren vielseitig behandelt und bewertet werden. Die Physiognomie der Figur, die erscheint, wenn sie allein ist, kann nicht ähnlich sein mit der, die sie innerhalb der Gesellschaft als Persona bestimmt. Deswegen soll sie in Bezug auf jede Situation unterschiedlich gedeutet werden, was ein tiefes Lesen voraussetzt, damit die soziale Maske der Figur am Gesicht bemerkt wird. Der Leser soll lesen, indem sie die Unterscheidung zwischen dem Gesicht und der Maske und diese doppelte Erscheinungsmöglichkeit der Figuren betrachtet. So kann die Deutung der Physiognomie in der Romananalyse zutreffend geführt werden, wenn die Wirkung der sozialen Identität der Figuren auf deren Äußeren und Inneren oder sozusagen auf deren äußeren Erscheinungen und Charakteren sowie deren Stellung innerhalb der Handlung entdeckt wird. Im Rahmen dieser Stellung bzw. der hierarchischen Struktur, was in dem Ansatz von Lukács Erklärung findet, hat jede Figur eine intellektuelle Physiognomie. Diese vereinigt zwar die soziale und individuelle Seite des Menschen in sich, sie behält jedoch einerseits die soziale, andererseits die individuelle Seite, welche unter der sozialen und individuellen Maske der Figuren verstanden werden können. Die Figur erweist die individuelle Seite, wenn er sich bloß mit den persönlichen Sachen beschäftigt und sie erweist ihre gesellschaftliche Seite,

wenn sie in der Gesellschaft ist. Daraufhin tauchen zwei Charaktere bei der Figurengestaltung als individuelle und soziale Maske der Figur auf.

Die Gesichter tauchen auch bei Balzac manchmal als Maske auf, sozusagen als ein künstliches Gesicht (Yücel 1997: 177), als eine Maske der Macht und Machtlosigkeit, der Entbehrung oder Freude, sowie der Hinterlistigkeit (vgl. Yücel 1997: 45). Die Figuren zielen somit darauf, den gewünschten Eindruck jemandem gegenüber zu hinterlassen. Diese „Kunst der Gesichtsgestaltung“ ist was Erlernbares, das einen Übergang von Natur zur Kunst zeigt (vgl. ebd.: 177). Das beweist dem Leser die Veränderbarkeit der Gesichter. Das Gesicht wandelt sich u.a. nach der Zeit, der Situation, dem Raum, was bei der Figurengestaltung zu beobachten ist (vgl. Yücel 1997: 111):

Wir haben nur ein Gesicht, aber dieses Gesicht ist nicht dasselbe, wenn wir unsere Geliebten oder Berufe verändern oder wenn wir leidenschaftlich jemanden lieben sowie wenn wir für nichts interessieren, was um uns geschieht. Das Gesicht reflektiert gleichzeitig sowohl das Schicksal als auch das Leben, sowohl den Verstand als auch das Gefühl (Yücel 1997: 112).

Die Vestignomik, Kleidungslehre, die Balzac in der Romananalyse hervorhebt, kann beispielsweise als ein Rollenmerkmal innerhalb der Maske bewertet werden. Denn auch die Kleidung ist eines der wichtigen Objekte, das zur sozialen Identität der Figur beiträgt: „Gesichtsmasken und Kleidung kennzeichnen die Rollenmaske, die wiederum die Rolle konstituieren“ (Stemmer 2005: 28). In diesem Zusammenhang fällt auch der türkische Begriff „Kıyâfet“ auf, was oben im Rahmen der Physiognomik erläutert wurde und hier im Rahmen der Beziehung zwischen Kleidung und Maske wieder bewertet werden kann. Wie bisher erwähnt wurde, bedeutet die Physiognomie im türkischen Kontext auch die Kleidung, denn es ist in der türkischen Mentalität gängig, dass u.a. die Kleidung ein Mittel ist, das den Charakter oder im engeren Sinne Stil, Traditionen, Glauben usw. des Menschen reflektiert.

Die Bestimmungen von Jung, Marx, Balzac und Yücel haben eigentlich ähnliche Ausgangspunkte: In einer Gesellschaft verändert sich das Gesicht des Menschen, was zur Maske wandelt. Diese Maske verrät eigentlich dessen soziale Seite, die den verändernden Zuständen entsprechend neue bzw. unterschiedliche Erscheinungen gewinnt. Sei es als Persona sei es als Charaktermaske beschrieben, ist dabei im Grunde die Sozialität oder gesellschaftliche Seite des Gesichts, im weiteren Sinne des Körpers, auszudrücken, was auch zur Identität beiträgt. Gleichwohl ergibt sich das natürliche, wahre Gesicht unter dem Künstlichen, bzw. der Maske, wie z.B. durch das Kommen des Unbewussten zum Bewussten. Dabei sind die pathognomischen Bewegungen (wie Affektzustände, Gestik, Mimik usw.) mehr von Belang, die eine Neigung dazu haben, die unbewussten Ereignisse zu verraten und somit die maskierten Eigenschaften oder Verhalten demaskieren können.

Schließlich ist es zu betonen, dass die Neigung zur Typisierung eigentlich im Alltagsleben üblich ist und eine wichtige Rolle spielt (vgl. Olschanski 2001: 22). Auf diese Weise begegnet man häufig neben dem Alltag auch in literarischen Werken eine solche Tendenz, die Menschen sowie die Figuren im Werk nach ihren äußerlichen Eigenschaften zu bewerten und zu klassifizieren, um die innerlichen zu erreichen. Dies wenden sowohl der Autor als auch der Leser an.

1.1.4. Die Innen-Außen-Dichotomie im Rahmen der Physiognomik

*Die menschliche Erscheinung ist der Schauplatz,
auf dem seelisch-physiologische Impulse mit der physikalischen Schwere ringen,
und die Arten, diesen Kampf zu führen und in jedem Augenblick neu zu
entscheiden,
ist für den Stil bestimmend, in dem der Einzelne und die Typen sich darstellen.*

(Simmel 1995: 38)

Die Physiognomik sieht das Innen und Außen in einer dialektischen Beziehung an. Das Innen sowie das Außen und deren Beziehung zueinander sind aus einer

physiognomischen Perspektive daher von Belang, weil es anzunehmen ist, wie oben erwähnt, dass eine die andere reflektiert oder verrät und sogar das Innere sich im Äußeren zeigt. Danach beinhaltet das Äußere als/wie Form das Innere in sich und das Innere gestaltet das Äußere seinem eigenen Charakter entsprechend. Ein Physiognom vermag diese innerlichen Eigenschaften beim Aussehen bzw. beim Äußeren zu lesen oder zu deuten.

Das Äußere als die konkretisierte Form oder Gestalt des Inneren taucht in der Inhalt- und Form-Dialektik Hegels auf. In dieser Hinsicht können die Innen-Außen-Dichotomie bei der Physiognomik und die Inhalt- und Form-Dialektik Hegels verglichen werden. In den ersten Teilen der Arbeit erscheint Hegel zwar als ein Gegner von Lavater und von seiner Physiognomik, sowie als ein Vertreter der Pathognomik, der Handlung, jedoch wird seine Form-Inhalt-Dialektik in diesem Teil aber aus einer physiognomischen Perspektive im Hinblick auf die Innen-Außen-Dichotomie wieder bewertet und analysiert. Deren Ähnlichkeit kann besser perzipiert werden, wenn die Form bei Hegel als das Äußere und der Inhalt als das Innere behandelt wird.

So wie der Ansatz Hegels zu Form und Inhalt oder mit physiognomischen Beschreibungen zum Außen und Innen kann man auch die Psychoanalyse von Sigmund Freud bezüglich einer Innen-Außen-Dichotomie mit einer physiognomischen Betrachtungsweise behandeln und analysieren. Auch die freudsche Psychoanalyse und die Physiognomik haben Gemeinsamkeiten bei der Wahrnehmung vom Innen und Außen auf dem Ausgangs-, Forschungs- und Zielpunkt. Unter den Bestimmungen von dem Bewussten und Unbewussten in der Psychoanalyse ist allgemein die Veräußerlichung des Inneren zu verstehen und dabei ist das Bewusste dem Äußeren zu entsprechen, sowie das Unbewusste dem Inneren. Ebenso bei der Physiognomik sind die innerlichen, abstrakten, seelischen Eigenschaften am Äußeren und Körperlichen zu bemerken. So weisen beide Lehren ein dialektisches Verhältnis auf, die es zu deuten gilt.

In diesem Teil der Arbeit wird somit zuerst ein kurzer Blick darauf geworfen, wie und inwieweit die Physiognomik das Innere und das Äußere behandelt und was für eine

Beziehung sie dazwischen sieht. Das wird ein kurzer Blick, weil es ohnehin oben erklärt wurde, und der hauptsächliche Zweck dabei ist eigentlich, die mutmaßliche Verbindung hinsichtlich der Wahrnehmung und Beschreibung vom Außen und Innen zwischen der Physiognomik bei Hegel und bei Freud zu zeigen. Schließlich zielt man dabei besonders, Hegel und Freud physiognomisch zu lesen und analysieren und ihre Wahrnehmung vom Innen und Außen vergleichend festzustellen.

Warum diese Verbindung und die Ansätze Hegels und Freuds im Rahmen der physiognomischen Innen-Außen-Dichotomie für wichtig gehalten und in dieser Arbeit betont werden, hat im Grunde genommen einfach mit der Literaturwissenschaft und mit der literarischen Hermeneutik zu tun. Um ein literarisches Werk und deren Figuren zu deuten, bzw. eine Figurenanalyse sowohl im Hinblick auf die äußerliche Erscheinung und innerliche, charakterliche Reflexionen der Figuren und aus der Seite des Autors zu führen, ist die psychoanalytische Methode und deren Ansätze gängig. Und ebenso kann man sich die Form-Inhalt-Dialektik Hegels auf der Formebene und selbstverständlich auf der Inhaltsebene bei der Deutung, besonders bei der Figurendeutung zunutze machen. Der andere Grund, warum Hegel hier noch mal betont wird, ist folgende: wie auch in den ersten Teilen der Arbeit erwähnt wurde, kritisiert Hegel die physiognomische Betrachtungsweise Lavaters stark ähnlich wie Lichtenberg. Aber mit einem physiognomischen Blickwinkel kann auch festgestellt werden, dass seine Form- und Inhalt-Dialektik im Rahmen einer physiognomischen Innen-Außen Dichotomie eigentlich teilweise die Physiognomik bestätigen kann. Zudem tritt Hegel als Vorläufer von Lukács auf, deswegen sind seine Ansätze nützlich bei der Erläuterung des sogenannten Lukács' Ansatzes.

1.1.4.a. Das Innere und das Äußere in der Physiognomik

Der Physiognomik zufolge steht allgemein die äußerliche Erscheinung des Menschen für sein Innerstes (vgl. Borrmann 1994:17). Danach beruht so ein Innen-Außen-Verhältnis auf eine gegenseitige Reflexion. Die Physiognomik nimmt also an, dass das Innere sich im Äußeren reflektiert und das Äußere das Innere veranschaulicht. Insofern definiert sie sich vor allem als die Interpretation des Inneren durch das Äußere des

Menschen. Sie zeigt so neben einem Innen-Außen-Verhältnis auch ein Verhältnis zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Das Äußere steht nämlich für das Sichtbare als eine interpretierende Eigenschaft, während das Unsichtbare dem Inneren entspricht und somit im Äußeren widerspiegelnde Eigenschaften fasst.

Die Grundlage der Äußerlichkeit ist in der Physiognomik das Gesicht. Dies kann man ohne Weiteres von den Bezeichnungen wie Gesichtslesekunst und Gesichtsdeutung folgern. Das Gesicht ist zunächst als die besondere äußerliche Eigenschaft des Menschen zu verstehen, was also ihm innerhalb der Mitmenschen Besonderheit verleiht. Die Innerlichkeit hingegen ist mit dem Charakter, der Moral, der Seele verbunden. Dabei ist die Verbindung von dem Konkreten und Abstrakten die Rede.

Es gibt drei Lehrgebäude der Physiognomik nach Borrmann (vgl. Borrmann 1994:10). Von diesen Lehrgebäuden ausgehend kann eigentlich die Innen-Außen-Dichotomie bei der Physiognomik klar festgestellt werden kann. Erstens basiert die Physiognomik aus einer „naturwissenschaftliche“ Perspektive heraus auf dem Wechselspiel zwischen Körper und Seele. Danach bewertet man das Innere und Äußere durch „überprüfbare Gesetze“ (vgl. Borrmann 1994:10). Diese Bestimmung zeigt die Innen-Außen-Dichotomie der Physiognomik offensichtlich. Zweitens kommt eine „philosophisch-geisteswissenschaftliche“ Perspektive, wobei es anzunehmen ist, dass in der Natur jeder Inhalt eine entsprechende Form aufweist oder umgekehrt. Dabei umfasst die physiognomische Deutung nicht das Menschliche, sondern auch das Tierische, Pflanzliche, Steinerische, also alles Sichtbare (vgl. ebd.). Davon folgert man in erweiterter Weise die Innen-Außen-Dichotomie von allem in der Natur im Rahmen der Form- und Inhalt-Dialektik. Wenn alles in der Natur eine entsprechende Form nach seinem Inhalt hat, übereinstimmen seine innerlichen und äußerlichen Eigenschaften. So entsprechen sich das Äußere und das Innere in der Natur, im Leben. Das Sichtbare bzw. die Physiognomie wird gedeutet, indem die inhaltlichen, innerlichen Signale darauf in Betracht gezogen werden, was als Physiognomik bezeichnet ist. Das Physiognomieren befindet sich in der Natur des Menschen als ein natürliches Verlangen, um „eine Analogie zwischen Form und Inhalt herzustellen“ (vgl. Borrmann 1994: 20), auch wenn man sich damit nicht theoretisch auseinandersetzt. Drittens ist die Physiognomik mit

einem „künstlerischen-intuitiver“ Ansatz zu betrachten, was die symbolische Bewertungsart der Physiognomik hervorhebt. Alles Bildhafte wird danach im Rahmen der Gestalt oder sozusagen einer Gestalttheorie interpretiert, was am meisten bei der Analyse der Formenwelt von Künstlern zutage kommt (vgl. ebd.). In der physiognomischen Kunstbetrachtung begegnet man sich oft mit einem solchen Ansatz, wobei das sichtbare, gestaltbezogene, symbolhafte Äußere zum Zweck analysiert wird, das Innere, Inhaltliche, Unsichtbare und Verborgene im Werk zu finden. Allen diesen Lehrgebäuden der Physiognomik ist zu entnehmen, dass das Äußere und das Innere in der Physiognomik eine Wechselseitigkeit beinhaltet. Es ist daher egal, ob das Verhältnis dazwischen im Rahmen einer Innen-Außen-Dichotomie, oder im Rahmen einer Form-Inhalt-Dialektik oder im Rahmen einer Gestaltlehre nach der Gestalt und dem Inhalt bewertet wird. In erster Linie setzt es also eine Gegenseitigkeit voraus: Gegenseitigkeit von Äußeren und Inneren, von Form und Inhalt und von Gestalt und Sinn (Inhalt).

Den Zusammenhang zwischen dem Innen und Außen in der Physiognomik findet man eigentlich einfach in jeglichen theoretischen physiognomischen Forschungsschriften, was oben zu erklären versucht wurde. Es ist jedoch besonders zutreffend, die Bestimmungen Lavaters zu äußern, der sofort mit seinen physiognomischen Arbeiten eingefallen ist. Wie er in dem Teil „Von der Wahrheit“ des ersten Bandes von seinen „Physiognomischen Fragmenten“ zusammenfasst, beurteilt der Mensch alles im Alltag „nach ihrer Physiognomie, ihrer Aeüßerlichkeit, ihrer jedesmaligen Oberfläche. Von dieser schließen sie durchgehends, täglich, augenblicklich auf ihre innere Beschaffenheit“ (Lavater 1775-1778: online). Hier kann man die Dichotomie zwischen Innerem und Äußerem in der Physiognomik klar sehen. In der Physiognomik gibt es eine Interpretationstendenz vor allem vom Äußeren ins Innere. Man versucht danach vom Äußeren ins Innere, vom Ganzen in die Teile -oder umgekehrt- zu gelangen. Denn es ist dabei der Gedanke überwiegend, dass das Innere und das Äußere, das Ganze und seine Teile eine Einheit bilden und das eine davon das andere verrät.

1.1.4.b. Das physiognomische Innere und Äußere im Rahmen der Inhalt-Form-Dialektik Hegels

Es ist möglich, die Innen-Außen-Dichotomie bei der Philosophie Hegels sowohl im Hinblick auf das Äußere und das Innere als auch auf die Inhalt-Form-Dialektik zu analysieren. Denn er äußert seine Gedanken über das Äußere und Innere und die Form und den Inhalt im Einzelnen betrachtet, besonders in seinen Werken „Phänomenologie des Geistes“ (1807), „Wissenschaft der Logik“ (1812-1816) und „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse“ (1817). In diesem Teil der Arbeit werden so zuerst die Grundgedanken Hegels über dieses Thema erwähnt, damit man schon jetzt das Verhältnis zwischen dem Innen und Außen bei Hegel erfassen kann. Hegel ist dabei wichtig, weil sein ästhetischer Ansatz einen besonderen Platz in der Philosophie- und Literaturgeschichte und besonders für Lukács hat. Im Nachhinein lassen sich seine sogenannten Ansätze über die Form- und Inhalt-Dialektik diesmal in einem Kontext mit der physiognomischen Innen-Außen-Dichotomie wieder bewerten. Dabei sind einige Gemeinsamkeiten zu bemerken, obwohl er sich als ein Kritiker der Physiognomik und als ein Vertreter der Pathognomik zeigt. Zu diesem Zweck, deren Gemeinsamkeiten vor allem in Bezug auf deren Ausgangspunkte zu veranschaulichen, werden hier die beiden Ansätze Hegels und der Physiognomik zur Innen- und Außen-Dichotomie vergleichend analysiert.

Hegel berührt vor allem die Begriffe „Wesen“ und „Grund“ in seinem Werk „Wissenschaft der Logik“, wenn er die Inhalt-Form-Dialektik expliziert. Er ist der Gedanke, dass die Begriffe „Wesen“, „Grund“, „Inhalt“ und „Form“ verbunden miteinander stehen, weil ohnehin die Welt der Erscheinung auf die Totalität zurückzuführen ist (vgl. Hegel 1817: online). Ihm zufolge hat das Wesen „eine Form und Bestimmungen derselben“ und die Form bestimmt das Wesen, was als Inneres bestimmt ist (vgl. Hegel 1812-1816: 805). So befindet sich alles Bestimmte bei Hegel in dem Bereich der Form, wie Kula betont (vgl. Kula 2010: 108): „Der Form gehört überhaupt alles Bestimmte an“ (Hegel 1812-1816: 806). Es ist möglich, diese Stellungnahme auch in die Literatur einzusetzen. Denn das Wesen bzw. das sprachliche Material wird durch die literarische Form bestimmt, ästhetisiert, gestaltet und so trennt

sie sich von der allgemeinen Form, die im Wesen ist. Dies singularisiert das sogenannte literarische Kunstwerk, das heißt; dass es zum besonderen sprachlichen Produkt wird (vgl. Kula 2010: 108). In diesem Kontext ist das Verhältnis zwischen dem Wesen und der Form im Rahmen der Literaturkunst klar zu sehen: das Grundmaterial der Literatur ist die Sprache und die Ästhetisierung der Sprache bestimmt die Form (vgl. Kula 2010: 110). So beinhaltet das Wesen die Form oder umgekehrt (vgl. ebd.:109). Denn „wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen“ (Hegel 1830:online).

Hegel überwindet die Abkoppelung zwischen Inhalt und Form und hebt die dialektische Beziehung dazwischen hervor (vgl. Kula 2010:121). Nach seinem Ansatz beinhaltet zwar die Form den Inhalt in sich, jedoch steht sie ihm gegenüber (vgl. Kula 2010: 115):

Bei dem Gegensatze von Form und Inhalt ist wesentlich festzuhalten, daß der Inhalt nicht formlos ist, sondern ebensowohl die Form in ihm selbst hat, als sie ihm ein Äußerliches ist. Es ist die Verdopplung der Form vorhanden, die das eine Mal als in sich reflektiert der Inhalt, das andere Mal als nicht in sich reflektiert die äußerliche, dem Inhalte gleichgültige Existenz ist. An sich ist hier vorhanden das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben ineinander, so daß der Inhalt nichts ist als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form. Dies Umschlagen ist eine der wichtigsten Bestimmungen. Gesetzt aber ist dies erst im absoluten Verhältnisse (Hegel 1817:online).

Jeder Inhalt weist eine Form auf. „So ist die Form Inhalt“ (Hegel 1817:online) und der Inhalt ist die Form in sich selbst (vgl. Hegel 1817:online). Obwohl die Form in diesem Punkt ausschließlich als etwas Äußerliches zu bewerten ist, ist sie eigentlich dem Inhalt immanent (vgl. Kula 2010: 120). Es ist nicht ausschließlich etwas Äußerliches, aber eine „äußerliche Form“ (Hegel 1817: online). Zudem betont Hegel diese dialektische Beziehung dazwischen in der Zusatzschrift über „Form und Inhalt“ auch dadurch

daß, während es einen formlosen Inhalt so wenig gibt als einen formlosen Stoff, diese beiden (Inhalt und Stoff oder Materie) sich eben dadurch voneinander unterscheiden, daß die letztere, obschon an sich nicht ohne die Form, doch in ihrem Dasein sich als gegen dieselbe gleichgültig erweist, wohingegen der Inhalt als solcher das, was er ist, nur dadurch ist, daß er die ausgebildete Form in sich enthält (Hegel 1830: online).

Wie zwischen Form und Inhalt äußert Hegel die dialektische Beziehung zwischen dem Außen und Innen wie folgt: „So ist Etwas, das nur erst ein Inneres ist, eben darum nur ein Äußeres. Oder umgekehrt, etwas, das nur ein Äußeres ist, ist eben darum nur ein Inneres“ (Hegel 1812-1816: 963). Beide können nicht voneinander getrennt vorgestellt werden, was Hegel im dritten Kapitel des zweiten Buches unter dem Titel „Verhältnis des Äußeren und Inneren“ betont. Denn das

Äußere und Innere sind die Bestimmtheit so gesetzt, daß jede dieser beiden Bestimmungen nicht nur die andere voraussetzt und in sie als in ihre Wahrheit übergeht, sondern daß sie, insofern sie diese Wahrheit der anderen ist, als Bestimmtheit gesetzt bleibt und auf die Totalität beider hinweist (Hegel 1812-1816: 963).

Diese Totalität des Inneren und Äußeren erklärt deren unerlässliches Verhältnis: „Was innerlich ist, ist auch äußerlich vorhanden und umgekehrt“ (Hegel 1817: online). Daran glaubt auch die Physiognomik, was das Innere und das Äußere des Menschen angeht. So findet man dabei das Innerliche am Äußerlichen oder umgekehrt. Das ist darauf zurückzuführen, wie bei Hegel erscheint, dass „die Erscheinung zeigt nichts, was nicht im Wesen ist, und im Wesen ist nichts, was nicht manifestiert ist“ (Hegel 1817: online). In der Erläuterung der klassischen Kunstform erklärt er eine Einheit und Adäquatheit bzw. die Totalität des Inneren und Äußeren wie Form und Inhalt und die Entsprechung des konkreten Inhaltes mit einer sinnlichen Form und Gestaltung, so dass „jede der Seiten, sowohl der geistige Gehalt als dessen äußere Erscheinung, in sich die Totalität sei“ und „das Äußerliche der Gestalt, wodurch der Inhalt anschaulich und vorstellbar

wird, hat den Zweck, nur für unser Gemüt und Geist dazusein. Aus diesem Grund allein sind Inhalt und Kunstgestalt ineinandergebildet“ (Hegel 1835-1838: 83, 486).

Hegel erklärt die Form und das Äußere als der Ausdruck des Inhaltes (vgl. Kula 2010: 121 und vgl. Hegel 1807: online). Auch in diesem Punkt können die Ansätze Hegels und der Physiognomik im Rahmen vom Innen und Außen in Einklang gebracht werden. Während die Form also der Ausdruck des Inhaltes bei Hegel ist, ist das Außen bei der Physiognomik der Ausdruck oder die Veranschaulichung der innerlichen, seelischen Eigenschaften. Das Innere reflektiert und konkretisiert sich am Äußeren nach der physiognomischen Sicht. Wie die Form bei Hegel das Äußerliche des Inhaltes bzw. des Inneren sei und so die Form den Inhalt reflektieren würde, würden sich die innerlichen, charakterlichen Eigenschaften durch die äußerlichen Eigenschaften am Äußeren reflektieren. Der Grund dafür ist, „was daher nur ein Innerliches ist, ist auch damit nur ein Äußerliches, und was nur ein Äußerliches ist, ist auch nur erst ein Innerliches“ (Hegel 1817: online). Dabei aber soll zum Ausdruck gebracht werden, dass Hegel eigentlich der Ausdruck wieder mit Handeln zusammen, also „als Medium des Ausdrucks“ annimmt (vgl. Pabst 2007: 84). U.a. spricht man eigentlich sein Wesen durch die Sprache aus und individualisiert sich dadurch, was Hegel mit Handeln zusammen bewertet (vgl. Hegel 1807: online und vgl. Pabst 2007: 85). Das heißt, dass Hegel einen großen Wert auf die Tat gibt, die er „das wirkliche Selbst“ nennt. Die Äußerung oder dem Ausdruck des inneren Menschen beschreibt er mit dem Begriff „Entäußerung“ (vgl. Pabst 2007: 84-85 und vgl. Hegel 1807: online).

Hegelsche Ansätze über die Form und Inhalt und das Äußere und Innere erinnern zwar an die Folgerungen der Physiognomik über das Äußere und Innere des Menschen, wie oben zu erklären versucht wurde. Die Physiognomik steht jedoch im Vorne. Hegel erwähnt im engeren Sinne die Physiognomik in Bezug auf die Harmonie zwischen Innen und Außen, aber legt auf die „Handlung“ wieder einen großen Wert:

Der Mensch, wie er äußerlich, d. i. in seinen Handlungen (freilich nicht in seiner nur leiblichen Äußerlichkeit) [ist], ist er innerlich; und wenn er nur innerlich, d. i. nur in Absichten, Gesinnungen tugendhaft, moralisch usf.

und sein Äußeres damit nicht identisch ist, so ist eins so hohl und leer als das andere (Hegel 1817: online).

Bereits von seiner Schrift „Beobachtung der Beziehung des Selbstbewusstseins auf seine unmittelbare Wirklichkeit; Physiognomik und Schädellehre“ in seinem Werk „Phänomenologie des Geistes“ (1807) folgert man klar seine Kritik zur Physiognomik und seine Neigung zur Pathognomik. Er nimmt an, dass das Individuum nur seine Handlungen ausmacht, bzw. „was es getan hat, so ist sein Leib auch der von ihm hervorgebrachte Ausdruck seiner selbst“ (Hegel 1807: online). Seine Wahrnehmung des Inneren, das Hegel als „die Tätigkeit selbst“ erklärt. Das Äußere konstituiert er hier im Rahmen einer pathognomischen Betrachtungsweise wie folgt und betont die Bedeutung der Handlung im Verhältnis zwischen dem Äußeren und Inneren:

Dies Innre ist ebenso nicht mehr die formelle, inhaltlose oder unbestimmte Selbsttätigkeit, deren Inhalt und Bestimmtheit, wie vorhin, in den äußern Umständen läge, sondern es ist ein an sich bestimmter ursprünglicher Charakter, dessen Form nur die Tätigkeit ist. Zwischen diesen beiden Seiten also wird hier das Verhältnis betrachtet, wie es zu bestimmen, und was unter diesem Ausdrücke des Innern im Äußern zu verstehen ist (Hegel 1807: online).

Die Physiognomik sei ein bodenloser Versuch nach Hegel, weil sie den Charakter bzw. das Innere des Menschen am Äußeren findet, ohne das Innere als Tätigkeit, Handlung und Bewegung anzunehmen. Was man eigentlich als Zeichen am Äußeren darstellt, die das Innere des Menschen verraten, sind die von Inhalt kommenden, vermittelten Tätigkeiten des Menschen (vgl. Hegel 1807: online). Auf diese Weise soll die Tat an der ersten Linie nach Hegel betrachtet werden, wenn man das Äußere und das Innere des Menschen in einer dialektischen Beziehung bewerten will.

Der Bewertung Hegels zufolge ist die Form der Grundstein der Besonderheit (vgl. Kula 2011b: 122), wie eigentlich die Physiognomie des Menschen die Basis seiner Besonderheit darstellt. Durch die äußerliche Erscheinung kann man etwas

interpretieren, was ihm eine Besonderheit verleiht. Das heißt, erst durch die Form oder das Äußerliche schafft man die Interpretation. Kula drückt auf die Bestimmungen Hegels hin aus, dass jeder gediegene Inhalt die Form von sich herausstellt. Der Inhalt beinhaltet zahllose Formen in sich, die die Ausdrücke des Inhaltes sind. So ist die Form eigentlich die Veranschaulichung oder sozusagen das Externalisieren des Inhaltes (vgl. Kula 2016a: 318). Dieses Externalisieren des Inhaltes durch die Form ist die geeignete und treffende Ausdrucksweise in der Literaturkunst. Wie auch Lukács betont, ist jede Form „die Form eines bestimmten Inhaltes“ (Lukács 1985: 200). In jedem literarischen Werk wird danach das allgemeine Sprachmaterial dem ausgewählten Inhalt entsprechend singularisiert. Das heißt; die weltweite Perzeption eines literarischen Werkes kann u.a. davon abhängen, wie und inwieweit der ausgewählte Inhalt darin durch die charakteristische Form geformt wird (vgl. Kula 2016a: 318). Durch die externalisierte Form gewinnt der Inhalt einen Sinn und das literarische Werk kann die Möglichkeit finden, zu singularisieren. Diese Annahme findet in der physiognomischen Sicht eine solche Entsprechung: Die innerlichen Eigenschaften des Menschen am Äußeren, d.h. dessen seelischen Merkmalen, die sich in seiner Erscheinung, beispielsweise in seinem Antlitz, widerspiegelt, die Veranschaulichung, die externalisierte Form seiner Seele. Durch diese externalisierte, innerliche Form bewertet und interpretiert man den Menschen als Leib und Seele innerhalb einer Totalität und Harmonie. So bestimmt die besondere Existenz des Menschen in einer Gesellschaft als ein Individuum.

1.1.4.c. Die physiognomische Auswertung der Psychoanalyse von Sigmund Freud. Das Zusammenkommen des Äußeren und des Inneren im Rahmen der Physiognomik und des Unbewußten und des Bewußten im Rahmen der Psychoanalyse

Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren.

Wo sie sich durchdringen,

ist er in jedem Punkte der Durchdringung (...).

Der Körper soll Seele, die Seele Körper werden,

eins durch das andere – dadurch gewinnen beide

(Novalis 1929: 13. Kapitel, online).

Courtine äußert, dass 20. Jahrhundert den Körper, der zum Mittel, sogar zum tätigen Subjekt der Kunst wird, theoretisch wiederentdeckt (vgl. Michaud 2013: 353). Der erste Schritt dazu solle die psychoanalytische Lehre von Sigmund Freud sein. Die Begründung dafür ist, dass das Unbewusste durch den Körper spricht und die psychologische Lage sich als physische Eigenschaften erweist (vgl. Corbin&Courtine&Vigarello 2013: 9). Dies zeigt im weitesten Sinne den Zusammenhang zwischen der Physiognomik und Psychoanalyse. Wenn das Unbewusste durch den Körper spricht, sind es wieder die Zeichen, die ausgedeutet werden. Das Unbewusste im Bewussten kann mithilfe bestimmter Zeichen analysiert und bewertet werden, wie das Deuten mancher körperlichen Zeichen bei der Figurenanalyse. In diesem Kontext gehen die Physiognomik und Psychoanalyse im Grunde genommen von dem gleichen Punkt aus: Das Gesehene oder das Sichtbare wird zum Deuten der Unsichtbaren oder der Verborgenen eingesetzt.

Die Psychoanalyse Freuds ist eigentlich eine Therapie, die in der Psychologie weitverbreitet eingesetzt wird. Sie versucht, die unbewussten Vorstellungen, Gefühle und Gedanken des Menschen zum Bewusstsein zu bringen, indem sie dem psychisch kranken Menschen einer Katharsis aussetzt (vgl. Freud A. 1942: 3). In dieser Methode lässt sich das Bewusstsein erweitern und die sich im Unbewussten befindenden Sachen zum Bewusstsein bringen, was die Symptome der Krankheit verrät (vgl. ebd.: 1-3). Dabei werden die hysterischen Symptome aus dem Seelischen ins Körperliche versetzt (vgl. Freud S. 1942a: 13). Unbewusste oder latente Vorstellungen, normalerweise nicht direkt bemerkt werden kann, kommen so zum Bewussten durch bestimmte Anzeichen oder Beweise wie zum Beispiel durch Gesten oder Zuckungen (vgl. Freud 1912: 29). Das Unbewusste kann nämlich ausschließlich somit bemerkt werden, wenn es zum Bewussten kommt (vgl. Freud 1915: 125). Das heißt, dass sich das Innerliche veräußerlicht und durch das äußerliche Zeichen hervortritt, wie es in der physiognomischen Hinsicht der Fall ist. In diesem Kontext ist es möglich, diese Methode Freuds als ein „Deutungskunst“ oder „Deutungstechnik“ zu bezeichnen, die

sich das Ziel bestimmt, „alle rätselhaften Effekte des psychischen Lebens aufzuklären“ (vgl. Freud A. 1942: 7). Als eine Deutungskunst nähert sich die Psychoanalyse zur Physiognomik – besonders im Rahmen der Literaturwissenschaft-:

Das Unbewußte schein uns anfangs bloß ein rätselhafter Charakter eines bestimmten psychischen Vorganges; nun bedeutet es uns mehr, es ist ein Anzeichen dafür, das dieser Vorgang an der Natur einer gewissen psychischen Kategorie teilnimmt, die uns durch andere, bedeutsamere Charakterzüge bekannt ist, und daß er zu einem System psychischer Tätigkeit gehört, das unsere vollste Aufmerksamkeit verdient. Der Wert des Unbewußten als Index hat seine Bedeutung als Eigenschaft bei weitem hinter sich gelassen. Das System, welches sich uns durch das Kennzeichen kundgibt, daß die einzelnen Vorgänge, die es zusammensetzen, unbewußt sind, belegen wir mit dem Namen „das Unbewußte“ (Freud 1912: 35, 36).

Der Ausgangspunkt der freudschen Psychoanalyse ist „die Wirkung des Seelischen auf den Körper“, wie er bei Patienten beobachtet (vgl. Freud 1942b: 291, 293). Dass sich das Psychologische irgendwie am Körperlichen zeigt oder von bestimmten körperlichen Eigenschaften ausgehend dessen psychologischer Hintergrund gedeutet werden kann, weist auf die ähnlichen Betrachtungsweisen der Physiognomik und Psychoanalyse in Bezug auf den Ausgangspunkt. In dem Teil „der Psycho-Physische Parallelismus“ aus Freuds Buch „Psychologie des Unbewußten“ (1975) erklärt Freud ohnehin ausdrücklich den Parallelvorgang zwischen dem Psychischen und Physiologischen (vgl. Freud 1915: 166). Dies geht bis auf die Debatte zwischen Leib und Seele zurück, was seit Jahrhunderten diskutiert wird und als die systematisierte Behandlung dieser Debatte angenommen werden kann. Dieser Parallelismus wird auch bei der Physiognomik angenommen, so dass die physiognomischen Forschungen im Lichte von diesem Parallelismus zwischen dem Körperlichen und Seelischen geführt werden:

Fast alle seelischen Zustände eines Menschen äußern sich in den Spannungen und Erschlaffungen seiner Gesichtsmuskeln, in der Einstellung seiner Augen, der Blutfüllung seiner Haut, der Inanspruchnahme seines

Stimmapparates und in den Haltungen seiner Glieder, vor allem der Hände (Freud S. 1942b: 293,294).

Nach Freud hat die psychoanalytische Methode eine lange Geschichte. Er äußert, dass sie wie die Physiognomik bereits dann in der Medizin als eine Methode verwendet wird, als die Medizin noch nicht systematisiert und verwissenschaftlicht wurde (Freud S. 1942a:14). In dieser Hinsicht und auf die oben erwähnten Informationen über die kurze Geschichte der Physiognomik hin ist auszudrücken, dass sowohl die psychoanalytische als auch physiognomische Methode in der Medizin zur Deutung eingesetzt wurden und und noch heute teilweise eingesetzt werden. Ohnehin sieht man klar die Gemeinsamkeit oder Ähnlichkeit zwischen Physiognomik und Psychoanalyse wieder im Rahmen derer Ausgangspunkte, dass bezweckt, die innerlichen, charakterlichen, seelischen Eigenschaften im Äußeren, im Körperlichen herauszunehmen, festzustellen und zu interpretieren. Beispielsweise zeigen die bestimmten äußerlichen Zeichen bzw. körperlichen Eigenschaften etwas über das innerliche, charakterliche, moralische und seelische Wesen, während die Zuckungen oder Gesten usw. in der psychoanalytischen Hermeneutik auf eine bestimmte psychologische Krankheit hinweisen:

Bei gewissen Seelenzuständen, die man „Affekte“ heißt, ist die Mitbeteiligung des Körpers so augenfällig und so großartig, daß manche Seelenforscher sogar gemeint haben, das Wesen der Affekte bestehe nur in diesen ihren körperlichen Äußerungen (Freud S. 1942b: 294).

Diese Methode Freuds, die Psychoanalyse, die ausgehend von der Traumdeutung des Menschen den Charakter zu analysieren versucht, trägt sich in die Literaturwissenschaft infolge der engen Wechselbeziehung zwischen der Psychologie und Literaturwissenschaft über. In Anlehnung an die sogenannte Methode Freuds setzt die Literaturwissenschaft sie zum Deuten der literarischen Werke als eine literaturwissenschaftliche Methode ein. Bei der Literaturtheorie werden danach die Texte als die (Tag)Träume und Phantasie und Spiel des Schriftstellers psychoanalytisch analysiert. Diese Traumanalyse wird somit mit dem dichterischen Schaffen des Autors verbunden. Das Werk und der Schriftsteller werden danach ausführlich analysiert. Jedes

äußerliche Zeichen im Werk wird zum Entdecken des Ungesehenen oder Verborgenen bzw. vom „manifestem und latentem Trauminhalt“ gedeutet. Jede Figur des Werks wird im Rahmen ihrer innerlichen und äußerlichen Eigenschaften interpretiert. Wenn man betont, dass Freud seine Analysen mit den Beispielen literarischer Texte begründet, ist die Akzeptabilität der psychoanalytischen Methode als eine Literaturmethode einfacher zu begreifen (vgl. Geisenhanslüke 2013: 30-33). Der Ansatz der psychoanalytischen Literaturmethode, die bei den literarischen Texten „eine verborgene Tiefendimension“ vor Augen führt, stimmt bestimmt mit dem Ansatz der literarischen Physiognomik überein, die eine ähnliche Dimension bei der Physiognomie der Figuren annimmt.

Ausgehend von dem folgenden Zitat Freuds, das er einem literarischen Werk entnimmt, ist zu bestimmen, dass er die Ähnlichkeit zwischen der Physiognomik und Psychoanalyse deutlich hervorbringt. Er will eigentlich die Psychoanalyse darlegen, aber es passt auch zur Darlegung der Physiognomik. Dieses Beispiel aus der Faust-Parodie von Theodor Vischer namens „Faust“. „Der Tragödie dritter Teil“ (1862) wählt er im Grunde genommen deswegen aus, um die Grundlagen der Psychoanalyse zu beweisen. Das legt ebenso die Grundlagen und Schlussfolgerungen der Physiognomik bloß: „Ich weiß, das Physikalische, Wirkt öfters aufs Moralische“ (zitiert nach Freud S. 1942a: 15 und Vischer 1886: online).

Bei dem Ansatz Freud hat alles mit der Psyche des Menschen bzw. mit dem Seelischen zu tun, wie es auch bei der Physiognomik der Fall ist. Auch bei der Physiognomik verbindet man alles am Ende mit dem Charakter, mit der Moral, im weiteren Sinn mit dem Seelischen des Menschen:

Das unbewußte ist eine regelmäßige und unvermeidliche Phase in den Vorgängen, die unsere psychische Tätigkeit begründen; jeder psychische Akt beginnt als unbewußter und kann entweder so bleiben oder sich weiterentwickelnd zum Bewußtsein fortschreiten, je nachdem ob er auf Widerstand trifft oder nicht (Freud 1912: 33, 34).

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sind selbstverständlich am wichtigsten die Verbindung der all oben erwähnten Informationen mit der Literaturwissenschaft und die Reflexionen der psychoanalytischen und physiognomischen Ansätze in literarischen Werken. Psychoanalytisch oder physiognomisch kann der Autor und dessen Figur einer psychischen Deutung unterzogen werden. Freud zufolge ist diese Deutung nicht die einfache, sondern tiefe. Denn sie benötigt eine „Überdeutung“, die mit psychologischen, kulturellen und soziohistorischen Phänomenen verankert steht. Das heißt, der Deutungsraum Freuds beginnt mit dem Individuum, reicht bis zur Gesellschaft, Kultur und Geschichte (vgl. Jeßing&Köhren 2012: 301). Mit dieser Betrachtungsweise wird man auch in der physiognomischen Analyse der literarischen Werke konfrontiert. Es ist somit anzunehmen, dass die Physiognomie einer Figur im Werk auch den Charakter des Volkes beinhaltet und zeigt, wie bisher erwähnt wurde (vgl. Bohde 2011: 32, 93 und vgl. Mengi 1977: 303). Deswegen sollen die kulturellen, historischen, gesellschaftlichen Phänomene der Figur auch im Hinblick auf die Physiognomik bei der Werkanalyse berücksichtigt werden. So behandelt man die Figur in einer körperseelischen Einheit und in einer Einheit mit seiner Umwelt, Zeit, Gesellschaft (vgl. Kalverkämper 2003: 1147, vgl. Mengi 1977: 303, vgl. Weissberg 2000: 335, vgl. Corbin&Courtine&Vigarello 2008: 9, vgl. Kemal&Dino 2013: 27, 28), was auch Lukács mit seinem Ansatz der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten betont. Auf diese Weise sind beide Ansätze zur Deutung der Figur, des Autors, sogar der Zeit anwendbar. Ferner ist ohnehin die Verbindung der beiden Methoden mit der Kunst und Literatur auch von denjenigen wie Freud und Lavater vorwiegend hervorzuheben, die die sogenannte Methode systematisierten. Wie Lavater beispielsweise die physiognomische Arbeit mithilfe der Künstler exemplifiziert, deutet ebenso Freud besonders in seinem Werk „Das Dichten und das Phantasieren“ (1908) den Zusammenhang zwischen seiner Psychoanalyse und Kunst. Wie auch bisher betont wurde, gibt es Gemeinsamkeiten zwischen beiden Methoden in Betracht der Kunst: Die Eigenschaften eines Physiognom, die Lavater äußert, identifizieren sich mit den ästhetischen Ansätzen Freuds über die Dichtung und das Unbewusste oder Kreativität sowie Schaffensprozess des Künstlers. Für beide ist die Phantasie, Imagination, Humor und Witz im Rahmen der Literatur zum Deuten der Figuren und des Schriftstellers von Belang.

1.2. GEORG LUKÁCS UND SEIN ÄSTHETISCHER ANSATZ IM RAHMEN DER LITERARISCHEN FIGURENGESTALTUNG

Der ungarische Literaturphilosoph und –wissenschaftler György Bernat Lukács steht unter den bedeutendsten und wirkungsvollen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts bzw. der modernen Literaturtheorie. Seine ästhetischen, literarischen und philosophischen Errungenschaften sind auf diese Weise hervorzuheben. Er ist besonders mit seinen Überzeugungen über die Ästhetik und die historische Romantheorie bekannt. Sein ästhetischer und literarischer Ansatz bedingt auf jeden Fall eines tiefen und sorgfältigen Lesens und so eine vielseitige Durchforschung, zumal er in seinen bestimmten Perioden seiner Laufbahn - ab und zu- seine eigene Meinungen und Betrachtungsweise parallel zu der politischen und literarischen Entwicklung verändert. Überdies übt er Selbstkritiken an seinen eigenen Schriften in späteren Jahren aus. In diesem Zusammenhang kann ein einseitiges Lesen seine Wahrnehmung erschweren oder zur Missdeutung führen. Vor der Klarstellung seiner Hauptandeutung in dieser Arbeit lässt sich in diesem Teil sein Leben zum Thema machen, um zu sichern, Lukács vielseitig und zutreffend auffassen zu können. Dabei erwähnt man hauptsächlich seine ästhetischen Leistungen und seine Überzeugungen über die Kunst und Literaturwissenschaft. Zumal sich seine literarischen Leistungen parallel mit den Entwicklungen in seinem Leben entwickeln, wäre es ein leeres Bestreben, seine Theorien und Werke zu deuten zu versuchen, ohne etwas von seinem Leben und von seinem Standpunkt zu wissen. Lukács ist eine aktive und wirkungsvolle Rolle auch auf der politischen Ebene, aber diese Arbeit beschränkt sich vielmehr auf seine ästhetische Richtung. Seine politischen Annahmen erwähnt man jedoch selbstverständlich, soweit sie sich in seinen literarischen Ansätzen und Theorien widerspiegeln.

Lukács war 1885 in Budapest in einer wohlhabenden Familie geboren. Er studierte Jura und Nationalökonomie an der Budapester Universität und 1906 promovierte er zum Doktor der Staatswissenschaften. In seiner Jugendzeit zeigte er ein großes Interesse für die Literatur, Kunst und Philosophie und so führte er seine persönliche Entwicklung in diesen Bereichen weiter. Er nahm an den Vorlesungen von Georg Simmel und Wilhelm Dilthey teil. Dilthey entwickelte seinen kulturhistorischen Horizont, Simmel hingegen

seine soziologische im Rahmen der Kulturobjektivationen. Er lernte Ernst Bloch kennen während der Vorlesungen Simmels. Auch Max Weber hatte einen Einfluss auf seine philosophische und ästhetische Wirkung. 1909 promovierte er zum Doktor der Philosophie an der Budapester Universität. 1909 zog er nach Berlin, wo sein philosophischer Hintergrund durch die Berührung mit der Philosophie von Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling, Hegel und später Heinrich Rickert und Emil Lask entwickelt wurde. Im Mittelpunkt seines philosophischen Blickpunkts liegen Marx und Hegel. Als ein Erbe seines Vaters zeigt sein Name sich manchmal auch mit dem Adelstitel als Georg von Lukács in seinen früheren Schriften. Er schrieb seine Werke überwiegend auf Deutsch. Seine im Ungarischen veröffentlichten Werke wurden sofort ins Deutsche übersetzt. „Die Seele und die Formen“, was 1910 in Ungarisch erscheint, wurde 1911 auf Deutsch veröffentlicht. Ebenso veröffentlichte man das Werk „Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas“ das erste Mal auf Ungarisch 1911, was 1914 im Deutschen erschien. Er veröffentlichte „Die Theorie des Romans“ 1916 in Deutschland. Auf der Förderung von Bela Kun hin betrat er 1918 die ungarische kommunistische Partei. 1919 war er als Erziehungsminister tätig. Im gleichen Jahr wurde er in Wien wegen seiner politischen Haltung und Tätigkeiten verhaftet und am Ende des gleichen Jahres freigelassen. Um seine Freilassung bemühten sich einige bekannte deutsche Schriftsteller, unter denen auch Thomas Mann²² gezählt werden kann. Dies kann ein Beleg für seinen Ruf im deutschen literarischen Kreis sein. 1923 schrieb er „Geschichte und Klassenbewußtsein“. „Der historische Roman“ erschien 1937. Er ist auch mit seinen Schriften über die Ästhetik bekannt, sodass er als „Marx der Ästhetik“ genannt wird (vgl. Lichtheim 2001: 115). Er ist dabei mit seinen Selbstkritiken berühmt. Eine davon ist seine Selbstkritik zu seinen Blum-Thesen (1929) und die andere zu dem Werk „Geschichte und Klassenbewußtsein“. 1933 schrieb er „Mein Weg zu Marx“. 1944 wurde er Professor der Ästhetik und Kunstphilosophie an der Universität Budapest. 1948 veröffentlichte er „Der junge Hegel“. 1954 war „Die Zerstörung der Vernunft“ verlegt. 1956 wurde er wieder als ein geistiger Anführer des Budapester Aufstands verhaftet und war von seinen akademischen Tätigkeiten entfernt.

²² T. Mann hat einen besonderen Platz bei Lukács' ästhetisch-literarischen Ansatz. Wie in den folgenden Teilen klar gesehen wird, sind die Beispiele der literarischen Werke mit hohen ästhetischen Wert häufig von Mann.

1963 erschien der erste Teil der „Ästhetik“. 1971 ist er gestorben (vgl. Raddatz 1984: 90-97, vgl. Lichtheim 2001, vgl. Lukács 1973a: 5-7, vgl. Lothar 2016: 7-18).

Als ein Literaturwissenschaftler, Philosoph und Schriftsteller wirkt Lukács in ästhetischer und ideologischer Hinsicht besonders auf die Generation nach dem Krieg der DDR ein (vgl. Raddatz 1984: 69). Im Rahmen der marxistischen Literatur ist er als Mentor der marxistischen Literaturtheorie angenommen (vgl. Raddatz 1984: 72). Er weicht aber von anderen marxistischen Literaturtheoretikern seiner Zeit in Bezug auf seine Methode ab, Marx mit Hegel zu verbinden (vgl. Raddatz 1984: 99), bzw. die Ästhetik von Hegel mit der Soziologie von Marx zusammenzubringen (vgl. Lichtheim 2001: 144). In dieser Hinsicht wird er als Theoretiker sowohl von Marx als auch von Hegel beschrieben (vgl. Lichtheim 2001: 11). Er ist ein Verteidiger von der „Hegelianisierung des Marxismus“ (vgl. ebd.: 15, 136). Ohne Kenntnisse über Hegel ist Lukács nicht zu deuten. Deswegen erwähnt man in den vorigen Teilen besonders die Eigenschaften der hegelschen Theorie und ästhetischen Auffassungen, die auf Lukács einwirken. Dass seine Persönlichkeit im Lichte von Marx entfaltet ist, ist fast in jeglichen Beschreibungen bemerkbar. Wenn er beispielsweise als „Marx der Ästhetik“ oder als ein Verteidiger der „Hegelianisierung des Marxismus“ beschrieben wird, steht Marx im Mittelpunkt. Auch er drückt ohnehin aus, dass er als ein marxistischer Literaturtheoretiker erwähnt werden will (vgl. Mittenzwei 1977: 5).

Er eignet sich teilweise die Meinungen Lenins nach dem Übergang von Hegel zu Marx an. Als eine andere Abweichung von den anderen Theoretikern seiner Zeit zählt man den Punkt, dass er seine früheren Meinungen oder Überzeugungen manchmal ablehnt und verändert oder auch wie erwähnt, dass er Selbstkritik an seinen Theorien ausübt (vgl. Lichtheim 2001: 11, 30). So äußert Lichtheim, dass er eine besondere Fähigkeit hat, sich an die wandelnden Situationen anzupassen (vgl. Lichtheim 2001: 119). In diesem Zusammenhang verlangen seine geistigen Veränderungen bzw. Vielfältigkeit ein tiefes Lesen. Dabei ist jedoch insbesondere in Acht zu nehmen, dass er in einer Übergangsperiode vom Kapitalismus zum Marxismus lebt (vgl. Kula 2014: 125), welche auch zu einer Übergangsperiode auf der Seite seiner Gedanken sowie seiner

geistigen Ansätze führt. So ist sein geistiges Leben nicht linear. Wie Mittenzwei hindeutet, gibt es auf jeden Fall einen bestimmten Grund sowie Hintergrund für diese Veränderungen (vgl. Mittenzwei 1977:6). Sein Ziel ist höchstwahrscheinlich, mit einer unterschiedlichen Methode zu erlangen, was er will, indem er so zeigt, als ob er darauf verzichtet, woran er glaubt. Eigentlich betont er seine Stabilität in seiner Selbstkritik und die Vielseitigkeit seiner Ansätze (vgl. Raddatz 1984: 48,49). Demzufolge soll es gründlich hinterfragt werden, warum Lukács eine Meinung verändert.

Seine ästhetischen Grundannahmen sind in zwei Hauptgedanken zu vereinigen. Zuerst verehrt er die Wechselbeziehung zwischen dem gesellschaftlichen Leben und einzelnen Menschen. Beide reflektieren sich einander. Es ist möglich, von dem einzelnen Menschen ausgehend die Gesellschaft und von der Gesellschaft ausgehend den einzelnen Menschen wahrzunehmen und unter die Lupe zu nehmen. Im Lichte dieser dialektischen Beziehung sieht er eine soziale Struktur bzw. eine sozial-wesentliche Sache in dem Individuum und ausgehend dieser sozialen Seite bewertet er die literarischen Figuren. Zweitens nimmt er die Wechselbeziehung zwischen Kunst und Wissenschaft auf. Diese Annahme weist direkt auf die Realität der Kunst. Demnach ist es möglich, in der Kunst das Reale zu finden. Auf diese Weise kann man auch die Kunst befragen, die mit der Wissenschaft verschachtelt steht, um das Reale aufzudecken (vgl. Kula 2014: 127, 128, 131). So kann die Literatur -die literarischen Werke- mit Handlung, Figuren und Form Wegweiser des Publikums zur Widerspiegelung der Wirklichkeit sein und die Veranschaulichung der Dialektik zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Individuellen.

Nach Lukács soll alles in der Kunst mit der Abbildtheorie verbunden betrachtet werden. Demnach erklärte er beispielsweise die künstlerische Technik als ein Mittel, „um die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit durch das gegenseitige Umschlagen von Inhalt und Form zu bewerkstelligen“ (Mittenzwei 1977: 10). Infolge seines Interesses an Abbildtheorie konzentriert er sich überwiegend auf die Problematik der Gestaltung und Beschreibung (vgl. Kula 2014: 141). Ausgehend davon kann man die folgende Folgerung ziehen: Vielleicht -aber höchstwahrscheinlich- berührt er bewusst oder unbewusst die Physiognomik, wenn er sich um die erwähnte Problematik kümmert. Bei

seinem Ansatz der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten, die einer gründlichen ästhetischen Auffassung zugrunde liegen, kann man die Spuren der Physiognomik mit einem sorgfältigen Lesen feststellen. Die Beschreibungsproblematik ist nicht ausschließlich das äußerliche, oberflächliche Widerspiegeln, sondern die harmonische Darstellungsproblematik des Wesens bzw. jeder innerlichen Eigenschaft, der psychologischen, ideologischen sowie soziokulturellen Vermögen am Äußeren. Überdies hat diese Widerspiegelung mit dem Typischen des Individuums und der Gesellschaft zu tun. An diesem Punkt kritisiert Lukács den Naturalismus. Die Tendenz des Naturalismus habe keine tiefe Perspektive im Vergleich zum Realismus. Sie beschreibt nur die „photographisch und phonographisch so treu gebildete Lebensoberfläche“. Demgegenüber kann nur die Widerspiegelung ausgehend von dem Prinzip der objektiven Wirklichkeit die tiefe Überlegung sein, durch dessen Fehlen die naturalistische Bewegung reglos ist (vgl. Lukács 1969b: 70).

Im Zusammenhang mit der Abbildtheorie ist eines der Grundthemen der Lukács‘ Ästhetik die wechselseitige Wirkung der Dichter und der Werke, die wieder mit der Soziologie bzw. mit der Gesellschaft zu tun haben. Diese Wirkung als Grundbegriff der Literatursoziologie (vgl. Lukács 1973b: 34) bestimmt sich infolge eines soziologischen Prozesses (vgl. Lukács 1973b: 29) und im Laufe der Zeit (vgl. Lukács 1973b: 33). Wenn die Wirkung der Werke und der Dichter eine soziale Frage bei Lukács ist, die von der Gesellschaft abhängig entsteht, sind die Figuren mit intellektueller Physiognomie die typischen Figuren, die die Gesellschaft reflektieren. Wie Mengi im Rahmen der türkischen Literatur betont, sind solche Figuren die physische und psychologische bzw. physiognomische Widerspiegelung derer Gesellschaft. Sie werden dadurch singulär, dass sie mit den Bausteinen der Gesellschaft verarbeitet werden. So machen sie auch ihre Werke und Dichter singulär. Darüber hinaus ist die Wirkung u.a. auch von der Form bestimmt. Auch wenn der Inhalt im Laufe der Zeit veralten kann, kann die Form ihre Aktualität aufrechterhalten: „Alle Wirkungen, die nicht auf der Form basieren, verschwinden mit der Zeit“ (vgl. Lukács 1973b: 40). Auf diese Weise ist u.a. auch die Gestaltungsart der Figuren in einem literarischen Werk ein wichtiger Baustein zur Wirkung sowie zur Besonderheit.

Die Lukács' Ästhetik steht in dem folgenden Punkt distanziert und kritisch zu dem „Neuen“. Nur etwas Neues in der Literatur –d.h. neue Schreibmittel, neue Schreibweise- hält sie ohne eine Wechselwirkung mit dem Alten für unannehmbar. Sie hat einen großen Respekt zu dem Alten, zu den Klassikern, der Literatur und Literaturwissenschaftlern sowie SchriftstellerInnen des 19. Jahrhunderts (vgl. Raddatz 1984: 72). Lukács hat eine Vorliebe für das Alte mit seinem eigenen Ausdruck für die große Tradition seit Aristoteles. Er ist der Meinung, dass man sich der alten Tradition zuwenden soll, um das Zeitgenössische bzw. das Vorhandene perzipieren zu können, und dass die zeitgenössischen Dichter die Dichter der alten Tradition, ihre klassisch gewordenen Schreibweise in Bezug auf Form und Inhalt als Vorbild nehmen sollen. Vor allem auf diesem Punkt bilden er und Brecht gegensätzliche Pole. Während er immer heftiger das Alte bzw. das Traditionelle verteidigt, versuchen die Anhänger der neuen literarischen Strömungen wie Moderne, Avantgardismus, Surrealismus, Expressionismus wie Brecht das Neue bzw. die neuen Formen, Themen, Stile der Kunst einzufügen. Er kritisiert sie heftig wegen ihrer beharrlichen Tendenz zu dem Neuen in der Kunst.

Für die Literatur nach dem ästhetischen Ansatz von Lukács ist die Totalität im Rahmen der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit von Belang (vgl. Taylor 1980: 14). Diese Totalität zerreißt den Expressionismus, was zu einer Dekadenz führt. Diese Meinung begründet Lukács mit der Definition der Dekadenz von Nietzsche: Literarische Dekadenz entsteht durch den „Zerfall der Komposition“, wenn „das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt“, das Wort souverän wird und aus dem Satz herausspringt, der Satz übergreift und den Sinn der Seite verdunkelt (...) und sogar wenn das Ganze kein Ganzes mehr, sondern ein Artefakt ist (vgl. und zitiert nach Lukács 1969b: 74 und vgl. Lukács 1936a: 137, 138). Mit einer solchen Tendenz gibt der Expressionismus Anlass zur Dekadenz der traditionellen Literaturformen und sogar überhaupt der Literatur selbst (vgl. Lichtheim 2001: 119). „Unberücksichtigt“ bleibt daher das 20. Jahrhundert wegen seiner Neigung zum Neuen (vgl. Mittenzwei 1977: 12). Auf diese Weise verehrt Lukács nicht James Joyce, Brecht, Faulkner oder Sartre, sondern Thomas Mann, Goethe und Balzac (vgl. Raddatz 1984: 72, 100).

Lukács untersucht wichtige Themen innerhalb der Marxistischen Literaturtheorie wie „die Bedeutung der Handlung“, „die Bedeutung der Fabel“ und „die Bedeutung der Ausformung der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ (vgl. Mittenzwei 1977: 13). Insbesondere die Fabel hat einen besonderen, unerlässlichen Platz in der Ästhetik von Lukács (wie bei Brecht): „Der Verlust der Fabel führt zur Zerstörung des literarischen Werkes und jeder Menschengestaltung“ (zitiert nach Mittenzwei 1977: 14). Er bewertet auffälligerweise die Fabel nicht nur formal, sondern auch als ein Bindungsmittel „von gesellschaftlichem Gesamtzusammenhang, sozialer Phantasie der Künstler, künstlerischer Form und literarischer Menschengestaltung“ (Mittenzwei 1977: 14). D.h., durch die Fabel, die sich als eine literarische Menschengestaltung jeder Art erweist, vermischt sich das Gesellschaftliche mit der Subjektivität des Dichters und verwandelt sich zu einer künstlerischen Form. Der Ausdruck „Menschengestaltung jeder Art“ ist zu achten, zumal es sowohl auf die inhaltliche bzw. innerliche als auch auf die formelle bzw. äußerliche Menschengestaltung hinweist. Die innerliche und äußerliche Menschengestaltung, die das Gesellschaftliche in sich beinhaltet, sollen in einer gegenseitigen, dialektischen Beziehung dargestellt werden.

Lukács diskutiert die grundlegenden literarischen Probleme „systematisch“, unter denen man „Form und Inhalt“, „Geschmack und Urteil“, „Weltanschauung und Literatur“, „das Erbe“, „die Anwendung der dialektischen Methode in der Literatur“ zählt (vgl. Jung 1989: 14). Seine Literaturkritik hat in erster Linie nicht mit dem werkimmanenten Wert eines Kunstwerkes zu tun, d.h., nicht mit dem „Inhalt und [der]Aussage“, sondern mit seinem „weltanschaulichen Gehalt“ und mit seiner „philosophischen Kultur“ (vgl. Jurgensen 1973: 33). Die Bewertung, die ausschließlich nach werkimmanenter Methode geführt wird, ist nach ihm oberflächlich. Seine Methode bei der Analyse ist immer das Wesen betreffend; d.h., er versucht, das Wesen zu finden. So sucht er nach einem weltanschaulichen Gehalt oder einer philosophischen Kultur im Werk, weil erst diese den Hintergrund des Geschriebenen enthüllen. Ebenso auch bei literarischen Figuren ist ein weltanschaulicher Gehalt oder eine philosophische Kultur im Rahmen seines Ansatzes der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten zu suchen, was

bereits die Meinung des Dichters zutage bringt. Man kann dadurch die Harmonie des Physischen und Psychologischen der Figuren feststellen.

Die Lukács‘ Literaturtheorie, die eine klare Kritik zum Expressionismus und den auf derselben Grundlage beruhenden literarischen Tendenzen enthält, bevorzugt „Gestaltung statt Montage und Dokumentation, deutlich konstruierte Charaktere anstelle von Typen und Charaktermasken, narrative Strukturen statt avantgardistischer Modelle oder auch gestylter Alltagssprache“ (Jung 1989: 112). Die Kritik des Expressionismus von Lukács- besonders wegen der Abweichung vom Wesen- löst weitgehende Debatten im Rahmen dieser Punkte zwischen Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Walter Benjamin und Anna Seghers aus. Der Ausgangspunkt dieser Debatten ist der 1934 erschienene Artikel von Lukács „Über Größe und Verfall des Expressionismus“ in der Zeitung „Internationale Literatur“, was später als die Expressionismus-Debatte gipfelte (vgl. Raddatz 1984: 60, vgl. Bloch 1938: 51 und vgl. Lothar 2016: 13-17). Unter diesen Debatten hat die Debatte zwischen Lukács und Brecht eine besondere Stelle, deswegen wird sie häufig auch einzeln betrachtet. Um vor allem die ästhetischen Auffassungen beider Intellektuellen zu lernen, ist eine wichtige Quelle. Das Hauptthema dieser Debatte ist zwar die Wahrnehmung der Wirklichkeit, sie konzentriert sich jedoch vielmehr auf den Vergleich zwischen dem Alten und Neuen sowie zwischen der Form und dem Inhalt. Auch ausgehend davon kann man den ästhetischen Stand von Lukács feststellen (Ebenso gibt es auch die Sickingen-Debatte, die die ästhetischen Auffassungen von Lukács, besonders über den historischen Charakter der literarischen Werke, enthält, was im folgenden Teil der Arbeit vorkommt). Obwohl beide Anhänger der marxistischen Ästhetik sind, unterscheiden sich ihre Überzeugungen sowie Schwerpunkte und bilden zwei gegensätzliche Pole. Fokussierend am ästhetischen Ansatz von Lukács geht es im folgenden Teil der Arbeit um die Expressionismus- und Brecht-Lukács-Debatte.

1.2.1. Die Expressionismus-Debatte und die Brecht-Lukács-Debatte

Der Expressionismus, der der Expressionismus-Debatte seinen Namen verleiht, ist eine literarische Strömung ungefähr zwischen 1910-1920. Er entstand als eine

Gegenströmung²³ zum Naturalismus und Impressionismus und umfasst die bildenden Künste, Musik und Literatur. Im Grunde genommen zielt er auf den Ausdruck der Gedanken und Gefühle von SchriftstellerInnen, so bietet sie ihnen die Möglichkeit einer freien Subjektivität an. Unter den Grundtendenzen der Strömung stehen das Interesse am Neuen statt an der Traditionen, z.B. das Schreiben mit den neuen Methoden, und die metaphysische Wahrnehmung und Bewertung. Ausgehend von den Unterschieden widerspiegelt Expressionismus die Widersprüche bei den ästhetischen, politischen und kulturellen Phänomenen. Er ist keine homogene Bewegung. Die Macht des Nationalsozialismus verringerte den Effekt dieser Strömung. Die literarischen Tendenzen wie Dadaismus und Surrealismus ersetzen dem Expressionismus (vgl. Taylor 1980: 12 und vgl. Krause 2015: 38, 44-49).

Die Expressionismus-Debatte kümmert sich überwiegend um die Problematik des Realismus bzw. der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Diese Debatte ist für diese Arbeit vor allem zu betrachten, zumal Lukács und seine ästhetischen Annahmen auch im Mittelpunkt dieser Debatte konkretisiert werden können. Auf diese Weise ist es einfacher, seinen Ansatz über die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten zu deuten, nachdem seine Lage in der Expressionismus-Debatte richtig festgestellt werden kann. Dazu entsprechend setzen sich nach ihm z.B. die Typen bzw. die literarischen Figuren nicht ausschließlich aus einer oberflächlichen Äußerlichkeit zusammen. Sie umfassen vielmehr die Beschreibungen, die einer wesentlichen Innen-Außen-Dialektik und dem Prinzip der Totalität entsprechend geführt werden. Seine Typen beinhalten keine Spur der expressionistischen oder modernen Gestaltungsart, sie sind jedoch klassische, traditionelle, realistische Typen. Ebenso klarer wird es mit der Erwähnung seiner Ansätze im Rahmen der sogenannten Debatte, um die moderne deutsche Schriftstellerin und den modernen türkischen Schriftsteller in dieser Arbeit und ihre ästhetischen Auffassungen im Rahmen der Lukács' Ästhetik zu interpretieren.

Die Expressionismus-Debatte begann 1937 und umfasste fünfzehn Schriftsteller, Literaturtheoretiker und bildende Künstler, unter denen sich neben Lukács auch Ernst Bloch, Alfred Kurella (zeigt sich innerhalb dieser Debatte mit dem Pseudonym

²³ Nach Lukács ist aber diese ausschließlich eine Scheinopposition (vgl. Lukács 1969a: 17, 18).

Bernhard Ziegler), Klaus Mann, Walter Benjamin, Theodor von Adorno befinden (vgl. Mittenzwei 1968: 14 und vgl. Taylor 1980: 12). In den dreißiger Jahren, wobei die sozialistischen Themen in den Mittelpunkt stehen, taucht ein großes Interesse an der marxistischen Ästhetik auf. In der marxistischen Ästhetik entstehen aber unterschiedliche Ansätze bei der Widerspiegelung der Realität, auch wenn im Grunde genommen die marxistische Abbildtheorie bei der marxistischen Ästhetik zur „Aufhellung der gesellschaftlichen Zusammenhänge“ dient: Einige vertreten dabei die „dogmatischen Tendenzen als Realismustheorie“ bzw. die traditionellen Ansätze als Vorbild wie Lukács, Kurella, andere aber die „neue Qualitäten“ wie Bloch, Brecht. So beginnt eine weit verbreitete Diskussion zwischen den bedeutenden Persönlichkeiten u.a. der Philosophie, Literaturwissenschaft, Sozialwissenschaft, die als Expressionismus-Debatte beschrieben wird (vgl. Mittenzwei 1968: 17, 32). Im Rahmen der sogenannten Debatte ist es somit überwiegend die Rede von der Beziehung zwischen der Gesellschaft und dem Menschen sowie von der Wesen-Erscheinungs-Problematik bzw. die Widerspiegelungsfrage in der Literaturwissenschaft die Rede (vgl. Taylan 1983: 66, 67).

Die wesentlichen Schriften von Lukács im Rahmen der Expressionismus-Debatte sind „»Größe und Verfall« des Expressionismus“ (1934), „Es geht um den Realismus“ (1938) und „Wider den missverstandenen Realismus“ (1958), in denen man besonders seine Haltung für die Darstellung der objektiven Wirklichkeit findet. Dazu entsprechend sollen nach ihm auch die literarischen Werke und Figuren im Lichte eines solchen realistischen Ansatzes geschildert werden. Als eine Gegenschrift erscheint der Aufsatz „Diskussionen über Expressionismus“ (1938) von Ernst Bloch, in dem er Lukács über seine expressionistische Kritik antwortet. Es ist hier nicht von der Kritik Blochs an Lukács, sondern die Lukács‘ Kritik am Expressionismus die Rede. Deswegen erwähnt man nun ausschließlich die Lukács‘ Kritik. Seine Kritik kommt wie in den folgenden Punkten vor, was Bloch zusammenfasst: Expressionismus und Moderne setzt Lukács mit der Dekadenz gleich. Er legt keinen Wert auf die Dichter und deren Werke, die die klassischen Dichter und ihre als Vorbild zu nehmende Schreibweise und Werke ignorieren (vgl. Bloch 1938: 53, 56). Wie Bloch zitiert, ist die Klassik bei Lukács das Gesunde, die Romantik das Kranke, der Expressionismus das Allerkränkste (vgl. Bloch

1938: 54, 55). Gegen das Zerteilungsprinzip bzw. den Zerfall von Expressionismus verteidigt Lukács immer eine objektive Totalität, die zur Widerspiegelung der Wirklichkeit ein unerlässliches Erfordernis ist -auch dieser Zerfall kann aber nach Bloch die Wirklichkeit reflektieren- (vgl. Bloch 1938: 56).

Außer Bloch kommen auch Adorno, Benjamin, Seghers und Brecht als Gegner von Lukáčsschen Auffassungen über Expressionismus vor. Obwohl beide sich innerhalb der marxistischen Theoretiker befinden, führen aber Brecht und Lukács zu bahnbrechenden Diskussionen vor allem über die Wirklichkeitswahrnehmung und Figurengestaltung, bei denen sie viele Anhänger gewinnen. So singularisiert sich ihre Debatte als Brecht-Lukács-Debatte.

Brecht hat einige Aufsätze von 1967 wie „Die Essays von Georg Lukács“, „Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie“, „Bemerkungen zu einem Aufsatz“ und „Volkstümlichkeit und Realismus“, in denen er seine Kritik gegenüber Lukács schildert und seine Gedanken über den Realismus und die realistische Auffassung zusammenbringt. Er kritisiert Lukács in harter Weise überwiegend im Hinblick auf zwei Punkte: Zum einen wegen seiner Verehrung der Literatur des 19. Jahrhunderts und zum anderen wegen seiner Behauptung, dass die Literatur und Dichter des 19. Jh. der Mentor des 20. Jahrhundert sind. Nach Brecht bringt diese Annahme nur einen Widerspruch zustande, zumal sich die Zustände dieser verschiedenen Epochen unterscheiden (vgl. Taylor 1980: 62). Er kritisiert Lukács auch in diesem Punkt, dass er die Wirklichkeit begrenzt (vgl. Taylan 1983: 66, 67).

Als eine ästhetische Folge der Blum-Thesen von Lukács, in der er mit dem Pseudonym „Blum“ seine Selbstkritik im Rahmen seiner ideologischen, politischen und ästhetischen Auffassungen veröffentlicht, kommt die Debatte mit Brecht (vgl. Raddatz 1984: 46). Lukács erlebt eine Wende durch diese Thesen, eine Wende seiner früheren linksradikalen Position (vgl. Mittenzwei 1977: 5). Er zeigt z.B. dadurch zum ersten Mal „die Frage der demokratischen Revolution“ mit der „Bekämpfung des Faschismus“ zusammen (vgl. Mittenzwei 1968: 18). Das Phänomen „Faschismus“ ist eines der wesentlichen Phänomene bei der Ästhetik von Lukács. Faschismus setzt er dem

Expressionismus gleich, dessen politischer Zusammenhang er als USP (Unabhängige Sozialdemokratische Partei) erklärt. Auf diese Weise ist das unvermeidliche Ende des Expressionismus die Dekadenz (vgl. Lukács 1969a: 8).

Beide Theorien, sowohl von Brecht als auch von Lukács, gehen um die Probleme des Realismus und gehören im Grunde genommen zu dem marxistischen Realismus. Dabei unterscheiden sich aber ihre Blickpunkte, Bewertungsarten und Darlegungsformen. Es ist also zu entnehmen, dass sie unterschiedliche „in ihren wesentlichen Gedanken direkt entgegengesetzte Konzeptionen vom sozialistischen Realismus“ (Mittenzwei 1968: 12) haben, was auf ihre ästhetischen Literaturkonzeptionen wirkt. Deren essentielle Unterschiede lauten wie folgt: Lukács versucht, eine Harmonie, eine Einheit zwischen Wesen und Erscheinung zu bilden, Brecht lehnt diese Harmonie ab, weil er dafür steht, dass sich die Gegensätzlichkeiten bzw. Widersprüche in jeglichen Bereich zeigen sollen (vgl. Raddatz 1984: 59 und vgl. Mittenzwei 1968: 31). Davon ausgehend kann man zusammenfassen, dass ihre unterschiedlichen politischen Annahmen zu den unterschiedlichen ästhetischen Auffassungen führen, was das Wesen der Brecht-Lukács-Debatte herausarbeitet (vgl. Mittenzwei 1968: 17).

Brecht, der sich zu der Neuerung in der Kunst und in der Literatur tendiert, verteidigt die Idee, dass neue Methoden der wandelnden und vorhandenen Lebensumstände entsprechend entwickelt werden sollen. Als eine selbstverständliche Folge des Experimentalismus in der Kunst ist es eine Notwendigkeit, besonders in den Übergangsperioden, neue Methoden zu entwickeln. Ohne diese Entwicklung weicht man nach Brecht von der Wirklichkeit ab. Der einzige Formalist bleibe nach ihm so nur Lukács selbst, weil er die historischen Bedingungen ignoriert und ausschließlich von der Prosa ausgehend seine Analyse formt, obwohl er die moderne Literatur wegen seiner neuen Techniken und Methoden wie innerer Monolog oder Montagentechnik mit dem Formalismus blamiert. Innerhalb dieser Debatte um Realismus beschreibt Brecht sich selbst als Vertreter und Fortführender des Realismus. Die Frage der Wirklichkeit sei ein weitverbreitetes und vielseitiges Phänomen, das nicht nur mit der Ästhetik begrenzt wird, wie Lukács es macht, sondern soll auch innerhalb der Philosophie, Politik und auch im Alltag diskutiert werden. Er kritisiert Lukács u.a. auch in diesem

Punkt, dass er dabei eine begrenzte Analyse führt, indem er nur von dem Roman ausgehend seine realistischen Folgerungen gestaltet, die anderen wichtigen literarischen Formen wie Lyrik und Drama außer Acht lässt (vgl. Taylor 1980: 63), denn Brecht will die marxistische Literatur abseits des Romans übertragen (vgl. Taylor 1980: 65).

Weil Brecht von T. Mann und Lukács von J. Joyce abneigen, drücken sie ihre Meinungsverschiedenheiten von diesen Autoren und ihren literarischen Werken ausgehend aus. Über Dostojewski und Tolstoi sind sie fast der gleichen Meinung, wenn sie diese Autoren kritisieren (vgl. Taylor 1980: 64-65).

Die wesentlichen Elemente der sogenannten Debatten und des ästhetischen Standpunktes von Lukács in diesem Zusammenhang sind wie folgt stichwortartig aufzulisten: „objektiver Realismus, Literatur der großen Realisten, Totalität, Abbildtheorie, Formalismus“. All diese Punkte sind voneinander abhängig und verfügen über eine dialektische Beziehung. Diese Punkte stichwortartig zu zeigen, deckt die ästhetischen Schwerpunkte von Lukács klarer auf. So kann man im Rahmen dieser Arbeit mit den ausgewählten Romanen genau festlegen, wie und inwieweit diese Schwerpunkte auf der Figurengestaltung wirken.

1.2.1.a. Die wesentlichen Punkte der Expressionismus- und Brecht-Lukács-Debatte im Rahmen der Lukács' Ästhetik

1.2.1.a.I. Die Wahrnehmung des (objektiven) Realismus und die Abbildtheorie

Lukács gestaltet seine Ästhetik im Zentrum der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit bzw. der Abbildtheorie. Diese Frage hat eine wesentliche Rolle bei seiner ästhetischen Wahrnehmung, zumal sie der Ausgangspunkt aller anderen Auffassungen ist. Seine politischen und ästhetischen Auffassungen gestalten sich um diese Frage. Nach ihm ist die Literatur „eine besondere Form der Spiegelung der objektiven Wirklichkeit“ (Lukács 1969b: 64). Sie benötigt unbedingt ein objektives

Widerspiegelungsvermögen einer objektiven Wirklichkeit. Dazu entsprechend soll ein richtiger Realist nur dem Ziel folgen, die Wirklichkeit zu widerspiegeln, wie sie tatsächlich ist, und in einer objektiven Totalität (vgl. Lukács 1969b: 64). Diesem ist zu entnehmen, dass die objektive Totalität die Grundlage der Abbildtheorie ist.

Im Rahmen seiner allgemeinen ästhetischen Ansätze ist die Gegenüberstellung des Realismus und des Naturalismus in Bezug auf die Wahrnehmung und Widerspiegelung der Wirklichkeit. Auf der Seite des realistischen Stands verteidigt Lukács die Idee, dass Realismus es schaffen kann, die objektive Wirklichkeit bzw. die ohnehin objektiv wahrgenommene Wirklichkeit zu widerspiegeln. Die naturalistische Annahme hingegen behauptet, dass eigentlich sie die objektive Wirklichkeit zum Ausdruck bringt. Jedoch ist es nichts anderes als die subjektive Einfühlung der Wirklichkeit nach Lukács, was Naturalismus entwickelt (vgl. Lukács 1934: 68-72). Diese subjektive Herangehensweise vom Naturalismus sei eigentlich die Ablehnung der Wirklichkeit. Für eine solche Kunst, die direkt durch eine subjektive Sicht geschaffen wird, sei das Scheitern unvermeidbar. Denn die Objektivität bzw. die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ist die Basis der Kunst. Auf diese Weise kritisiert Lukács die Tendenzen gegenüber Realismus wie Expressionismus und die auf derselben Grundlage entstehenden Tendenzen heftig wegen ihrer Subjektivität und Abstraktion (vgl. Lukács 1934: 73).

Lukács unterscheidet die moderne Literatur hauptsächlich im Rahmen des Realismus in drei Punkten: „antirealistische oder pseudorealistische Literatur“, „die Literatur der Avantgarde“ und „Literatur der bedeutendsten Realisten“. Antirealistische Literatur beschreibt er als die Literatur mit dem Ziel auf der Verteidigung und Durchführung des vorhandenen Systems. Die Literatur der Avantgarde zielt nach Lukács auf die Entfernung von dem Realismus. Die Literatur der bedeutendsten Realisten sei aber die Literatur der wesentlichen Realisten bzw. Klassikern. Die Grundlage der modernen Literatur solle eigentlich in der letzten aufbewahrt sein (vgl. Lukács 1969b: 61).

Lukács stellt die Literatur als „eine besondere Form der Spiegelung der objektiven Wirklichkeit“ im Lichte der objektiven Totalität dar (vgl. Lukács 1969b:64). Bereits

ausgehend von dieser Annahme stellt man fest, dass bei seiner Ästhetik zuerst die objektive Wirklichkeit kommt, und dann das Prinzip der Totalität. Was ihm sowieso von den Expressionismus und Expressionisten fernhält, ist seine Haltung gegenüber der objektiven Wirklichkeit. Er stellt die objektive Wahrnehmungsart des Realismus gegen die Subjektivität des Expressionismus und behauptet, dass jede Wirklichkeit unbedingt im Lichte der Objektivität reflektiert werden soll.

Lukács betont „die Widerspiegelung der sozialen Wirklichkeiten“ in der Literatur (Jurgensen 1973: 18) bzw. den literarischen Realismus, mit dem sich u.a. auch Goethe, Balzac, Stendhal, Scott, Tolstoi, Gorki, Heinrich und Thomas Mann beschäftigen (vgl. Lothar 2016: 20). Aus einer realistischen Perspektive negiert Lukács jegliche Subjektivität bei der Spiegelung der Wirklichkeit. Nach ihm soll die Spiegelung objektiv und in einer Totalität geführt werden. Die subjektive Spiegelung und eine oberflächliche Schilderung hält er für die Entfernung von der Wirklichkeit. Denn die wesentliche Widerspiegelung ist zuerst das Wesen zu berühren, es aufzudecken und objektiv zu reflektieren (vgl. Lukács 1969a:19, 41, 34). Aber einer expressionistischen Auffassung zufolge hat das Wesen mit der Schilderung des objektiven Zustandes, der objektiven Wirklichkeit nichts zu tun, sondern mit dem vom Subjekt als wesentlich Erscheinenden (vgl. Lukács 1969a: 34). Expressionismus reißt nach ihm vielmehr „das »Wesen« aus dem raum-zeitlich-kausalen Zusammenhang“ heraus (vgl. Lukács 1969a: 39).

Die Lukács‘ Ästhetik sieht den Sinn der Literatur in der Mitteilung, innerhalb derer die Personen und Bedingungen sozial bestimmt sind. Der Dichter teilt dem Publikum gewisse Gedanken, Gefühle, Wertungen oder Erlebnisse mit. Der Ausgangspunkt dieser Mitteilung ist der in der Gesellschaft nach ihren Regeln lebende soziale Mensch (vgl. Lukács 1973b: 28, 29). Die Gefühle, Gedanken, Wertungen und Erlebnisse dieses sozialen Menschen sind parallel zur Widerspiegelung der Gesellschaft. So stellt man auf jeden Fall ein Abbild der Gesellschaft sowie Wirklichkeit bzw. eine Sozialität in den Kunstwerken fest, auch wenn es von einem subjektiven Produzenten hervorgebracht wird. Die Literatur ist auf diese Weise Spiegel der Gesellschaft und der sozialen Wirklichkeit anzunehmen.

Im Mittelpunkt seiner Wirklichkeitswahrnehmung gibt es die SchriftstellerInnen, die sich nach dem Prinzip der revolutionären Demokratie verhalten. Sie sind nicht diejenigen, die ihre Klassenangehörigkeit abbrechen, sondern, die fest an sie gebunden sind (vgl. Raddatz 1984: 58). Dieser Ansatz enthüllt ihre Haltung gegenüber der Tendenz in der Literatur.

Lukács verehrt die Realisten des 19. Jahrhunderts bzw. die Klassiker. Überwiegend ihre Gestaltungsart schlägt er als Vorbild für die sozialistischen SchriftstellerInnen vor. Das Typen-Bilden –der literarische Typ- ist damit zusammenhängend sein wesentliches Interesse. Er achtet dabei nicht nur auf die individuelle Seite der Figur, sondern auch auf die gesellschaftliche nach dem Prinzip der Totalität (vgl. Mittenzwei 1968: 42). Seine Realismusauffassung stimmt so mit dem Engels überein, der den Realismus als „die getreue Widergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“ beschreibt (zitiert nach Jung 1989: 120). Zusammenfassend ist seine Typ-Ansatz parallel dazu wie folgt:

Die zentrale Kategorie und das Kriterium der realistischen Literaturauffassung: der Typus in bezug auf Charakter und Situation ist eine eigentümliche, das Allgemeine und das Individuelle organisch zusammenfassende Synthese. Der Typus wird nicht infolge seiner Durchschnittlichkeit zum Typus, aber auch nicht durch seinen nur — wie immer vertieften — individuellen Charakter, sondern dadurch, daß in ihm alle menschlich und gesellschaftlich wesentlichen, bestimmenden Momente eines geschichtlichen Abschnitts zusammenlaufen, sich kreuzen, daß die Typenschöpfung diese Momente in ihrer höchsten Entwicklungsstufe, in der extremsten Entfaltung der in ihr sich bergenden Möglichkeiten aufweist, in der extremsten Darstellung von Extremen, die zugleich Gipfel und Grenzen der Totalität des Menschen und der Periode konkretisiert. (Mittenzwei 1968: 42).

1.2.1.a. II. Die große Tradition

Der allgemeine ästhetische Ansatz von Lukács bringt ihn dazu, neben dem Expressionismus auch die gleichartigen literarischen Strömungen heftig zu kritisieren, die innerhalb der gleichen Epoche blühen und von den gleichen Schwerpunkten ausgehen. In diesem Zusammenhang lehnt er die Strömungen, wie Expressionismus auch Moderne, Avantgardismus, Surrealismus, Naturalismus, Irrationalismus, Agnostizismus, Imperialismus, Formalismus, relativistische Philosophie ab, welche eine enge Beziehung nur mit dem Neuen, den neuen Methoden, dem Pluralismus, dem Subjektivismus und der Metaphysik haben. Er erklärt, dass diese Tendenzen wegen ihres subjektiv-idealistischen Ansatzes nichts mit dem Realismus zu tun haben und bei der Gestaltung der objektiven Wirklichkeit scheitern (vgl. Lukács 1969a: 9-11, 14, 21): „Sie (...) –auch bei den Expressionisten- nicht viel mehr als eine etwas übersteigerte ironisch-zugespitzte Zustandsschilderung aus dem Kaffeehausbohémelieben der Intelligenz“ (Lukács 1969a: 14). Sie versuchen, u.a. auch die gesellschaftlichen Sachen auf der Ebene eines subjektiven Idealismus zu lösen. Ihre Objektivität, was sie behaupten, wäre nur ein mystischer objektiver Idealismus, mit welchem man die Wirklichkeit auf der gesellschaftlichen Ebene nie finden kann und sogar infolge dessen die Flucht von der Wirklichkeit erscheint (vgl. Lukács 1969a: 15, 19).

Sein ästhetischer Standpunkt ist auf den literarischen Werken der Vergangenheit- besonders des 19. Jahrhunderts- „auf der Verallgemeinerung großer literarischer Leistungen der Vergangenheit“ (Mittenzwei 1977: 11) und auf den großen Namen der Tradition zurückzuführen, wobei die Tradition und Nachhaltigkeit bemerkbar sei (vgl. Raddatz 1984: 97). Bei Lukács sind die gesellschaftlichen Veränderungen und Fortschritt so allein mit einer traditionellen Annahme möglich (vgl. Kula 2014: 144). Der moderne Schreibprozess kann sich nur dadurch entwickeln, indem man aus der „großen Tradition“ Nutzen zieht. Er gestaltet seine Auffassungen nach großen Tradition von der literarischen Totalitätsprinzip ausgehend (vgl. Mittenzwei 1977: 13). Z.B., die Dichter des 19. Jahrhunderts wie Balzac, Stendhal, Goethe, T. Mann sind die großen Klassiker, von denen die moderne Literatur unbedingt nutzen soll. Im Lichte dieser Namen versucht Lukács, den modernen Literaturprozess zu verstehen (vgl. Mittenzwei

1977:15). Er hält sie für die Leitbilder für eine bessere Zukunft (vgl. Mittenzwei 1977: 16).

Die Literatur des 19. Jahrhunderts, die sich innerhalb einer traditionellen Linie bewegt und von Lukács befürwortet wird, ist objektiv und konkret gegenüber der Neigung zur Abstraktion der Tendenzen wie Expressionismus (vgl. Lukács 1969a: 16). Nach seiner ästhetischen Auffassung ergibt sich die objektive Wirklichkeit allein in dieser traditionellen Linie, was einen bemerkenswerten ästhetischen Wert mit sich bringt.

Während Lukács die große Literatur verehrt, d.h. die Literatur des 19. Jahrhundert in den Mittelpunkt stellt, vertritt Brecht alles Neue im Rahmen der Literatur, so die Literatur und Dichter des 20. Jahrhunderts. Nach Brecht erfordern neue Produktionsverhältnisse neue Kunstmittel, die einen Ausweg für ein Problem anbieten kann (vgl. Raddatz 1984: 58 und vgl. Mittenzwei 1968: 22) und darum sind die Dichter wie J. Joyce, A. Döblin und A. Gide zu befolgen (vgl. Brecht 1936a: 87).

1.2.1.a. III. Das dialektische Verhältnis von Form und Inhalt

Die Themen wie Inhalt und Form liegen unter den wesentlichen Schwerpunkten, die im Rahmen der Expressionismus-Debatte zu diskutieren sind. Das Primäre bei Lukács ist zwar immer für den Inhalt, wie es bei Hegel der Fall ist, aber er verteidigt gleichwohl die Einheit und Harmonie zwischen Inhalt und Form. Wie Hegel betont er nämlich die dialektische Beziehung zwischen Inhalt und Form. Auf diese Weise kritisiert er die Expressionisten wegen ihrer überwiegenden formalistischen Neigung. Er lehnt deren Auffassung ab, wobei die Form dem Inhalt überwiegt. Nach ihm ist deren oberflächlicher Blickpunkt formell und unbefriedigend zur Spiegelung der Wirklichkeit. Er gerät in diesen Hinsichten mit Bloch und Brecht und mit anderen Expressionisten in Konflikt.

Wie Hegel verteidigt Lukács im Grunde genommen die dialektische Einheit von Form und Inhalt in dem Kunstwerk. Seinen Ansatz erklärt er somit in Anlehnung an einem

Zitat Hegels: „Der Inhalt ist nichts,, als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form ist nichts „als das Umschlagen des Inhaltes in Form“ (zitiert nach Lukács 1977: 85). Ausgehend davon kritisiert er die modernen literarischen Tendenzen wie Expressionismus, Avantgarde und Surrealismus. Nach Lukács subjektivieren sie die Form und den Inhalt des Kunstwerkes. Mit einer solchen subjektiven Betrachtungsweise verlieren sie ihre Objektivität und gewinnen eine autonome Struktur. Daraufhin zerreißt sich die dialektische Einheit von Form und Inhalt parallel zu der Ablehnung der objektiven Wirklichkeit (vgl. Lukács 1934: 84, 99). Aber der ästhetische Ansatz von Lukács setzt eigentlich auf jeden Fall eine objektive Widerspiegelung der Wirklichkeit voraus, die sich mit der dialektischen Einheit von Form und Inhalt zusammen entwickelt. Er nimmt in diesem gegenseitigen Verhältnis die künstlerische Form bzw. den Schreibstil eines Kunstwerkes als „eine Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit“ an (Lukács 1934: 85), die auf den Inhalt bzw. Thematik einwirkt.

Nach Brecht erfordern neue gesellschaftliche Zwecke neue Techniken der Literaturwissenschaft. Die Welt und der Mensch verändern sich, so bleibt die Literatur nicht stabil. Sie soll sich an die neuen Umstände anpassen, mit den neuen Methoden das Moderne begreifen (vgl. Brecht 1969a: 88). Die wandelnden Lebensumstände verändern den Inhalt und die Form. „So umfunktionierte er bestimmte von den bürgerlichen Dichtern eingeführte Kunstmittel“ (Mittenzwei 1968: 20). Dem ästhetischen Ansatz Brechts entsprechend verwendet James Joyce so mit vollem Recht die Technik des inneren Monologs, Dos Passos der Montage, der Dissoziation der Elemente, Döblin der bildhaften Schreibweise und Kafka der bestimmten Verfremdungen (vgl. Mittenzwei 1968: 20). Im Gegensatz zur Annahme Brechts verteidigt und verehrt Lukács die Gestaltungsart der Dichter vom 19. Jahrhundert als ein Vorbild, indem er die Dichter des 20. Jahrhunderts als „Prototype der Dekadenz“ wegen der Einsetzung neuer Techniken darstellt (vgl. Mittenzwei 1968: 26, 27). Die wandelnde Annahme der Form in der Moderne taucht nur als etwas Äußerliches auf, und wird so zu einem Mittel, das sich von der Wirklichkeit trennt (vgl. Rücker 1973: 60). Das heißt nicht, dass Lukács aber das Neue total ablehnt, sondern, dass er der Meinung ist, das Neue im Lichte des Alten, das Neue wie neue Methode, neue Themen, neue Formen usw. mit dem alten Vorbeispielen zusammen in der Literatur zu deuten.

Dieses Neue in der Literatur nach Lukács wird in den folgenden Teilen der Arbeit ausführlich behandelt.

Brecht lehnt jegliche Kritiken zum Expressionismus ab. Er paraphrasiert, dass Realistisches Schreiben keine Formsache (vgl. Knopf 2003: 242), kein einfacher Stil, sondern eine Haltung ist (vgl. Knopf 2003: 384). Derjenige, der im Gegenteil dazu deutet, sei der einzige Formalist (vgl. Mittenzwei 1968: 16 und vgl. Knopf 2003: 384) und wirklichkeitsfremd (vgl. Brecht 1969a: 87). In der Brechts Ästhetik ist die Kunst frei, die keinen Formalismus akzeptiert (vgl. Mittenzwei 1968: 29). So interessiert er sich bei der Kunst nicht mit der Beschreibung der wirklichen Dinge, wie es bei Lukács der Fall ist, sondern wie sie wirklich sind (vgl. Mittenzwei 1968:41).

In seinem Ansatz „Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie“ (1967) kritisiert Brecht die formalistische Seite oder sozusagen die ausschließlich formalistische Auffassung des Realismus, wobei es sich nur um den Roman handelt. Dabei entsteht durch das Zusammenkommen von Formalismus und Realismus eine große Ironie, was das Hauptthema der Realismus-Debatten bildet: Einerseits gibt es diejenigen (wie Lukács), die Formalismus und Realismus strikt unterscheiden, andererseits kommen diejenige (wie Brecht) vor, die die formalistische Seite als eine Folge der realistischen Literaturauffassung annehmen. Mit einer solchen Ironie stellt Brecht die Debatte selbst als Formalist dar. Er zeigt sich im Hinblick auf seine lyrischen oder dramatischen Werke mit seinen der Zeit entsprechenden neuen Mitteln als ein realistischer Schriftsteller, auch wenn er als ein Formalist und ein unrealistischer Dichter von Lukács dargelegt wird (vgl. Brecht 1969b: 89). Denn er versucht nie, die Form bzw. die Schreibweise der vorigen SchriftstellerInnen nachzuahmen oder seine Schreibweise diesen anderen anzugleichen, wie einige (wie Lukács) schon machen. Die Literatur ist nichts, was nach einem bestimmten Muster gestaltet werden soll. Sie braucht subjektive Freiheit. Im Rahmen dieser Subjektivität reflektiert nach Brecht seine eigenen Werke die Realität, zumal sie sowohl inhaltlich als auch formell nicht zum Thema haben, was zurzeit nicht vorhanden war, bzw. in der Vergangenheit bleibt, sondern was da ist (vgl. Brecht 1969b: 92, 95). Einem Schriftsteller, dem diktiert ist, nach den vergangenen Themen und Methoden zu schreiben, fehlt Freiheit. Ein solcher

Schriftsteller kann nichts schreiben, geschweige denn, dass er realistisch schreiben würde: „Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern. Aus nichts wird nichts, das Neue kommt aus dem Alten, aber es ist deswegen doch neu“ (vgl. Brecht 1969d:102).

Brecht paraphrasiert seinen Ansatz zum Inhalt und zur Form so weiter: Jeder Inhalt schafft seine eigene Form infolge der wandelnden Lebensumstände. Das heißt; die Inhalte gewinnen bestimmte Formen durch die Anpassung an die Neuerungen. So treten neue Kunstmittel sowie Schreibweisen auf, erst durch die der Schriftsteller das moderne Publikum erreichen kann. Sein Ansatz begründet er so: „Wir bauen unsere Häuser anders wie die Elisabethaner, und wir bauen unsere Stücke anders“ (zitiert nach Mittenzwei 1968: 22 und Knopf 2003: 384). Auch das Alte verwendet man, um das Neue zu gestalten: „Man muss vom Alten lernen, Neues zu machen“ (Knopf 2003: 384). Diese Auffassung Brechts, dass jeder Inhalt seine eigene Form schafft, identifiziert sich im Grunde mit der von Lukács „die Form eines bestimmten Inhaltes“ (Lukács 1985: 200). Beide Intellektuellen gehen im Grunde genommen von dem gleichen Punkt aus, wenn sie ausdrücken, dass infolge eines bestimmten Inhaltes eine bestimmte Form hervorgeht. Sie kommen jedoch zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen. Brecht betont das Neue und begründet seine Annahme, dass ein neuer Inhalt nicht mit einer alten Form, oder eine neue Form nicht mit einem alten Inhalt dargestellt werden kann. Lukács hingegen hebt dabei zuerst das Alte und aber vielmehr die Einheit zwischen Form und Inhalt und die Vermischung des Neuen und des Alten hervor. Die Einheit und die Totalität sind dabei seine Schwerpunkte zum Deuten.

Lukács sucht nach Katharsis in der Kunst wie in jeglichen Bereichen der Wissenschaften und des Lebens, während Brecht eine Distanz immer bevorzugt (vgl. Raddatz 1984: 59). Auch dabei wollen sie zu dem gleichen Punkt kommen, den kritisierenden Menschen an den Tag zu bringen, beide versuchen jedoch ihre Annahmen mittels unterschiedlichen Methoden. Katharsis ermöglicht nach Lukács bei der Kunst und bei dem Leben die Veränderung des Menschen und seiner Gedanken sowie

Gefühle. Erst durch die Katharsis erschüttert man die Subjektivität des Menschen (vgl. Mittenzwei 1968: 35). So taucht das kritische Denken auf, das sich nicht auf der Gesellschaft, sondern auf das Leben selbst richtet (vgl. Mittenzwei 1968: 35). Auf diese Weise lehnt er die dramatische Auffassung Brechts ab, die gegen Aristoteles ist (vgl. Taylor 1980: 60). Auf der anderen Seite bewertet Brecht die Katharsis einseitig, die sich nur für die Innenseite des Menschen interessiert. Sie schafft die Kritik ab. Stattdessen soll man eine Distanz zum Kritisierenden haben, um etwas kritisch zu hinterfragen (vgl. Mittenzwei 1968: 35). Ansonsten bleibt alles in einer Schablone, die die Kunst und die Künstler begrenzt. Demgegenüber kann man in der Kunst die Subjektivität nicht ignorieren (vgl. Brecht 1969 d: 101).

Die Form bewertet Lukács aus einer soziologischen Perspektive und bestimmt sie als „das wirkliche Soziale (...) in der Literatur“, zumal sie die künstlerische Gestaltung und die Rezeption bzw. das Produzierende und das Publikum auf dem gleichen Punkt zu bringen versucht (vgl. Lukács 1973b: 30) und sie voneinander trennt (vgl. Lukács 1973b: 44). Er setzt das Publikum und den Produzierenden in dem gleichen Punkt zusammen, indem sie die Literatur zu einer gesellschaftlichen Tatsache macht (vgl. Lukács 1973b: 31). Er kann aber auch den Produzierenden von dem Publikum trennen, was das Thema „Veralten“ anbelangt. Nach ihrer eigenen Epochenbestimmung gestaltete Form eines Kunstwerkes kann für eine andere Zeit unverständlich wird. Nur die Form der Dichter der großen Tradition ist raum- und zeitlos (vgl. Lukács 1973b: 44-45). Die Form beschreibt er zudem als die künstlerische Gestaltung der Weltanschauung dem Leben gegenüber und „symbolisch gestaltetes Schicksal“ (vgl. Kammler 1973: 15). Wie hier bemerkt wird, ist die Form bei der Ästhetik von Lukács mit dem Schreiben gleichzustellen. Das Schreiben kommt mit der Form vor, zumal es sich symbolisch entwickelt: „Ohne Form gibt es keine literarische Erscheinung“ (Lukács 1973b: 27). Erst durch die Form kann ein Publikum den Inhalt aufnehmen (vgl. Lukács 1973b: 30). Hier ist aber darauf zu achten, dass Form und Inhalt bei/im Rahmen dem Schreibprozess gleichwertig bzw. dialektisch bewertet werden soll. Denn ohne Erlebnis, Wesen oder Stoff ist nicht von einer Form die Rede. Oder ohne einen gediegenen Inhalt ist keine gediegene Form. Eine einseitige Auswahl bleibt lückenhaft.

1.2.1.a. IV. Totalität gegen Zerrissenheit

Eine der Grundannahmen der Lukács' Ästhetik ist die Totalität. Seine Wahrnehmung der Totalität als ein marxistischer Literaturtheoretiker ist wieder vorwiegend auf Marx zurückzuführen (vgl. Lukács 1969b: 63), aber auch die Spuren Simmels sind zu sehen (vgl. Rücker 1973: 56). Zudem begreift er die Totalität auch nach Hegel innerhalb einer Dialektik. Wie Marx eine Totalität für die Geschichte und Ökonomie voraussetzt, soll jeder nach ihm, der sich innerhalb der marxistischen Literaturtheorie zeigt, das Totalitätsprinzip unterstützen und sogar in allen Bereichen einwenden. In dieser Hinsicht kritisiert er Bloch, der sich innerhalb der marxistischen Literaturtheorie zeigt, aber die Zerrissenheit verteidigt. Wenn man von Marx ausgeht, weiß man eigentlich klar, dass Zerrissenheit eine Sache des Kapitalismus ist, was unannehmbar ist (vgl. Lukács 1969b: 63). Mit diesen Feststellungen kritisiert Lukács heftig die expressionistische Annahme, die den Zusammenhang von Menschen und Gesellschaft, von Individuum und Kollektiv, von Allgemeinen und Einzelnen, von Form und Inhalt ablehnt.

Durch einen menschenzentrierten Blickpunkt und von dem Prinzip der Totalität ausgehend bewertet Lukács die künstlerischen Werke (vgl. Lichtheim 2001: 87). Vor allem bildet nach seiner Ästhetik der Schaffensprozess des Autors eine Totalität sowie eine dialektische Einheit von Subjektivität und Objektivität. Erst dadurch hat ein literarisches Werk ästhetischen Wert (vgl. Yetişken 1999: 181). Der Künstler wie der Mensch hat eine Neigung, die Totalität zu erreichen. Ausgehend von dieser Neigung richtet er sich vom Subjektiven bzw. vom Besonderen zum Allgemeinen. Indem er das Wesen der objektiven Wirklichkeit wahrnimmt, nicht nur die Erscheinung, sondern dessen Tiefe bzw. dessen Wesen betrachtet, reflektiert er es in einer Totalität zwischen Schein und Wesen. Das ist die Überwindung der Realität in der/durch die Kunst (vgl. Yetişken 1999: 184). Im Lichte dieses Ansatzes kann man folgern, dass die Kunst und der Künstler den Menschen bzw. die Figur in einer Totalität als eine Einheit des Physischen und Psychologischen sieht. Dies bringt das Totalitätsprinzip von Lukács und die Physiognomik zusammen. Darüber hinaus reflektiert die Figur nicht nur eine

Subjektivität. Durch die Vereinigung seiner Subjektivität mit der Umwelt enthält er auch Objektivität, was sie singularisiert.

Das Totalitätsprinzip nach der Lukácsschen Ästhetik kann mit einer physiognomischen Ansicht gedeutet werden: Er teilt in einem Aufsatz über Realismus mit, dass die Literatur durch die Totalität zustande kommt. Indem er die allgemeine Annahme Lenins als die „Forderung der Allseitigkeit“ in die Literatur überträgt, drückt er aus, dass sich diese Totalität mit der Forderung der Allseitigkeit bei den SchriftstellerInnen entwickelt. So fordern die Realisten nach der Allseitigkeit (vgl. Lukács 1969b: 64). Ein nach der Allseitigkeit fordernder Schriftsteller hat einen solchen totalitären und vielseitigen/allseitigen Ansatz bei der Figurengestaltung. Dies erinnert an die Vielseitigkeit der literarischen Physiognomik, bei der eine Figur nach der Totalität bzw. nach der Harmonie zwischen dem Innen und Außen (seelischen und körperlichen Eigenschaften) behandelt wird. Wie es bei dem Expressionismus der Fall ist, ist ausschließlich eine oberflächliche/äußerliche/körperliche Reflektion der literarischen Figuren nach Lukács kontrovers. Die innerlichen und äußerlichen Seiten der literarischen Figuren bilden eine Einheit, deswegen sollen sie mit einem vielseitigen Blickpunkt gedeutet werden. Ansonsten ist nur das Oberflächliche/Äußerliche gering. Er bejaht die Äußerlichkeit, die mit einer wesentlichen Innerlichkeit bestimmt: „Das Unwesentliche, Scheinbare an der Oberfläche Befindliche verschwindet öfter, hält nicht so „dicht“, sitzt nicht so „fest“ wie das „Wesen““ (vgl. Lukács 1969b: 65). Der Kernpunkt ist ohnehin vor allem, die richtige, zutreffende Dialektik zwischen Wesen und Erscheinung zu perzipieren:

Es geht also um die Erkenntnis der richtigen dialektischen Einheit von Erscheinung und Wesen, das heißt um eine künstlerisch gestaltete, nacherlebbare Darstellung der »Oberfläche«, die gestaltend, ohne von außen hinzutragenen Kommentar, den Zusammenhang von Wesen und Erscheinung in dem dargestellten Lebensausschnitt aufzeigt (Lukács 1969b: 65).

Das Innen und Außen der literarischen Figuren sind in einem dialektischen Verhältnis so klar und ausführlich zu beschreiben, um eine realistische Wiedergabe zu schaffen: „Die Tiefe der Gestaltung, die Breite und die Dauer der Wirksamkeit eines realistischen Schriftstellers hängt weitgehend davon ab, wie weit er –gestalterisch- darüber im klaren ist, was eine von ihm dargestellte Erscheinung wirklich vorstellt“ (Lukács 1969b: 64).

1.2.1.a. V. Volksfront und Volkstümlichkeit

Lukács erwähnt u.a. auch die Problematik der „Volkstümlichkeit“ und „Volksfront“ im Rahmen seiner ästhetischen Bewertungen, die er für kontrovers aber wichtig hält. Seine Ansätze über das Thema „Volkstümlichkeit“ im Zusammenhang mit der Historizität kommen im Rahmen der sogenannten Debatte, aber auch in seinem Werk „der historische Roman“ vor, das im folgenden Teil der Arbeit eingehend behandelt wird. Nach ihm ist es zwar kein absolutes Kriterium für die Volkstümlichkeit im Rahmen des literarischen Werks, aber Lukács bestimmt manche. Eines davon ist die Beziehung zum Erbe. Ein Dichter solle die Kultur und das Volk gründlich kennen, jede Einzelheiten von eigener sozialen Seite wissen, wo er lebt, und „eine lebendige Beziehung zum Erbe zu besitzen“, d.h. ein Sohn des Volkes zu sein. Ton und Inhalt eines solchen Dichters stammen aus dem Leben, aus der Geschichte. Somit ist der Dichter immer ein Teil des Volkes (vgl. Lukács 1969b: 81, 82). Nach der Perzeption seiner Zeit und Gesellschaft als ein Sohn des Volkes gestaltet jeder Schriftsteller sein Werk (vgl. Lukács 1936a: 126). Auf diese Weise bemerkt man einfach die Spuren der Zeit und Gesellschaft im literarischen Werk. Als ein volkstümlicher Dichter bzw. als „der wirklichvolkstümliche Gestalter der Geschichte“ erklärt er beispielsweise Scott (Lukács 1965: 68), der sein Volk gut kennt und so ihm realitätsnahe Werke anbieten kann (für Lukács sind diese vielmehr die Werke mit einen übergeordneten ästhetischen Wert) (vgl. Lukács 1965: 64). Der Volkstümlichkeit verdankt Scott ohnehin seinen literarischen Erfolg. Es sei eigentlich diese Volkstümlichkeit der Themen und Figuren, die den DichterInnen den literarischen Ruhm bringen.

Das andere Kriterium für die Volkstümlichkeit nach Lukács liegt in der Frage des Realismus. In der Moderne lässt man den Realismus bzw. die realistischen Elemente im

Rahmen der Volkskunst außer Acht. Eigentlich sollen die deutsche Geschichte und die volkstümlich-realistische Literatur Wegbereiter für die modernen Dichter sein. Sie sollen somit die Vergangenheit mit ihrer modernen Auffassung verbinden. Das ist das richtige Zeichen zur Volkstümlichkeit. Denn nur dann, wenn man die Meisterwerke des Realismus aus der Vergangenheit und Gegenwart als ganze betrachtet, aus ihnen lernt, für ihre Verbreitung sorgt, ihr richtiges Verständnis fördert, kommt der aktuelle, kulturelle und politische Wert der großen realistischen Gestaltung zum Ausdruck, so wie „ihre unerschöpfliche Vielseitigkeit“, was auch das „Reichtum der Gestaltung“, „die tiefe und richtige Auffassung dauernder, typischer Erscheinungsweisen des menschlichen Lebens“ als eine literarisch-volkstümliche Wirkung (vgl. Lukács 1969b: 84).

Ausgehend von diesen beiden Kriterien und durch die vielseitige Perspektive der realistischen Dichter kann der Leser sich selbst einen besonderen Platz in der Handlung finden. Er entwickelt seinen eigenen individuellen und sozialen Horizont und schafft Lösungen nach seinen eigenen Umständen. Erst dadurch wird das literarische Werk innerhalb der Volksfront als volkstümlich und wirkungsvoll beschrieben. Während die realistische Literatur dem Leser eine vielfältige Sicht bietet, bietet die Avantgarde-Literatur ihm einen beschränkten, subjektiven Aspekt, infolge dessen die Literatur sich von dem Volk entfernt. Im Gegensatz zu der realistischen Literatur findet der Leser als Volk nichts von sich selbst in der Avantgarde-Literatur (vgl. Lukács 1969b: 84-85). Die soziale Seite der Literatur lässt sich wie folgt erklären: „Die lebendige Beziehung zum Volksleben, die fortschrittliche der Weiterentwicklung der eigenen Lebenserfahrungen der Massen – das ist ja gerade die große soziale Sendung der Literatur“ (vgl. Lukács 1969b: 85). Im Zusammenhang damit erklärt er den Begriff „Volksfront“ als „Kampf um die Volkstümlichkeit“, „Vielseitige Verbundenheit mit dem Leben des eigenen Volkes und Lösungen um ein besseres wirksames Leben zu finden (vgl. Lukács 1969b: 85). Diese Sichtweise gewährleistet einen kritischen Blickpunkt zum Verständnis des eigenen Volkes und der eigenen Geschichte (vgl. Lukács 1969b: 86).

1.2.1.a. VI. Die literarische Figurengestaltung und die Typisierung bei Lukács

Innerhalb der bemerkenswerten ästhetischen Annahmen von Lukács befinden sich seine Vorschläge über die literarische Figurengestaltung und Typisierung. Er gibt Beispiele von T. Mann zur Begründung dieser Annahme. Nach ihm ist der ästhetische Wert und der literarische Ruhm von Mann darauf zurückzuführen, dass er die modernen Techniken wie innerer Monolog oder Bewusstseinsstrom, wie z.B. bei James Joyce, überwindet (vgl. Lukács 1969b: 66). Er ist immer noch altmodisch und herkömmlich, „weil er ein wirklicher Realist ist“. Er kennt seine Figuren gründlich. Weil er annimmt, dass „Denken und Empfinden aus dem gesellschaftlichen Sein“ stammt und Erlebnisse und Empfindungen „Teile eines Gesamtkomplexes der Wirklichkeit sind“, gestaltet er seine Figuren nach diesem Ansatz (vgl. Lukács 1969b: 67).

Die literarischen Werke der literarischen Strömungen wie Expressionismus, die Lukács kritisiert, behandeln die Wirklichkeit nach Einfluss auf den SchriftstellerInnen und ihren Gestalten. Nach Lukács aber soll eigentlich auch die subjektiven Erfahrungen im Lichte des sozialen Realismus hinterfragt und die wirkliche Welt gründlich analysiert werden. Erst die zeitgenössischen Realisten wie T. Mann, Heinrich Mann, Romain Rolland schaffen es (vgl. Lukács 1969b: 68). Wie bei den Figuren dieser Dichter der Fall ist, sollen sich die literarischen Figuren innerhalb der eigenen sozialen Wirklichkeit fiktionalisieren. Erst somit können sie wirklich und nachhaltig sein. Die subjektiv geschilderten können dies aber nicht (vgl. Lukács 1969b: 68).

Lukács legt fest, dass sein Ziel bei der Kritik zu den Dichtern der Moderne keine Diskreditierung ist. Er akzeptiert ihre eigene bzw. singuläre Schreibweise. Was er trotzdem hervorhebt, ist die Eingeleisigkeit und Abstraktion ihrer Werke infolge der Abweichung von der sozialen Wirklichkeit bzw. das „Wegabstrahieren von der Wirklichkeit“ (vgl. Lukács 1969b: 68, 69). Abstraktion sei eigentlich ein unerlässliches Mittel der Literatur, selbstverständlich auch des Expressionismus. Man nützt davon z.B. bei dem Schaffen des Typischen. Jeder Realist formt den Stoff ausgehend von seinen eigenen Lebenserfahrungen. Dabei wendet er sich an die Abstraktion als die Phantasie.

Aber das Ziel ist wieder, das Ungesehene bzw. das Verborgene in der Gesellschaft mit der objektiven Wirklichkeit sichtbar zu machen. Diese verborgene Sozialität hat nicht mit der Oberfläche des Lebens zu tun. Der Realist bringt es zur Oberfläche bzw. zum Sichtbaren. Dies ist eine schwierige Sache, zumal es auf zwei Ebenen als weltanschaulich und künstlerisch vorankommt. Der Dichter bringt die verborgenen sozialen Zusammenhänge gedanklich/weltanschaulich zustande, dann gestaltet er diese künstlerisch. Zweitens verbirgt er die impliziten Zusammenhänge, die durch Abstraktion zutage gebracht werden. Er überwindet nämlich diesen Abstraktionsprozess. Diese zweiseitige Bearbeitung schafft eine neue Unmittelbarkeit: künstlerisch-vermittelte Unmittelbarkeit (vgl. Lukács 1969b: 69, 70). Das ist im Grunde genommen mit der künstlerischen Einheit von Wesen und Erscheinung zu identifizieren (vgl. Lukács 1969b: 70). Je geschickter der Dichter es schafft, die oberflächlichen Zusammenhänge in der Gesellschaft als Erscheinung durch die Abstraktion an den Tag zu bringen, zu literarisieren oder wie klar sich diese Dialektik entwickelt, desto tiefer und größer ist die Sichtweise des Realisten (vgl. Lukács 1969b: 70). Wenn man diesen ästhetischen Ansatz von Lukács mit dem über die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten zusammen bewertet, kann man das folgende Resultat ziehen: je verschachtelter und klarer die äußerliche Erscheinung der Figur mit ihrem Wesen, ihrer Sozialität und ihrem Charakter gestaltet wird, desto realistischer ist die Figur. Auf diese Weise singularisiert sie sich. Das Werk erreicht infolgedessen den übergeordneten ästhetischen Wert.

Die echten realistischen Dichter schaffen nach Lukács „prophetische Gestalten“ mit einer marxistischen Auffassung. Zur Begründung seines Ansatzes gibt er Beispiele von Werken Heinrich Manns und Maksim Gorkis. Ihre Figuren existieren einerseits in einer historischen Wirklichkeit und andererseits bieten Vorzeichen für die zukünftigen Probleme. Auf diese Weise schafft die realistische Literatur Typen, indem sie jeden Zusammenhang zwischen der wirklichen Welt bzw. der Gesellschaft und dem Individuum reflektiert (vgl. Lukács 1969b: 76). Das Typen-Schaffen ist wichtig bei der ästhetischen Auffassung von Lukács wie die Widerspiegelung der Wirklichkeit und Totalität.

In dem Aufsatz Brechts „Bemerkungen zu einem Aufsatz“ gibt auch Brecht Platz zur Deutung der literarischen Figuren bzw. mit dem in diesem Aufsatz verwendeten Begriff „Gestalten“. Er vergleicht seine eigenen Auffassungen mit den der anderen, die sich selbst als Realist deklarieren. Brecht nennt diese Realismusverteidiger „unsere Erbverwalter“ (vgl. Brecht 1969c: 95). Auf dem Ausdruck Brechts hin listen sie einzeln auf, wie ein literarisches Gestalten nachhaltig sein kann. Dafür solle der Autor auf drei Punkte achten: auf „kampfvolle Wechselbeziehungen der Menschen zueinander“, auf „Erprobung der Menschen in wirklichen Handlungen“ und auf „kampfvolle und verschlungene Wechselwirkung zwischen ihren Menschen“ (vgl. Brecht 1969c: 95). Nach Brechts Annahme gestaltet er wie die vielen anderen wichtigen Dichter sowieso solche Figuren. Er kritisiert es, dass die Figuren nach diesen Kriterien gestaltet werden (wie auch bei Lukács), nur um die Nachhaltigkeit zu bewahren. Die literarischen Figuren sind selbstverständlich auch für Brecht wichtig. Aber es ist ihm zufolge unnötig, eine Figur in einem Werk zu verehren und zu überbewerten. Der Roman sei nicht nur mit den Figuren begrenzt. Es gibt noch andere wichtige Elemente darin (vgl. Brecht 1969c: 95, 96).

Lukács und Brecht sind der gleichen Meinung auf diesem Punkt, dass jede Seite der Figur in der sozialen Funktion gedeutet wird, was die soziale Struktur des Werks anzeigt (vgl. Brecht 1969c: 96). In diesem Zusammenhang äußert Brecht seinen Ansatz zur Volkstümlichkeit, indem er sie mit dem Realismus verbindet. Damit ein Werk sein Ziel erreichen kann, solle es sowohl volkstümlich als auch realistisch literarisiert werden. Auf diese Weise solle die Sprache des Werkes alltäglich und volksnah sein (vgl. Brecht 1969 d: 99). Entsprechend der Annahme Brechts im Rahmen der Expressionismus-Debatte kann sich die Volkstümlichkeit im Laufe der Zeit verändern, weil das Volk sich verändert (vgl. Brecht 1969 d: 102). So haben die volkstümlichen Werke nicht mit veralteten Themen oder Methoden zu tun, sondern mit neuen, zeitgenössischen, was den ästhetischen Wert mit sich bringt. Bei der letzten Deutung unterscheiden Brecht und Lukács in der Volkstümlichkeit in der Literatur voneinander, zumal Lukács sich zum Alten bzw. Traditionellen als Vorbild neigt.

1.1.2. Die Verbindung der Lukácsschen Ästhetik mit dem Roman: „Die Theorie des Romans“

„Die Theorie des Romans“ (1916) gilt als eines der wichtigsten Werke von Lukács, in dem er literarische und ästhetische Themen geschichtsphilosophisch vor seiner marxistischen Ideologie analysiert. Im Hinblick auf ästhetische und literarische Fragestellungen ist es auch heute unter den Hauptnachsschlagewerken der Literaturwissenschaft, auch wenn Lukács es wegen der überwiegend subjektiv gestalteten abstrakten Art und Weise infolge seiner pazifistischen Haltung kritisiert. Diese Fragestellungen umfassen eigentlich die Gegenüberstellung der Moderne und Antike sowie der Klassik und Romantik ausgehend von dem Vergleich zwischen der Epik und dem Roman und teilweise Lyrik und Dramatik. Die Bedeutung dieses Werkes ist vor allem auf die geschichtsphilosophische Betrachtungsweise der literarischen Gattungen nach einer Hegelianer Perspektive zurückzuführen. In seinem aus zwei Teilen bestehenden Werk bewertet Lukács im Grunde die Epik und den Roman und deren Unterschiede sowie (eventuelle) Gemeinsamkeiten²⁴. Er stellt zudem die moderne und antike Literatur und Ästhetik mit Beispielen entgegen. Danach versucht er, eine Romantypologie unter drei verschiedenen Romantypen zu bilden. Obgleich Lukács' Werke meistens als die vor und nach Marx sowie als Früh- und Spätwerk zu untersuchen sind, kann man einfach durch eine allgemeine Untersuchung von seinen Werken ausgehend feststellen, dass seine „allgemeine“ ästhetische und literarische Auffassungen besonders über Moderne, alte Tradition bzw. Klassik, Totalität, Wirklichkeit, Widerspiegelung der Wirklichkeit und Objektive Realität kommen auch in diesem Werk vor, die in seinen Spätwerken vorliegen und selbstverständlich nach seinen ideologischen, gesellschaftlichen und individuellen Erlebnissen erweitert wurden.

Der ästhetische Wert der „Theorie des Romans“ für diese Arbeit liegt auf der Analyse der ausgewählten Romane im Rahmen der inhaltlichen und formalen Lukács' Ansätze über die Romantheorie. Die ausgewählten Romane Müllers und Pamuks werden u.a.

²⁴ Als Epik der modernen Zeit verfügt Roman zwar auf manche epische Eigenschaften, aber die beiden literarischen Gattungen haben nach Lukács' Bestimmung nicht viele Gemeinsamkeiten. Deswegen betont er vielmehr ihre Unterschiede.

auch im Hinblick auf seine Schlussfolgerungen über die Struktur der Romanform und deren Figurengestaltung bewertet. Anhand seiner Feststellungen vorwiegend über die Figurengestaltung in Bezug auf seinen Ansatz der „intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ diskutiert man den Beitrag all dieser Bestimmungen zu der Besonderheit des literarischen Werkes. Am Ende ist es höchstwahrscheinlich festzustellen, dass der Roman und dessen Figuren bei Müller, die mit einer transzendentalen Obdachlosigkeit konfrontierend die Handlung formt und der Roman und dessen Figuren Pamuks, die infolge der Tendenz Pamuks zum Alten, zur Klassik auf jeden Fall klassische Spuren in sich tragen und eigentlich versuchen, das Klassische und die Moderne zu harmonisieren und zu der Zukunft zu tragen, ganz geeignet ist, im Rahmen der Lukács‘ Romantheorie zu analysieren.

Als die Hauptideologie und ein wichtiger ästhetischer Ansatz von Lukács ist die Totalität auch hier –wie in seinen anderen Werken- die bestimmende Problematik. Was die Totalität anbelangt, kehrt Lukács wieder zurück zum Alten, zum Klassischen und idealisiert dieses Alte als eine Utopie. Er lobt den Totalitätssinn und als dessen Folge die Lebensimmanenz. Er vertritt die Idee, dass die großen, klassischen Werke –epische Werke wie Homers- den ästhetischen Wert dadurch erreichen, indem sie von den Totalitätssinn ausgehend die Harmonie schaffen, was gleichwohl heutzutage auf eine utopische Struktur hinweist (vgl. Koçak 2014: 11 und vgl. Güdek 2017: 7). Nach ihm bringt die Entfernung von diesem totalitären Weltsinn eine degenerierte Periode bzw. die Moderne, die Zeit der Widersprüchlichkeiten, und deren degenerierten literarischen Figuren zusammen (vgl. Raddatz 1984: 12 und Çolak 2011: 95). Darüber hinaus neigt sich der Roman zu einer unmöglichen Totalität, obwohl er ihrer Unmöglichkeit bewusst ist, was die ironische Art in sich als das formale Hauptprinzip offenlegt (vgl. Koçak 2014: 15, 17). Die Ironie im Roman zeigt sich in der Form, d.h., sie ist der Gestaltungsbereich und „die Objektivität des Romans“ (Lukács 1971: 79). Dieser Gestaltungsbereich ist das freie Feld sowohl des Autors als auch der Figuren. Der Roman ist der Ausdruck einer gottverlassenen Welt, so können die Figuren darin ihre eigenen Leistungen frei vollbringen (vgl. Lukács 1971: 79,81). Zumal es von einer vorgestellten Struktur im Roman nicht die Rede ist, verkörpern die Figuren alles, wie sie wollen, nicht wie sie vorgestellt sind. Dieser Ansatz von Lukács praktiziert sich in

den ausgewählten Romanen Pamuks und Müllers. Ihre Figuren haben die sogenannten Eigenschaften.

Die Spuren der Hegels Ästhetik ist fast in allen Werken von Lukács ohne Weiteres zu bemerken. Auch in der „Theorie des Romans“ versinnbildlicht er das „Historisieren der ästhetischen Kategorie“ (Lukács 1971: 9) und die „Problematik der Ästhetik der Gegenwart“ als ein Erbe Hegels (Lukács 1971: 11). Er drückt so sein Werk als „das erste geisteswissenschaftliche Werk, in dem die Ergebnisse der Hegelschen Philosophie auf ästhetische Probleme konkret angewendet wurde“ aus (Lukács 1971: 9).

In der „Theorie des Romans“ geht es überwiegend um die Gegensätzlichkeit zwischen der Klassik und Moderne und deren Folgen angesehen von der Gegensätzlichkeit zwischen der Epik und dem Roman, wie vorher ausgedrückt wurde. Zu dieser Unterscheidung geht er erneut von dem Totalitätsprinzip aus. Er trennt die Literaturform der Epik, für die die Totalität sowohl im Rahmen der Handlung als auch der Figurengestaltung eine zentrale Stelle aufweist, von dem Roman, in dem das Zerfallene und die Einsamkeit beherrscht. Die Totalität sei das Geschick der klassischen Werke, die Zerrissenheit hingegen der modernen. Denn, wenn die Welt der Gegenwart größer wird und wenn der Abstand zwischen Leben und Wesen sich erweitert, wird die Totalität zerrissen (vgl. Lukács 1971: 26,30). Auch wenn die Totalität verschwindet, versucht der Roman gleichwohl immer sie zu erreichen, darum ist er durch seine prozessartige Struktur immer „als etwas Werdendes, als ein Prozess“ auf der Suche (Lukács 1971: 62). Daraufhin ist zu äußern, dass er keine statische, sondern eine dynamische Form ist (vgl. Lukács 1971: 51). Dementsprechend werden die literarischen Figuren gestaltet. Zum Beispiel begleiten in den klassischen Werken die Figuren die Götter. Sie sind nämlich niemals allein. Der moderne Romanheld hingegen ist nun ein Individuum geworden und als ein Individuum allein. Er ist immer auf der Suche nach innen, nach sich selbst, nach der Heimat seines Inneren (vgl. von der Berg 1982: 54). In den totalitären epischen Werken tauchen die lösungsorientierten Probleme auf. Sie schaffen keine chaotische Welt. Denn, „der Grieche kennt nur Antworten, aber keine Fragen, nur Lösungen (wenn auch rätselvolle), aber keine Rätsel, nur Formen, aber kein Chaos“ (Lukács 1971: 23). Die Moderne hingegen ist klar die Welt der Probleme,

Widersprüche, Zweideutigkeit, Suche, sogar Unauffindbarkeit, Ordnungslosigkeit. Kurz gesagt ist sie die Welt der Ignoranz von jeglichem, das früher für wichtig gehalten wurde (vgl. Güdek 2017: 8). In diesem Kontext entwickelt Epik sich mit der Verwandlung der Welt in der modernen Zeit zum Roman: „Der Roman ist die Epopöe des Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“ (Lukács 1971: 47). Die Evolution der Epik zum Roman bringt die formale Entwicklung mit sich neben der inhaltlichen und so ist der Roman „die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe“ (Lukács 1971: 61). Die spontane Form der Epik gewinnt eine absichtlich gestaltete Struktur mit dem Roman. Die naive Form bleibt zur Epik gehörend, mit dem Roman bringt sich die sentimentalische Dichtung hervor, was Schiller in seinem Werk „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795) paraphrasiert. Denn die organische Welt der Epik wird künstlicher in dem Roman und wie Çolak äußert, diese Künstlichkeit reflektiert sich auch in der Form (vgl. Çolak 2011: 99).

Entsprechend der Feststellung von Lukács „Die Form des Romans ist (...) ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács 1971: 32), sind die Figuren im Roman diejenigen, die eine solche transzendente Obdachlosigkeit erleben. Beispielsweise sind die literarischen Figuren Müllers und Pamuks so fictionalisiert. Die transzendente Obdachlosigkeit, die als eine Folge der Moderne und der negativen Seite der Nachkriegszeit auftritt, ist bei der Figur „Irene“ Müllers ohne Weiteres wahrzunehmen. In Bezug darauf ist es der Roman als die geeignete literarische Form mit den chaotischen Handlungen oder sozusagen Problemen, diese Figur zum Thema zu machen. Ebenso die Figur „Mevlut“ Pamuks existiert in einer transzendentalen Obdachlosigkeit, die zu seiner Fremdheit auf der Welt folgt.

Der Lukács‘ Annahme zufolge ist alles in der Epik der Gesellschaft gut angepasst, ebenso die literarischen Figuren. Die mit ihrer Gesellschaft im Einklang lebende Figur zeigt eine Harmonie zwischen ihrer äußeren und inneren Welt und physiognomisch zwischen ihren äußeren und inneren Begebenheiten. Physiognomie der Figuren ist so

klar gestaltet, dass die Figuren mit einer physiognomischen Analyse einfach betrachtet werden können. So stellt man die dialektischen äußeren und inneren Eigenschaften der literarischen Figur in der Epik als eine Folge der griechischen Kultur fest: „Die individuelle Struktur und Physiognomie entsteht aus dem Gleichgewicht in dem wechselseitigen Bedingtsein von Teil und Ganzheit“ (Lukács 1971: 57). In der Epik ist danach die Figur mit der Gesellschaft verbunden betrachtet. In ihrer Physiognomie gewinnt die subjektive Erscheinung einen gesellschaftlichen Sinn. Im Roman hingegen ist die Figur introvertiert und einsam, weil er immer im Kampf mit der Gesellschaft ist. Es ist aber nicht zu bewundern. Denn auch das Wesen und Leben einander bekämpfen (vgl. Lukács 1971: 71,72). Das heißt; mit der Moderne bzw. mit der Abweichung des Äußeren und Inneren voneinander wird die physiognomische Analyse schwieriger. Die Physiognomie des gespaltenen Individuums, das nach Harmonie in Disharmonie sucht, lässt sich selbstverständlich gespalten schildern. Die Maske steht nun im Vordergrund. Die äußere Erscheinung beschreibt man nicht, wie es ist, sondern, wie es sein soll. Dies setzt ein tieferes und sorgfältiges Lesen der literarischen Werke, wie bisher im Rahmen dieser Arbeit vieles Mal betont wurde. Überwiegend in der Postmoderne²⁵ kann man es veranschaulichen. Die Figuren der Postmoderne haben keine Totalität oder Harmonie zwischen ihren äußerlichen und innerlichen Eigenschaften. Wegen ihrer pluralistischen Natur existieren sie als ein Zeichen der Widersprüche oder der Disharmonie. Sie kennen auch sich selbst nicht, zumal sie unter der Identitätskrise leiden und andauernd seine Identität hinterfragen. Auf diese Weise ist es problematisch in dieser Tendenz, absolute Bestimmungen im Rahmen der Physiognomik festzustellen.

Lukács drückt in diesem Werk aus, dass „Bedeutung verstehen“ dem „Kontext verstehen“ entspricht (Gerigk 2016: online). Diesem zu entnehmen, dass die Figur nach dem Kontext in Betracht mit der Umwelt und Zeit einen Sinn hat. Sie existiert zusammen mit ihren physischen und psychologischen Eigenschaften, was die

²⁵ Diesen Ausdruck „Postmoderne“ kann man in dieser Hinsicht problematisch und umstritten betrachten, wenn man die Moderne als ein Prozess annimmt, die nie enden kann. Man kann dann fragen, wie und inwieweit man die Moderne durch ein Präfix “Post” beendet und die Post-Moderne beginnt. Trotz dieser Kritiken wird es in der vorliegenden Arbeit häufig als „die Postmoderne“ ausgedrückt, wenn man den geläufigen Sprachgebrauch in Betracht zieht und weil es nicht im Zentrum dieser Arbeit ist, die Postmoderne als eine literarische Schreibkultur zu diskutieren.

physiognomische Analyse bejaht. Erst somit wird sie zu einer besonderen Figur. Der Deutung Gerigksnach haben im Zusammenhang damit die Details bei der Menschengestaltung eine erhebliche Stelle: „Wenn Lukács einen literarischen Text interpretiert, so handelt es sich immer um die Herauslegung der impliziten Axiome des gestalteten Menschenbildes (Gerigk 2016: online). Davon ausgehend kann man wieder eine Beziehung mit der physiognomischen Deutung feststellen. Wenn die Axiome des gestalteten Menschenbildes zu interpretieren sind, dann soll auch die äußere Beschreibung bzw. die Beschreibung der physischen Eigenschaften der Figur höchstwahrscheinlich auf bestimmte innere, psychologische Eigenschaften hinweisen. Eine solche Betrachtungsweise bei der Figurenanalyse setzt einen physiognomischen Blick -eigentlich einen vielseitigen Blick- voraus.

Im zweiten Teil der Romantheorie versucht Lukács eine Typologie der Romanform und der Romanhelden. Er bestimmt drei Romantypen, die er als der Roman des abstrakten Idealismus, der Desillusionsroman (des 19. Jahrhunderts) und der Bildungsroman beschreibt. Zu dieser Unterscheidung geht er von der Distanz zwischen Seele und Außenwelt (vgl. Gerigk 2016: online), nach dem „Verhältnis von Ich und Außenwelt“ (Hebing 2009: 115), bzw. nach der dialektischen Beziehung zwischen Innen und Außen sowie Figur und Umwelt. Für den ersten Romantypus idealisiert er „Don Quixote“ von Cervantes, für den zweiten „Education Sentimentale“ von Gustav Flaubert und für den dritten als eine Synthese von beiden „Wilhelm Meister“ von Goethe. In dem Romantypus des abstrakten Idealismus bleibt die Romanstruktur zwischen Epik und Roman. Die Merkmale der beiden können sich zugleich zeigen. Zum Beispiel, das Werk kann zeitlos aber auch geistesgeschichtlich gestaltet werden (vgl. Lukács 1971: 116). Der Held versucht, die zerfallene Welt in die Wirklichkeit zu projizieren und zu verändern, was seine Einsamkeit verstärkt. Er betrachtet die sogenannte Welt mit seinem eigenen Blickpunkt und nach seinem abstrakten Idealismus. Es ist nicht wichtig, was er sieht, sondern, was er glaubt bzw. was er sehen will (vgl. Peter 2016: 4 und vgl. Parla 2005: 78). In den zweiten Romantypus, Desillusionsromantik, ist es von der „Selbstgenügsamkeit der Subjektivität“ (Lukács 1971: 100) die Rede. Alles wie Beruf, Ehe, Klasse usw., was zur Außenwelt gehört, verliert seine Bedeutung. Das Individuum ist nur für sich selbst da. Alles ist subjektiv, zu betrachten (vgl. ebd.: 103). Denn die

Figur gibt hoffnungslos auf die Außenwelt auf, sucht die Zuflucht enttäuscht in ihrer eigenen Wirklichkeit (vgl. Parla 2005: 78). In diesem Romantypus ist das Phänomen „Zeit“ von den anderen unterschiedlich zu bewerten. Die Zeit hat für die anderen Romantypen gar keine besondere Rolle. Man weiß nur, dass es die Zeit gibt. Ansonsten hat er keinen Einfluss auf die anderen Bestandteile des Romans. Für diesen zweiten Romantypus hingegen steht „Ablauf der Zeit“ bzw. „Zeiterlebnis“ an und für sich (vgl. Lukács 1971: 112), so beeinflusst sie die Handlung und Figuren als ein konstitutives Merkmal (vgl. ebd.: 111). Der dritte Romantypus ist der Bildungsroman als ein Versuch der Synthese und Überwindung beider Romantypen mit seiner geschichtsphilosophischen ästhetischen und humanitären Betrachtungsweise (vgl. ebd.: 117, 118, 120). Das Individuum ist nun nicht mehr in seiner Subjektivität verloren, sondern es taucht als Idealtyp in seiner sozialen Realität durch die handelnde Wirkung der Außenwelt auf sich auf (vgl. ebd.: 118). So überwindet er seine Einsamkeit und findet sich einen (subjektiv gestalteten) Platz innerhalb der Gesellschaft, den fordert, seine Einsamkeit frei erleben zu können. „Die Struktur der Menschen und Schicksale in „Wilhelm Meister“ bestimmt den Aufbau ihrer sozialen Umwelt“ (ebd.: 122). Diese soziale Umwelt hat eine konventionelle Struktur (vgl. ebd.: 122). Diese Bestimmung von Lukács stimmt mit seinem Ansatz über „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ überein. Denn die Struktur der Menschen umfasst sowohl seine physische (körperliche) als auch psychologische (innerliche) Begebenheiten. Durch deren Widerspiegelung in einem Kunstwerk erfährt man den Aufbau der sozialen Umwelt. Die Figur zeigt sich somit in einer Harmonie und Totalität mit sich selbst (Innenwelt) und mit der Außenwelt. Ebenso ist das Schicksal des Menschen so erlernbar wie der Aufbau der Umwelt. Das heißt, die Beziehung zwischen Menschen, Gesellschaft, sozialer Ordnung und Schicksal ist von Belang, um die Handlung neben den Figuren zu verstehen und analysieren. Davon ausgehend ist zu nennen, dass diese Betrachtungsweise von Lukács, die er durch die Romantheorie paraphrasiert, detailliert in seinem Ansatz über „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ zu behandeln ist.

Wie Jale Parla in ihren eigenen Untersuchungen folgert, ist klar zu bestimmen, dass Lukács bei der Entstehung seiner Romantypologie –besonders für die Gestaltung der

Figuren- vom Ansatz von Mme Stäel und Hippolyte Taine profitiert. Die Annahme Stäels, dass die Literatur als ein gesellschaftlicher Produkt wie Gesellschaft abhängig von Geographie- und Klimabedingungen ist und so ihre eigene typische Ausdrucksform schafft, sowie die Annahme Taines, dass Rasse, Milieu und Zeit eine entscheidende Rolle für die Literatur hat und so jede Gesellschaft nach der Zeit, Kultur, kurz gesagt nach ihrem Zeitgeist typische Handlungen und Figuren bildet, sind dem Ansatz von Lukács „Typisch-Sein“ nicht fremd (vgl. Parla 2000: 37-103 und vgl. Parla 2005: 77). Anders als die anderen bereichert Lukács seinen Ansatz mit dem marxistischen Aspekt. Wie das Bewusstsein des Menschen durch reale bzw. objektive Bedingungen geformt wird (vgl. Parla 2005: 78), schildern die dadurch sein Bewusstsein geformten SchriftstellerInnen solche Figuren, die in der Gesellschaft leben und nach den gesellschaftlichen Bedingungen ihr Bewusstsein formen. Der Lukács‘ Ansatz über „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ ist nun wieder im Zusammenhang damit einzufallen. Dazu entsprechend behauptet er, dass die literarischen Figuren erst dann nachhaltig sein können, wenn sie in jeglicher Hinsicht nach der objektiven Wirklichkeit geschildert werden sollen, damit sie die Gesellschaft aufklären. Es ist ohnehin in vorigen Teilen dieser Arbeit mitzuteilen, dass infolge der Untersuchungen der Physiognomik die repräsentativen Typen erreicht werden, die sowohl geistige als auch physische Eigenschaften der Zeit reflektieren. Im Rahmen dieser Arbeit werden so die ausgewählten Romane der deutschen und türkischen Literatur analysiert, um deren Zeitgeist von den intellektuellen Physiognomien der künstlerischen Gestalten ausgehend in Bezug auf die Methode der Physiognomik sowie der Figurengestaltung nach Lukács zu erreichen.

Schließlich ist er der dritte Romantypus, den Lukács für den Idealtyp hält und bejaht. Dieser versucht, den frühen Totalitätssinn durch die Synthese auch in der Gegenwart aufrechtzuerhalten. Auf diese Weise sollen die modernen SchriftstellerInnen ihre Werke schaffen, indem sie die Prinzipien der klassischen Werke wie Totalität und Harmonie in Betracht ziehen. Nach seiner allgemeinen ästhetischen Annahme gewinnen das Werk und die SchriftstellerInnen erst dann einen gediegenen ästhetischen Wert. U.a. gemäß dieser Auseinandersetzung von Lukács werden die ausgewählten Romane im praktischen Teil ausführlich bewertet. Es ist gleichwohl im Voraus zu erklären, dass die

auffälligen Eigenschaften im Roman Pamuks wie Rückkehr nach der Vergangenheit bzw. nach den Klassikern sowie seine Tendenz zur Totalität und Harmonie an die ausgedrückten ästhetischen Schlussfolgerungen von Lukács erinnern. Sein ausgewählter Roman wie viele andere ist die Vergegenwärtigung der retrospektiven Begebenheiten des Inhaltes und der Form. Das heißt, dass Pamuk seine eigene Schreibweise schafft, indem er die Erfahrungen der Vergangenheit bzw. der Klassiker mit der Gegenwart verbindet. Die klassischen Spuren der östlichen und westlichen Literatur in seinen Werken sind ohne Weiteres festzustellen. In Anlehnung an den Ansatz von Lukács im Rahmen der Theorie des Romans kann man neben Pamuk auch die Werke Müllers interpretieren. Wie Lukács schrieb Müller ihre Werke mit dem pazifistischen Blick unter den verheerenden Auswirkungen des Kriegs. So widerspiegelt diese Psychologie auf ihre Weltansicht, Schreibweise und Figuren. Die moderne Figur schildert sie meistens als ein problematisches Individuum, das versucht, sich selbst zu finden und das sich in seinem innerlichen Abenteuer verlaufen, wenn es versucht, eine Lösung zu finden. Die Figuren setzen sich immer zuerst mit sich selbst und dann mit ihrer Außenwelt bzw. mit den Problemen der modernen Lebensbedingungen auseinander. Introvertiert hinterfragen sie sich. Einerseits versuchen sie, eine Synthese zwischen Ich und Außenwelt zu schaffen, andererseits erziehen sie sich wie in einem Bildungsroman. Die Figuren reifen heran, wenn sie eine Harmonie zwischen Umwelt und Ich sowie zwischen realer und subjektiver Wirklichkeit bilden.

1.1.3. Die Lukács‘ Perspektive zur Historizität in der Literatur: Der historische Roman und seine Figuren

1937 veröffentlichte Lukács sein Werk „Der historische Roman“ zuerst in russischer Sprache und 1955 in deutscher. Dieses Werk ist insofern von Belang, da es einen theoretischen und systematischen Blick von Lukács auf den historischen Roman anbietet. Es handelt sich um die Entstehungs- und Entwicklungsphase des historischen Romans mit Beispielen und um die Analyse der Historizität sowie des Historischen in ästhetischer Weise im Rahmen von Handlung, Raum und Figuren. Demzufolge sind die zentralen Merkmale aus einer Lukácsschen Perspektive abzufassen, die dazu dienen, einen Roman als historischen beschreiben oder ihn davon abweichen zu können. Wie

seine vielen anderen Werke ist sein Ausgangspunkt wieder die Realitätsproblematik bzw. die Gestaltung der objektiven Realität. Bestimmend ist auch für den historischen Roman das Verhältnis bzw. die Nähe und Ferne mit der Realität. So sind besonders seine Folgerungen über die Figurengestaltung der historischen Romane zur Deutung seines Ansatzes der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten zu profitieren. Des Weiteren sind die Romane der vorliegenden Arbeit, in denen gesellschaftshistorischen Themen und Figuren vorkommen, im Hinblick auf seine Andeutungen über die gesellschaftshistorischen Themen sowie Figuren zu behandeln. Auf diese Weise geht es in diesem Teil zuerst um die Bestimmungen von Lukács über den historischen Roman, die Historizität in ästhetischer Weise in literarischen Werken, dann vorwiegend um seine Rückschlüsse auf den historischen Romanfiguren, die sich eigentlich auch in den anderen literarischen Gattungen berücksichtigen lassen.

Die Literatur und die Geschichte sind zwei Fächer, die eigentlich eine enge Beziehung haben. Beide haben nach Kula wissenschaftliche, fiktive, objektive und subjektive Seiten. Beide sind subjektiv bei der Schreibweise, haben die subjektiven Spuren vom Schreiber. Beide sind wissenschaftlich bei der Analysen- und Bewertungsphase (vgl. Kula 2012b: 257, 258).

Seit Aristoteles bzw. seit der klassischen Dichtung, diskutiert man heftig, wie die Figuren der literarischen Werke gestaltet werden, in denen sich die historischen oder die alltäglich-gesellschaftlichen Begebenheiten thematisieren lassen. Im weiteren Sinne sind beispielsweise die Dramengattungen wie Komödie als die Gattung der Schilderung der unteren Klassen wie Bauern und Tragödie als die Gattung der oberen wie Königen entweder gefördert oder kritisiert. Während der Zeit brachte man neue Perspektiven zu diesen in Bezug auf die Figurengestaltung. Die Figurenwahl ist zwar selbstverständlich der Zeit und Handlung entsprechend von SchriftstellerInnen abhängig, es ist jedoch zu betonen, dass in bestimmten Epochen für die Figurenwahl und –gestaltung theoretisch bestimmte Kriterien entwickelt wurden. Lukács als einer von diesen Theoretikern setzt sich damit auseinander, wie die Figur eines historischen Romans gestaltet werden soll und mit welchen ästhetischen Merkmalen ein Schriftsteller des historischen Romans sein Werk in ästhetischer Weise verstärken kann. Seine Feststellungen sollen nicht nur

mit dem historischen Roman begrenzt werden. In Betracht mit der Beziehung der Realität sind sie bei der Analyse jeder Epoche und Gattung zu berücksichtigen. Auf diese Weise werden in diesem Teil der Arbeit zuerst die Bestimmungen von Lukács über den historischen Roman und seine Figurengestaltung betrachtet. Ausgehend davon wird versucht, seinen allgemeinen ästhetischen Ansatz zur Figurengestaltung festzustellen. All diese werden danach im Rahmen der Figurenwahl und -gestaltung der ausgewählten Werke der vorliegenden Arbeit interpretiert. Dadurch ergibt sich, was für eine Figurengestaltung die Rede ist und inwieweit sich diese mit dem Ansatz von Lukács übereinstimmt. Anschließend wird diskutiert, ob und inwieweit die literarischen Figuren im Hinblick auf die Hinweise von Lukács lebendig und vielseitig sind.

Im Rahmen seiner ästhetischen Bewertungen legt Lukács einen großen Wert auf die Themen des historischen Romans und deren literarischen Figuren. Der wichtigste Grund dafür ist neben seinem Interesse am Traditionellen bzw. am Klassischen, dass er die Schilderung der historischen Begebenheiten und Figuren als „eine der wichtigsten theoretischen Vorarbeiten für die künftige Umgestaltung der Gesellschaft“ annimmt (Lukács 1965: 25). Für ihn ist die Geschichte ein Prozess der Veränderung und Fortschritt als ein Phänomen, das direkt auf dem Leben der Individuen wirkt (vgl. Lukács 1965: 28, 30). In dem Hintergrund dieser Herangehensweise fühlt man wieder die Spuren Hegels. Es ist ganz klar, dass seine Annahme die ausgelegte Form von Hegels Ansatz ist, „den Mensch als Produkt seiner selbst, seiner eigenen Tätigkeit in der Geschichte“ zu verinnerlichen (zitiert nach Lukács 1965: 34). Ferner akzeptiert er ohnehin eindeutig jeden Schriftsteller als ein Sohn seiner Zeit (Lukács 1965: 309). Dazu entsprechend solle derjenige realistische Schriftsteller eine bestimmte Zeit besser dem Leser zeigen, der sie gut kennt. Diese soziale Festlegung und die Tendenz zur objektiven Realität in Bezug auf das Verhältnis zwischen Text-Leser-Autor ist eigentlich die augenfällige Widerspiegelung seines marxistischen Ansatzes (vgl. de Jonge 2009: 34 und vgl. Catani 2016: 20).

Auf die Betonung von Lukács hin kann die künstlerische Gestaltung des historischen Stoffes nicht willkürlich durchgeführt werden. Die SchriftstellerInnen sollen bezüglich der Handlungen und Figuren auf bestimmte „natürliche objektive Proportionen“ achten.

Ansonsten bleibt alles Geschriebene nicht nur als die Verzerrung der historischen Begebenheit, sondern auch des Künstlerischen (vgl. Lukács 1965: 354). Ausgehend von diesen Betrachtungen drückt er seine Vorschläge mit Beispielen über die künstlerische Gestaltung des Historischen aus und datiert den historischen Roman im 19. Jahrhundert besonders im Werk „Waverley“ von Walter Scott“. Nach seiner Auffassung gab es vor Scott Romane mit historischen Stoffen, aber er hebt hervor, dass „spezifisch Historische“ bzw. „die Ableitung der Besonderheit der handelnden Menschen aus der historischen Eigenart ihrer Zeit“ in diesen Romanen fehlt (Lukács 1965: 23). Z.B. ist es kontrovers, einen Roman in den historischen Roman einzufügen, wenn die Figuren nicht über die Eigenschaften der Zeit (nach Lukács besonders „typisch“) verfügen. Dass die Betrachtung vorwiegend von der Figur ausgehend vorkommt, ist auffällig und wichtig für die vorliegende Arbeit. Die Figurengestaltung hält man für das unerlässliche Mittel, das dem Roman das Kennzeichen der Historizität zugibt. Parallel dazu verstärkt es die Bedeutung der Figurenbeschreibung. Die Figur übernimmt daher eine große Haftung. Er soll sich dadurch als eine typische Figur des historischen Romans zeigen, dass er jegliche typische Merkmale der Zeit mit den typischen individuellen harmonisiert, die ihm auch die Zeit zufügt. Erst durch diese Beibehaltung dieser Historizität kann man einen Roman als historischer betrachten. Die Figur ist dabei von großem Belang, weil das Kennzeichen der Literatur als eine Erzählkunst vorwiegend die Figur ist. Auch im historischen Kontext ist es so, wie Du Moulin-Eckart äußert: „Geschichte forschen heißt Menschen suchen“ (Du Moulin-Eckart 2013: 86). So kommt die literarische Figur sowohl aus der literaturwissenschaftlichen als auch aus der historischen Perspektive an erster Stelle.

Wie Lukács betont, gibt es eine enge Beziehung im historischen Roman zwischen den subjektiven Eigenschaften bzw. individuellen Erfahrungen und den historischen Begebenheiten. Hier liegt diese Beziehung in dem Vereinigungspunkt des Allgemeinen und des Besonderen sowie des Subjektiven und Objektiven: „Worauf kommt es im historischen Roman an? In erster Linie darauf, daß solche individuellen Schicksale gestaltet werden, in denen die Lebensprobleme der Epoche *unmittelbar* und zugleich typisch zum Ausdruck gelangen“ (Lukács 1965: 347). Die SchriftstellerInnen sollen das Spezifische ihrer eigenen Zeit historisch behandeln und dabei eine Brücke zwischen

Vergangenheit und Gegenwart schaffen. Weil vor Scott ein solcher Vereinigungspunkt nicht vorhanden war, ist es umstritten, solche Werke unter dem historischen Roman zu bewerten (vgl. Lukács 1965: 24). Im Licht dieser Erläuterungen ist es festzulegen, dass Lukács den historischen Roman und die Eigenschaften der historischen Figuren im Zentrum der Ästhetisierung des Historischen Scotts darlegt: In den traditionell-historischen bzw. Scottschen Romanen erscheinen mittlere Helden, mittlere Handlungen und mittlere Schreibweise, was das Typische und das Spezifische mit sich bringt. Die Figur folgt einem „mittleren Weg zwischen den Extremen“ (Lukács 1965: 39). Mittelmäßiger, durchschnittlicher aber auch realistischer Typ ist die historische Zentralfigur Scotts, was Lukács bejaht (vgl. Lukács 1965: 40). Wie Gögebakan mitteilt, stehen diese Figuren immer in dem Mittleren: zwischen dem Roman und der Geschichte, zwischen der Realität und Fiktion und zwischen der Gegenwart und Vergangenheit (vgl. Gögebakan 2000: 116). So verstärkt nach Lukács die objektive Realität, die Allgemeingültigkeit und Wirkung des historischen Romans.

Nach Lukács ist der ästhetische Ruhm Scotts auf „die menschliche Verlebendigung historisch-sozialer Typen“ zurückzuführen. Er schildert nämlich die typischen menschlichen Eigenschaften mit den historischen Strömungen verschachtelt (vgl. Lukács 1965: 42). Er modernisiert seine Figuren nicht, so dass auch ihre Psychologie der Zeit bzw. der Realität entsprechend erscheint (vgl. ebd.: 72). Diesem ist zu entnehmen, dass seine Figuren keine utopische sind, sondern Allerweltsgesichter, die die gesellschaftshistorischen Merkmale in sich trägt. Seinen ästhetischen Wert verdankt er nach Lukács dieser Figurengestaltung. Denn er schafft erst dadurch, typische, historische und auch typisch-nationale Helden zu schaffen (vgl. ebd.: 43). Diese Gestaltungsart der typischen Figuren bzw. das Typische bei der Menschengestaltung ist auf der gesellschaftlichen, kulturellen, physischen und auch psychologischen sowie moralischen Ebene zu sichern und diese Figuren werden so in jeglicher Hinsicht zum Spiegel der Zeit. So verwirklicht sich die Typisierung der Figur seiner Umwelt entsprechend ausgehend von dem Gesellschaftlichen bis zum Individuellen:

(...) muß der Roman in allen Momenten seines Weges (...) das Typische an den Charakteren, Umständen, Szenen usw. in den Mittelpunkt stellen (...).

(...) ist der typische Charakter einer Romangestalt sehr oft eine Tendenz, die sich allmählich durchsetzt, die nur aus dem Ganzen, aus der komplizierten Wechselwirkung von Menschen, menschlichen Beziehungen, Institutionen, Dingen usw. schrittweise an die Oberfläche kommt (Lukács 1965: 168).

Die Lukács' Unterstreichung der „realen“ Figuren, „realen“ Begebenheiten, „realen“ Orten bzw. von allem „Realen“ in dem historischen Roman ist im Grunde mit seiner Annahme der Realität verbunden. Wie Aktulum deutet, begründet er in seinem Ansatz des historischen Romans erneut seine Annahme der Realität. Trotzdem ist seine begründete Realität eigentlich eine textuelle unterschiedlich von der objektiven Realität (vgl. Aktulum 2002: 4, 7, 11), eine fiktionale Realität; besser gesagt, eine objektive Realität aus der Perspektive von Lukács, die eine absolute Subjektivität in sich beinhaltet. Denn wie es schon jedem bewusst ist, überwiegt die subjektive Seite des literarischen Werkes. Genau im Rahmen dieses Subjektivitätsprinzip kritisiert Kula die Realitätsannahme von Lukács. Er hält den Ansatz nicht für richtig, dass Lukács dem Roman die Aufgabe zuweist, das Historische dichterisch zu belegen. Mit dem Zitat aus „Poetika“ von Aristoteles teilt er mit, dass die Geschichte erzählt, was geschieht, die Literatur hingegen erzählt, was geschehen kann. So belegt die Geschichte, die Literatur aber beschreibt. Die Literatur bezieht sich auf die Fiktion. Daher gerät die dargestellte Wissenschaftlichkeit, im engeren Sinne Objektivität darin in Zweifel, auch wenn ihr die Aufgabe zum Belegen zuweist, zumal diese Objektivität auf jeden Fall Subjektivität trägt, wie oben erwähnt. Das einzige Ziel, das Historische in der Literatur zu behandeln, ist dieses Historische dem Leser vorzulegen und auf den Leser einzuwirken (vgl. Kula 2016a: 159). Man bemerkt es im folgenden Punkt: Das Held/die Hauptfigur des Scottschen Stils, den Lukács vertritt, ist kein welthistorisches Individuum. Dieses welthistorische Individuum tritt als sekundäre Figur auf, die die Hauptfigur unterstützt. Die Hauptfigur ist aus dem Volk ausgewählt. Sie ist keine große Persönlichkeit, sondern eine unbekannte, gewöhnliche Person (Mit dem Ausdruck von Lukács sind sie „historisch unbekannte nur halb oder ganz und gar nicht historische Personen“ (Lukács 1965: 46)). Denn nach dem Ansatz von Lukács soll die historische Hauptfigur durchaus realistisch geschildert werden, wenn sie wirklich eine real-historische, große

Persönlichkeit ist. Aber diesmal können die SchriftstellerInnen sie nicht frei im Rahmen des Fiktionalitätsprinzip der Literatur ästhetisieren, wie sie wollen, oder sie müssen sich begrenzen. Mit der gewöhnlichen Hauptfigur hingegen können sie frei und einfach die Möglichkeit erreichen, gemäß ihrer eigenen fiktionalen Realität das Subjektive und Objektive, das Gesellschaftliche und Individuelle harmonisch zu vereinigen. Daraufhin beschreibt die Figur als Sohn des Volkes bzw. als ein gesellschaftliches Wesen das Historische kritisch parallel zu dem marxistischen Ansatz von Lukács.

Im Mittelpunkt des Scottschen historischen Romans steht das Ziel „große Krisen des gesellschaftlichen Lebens in seiner Historizität dichterisch abzubilden“. In diesem Punkt haben die Figuren große Verantwortungen. Sie steht in der Mitte, sichert die menschliche Verbindung zwischen den Extremen (vgl. Lukács 1965: 44). So soll es sein, weil das Alltagsleben oder das kulturelle Leben als ein Kennzeichen der historischen Realität auch innerhalb des Aufbruchs und Kriegs weitergeht. Die Figur führt sein Leben in dieser Kontinuität fort, die den Hintergrund der Fortschritt bildet (vgl. ebd.: 45). Die Bedeutung der Figuren für den historischen Roman äußert Lukács ohnehin ähnlicherweise wie folgt, wenn er das Ziel des historischen Romans betont: „Es kommt (...) im historischen Roman nicht auf das Nacherzählen der großen historischen Ereignisse an, sondern auf das dichterische Erwecken jener Menschen, die in diesen Ereignissen figuriert haben“ (ebd.: 51). Das heißt, der historische Roman bezweckt hauptsächlich, die Wirkung der historischen Begebenheiten auf den Menschen als ein Teil der Gesellschaft mithilfe der realistisch gestalteten Figuren mitzuteilen. Mit diesem Zweck versucht man, den Leser vielmehr über die Wirkung denken zu lassen, als das Geschehene. Dies schafft man selbstverständlich durch die Figuren. In diesem Kontext ist die Physiognomie der Figuren wichtig, die die Spuren der physischen, psychologischen, historisch-gesellschaftlichen sogar räumlichen Merkmale aufweist. Wie mehrmals betont wurde, bedingt dieser typische Repräsentant der Vielseitigkeit beim Schreiben sowie beim Lesen.

Große Persönlichkeit der Geschichte bei Scott ist besonders ein typischer Repräsentant, der „Repräsentant einer wichtigen, bedeutenden, großen Teile des Volkes erfassenden Strömung“ (ebd.: 45). Seine persönlichen Ziele stimmen mit den historischen überein

und persönliche Eigenschaften vermischen in den gesellschaftshistorischen Merkmalen. Im Verhältnis mit den persönlich-psychologischen Eigenschaften stellt man überwiegend die objektiven, gesellschaftshistorischen Eigenschaften dar (vgl. ebd.: 46). Es gibt sowieso keine Gegensätzlichkeit dazwischen, weil sich die persönlichen Eigenschaften der Figur infolge der historisch-gesellschaftlichen entwickeln. Harmonisch kommt zudem jede physischen und psychologischen Eigenschaften bzw. der Charakter der Figur am Gesellschaftlichen vorbei. Auch der Raum und die Zeit fühlt der Leser der Figur immanent (vgl. ebd.: 49, 57). Z.B. nach Lukács ist die Figur „Maria Stuart“ von Scott im Hinblick auf die Figurengestaltung erfolgreich:

Es gehört zu den größten gestalterischen Leistungen der Weltliteratur, wie etwa im Charakter Maria Stuarts sämtliche Züge konzentriert sind, die ihren Staatsreich und ihre Flucht von vornherein zum Scheitern verurteilen. Der Schatten dieser Eigenschaften ist in der Zusammensetzung, in der Handlungsart ihrer Anhängerschaft, die den Staatsreich vorbereitet, schon lange früher fühlbar, bevor sie selbst den Lesern gezeigt wird (Lukács 1965: 58).

Lukács betont ständig die Notwendigkeit der vielseitigen Beschreibung der historischen Figuren. Auf die Problematik der „Beschreibung“ ist zu achten. Der Schriftsteller soll beispielsweise eine historische Figur nicht verehren, indem er ausschließlich ihre positiven Eigenschaften beschreibt. Ebenso soll er sie nicht negieren, indem er nur ihre negative Seite schildert. Die positiven und negativen Eigenschaften, die Stärken und Schwächen sind zusammen zu gestalten, worauf die Lebendigkeit und der ästhetische Wert der Figur und des Werkes zurückzuführen. Auch die Details legt Scott bei der Beschreibung einen großen Wert, was Lukács bejaht (vgl. ebd.: 72). Wie Kula ausdrückt, vertritt Lukács die Idee, dass u.a. auch der historische Seelenzustand, die psychologische Triebe und Verhaltensweisen der Figuren ausführlich für den Leser reflektiert werden sollen (vgl. Kula 2016a: 165). Erst somit wird die Figur zu einer realistischen, verstärkt ihre Glaubwürdigkeit und schafft die Katharsis bei dem Leser, die Lukács gutheißt. Es ist im folgenden Zitat über Scott so klar festzustellen, dass er die Genialität Scotts mit einer solchen Figurengestaltung verbunden bewertet:

Die niemals wieder erreichte historische Genialität Walter Scotts zeigt sich darin, wie er die individuellen Eigenschaften seiner historisch führenden Persönlichkeiten so angelegt, dass diese wirklich die hervorstechenden positiven wie negative Seiten der betreffenden Bewegung in sich zusammenfassen (Lukács 1965: 48).

Die Bedeutung der Details im Roman erklärt Lukács nach seinem Totalitätsprinzip. Innerhalb der Totalität ist die Notwendigkeit der ausführlichen Beschreibung besser und klarer zu bemerken: „Da der Roman die „Totalität der Objekte“ gestaltet, muß er bis in die kleinen Details des Alltagslebens, in die konkrete Zeit der Handlung eindringen, muß er das Spezifische an dieser Zeit in der komplizierten Wechselwirkung aller dieser Einzelheiten zur Darstellung bringen“ (Lukács 1965:182).

Der modern-historische Roman nach Scott und dessen Figur paraphrasiert Lukács ausgehend von Conrad Ferdinand Meyer. Die Subjektivität und Objektivität vermischen sich hier in harmonischer aber auch modernisierter Weise. Dazu entsprechend beschreibt er den Stil Meyers als „die Vereinigung einer klassischen Geschlossenheit der Form mit einer modernen Hypertropie der Sensibilität und des Subjektivismus, einer Objektivität des historischen Tons, einer sehr weitgehenden Modernisierung des Gefühllebens der Gestalten in artistisch hochstehender Weise“ (Lukács 1965: 269). In dem Meyerschen historischen Roman kennt die Figur nach Lukács die fatalistische Widerspiegelung des Agnostizismus der Geschichte. Sie ist nämlich einsam und verhandelt sich „mit einer fatalistischen Ansicht“ nach dem Prinzip der „Unerkennbarkeit der Wege der Geschichte“ (Lukács 1965: 271, 272). Bei Meyer ist aber von einer überwiegenden Volksfremdheit die Rede. Im Zentrum steht das welthistorische Individuum. Die historischen Begebenheiten geschehen nur im „Oben“. Die Geschichte wird als eine Dekoration oder ein Kostüm zum Irrationalen (Lukács 1965: 274-277, 281). Es hört auf, das Historische im Rahmen der Vorgeschichte zu schildern und die Gegenwart ausgehend von der Vorgeschichte zu erzählen, wie es in dem klassischen historischen Roman der Fall ist. Stattdessen ist die Fremdheit der Geschichte anregend (vgl. ebd.: 281). In dieser Hinsicht versteht Lukács den Stil Meyers unter der Dekadenz (vgl. ebd.: 279). Die Volksfremdheit verschwindet durch

die antifaschistischen Schriftsteller. Sie versuchen, die von Hitler verursachte Katastrophe in der Nähe vom Volk zu beschreiben. Durch ihre revolutionär-demokratischen Haltung, die den Faschismus der Zeit Hitlers negiert, beseitigen sie die Distanz zwischen dem historischen Geschehen und der Gegenwart. Dies schaffen sie erst dadurch, dass sie die Geschichte thematisieren, sich besonders künstlerisch und ästhetisch mit dem historischen Geschehen auseinandersetzen (vgl. ebd.: 320-330). Die Exilanten finden in der Gattung des historischen Romans Zuflucht zur Geschichte (vgl. de Jonge 2009: 56) und schreiben viele historische Romane. In diesen Hinsichten nähert ihr Stil sich zu der Erzählweise des klassischen, historischen Romans. Im Unterschied dazu steht die Biographie-Form im Mittelpunkt (vgl. Lukács 1965: 345). Mit der Postmoderne verändert der historische Roman seinen Standpunkt zur Historizität parallel zu ihrer Perspektive. Als eine Folge der Postmoderne ist der historische Roman als eine selbstständige Gattung auf große Resonanz gestoßen. Wie Schilling hervorhebt, ist es nicht erstaunlich, dass es eine enge Beziehung zwischen dem historischen Erzählen und der Postmoderne gibt, zumal die Postmoderne Literatur ohnehin Stoffe, Stile, Merkmale unterschiedlicher Epochen verwendet (vgl. Schilling 2012: 9). Es macht den historischen Roman für die Postmoderne Literatur attraktiv, dass sich die Geschichte und das Erzählen der Annahme der postmodernen Literatur „das Zusammenkommen der Gegensätzlichkeit“ entsprechend vermischen und die Geschichte in der Gegenwart in Bezug auf die Berücksichtigung der geschichtlichen Sachen wieder interpretiert wird (vgl. Schilling 2012: 10). So wird der historische Roman in der Postmoderne mit dem Zweck beliebig, „Historie kritisch zu hinterfragen“ und „alternative Konzepte für historiographisches Erzählen zu entwickeln“ (vgl. Schilling 2012: 11). Es ist unter den auffälligsten Merkmalen des „postmodernen historischen Romans“ (dieser Begriff gehört zu Schilling) die folgenden zu zählen: Das Historische ist mithilfe der Methode der Intertextualität selbstreferentiell in das Werk einzufügen (vgl. Schilling 2012: 12,49). Die historischen Figuren und Begebenheiten tauchen überwiegend ironisch auf (wie Z.B. in dem Werk von D. Kehlmann: „Die Vermessung der Welt“ (2005) (vgl. Schilling 2012:15) und in dem Werk von T. Vermees: „Er ist wieder da“ (2012). Die historische Handlung, Figur und der historische Raum beitragen zur Pluralität und Multiperspektivität nach der postmodernen Perspektive (vgl. Schilling 2012: 277). Fiktionalität steht im Vordergrund, was dem Schriftsteller

einen freieren Raum bei der Erzählung des Historischen oder der historischen Menschengestaltung sichert (vgl. ebd.: 35). Die Kennzeichen der literarischen Figur kann man wie folgt festlegen: „Das Held des postmodernen historischen Romans ist durch einen Verlust von Subjektivität gezeichnet“ (vgl. Schilling 2012: 47). So bemerkt man eine klare Identitätskrise bei der Figur. Es gibt keine allgemeingültige Realität, so verliert der Held seine Autonomie. „Er unterliegt äußeren Einflüssen und wandelt sich“ (vgl. Schilling 2012: 48). Die historischen Begebenheiten und Figuren der für die vorliegende Arbeit ausgewählten Romanen von Herta Müller und Orhan Pamuk lassen sich entsprechend dieser Feststellungen im Rahmen der postmodernen historischen Erzählung analysieren. Als ein wichtiges Merkmal der postmodernen Erzählung schildern sie das Historische auch anhand von der Methode der Intertextualität. Es ist zudem über Pamuk und Müller zu erwähnen, dass sie die historischen Begebenheiten mit den (typischen) historischen Figuren vielseitig und lebendig harmonisieren und verinnerlichen. D.h., dass ihre literarischen Werke reich sind an Historizität sowohl im Hinblick auf Handlung als auch Figuren. Im Zusammenhang damit kommen beispielsweise im Roman Pamuks reale historische Persönlichkeiten wie Politiker vor. Im Roman Müllers ist die Handlung auf eine reale gesellschafts-geschichtliche Begebenheit zurückzuführen, und die Hauptfigur „Irene“ erscheint als Müller selbst.

Zum Schluss soll der historische Roman, der sich zwischen der Wissenschaft und Fiktion befindet, nicht als die direkte Widerspiegelung, sondern als die Reinterpretation des Historischen wahrgenommen werden, wie Çelik betont (vgl. Çelik 2002: 49). Dass die menschlichen Fakten im Unterschied zur historischen Erzählung überwiegen, bringt die Bedeutung der Figur im Roman mit (vgl. Çelik 2002: 53). In dieser Hinsicht perzipiert Lukács die Figur des historischen Romans auf dem Vereinigungspunkt bzw. in der Einheit des Subjektiven und Objektiven sowie des Individuellen und Gesellschaftlichen. Nach Lukács ist der hohe ästhetische Wert des Kunstwerks erst dann unerlässlich, wenn die historischen Begebenheiten und die historischen Figuren mit einer totalitären Perspektive vielseitig, realistisch und detailliert gestaltet werden. Müller und Pamuk fügen das Historische durch die lebendigen, vielseitigen Figuren in ihren gesellschaftskritischen Werken ein. Bei Müller kommen die sozialen Wirkungen von der Zeit und nach der Zeit Nicolae Ceausescu auf die Menschen meistens als

Grundthema vor. Bei Pamuk ergeben sich die historischen Begebenheiten der Übergangsperiode vom Osmanischen Reich zur Republikanischen Zeit als Hintergrund des Erzählten. Ihre Hauptfiguren sind gewöhnliche Typen des Volkes. So reflektieren sie die Historizität in einer volksnahen Perspektive parallel zu den Folgerungen von Lukács. Es ist in dem praktischen Teil der Arbeit im Rahmen der Figurengestaltung umfassend zu behandeln, welche Feststellungen von Lukács über den historischen Roman und dessen Figur in den ausgewählten Romanen der Schriftstellerin und des Schriftstellers zu bemerken sind und ob und inwieweit diese Erzählweise zu ihrem ästhetischen Wert beiträgt.

1.2.3.a. Die Sickingen-Debatte: Die Literarisierung der historischen Charaktere und Begebenheiten

Die Sickingen-Debatte schrieb Lukács 1931 ausgehend von der gegenseitigen Betrachtung und Deutung des 1858 von dem deutschen Politiker und Schriftsteller Ferdinand Lassalle geschriebenen historischen Dramas „Franz von Sickingen“ von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle. Sie ist wichtig für die Literaturtheorie vor allem bei der Analyse der Literarisierung der historischen Begebenheiten und Charaktere. Wegen ihrer Bedeutung in der Literaturtheorie nimmt Lukács die Briefwechsel zwischen Lassalle, Marx und Engels über das sogenannte Drama unter die Lupe, wobei er entscheidende Bestimmungen und Vorschläge über die Fiktionalisierung der historischen Begebenheiten und des historischen Charakters feststellt. Es ist besonders daher wichtig und nützlich, die Lukács‘ Überlegungen über dieses Thema hier auszudrücken, weil seine Bestimmungen zum Schwerpunkt dieser Arbeit, zum Verstehen der physiognomischen Gestaltung der literarischen Figuren sowie zur Besonderheit künstlerischen Werke beitragen. Was Lukács mit seiner Schrift „Sickingen-Debatte“ im Grunde zeigen will, ist darüber Aufmerksamkeit zu erregen, wie und inwieweit die historischen Begebenheiten und Figuren gestaltet und zum Thema gemacht werden sollen. Auf diese Weise werden hier die Überzeugungen über das Historische in der Literatur von Lukács auch im Rahmen der sogenannten Debatte behandelt, um die Figuren der Romane Pamuks und Müllers besser deuten zu können, die eine historische Begebenheit begleiten.

Die beiden Philosophen, Marx und Engels, an denen Lassalle sein Drama schickt, um deren Auffassungen zu erfragen, behandeln es zuerst als ein ästhetisches Problem im Lichte einer historisch-politischen Frage (vgl. Lukács 1931: 23). Lukács stellt diesen kritischen Briefwechsel über das historische Drama, wobei sich auch die Informationen über die Beziehungen zwischen Marx, Engels und Lassalle und deren Überzeugungen über Kunst verraten lassen (vgl. Lukács 1931: 21), in „einen weiten geistesgeschichtlichen Horizont“ ein (Osterle 1976: 220) und nennt ihn die Sickingen-Debatte (vgl. Biewer 2017: 37 und vgl. Osterle 1976: 220). Diese Debatte kann als ein wichtiges, „literaturkritisches Dokument des 19. Jahrhunderts“ beschrieben werden (Biewer 2017: 37).

Den Gedanken, eine kritische Tragödie über die Revolution von 1848 aufzufassen, halten Marx und Engels für zutreffend, aber sie kritisieren Lassalle wegen der Darstellungsweise und Charakterwahl und weil sie die Beziehung zwischen Thema und Stoff im Drama ungeeignet finden (vgl. Lukács 1931: 36). Die Figur in einem Drama soll seiner sozialen Lage, dem Thema und Stoff entsprechend fiktionalisiert werden, was in diesem Drama nicht der Fall ist. Beispielsweise bewerten beide den Hauptcharakter des Dramas „Sickingen“ nicht wie ein Revolutionär, wie Lassalle bezweckt, sondern unvermeidlicherweise nur ein Don Quichotte (vgl. Lukács 1931: 37 und vgl. Marx&Engels 1978: 591). Ihnen zufolge ist eigentlich der historische Charakter „Thomas Münzer“ geeigneter als ein Revolutionär zur Revolution, was jedoch Lassalle immer ablehnt und seine Wahl begründet (vgl. Mayer 1922: 204). Zudem betonen Marx und Engels neben der Bedeutung der Charakterwahl auch die Notwendigkeit der Zusammenstimmung dieser Wahl mit Handlung, Zeit und Raum, was Lukács betont und als Hauptproblem der Debatte erklärt (vgl. Lukács 1931: 36 und vgl. Kula 2013: 19). Erst dann kann nach ihm ein literarisches Werk die Besonderheit und den ästhetischen Wert erzielen.

Die Besonderheit des sogenannten Dramas ist darauf zurückzuführen, dass es die ästhetische Problematik innerhalb/zusammen mit Geschichte, Philosophie und Politik zum Gegenstand hat. Mit diesem Zweck will Lassalle „einen neuen Dramentypus als eine selbstständige Form“ entwickeln, deren Wurzel bei Schiller zu finden ist. So

überwindet er den vergangenen und gegenwärtigen Dramentypus (vgl. Lukács 1931: 25). Lassalle erklärt diesen Zweck an einem Brief an Alexander von Humboldt im Jahre 1858 wie folgt:

Ich setzte den Fortschritt, den das deutsche Drama mit Schiller und Goethe über Shakespeare hinaus gemacht hat, dahinein, daß diese, zumal Schiller, das historische Drama im engeren Sinne erst geschaffen haben. (...) Aber selbst bei Schiller sind die großen Gegensätze des historischen Geistes nur erst der Boden, auf welchem sich der tragische Konflikt bewegt. (...) Was auf diesem historischen Untergrunde als die eigentliche dramatische Handlung hervortritt (...), ist doch wieder das rein individuelle Interesse und Geschick (Mayer 1923: 172).

Der Kernpunkt in diesem Dramentypus konzentriert auf den Charakter. Der Charakter soll als ein selbstbestimmtes Individuum erscheinen, das sein eigenes Schicksal bestimmen und in historischen sogar kulturhistorischen Prozessen eine Entscheidung treffen kann:

so daß es sich in einer solchen Tragödie nicht mehr um die Individuen als solche handelt, die vielmehr nur Träger und Verkörperungen dieser tiefinnersten kämpfenden Gegensätze des allgemeinen Geistes sind, sondern um jene größten und gewaltigsten Geschehnisse der Nationen, Schicksale, welche über das Wohl und Wehe des allgemeinen Geistes entscheiden und von den dramatischen Personen mit der verzehrenden Leidenschaft, welche historische Zwecke erzeugen, zu ihrer eigenen Lebensfrage gemacht werden (Mayer 1923: 172).

Dem oben erwähnten Zitat ist zu entnehmen, dass Lassalle mit diesem neuen Dramentypus u.a. auch den Punkt betonen will: Zeit und Volk reflektieren sich in Individuen. Deswegen sollen die Begebenheiten und Charaktere in ihren eigenen kulturhistorischen Prozessen bewertet werden. Besonders dieser ästhetisch-kritische Standpunkt Lassalles assoziiert den Ansatz Lukács, der den Charakter in einem

Kunstwerk mit der Zeit und seinem sozialen Stand zusammen vorstellt. Mit dem Lukács' Ausdruck sieht man dabei die Ähnlichkeit zwischen Lassalle und Hegel (vgl. Lukács 1931: 27), was auch Lassalle so begründet: „Sickingen soll (...) ein schillerisch revolutionärer Held sein, ist jedoch objektiv ein Held des Hegelschen Tragödietypus, der Repräsentant einer untergehenden Klasse“ (zitiert nach Lukács 1931: 50). Auch Hegel zufolge soll der Charakter alles frei entscheiden, durchführen und keinen anderen mit Konsequenzen behaften:

Ein echter Charakter handelt aus sich selbst und lässt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner Tat auf sich haben und dafür einstehen (...) zu einem echten Charakter gehört, dass er etwas Wirkliches zu wollen und anzufassen Mut und Kraft in sich trage (Hegel 1835-1838: 277, 278).

Marx und Engels kritisieren Lassalle wegen seiner Schiller-Tendenz. Nach Ihnen sollte er eigentlich den Stil Shakespeares dem von Schillers vorziehen, weil der Realismus nur mit seinem Stil erreicht werden kann. Was Schiller macht, ist ausschließlich „das Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes“:

Du hättest dann von selbst mehr *shakespearisieren* müssen, während ich Dir das *Schillern*, das Verwandeln von Individuen in bloße Sprachröhren des Zeitgeistes, als bedeutendsten Fehler anrechne (Marx & Engels 1978: 592)

Mit der Erläuterung Lukács bezweckt Lassalle mit der Äußerung „shakespearisieren“ vor allem die realistische Wiedergabe:

das kräftige und realistische Schildern der geschichtlichen Klassenkämpfe, so wie sie waren, das sinnfällige Gestalten der wirklichen treibenden Kräfte, der wirklichen objektive Konflikte in ihnen, nur mit den dichterischen Mitteln möglich ist (Lukács 1931: 47).

Im Gegensatz zu dem shakespeareschen Stil verhüllt der schillersche „die reale bewegenden Kräfte des Klassenkampfes, deren materialistischen durchgeführte Anatomie“ (Lukács 1931: 52). Daher ist es nach Marx und Engels zutreffender, statt des Ideellen das Realistische und statt Schiller Shakespeare zu bevorzugen und zu vertreten (vgl. Marx & Engels 1978: 603).

Die Figuren in dem Drama „Franz von Sickingen“ reflektieren die handelnde Zeit und den Menschentypus der Zeit und Gesellschaft, was Engels in dem Brief an Lassalle im Jahre 1859 ausdrückt. D.h., dass man darin die Physiognomie des Menschen parallel zu der Zeit und zur Gesellschaft finden kann. So kann man ohne Weiteres die beliebte physiognomische Gestaltung folgern, weil jeder nach Engels als ein repräsentativer Charakter der Handelnden erscheint (vgl. Marx & Engels 1978: 602):

Ihr „Sickingen“ ist durchaus auf der richtigen Bahn; die handelnden Hauptpersonen sind Repräsentanten bestimmter Klassen und Richtungen, somit bestimmter Gedanken ihrer Zeit, und finden ihre Motive nicht in kleinlichen individuellen Gelüsten, sondern eben in der historischen Strömung, von der sie getragen werden (Marx & Engels 1978: 601)

Als eine Kritik gibt Engels einen Vorschlag, dass es besser wäre, wenn die Handlung Lassalles mehr in den Vordergrund gestellt würde. Denn das Erzählte könnte so lebendiger und attraktiver gestaltet werden, da man keine Unterbrechung bemerken würde.

Aber der Fortschritt, der noch zu machen wäre, ist der, daß diese Motive mehr durch den Verlauf der Handlung selbst lebendig, aktiv, sozusagen naturwüchsig in den Vordergrund treten (Marx & Engels 1978: 601).

Wie Engels hervorhebt und den Stil Shakespeares begründet, ist die Haltung der Figuren neben ihren konkreten Tätigkeiten selbst im Hinblick auf die Personenanalyse eines literarischen Werkes von Belang. Beide Tätigkeit und

Haltung bringen die Besonderheit einer Figur zum Vorschein und unterscheiden sie von den anderen Figuren:

Indes scheint mir, daß eine Person nicht bloß dadurch charakterisiert wird, *was*, sondern auch, *wie* sie es tut; und nach dieser Seite hin, glaub' ich, würde es dem Gedankeninhalt des Dramas nichts geschadet haben, wenn einzelne Charaktere etwas schärfer voneinander in mehr gegensätzlicher Weise geschieden worden wären. Die Charakteristik der Alten reicht heutzutage nicht mehr aus, und hier, meine ich, hätten Sie der Bedeutung Shakespeares für die Entwicklungsgeschichte des Dramas wohl unbeschadet ein wenig mehr Rechnung tragen können (Marx & Engels 1978:602).

Aus der Sickingen-Debatte leitet Lukács besonders im Hinblick auf die Analyse des Charakters und der Realität ab, dass ein Charakter mit all seinen Aspekten in seiner Konkretheit-mit seinen Stärken und Schwächen oder mit seinen Erfolgen sowie Fehlern- fiktionalisiert werden soll:

Die Tragödie des "zu früh" aufgetretenen Revolutionärs kommt gerade in ihrer geschichtlichen Konkretheit, untrennbar verknüpft mit allen Schwächen und Fehlern, die sie aus der noch "unreifen" revolutionären Lage ergeben, zur Geltung (Lukács 1931: 51).

Der Begriff „Freiheit“ hat einen besonderen Platz für Lassalle, was in jeden Zeilen und deren Analysen zu bemerken. Er glaubt dem Gedanken, dass sich alles ausschließlich in Freiheit entwickeln (vgl. Kula 2014: 150), der Dichter seine Gedanken ausschließlich in Freiheit niederschreiben und die literarische Figur die Handlung nur dadurch lebt, indem sie die Freiheit in sich fühlt. Auch gegen Marx, der ihm anlastet, eine ungeeignete Figur für sein historisches Drama auszuwählen, verteidigte er „Freiheit des starken Einzelmenschen, eine von seinem Klassenstandpunkt unabhängige Haltung zu haben“ und die „Freiheit des Künstlers, sein Werk unabhängig von der historischen Wirklichkeit zu gestalten“ (Osterle 1976: 219):

Du scheinst mir teils sogar dem historischen Sickingen Unrecht zu tun, teils und besonders meinem Sickingen dadurch, daß Du die Grenze unbeachtet lässest, innerhalb deren der Dichter mit Recht den historischen Helden idealisieren und über sich hinausheben darf, und innerhalb deren ich dies getan habe (Mayer 1922: 179).

Diese Freiheitsliebe deckt die Brücke zwischen Lassalle und Schiller auf. Es ist höchstwahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass er seine Charaktere „schillerisch“ fiktionalisiert.

Lassalle zufolge ist eine literarische Figur frei wie ein Individuum. Im Gegensatz zum Ansatz Marxs muss sie nicht als ein Klassenindividuum verhalten. Denn sie ist sogar „mit einer ideologischen Bildung über seine Klasse“ (vgl. Ramm 1972: 62). Zudem hat sie das Recht, die Klassen nach eigenem Wunsch zu bewerten, „das Gebot der „Idee“ historisch zu verwirklichen“ (Lukács 1931: 61).

Es ist möglich, die politische Konzeption Lassalles durch sein Sickingendrama festzustellen, weil er es so konzipiert hat (vgl. Ramm 1972: 67). Sein Parteiinteresse zeigt sich beispielsweise auch dabei, dass er Sickingen als Hauptfigur für sein historisches Drama konzipiert (vgl. Lukács 1931: 53). Er hält die Bauern für „reaktionär“ und unterschätzt sie, was die Revolution anbelangt (vgl. Marx&Engels 1978: XXIII). Diese Betrachtungsweise bestimmt sowohl seine Handlungs- als auch Charaktergestaltung. Mit diesen Eigenschaften bezeichnet er sein Drama sowieso als ein Tendenzdrama (vgl. Bernstein 1919: 63).

1.2.4. Die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit in der Kunst und deren Beitrag zur Figurengestaltung und zur Besonderheit

In dem ästhetischen Ansatz von Lukács entwickeln und zeigen sich alle Schwerpunkte in einem dialektischen Verhältnis. Auch das Problem der Objektivität in der Kunst gewinnt an Bedeutung als eine der Grundlagen im Zusammenhang mit seinen anderen

Ansätzen. Dialektischer Materialismus, Totalitätsprinzip und Abbildtheorie stehen im Grunde genommen im ästhetischen Sinne für einen einzigen Zweck: Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit in der Kunst. Danach setzt die Kunst vor allem voraus, diesen Zweck zu realisieren. So wird die Beziehung zwischen der Kunst und der objektiven Wahrheit und die ästhetischen Betrachtungen in diesem Teil der Arbeit ausgehend von dem Werk „Kunst und objektive Wahrheit“ (1934) thematisiert. Es ist zu erwähnen, weil Lukács diese Beziehung zwischen der Kunst und der objektiven Wahrheit für die wesentliche Eigenschaft des Schriftstellers und seines Werkes hält.

In seiner Schrift „Kunst und objektive Wahrheit“ versucht Lukács, die Punkte wie „das Gesellschaftliche im Zusammenhang mit der Kunst“ und „die Kunst ausgehend von der objektiven Wahrheit“ zu begründen. Diese Punkte kommen als das Wesen seines ästhetischen Ansatzes vor, welches er ausgehend von der auf dem Prinzip des dialektischen Materialismus beruhenden Abbildtheorie zusammenfasst (vgl. Kula 2014: 169). Im Rahmen der Abbildtheorie ist es von Belang, die authentische bzw. besondere Seite der künstlerischen Widerspiegelung im Allgemeinen vorzubringen (vgl. Kula 2014:170). Diese Besonderheit wird erst durch die Anlehnung an das Gesellschaftliche mit einer objektiven Perspektive verwirklicht. Die Wiedergabe der objektiv aufgefassten Welt von dem Menschen, der sich im Mittelpunkt der Kunst befindet, soll ohnehin in dem künstlerischen Schaffen auch zu einer objektiven Widerspiegelung der Wirklichkeit dienen:

Die Grundlage einer jeden richtigen Erkenntnis der Wirklichkeit, gleichviel ob es sich um Natur oder Gesellschaft handle, ist die Anerkennung der Objektivität der Außenwelt, d.h. ihrer Existenz unabhängig vom menschlichen Bewußtsein. Jede Auffassung der Außenwelt ist nichts anderes als eine Widerspiegelung der unabhängig vom Bewußtsein existierenden Welt durch das menschliche Bewußtsein. Diese grundlegende Tatsache der Beziehung des Bewußtseins zum Sein gilt selbstverständlich auch für die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit (Lukács 1934: 63).

Durch diese objektive Perspektive in der Kunst negiert Lukács die literarischen Tendenzen wie Naturalismus, Expressionismus, Avantgarde wegen ihrer subjektiven Betrachtungsweise der Wirklichkeit. Er stellt fest, dass die sogenannten Tendenzen bei der Widerspiegelung der Wirklichkeit gegenüber dem Realismus scheitern, zumal sie versucht, etwas ausschließlich durch eine subjektive und abstrakte Herangehensweise zu beschreiben (vgl. Lukács 1934: 72,73). Das Ziel der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist doch, „ein Bild der Wirklichkeit zu geben, in welchem der Gegensatz von Erscheinung und Wesen, von Einzelfall und Gesetz, von Unmittelbarkeit und Begriff usw. so aufgelöst wird, das beide im unmittelbaren Eindruck des Kunstwerkes zur spontanen Einheit zusammenfallen, daß sie für den Rezipienten eine unzertrennbare Einheit bilden“ (Lukács 1934: 73). Diesem ist zu entnehmen, dass das Grundstein der Widerspiegelung des Objektiven der Kunst die Dialektik ist. D.h., es ist eigentlich die Rede davon, dass sich die Widersprüche in der Wirklichkeit widerspiegeln lassen und sie innerhalb der Wirklichkeit eine unzertrennbare Einheit bilden. Lukács geht weiter: „Das Allgemeine erscheint als Eigenschaft des Einzelnen und des Besonderen“ (Lukács 1934:73). D.h., es ist nicht zu leugnen, dass es eine dialektische Einheit zwischen Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit in der Kunst gibt, so dass Lukács es im Rahmen der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit als Prinzip annimmt. Die Objektivität ist erst dann in der Kunst zu sichern, wenn man in dieser Vielfalt das Besondere im Einzelnen oder das Allgemeine im Besonderen perzipiert und widerspiegeln kann. Sei es als Form-Inhalt-Dialektik oder als Außen-Innen-Dialektik, sei es als Wesen-Erscheinung-Dialektik dargestellt wird, widerspiegelt sich das Äußerliche in dem Innerlichen oder umgekehrt. Nur dadurch kann man in der Kunst ein objektives Erzählen erfolgen: „das Wesen wird sichtbar und erlebbar in der Erscheinung“ (Lukács 1934: 73). Die objektive Widerspiegelung in der Kunst wird so nach Lukács zu einer der wichtigen Punkte zur Besonderheit.

In der Lukácsschen Ästhetik ist der Künstler hauptsächlich „Ingenieure der Seele“ (Stalin), weil er imstande ist, „das Leben in dieser Einheit und Bewegtheit darzustellen“ (Lukács 1934: 78). Die Art und Weise des Künstlers, das Leben zu erzählen, ist das wichtigste Kennzeichen für seine literarische Lage. Er harmonisiert zuerst Form und Inhalt sowie das Abstrakte und das Konkrete in sich und dann zeigt dem Leser. Er

gestaltet und konkretisiert die abstrakte Seele ebenso wie die Gestaltung und Konkretisierung einer Sache durch einen Ingenieur. Im Grunde genommen verleiht er dem Inhalt eine Form, dadurch ist das Kunstwerk bereit, gelesen zu werden. Er schafft es durch eine objektive Wahrnehmung der Welt bzw. der Wirklichkeit und „mit richtiger schriftstellerischer Abstraktionskraft“ (ebd.: 111). Alles in einer objektiven Weise zu erzählen benötigt eine allgemeine, umfassende Betrachtungsweise, sodass Lukács dabei sein Totalitätsprinzip mit der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit verbindet. In Anlehnung an sein Totalitätsprinzip ist die Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit im Kunstwerk auf „die richtige Widerspiegelung des Gesamtzusammenhanges“ zurückzuführen (ebd.: 82). Denn Kunst widerspiegelt alles im Leben in einer Totalität (vgl. ebd.: 77).

In diesem Teil wäre es nützlich, im Rahmen der objektiven Wahrheit auch den ästhetischen Ansatz von Lukács über die Parteilichkeit zu erwähnen. Denn ungeachtet seines Totalitätsprinzips und seines vielseitigen Standpunktes kann dieses Thema missverstanden werden. Aber durch das Begreifen der Bedeutung der Parteilichkeit ist es bestimmt einfacher herauszustellen, wie und inwieweit das Kunstwerk, das sich nie von der Subjektivität auseinanderhalten kann, die objektive Wahrheit widerspiegelt. Die Parteilichkeit ist nach Lukács ein unerlässlicher Teil der Kunst, die „Parteilichkeit der Objektivität“ (vgl. Lukács 1934: 79, 80 und vgl. Kula 2014: 181,183) und „im Kunstwerk ein Bestandteil der objektiven Wirklichkeit und ihrer künstlerisch richtigen, objektiven Widerspiegelung“ (Lukács 1934: 83). Auf diese Weise stehen im Grunde die Parteilichkeit und Objektivität nicht als Gegensatzpaar, sondern bedingen sich (vgl. Jung 1989: 113). Die Objektivität der künstlerischen Widerspiegelung ist abhängig von der richtigen und zutreffenden Widerspiegelung des Allgemeinen (vgl. Kula 2014: 182). Dieses Allgemeine zeichnet sich im Kunstwerk als „die gestaltete Stellungnahme zur dargestellten Welt“ des Künstlers, mit anderem Wort als seine Wahrnehmung der Wirklichkeit (vgl. Lukács 1985: 180). Auf diese Weise ist überwiegend von der Einwirkung des Künstlers im Kunstwerk für die Wahrnehmung des Allgemeinen die Rede. Dies ist das erste Zeichen der Parteilichkeit des Kunstwerkes. Ein Kunstwerk kann ohne die Spur seines Gestalters unvorstellbar sein. Letzten Endes ist das literarische Werk das Produkt der Einbildungskraft des Schriftstellers und seine Fiktion

(vgl. Kula 2016a: 27). Infolgedessen zeigen sich jegliche Spuren des Gestalters bzw. des Schriftstellers in dem Kunstwerk. Gleichwohl ist dabei auf einem wesentlichen Punkt zu achten. Bewusst oder unbewusst widerspiegelt der Schriftsteller selbstverständlich etwas von sich selbst auf das Werk, aber seine primäre Aufgabe ist nach der ästhetischen Annahme von Lukács die Handlung, die Situation, die Figur bzw. die zu behandelnde Realität möglichst objektiv zu ästhetisieren und dabei nie von der Objektivität abzuweichen, die Kunst nicht für seinen ideologischen Interessen zu instrumentalisieren und zu engagieren. Besonders auf diesem Punkt muss die Trennung zwischen der Objektivität und Subjektivität richtig wahrgenommen werden, zumal dieses Objektive und Subjektive im Kunstwerk verschachtelt stehen. Trotz seiner objektiven Widerspiegelung kann das Kunstwerk zu guter Letzt über die subjektive Widerspiegelung der Wahrheit, der äußerlichen Welt hinausgehen (vgl. Lukács 1934: 79-84). Aber man kann die Kunst nicht subjektiv für seinen eigenen Zweck einsetzen, sodass Lukács jegliche Tendenzliteratur ablehnt: „Tendenz sei bloß subjektiv, sie sei bestimmt vom (...) Willen des Schriftstellers“ (Jung 1989: 112).

Der Zusammenhang zwischen der objektiven Wahrheit und der Kunst ist ausschlaggebend für den Lukács‘ Ansatz zu den Romanfiguren und den Typen. Ebenso wie in Bezug auf die Handlung setzt die objektive Widerspiegelung in Bezug auf die Figuren eine vielseitige Perspektive voraus. Eine solche Figurengestaltung benötigt, viele verschiedene Sachen zu harmonisieren, was die Parteilichkeit bei der Figur beiseitelegt. Beispielsweise kann eine Figur nach Lukács nicht nur ausgehend von ihren äußerlichen Eigenschaften gestaltet und widerspiegelt werden, oder nur von ihren innerlichen. Oder eine Figur ist nicht ausschließlich mit ihren erfolgreichen bzw. positiven Eigenschaften oder nur mit ihren negativen Seiten zu widerspiegeln. Das Wichtigste und die die objektive Widerspiegelung zu sichernde Aufgabe in der Kunst umfasst die vielseitige Widerspiegelung der Figur. Der Mensch selbst existiert als ein vielseitiges Wesen auf der Welt. Er ist weder nur gut oder nur böse. Demnach ist diesem zu entnehmen, dass erst eine solche künstlerische Widerspiegelung der objektiven Wahrheit dem Leser eine richtige und wirkliche Vorstellung einreicht.

Lukács konkretisiert seine ästhetischen Ansätze über die Widerspiegelung der objektiven Wahrheit und die Figurengestaltung und Typisierung durch den Roman „Père Goriot“ Balzacs, welchen er als „als ein erschütternd wahres und typisches Gemälde der bürgerlichen Gesellschaft“ beschreibt. Es ist darüber wie folgt zusammenzufassen (vgl. Lukács 1934: 90, 91):

1. Vor allem solle die Widersprüche der Gesellschaft objektiv, klar und vielseitig gestaltet werden.
2. „Jede einzelne Erscheinungsform dieser Widersprüche in einem Menschen oder in einer Situation“ solle folgerichtig im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Ordnung gezeigt werden.
3. Jede Figur solle mit den anderen Figuren zusammen in einer gegenseitigen Beziehung bzw. in einem dialektischen Verhältnis gestaltet werden. Die Lage der Figuren im Kunstwerk bestimmen die gegenseitigen Beziehungen mit anderen „charakteristischen“ Figuren, die durch die unterschiedlichen Lebensformen und Betrachtungsweisen der Menschen bereichert werden. Die Charakteristik der Figur leitet meistens von den extremen Fällen ab.
4. Infolgedessen soll alles zur Feststellung und Widerspiegelung der typischen Züge der Widersprüchlichkeit in der Gesellschaft dienen.

Als eine Folge der Vielseitigkeit in der Lukácsschen Ästhetik, durch die und infolge seiner Tendenz zum Klassizismus Lukács alles weit von dem Dogmatismus zu begründen versucht (vgl. Franz 1985: 487), sind die Figuren sowohl in sich als auch mit den anderen in einer dialektischen Beziehung. Eigentlich ist jede Figur bestimmend für die Bedeutung der anderen. Sie trägt in sich allgemeine aber auch einzelne Eigenschaften. In diesem Punkt, wo sich alle seine Eigenschaften überkreuzen, werden seine besonderen Eigenschaften entwickelt, die eigenartig für das Werk, für den Schriftsteller und für diese bestimmte Figur sind. Die Figur wandelt sich in dieser Einheit und Besonderheit zum Typ. Dieses Merkmal befindet sich als eine wichtige Grundlage der ästhetischen Annahme von Lukács infolge seines Beitrags zur Widerspiegelung der Wirklichkeit. Lukács versucht seine Meinungen dazu mit den Betrachtungen von Engel zu verstärken: „Jeder [Die Figur im Roman] ist ein Typus,

aber auch zugleich ein bestimmter Einzelmensch, ein ‘Dieser’, wie der alte Hegel sich ausdrückt, und muß es sein“ (zitiert nach Lukács 1934: 73). Dieser einzelne Mensch schreitet zum Erreichen des Allgemeinen voran, wenn er sich mit dem Gesellschaftlichen begegnet. Der Typ kommt so zustande, welcher das Einzelne und das Allgemeine beinhaltet.

Die Widerspiegelung der objektiven Welt bringt den SchriftstellerInnen erst somit die Besonderheit: Wenn Sie das Einzelne und das Allgemeine sowie das Reale und die Fiktion in sich vereinheitlichen und harmonisieren, um ihre eigene Welt zu bilden. Im Leben ist alles schon vorhanden. Zumal die Kunst die Widerspiegelung des Lebens ist, sollen all diese im Kunstwerk unter einer Einheit der Extremen zusammenkommen. Wenn die SchriftstellerInnen es schaffen, erreichen sie die besondere Welt. Ihr Werk wird dann zum Besonderen. Sogar schaffen sie es durch die Typisierung bzw. dadurch, dass sie die Geschehen und Situationen zum Vorbild machen, wie Lukács betont:

Indem jeder Künstler Einzelmenschen und Einzelsituationen gestaltet, erweckt er den Schein des Lebens. Indem er sie zu exemplarischen Menschen, Situationen (Einheit des Individuellen und Typischen) gestaltet, indem er einen möglichst großen Reichtum der objektiven Bestimmungen des Lebens als Einzelzüge individueller Menschen und Situationen unmittelbar erlebbar macht, entsteht seine “eigene Welt”, die gerade darum die Widerspiegelung des Lebens in seiner bewegten Gesamtheit, des Lebens als Prozeß und Totalität ist, weil sie in ihrer Gesamtheit und in ihren Details die gewöhnliche Widerspiegelung der Lebensvorgänge durch den Menschen steigert und überbietet (Lukács 1934: 78).

Lukács, der die Wirklichkeit vielseitig bewertet, profitiert dazu entsprechend von der dialektischen Methode (vgl. Kula 2014: 171). Wie schon erwähnt, bringt jedes Kunstwerk in einer solchen vielseitigen Wirklichkeit seine eigene Welt hervor, d.h., es ist selbstgestaltend, es ist das zu dem „diesen“ Autor gehörende, und so das bestimmte, besondere, singuläre im Allgemeinen:

Jedes bedeutende Kunstwerk schafft (...) eine „eigene Welt“. Personen, Situationen, Handlungsführungen usw. haben eine besondere, mit keinem anderen Kunstwerk gemeinsame, von der Alltagswirklichkeit durchaus verschiedene Qualität. Je größer der Künstler ist, je stärker seine Gestaltungskraft alle Momente des Kunstwerks durchdringt, desto prägnanter tritt in allen Einzelheiten diese „eigene Welt“ des Kunstwerkes hervor (Lukács 1977: 74,75).

Auf diesem hervorhebenden Punkt ist die Gestaltungskraft des Schriftstellers von Belang. Ein Kunstwerk unterscheidet sich von den anderen durch die Gestaltung besonderer Figuren, besonderer Handlung oder besonderer Orte. Auf diese Weise erzielt er die Besonderheit. In den erzählten Einzelheiten erweist sich die Selbstwelt bzw. die besondere Welt (vgl. Kula 2014: 177) und dies verstärkt „die Eigenart der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit“ (Lukács 1977: 75). Es sind nämlich die erzählten Einzelheiten, die die Besonderheit mitbringen. Je mehr die Einzelheiten sind, desto eigenartiger bzw. besonderer wird das Kunstwerk. Dies weist auf die Selbstwelt, auf die eigene, besondere Welt des Kunstwerkes, die den Schriftsteller von den anderen Schriftstellern, das Kunstwerk von den anderen Kunstwerken hin, die Figuren von den anderen Figuren, die Handlung von den anderen Handlungen trennt. Darüber hinaus hilft die Einzelheit zur Abweichung von dem Gewöhnlichen, und das Eigenartige bzw. das Besondere wird auffälliger innerhalb des Gewöhnlichen.

Lukács legt einen großen Wert in der Kunst auf die Pluralität und plurale Betrachtungsweise. Sie kann man durch eine dialektische Perspektive und durch die Hilfe der Einzelheiten sichern. Diese pluralistische Struktur vereinfacht, das Erzählte zu veranschaulichen. Die dadurch singularisierte Handlung und Figur verstärkt die Auswirkung auf dem Leser infolge der geschaffenen Katharsis. Zudem betonen die folgenden Überzeugungen von Lukács die Bedeutung der Pluralität der Kunst bei der Gestaltung der Besonderheit. Er bestimmt beispielsweise die Aufgabe der Kunst als die „Widerherstellung des Konkreten (...) in einer unmittelbaren sinnlichen Evidenz“ (Lukács 1934: 87) und vertritt die Idee Marxs, dass das Konkrete die

„Zusammenfassung der vielen Bestimmungen, Einheit der Mannigfaltigkeiten“ ist (zitiert nach Lukács 1934: 87).

Bei der Entstehung dieser ästhetischen Überzeugungen im Rahmen der Widerspiegelung der objektiven Wahrheit in der Kunst achtet Lukács hauptsächlich darauf: Trotz ihrer Subjektivität soll man bestimmte Kriterien bzw. Vorbilder in der Kunst bei der Schreibphase und Analyse berücksichtigen. Ansonsten scheitern die Verständlichkeit und der künstlerische Einfluss. Diesen Ansatz erklärt er in Anlehnung an die marxistische Theorie bezüglich der Genre-Form-Thematik und der Form-Inhalt-Dialektik. Jedes Genre hat seine eigenen bestimmten Gesetze bei der Gestaltung (vgl. Lukács 1934: 95) und jede Form entwickelt sich entsprechend dazu im Zusammenhang mit den bestimmten gesellschaftlichen und durch die Gesellschaft hervorgebrachten weltanschaulichen Voraussetzungen, was die Entstehung der künstlerischen Formen bestimmt (vgl. Lukács 1934: 97). Auf diese Weise sind bestimmte Ansätze –nach Lukács die Klassiker, die alte Tradition- bei der Kunst im Hinblick auf Form oder auch auf Inhalt zu berücksichtigen. Die modernen SchriftstellerInnen sollen diese kennen, aber der Zeit entsprechend ihre eigene Schreibweise zustande bringen. Dadurch erhalten sie die Besonderheit und einen hohen ästhetischen Wert.

In diesem Kontext macht Lukács das Problem des Erbes zum Thema. Das Erbe bzw. etwas von der Tradition zu erlernen erweist sich als objektive sowie zu beachtende Kriterien in der Kunst. Es ist aber nicht wie die Kunst zum Begriff zu bringen, was Kant mit der Begründung ablehnt, dass die Kunst nie zum Begriff gebracht werden kann (vgl. Kula 2012b: 103, 119). Stattdessen soll man darunter verstehen, das Vorige als Vorbild zur Besonderheit zu behalten. Wie man etwas nicht durchaus begreifen kann, kann man die Literatur ohne ein Vorbild oder ohne bestimmte Kriterien nicht bewerten. Auf jeden Fall inspirieren die SchriftstellerInnen sich von anderen. Subjektivität überwiegt selbstverständlich in der Literatur, aber die Literatur verfügt auch über eine objektive Seite. So ist sie zu guter Letzt eine Wissenschaft. Lukács äußert es wie folgt: Es ist die Vergangenheit, die die Zukunft formt und vereinfacht, die Gegenwart zu leben. Demnach basiert der ästhetische Wert des Künstlers darauf, vor allem die Vergangenheit, das Vorige und die Klassiker als ein Vorbild als ein Muster

wahrzunehmen. Denn die großen SchriftstellerInnen der vergangenen Epochen wie Shakespeare, Balzac, Tolstoi haben das Ziel, „ihre Epochen künstlerisch adäquat, lebendig und vollständig widerspiegelt haben“ (Lukács 1934: 108):

Der revolutionäre Objektivismus der Kunsttheorie des Marxismus-Leninismus, die dialektisch-materialistische Theorie der Widerspiegelung der Wirklichkeit durch Inhalt und Form eröffnen uns erst die Möglichkeit einer Kunst, die nicht hinter der großen Epoche zurückbleibt, einer Kunst, die gerade infolge der Objektivität ihres Inhaltes und ihrer Form imstande ist, den großen *Prozeß* der Umwandlung des Menschen in bewegter Lebendigkeit zu gestalten (Lukács 1934: 111).

Dem Lukács' Ansatz zufolge soll der Künstler das Vorige gut kennen. Wer das Vorige kennt, kennt auch das Zeitgenössische. Solche SchriftstellerInnen kommen bei Lukács als intellektuell vor:

Sie sind in dieser Hinsicht auch in ihrer Lebensführung Nachfolger der alten Schriftsteller, Künstler und Gelehrten der Renaissance und der Aufklärung: menschen, die die großen gesellschaftlichen Kämpfe ihrer Zeit vielseitig und aktiv mitmachen, die aus den Erfahrungen eines vielseitigen und reichen Lebens heraus Schriftsteller werden (Lukács 1936a: 122).

Die vorigen SchriftstellerInnen bzw. die Klassiker verdanken ihre künstlerische Besonderheit den folgenden Merkmalen, die die modernen SchriftstellerInnen befolgen sollen. Lukács sucht bei den modernen SchriftstellerInnen als Erbe diese bestimmten Merkmale (vgl. Lukács 1934: 108, 112):

1. die Objektivität
2. „die bewegte und lebendige Widerspiegelung der Epoche in dem bewegten Zusammenhang ihrer wesentlichsten Züge“

3. die Betrachtung des dialektischen Verhältnisses von Form und Inhalt beim Schreiben
4. „die Objektivität der Form als konzentriertester Widerspiegelung der allgemeinsten Zusammenhänge der objektiven Wirklichkeit“.

Hiermit soll sich der moderne Künstler an die vergangenen großen SchriftstellerInnen wenden, um die Besonderheit in der Kunst anzueignen. Inzwischen ist aber zu betonen, dass Lukács dabei nicht meint, dass die modernen Künstler wie die Klassiker sein sollen. Niemand kann sie ersetzen, aber jeder kann ihre Methode lernen und sie abgewandelt auf die moderne Epoche anwenden (vgl. Lukács 1934: 108, 112). Ein solcher Künstler trägt zur Literaturwissenschaft bei, indem er das Alte und das Neue in der Gegenwart harmonisiert. Kula gibt dazu Yaşar Kemal und seine literarischen Werke von der türkischen Literatur als Beispiel. Nach ihm ist er einer der Schriftsteller, der in seinen Werken das Alte bzw. das Historische mit dem Neuen bzw. mit der Gegenwart harmonisiert, was zu seiner Nachhaltigkeit durch die Zusammenfügung vom Regionalen und Universalen beiträgt (vgl. Kula 2016b: 79).

1.2.5. Erzählte oder Beschriebene Figuren: Eine Gegenüberstellung des Realismus und Naturalismus

Im Rahmen des Gegensatzes zwischen Realismus und Naturalismus, der im Mittelpunkt des ästhetischen Ansatzes von Lukács steht und bisher in dieser Arbeit erwähnt wurde, diskutiert Lukács, wie man ein richtiges Bild sozialer Erscheinung erhalten kann (vgl. Lukács 1936a: 115). Als Hauptfrage bewertet er wieder zwei unterschiedliche Methoden der Gestaltung infolge der oben genannten literarischen Tendenzen: Erzählen und Beschreiben. Diese Begriffe umfassen im Grunde wichtige Hinweise zu den Schwerpunkten eines Schriftstellers, über die Lukács seine Bestimmungen zusammenfasst. Was seine Gestaltungsart bestimmt, ist der Zusammenhang des Schriftstellers mit dem Leben bzw. mit der Gesellschaft. In dieser Hinsicht wird zum Thema gemacht, ob eine Schreibweise oder Gestaltungsart gemein, einseitig und tot oder lebendig, vielseitig und allerzeitgehörend ist. In diesem Teil behandelt man diese Methoden der Gestaltung als Erzählen und Beschreiben im Rahmen der

Figurengestaltung. Zum Ende wird versucht, wie auch in anderen Teilen der Fall ist, den Beitrag dieser Folgerungen zur Besonderheit eines Kunstwerkes hervorzubringen.

In seiner 1936 veröffentlichten Schrift von Lukács „Erzählen oder Beschreiben“ sind seine Bestimmungen auf den Widersprüchen von Realismus und Naturalismus zurückzuführen. Er behandelt „Nana“ von Emile Zola als das typische Beispiel von Naturalismus im Rahmen des Beschreibens und „Anna Karenina“ von Tolstoi als das typische Beispiel von Realismus im Rahmen des Erzählens. Es ist höchstwahrscheinlich nicht zufällig, dass die ausgewählten Werke auf die Figuren beruhen. Ohnehin zeigt sich die Gestaltungsmethode des Schriftstellers als Erzählen oder Beschreiben durch die Figuren und im Zusammenhang damit, ob er ein Beobachter oder Miterleber im Leben ist (vgl. Lukács 1936a: 120), wie Lukács bestimmt. Es ist selbstverständlich, dass eigentlich die Figur die Gestaltung des literarischen Werkes im Hinblick auf seine Methode bestimmt, zumal die Literatur eine auf die Menschen beziehende Kunstgattung ist. Aber wie Lukács betont, ist es dabei von der Figur die Rede, die zuerst mit der Handlung und auch mit den anderen Merkmalen des literarischen Werkes wie Ort und Zeit verbunden ist.

Bei dem Erzählen, was Lukács als Gestaltungsmethode in der Literatur bejaht, sind nicht die Sachen oder Dinge, sondern die Menschen bzw. Schicksale des Menschen im Vordergrund, wie bei Tolstoi (vgl. Lukács 1936a: 114). Die SchriftstellerInnen sollen die Darstellung der Schicksale des Menschen als ein wesentliches Merkmal der Literatur beachten. Wenn aber das Beschreiben in einem literarischen Werk überwiegt, dann weicht der Schwerpunkt von dem Menschen ab. Weil das Beschreiben nivelliert, d.h. alles gleichgültig, einseitig und gegenwärtig formt, während das Erzählen gliedert, gruppiert und ordnet (vgl. Jung: 1989: 119), widerspricht es sich mit dem Ziel bzw. dem Ausgangspunkt der Literatur. In diesem Kontext erinnert man sich sofort an die ausführliche Beschreibung der Figur als eine Gestaltungsart. Worin man nun sie einfügen: in die Methode des Beschreibens oder des Erzählens? Im Lichte vom Ansatz von Lukács kommt man wieder an denselben Punkt: Die Figur wird einseitig und fern vom Menschensein, wenn ihre ausführliche Beschreibung nicht die Einheit von Figuren, Handlung, Umwelt, Familie, Ideologie, Ort, Zeit umfasst. Denn der Mensch bildet eine

Einheit mit seiner Umwelt neben der Einheit von seinem Inneren und Äußeren. In der Literatur soll man eine Figur danach gestalten, indem man diesem wichtigen Punkt im Auge behält. Die so vielseitig gestaltete Figur kann man nur erzählen, nicht beschreiben.

Wie auch vorher erwähnt wurde, sind die Einzelheiten bei der Gestaltung der Figuren und Handlung nach Lukács von Belang. Aber jede Einzelheit soll für ein einziges Ziel bestehen: dass alles im literarischen Werk in einer Einheit steht und danach gedeutet werden soll. Die erzählerische Methode schafft die Totalität, während die beschreibende sie abschafft. In dieser Hinsicht versucht Lukács seine Annahmen durch die Beschreibungen Balzacs und Tolstois zu verbildlichen. Vielschichtige Beschreibungen fallen in ihrer Darstellungsweise auf, aber sie dienen nur zu den Schicksalen des Menschen. D.h., sie tauchen mit und für Menschen auf (vgl. Lukács 1936a: 119). Wie in dem vorigen Kapitel unter Physiognomik der Arbeit ausgedrückt wurde, ist Balzac bekannt mit seinen bis in die Einzelheiten gestalteten Beschreibungen. Er hat eine Neigung, alles bzw. Dinge, Orte, Figuren und die Namen der Figuren eingehend zu beschreiben. Aber es ist zu betonen, dass diese Beschreibungen bei Balzac immer in einem dialektischen Verhältnis mit der Handlung geführt werden. Sie haben eine besondere Funktion, die Handlung und Figuren zu ergänzen und zu stützen. Die physiognomischen Beschreibungen der Figuren bei ihm tragen beispielsweise zur Pluralität des literarischen Werkes bei. Sie bereichern die Handlung sowie die Figurenbeziehungen und weisen u.a. auch auf das Leben, die Umwelt, Ideologie bzw. auf das Äußerliche des Menschen hin. Somit fördern sie, die Figuren und deren Erlebnisse zu verstehen. Als ein pluralistisches Merkmal dienen sie zur Feststellung der dialektischen Beziehung der Figur im Hinblick auf eine Einheit von Außen und Innen sowie von Figur und ihrer Umwelt. Der Schriftsteller kann somit zeigen, dass er als Miterleber die erzählte Figur mit all ihren Aspekten gut kennt. Diese realistische Ausdrucksweise fügt den Leser in die Handlung ein und verstärkt die Wirkung des Werkes. Genauso ist z.B. die Gestaltung der Figuren in dem literarischen Werk „Masumiyet Müzesi“ (2008) von Orhan Pamuk. Die eingehenden Beschreibungen der Dinge weisen darin im allgemeinen Sinne auf die Beziehung zwischen den Hauptfiguren hin. Oder in dem Roman „Atemschaukel“ (2009) von Müller assoziiert

jeder Gegenstand eine kulturelle, soziale, individuelle, ideologische Sache. Wie es bei dem Ansatz von Lukács die Rede ist, haben sie Anteil an das Schicksal des Menschen, an den Taten, an den Leiden des Menschen. Es ist in dieser Hinsicht immer noch daran zu denken, dass eine physiognomische Beschreibung unter dem Totalitätsprinzip bewertet werden soll. Erst auf diese Weise treten die Einzelheiten nicht getrennt von der Handlung auf, stattdessen bilden sie eine Einheit. Kurz gesagt dient die ausführliche Beschreibung der Figur, einer Sache oder eines Ortes nach Lukács für einen realistischen Schriftsteller zur Bereicherung der Handlung, und Kontextes.

Lukács interpretiert das Beschreiben als einen natürlichen Fall des Schreibens. In jedem Werk beschreibt der Schriftsteller (vgl. Lukács 1936a:120). Der Grund, dass er in der Literatur nicht das Beschreiben, sondern das Erzählen in den Mittelpunkt legt, ist davon abhängig, dass sich mit der Zeit die Schwerpunkte beim Schreiben bzw. bei der Literatur veränderten. Das Erzählen der kompliziert gewordenen Welt geht dem einseitigen Beschreiben voran (vgl. Lukács 1936a:121). Das Beschreiben dient dazu, eine Autonomie zu gewinnen. Lukács kritisiert ausschließlich diese Tendenz heftig, wenn man etwas beispielsweise die Geschehnisse, die Dinge, die Figuren so ausführlich beschreibt, dass das Beschriebene den Zusammenhang mit der Handlung zerreißt und im Werk eine Autonomie gewinnt (vgl. Lukács 1936a: 113). Stattdessen hat nach Lukács das Dargestellte auf jeden Fall eine Beziehung zur Handlung, auf die die Handlung einwirkt. Die Figuren haben Beziehungen zu den anderen Figuren. Was erzählt, hat eine Bedeutung im Rahmen der Gesamthandlung (vgl. Lukács 1936a:114). Jeder Bestandteil erzählt sich dadurch, indem es das andere vollendet. Es ist dabei von der Autonomie nicht die Rede, weil das literarische Werk eine Einheit mit all seinen Bestandteilen bildet (vgl. Lukács 1936a: 113, 114). Wenn man diesen Ansatz von Lukács in Bezug auf die Figurengestaltung andeutet, ist zu entnehmen, dass die erzählte Figur zur Einheit des literarischen Werkes beiträgt, auf der anderen Seite die beschriebene Figur sich einseitig erhöht und sich von den anderen Bestandteilen trennt. Die Figur zeigt sich aber bei Lukács innerhalb einer Einheit in sich und mit ihrer Umwelt. Parallel dazu stimmt sich das Erzählen mit dem Totalitätsprinzip von Lukács überein, aber das Beschreiben weicht davon ab.

Wie Lukács betont, bevorzugt die Methode des Beschreibens bei der Schreibphase nur den Standpunkt des inaktiven Zuschauers statt des Standpunktes des aktiven Teilnehmers bei der Methode des Erzählens. So verleiht das Beschreiben der Gestaltung eine äußerliche Sicht. Das Erzählen hingegen bietet ein tieferes und aktives Darstellen und Lesen an, zumal es alles mit den Figuren und anderen Bestandteilen des literarischen Werkes zusammen vor die Augen bringt. Der Leser ist somit im Werk beteiligt: „Wir sind des Publikum von Ereignissen, an denen die Personen der Romane handeln beteiligt sind, wir erleben die Ereignisse (Lukács 1936a: 119). Dieses Aktiv- und Passivsein bei der Gestaltungsweise kann man somit nach der Deutung Kulas klar sehen: In der Kunst kann keine Wirklichkeit eigentlich direkt mitgeteilt werden, wie es ist. Auch die Wirklichkeit untersteht einer ästhetischen Gestaltung (vgl. Kula 2016a: 37). Mit anderen Worten reflektiert die Literatur die objektive Wirklichkeit nicht, wie sie ist, sondern fiktionalisiert sie zum Zweck des Ästhetisierens (vgl. ebd.: 96). Auf diese Weise ist die Schreibweise des Erzählens, die Lukács bejaht, betont die aktive Seite, während diejenigen wie Naturalisten vermuten, als ob sie die Wirklichkeit beschreiben würden, wie es ist, was Lukács kritisiert.

Parallel mit der Hegelschen Ästhetik gibt Lukács einen großen Wert auf die Tätigkeiten im Hinblick auf die Feststellung der wesentlichen Eigenschaften der Menschen und der Wahrheit der gesellschaftlichen Entwicklungen. Infolge der Wechselbeziehung der wesentlichen menschlichen Züge und der Außenwelt sind die Geschehnisse wie in der Praxis bzw. im Alltag. Entsprechend dazu kommen in den literarischen Werken die Wahrheit der Zeit sowohl in Bezug auf den Menschen als auch auf die Gesellschaft in Tätigkeiten und Handlungen der Figuren vor. Das Leben des Menschen bildet daher zusammen mit seinen Tätigkeiten der Figuren den Mittelpunkt der Gestaltung. Eine solche Gestaltung bringt dem Werk Lebendigkeit und erregt bei dem Leser Aufmerksamkeit. Er identifiziert sich somit mit der Handlung sowie mit den Figuren und gerät in den Eifer der Wahrheit des Erzählten. Beim Deuten der Figuren profitiert man somit von den äußerlichen Eigenschaften und von ihren pathognomischen bzw. handelnden Eigenschaften. Die Betonung der Pathognomik im Rahmen vom Ansatz von Lukács ist wie folgt zu sehen:

Es ist (...) für die praktische Menschenkenntnis im Alltagsleben klar, daß diese Wahrheit des Lebens sich nur in der Praxis des Menschen offenbaren kann, in seinen Taten und Handlungen. Die Worte der Menschen, ihre bloß subjektiven Gefühle und Gedanken zeigen ihre Wahrheit oder Unwahrheit, ihre Echtheit oder Verlogenheit, ihre Größe oder ihre Beschränktheit nur dann, wenn in Praxis umgesetzt werden (Lukács 1936a: 127) (...) Die Erprobung, die Bewährung wichtiger Charakterzüge des Menschen (oder sein Versagen) kann nur in den Handlungen, in den Taten, in der Praxis Ausdruck finden. (...) Sie bleibt darum lebendig und noch heute interessant (Lukács 1936a: 128).

Ausgehend vom Hervorheben der Pathognomik zur Gestaltung der Figuren erwähnt Lukács implizit auch die Physiognomik. Er analysiert im allgemeinen Sinne die Gestaltung des Äußeren und Inneren der Figuren und höht dabei die Unterschiede zwischen Malerei bzw. den bildenden Künsten und Poesie auf: „Nur die Malerei selbst besitzt die Mittel, die körperlichen Eigenschaften des Menschen unmittelbar zum Ausdrucksmittel seiner tiefsten menschlichen Charaktereigenschaften zu machen“ (Lukács 1936a: 144). Lukács geht weiter: „Die Beschreibung des Menschen als Methode der Darstellung kann ihn nur in ein totes Stilleben verwandeln“ (Lukács 1936a: 144)“. Er kritisiert diese Bewegungslosigkeit bzw. Stabilität der Gestaltung. Nach ihm soll die Gestaltung auf jeden Fall aktiv eine Ursache und Wirkung beeinflussen, sodass sie die Gesamthandlung berührt. Ansonsten wäre es nichts als ein bewegungsloses Porträt in der Malerei. Der Annahme von Lukács zufolge jedoch sind die körperlichen und psychologischen Eigenschaften nicht stabil. In sich und mit ihrer Umwelt verfügen sie über eine dialektische Beziehung. Wenn etwas sowieso im dialektischen Verhältnis steht, ist es nicht möglich, ihn als tot bzw. bewegungslos zu beschreiben, sondern lebendig und aktiv. Es ist unbedingt in einem Wandel, Wechselspiel mit den anderen. In dieser Hinsicht soll man hier das Wort „unmittelbar“ gründlich bewerten. Die Malerei hat eine stabile Struktur als eine Folge des Naturalismus. Diese Stabilität gibt ein eindeutiges und präzises Bild. Wegen des Merkmals vom Beschreiben, nur die Gegenwart zu gestalten, kann man die körperlichen Eigenschaften des Menschen unmittelbar als ein Ausdruck seiner Charakterzüge

einwenden. Die Literatur hingegen braucht ein Mittel zu diesem Ausdruck. Dieses Mittel dynamisiert das Erzählte dadurch, die Umwelt mit den Figuren, mit der Handlung gegenseitig zu schildern. D.h., die Gestaltung ist hier nicht tot und nur auf die Gegenwart beruhend, sondern eine vielseitige Widerspiegelung, die alles Menschliche wie die Wirkung seiner Umwelt, Ideologie, Familie usw. umfasst. Dies hebt die Stabilität auf. So ist der Schriftsteller, Leser und die Figur im Werk in einer aktiven Lage.

1.2.6. Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten: Die wesentlichen Merkmale bei der Figurengestaltung und die Widerspiegelungen der Physiognomik in dem Lukács' Ansatz

„Literatur ist immer Darstellung von Menschen und Darstellung des Menschen“ (Koch 1991: 8). Wie Koch unterstreicht, liegt der Mensch im Mittelpunkt der Literatur und die Darstellung des Menschen ist ihre Hauptfrage. Der vorwiegende Grund ist, dass der Mensch als ein soziales und bewegendes Wesen im Zentrum des Lebens steht und die Literatur das Leben solcher Menschen thematisiert. Die Technik und die Form unterscheiden sich zwar von Zeit zu Zeit, von Gesellschaft zu Gesellschaft, die Bedeutung der literarischen Menschendarstellung als eine Thematik zum Leben gehörend ist doch immer auf der Spitze in jeder Zeit und Gesellschaft (vgl. Koch 1991: 8).

Der Mensch -in literarischer Terminologie die Figur- hat eine wesentliche Rolle im Rahmen des Kunstwerkes nach der Lukács' Ästhetik, wie in den vorigen Teilen mehrmals betont wurde. Im Zusammenhang mit den anderen Bestandteilen liegt die Figur im Vordergrund, betont die Humanität und beeinflusst die anderen wesentlichen Merkmale wie Handlung, Ort, Schriftsteller und Leser. Lukács erklärt z.B. deren Einfluss auf die Handlung wie folgt: „Das Gewicht der Wendungen einer Handlung hängt von der Anlage der Charaktere ab“ (Lukács 1936b: 185). Ebenso die Figur hat eine bestimmende Rolle auch für die anderen. Diese Rolle beschreibt Lukács als „die Abhängigkeit der Figuren der Dichtung voneinander“ (Lukács 1936b: 191), was den Hintergrund seines Ansatzes der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie zeigt. Im

Lichte dieser Bewertungen der Kunstfigur entwickelt er seinen Ansatz über die Menschengestaltung bzw. Figurengestaltung, mit seinem eigenen Ausdruck über die „Charakterisierungskunst“ (Lukács 1936b: 170), das die Spuren seines allgemein-ästhetischen Ansatzes trägt.

Der Grund, dass in dem ersten Teil hauptsächlich die Begriffsfelder von „Physiognomie“ und „Physiognomik“ behandelt wurden und die kurze Geschichte der Physiognomik geschildert wurde, ist zum Herausfinden des Wortfelds der intellektuellen Physiognomie als ein ästhetischer Ausdruck nach Lukács. Es ist bisher mit den Forschungen und Bewertungen über die Physiognomik bestimmt, dass die Physiognomie nicht nur eine einfache Außensicht ist, sondern bedingt vielmehr einer tiefen Innen-Außen-Dialektik. In dieser Phase ist nun die Hauptfrage dieses Teils und des praktischen Teils der Aspekt von Lukács zur Physiognomie als „intellektuelle Physiognomie“ und dessen Widerspiegelung in der Kunst und Literatur. In diesem Kontext wird diskutiert, was für eine intellektuelle Physiognomie die künstlerische Figur widerspiegelt oder widerspiegeln soll und was für eine Rolle diese intellektuelle Physiognomie zur Literatur und was für einen Beitrag sie zum Kunstwerk hat.

Die Problematik der „Gestaltung“ erweist sich als das „Kern von Lukács‘ ästhetischer Theorie“ (Jung 1989: 114). Wenn die Bedeutung der Figur und der Gestaltung somit für seine Ästhetik zusammenkommt, setzt er sich mit der Figurengestaltung auseinander. Daraufhin zeigen sich seine Bewertungen zur Gestaltung der intellektuellen Physiognomie fiktiver oder realer Figuren parallel zu seiner allgemein-ästhetischen Theorie. Die Schwerpunkte sind ähnlich. Die sind im Grunde der Vergleich der Alten-Neuen-Literatur bzw. der Klassik und der Moderne, das Totalitätsprinzip im Rahmen der Komposition des Kunstwerkes, die Wechselwirkung des Gesellschaftlichen und Individuellen, der Kunst und der Wissenschaft bzw. des Fiktiven und des Realen, des Abstrakten und Konkreten, des Allgemeinen und Einzelnen, der Dichter als Sohn der Zeit und der Gesellschaft, die Bedeutung der Weltanschauung und der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, das Typische, das Besondere und die Vielfältigkeit. Im Rahmen all dieser Punkte bestimmt sich die intellektuelle Physiognomie nach Lukács, die für die Literaturtheorie und Ästhetik wichtige Schlussfolgerungen beinhaltet. Die

Figurengestaltung und die Besonderheit der Figurengestaltung bestimmen auch den ästhetischen Wert und die Besonderheit des Schriftstellers und so die Wirkung des Werks auf den Leser. Ein auf den Leser wirkendes literarisches Werk vollbringt die Aufgabe der Literatur, gelesen zu werden, mit heutigem Ausdruck „Bestseller“ zu werden.

In diesem Teil werden die Lukács' Bestimmungen über die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie in einem Kunstwerk unter den bestimmten Wesensmerkmalen behandelt. Im Rahmen dieser folgenden Wesensmerkmale werden später die Figuren der Romane Pamuks und Müllers im praktischen Teil analysiert: „Die selbst- und weltbewusste Figur“, „Von der Kenntnis der Umwelt zur Weltanschauung der Figur“, „Die Bedeutung der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit für die Gestaltung der intellektuellen Figuren“, „Das Hinausgehen über das Alltägliche und das Gemeine durch die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie und dessen Beitrag zur Entstehung besonderer Werke“, „Das Typischsein der Figur mit einer intellektuellen Physiognomie“, „Die Lebendigkeit im Kunstwerk durch die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen bei der Gestaltung einer intellektuellen Physiognomie“, „Das dialektische Verhältnis des Individuellen und Gesellschaftlichen im Rahmen der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten“, „Das Extreme bei der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie“, „Die Vielseitigkeit bei der Gestaltung der intellektuellen Figur“, „Die Kritik der modernen Kunstauffassung der Figurengestaltung“.

1.2.6.a. Die selbst- und weltbewusste Figur

Die Intellektualität der Figuren eines Kunstwerks ist im Rahmen der ästhetischen Bewertungen von Lukács hauptsächlich durch ein Selbst- und Weltbewusstsein geprägt. Das Bewusstsein ist das grundlegende Kriterium zum Feststellen des Daseins und der Stellung des Individuums in der Gesellschaft. In dieser Hinsicht fasst Lukács seinen Ansatz „die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ durch die Äußerung Heraklits wie folgt zusammen: „Die Wachenden haben eine gemeinsame Welt, doch jeder Schlafende wendet sich nur an seine eigene“ (Lukács

1936b: 166). Seiner Ansicht nach sind die Wachenden extrovertiert und weltbewusst. Die Schlafenden hingegen sind introvertiert, vereinsamen sich und verhandeln sich nur seiner eigenen Wahrheit entsprechend. So erfordert er Wachzustand „zum Leben“, „zur Bewußtheit“ und „zur bewußten Gemeinschaftlichkeit“ (vgl. Lukács 1936b: 217). Erst somit durch diese Wachenden, die „ihre gemeinsame Welt in der wirklichen, erlebten und persönlichen, gefühls- und gedankenmäßigen Gemeinsamkeit“ formen (Lukács 1936a: 127), kann man in der Literatur eine adäquate Wirklichkeit objektiv widerspiegeln. Seine Festsetzung kann man ferner folgenderweise interpretieren: Die Wachenden haben Beziehung zur Umwelt. Sie sind bewusst zum Geschehen der Umwelt. Dabei ist von der Sozialität die Rede. Das Individuum berührt mit einem solchen wachen Bewusstsein vorerst sein eigenes Dasein und dann die Gesellschaft. Diese Bestimmung für das Alltägliche des Individuums kommt in der Literatur im Rahmen der literarischen Figuren als Individuum vor. Das wachende Bewusstsein ist so die Grundlage der künstlerischen Gestaltung der intellektuellen Physiognomie (vgl. Kula 2014: 241). Erst durch ein waches Bewusstsein, durch das Selbst- und Weltbewusstsein, durch das Extrovertiertsein, durch die harmonisierende bzw. dialektische Wahrnehmung vom Außen und Innen lässt sich eine intellektuelle Physiognomie der Figur gestalten. Mit einer vereinsamten, introvertierten Mentalität, die weit von der gemeinsamen Welt ist, kann man keine vielseitige intellektuelle Physiognomie schaffen.

Aus der ästhetischen Sicht von Lukács ist neben dem Weltbewusstsein auch die „Fähigkeit der dichterischen Gestalten zum Selbstbewußtsein“ in der Literatur von großem Belang (vgl. Lukács 1936b: 175). Dass die Figuren selbstbewusst sind, sich selbst recht kennen, all ihre individuellen und gesellschaftlichen, körperlichen und seelischen Eigenschaften erkennen können, bildet ihre intellektuelle Physiognomie. Wenn dieses Selbstbewusstsein mit dem Weltbewusstsein verstärkt wird, wird die Stellung der Figur innerhalb der anderen Figuren bestimmt.

Zur Selbst- und Menschenkenntnis dient die physiognomische Lehre, wie bisher erwähnt wurde. Auf diese Weise kann man auch durch eine physiognomische Analyse in den

Kunstwerken herausfinden, ob und inwieweit die Figur selbst- oder weltbewusst erscheint.

1.2.6.b. Von der Kenntnis der Umwelt zur Weltanschauung der Figur

Im Rahmen der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten betont Lukács in gesellschaftlicher Hinsicht die Bedeutung der Weltanschauung der Figuren im Kunstwerk. Die Weltanschauung der Figuren dient vor allem zur künstlerischen Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Der Figur verleiht ihr dadurch eine gesellschaftliche Existenz. D.h., sie verbindet durch eine Weltanschauung das Individuelle und Gesellschaftliche. Ausgehend von diesem grundlegenden Punkt kann man den Platz der Weltanschauung für die Figur wie folgt zusammenfassen (vgl. Lukács 1936b: 168):

1. Als „die höchste Form des Bewußtseins“ verrät die Weltanschauung die innere Seite der Figuren. Sie enthüllt das persönliche Erlebnis des Individuums.
2. Sie widerspiegelt die Epoche, die Tendenzen der Epoche, die allgemeinen Probleme der Epoche durch die Figur.

Wie darunter verstanden wird und Kula diese verdeutlicht, ist die geistige Darstellung der Weltanschauung der literarischen Figuren ein unerlässliches Merkmal für die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit (vgl. Lukács 1936b: 168 und vgl. Kula 2014: 243). Die Weltanschauung bedeutet das Herausfinden der kennzeichnenden Seite der Figur. Jedes einzelne Individuum weist eine Weltanschauung als ein Kennzeichen seines innerlichen Daseins auf, die in sich das Allgemeine beherbergt (vgl. Kula 2014: 243). Dem Schriftsteller gelingt es bei folgenden Punkten, wenn er die Figur mit ihrer Weltanschauung widerspiegelt: Es widerspiegelt sowohl die typisch-individuellen Ansicht der Figur und die Wirkung der Zeit und Gesellschaft auf das Individuum. D.h., neben der Individualität erweisen sich auch die typischen Eigenschaften der Zeit erst durch diese typischen Figuren. Die kennzeichnenden Merkmale der Zeit werden in den kennzeichnenden Figuren festgestellt. Dadurch dass die Figur vielseitig geschildert und

verbunden mit der Welt beschrieben wird, wird sie zu einer wirklichen Figur. Sie befreit sich somit von der Abstraktheit, weil sie einen bestimmten Platz in der Gesellschaft aufweist.

Die Weltanschauung stellt im Grunde dar, wie das Individuum die Welt wahrnimmt. Sie ist die Tatsache, dass den Charakter des Individuums ausmacht und sein physisches und psychologisches Dasein zeigt. Das Präzisieren der Weltanschauung in dem literarischen Werk hilft dabei, das Äußerliche und Innerliche der Figur zu deuten. Die Weltanschauung, die als ein zum Inneren des Menschen gehörendes Mittel bewertet wird, widerspiegelt sich auch im Aussehen, in der Erscheinung, bestimmt gegenseitige Beziehungen im sozialen Leben. Auf diese Weise legt sie die Lage der Figur in der Gesellschaft fest.

Lukács versucht wie folgt, die Missverständnisse über die intellektuelle Physiognomie zu korrigieren, dass sie unbedingt eine richtige Anschauung widerspiegeln und dass sie unbedingt ein abstraktes Denken beherrschen soll:

1. „Vor allem bedeutet intellektuelle Physiognomie der dichterischen Gestalt nicht, daß deren Anschauungen stets sachlich richtig seien, daß ihre persönliche Weltanschauung die objektive Wirklichkeit richtig widerspiegele“ (Lukács 1936b: 168) oder „sachlich-inhaltlich die richtigen Anschauungen“ vertrete (ebd.: 174). Es ist dabei nicht von der Richtigkeit, sondern von einer objektiven Widerspiegelung die Rede, auch wenn es richtig oder falsch ist. So wie die Figur mit all ihren Eigenschaften, mit den guten oder bösen Seiten vielseitig reflektiert werden soll, d.h. wie die Figur beispielsweise nicht nur erfolgreich oder gut gestaltet werden soll, muss eine gestaltete Anschauung in einem Kunstwerk nicht unbedingt richtig sein. Die Richtigkeit kann sich verändern, aber die Objektivität nicht. Deswegen ist nach der Lukácsschen Ästhetik die Objektivität in einem Kunstwerk ein unersetzlicher Bestandteil.

2. Es ist kein Muss, daß „die vollendete Gestaltung der intellektuellen Physiognomie bedinge eine abstrakte Gedanklichkeit“ (Lukács 1936b: 169). Das ist die Folge der naturalistischen Tendenz (vgl. ebd.: 169). Die intellektuelle Physiognomie

wird nicht ausgehend von den abstrakten gedanklichen Maßstäben, sondern „vom konkreten, komplizierten Problem“ gestaltet. Auf diese Weise braucht man nicht unbedingt eine sachlich-inhaltliche Anschauung, wie oben erwähnt wurde (vgl. ebd.: 174).

Als ein Philosoph und Ästhetiker, der den Wandel als eine der Grundlagen seiner Ansätze annimmt, betont Lukács die Funktion der Weltanschauung zum Wandel. Dieser Wandel hat neben für das Leben auch für die Literatur eine besondere Rolle. Ihn schafft die Figur mit einer bestimmten Weltanschauung in der Literatur:

In keiner Periode der Weltgeschichte hat die Weltanschauung der Menschen eine so entscheidende praktische Rolle gespielt wie heute bei uns in der Sowjetunion. Um uns, in uns, durch uns vollzieht sich die größte Veränderung der gesellschaftlichen Welt, und sie vollzieht sich mit einem richtigen Bewußtsein über dieses Verändern (Lukács 1936b: 200).

Die Lukács' Betrachtungsweise zur Weltanschauung betrifft die Figur und die SchriftstellerInnen. Sowohl die Auffassung der SchriftstellerInnen als auch der Figur wirken auf das Werk. Die geschaffene Figur kann nicht von SchriftstellerInnen getrennt betrachtet werden. Auf diese Weise ist die Verinnerlichungsart des Lebens und der Zeit der Figur abhängig davon, wie und inwieweit die SchriftstellerInnen alles im Leben wahrnehmen (vgl. Kula 2016a: 334, 335):

Es ist selbstverständlich, daß in der Literatur der sozialistischen Epoche, in einer Literatur, die die Entwicklung eines neuen Menschentypus widerspiegelt, die Rolle der Weltanschauung eine außerordentlich große sein muss und zwar nicht nur die der Weltanschauung der Schriftsteller, sondern auch die der Weltanschauung ihrer Helden, die in ihren Werken figurieren (Lukács 1936b: 200).

Bei Maslow, der seine eigene Meinung zur Deutung der Weltanschauung von Figur und Schriftsteller äußert, tritt die Weltanschauung des Schriftstellers niemals der von der literarischen Figur vor. Der Schriftsteller kann nur dann ein großer Schriftsteller wie Balzac, Tolstoi und Cervantes sein und lebendige und vielseitige Figuren gestalten, wenn die Freiheit der Figur innerhalb der Komposition nicht beschädigt wird. Die sogenannten Schriftsteller sind erfolgreich, zumal sie „permit (...) literary figures to develop their own inner logic“ (Maslow 1964: 467). Wenn man seine Auffassung im Rahmen der von Lukács deutet, dann ist dem zu entnehmen, dass der Schriftsteller als Gestalter selbstverständlich einen Einfluss auf die Figurenwelt und Figurenweltanschauung hat, aber dieser Einfluss soll die innere Struktur der Figur und die Komposition nicht verderben. Wenn er diese verdirbt, dann ist so ein Einfluss bei Lukács ohnehin unter der Tendenzliteratur anzunehmen. Ausgehend von Ansatz Hegels betont er ohnehin die Freiheit des Schriftstellers und der Figur. Nach ihm soll die Figur frei handeln, frei entscheiden, sodass sie sich selbst widerspiegelt. Ausschließlich die Figur, die sich selbst zutreffend widerspiegelt, kann die Umwelt, die Gesellschaft und die Zeit richtig widerspiegeln.

Im Zusammenhang mit der Bedeutung der Weltanschauung sollten nach Lukács die Figuren in einem Kunstwerk mit einer intellektuellen Physiognomie gestaltet werden. Dementsprechend ist beziehungsweise das einzige Ziel der sowjetischen Literatur die adäquate Gestaltung und Widerspiegelung des Bolschewiken. Die Figur solle in jeder Hinsicht körperlich und seelisch als Führer der Massen dargestellt werden (vgl. Lukács 1936b: 200). In dem Punkt, dass sich jeder zu einer solchen Darstellung tendiert, gewinnt die Besonderheit einen hervorragenden Sinn. Die Unterschiede und Vielfalt tauchen so auf, was nach Lukács den „Stil“ des Kunstwerkes zutage bringt (vgl. ebd.: 201).

1.2.6.c. Die Bedeutung der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit für die Gestaltung der intellektuellen Figuren

Die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ist ein hervorragendes Mittel nach Lukács für die Gestaltung der intellektuellen Figuren. Der Dichter kann eine gediegene

intellektuelle Physiognomie schaffen, nachdem er „die wirklich typischen, reinsten und extremsten Bestimmungen einer gesellschaftlichen Lage, eines geschichtlich-gesellschaftlichen Typus“ genau kennt und dies nach der objektiven Wirklichkeit wiederspiegelt (vgl. Lukács 1936b: 175). Nach dieser Widerspiegelung im Rahmen der intellektuellen Physiognomie der Figur weisen die physisch/körperliche und psychologisch/seelische Erscheinung der Figur auf einen bestimmten Typus der Zeit und der Gesellschaft hin, wie bisher im Teil der Physiognomik betont wurde. Anders als im vorigen Teil folgert man von einer intellektuellen Physiognomie nicht nur den seelischen und physischen Typus der Gesellschaft und der Zeit (wie die Physiognomik erklärt), sondern auch die herrschenden Meinungen, den Gedankengehalt sowie die Weltanschauung der Zeit und der Gesellschaft, wie Lukács äußert. Eigentlich ist mitzuteilen, dass auch in der literarischen Physiognomik im tieferen Sinne die Gedanken der Zeit und der Gesellschaft ausgehend von der Figurengestaltung entdeckt werden können. Dies ist im ersten Teil zu zeigen. Aber dem Ansatz von Lukács der intellektuellen Physiognomie der Gestalten zufolge erreicht man hier unmittelbarer die geistig-sinnlichen Eigenschaften in Betracht der Physiognomie der Figur. In erster Linie reflektiert sich die Zeit- und Gesellschaftsauffassung des Künstlers in seinem Kunstwerk, was Lukács überwiegend unterstreicht. Diesem ist zu entnehmen, dass die Figur mit einer intellektuellen Physiognomie eine typische Figur mit seinen typischen körperlichen und seelischen Eigenschaften ist, die die Spuren der Zeit und der Gesellschaft, sogar ihrer Gestalter in sich beibehält. Lukács gibt dazu die Figuren Balzacs als Beispiel, die eine vielfältige Typengestaltung ihrer Zeit und Gesellschaft bzw. „eine fast unübersehbare Fülle von Menschen aus den verschiedensten Klassen der bürgerlichen Gesellschaft“ darlegen. Er bildet also nicht nur eine einzige Schicht oder Gruppe sondern unterschiedliche Typen der Zeit und Gesellschaft (vgl. Lukács 1936b: 175). Diese Vielfältigkeit bei der Figurengestaltung zeigt somit die Unparteilichkeit des Dichters und die Bedeutung der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit bei der Schaffensperiode, was auch zum ästhetischen Ansatz von Lukács geeignet vorkommt.

Entsprechend zum Lukács' Ansatz treten z.B. die literarischen Figuren von dem türkischen Schriftsteller Yaşar Kemal auf. Wie Kula deutet, ist Kemal in der türkischen Literatur bekannt mit seiner Nähe zum Volk und mit seinen volksnahen Figuren und

literarischen Werken. Er weist auf eine gründliche Kenntnis zu der Natur und zu den Menschen seines Lebensortes (Cukurova), seiner Gesellschaft sowie seiner Zeit auf. „Halk Yaşar Kemal için her şeyin dolayısıyla Anadolu'da oluşturulan estetik birikimin de kaynağıdır²⁶“ (Kula 2016b: 64). Auf diese Weise sind seine Werke lebendig. Sie erreicht durch diese Regionalität die Universalität. Diese Regionalität mit einer dialektischen Beziehung zur Universalität interpretiert Kemal, der Nachfolger Homers nach Kula, als den Weg zur menschlichen Wirklichkeit (vgl. ebd.: 65). Durch die Gestaltung dieser menschlichen Wirklichkeit ist Kemal als Sohn seiner Zeit und Gesellschaft dem Ansatz von Lukács zu beschreiben, der seine Figuren von der Regionalität zur Universalität aufhebt.

Die Figur mit einer intellektuellen Physiognomie dient zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, zumal sie imstande sind, die typischsten individuell-gesellschaftlichen Eigenschaften der geschilderten Zeit zu reflektieren. Sie ist ein Repräsentant bzw. eine zentrale Figur. Von so einer typischen intellektuellen Figur ausgehend kann man die typischen gesellschaftshistorischen Eigenschaften erfahren. Denn jeder Typ reflektiert seine eigene Zeit. Seine Intellektualität ist darauf zurückzuführen, dass er das Individuelle und Gesellschaftliche, das Einzelne und das Allgemeine, das Wirkliche und die Fiktion harmonisieren kann.

1.2.6.d. Das Hinausgehen über das Alltägliche und das Gemeine durch die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie und dessen Beitrag zur Entstehung besonderer Werke

Dem Ansatz von Lukács entsprechend soll der Dichter als Sohn der Zeit und Gesellschaft das Alltägliche überwinden, sodass sein Gestalten eine tiefe Dimension aneignen kann. Das Alltägliche ist jedem sichtbar und bekannt. Auf diese Weise verlangt es kein tiefes Gesinnungs- und Interpretationsvermögen und beinhaltet keinen Fortschritt, was der Lukács' Literaturtheorie entgegensteht, die dem Wandel unterliegt:

²⁶ Das Volk ist für Yaşar Kemal die Quelle von allem bzw. die Quelle der ästhetischen Erfahrung in Anatolien.

„Je tiefer eine Epoche und ihre großen Probleme vom Dichter begriffen werden, desto weniger kann seine Darstellung Alltagsniveau haben“ (Lukács 1936b: 176).

Lukács sieht die Grundlage der großen Literatur in der gemeinsamen Welt der Wachenden, was er durch das Zitat Heraklits begründet. Diese Welt ist die von den in der Gesellschaft kämpfenden bzw. die von den im Kampf, in Widersprüchen stehenden Menschen. Was sich in der Literatur zeigt, ist sowieso eine solche Welt, in der die Menschen für- und gegeneinander kämpfen. In diesem Kontext kann die intellektuelle Physiognomie ohne ein waches Bewusstsein zur Wirklichkeit nicht gestaltet werden, d.h. ohne ein Bewusstsein, das die Wirklichkeit in jeder Hinsicht zu perzipieren erlaubt. Ferner wird die Physiognomie fraglich, kann die Eigenschaft der Intellektualität nicht gewinnen und sein Ziel nicht erreichen, wenn sie ausschließlich individuell bzw. subjektiv behandelt wird. Ohne eine intellektuelle Physiognomie kann keine literarische Figur typisch werden, sich singularisieren und das Alltägliche, das Gemeine überwinden. Denn sie inhaftiert sich nur in einer individuellen Perspektive und im Alltag kann man die Widersprüche ohne eine geistig-sinnliche Betrachtung nicht sehen. Alles wird dann gemein, zufällig und gleichgültig bzw. einseitig. Diese Einseitigkeit ist bei Lukács nicht annehmbar, weil die Literatur sich nicht mit dem Alltäglichen, mit dem Oberflächlichen und mit dem Sichtbaren, mit dem Gemeinen begnügt. Stattdessen fordert sie, die Tiefe, eigentlich das Wesen im Leben zu entdecken (vgl. Lukács 1936b: 176 und vgl. Kula 2014: 253,255). Genau in diesem Punkt kritisiert Lukács die neue Literatur wegen ihres Pointillismus und ihrer Einseitigkeit (vgl. Lukács 1936b: 217). Das Alltägliche kommt selbstverständlich auch in den großen Werken als ein wichtiges Teil der Handlung vor. Aber sie setzen es nur als Stoff ein, um die Totalität im Kunstwerk schaffen zu können (vgl. Lukács 1936b: 183 und vgl. Kula 2014: 255). Im Kunstwerk sei das Wichtigste das Hinausgehen über das Alltägliche und das Durchschnittliche. Er begründet seine Annahme dadurch: das Gemeine verlangt die Phantasie bzw. die subjektive Fiktion. Dabei ist alles vom Anfang an bestimmt, und wartet nur auf die Beschreibung. Es braucht nicht mit Widersprüchen zu verdeutlichen (vgl. Lukács 1936b: 186, 187 und vgl. Kula 2014: 256). Diese Banalität passt zu der geistlosen und inhaltslosen Beschreibungsweise des Naturalismus (vgl. Lukács 1936b: 190). Demgegenüber betont er auch die geistige Seite der Literatur.

Diese geistige Seite kommt mit der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie heraus. Die Literatur erfordert so eine „gedankliche Höhe der Gestalten, Geist in ihren Äußerungen“ (ebd.: 190). Ansonsten befreit sich das Werk von dem abstrakten, inhaltslosen Alltäglichen nicht, was die Wahrnehmung und die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit verhindert (vgl. ebd.: 183). Der wesentliche Grund dafür ist, dass die Figurengestaltung in Betracht von „Hier und Jetzt“ zur Abstraktheit gelangt (vgl. ebd.: 190, 191). Auf diese Weise scheitern die modernen SchriftstellerInnen nach Lukács infolge des Ansatzes des Scheinobjektivismus bei der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der Figuren. Dieses Scheitern sei die Schwäche von SchriftstellerInnen (vgl. ebd.: 194, 199).

Lukács' Ansatz, das Alltägliche zu überwinden, begegnet man auch bei der Erläuterung seiner Annahme des Typischseins in der Kunst: „Die Fähigkeit der großen Dichter, typische Charaktere und typische Situationen zu schaffen, geht also weit über die richtigste Beobachtung der Alltagswirklichkeit hinaus. Die tiefe Kenntnis des Lebens beschränkt sich niemals auf die Beobachtung des Alltäglichen“ (Lukács 1936b: 176). In diesem Kontext setzt das Typische voraus, das Allgemeine mit dem Einzelnen, das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen zu verbinden. Dabei begnügt es sich nicht mit dem Erscheinenden, mit dem Alltäglichen. Der Schriftsteller und der Leser versuchen mit einer tieferen Sicht auch das Ungesehene zu deuten. Es ist ohne weiteres von dem folgenden Zitat von Lukács über die tiefe Kenntnis des Lebens zu entnehmen:

Sie besteht (...) darin, auf Grund der Erfassung der wesentlichen Züge Charaktere und Situationen zu erfinden, die im Alltagsleben vollständig unmöglich sind, die jedoch wirkenden Kräfte und Tendenzen, deren Wirksamkeit des Alltagslebens nur verworren zeigt, in äußerster Zuspitzung des Wesentlichen sichtbar machen, in der Klarheit der höchsten und reinsten Wechselwirkung der Widersprüche aufzeigen (Lukács 1936b:176).

Lukács erklärt die Voraussetzung für die Gestaltung der intellektuellen Figuren wieder seinem allgemeinen ästhetischen Ansatz entsprechend als „die dialektische Vermitteltheit von Erscheinung (Oberfläche, Alltagsrealität) und Wesen (historisch-

gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten)“, weil die „Tiefe der dichterischen Anschauung, des realistischen Herantretens an die Wirklichkeit“ erst somit geschaffen werden kann (Jung 1989: 121). Ebenso wie die Annahme der Physiognomik lehnt Lukács eine Gestaltung lediglich im Rahmen der Äußerlichkeit ab. Parallel mit den Feststellungen der Physiognomik sieht er dessen Zusammenhang mit der Innerlichkeit und sogar das dialektische Verhältnis zwischen dem Inneren und Äußeren vor. Anders als die Deutung der Physiognomik ist der wesentliche Schwerpunkt von Lukács im Rahmen dieser Dialektik der Beitrag von Umwelt, Zeit und Gesellschaft zum Individuum bzw. zur Erscheinung und zum Charakter des Individuums. Innerhalb des Inneren behandelt er die ganze tiefe Struktur und bewertet die Spuren der Zeit und Gesellschaft auf dem Individuum durch das vielseitige Nachforschen.

Wie Kula mitteilt, versucht die Literatur wesenshalber, das Verborgene darzustellen und das Bedeckte zu entdecken. Sie folgt darum den Spuren des Verborgenen und des Bedeckten (vgl. Kula 2016a: 360). Auf diese Weise ist eine physiognomische Herangehensweise zur Deutung der Figur zu berücksichtigen. Das Ziel der Physiognomik ist parallel zu dem oben erwähnten Ziel der Literatur, das Unsichtbare bei dem menschlichen Charakter herauszufinden und darum die Spuren im Werk im Hinblick auf die Figur zu verfolgen. Die Physiognomik begnügt sich nicht mit der Erscheinung, dem Äußeren der Figur, versucht immer, das Latente bzw. das Wesentliche zu enthüllen. Charakter, Weltanschauung, Erlebnisse, Erfahrungen, die sozial-ökonomische Lage, die Spuren der Zeit, Gesellschaft und Umwelt werden mit der Erscheinung, den körperlichen Eigenschaften der Figur verbunden interpretiert. Im Werk „Gizli Yüz“ (1992) Pamuks ist beispielsweise von einer solchen Ausdeutung die Rede. Pamuk, der sich auf die Gesichter konzentriert, versucht, das Verborgene im Gesicht aufzudecken, indem er den Gesichtern folgt, die die Erlebnisse, Erfahrungen, Erinnerungen, Träume, Leben, Hoffnungen beherbergen. Das folgende Zitat vom Werk zeigt die Bedeutung einer physiognomischen Deutung für die Figurengestaltung: „Bir

yüzü diğerinden ayıran nedir? Bir hikaye... Anlamli yüz hep bir hikaye anlatır²⁷“ (Pamuk 2016a: 37).

Infolge der Interaktion zwischen dem Autor und Leser hat die Figurengestaltung „eine strategische Dimension“. „Der Autor will durch die Textinformation über die Figur beim Leser ein emotional getöntes Vorstellungsbild erzeugen und damit bestimmte ästhetische bzw. ethisch-politische Wirkung erzielen“ (Koch 1991: 10). Lukács kommentiert das Verhältnis zwischen Figur, Schriftsteller und Leser, indem er die aktive Struktur und gegenseitige Einwirkung zwischen ihnen unterstreicht. Nach seiner Annahme beinhaltet im Leben auch bei einem einfachen Zuhören eine geistige Bewertung. Deswegen findet ebenso eine aktive Wechselbeziehung zwischen Leser, Figur und Schriftsteller im literarischen Werk in einer kommunikativen Perspektive vor. Töne, Geste und Gesichtsausdruck als Beiträge zu der Kommunikation kommen in einem literarischen Werk zur „Aufrichtigkeit des Sprechens“ vor: „Inhalt steht für den Zuhörer im Leben im engsten Zusammenhang mit den früheren Erfahrungen, Erlebnissen mit diesem Menschen, steht im Einklang oder im Widerspruch mit diesen“ (Lukács 1936b: 197). Sie funktioniert hier als Beiträge zu der literarischen Kommunikation zwischen Figuren und zwischen Figur und Leser. Der Leser, der als Zuhörer aktiv ist, hinterfragt die Figur vielseitig. Gegenüber einer einseitigen, oberflächlichen Widerspiegelung kann der Leser sich nicht aktivieren.

Die bestehende Erscheinung sieht ohnehin jeder Leser. Was das Wichtigste ist und den ästhetischen Wert des Schriftstellers belegt, ist, das Unbekannte und das Bedeckte sinnlich-geistig wahrzunehmen, zu zeigen und das sinnlich-geistige Horizont des Lesers erweitern zu können. Dies hat im Grunde mit der künstlerischen Veranlagung des Schriftstellers zu tun. Nicht jeder Schriftsteller kann somit in Bezug auf die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie Erfolg haben. Lukács erklärt es wie folgt: „Die dichterische Darstellung des Durchschnittlichen ist ohne Zutaten der Phantasie, ohne Erfindung eigenartiger Situationen oder Charaktere möglich. Das Durchschnittliche läßt sich isoliert darstellen“ (Lukács 1936b: 186).

²⁷ Was unterscheidet ein Gesicht von dem anderen? Eine Geschichte...Ein sinnvolles Gesicht erzählt immer von einer Geschichte.

Lukács erklärt „Don Quichote“ als einer der typischsten Charaktere der Weltliteratur mit seiner ausgeprägten intellektuellen Physiognomie. Man könne im Alltagsleben einer solchen Situation und Figur kaum begegnen. Solche Figur und Situation können nicht Zufälliges sein (vgl. ebd.: 176): „Ja, man kann sagen, daß das Typische am Charakter und an der Situation ein solches Hinausgehen über die Alltagswirklichkeit voraussetzt“ (ebd.: 177).

Lukács verbildlicht seine Feststellungen zum Hinausgehen über das Alltägliche auch mit den Figuren von Iwan Gontscharow und Gebrüder Goncourt. Er lobt das Hinausgehen über das Alltägliche durch die Figur „Oblomow“ Gontscharows. Auch wenn Oblomow wegen seiner Bewegungslosigkeit auf den ersten Blick als eine alltägliche und faule Figur angenommen wird, bringen die folgenden Punkte den ästhetischen Wert vom Schriftsteller bei der Gestaltung der ausgeprägten intellektuellen Physiognomie Oblomows explizit hervor: Gontscharow kann die Unbeweglichkeit seiner Figur in energischer Weise schildern. Oblomow ist eine solche Figur, die in sich das Persönliche und das Gesellschaftliche im Rahmen einer dialektischen Beziehung beinhaltet. Mit einer solchen intellektuellen Physiognomie wird er zur typischen Figur. Seine besondere Gestaltungsweise geht über die Grenze hinaus, erreicht jeden Leser unterschiedlicher Zeiten und Gesellschaften:

Er ist ein gesellschaftlicher Typus, nicht im Sinne des oberflächlichen, alltäglichen Durchschnitts, sondern im wesentlich höheren, gesellschaftlichen und ästhetischen Sinne. Nur deshalb konnte diese Gestalt, die das Genie Gontschrows geschaffen hat, eine solche Bedeutung erlangen für Rußland, und nicht nur für Rußland (Lukács 1936b: 184).

„Oblomow“ hat eine ganze Epoche mit den gesellschaftlichen und persönlichen Extremen, ist so vielseitig und typisch für seine Epoche und Gesellschaft. Er singularisiert sich mit seinem individuell-gesellschaftlichen Dasein bzw. all seinen Aspekten als eine künstlerische Figur, die ausführlich durch die Extremen bereichernd und entsprechend von dem typischen russischen Intellektuellen der Zeit beschrieben

wird. Diese Eigenschaft unterscheidet ihn von den anderen Figuren und verleiht ihm die Besonderheit:

Jede seiner Äußerungen, jede seiner Auseinandersetzungen mit anderen Menschen offenbart auf großer Höhe der Bewußtheit, in vielfältiger Verbindung mit den komplizierten Kräften des gesellschaftlichen Seins das Typische und Tragische der damaligen russischen Intelligenz (Lukács 1936b: 185).

Gegenüber dem Beispiel Gontschrows stellt Lukács die Figur „Madame Gervaisais“ von Brüder Goncourt. Er kritisiert die Figurengestaltung bei ihnen wegen der unsichtbaren Wechselwirkung der gesellschaftlichen und persönlichen Eigenschaften bei der Figur und wegen der aneinander stehenden Figuren, wegen der abstrakten Zustandsbilder und wegen des Fehlens der intellektuellen Physiognomie der Figur (vgl. Lukács 1936b: 185).

1.2.6.e. Das Typischsein der Figur mit einer intellektuellen Physiognomie

Wie und inwieweit ein Schriftsteller seine eigene Zeit und deren Probleme begreift (wie Lukács in seinem Werk „Der historische Roman“ betont: inwieweit ein Schriftsteller volksnah und Sohn des Volkes ist), überwinden seine Handlung, seine Figuren und sein Ort derart das Alltägliche. Es ist sowieso ein Muss nach Lukács, wie oben erwähnt wurde, damit der Schriftsteller über das Alltägliche hinausgeht und das Wesen der Zeit und der Probleme der Zeit wahrnimmt und reflektiert. Dies konnten/können nur die großen SchriftstellerInnen schaffen. Sie können somit typische Figuren und typische Situationen gestalten. Auf diese Weise ist es darauf hinzudeuten, dass das Typischsein eine tiefere Lebenskenntnis erfordert. Bei dem Typischen soll das Erzählte mit all seinen Einzelheiten in Tiefe gekannt werden. Erst somit kann die Figur und Handlung vorwärtskommen und sich singularisieren (vgl. Kula 2014: 250). Parallel mit dieser Annahme zur Typisierung der Figur entsteht der Ansatz Belges in der türkischen Literaturwissenschaft zum gleichen Thema. Er vertritt die Idee, dass sich der Schriftsteller bei der Gestaltung einer typischen Figur nicht nur mit der tiefen Kenntnis

der Zeit und Gesellschaft begnügen soll. Nach Belge soll er auch am Wichtigsten die Figur mit all ihren Eigenschaften gut kennen bzw. gut vorstellen. Erst somit widerspiegeln er einen wirklichen Typ, weil erst somit durch diese vielseitige Kenntnis die Figur (im Roman) fast alle Eigenschaften der Gesellschaft in sich beherbergt und durch individuelle aber überwiegend durch ihre gesellschaftlichen Merkmale geprägt wird. Hier wird eine solche Figur zum Typ (vgl. Belge 1998: 20). Ansonsten bleibt die Figur als ein Charakter, wenn ihre individuelle Eigenschaften bei der Gestaltung überwiegt. Demnach sei eine Figur mit überwiegend individuellen Eigenschaften ein Charakter, mit überwiegend gesellschaftlichen Eigenschaften ein Typ (vgl. Belge 1998: 20).

Das Gestaltungsmittel des Romans solle nach Lukács „die Darstellung des »Dichterisch-Typischen«“ sein (Jung 1989: 114) und der Typus hat vor allem mit dem gesellschaftlichen Sein zu tun (vgl. Jung 1989: 115). In diesem Kontext gibt es eine enge Beziehung zwischen dem Lukács‘ Ansatz zur intellektuellen Physiognomie und zum Typischen im Kunstwerk, sogar zum Besonderen, wie später im folgenden Teil über das Besondere im Kunstwerk erwähnt wird. Im weiteren Sinne lässt sich durch die intellektuelle Physiognomie das Typische schildern. Diese Ansätze sind imstande, einander zu vervollständigen. Bei den Figuren mit einer intellektuellen Physiognomie, bei deren Gestaltung die Abhängigkeit der Dichter von der Zeit und Gesellschaft zu betrachten ist, lässt sich das Typische entdecken:

Die allgemeinen typischen Erscheinungen sollen zugleich besondere Handlungen, persönliche Leidenschaften bestimmter Menschen sein. Der Künstler erfindet Situationen und Ausdrucksmittel, mit deren Hilfe anschaulich gezeigt werden kann, wie diese individuellen Leidenschaften über den Rahmen der bloß individuellen Welt hinauswachsen (...) Hier liegt das Geheimnis, die Individualität ins Typische zu erhöhen (...) durch Verstärkung des individuellen Reliefs (Lukács 1936b: 171).

Nach Lukács ist der „Mensch als Typus deshalb typisch“, nicht weil er ein statistischer Durchschnitt der einzelnen individuellen Eigenschaften einer Schicht oder Klasse ist,

sondern weil in ihm, in seinem Charakter und in seinem Schicksal die objektiv typischen Bestimmungen des allgemeinen Klassenschicksals zugleich als objektiv richtig und als sein individuelles Schicksal in Erscheinung treten“ (zitiert nach Jung 1989: 119). Lukács setzt in diesem Kontext für das Typischsein und für die intellektuelle Physiognomie die Wechselwirkung von Individuellen und Gesellschaftlichen, Abstrakten und Konkreten, Allgemeinen und Einzelnen, Außen und Innen voraus. Was er somit beschreibt, ist das wesentliche Merkmal für die Besonderheit des Kunstwerkes, zumal es In-der-Mitte-Sein der vielseitigen Extremen, besonders des Individuellen und Gesellschaftlichen bedeutet.

Jung stellt den Typus folgenderweise dar:

diejenige Kunstfigur und dasjenige gestaltete Schicksal, die auf der ‚Pointe des gesellschaftlichen Seins‘, gleichsam an vorderster Front der Geschichte und ihrer Klassenkämpfe stehen. Er ist ein Brennspeigel, in dem die gesellschaftliche Signatur einer Zeit - ihre Antagonismen und Widersprüche wie ihre Tendenzen und Latenzen – aufscheint (Jung 1989: 120).

Wie Jung hier hervorhebt, widerspiegelt der Typus bzw. das Typische als Figur jegliche präzisen Eigenschaften, der Tendenz und Latenz der Zeit. In dieser Hinsicht soll er über das Alltägliche hinausgehen, das jedem bekannt ist und das Wesentliche in dem Unbekannten bzw. „die wesentlichen Züge der Charaktere und Situationen“ herausfinden (vgl. Jung 1989: 120), so dient die intellektuelle Physiognomie der Figur zum Typischen, wie Lukács bestimmt.

1.2.6.f. Die Lebendigkeit im Kunstwerk durch die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen

In der auf die Menschengestaltung beruhenden Schrift über die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie geht Lukács vom Werk Platons namens „Symposium“ aus und versucht, seine Idee zu begründen, dass der hohe ästhetische Wert und die

Lebendigkeit in einem bedeutenden Werk nicht nur auf den „Gedankengehalt“ zurückzuführen sind, sondern auch auf die lebendigen Figuren sowie „nacherlebbarer Charaktere“ (vgl. Lukács 1936b:166). Wie man eine solche Figur gestalten kann oder soll, ist die grundlegende Auseinandersetzung von Lukács im Rahmen seiner ästhetischen Bewertungen. Er betont durch die Figurenbeispiele Platons, wie wichtig die Gestaltung der Figuren zur Besonderheit des Werkes ist. Wie schon erwähnt wurde, ist dabei die Lebendigkeit der Figuren und des Kunstwerkes nicht nur auf die Gestaltung der Erscheinung und Umgebung der Figuren zurückzuführen, obwohl es „ein notwendiges Hilfsmittel“ ist, aber vielmehr auf ihren unterschiedlichen geistig-sinnlichen Überzeugungen. Die Figuren eines Kunstwerkes (wie Platons) sollten unterschiedliche Ansätze infolge der unterschiedlichen Denkweise zu demselben Problem haben (vgl. Lukács 1936b: 166). Ihre Denkvorgänge unterscheiden sich von den anderen Figuren und verleihen ihnen eine intellektuelle Physiognomie. Dadurch werden sie zum Individuum und zum Typ (vgl. Lukács 1936b: 167). Dies zeigt klar die notwendige Wechselwirkung der innerlichen und äußerlichen Seiten des Menschen bei der Figurengestaltung. Neben der Erscheinung braucht die Figur auch eine geistige, gesellschaftliche Existenz für ihre Lebendigkeit in dem Kunstwerk. Dieser Ansatz verbildlicht Lukács auch mit Goethes Figuren in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Nach einer geistig-intellektuellen Vorbereitung Goethes gestaltete er präzise intellektuelle Physiognomie der Figuren, die sich durch „menschlich-individuelle Persönlichkeit“ zeigt (vgl. Lukács 1936b: 172, 173). Diese Persistenz von Lukács über den geistig-sinnlichen Aspekt im Rahmen der intellektuellen Physiognomie erinnert an die ästhetische Annahme Hegels. Die Dialektik bei Hegel zwischen Versinnlichen und Vergeistigen in der Kunst ist imstande, eine Grundlage für die intellektuelle Physiognomie von Lukács zu bilden (siehe für die ausführliche Information: Kula 2010, Kula 2011a, Kula 2011b, Kula 2016a: 39,42). Wenn das Geistige bei Lukács nicht mit dem Sinnlichen bzw. Persönlichen zusammenkommt, dann spricht man von keiner intellektuellen Physiognomie. Das Wesentliche, was Lukács zur physiognomischen Deutung beiträgt, ist ohnehin diese vielseitige Widerspiegelung der Physiognomie in der Literatur im Rahmen einer geistig-sinnlichen Perspektive. Dies ist das erhebliche Merkmal, das das Werk vom Gemeinen, von der Banalität befreit und die Lebendigkeit im Werk schafft. Ansonsten bleibt die gestaltete Figur abstrakt: „Man wird nie (...)

bedeutenden Typus unserer Wirklichkeit adäquat gestalten können, wenn man nicht auch sein geistiges Element zu individualisieren, und mit der Persönlichkeit in einen tiefen Zusammenhang zu bringen versteht“ (Lukács 1936b: 202).

Die Literatur ist eine Kunstgattung, in der die Gefühle und Gedanken, das Abstrakte und das Konkrete, das Wirkliche und das Fiktionale verschachtelt stehen. Das Abstrakte wird mit dem Schreiben zum Konkreten. Der Schriftsteller bezweckt, bei dem Leser eine Vorstellung zu erwecken. In dieser Hinsicht soll der Künstler/der Dichter bei der Figurengestaltung den Zusammenhang zwischen den abstrakten Gedanken und dem persönlichen Leben lebendig literarisieren. Ansonsten sind die widerspiegelten Gefühle und Gedanken ohne das Konkretisieren nichts als eine bedeutungslose Abstraktheit (vgl. Kula 2014: 246). Dies bedeutet im weiteren Sinne: Jede charakteristische Eigenschaft der Figur wird von einer geistig-typischen intellektuellen Tatsache hergeleitet. Diese Tatsache weist direkt auf die Figur hin (vgl. Kula 2014: 247). Im Rahmen dieser Lebendigkeit der Figur im literarischen Werk drückt Belge seine eigene Annahme, dass das einzige Ziel des Schriftstellers ist, die Menschen bzw. die Figuren zu veranschaulichen. Denn auch nach ihm scheitert der Roman, wenn er seine Figuren nicht leben lässt (vgl. Belge 1998: 18).

Folglich ist nach Lukács der geistige Inhalt in einem Kunstwerk von Belang. Aber selbstverständlich setzt sich seine Lebendigkeit und Wirkung nicht nur daraus zusammen. Der geistige Inhalt soll durch die lebendigen Figuren mitgeteilt werden. Diese lebendige Figurengestaltung zeigt die Vielfältigkeit. Es ist nötig, die Figur in jeglicher Hinsicht zu gestalten, d.h. im Rahmen ihrer äußerlichen/innerlichen bzw. körperlichen/seelischen, individuellen, gesellschaftlichen, subjektiven und objektiven, wirklichen und fiktionalen Eigenschaften.

Lukács nimmt letzten Endes die intellektuelle Physiognomie als „das Hauptmittel der Gestaltung der lebendigen Persönlichkeit“ und erklärt das Scheitern oder den übergeordneten ästhetischen Wert eines Kunstwerks verbunden mit der sorgfältigen Gestaltung der intellektuellen Physiognomie. Wenn der Schriftsteller dabei unfähig ist oder sie es vernachlässigt, dann entsteht das langweilige, gemeine Kunstwerk, für das

die Realität und Nachhaltigkeit zum Traumbild wird (vgl. Lukács 1936b: 167). Neben Platon begründet er seinen Ansatz auch mit den lebendigen Beispielen Balzacs und Diderots, in denen „die Menschen durch ihre lebendige, persönliche und schicksalhafte Stellung zu abstrakten Problemen individualisiert“ werden (ebd.: 167). Ferner stellt er Goethe und Shakespeare als Dichter der lebendigen Gestaltung der intellektuellen Physiognomie gegenüber Schiller und Racine, bei denen die Verbindung zwischen dem Individuellen und dessen Weltanschauung bzw. dem Gesellschaftlichen ärmlicher und einseitiger ist (vgl. ebd.: 169). Am Wesentlichsten machen die von Lukács vertretenden Schriftsteller (wie auch Tolstoi und Balzac) ihre Figuren dadurch klar, dass sie eine ausgeprägte Brücke zwischen dem Geistigen und Sinnlichen sowie dem persönlichen Dasein und ihrer Weltauffassung bilden (vgl. Kula 2014: 244).

1.2.6.g. Das dialektische Verhältnis des Individuellen und Gesellschaftlichen im Rahmen der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten

Lukács setzt die Dialektik des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens bzw. des privaten und öffentlichen Lebens bei der künstlerischen Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der Figuren voraus (vgl. Lukács 1936b: 170, 214). D.h., dass die Figur als ein Individuum mit den großen Problemen der Gesellschaft verschachtelt gestaltet wird. Sie soll „die abstrakten Fragen ihrer Zeit“ als ihre individuelle Sache konkretisieren (vgl. Jung 1989: 119). Dies zeigt neben dem Typischsein der Figur und auch die dialektische Beziehung zwischen Einzelnen und Allgemeinen (vgl. Lukács 1936b: 170).

Die dichterische Gestalt kann nur dann bedeutungsvoll und typisch sein, wenn es dem Künstler gelingt, die vielfältigen Verbindungen zwischen den individuellen Zügen seiner Helden und den objektiven allgemeinen Problemen der Epoche aufzudecken, wenn die Gestalt vor unseren Augen selbst die abstrakten Fragen ihrer Zeit als ihre eigenen individuellen, sie auf Leben und Tod interessierender Fragen erlebt (Lukács 1936b: 172).

Bei Lukács' Figurengestaltung soll „am individuellen Schicksal (...) das der gesamten Klassen- und Soziallage ablesbar sein“ (Jung 1989: 115), wie Jung hervorhebt. Dieser Ansatz ist mit seinem Ansatz „Besonderheit“ des Kunstwerkes eng verbunden. Die Besonderheit des Kunstwerkes ist auf eine solche Figurengestaltung zurückzuführen. Ebenso das Individuelle als Einzelheit und das Gesellschaftliche als Allgemeine kommen in dem Besonderen zusammen (vgl. Jung 1989: 115).

Es ist ganz normal, dass der Mensch als ein soziales Wesen die Probleme der Gesellschaft als seine eigenensieht und ebenso ist es ein natürlicher und wirklicher Fall, dass in der Literatur, die den Mensch als ein soziales Wesen zum Thema macht, die Figuren die gesellschaftlichen Probleme als ihre individuelle verinnerlichen. Was Lukács im allgemeinen Sinne über das Typische annimmt, ist eigentlich die Widerspiegelung des Menschen in anderen Menschen, der in seiner Individualität das Gesellschaftliche beibehält und widerspiegelt.

In dem Punkt, wo das private und öffentliche Leben der Figur verschachtelt stehen, zeigen sich die Figuren Goethes „Werther“ und „Lotte“ nach Lukács als auffälliges Beispiel der intellektuellen Physiognomie. In der Liebe kommen das persönliche und gesellschaftliche Leben beider Figuren zusammen. Die persönliche Liebe kommt vor, um das Typische des Gesellschaftlichen zu zeigen. So sei die Liebe „keine bloße Gefühlseruption im Leben zweier jungen Menschen; sie ist eine intellektuelle Tragödie“ (Lukács 1936b: 215).

Als Beispiel der präzisen intellektuellen Physiognomie, im Rahmen deren das persönliche Schicksal der Figur mit ihrem gesellschaftlichen Dasein zusammen vorkommt, zeigt er auch Victor Hugos „Les Misérables“ (vgl. Lukács 1936b: 180). Das Geschehen und die Probleme in der Gesellschaft hinterlassen Spuren in der Figur. Die Figur reflektiert ihre persönlichen Eigenschaften verschachtelt mit den gesellschaftlichen Eigenschaften der Zeit (vgl. ebd.: 181).

Mit der ähnlichen Sicht gibt Kula in seinem Werk „Yazınsal Yapıt ve Ahmet Ümit Nasıl Okunabilir?“ (2016) Beispiele von den Figuren des Werkes Ahmet Ümits „Elveda

Güzel Vatanım“ (2015). Nach der Deutung Kulas literarisiert Ümit seine Figuren, nachdem er das Gesellschaftliche und das Individuelle perzipiert und in einer intellektuellen Weise dem Leser anbietet. In seinem literarischen Werk ästhetisiert er intensiv und eigenartig die persönlichen Schicksale seiner wütenden Figuren verbunden mit Elend, Unwissenheit und chaotischen Lebensbedingungen und -problemen der Zeit. Er verbindet nämlich die historisch-gesellschaftlichen Schicksale mit den persönlichen fest, gestaltet die historischen Figuren im Betracht von der eigenen Eigenschaften der Zeit, des Ortes und der Handlung (vgl. Kula 2016a: 166). „Ahmet Rıza“ ist darin eine solche Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie. Er symbolisiert die geistige Tiefe und Nachhaltigkeit (vgl. ebd.: 224, 225). Ebenso betont Kula die Figuren von Kemal. Nach ihm wandelt das individuelle Bewusstsein zum gesellschaftlichen in seiner bekannten Figur „İnce Memed“. So gewinnt die Figur Originalität (vgl. Kula 2016b: 69,70).

Je tiefer die Figur sich mit der Zeit verinnerlicht, desto tiefer kann sich der Leser mit der Figur und Handlung verinnerlichen. So erreicht das Kunstwerk nach Lukács sein Ziel. Denn erst somit berührt es dem Leser, wenn es im Rahmen der Figur das Allgemeine und Einzelne, das Objektive und das Subjektive harmonisiert perzipiert und widerspiegelt. Dies bildet das Typische im Kunstwerk als eines der wichtigsten Bestandteile des Kunstwerkes, das es zur Besonderheit dient.

1.2.6.h. Das Extreme bei der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie

Lukács legt bei der literarischen Gestaltung einen großen Wert auf die extremen Fälle, die nach ihm zum Typischen beitragen. Die Widerspiegelung des Extremen ist die Folge der Vielseitigkeit und vereinfacht das Typische zu bemerken, zumal es jegliche Einzelheiten der Figur und Handlung widerspiegelt: „Der extreme Charakter der typischen Situationen entstammt der Notwendigkeit, aus den menschlichen Charakteren das Tiefste und Letzte mit allen ihren enthaltenen Widersprüchen herauszuholen“ (Lukács 1936b: 177).

Dem oben genannten Zitat ist zu entnehmen, dass die Figur zu einer typischen verwandelt wird, indem sie die anderen Figuren berührt, mit anderen Figuren widerspricht und sich zum Extremen erhöht. Ansonsten gibt es keine Unterschiede zwischen ihr und den anderen Figuren. Jede Figur hat zwar auf jeden Fall eine extreme Eigenschaft, die sie typisiert. Um das Extreme zutage zu bringen und eine Figur vielseitig und tief zu gestalten, braucht man aber unbedingt die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie:

Die geistige Höhe des Helden in der Bewußtheit des eigenen Schicksals ist vor allem notwendig, um das Extreme der gestalteten Situationen aufzuheben, um das Allgemeine, das ihnen zugrunde liegt, nämlich die Erscheinung der Widersprüche ihrer höchsten und reinsten Stufe, zum Ausdruck zu bringen (Lukács 1936b: 178).

Die einfache, zufällige, einseitige und alltägliche Widerspiegelung „reicht hier keineswegs aus“. Stattdessen soll die Figur in geistiger Hinsicht die objektiven und subjektiven Eigenschaften in sich harmonisieren. Alles soll „mit der Lage, mit dem Charakter, mit den Erlebnissen der handelnden Menschen“ zusammen gedeutet werden (vgl. Lukács 1936b: 178). Eigentlich steht wieder im Mittelpunkt der Vereinigungspunkt, in dem das Subjektive nach Zeit und Gesellschaft mit dem Objektiven integriert.

Dieses Extreme im Rahmen der Figur und Handlung ist auch in der Romantik zu sehen. Da ist es aber Selbstzweck, während es hier in einer realistischen Sicht zur Gestaltung des Typischen, zur Komposition bzw. zur Totalität des Werkes dient (vgl. Lukács 1936b: 177, 198): „Die Typengestaltung ist von der Komposition nicht zu trennen“ (Lukács 1936b: 177). Auf diese Weise stehen die Episoden in einer realistischen Kunst für die anderen und für die Gesamthandlung, jede Figur zur Deutung der anderen und der Komposition (vgl. Lukács 1936b: 198).

Das Extreme dient nach dem Ansatz der intellektuellen Physiognomie zum Gesamtzusammenhang jeder Bestandteile. Die Figur in ihren Extremen können nur

dann typisch bezeichnet werden, wenn sie mit/in anderen Figuren und in der Gesellschaft betrachtet wird. Eine isolierte und alleine Figur bleibt bedeutungslos und untypisch. Die Widersprüche und Diversität der Figurengestaltung bestimmt das Typische (vgl. ebd.: 177). Lukács versucht es, mit dem Beispiel „Hamlet“ zu begründen. Er teilt mit, dass Hamlet seinen typischen Charakter durch die gegensätzlichen Figuren in verschiedenartigsten, gegensätzlichen Situationen gewinnt (vgl. ebd.: 178):

Reichtum und Tiefe der gestalteten Charaktere hängen von dem Reichtum und der Tiefe der Auffassung des gesamtgesellschaftlichen Vorgangs ab. Der Mensch ist in Wirklichkeit (...) kein isoliertes, sondern ein gesellschaftliches Wesen, dessen jede einzelne Lebensäußerung mit Tausenden von Fäden an die anderen Menschen, an den gesamtgesellschaftlichen Vorgang gebunden ist (Lukács 1936b: 193).

Letzten Endes kommt das Extreme oder das Exzeptionelle zur Aufhebung des Durchschnittlichen und zur Gestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit bzw. zur Gestaltung des Typischen vor (vgl. ebd.: 206, 207). Beispielsweise gestaltet Gorki nach Lukács in seinem Werk „die Mutter“ die Figur in exzeptioneller Weise, indem er ihre persönlichen und gesellschaftlichen Eigenschaften in einer dialektischen Beziehung zeigt. Ihre intellektuelle Physiognomie entsteht so, dass auch eine analphabetische Mutter bei der Revolution ihrem Sohn folgen kann (vgl. ebd.: 207). Dabei begnügt Gorki sich nicht mit dem Durchschnittlichen, sondern er tendiert zum Wesentlichen: „Er schafft Menschen, die persönlich und gesellschaftlich dadurch charakterisiert sind, daß sie in jeder Lage diesem Wesentlichen zustreben“ (ebd.: 208). Seine Figur mit einer prägnanten intellektuellen Physiognomie vielseitig, selbst- und weltbewußt, hat nämlich eine auffällige soziale Seite und die Fähigkeit, alles vergleichend wahrzunehmen (vgl. ebd.: 209).

1.2.6.i. Die Vielseitigkeit bei der Gestaltung der intellektuellen Figur

Die Bedeutung der Wechselbeziehung für die Lukács' Ästhetik wurde in den vorigen Teilen mehrmals erwähnt. Auch im Hinblick auf die Figurengestaltung ist bei ihm wichtig, die Figuren in einer wechselseitigen Beziehung mit den anderen je mit den gesellschaftlichen Wertvorstellungen vielseitig und verschachtelt zu gestalten. Wie tiefer und vielschichtiger diese Beziehungen und Zusammenhänge geschildert werden, desto sinnvoller wird die Literatur. Denn die Literatur kann sich erst dann zur Realität der Welt nähern (vgl. Kula 2014: 243). Weil eine der wesentlichen Grundlagen der Literatur die Darstellung und Erklärung der Welt, der Lebensbeziehungen und -problemen ist, realisiert somit die Literatur seine Funktion und Aufgabe wirkungsvoll.

Nach dem ästhetischen Ansatz von Lukács sind die Vielfältigkeit bzw. Pluralität hinsichtlich der individuellen und sozialen Seite bei der Figurengestaltung von Belang. Sie tragen zusammen mit den Widersprüchen zum Verdeutlichen bzw. zum Singularisieren der Figur bei:

Es ist für jede große Dichtung unerlässlich, ihre Gestalten in allseitiger Verflechtung miteinander, mit ihrem gesellschaftlichen Sein, mit den großen Fragen dieses Seins darzustellen. Je tiefer diese Zusammenhänge erfaßt, je vielfältiger diese Verbindungsfäden herausgearbeitet werden, desto bedeutender kann die Dichtung werden, denn desto näher kommt sie dem wirklichen Reichtum des Lebens (Lukács 1936b: 167, 168).

Lukács kritisiert die „Einförmigkeit in der Literatur“. In diesem Kontext findet bei der Lukácsschen Annahme die Tendenz keinen Platz, ausschließlich den positiven Helden oder den negativen Helden zu reflektieren (vgl. Lukács 1936b:201). Die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie setzt also „eine ungemein breite und tiefe, allgemeine, menschliche Charakteristik der Gestalten“ voraus (Lukács 1936b: 176).

Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten trägt einerseits zur gedanklichen Verallgemeinerung durch den „Zusammenhang zwischen dem abstrakten Gedanken und den persönlichen Erlebnissen der Figur“ bei. Dadurch ist die Figur wahrnehmbar und die Handlung erlebbar vom Leser. Wider der allgemeinen Meinung gerät dann die künstlerische Konkretheit nicht in Gefahr, stattdessen verstärkt eine solche gedankliche Verallgemeinerung die Konkretheit bzw. die Verständigung der Figuren und der Handlung (vgl. Lukács 1936b: 172). Andererseits wirkt die intellektuelle Physiognomie innerhalb der hierarchischen Struktur der Figuren auf die Komposition des Kunstwerkes. Die Figur gewinnt eine Stellung der Komposition entsprechend im Betracht zum Totalitätsprinzip. Selbstständig macht sie keinen Sinn. Denn Lukács verlangt bei der Figurengestaltung eine wechselseitige Einheit sowohl im Rahmen der Beziehungen der Figur mit den anderen Figuren als auch im Rahmen deren körperlichen und seelischen Physiognomie:

Jeder bedeutende Dichter schafft (...) in seinen Kompositionen eine bestimmte Hierarchie der Gestalten, die nicht nur für die Weltanschauung des Dichters bezeichnend ist, sondern zugleich das wesentliche Mittel der Gruppierung der Gestalten – vom Zentrum zur Peripherie und umgekehrt darstellt, also entscheidend ist für die Komposition (Lukács 1936b: 173). (...). Die reichere, vielfältigere, ausgeprägtere und tiefer intellektuelle Physiognomie gehört (...) wesentlich dazu, daß eine dichterische Gestalt die ihr kompositionell zugewiesene Zentralstelle lebendig und überzeugend erfüllen können (Lukács 1936b: 174).

Wie im oben genannten Zitat aufgefasst wurde, ästhetisiert jeder Schriftsteller seine Figuren, bei denen ihre Weltanschauung mit den gesellschaftlichen und individuellen Begebenheiten verschachtelt auftaucht, der Komposition entsprechend in einer bestimmten hierarchischen Struktur. Diese Hierarchie ist ein unerlässliches Merkmal des Kunstwerkes im Hinblick auf die Figur, sodass sie die Stellung der Figur als Hauptfigur oder Nebenfigur bestimmt. Der Leser möchte den Standpunkt der Figur somit ausgehend von dieser Hierarchie festlegen. Ohne diese erlebt die Figur eine Enttäuschung (vgl. Lukács 1936b: 173 und vgl. Kula 2014: 247). Ein enttäuschter Leser

kann sich mit der Figur nicht identifizieren, was Katharsis auslöscht: „Der Dichter verleiht seinen Gestalten einen bestimmten „Rang“, indem er sie Hauptgestalten oder Episodenfiguren macht“ (Lukács 1936b: 173). In einer hierarchischen Struktur tritt z.B. die Hauptfigur „durch den Grad ihrer Bewußtheit über ihr Schicksal, durch die Fähigkeit, das Persönlich-Zufällige an ihrem Schicksal auch bewußtseinsmäßig auf eine bestimmte konkrete Höhe der Allgemeinheit zu erheben“ (Lukács 1936b: 173). Das hier von Lukács Betonte sind die Eigenschaften der Figur, die ihr der Hierarchie entsprechend eine intellektuelle Physiognomie verleihen und sie zur Hauptfigur machen. Eine Figur mit der intellektuellen Physiognomie ist diejenige, die bewusst zu sich selbst, zur Umwelt, zum Leben ist und das Persönliche und Gesellschaftliche bzw. das Einzelne und Allgemeine in sich vereinigt und widerspiegelt. In dieser Perspektive verdient die intellektuelle Physiognomie, die den Charakter der Figur in Bezug auf ihre innerlichen und äußerlichen Eigenschaften, das individuelle sowie gesellschaftliche und besondere Dasein bildet, einen besonderen Platz bei der Figurengestaltung. In einer solchen Gestaltung bedingen die Widersprüche als eigentlich der Beiträge zur Harmonie und zur Einheit einer vielseitigen und ausführlichen Literarisierung. So ist die intellektuelle Physiognomie eine vielseitige und ausführliche Gestaltung, dass sie das wichtigste Element zum Feststellen der Hauptfigur im literarischen Werk ist.

Die Vielfältigkeit und Hierarchie fallen präzise bei den Figuren Yaşar Kemals in der türkischen Literatur auf, wie Kula betont. Seine Figuren können ohnehin in einer physiognomischen Hinsicht tiefgreifend analysiert werden. Eine klare körperlich-seelische Dialektik bei der Figurengestaltung ist festzustellen. Die Frauen sind beispielsweise sowohl seelisch als auch körperlich schön (vgl. Kula 2016b: 69). Neben dieser Wechselbeziehung der äußerlichen und innerlichen Erscheinung der Figur zeigt sie auch eine Dialektik zwischen sich selbst als Individuum und seiner Umwelt als seinem Äußerlichen. Kemal stellt seine Figuren dazu entsprechend in ihren eigenen Lebensbedingungen dar. Die Umwelt, angeblich die Gesellschaft, wirkt auf das seelische Dasein der Figur, die in ihren gesellschaftlich-kulturellen Lebenswirklichkeiten literarisiert wird. Somit vergrößert sich z.B. İnce Memed mit seiner Haltung und seinem Widerstand vor Leser, obwohl er am Anfang der Handlung dünn und schwächlich geschildert wird (vgl. Kula 2016b: 70).

Neben den oben aufgezählten Merkmale der vielseitigen Gestaltung der intellektuellen Figur ist zu äußern, dass die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten das dialektische Verhältnis zwischen Allgemeinen-Einzeln und auch Subjektiven-Objektiven, Tiefen-Oberflächlichen, Abstrakten-Konkreten, Fiktiven-Realen aufweist. Erst durch die somit geschaffene Vielfältigkeit und Gegenseitigkeit gewinnt die Figur die intellektuelle Physiognomie.

1.2.6.k. Die Kritik der modernen Auffassung zur Figurengestaltung

Der Mensch als ein soziales Wesen ist nicht zu begreifen, ohne zuerst die Gesellschaft zu begreifen. Er gewinnt seine Existenz durch die gegenseitigen Beziehungen mit den anderen Menschen und abhängig von dem gesellschaftlichen Prozess. Weil die moderne Literatur diesen Zusammenhang zwischen Menschen und Gesellschaft aufhebt, den SchriftstellerInnen die Zeitprobleme entzieht, das Abstrakte und das Unwesentliche beachtet, schafft sie keine intellektuelle Physiognomie zu gestalten. Auf diesem Punkt wird sie von Lukács heftig kritisiert (vgl. Kula 2014: 261).

Wegen „des Stehenbleibens bei dem alltäglich-durchschnittlich Möglichen“ fehlt die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie bei den heutigen SchriftstellerInnen im Hinblick auf die folgenden Hinsichten (vgl. Lukács 1936b: 209). Daraufhin weicht die moderne Menschengestaltung vor dem Wesentlichen, vor der Wirklichkeit ab (vgl. ebd.: 210):

1. Bei der Figur können sich das Persönliche und das Gesellschaftliche nicht verbinden, zumal die Figurengestaltung keine gedankliche Funktion beweist. Der wesentliche Grund ist die mangelhafte künstlerische Kultur und das Scheitern beim Charakterisieren (vgl. Lukács 1936b: 209, 214)
2. Alles ist in der Literatur zum Selbstzweck, es gibt keine einheitliche Betrachtungsweise, keinen kompositionellen Zusammenhang zwischen den

Figuren, Situationen und Handlungen. Dies zeigt die Schwäche bei der Komposition (vgl. Lukács 1936b:209, 214).

Nach Lukács entfernt sich „der Naturalismus immer mehr von der lebendigen Wechselwirkung der großen gesellschaftlichen Widersprüche und setzt an ihre Stellung im steigenden Maße leere soziologische Abstraktionen“ (Lukács 1936b: 186). Des Weiteren hört die objektive Wirklichkeit bei einer solchen gestalteten Figur auf: „Das modern-bürgerliche Denken löst die objektive Wirklichkeit in einen komplex unmittelbar Wahrnehmungen auf. Es löst damit zugleich den Charakter des Menschen auf, indem es aus dem Ich des Menschen eine bloße Sammelstelle solcher Wahrnehmungen macht“ (Lukács 1936b: 192). Infolge dieses Mangels bei der Figurengestaltung ausgehend von der objektiven Wirklichkeit erlebe die Figur eine transzendente Heimatlosigkeit in der Moderne. D.h., die moderne Figur sind heimatlos, weil es keinen Zusammenhang zwischen der Gesellschaft und dem Individuum bzw. den Taten des Subjekts gibt und weil die Figur keine objektive Gesetzen außer der Seele ihres eigenen Gesetzes sucht (vgl. Lukács 1971: 52,53 und vgl. Hebing 2009: 109, 110). Eine solche Herangehensweise bei der Figurengestaltung ist bei Lukács mit der Entstehung des problematischen Individuums in der Literatur zu verbinden (vgl. Hebing 2009: 110).

Indem er auf die bürgerliche Abstraktheit der neueren Literatur hinweist, kritisiert er die Subjektivität der modernen Literaturlauffassung bei der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Entsprechend dieser Auffassung lassen sich die Figuren bzw. die menschliche Individualität bloß psychologisch und eng subjektivistisch oder nur körperlich als „Silhouettengalerie lebloser Schemata“ gestalten, was die Verbindung des Persönlichen und Gesellschaftlichen bzw. der Weltanschauung und der gesellschaftlichen Probleme beiseitelegt und wodurch die intellektuelle Physiognomie versagt (vgl. Lukács 1936b: 204).

Die Betrachtungsweise der Physiognomie von Lukács ist nicht ausschließlich eine äußerliche Beschreibung wie die naturalistische Sichtweise vorsieht. Sie hat vielmehr eine hermeneutische Funktion zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren sowie

dem Abstrakten und dem Konkreten. Deswegen lehnt er die geistlose, inhaltlose Physiognomie-Annahme mit der Begründung ab, dass sie zu dem naturalistischen Ansatz passt. Seine Annahme zur Physiognomie als intellektuelle Physiognomie umfasst „gedankliche Höhe der Gestalten“ (Lukács 1936b: 190). Dies erfordert Vielfältigkeit, eine pluralistische Sichtweise, die Wechselbeziehung des Gesellschaftlichen und Individuellen bei der Figurengestaltung (vgl. ebd.: 201). Zusammenfassend ist sein Ansatz der intellektuellen Physiognomie keine reine Beschreibung des Äußeren und Inneren, sondern umfasst auch eine geistige und objektive Gestaltung.

Lukács behauptet, dass bei der modernen Gestaltungsweise keine Bewegung bzw. keine Dynamik steht. Sie reflektiert nur „die oberflächlichen Erscheinungen des Alltagslebens der kapitalistischen Gesellschaft“ „alltäglicher“, „zufälliger“ und „willkürlicher“, „als sie in der Wirklichkeit sind“ (Lukács 1936b: 196). Auf diese Weise kommen die Gegensätze nicht zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit oder zur Bereicherung der Figuren sowie der Handlung vor (vgl. ebd.: 198). Mit einer solchen Perspektive nennt er die Figuren James Joyces keine intellektuellen sondern individuellen Figuren (vgl. ebd.: 191, 192).

Lukács teilt mit, dass die realistische Auffassung, die sich gegenüber all dieser Kritiken befindet, reich an der Gestaltung der präzisen intellektuellen Physiognomie ist. Auf diese Weise expliziert er, dass man von der Vergangenheit als Erbe profitieren solle, aber nicht durch Mimesis bzw. Nachahmung, sondern durch das Erfahren von den Vorigen zur Entwicklung seiner eigenen besonderen Gestaltung: „So verschieden unsere Ziele von den ihren auch sind und so verschieden unsere konkreten Gestaltungsmittel deshalb von den ihren sein müssen, in bezug auf diese Kultur können wir nur bei ihnen lernen“ (ebd.: 206).

Indem er den Realismus lobt, teilt er mit, dass nur der Realismus, nur die Kultur „des Realismus im Sinne der Klassiker, wenn auch der neuen Wirklichkeit entsprechend mit vollständig neuen Inhalten und neuen Formen, mit neuen Charakteren und neuer Art der Schilderung der Charaktere, mit neuen Handlungen und neuen Komposition, kann

unsere große Wirklichkeit adäquat ausdrücken“ (ebd.: 217). Denn die Wirklichkeit ist dabei dynamisch und veränderbar, was die Entwicklung ausmacht.

1.2.6.1. Die intellektuelle Physiognomie als sozial-Individuelle Maske?

Die intellektuelle Physiognomie umfasst bei der Figur neben einer individuellen Physiognomie auch eine gesellschaftliche. Die harmonische Gestaltung dieser beiden Physiognomien entsteht ohnehin bei Lukács als intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Figuren. In dieser Hinsicht fügt man eine gesellschaftliche Seite in die üblich bekannte individuelle Seite der Figur ein. Lukács vertritt dabei die Idee, dass beide Seiten gleichmäßig und einheitlich im Rahmen der Physiognomie der Figur auftreten. Dass sich die gesellschaftliche Seite in der individuellen Seite reflektiert, fällt im Zusammenhang mit den Themen wie Maske und sozialer Identität ein, die in dem ersten Teil über die Physiognomie dargestellt wurde. In diesem Teil wird so das Verhältnis zwischen der intellektuellen Physiognomie und der Physiognomie als eine Maske wie ein soziales Mittel analysiert.

In dem ersten Teil über die Physiognomie und Maske bzw. die Maske und das Gesicht wurde mitgeteilt, dass Weihe der Maske zwei Funktionen als verhüllende und enthüllende verleiht. Danach verhüllt die Maske einerseits die Physiognomie, andererseits enthüllt sie bei der Verhüllung mit einer neuen Erscheinung (vgl. Weihe 2004: 355). Wenn man in diesem Kontext den Lukács‘ Ansatz über die intellektuelle Physiognomie als eine Maske annimmt, ist zu äußern, dass die intellektuelle Physiognomie zur enthüllenden Funktion passt. Denn sie ist imstande, die individuelle und gesellschaftliche Seite der Figur wechselseitig immer zu enthüllen. Die vielseitige Gestaltung der Figur mit all ihren körperlichen und seelischen Eigenschaften begründet dies. Wenn sich das Individuelle und Gesellschaftliche verbinden, entsteht eigentlich eine neue Identität bzw. eine vermischte Identität, die die Eigenschaften beider Seiten umfasst. Indem die Figur es harmonisiert, hat sie danach eine intellektuelle Physiognomie. Diese neue vermischte Identität enthüllt die Intellektualität der Figur. Diese Identität kann als eine sozial-individuelle Maske dargestellt werden.

Der Ansatz Durkheims, der die Physiognomie und Soziologie zu verbinden und mit dem Begriff „Homo Duplex“ zu erklären versucht, kann im Hinblick auf die Figurengestaltung vom Lukács‘ Ansatz wieder bewertet werden. Wie in dem vorigen Teil in Worte gefasst wurde, erklärt Durkheim, dass der Mensch eine zweiseitige Struktur als individuelle und soziale Charaktere hat (für die Ansätze Durkheims siehe: Weihe 2004: 338-340). In dieser Hinsicht kommt der Mensch als ein soziales Individuum bei Durkheim vor. Dieses soziale Individuum beschreibt Lukács durch die dualistische Eigenschaft der Figur im Rahmen der Verbindung des Gesellschaftlichen und des Individuellen bei der Figurengestaltung mit einer intellektuellen Physiognomie. Der Ausdruck Durkheims, dass dieses soziale Individuum eine Maske bei den Zwischenübergängen verwendet, kann bei Lukács als eine intellektuelle Maske der Figur interpretiert werden, was Lukács nicht sagt, aber einfach gefolgert werden kann.

Wie Durkheim betont auch Simmel die Physiognomie als ein Teil der Gesellschaft, was im ersten Teil vorkam. Bei ihm ist es möglich, den Menschen als ein soziales Wesen mit seiner Vergangenheit am Gesicht zu lesen (vgl. Simmel 1907: online). D.h., das Gesellschaftliche und das Persönliche verbinden sich auch bei Simmel. Er betont sogar die Geschichte bei der Auslegung der Physiognomie. Die Geschichte wirkt im Grunde ebenso bei Lukács verbunden mit der Gesellschaft auf die Physiognomie. Diesem ist zu entnehmen, dass die Ausdeutungen der Physiognomie von Lukács und Simmel sich nahe stehen.

Die Annahme Wittgensteins, die Physiognomie als Gebrauch innerhalb des Kontextes zu bewerten (vgl. Craker 1996:540), umfasst im engeren Sinne den Gebrauch zwischen zwei Individuen, im weitesten Sinne zwischen den Individuen in der Gesellschaft. Wenn Lukács‘ Ansatz in dieser Hinsicht wiederbewertet wird, ist es möglich, dazwischen Ähnlichkeiten zu finden. Bei Lukács wird die Physiognomie nicht einseitig behandelt, sondern vielseitig gestaltet. Wenn er vor allem das Persönliche und das Gesellschaftliche vermischt, entsteht infolge dieser Wechselwirkung die intellektuelle Physiognomie. Diese Wechselwirkung kommt zuerst zwischen zwei Individuen und ferner zwischen allen Mitmenschen vor. Er hebt dadurch „Bedeutung verstehen“ dem „Kontext verstehen“ entsprechend hervor (vgl. Gerigk 2016: online). D.h., die Figur hat

einen Sinn nach dem Kontext in Betracht mit der Umwelt, Zeit und den anderen Figuren. Bei Lukács und Wittgenstein ist also das Gebrauchsfeld bei der Gestaltung und Deutung der Physiognomie von Belang.

Im Rahmen der Maske wurde bisher geäußert, dass Konrad die Literatur als „ironisierte Maske“ und die Figuren als „maskierte Personen“ beschreibt. Denn nach seinem Ansatz gestaltet der Schriftsteller die Figur, wie er will (vgl. Konrad 1989: 187-197). Tatsächlich gestaltet sich die Figur, die nach der Wahrnehmung des Schriftstellers dargestellt wird, mit einem bestimmten Zweck in Bezug auf einen bestimmten Inhalt und eine bestimmte Form. Wie bisher erwähnt wurde, ist eine der Aufgaben der Literatur, die Lukács bestimmt, die Zeit- und Gesellschaftsprobleme durch die Figuren zu reflektieren. Im Rahmen der Annahme Konrads kann diese Aufgabe den Figuren eine soziale Maske vom Schriftsteller für einen sozialen Zweck verleihen. Diese soziale Maske kann so entsprechend dem Ansatz von Lukács dazu dienen, den Leser zu erreichen, Katharsis zu erwecken und die Besonderheit somit zu schaffen.

1.2.6.m. Schlussbetrachtung über die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie im Kunstwerk und die Bedeutung der Physiognomik bei Lukács

Seit der Antike hat die Figurengestaltung für die Literaturwissenschaft eine besondere Rolle. Auch als ein Mittel für die rhetorische Tradition wird sogar auf sie seit der klassischen Rhetorik einen erheblichen Wert gelegt (vgl. Koch 1991: 13), sodass bestimmte Epochen bei der Figurengestaltung, als eine rhetorische Methode, bestimmte Ansätze nach ihren Schwerpunkten haben. In verschiedenen Zeiten beachtet man dabei beispielweise die „physische Natur“ wie „Volkszugehörigkeit“, „Geschlecht“, „Familie“, „Alter“, „körperliche und geistig-seelische Anlagen“, und „Lebensweise“ wie „Erziehung“, „Bildung“, „berufliche Tätigkeit“ und „Lebensumstände“ wie „gesellschaftliche und politische Position als Lebensbedingungen“ (Koch 1991: 16) und „erworbene geistig-seelische und körperliche Eigenschaften“ wie „Kunsthfertigkeiten“, „physische Fähigkeiten“ und „temporäre geistig-seelische oder körperliche Zustände“ wie „Freude, Begehren, Furcht“ und „geistige Interessen“ wie „Philosophie, Poesie“

und „Taten“ (Koch 1991: 17). Obwohl sich die Art und Weise verändert, ist die Bedeutung der literarischen Figurengestaltung immer beträchtlich.

Lukács paraphrasiert seinen Ansatz zur intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten ausgehend von dem Ausdruck Heraklits. Danach bezieht sich die Literatur auf „die gemeinsame Welt der „wachen“ Menschen (...), die Welt der Menschen, die in der Gesellschaft kämpfen, im Kampf miteinander, für- und gegeneinander handeln und nicht passiv aneinander vorbeieimpfinden“ (Lukács 1936b: 180). Der große Dichter sucht nämlich in der Literatur nach Bewusstsein. Die Figur soll bewusst sein, ihre Umwelt kennen und in dieser Umwelt eine aktive Rolle haben. Der Kampf im Leben soll ihre Existenz bewahren, sie soll sich danach handeln. Denn „ohne ein „wachses“ Bewusstsein der Wirklichkeit kann keine intellektuelle Physiognomie gestaltet werden“ (Lukács 1936b: 180). Das Erreichen der Wirklichkeit setzt eine solche klare Wahrnehmungskraft voraus. Er geht weiter: „Ohne intellektuelle Physiognomie erhebt sich (...) keine dichterische Gestalt auf die Höhe, auf der sie sich bei voller Lebendigkeit der Individualität von der stumpfen Zufälligkeit des Alltagswirklichen abheben, auf der sie sich zum „Rang“ des wirklichen Typischen erheben kann“ (Lukács 1936b: 180). D.h., dass es ohne eine intellektuelle Physiognomie, von der Lebendigkeit, dem Typischen und dem Besonderen des literarischen Werkes nicht die Rede sein kann.

Lukács betont die Bedeutung der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie für das literarische Werk durch ein Zitat Emersons. Der Ausdruck Emersons „der Mensch muß sich auf einmal bewegen“ (zitiert nach Lukács 1936b: 216) erklärt den wesentlichen Punkt zum Deuten der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten als die Wechselbeziehung der Figuren und die Bewegung der Handlung durch die Figuren. Die Figur mit präziserintellektuellen Physiognomie ist parallel zu diesem Ausdruck „von dem physischen Sein bis zu ihren höchsten Gedanken eine bewegte und sich stets bewegende“ (Lukács 1936b: 216). Dies ist so eine Bewegung, dass es auch in Widersprüchen eine Einheit bilden kann (vgl. Lukács 1936b: 216), durch die das Werk lebendig, vielfältig und besonders innerhalb der anderen Werke auftritt (vgl. Lukács 1936b: 216).

Wie Kula ausdrückt, reflektieren die literarischen Werke den bestehenden Sinn der äußerlichen Wirklichkeit nicht, wie es ist. Sie tendieren sich zum Wesentlichen, das den Sinn schafft. Einen Sinn zu schaffen, bedeutet in dieser Hinsicht aus der literarischen Perspektive das Hinausgehen über den bestehenden Sinn, d.h. ausgehend von dem Gegebenen eine neue sinngemäße Feststellung zu schaffen (vgl. Kula 2016a: 97). Auf diese Weise sind die Figuren der literarischen Werke nicht mit bestehendem Sinn anzunehmen. Über das Beschreibende hinaus gilt es, sich an das den Sinn machende Wesen zu wenden. Dabei lässt sich das Bestehende als Ausgangspunkt dabei haben und überwinden. In diesem Punkt kann die Physiognomik helfen, den vorgegebenen Sinn über die Figur zu überschreiten. Sie versucht, die innerlichen/seelischen und äußerlichen Einflüsse auf die Figur ausgehend von der bestehenden Erscheinung zu entdecken.

Lukács weist der Literatur im Rahmen seiner Feststellungen zur intellektuellen Physiognomie seiner ästhetischen Annahme entsprechend eine Aufgabe zu. So bemerkt man eine ähnliche Betrachtungsweise in diesem Ansatz wie die von seinem allgemeinen ästhetischen Ansatz, dass die „Literatur und Kunst als ein Erkenntnismedium, um die Zeit und die Welt zu lernen“ annimmt (vgl. Jung 1989: 115). Dies kann man ohne Weiteres von dem folgenden Ausdruck von Lukács folgern: „Die Gestaltung des Kampfes um die Überwindung der Überreste des Kapitalismus in der Ökonomie und im Bewußtsein der Menschen eröffnet auch einen ungeheuren Aufgabenkreis für die Literatur gerade in der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie“ (Lukács 1936b: 202). Er betont immer diese ungeheuren Aufgaben der Literatur (vgl. Lukács 1936b: 202, 203). Diese Annahme von Lukács kann aber auf der anderen Seite nach der Annahme Kants kritisieren, die die Meinung vertritt, dass der Literatur keine Aufgabe zugewiesen werden kann (vgl. Kula 2012b: 73-77).

Was Lukács eigentlich im Rahmen der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie als eine ästhetische Tendenz in der Literatur hervorheben möchte, erklärt er wie folgt:

Es handelt sich nicht einfach um eine Erhöhung des geistigen Niveaus unserer Literatur (...) Wir wollten hier die geistige, intellektuelle Seite der Form selbst unterstreichen, ihre Bedeutung für die Meisterschaft in der

Komposition, in der Entwicklung der Charaktere. Die echte literarische Kultur fordert ein tieferes und lebendigeres, weniger schematisches Erfassen der Zusammenhänge zwischen Individuum und Gesellschaft sowie auch der Beziehungen zwischen den einzelnen Menschen. Erst eine solche Kultur ergibt die Möglichkeit, schriftstellerisch wirklich kühn zu sein, sich von den beengenden Schranken der alltäglichen Durchschnittlichkeit loszulösen, sich unentwegt an jenes Exzeptionelle zu halten, das unsere sozialistische Wirklichkeit massenhaft produziert (Lukács 1936b: 215, 216).

In diesem Zitat werden die allgemeinen Gesichtspunkte der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie im Kunstwerk zusammengefasst. In Betracht dazu kann man die Meinungen von Lukács über die intellektuelle Physiognomie mit den Feststellungen der Physiognomik (besonders der literarischen Physiognomik) vergleichen, die in den ersten Teilen der Arbeit zum Thema gemacht wurden. Die ähnlichen sowie abweichenden Seiten können somit klarer herausgestellt werden. In diesem Kontext ist vorerst wie folgfestzulegen: Nach seiner ästhetischen Schwerpunkte hat Lukács vielfältige Beiträge zum Begriff der Physiognomie und zu den Forschungen über die Physiognomik. Seine Eigenartigkeit ist vor allem darauf zurückzuführen, dass er die Gestaltung der Physiognomie im Kunstwerk als eine intellektuelle Tätigkeit begreift. So verleiht er ihr einen geistigen Sinn. Auf diese Weise bedeutet die Physiognomie bzw. die Physiognomik nach ihm keine bloße Beschreibung des Innen und Außen der Figur oder die Wechselbeziehung ihres Körperlichen und Seelischen. Daneben fordert die intellektuelle Physiognomie die Wechselbeziehung zwischen dem Individuellen-Gesellschaftlichen, Privaten-Öffentlichen, Einzelnen-Allgemeinen, Realen und Fiktiven, Konkreten und Abstrakten. Eine solche Betrachtungsweise fügt den sozialen Stand und das soziale Leben in die Betrachtung ein und betont den Übergang im Rahmen der Figurengestaltung vom Menschen als Individuum zum Menschen als ein soziales Wesen. Dieser Ansatz umfasst nämlich auch die Pathognomik und die soziale Maske (Persona). Nach ihm decken all diese Merkmale der Physiognomik und Pathognomik sowie Persona die geistige Seite bei der Figurengestaltung anders als die oberflächliche Beschreibung auf. Es gelingt dem Schriftsteller erst dadurch, eine präzise intellektuelle Physiognomie zu gestalten, dass er

die Figurengestaltung nicht als Schemata, sondern in Betrachtung von der tiefen Struktur, vom Wesentlichen schafft. Eine solche Annahme dient zur Komposition des Kunstwerks und ferner zu seiner Lebendigkeit und Besonderheit. D.h., die Figur und mit ihr zusammen die Handlung sowie auch der Ort gehen über das Alltägliche, das Durchschnittliche hinaus und gewinnen die Besonderheit. Kurz gesagt ist ein solcher Übergang vom Einzelnen zum Allgemeinen, von der Besonderheit zum Allgemeinen oder Einzelnen, vom Ganzen zu den Teilen oder umgekehrt üblich, was in einem Kunstwerk bei der Einheit der Figur und Handlung hilft.

Letzendlich kann man die Eigenschaften der Figur wie folgt auflisten, was einen Kriterienkatalog im Rahmen des ästhetischen Ansatzes von Lukács zur Gestaltung der intellektuellen Physiognomie im Kunstwerk herausstellen kann:

1. Die Figur soll selbst- und weltbewusst sein.
2. Die Figur soll eine Weltanschauung haben.
3. Die Figur soll die Zeit und die Gesellschaft reflektieren.
4. Die Figur soll zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit dienen.
5. Die Figur überwindet das Alltägliche und soll sich typisch in typischen Situationen zeigen.
6. Die Figur soll lebendig sein.
7. Die Figur soll vielseitig sein. Auf diese Weise ist eine intellektuelle Figur weder ausschließlich ein guter oder erfolgreicher Mensch noch ein böser oder versagter. Er zeigt sich mit jeglichen seinen inneren und äußeren Eigenschaften.
8. Die Figur soll als eine geistig-sinnliche Substanz gestaltet werden. Auf diese Weise werden sowohl ihre geistigen als auch sinnlichen Eigenschaften harmonisch vorgebracht.
9. Die Figur soll sich durch das Exzeptionelle und das Extreme von den anderen unterscheiden. D.h., das Extreme und das Exzeptionelle können zur Gestaltung

der Figur mit der intellektuellen Physiognomie und zur Typisierung sowie zur Besonderheit der Figur und des Werkes als Mittel eingesetzt werden.

10. Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten wird zusammenfassend in Betracht von Wechselbeziehung zwischen dem Individuellen-Gesellschaftlichen, Privaten-Öffentlichen, Einzelnen-Allgemeinen, Realen und Fiktiven, Konkreten und Abstrakten gebildet. Dieser Wechselbeziehung ist zu entnehmen, dass die intellektuelle Physiognomie wie das Besondere im Kunstwerk vorkommt. D.h., eine Figur mit der intellektuellen Physiognomie steht im Zentrum und ist vieldeutig. Sie ist in der Mitte zwischen dem Individuellen-Gesellschaftlichen und dem Privaten-Öffentlichen, Einzelnen-Allgemeinen, Realen und Fiktiven, Konkreten und Abstrakten. Sie ist vieldeutig und deswegen deutet man jeden Bestandteil der Figur mit einer vielseitigen und tiefen Perspektive. Ebenso ist das Besondere in der Mitte des Kunstwerkes, in der Mitte zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen und vieldeutig sowie allumfassend, was im folgenden Teil umgehend behandelt wird. In diesem Kontext trägt die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten ausdrücklich zur Besonderheit des Kunstwerkes bei.

1.2.7. Über die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik: Das dialektische Verhältnis zwischen dem Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen

Eine der bemerkenswerten Errungenschaften von Lukács im Hinblick auf die Entwicklung seines eigenen ästhetischen Ansatzes ist die systematische Bewertung der Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik. Er analysiert im Rahmen der Dialektik zwischen dem Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen eingehend vorerst die wissenschaftliche und künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit, deren Unterschiede und Ähnlichkeiten sowie die Fragen wie das Typische und das Besondere, die Dauerhaftigkeit und das Veralten des Kunstwerks. Die Feststellung der Beziehung zwischen der Besonderheit und dem ästhetischen Wert bedeutet im ästhetischen Kontext für Lukács auch die Feststellung von einzelnen und allgemeinen Angaben im

Kunstwerk. Dass sich die ineinanderumschlagenden Kategorien des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen richtig wahrnehmen lassen, vereinfacht den ästhetischen Wert des Kunstwerks zu bemerken, das innerhalb der künstlerischen Widerspiegelung die Besonderheit und die Originalität erreicht. Die literarischen Werke oder im weitesten Sinne die Kunstwerke zielen vorerst im Rahmen einer solchen Dialektik auf die Originalität und erst dadurch berühren sie den Leser. Die Eigenständigkeit der Werke kommt auf diesem Punkt vor. Ansonsten gäbe es keinen Unterschied zwischen den Werken, die die gleiche oder ähnliche Zeit, Gesellschaft und Handlung behandeln und sie könnten keinen Eindruck auf den Leser erwecken.

Die Problematik der Kategorien der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit ist der Schwerpunkt sowohl der Wissenschaft als auch der Kunst. Was Lukács in diesem Kontext zu erklären versucht, ist zuerst die Feststellung der Unterschiede zwischen der wissenschaftlichen und künstlerischen Widerspiegelung und aber vielmehr die Analyse und Hervorhebung der Besonderheit als eine ästhetische Kategorie in der Kunst. Einer der klaren Unterschiede zwischen beiden Widerspiegelungen der Wirklichkeit kommt in Bezug auf die Besonderheit vor, die sich im Ästhetischen bei der Gestaltung zeigt (vgl. Lukács 1985: 148). Außer Lukács setzten sich viele Philosophen, Ästhetiker und Literaturkritiker (wie z.B. Kant, Hegel, Schelling, Marx, Lenin, Bloch) mit dieser Problematik seit Aristoteles bis zur Gegenwart auseinander. Jeder ist über die Annahmen der Anderen hinausgegangen und hat das Thema bis zur Gegenwart seinen eigenen Schwerpunkten zufolge gestaltet. Der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit liegt infolge der dialektischen Beziehung eine Gegenseitigkeit zugrunde (vgl. ebd.: 5, 10, 27, 33). Lukács stellt beispielsweise Hegel innerhalb dieser Philosophen in den Vordergrund, „der die Frage der Beziehungen zwischen Einzelheit, Besonderheit und Allgemeinheit in den Mittelpunkt der Logik rückt“, vielseitig, konkret und als Zentralfrage annimmt und behandelt (vgl. ebd.: 33, 62, 63). Hegel identifiziert die Besonderheit mit der Bestimmtheit und erläutert die dialektische Beziehung zwischen den sogenannten Kategorien verschachtelt mit der Gesellschaft, Recht und Moral (vgl. ebd.: 37). Er deutet nämlich im Wesentlichen die Besonderheit von den geschichtlich-gesellschaftlichen Folgen ausgehend (vgl. Kula 2014: 348). Wenn man den großen Wert auf die Konkretheit, Vielseitigkeit und gesellschaftsgeschichtliche Bewertung seitens

Lukács bei der Analyse eines ästhetischen Themas beachtet, ist es nicht erstaunlich, dass seine Annahme über die Kategorie der Besonderheit überwiegend die Spuren Hegels beinhaltet. Wenn man ferner den Zusammenhang Marxs mit diesem Thema berührt, ist es zu erwähnen, dass Marx das dialektische Verhältnis im Mittelpunkt der Beziehung der Gesellschaft und des Individuums paraphrasiert. Nach ihm hat die Dialektik zwischen dem Allgemeinen und Besonderen eine wichtige Rolle in der Gesellschaft für das Individuum als ein gesellschaftliches Wesen. Das Besondere ist dazwischen eine Funktion als eine soziale Vermittlungskategorie zu verstehen, um den Zusammenhang zwischen den einzelnen Menschen und der Gesellschaft harmonisch und in günstiger Weise zu schaffen. Seiner Meinung nach werden der Mensch und die Gesellschaft niemals als gegensätzliche Pole dargestellt, sondern in einer dialektischen Beziehung (vgl. Lukács 1985: 80). Marx deutet nämlich die Kategorien des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen ausgehend von seiner sozialistischen Perspektive als eine Auseinandersetzung des dialektischen Materialismus (vgl. Kula 2014: 348). Diese auf den Menschen und die Gesellschaft basierende Dialektik von Marx taucht bei dem Ansatz von Lukács der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten auf. Mit anderem Wort gibt es Spuren von dem Ansatz Marxs der dialektischen Beziehung zwischen dem Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen bei der Deutung der Figurengestaltung von Lukács. D.h., neben Hegel hat auch Marx Einfluss auf Lukács' sogenannten Ansatz in diesen Punkten, dass er bei der Deutung von der Gegenseitigkeit zwischen dem Individuellen und Gesellschaftlichen, von dem dialektischen Materialismus ausgeht. Lukács bestimmt ohnehin, dass sich die Kategorien des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen erst durch den dialektischen Materialismus klar erklären, neben dem historischen Materialismus (vgl. Lukács 1985: 105 und vgl. Kula 2014: 377). Denn die Ästhetik der menschenzentrierten Widerspiegelungen ist ohne die gesellschaftlich-geschichtlichen Wirkungen unvorstellbar. Der Mensch existiert in der Geschichtlichkeit als ein Teil der Gesellschaft. Er widerspiegelt sich selbstverständlich in der Kunst und in der Literatur im Rahmen der Geschichtlichkeit als ein Teil der Gesellschaft. Auf diese Weise haben die Auslegungen von Lukács zu diesem Thema überwiegend historisch-gesellschaftliche Züge, während Marx es ökonomisch behandelt. Letzten Endes sind diese Kategorien unter den wichtigen Punkten, die bei jeder Phase des

Schaffensprozesses berücksichtigen (sollen) und überwiegend die Besonderheit, die sowohl für die wissenschaftliche als auch für die künstlerische Widerspiegelung eine wichtige Problematik ist, soll als zentrale Kategorie richtig verstanden werden.

Man kann etwas Einzelem keinen Sinn geben. Im Allgemeinen ist diese Überzeugung für alles im Leben die Rede. Das Einzelne kann nur dadurch eine Bedeutung gewinnen, dass es sich mit dem Allgemeinen vereinigt und ins Besondere aufsteigt (vgl. Kula 2014: 369). Denn bei der Phase der Besonderheit begegnet das Einzelne den anderen bzw. dem Allgemeinen, verschmelzt sich in ihm und findet sich selbst einen einzigartigen Platz. D.h., in diesem Punkt kann man die Unterschiede und Ähnlichkeiten feststellen. So ist zu bestimmen, dass das Einzelne sich im Allgemeinen mit einer mehrdimensionalen Herangehensweise erstellt. Hiermit wird im Rahmen der Ästhetik von Lukács in einem dialektischen Verhältnis unterstrichen und die Tendenzen (wie Dekadenz, Naturalismus) kritisiert, in denen ausschließlich das Einzelne verherrlicht wird (vgl. Lukács 1985: 141).

In einer künstlerischen Widerspiegelung ist Lukács zufolge die Mitte der Vermittlungspunkt, bzw. „Sammelpunkt“ oder das Zentrum der Bewegung. Diese Bewegung läuft von der Besonderheit zur Allgemeinheit oder zurück, von der Einzelheit zur Besonderheit oder zurück. Die Besonderheit ist die abschließende Mitte zwischen Extremen:

Die Besonderheit erhält eine nunmehr unaufhebbare Fixierung: Auf ihr baut sich die Formenwelt der Kunstwerke auf. Das gegenseitige Umschlagen und Ineinanderübergehen der Kategorien ändert sich: Sowohl Einzelheit als auch Allgemeinheit erscheinen stets als in der Besonderheit aufgehoben (Lukács 1985: 138).

Die Besonderheit in einem Kunstwerk bzw. diese organisierende Mitte als „Zwischenstecke“, „Spielraum“ kann zwar nicht einfach direkt festgestellt werden. Sie kann jedoch irgendwo im Kunstwerk entstehen. Sie verändert sich je nach der Wahl der Formen, Epochen, Genres und Künstlerindividualitäten (vgl. Lukács 1985: 139, 143,

146, 150). Bei dieser Mitte kann in bestimmtem Maße die allgemeine oder einzelne Seite überwiegen, wie z.B. als Besondere in der Epik das Einzelne, oder im Drama das Allgemeine überwiegt (vgl. Lukács 1985: 145). Letzten Endes ist bestimmt eine organisierende Mitte im Kunstwerk vorhanden und stellt ein einzigartiges Kunstwerk heraus, egal ob und wo sie sich stationiert. Durch sie beinhaltet jedes Kunstwerk auch das Allgemeine und das Einzelne in sich. Es weist eigene besondere bzw. der eigenen Epoche, Gesellschaft und dem Schriftsteller entsprechenden Gesetzlichkeit infolge dieser Synthese der allgemeinen und einzelnen Merkmale auf. Wenn diese besondere Gesetzlichkeit ausfallen würde, dann könnte man alles innerhalb des Kunstwerks bewerten. Diesem Punkt ist zu entnehmen, dass das Kunstwerk seine Gesetze bzw. seine Bewertungsweise aus sich selbst herausbringt. Das einzigartige Kunstwerk wird erst somit durch die Erfüllung seiner inneren Gesetzlichkeit zum echten Kunstwerk:

Jedes wirkliche Kunstwerk etwas Einzigartiges, Unvergleichliches, Individuelles ist und zugleich nur in Erfüllung seiner inneren Gesetzlichkeit, die ein Moment der allgemeinen Gesetzlichkeit ist, zum echten Kunstwerk werden kann (Lukács 1985: 146).

Die Bedeutung der Besonderheit als eine ästhetische Kategorie zeigt sich direkt durch das literarische Werk und durch den Schriftsteller. Jeder Schriftsteller schreibt sein Werk selbstverständlich, um gelesen zu werden, mit anderen Worten, um es einem Rezipienten zu übermitteln (Kula 2011b: 129). Auf diese Weise ist die Besonderheit für das literarische Werk von großem Belang. Denn je besonderer es wird, desto klarer ergibt sich das Neue und umso tiefer kann es sich mit dem Leser vereinheitlichen. Dies vermehrt seine Lesbarkeit. Das Lesen verallgemeinert somit das Werk (vgl. Kula 2011b: 130). D.h., dass das Dasein des Werks vom Leser neben dem Schriftsteller abhängig ist. Das Dasein des gelesenen Werks gewinnt einen besonderen Sinn. Die vom Leser wahrgenommene Welt im Werk ist das eigentlich Bestehende.

Die Besonderheit des Kunstwerks hat in Bezug auf die Festlegung des Neuen und des Eigentümlichen mit der Originalität zu tun. In diesem Kontext haben die Besonderheit und Originalität bei Lukács einen festen Zusammenhang (vgl. Lukács 1985: 175-179).

Je besonderer ein Kunstwerk mit seiner Handlung und seinen Figuren ist, desto origineller ist es.

In diesem Teil werden zuerst die Schwerpunkte der Hegelschen Ästhetik erörtert, in der die Kategorien der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit und im Zusammenhang damit die literarische Figurengestaltung zum Thema gemacht werden. Hegel in einem solchen Kontext wahrzunehmen, vereinfacht, die Entstehungs- und Entwicklungsphase der Ästhetik von Lukács zutreffend festzulegen, zumal er als Vorläufer von Lukács wegen der Ähnlichkeiten ihrer Ansätze besonders über die Romantheorie, über die Form-Inhalt-Dialektik, über die Figurengestaltung sowie über das Allgemeine, Besondere und Einzelne in der Ästhetik angesehen werden kann. Es ist ohnehin von Lukács anzunehmen, dass seine Deutung der erwähnten Fragen in vielen Hinsichten die Fülle der lückenhaften Punkte vom Ansatz Hegels ist, d.h., dass Lukács bei seinem eigenen Ansatz über den Ansatz Hegels hinausgeht.

1.2.7.a. Hegel als Vorläufer von Lukács im Hinblick auf das Deuten der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit

Hegel und Lukács sind bahnbrechende Philosophen in Bezug auf die Literaturtheorie in der Literaturwissenschaft mit schlagkräftigen Ansätzen. Hegel als Vorläufer von Lukács, ist in vielen seiner ästhetischen Ansätzen wieder zu finden, wie u.a. über die Romantheorie, die Kategorien der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit, die Wahrnehmung der Dialektik und der Totalität in der Kunst. Er bildet seine eigene ästhetische Auffassung, indem er das Grundprinzip Hegels mit seiner eigenen Betrachtungsweise vereinigt und über Hegel hinausgeht (für ausführliche Information siehe Hebing 2009 und Arslan Karabulut 2019). In diesem Teil werden die Ähnlichkeiten und Abweichungen ihrer Ansätze überwiegend im Rahmen der Romantheorie, Figurengestaltung und der Kategorien der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit in der Ästhetik behandelt. Es versucht, die Grundlagen des ästhetischen Ansatzes von Lukács zu bestimmen.

Die Ästhetik von Hegel und Lukács stimmen sich in allgemeinen Zügen vor allem im Hinblick auf „historisch-gesellschaftliche“ Folgerungen und „künstlerisch-epischen Formen“ überein (vgl. Hebing 2009: 101). Während Hegel aber nach einer sittlichen Betrachtungsweise bestrebt, betrachtet Lukács alles vielmehr mit einer gesellschaftlichen Perspektive (vgl. ebd.: 140-141). Hauptsächlich über die Romantheorie ist Hegel bestimmt „ein Durchbruch“ im Denken von Lukács (vgl. ebd.: 133). Neben Hegel tragen aber auch u.a. Kant, Fichte, Dilthey und Lask zur Entwicklung seines ästhetischen Ansatzes bei. Hegel steht darunter in einer zentralen Stelle für ihn, wie Lukács selbst annimmt (vgl. Lukács 1971: 12). Auf diese Weise hängt die Wahrnehmung der Ästhetik von Lukács davon ab, dass man Hegel begreift.

Hegel nimmt die Kunst als eine Gestaltung des Geistigen, die sich innerhalb der geschichtlichen Entfaltung verändern kann (vgl. Jaeschke 2003: 429). Ausgehend von einer solchen Auffassung unterscheidet Hegel die Kunstformen in der Romantheorie nach Zeit und deren Schwerpunkten als symbolische, klassische, romantische Kunstform. Die symbolische Kunst als die Kunst des Orients ist auf das Symbol zurückzuführen. Auf diese Weise ist sie vieldeutig und immer auf der „Suche nach dem wahren Ausdruck“ (Hebing 2009: 51). Er beschreibt diese als „Vorkunst“ wegen seiner Zweideutigkeit und Unvollkommenheit (vgl. Hegel 1812-1816: 349, 353). Der Geist ist in dieser Phase noch nicht als freies Subjekt (vgl. Jaeschke 2003: 430). Die klassische Kunst als die Kunst des Griechen ist hingegen die Kunst, in der „Form und Inhalt als Totalität vollkommen identisch sind“ (Hebing 2009: 51). Auf diese Weise ist sie als mittlere Kunst bzw. als „das absolute Maß der Kunst“ beschrieben (vgl. Jaeschke 2003: 431). Sie zeigt sich als „organisierendes Zentrum“, das in der Mitte die frühere Kunst als „vor“, die spätere als „nach“ degradieren kann (vgl. Jaeschke 2003: 431). Hier ist der Geist „der in der menschlichen Gestalt sich offenbarenden Geist“ (vgl. ebd.: 432). Die romantische Kunst als die Kunst von Europa gewinnt am Ende eine geistige und eine absolut unendliche und freie Existenz (vgl. Hebing 2009: 52). Dabei kommt die Innerlichkeit zusammen mit der Geistigkeit vor (vgl. Jaeschke 2003: 436). Von diesen Feststellungen ausgehend wird im weitesten Sinne dargelegt, dass die symbolische Kunst auf der Äußerlichkeit basiert, die klassische versucht, in der Mitte die Äußerlichkeit und Innerlichkeit zu vereinigen und letztlich die romantische der

Innerlichkeit überwiegt. Die Übereinstimmungen von Lukács und Hegel fallen im Rahmen dieser Feststellungen Hegels über die Kunstformen auf. Dass beispielsweise Hegel in seiner Unterscheidung der Kunstformen die klassische Kunst im Vordergrund legt und dass Lukács auf alles Klassische in seiner ästhetischen Auffassung einen großen Wert legt und sich als Vorbild aneignet, ist im Wesentlichen wegen der Tendenz beider Philosophen zum Totalitätsgedanken. Wie bei Hegel taucht der Bildungsroman auch bei Lukács als Idealform innerhalb der Kunstformen auf (vgl. Hebing 2009: 91). Bei Lukács entsprechen diese Kunstarten dem Naturalismus, Realismus und Formalismus. Der Naturalismus ist identisch mit der symbolischen Kunst. Der Realismus ist identisch mit der klassischen Kunst und der Formalismus ist identisch mit der romantischen Kunst (vgl. Taylan 1983: 57, 58). Hegel und Lukács ziehen die einheitliche Perspektive der Griechen vor, wie die Einheit von Form und Inhalt, die Einheit der Handlung, Zeit und die Einheit unter den Figuren (vgl. Hebing 2009: 102). Sowohl für Lukács als auch für Hegel ist zudem der Wandel von der Epopöe zum Roman eine Notwendigkeit infolge des Weltzustandes. Der Ansatz von Lukács, „die Kunstformen sind Ausdruck der Veränderungen des allgemeinen Weltzustandes und somit einer geschichtsphilosophischen Dialektik unterworfen“ (Hebing 2009: 107) oder sein Ausdruck dass „jede künstlerische Form eines bestimmten Inhalts ist. Weshalb auch eine wirklich und wesentlich neue Form nur aus einem bedeutungsvoll neuen Ideengehalt geboren werden kann“ (Lukács 1985: 200), ist ähnlich wie bei der Unterscheidung der Kunstformen Hegels mit dem Gedanken, dass die Kunstformen an bestimmte Zeiten gebunden sind, zu bemerken (vgl. Hebing 2009: 49-52). Oder mit einem anderen Beispiel verläuft die Idee Hegels, die die Basis der Kunst als die Einheit von Bedeutung und Gehalt annimmt (vgl. Hegel 1835-1838: 681) und dass „eigentliche Kunstwerke im Sinne des Ideals „eines „in sich selbst nicht zufälligen und vorübergehenden“ Inhaltes und einer „solchem Gehalt schlechthin entsprechenden Gestaltungsweise“ bedarf (ebd.: 673) identisch mit der Idee von Lukács, die eine bestimmte Form für den bestimmten Inhalts voraussetzt. Als Letztes wird gedeutet, dass Lukács mit der Berücksichtigung von Hegels Unterscheidung in Kunstformen den Roman in seiner Romantheorie nach der Entstehungs- und Entwicklungszeit in Abstrakten Idealismus, Desillusionsromantik und Erziehungsroman unterscheidet.

Der feste Zusammenhang zwischen der Dialektik und Wirklichkeit bei Hegel zeigt sich auch bei Lukács. Nach dem Ansatz beider Philosophen nähert man sich zur wirklichen und objektiven Widerspiegelung, wenn man etwas, wie eine Figur, ein Werk, bzw. was man analysiert, in einer dialektischen Methode betrachtet (vielmehr nach dem Ansatz des historischen Materialismus) (vgl. Lukács 1985: 143 und vgl. Hegel 1835-1838: 897). Denn der dialektische Blick verhindert Einseitigkeit, ermöglicht aber die Vielseitigkeit und Objektivität.

Hegel zufolge widerspiegelt sich bewusst oder unbewusst die Zeit und Gesellschaft in der Kunst nach der Weltansicht des Künstlers. Die Aufgabe des Schriftstellers besteht somit als Sohn der Zeit und des Volkes vorerst darin, den geeigneten künstlerischen Ausdruck zum Volksgeist oder Volksauffassung zu finden. Die Kunstwerke werden danach interpretiert. In dieser Hinsicht sind Hegel und Lukács der ähnlichen Meinung. Es kann erwähnt werden, dass Lukács seinen Ansatz „jeder Künstler ist Sohn seiner Zeit und seines Volkes“ ausgehend von Hegel gestaltet (vgl. Lukács 1965: 309 und Lukács 1969b: 81-82):

Diese Weltanschauungsweisen machen die Religion, den substantiellen Geist der Völker und Zeiten aus und ziehen sich wie durch die Kunst, so auch durch alle übrigen Gebiete der jedesmaligen lebendigen Gegenwart hindurch. Wie nun jeder Mensch in jeder Tätigkeit, sei sie politisch, religiös, künstlerisch, wissenschaftlich, ein Kind seiner Zeit ist und den wesentlichen Gehalt und die dadurch notwendige Gestalt derselben herauszuarbeiten die Aufgabe hat, so bleibt es auch die Bestimmung der Kunst, dass sie für den Geist eines Volkes den künstlerisch gemäßen Ausdruck finde (Hegel 1835–1838: 682).

Bei der Ästhetik Hegels ist es von Belang, dass man sich als Vorbild zurück zur Vergangenheit wendet. Diesem liegt trotzdem zugrunde, das Kunstwerk mit einem gegenwärtigen Blick zu bilden: „Der moderne Künstler kann sich freilich alten und älteren zugesellen“. Aber anders sollen die „Allgemeingültigkeit, Tiefe und Eigentümlichkeit eines Stoffes, und die „Behandlungsweise“ des gegenwärtigen

Künstlers sein. „Kein Homer, Sophokles (...) können in unserer Zeit hervortreten; was so groß besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; es sind dies Stoffe, Weisen, sie anzuschauen und aufzufassen, die ausgesungen sind. Nur die Gegenwart ist frisch, das andere fahl und fahler“ (Hegel 1812-1816: 687). Somit betont Hegel die „lebendige Gegenwärtigkeit“ (vgl. ebd.: 688). Lukács hebt parallel dazu hervor, dass die Gegenwart sich im Mittelpunkt der Vergangenheit formt. In diesem Kontext nehmen beide an, dass die Gegenwart die Besonderheit bestimmt, was auf die Zukunft wirkt.

Lukács erkennt Hegel als Vorbild im Rahmen des Totalitätsprinzips. Wie Hebing mitteilt, ist deren Übereinstimmung über „die Orientierung am Begriff der Totalität“ klar zu sehen (vgl. Hebing 2009: 11). Hegel betont die Bedeutung der Totalität in der Literatur wie folgt:

Die Poesie nun, die redende Kunst, ist das dritte, die Totalität, welche die Extreme der bildenden Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt (Hegel 1812-1816: 1090).

Hegel beschäftigt sich mit den Fragen des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen in seiner „Wissenschaft der Logik II“ bei der Deutung von „Der Begriff“ (Hegel 1812-1826: 1107-1150) und „Das Urteil der Reflexion“ (ebd.:1190-1204). Seine Auffassung zu diesen Fragen findet man eingehend als „der einzelne Begriff“, der singuläre Begriff“, „der allgemeine Begriff“ und „das singuläre Urteil“, „das partikuläre Urteil“ und „das universelle Urteil“ (siehe für ausführliche Informationen: Hegel 1812-1816: 1064-1205). Hegels Einfluss auf Lukács nach soll man Hegel als ein Hintergrund erwähnen, um die Betrachtung von Lukács zu diesen Kategorien besser zu verstehen. Somit kann man leichter die Betrachtung dieser Kategorien im Rahmen des Begriffs und des Urteils zu deren Widerspiegelungen im Kunstwerk erreichen –für die vorliegende Arbeit betrifft dies vielmehr das literarische Werk-.

Hegel analysiert den Begriff auf einem totalitären/einheitlichen Standpunkt. Der Begriff ist „ein bestimmter oder besonderer Begriff“ im Allgemeinen und trägt das Bestimmen

und Unterscheiden in sich (vgl. Hegel 1812-1816: 1108). D.h., dass der allgemeine Begriff immer imstande ist, sich unter den anderen zu bestimmen und zu unterscheiden. Somit hat er das Potential, sich vom Allgemeinen zu unterscheiden und sich zu singularisieren bzw. sich zum Besonderen abzuheben. In diesem Kontext ist die Bestimmtheit und Besonderheit bei Hegel identisch (vgl. ebd.: 1107, 1108). Der einzelne Begriff hingegen, der auf dem Punkt der Reflexion erscheint, ist nämlich der sich reflektierende Begriff. Beim Übertragen zum Urteil braucht er das Begegnen mit dem Anderen und dann wird er zum Urteil (vgl. ebd.: 1107). Wie dadurch bemerkt wird, interpretiert Hegel unter „Begriff“ die Wechselbeziehung des Einzelnen, Besonderen und Allgemeinen im Rahmen des Totalitätsprinzips. Dabei enthält ihm zufolge jede „die Bestimmung des anderen in sich“ und deren Totalitäten zeigen eigentlich „nur Eine“ (Jaeschke 2003: 242).

Bei Hegel paraphrasiert sich der allgemeine Begriff mit dem Prinzip der Negation der Negation. Das Allgemeine befasst das Andere, aber es umfasst noch nicht die Bestimmtheit des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen in sich (vgl. Hegel 1812-1816: 1109). Es ist die Negation der Negation, was das Allgemeine ins Bestimmte aufhebt (vgl. ebd.: 1110). D.h., dass man etwas erst dann negieren kann, wenn man es tiefgreifend kennt. Das Negieren kommt mit dem Bejahen in einer dialektischen Beziehung zutage und setzt eine tiefe Kenntnis voraus. Danach soll man ihn durchaus beherrschen, um einen Begriff vom Allgemeinen zu unterscheiden, zu bestimmen und zu singularisieren. Kurz gesagt erfordert die Negation der Negation, die Hegel als das einzige Mittel zum Fortschritt akzeptiert, vor allem das Hinausgehen über das Negierende. Das Hinausgehen behält besonders das Bejahende bei. Das Negieren ist nicht ausschließlich ein Negieren. Es fordert einen dialektischen Blick (vgl. ebd.: 1111-1115 und vgl. Kula 2010: 139), gewinnt Bedeutung mit dem Anderen (vgl. Jaeschke 2003: 251). Wie schon erwähnt, bedingt dies nämlich einer tiefen Kenntnis des zum Negierenden und einer vielseitigen Betrachtung. In diesem Kontext soll man die Bestimmtheit bei dem Übergang vom Allgemeinen zum Besonderen klar erklären. Bei Hegel findet die Bestimmtheit einen solchen Ausdruck; Die Bestimmtheit setzt „Doppelschein“ als „totale Reflexion“ voraus: „Reflexion-in-Anderes“ und „Reflexion-in-sich“. Diese zeigen im Grunde genommen die dialektische Beziehung der äußeren und inneren Bestimmtheit; „der „Doppelschein“, einmal der Schein „nach außen“, die

Reflexion-in-Anderes, das andere Mal der Schein „nach innen“, die Reflexion-in-sich“. (Hegel 1812-1816: 1115). Ausgehend davon ist zu verteidigen, dass die vielseitige, tiefgreifende sowie eine tiefgreifende Betrachtungsweise für die Besonderheit die Grundlage bildet. In der Besonderheit ist die Allgemeinheit unerlässlich. Die Bestimmtheit geht ohnehin von dieser allgemeinen Sicht heraus. Im Rahmen der Physiognomik schafft man danach die Besonderheit in dem Punkt, wo sich die innerliche Reflexion mit der äußerlichen Erscheinung vereinigt. Auf diese Weise ist es wichtig, dass sowohl das Innerliche als auch das Äußerliche der Figur beschrieben werden. Eines der Merkmale, die der Figur die Besonderheit verleiht, ist diese zweidimensionale dialektische Beschreibung.

Die Bestimmtheit des Begriffs ist dessen Besonderheit bei Hegel, wie oben erwähnt wurde. Die Besonderheit ist die Allgemeinheit selbst, stammt von der Allgemeinheit, aber gleichfalls die Unterscheidung von der Allgemeinheit. Sie prägt sich durch das Begegnen mit dem Anderen aus (vgl. Hegel 1812-1816: 1118, 1119). Sie bestimmt die Einzelheit. Sie ist die Reflexion des Begriffs, der sich aus sich heraus und danach wieder in sich bewegt (vgl. ebd.: 1143). D.h., der in sich bewegende Begriff ist die Einzelheit (vgl. ebd.: 1144). Der Auffassung Hegels und Deutung Kulas zufolge lässt sich das literarische Werk erst durch die Einzelheit veräußerlichen. Das sich mit dieser Methode veräußerlichte Werk ist eine organisierte Abstraktion und Unterscheidung, nämlich die Besonderheit (vgl. ebd.: 1143 und vgl. Kula 2010: 149), weil es durch diese Veräußerlichung bestimmt wird.

Nach der Einzelheit wandelt sich der Begriff zum Urteil (vgl. Hegel 1812-1816: 1150). Nach der Bestimmung des Begriffs unterscheidet Hegel das Urteil der Reflexion mit einem bestimmten Inhalt in drei Urteilsformen als das singuläre, das partikuläre und das universelle. Das Reflexionsurteil ist qualifizierend und bestimmend. Beispielsweise ist der Ausdruck, „der Mensch ist sterblich“, ein selbstständiges Urteil, wird sich erst im besonderen Urteil verwirklichen. Die Besonderheit ist die Erweiterung des Einzelnen in der Reflexion. Das besondere Urteil enthält das positive und negative Urteil. Es ist in der Mitte. Während der Ausdruck, der mit „diese“ anfängt, dem singulären Urteil gehörend ist, gehört der Ausdruck, der mit „einige“ anfängt, dem partikulären Urteil.

Nach dem partikulären überträgt es sich zum universellen Urteil, das mit dem Ausdruck „alle (Menschen)“ zustande kommt (vgl. Hegel 1812-1816: 1190, 1194-1196, 1200). Auch im Rahmen der Erläuterung der sogenannten Kategorien als ein Urteil ist es von einem Übergang vom Einzelnen bzw. Persönlichen zum Allgemeinen die Rede.

1.2.7.b. Die literarische Figur bei Hegel zu den besonderen Werken

Was eine künstlerische Widerspiegelung anbelangt, ist die Besonderheit bei Hegel eine durchschlagende Position. Denn „die Kunst liebt überhaupt beim Besonderen zu verweilen“ (Hegel 1812-1816: 1115). Lukács drückt seine Auffassung zu diesem Thema ähnlich wie Hegel wie folgt aus: „das künstlerische umfaßt (...) den ganzen Spielraum des Besonderen“ (Lukács 1985: 143). Folglich ist das Besondere bei beiden ein wesentlicher Bestandteil des Kunstwerks.

Das Kunstwerk ist nach Hegel vorerst zwar regional. Denn der Dichter steht „für ein Publikum und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk zu verstehen und darin heimisch zu werden“ (Hegel 1812-1816: 305). Es ist gleichwohl universal und eine beträchtliche Informationsquelle für das Fremde: „Die echten, unsterblichen Kunstwerke zwar bleiben allen Zeiten und Nationen genießbar, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verständnis für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse“ (ebd.: 305). Hier ist in diesem Punkt die Kunst eine universale Sache, in der Mitte, verbindet das Regionale und das Universale miteinander. In dem Kunstwerk erscheint die Figur als die Grundlage des literarischen Schaffens im Besonderen, das das Einzelne und das Allgemeine beinhaltet (vgl. Kula 2011a: 116, 117). Die Figur ist somit die Verbildlichung der Dialektik zwischen der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit in der Kunst. Ferner zeigt sich der Charakter bei Hegel – Hegel bevorzugt den Ausdruck „Charakter“ für die literarische Figur- in diesem Kontext dadurch, dass sie sich vom Äußeren bzw. vom Allgemeinen ins Besondere, in sich selbst in sein Wesen bewegt, das Allgemeine, Besondere und Einzelne, das Wesen und das Äußerliche als Erscheinung in sich harmonisiert (vgl. Hegel 1812-1816: 1114). Die Figur trägt nämlich allgemeine Eigenschaften im Hinblick

auf eine literarische Figur bzw. auf einen alltäglichen Menschen, besondere Eigenschaften im Hinblick auf u.a. Geschlecht, Rasse, Identität, sozialen Stand und Zwecke als ein soziales Wesen sowie auf ihre physiognomische Erscheinung und einzelne Eigenschaften im Hinblick auf ihr individuelles Dasein.

Hegel erläutert die Kategorien des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen nicht nur im Rahmen des Begriffs und Urteils, sondern auch im Rahmen der Figuren, mit seinem Ausdruck des Charakters, und deutet den Charakter auf ähnliche Weise in einem dialektischen Verhältnis. Hegel analysiert den Charakter in drei Perspektiven (vgl. Hegel 1835-1838: 272-276): „Erstens als totale Individualität, als Reichtum des Charakters in sich. Zweitens muß diese Totalität sogleich als Besonderheit und der Charakter deshalb als bestimmter erscheinen. Drittens schließt sich der Charakter, als in sich einer, mit dieser Bestimmtheit, als mit sich selbst, in seinem subjektiven Fürsichsein zusammen und hat sich dadurch als in sich fester Charakter durchzuführen“ (ebd.: 272):

1. Mit Reichtum und Vielseitigkeit des Charakters bringt sich ein literarisches Werk nach Hegel hervor. Er ist vielseitig. Er soll sich im Allgemeinen entwickeln. Dieser Reichtum schafft bei ihm eine Tiefe, eine intensive Dignität. Mit dieser Seite erweckt er die Aufmerksamkeit des Lesers. Erst somit erreicht er die Besonderheit. Jeder Charakter ist eine eigenständige Welt. Mit einem allgemeinen Blick, mit einer reichen Beschreibung erweckt er ein lebendiges Interesse (vgl. Hegel 1835-1838: 272). Der Mensch mit Widersprüchlichkeiten in seinem Leben soll diese Widersprüchlichkeit als ein Charakter reflektieren. Denn wie Kula betont, verstärkt das Reichtum, die Vielfältigkeit und die menschliche Dignität des Charakters des Schriftstellers den ästhetischen Wert dieses literarischen Werks (vgl. Kula 2018: 5).
2. Das Allgemeine reicht der Kunst nicht, wie sich Hegel äußert: „Bei dieser Totalität als solcher nun aber kann die Kunst noch nicht stehenbleiben“. Neben dieser Totalität bzw. dieses Allgemeinen verlangt sie die Bestimmtheit mit der Besonderheit und Singularität. Eines der Kennzeichen des Charakters soll als

sein herrschendes bzw. prominentes Merkmal auffallen (vgl. Hegel 1835-1838: 274).

3. „Subjektives Fürsichsein“ ist der Charakter. Trotz der Widersprüche in sich soll der Charakter eine Einheit bilden, die seinem Wesen treu ist. Er soll das Subjektive mit dem Besonderen, das Allgemeine mit dem Einzelnen verbinden. Er soll ein bestimmter Typ sein. Auf diese Weise ist die Festigkeit und Entschiedenheit bei der Figurengestaltung wichtig (vgl. Kula 2018: 5-6 und vgl. Hegel 1835-1838: 276): „Deshalb aber muß der Charakter seine Besonderheit mit seiner Subjektivität zusammenschließen, er muß eine bestimmte Gestalt sein und in dieser Bestimmtheit die Kraft und Festigkeit eines sich selbst getreu bleibenden Pathos haben“ (Hegel 1835-1838: 276).

In dieser dritten Bestimmung unterstreicht Hegel, dass die Figur seine eigenen Entscheidungen treffen und diesen nachgehen soll. Dass sich die Figur im Werk leiten lassen kann, ist wichtig, um einen Zusammenhang mit dem Leser im Rahmen der Wirklichkeit zu sichern: „Ein echter Charakter handelt aus sich selbst und lässt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner Tat auf sich haben und dafür einstehen“ (Hegel 1835-1838: 277). Wenn Kula diese Feststellungen Hegels über die Figurengestaltung betont, weist er auf den übergeordneten ästhetischen Wert der Figur „Börklüce Mustafa“ in „Das Epos von Scheich Bedreddin“ (1936 auf Türkisch erschienen, 1982 auf Deutsch) Nazım Hikmets und der Figur „Ince Memed“ von „Memed mein Falke I²⁸“ (auf Türkisch erschienen im Jahre 1955 und auf Deutsch erstmals im Jahre 1965) Yaşar Kemals hin. Beide Figuren sind die freien und selbstständigen Figuren, die sich nach seinen eigenen Zwecken benehmen. In diesem Kontext fixiert die feste Bestimmtheit der Figuren bei der Figurengestaltung (vgl. Kula 2011b: 89 und vgl. Kula 2016b: 68-70). Beispielsweise wendet Kemal diese feste

²⁸ Memed-Romane von Yaşar Kemal bestehen aus vier Büchern. Erstes Buch ist mit dem Titel „Memed mein Falke“ ins Deutsche übersetzt, mit der Übersetzung von Helga Dağyeli-Bohne und Yıldırım Dağyeli von 1983 im Unionverlag vorhanden. Zweites Buch ist mit dem Titel „Die Disteln brennen“ ins Deutsche übertragen und mit der Übersetzung von Helga Dağyeli-Bohne und Yıldırım Dağyeli von 1983 im Unionverlag vorhanden. Drittes Buch ist mit dem Titel „Das Reich der Vierzig Augen“ ins Deutsche übersetzt, mit der Übersetzung von Cornelius Bischoff von 1993 im Unionsverlag vorhanden. Viertes Buch ist mit dem Titel „Der letzte Flug des Falken“ ins Deutsche übersetzt, und mit der Übersetzung von Cornelius Bischoff von 2003 im Unionverlag vorhanden.

Bestimmtheit bei der Figur „Memed“ gerechterweise an. Memed, der in Bezug auf die äußerliche Erscheinung dünn und schwach gestaltet ist, vergrößert sich mit seinen Taten in der Handlung vor dem Leser. Somit verleiht diese Figur sich selbst und seinem literarischen Werk und natürlich auch seinem Schriftsteller Nachhaltigkeit (vgl. Kula 2011b: 89 und vgl. Kula 2016b: 70). Die Entschiedenheit, Selbstständigkeit und freie Mentalität, die bei ihr das Innerliche bilden, wirkt auf das Äußerliche im dialektischen Sinn. Diese Eigenschaften vergrößert Memed vor die Augen des Lesers. Entsprechend der pathognomischen Betrachtungsweise Hegels bestimmt diese Festigkeit des Seelischen auch das Körperliche der Figur, die äußerlich schwächlich geschildert ist. Letzten Endes ist diesem zu entnehmen, dass je besonderer sich eine Figur gestaltet, desto entschiedener leistet sie den Hindernissen Widerstand (vgl. Hegel 1835-1838: 654).

Bei der ästhetischen Annahme Hegels verhält sich die Figur nach seinen eigenen Zwecken:

Er [Figur] zeigt sie als Menschen von freier Vorstellungskraft und genialem Geiste, indem ihre Reflexion über dem steht und sie über das hinaushebt, was sie ihrem Zustande und ihrem bestimmten Zwecke nach sind, so dass sie gleichsam nur durch das Unglück der Umstände, durch die Kollision ihrer Lage zu dem gedrängt werden, was sie vollbringen (Hegel 1835-1838: 661).

Wenn man bisher den Lukács' Ansatz über die historischen Figuren im Rahmen der Sickinger-Debatte erklärte, wurde diese Annahme Hegels schon erwähnt, die mit der von Lassalle übereinstimmt. Nach der Feststellung, die Lukács durch die Bejahung der Annahmen beider Persönlichkeiten entwickelt, soll sich die Figur selbstständig benehmen, um eine feste Bestimmtheit und mit dieser Bestimmtheit die Besonderheit erreichen zu können. Lukács und Hegel verbildlichen ihre Ansätze zu diesem Thema mit dem Beispiel „Don Quichote“. „Don Quichote“ als eine besondere Figur ist von Hegel als „vielseitig“ beschrieben, „hat vollkommen sicheres Gemüt“ und ist „seiner

Sache so sicher“ (Hegel 1835-1838: 668). Lukács‘ Bestimmungen über die Figur „Don Quichote“ passen zu der Beschreibung Hegels (vgl. Hebing 2009: 115).

Die Äußerlichkeit bzw. „die äußere Natur“ soll bei Hegel im Rahmen der Figur als ein Teil davon naturtreu widergegeben werden. Hegel versteht unter Natur im Rahmen von „Zustimmen des konkreten Ideals mit seiner äußerlichen Realität“ alles, was um den Menschen herum zur Natur gehört. In diesem Kontext unterstreicht Hegel, dass sich die geographische Umwelt des Menschen treu und wahr darstellen lässt, weil auch diese ein Teil des Menschen im Leben ist. Eine solche Darstellung trägt zur vollkommenen Bestimmtheit, Einzelheit und Wirklichkeit des literarischen Werks bei (vgl. Hegel 1812-1816: 292). Dementsprechend soll die Figur danach interpretiert werden, indem die Wirkung von Umwelt auf sie betrachtet wird. Kula betont ausgehend von dieser Feststellung Hegels, wie treu und wahr die Natur in den literarischen Werken Yaşar Kemal als ein Teil der Menschen geschildert wird. Diese Naturbeschreibungen verleiht seinen Werken Bestimmtheit und Besonderheit. Wenn der Mensch mit all seinen Bestandteilen, selbstverständlich auch mit der Natur zusammen ausführlich geschildert wird, legt dies dem Leser ein reales äußerliches Bild dar (vgl. Kula 2011a: 133).

Im Grunde sieht Hegel in seiner Ästhetik eine bestimmte Einheit bzw. Harmonie zwischen der seelischen Eigenschaft der Figur und ihrer äußeren Umgebung bzw. zwischen dem Subjekt und der Umwelt. Dabei umfasst die physiognomische Wechselbeziehung zwischen dem Inneren und Äußeren der Figur auf der Mikroebene diesmal den Zusammenhang zwischen ihrem Inneren und ihrer Umwelt auf der Makroebene. Hegel betont dies wie folgt:

Dass nämlich ein Individuum als wirkliches auftrete, dazu gehören, wie wir sahen, zwei: es selbst in seiner Subjektivität und seine äußere Umgebung“ (Hegel 1812-1816: 293) (...) In der ganzen geistigen Richtung epischer Helden z.B. in ihrer Lebensweise, Gesinnung, ihrem Empfinden (...) muss sich eine geheime Harmonie, ein Ton des Anklangs beider vernehmbar machen, der sie zu einem Ganzen zusammenschließt (Hegel 1812-1816: 294).

Überdies ist die Physiognomie der Umwelt auf der Deutung der Figur wichtig, zumal sie ihre Identität in dieser Umwelt entwickelt. Die Umwelt als das Äußerliche wirkt auf das Innerliche der Figur:

Die Physiognomie dieses ganzen Lokals macht uns erst recht das Innere der Gestalten, welche sich auf diesem Boden mit ihrer Wehmut, Trauer, ihren Schmerzen, Kämpfen, Nebelerscheinungen bewegen, vollständig deutlich, denn sie sind ganz in dieser Umgebung und nur in ihr zu Hause (Hegel 1812-1816: 294).

Auf diese Weise gestalten sich das Innerliche und das Äußerliche bei der Figurengestaltung in einer dialektischen Beziehung, was die Realität und Vielseitigkeit der Figur sichert und verstärkt. Auch in diesem Punkt stimmen die Ansätze von Hegel und Lukács überein. Der Ansatz von Lukács über die künstlerische Gestaltung der intellektuellen Physiognomie weist auf diese Dialektik hin. Bei ihm gewinnt die Physiognomie der Figur im Rahmen der intellektuellen Physiognomie erst durch eine solche Dialektik zwischen Subjekt und Gesellschaft den Sinn und erreicht die Besonderheit.

Ein Kunstwerk beinhaltet nach Hegel Spuren seiner Zeit, seiner Gesellschaft, seines Künstlers. Ausgehend davon wird seine Besonderheit bestimmt:

Aus welcher Zeit nun aber ein Kunstwerk sei, es trägt immer Partikularitäten an sich, die es von den Eigentümlichkeiten anderer Völker und Jahrhunderte abscheiden. Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker wählen vornehmlich Stoffe aus vergangenen Zeiten, deren Bildung, Sitten, Gebräuche, Verfassung, Kultus verschieden ist von der gesamten Bildung ihrer eigenen Gegenwart. (...) Der Künstler jedoch gehört seiner eigenen Zeit an, lebt in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen (Hegel 1812-1816: 305).

Ein ähnlicher Ansatz Hegels wurde in den vorigen Teilen im Rahmen der literarischen Physiognomik erwähnt. Eine physiognomische Figurengestaltung enthält ein besonderes Bild seiner Zeit und seiner Gesellschaft und bildet einen Typ. Eigentlich zeigt eine solche Figur dem Leser die Typologie der Zeit, wie auch Hegel im Rahmen der Innen-Außen-Dialektik oder der Subjekt-Umwelt-Dialektik expliziert. Die vorerst regionale Figur hebt sich in die universale auf, weil das Kunstwerk zuerst regional, aber dann mit diesen Merkmalen universal ist, wie Kula mitteilt (vgl. Kula 2011a: 142 und vgl. Kula 2016b: 79). Diese Regionalität verleiht der Figur und dem Werk die Besonderheit und diese Besonderheit bringt die Figur und das Werk auf eine universale Ebene.

Was die Physiognomie angeht, legt Lukács einen großen Wert auf die geistige Gestaltung und betont es in seinem Ansatz über die künstlerische Gestaltung der intellektuellen Physiognomie. Die Hintergründe seines Ansatzes zu diesem Punkt sind nämlich bei Hegel zu finden. In der Hegelschen Ästhetik beherbergt die ideale Gestalt diese geistige Gestalt bei der Physiognomie. Danach werden das Natürliche und das Materiale bzw. das Künstliche geistig behandelt. Das ist das Wichtigste im Kunstwerk, zumal es dadurch ästhetisiert werden kann. Hegel zufolge schafft der Künstler die Lebendigkeit des Kunstwerks dadurch (vgl. Hegel 1835-1838: 816).

Wie es schon im Rahmen der Physiognomik erwähnt wurde, hat das Gesicht eine besondere Stelle auch bei der Figurengestaltung bei Hegel. Nach ihm reflektiert es als ein Glied des Menschen seine geistige Eigenschaft. Innerhalb der Kunst stellt vielmehr die Skulptur das Gesicht in den Mittelpunkt (vgl. Hegel 1835-1838: 819). Hegel ist der Meinung, dass „das menschliche Gesicht“ das „geistige Verhalten“ des Menschen kundgibt“ (ebd.: 821). Zudem ist festzustellen, dass Hegel im Hinblick auf die Physiognomik eigentlich eingehende Deutungen mitteilt. Bei der Analyse der Skulptur berührt er beispielsweise ausführlich die Gestaltung von Stirn, Auge, Nase, Kopf, Ohren (siehe: Hegel 1835-1838: 820-832). Auch die Bedeutung der Bekleidung dabei taucht in seiner Bewertung auf (siehe: Hegel 1835-1838: 837).

Wie sich Hegel im Rahmen der Skulptur äußert, stehen das Einzelne und das Allgemeine bzw. das Individuelle und das Gesellschaftliche bei einer menschlichen Gestalt verflochten (vgl. Hegel 1835-1838: 817). Dies erinnert wieder das Verschmelzen des Individuellen und Gesellschaftlichen bei der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie von Lukács. Es ist zu deuten, dass bei der Gestaltung der menschlichen Physiognomie dieses Verschmelzen für beide eine Voraussetzung ist. Darüberhinaus dienen bei der Ästhetik Hegels die Teile zum Ganzen oder das Ganze zu den Teilen. Dies kann im Rahmen der Physiognomik und Figurengestaltung so interpretiert werden, dass alle Glieder sich im Ganzen deuten und vervollkommen (vgl. Hegel 1835-1838: 817-818): „Dadurch ist die Gestalt auf jedem Punkte vollkommen belebt“ (ebd.: 818). Davon ist zu folgern: Alles Menschliche bzw. Individuelle wie die Beziehung zwischen Form und Inhalt, Umwelt und Individuum und wie alle Glieder der Menschen, das Gesicht, die Hände und die Füße bringen das Ganze hervor. Die Teile sind somit innerhalb einer Komposition imstande, umeinander zu bestärken. Wie bisher bei Lukács erwähnt wurde, ist die Komposition für die Gestaltung der Physiognomie wichtig.

Was den Zusammenhang zwischen Leib und Geist angeht, erwähnt Hegel in den „Vorlesungen über die Ästhetik“ die Physiognomik und Pathognomik, die diesen Zusammenhang „wissenschaftlich“ untersuchen, „doch bis jetzt ohne den rechten Erfolg“ (Hegel 1835-1838:807). Besonders im Zusammenhang mit der Skulptur –der Grund dafür ist, dass die Skulptur nach einer idealen Einheit zwischen Körper und Seele, Form und Inhalt sucht- behandelt er die Physiognomik und Pathognomik zusammen. Die Pathognomik überwiegt aber bei ihm wegen des Zusammenhangs zwischen Tätigkeit und Charakter. Sein Ansatz stimmt direkt mit der Physiognomik deswegen überein, weil in den Skulpturwerken (besonders der Alten) „Teile, Züge und Gestaltungen des Körpers einer bestimmten Innerlichkeit vollkommen gemäß sind“ (Hegel 1835-1838: 808): „Dies Pathognomische, wie gesagt, geht uns hier nichts an, da die Skulptur nur mit dem zu tun hat, was von geistigem Inneren in das Äußere der *Gestalt* übergeht und dort den Geist leiblich und sichtbar werden lässt“ (Hegel 1835-1838: 807).

Was die dialektische Beziehung zwischen Innerem und Äußerem, Form und Inhalt, Figur und ihre Umwelt, Allgemeinem, Besonderem und Einzelem angeht, kann Hegel als Vorläufer von Lukács angenommen werden, wie es oben zu erklären versucht wurde. Die Problematik der Kategorien der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit steht im Mittelpunkt vor allem über die Figurengestaltung. In dieser Hinsicht bilden die Feststellungen Hegels ein Vorbild für ihn. Folglich bestimmt die Besonderheit der Figur direkt die Besonderheit des literarischen Werks. Bei einer besonderen Figur ist der Wechselspiel zwischen Innerem und Äußerem, Wesen und Erscheinung, Gesellschaftlichem bzw. Umweltlichem und Individuellem klar zu sehen.

1.2.7.c. Die Widerspiegelung der Kategorien des Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen nach Lukács auf der literarischen Figurengestaltung

Die dialektische Beziehung zwischen der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit soll richtig wahrgenommen werden, um die Wirklichkeitsauffassung in der Ästhetik von Lukács zu perzipieren. Im Allgemeinen beinhaltet die Besonderheit in der Mitte sowohl die Allgemeinheit und Einzelheit. Auf diese Weise ist sie eine Brücke zwischen dem Objektiven und Subjektiven sowie Gesellschaftlichen und Individuellen. Die Figur, der Schriftsteller und das literarische Werk, welche diese Mitte perzipieren, sind imstande, die Besonderheit und den hohen ästhetischen Wert zu erreichen. Denn nicht mit einem einseitigen, sondern mit einem vielseitigen Aspekt kann es eine Eigenschaft herausstellen, in jedem Stand, jeder Gesellschaft, jeder Epoche einen besonderen Sinn anzueignen. Wenn es nur das Allgemeine widerspiegeln würde, dann könnte es das Einzelne nicht erreichen. Wenn es nur das Einzelne reflektieren würde, könnte es das Allgemeine nicht sehen. Wenn es aber sowohl mit dem Allgemeinen als auch mit dem Einzelnen die Besonderheit schafft, erreicht es die Vielseitigkeit, die eine wesentliche Rolle für das Werk hat. Diese Vielseitigkeit vermehrt die Lesbarkeit, sichert Zugänglichkeit zum Universalen. Letzten Endes haben die Vielseitigkeit bei der Dialektik und das Deuten von allen mit ihren Gegensätzen die Folge, das richtige und objektive Betrachten zu vereinfachen. In diesem Kontext offenbart die Wahrnehmung des Zusammenhangs zwischen dem Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen die Wirklichkeit, wie Lukács vorsieht, zumal sie voraussetzt, das Betrachtete –im Rahmen

dieser Arbeit beispielsweise die literarische Figur- mit jeglichen Einzelheiten zu analysieren. Somit ist die dialektische Beziehung zwischen Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit bei Lukács als ein Schlüssel zur Kategorie der Wirklichkeit (vgl. Lukács 1985: 5, 6) und als eine Folge seiner mehrdimensionalen Ästhetik zu rezipieren.

Die Kunst neigt wegen der Beibehaltung des Allgemeinen und Einzelnen immer dazu, die Besonderheit hervorzubringen. Deswegen wird die Subjektivität in der Kunst insoweit klarer, dass die Rolle der Besonderheit in der Ästhetik konkretisiert wird. D.h., dass sich erst dadurch herauskristallisiert, dass in der Kunst etwas ohne den Menschen nicht auftreten kann (vgl. Kula 2014: 386). Oder umgekehrt: Je konkreter die Besonderheit in der Kunst wird, desto konkreter wird die Allgemeinheit. Denn es ist im Kunstwerk etwas weit von der einheitlichen (Um)Welt des Menschen nicht die Rede. Kurz gesagt ist die Kunst eine Struktur, in der das Subjektive und Objektive sowie das Allgemeine und Einzelne zusammen stehen und sich ineinanderumschlagen.

Von der Philosophie der Besonderheit ausgehend, ist zu folgern, dass das vielseitig Bestimmte durch die Einzelheiten in der Kunst identisch mit dem Typischen ist. Die Figur mit einer intellektuellen Physiognomie gestaltet sich in der gleichen Hinsicht zum Erreichen der Besonderheit. Dies kann man im weitesten Sinne wie folgt erklären: Vor allem ist der Mensch als Wesen allgemein, weil er jedes Bestandteil zum Leben aufweist (vgl. Kula 2012a: 281). Er ist gleichfalls einzeln, zumal er die Subjektivität trägt. Aber er ist auch besonders, weil er eine gesellschaftsorientierte Struktur aufweist, die ihm in der Gesellschaft von den anderen unterscheidet. Auf diese Weise umfasst der Mensch jede allgemeine, besondere und einzelne Eigenschaft. Parallel zu dieser Feststellung verfügt die Figur in jeder Hinsicht über dieses Allgemeine, Besondere und Einzelne. Nach Lukács widerspiegelt eine so gestaltete Figur die Wirklichkeit, schafft die Plausibilität sowie Nachhaltigkeit.

Nach Lukács kreuzt sich selbstverständlich „die Dialektik von Form und Inhalt mit der von Allgemeinheit und Besonderheit“ (Lukács 1985: 29). Beide erwähnten Kategorien schlagen nach seiner wesentlichen ästhetischen Annahme ständig ineinander um (vgl. ebd.: 137). Danach wird der Inhalt in Bezug auf das Allgemeine und die Form in Bezug

auf das Besondere betrachtet (vgl. ebd. 29). Sodass man die Widerspiegelung dieser Annahme im literarischen Werk wie folgt bewertet: Jeder Schriftsteller kann den gleichen Inhalt oder den gleichen Stoff behandeln, aber natürlich nach sich selbst, nach seiner eigenen Form, nach seinem eigenen Stil. Die Form bzw. die Gestaltungsart bringt somit dem Inhalt eine Neuigkeit, eine Besonderheit und unterscheidet das Gestaltete von den anderen. Parallel zu dieser Erläuterung kann z.B. die gleiche Persönlichkeit von zwei unterschiedlichen SchriftstellerInnen als Hauptfigur ausgewählt werden. Das ist das Allgemeine als der Inhalt. Die Besonderheit bildet die Gestaltung dieser Persönlichkeit als literarische Figur, was sich durch die Form zeigt. In diesem Punkt kommt die Annahme von Lukács „Form eines bestimmten Inhaltes“ zustande. Diese Annahme ist mit der Auffassung der Besonderheit von Lukács verschachtelt zu erläutern. Infolge der dialektischen Beziehung zwischen Inhalt und Form gibt es die Form eines bestimmten Inhaltes im Kunstwerk, die dessen Besonderheit unterstreicht (vgl. ebd.: 200). Im ästhetischen Gestalten ist nämlich die Form eines bestimmten Inhaltes (vgl. ebd.: 157). Somit setzt der Inhalt eine bestimmte Form voraus, oder umgekehrt. Die Form eines neuen Inhaltes soll zu diesem neuen Inhalt entsprechend gestaltet werden. Wenn die Form sich ändert, ändert sich parallel dazu der Inhalt des Lebens, oder wenn der Inhalt sich ändert, ändert dies bestimmt die Form (vgl. Lukács 1985: 158 und vgl. Kula 2014: 413). Der Inhalt bestimmt sich nach Zeit, Gesellschaft und Begebenheiten. Dieser Inhalt wirkt sich auf die Form aus. Im Zusammenhang damit kommt die Form dieses bestimmten Inhaltes vor. In Bezug auf die erwähnten Kategorien ist diesem zu entnehmen, dass das Besondere sowohl inhaltlich als auch formal die organisierende Mitte zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen ist. In diesem Kontext bildet jedes besondere Kunstwerk seine eigene Welt. Diese Welt enthält ihre eigenen Regeln, Schwerpunkte, Formen und eigenen Inhalte: „Weshalb (...) eine wirklich und wesentlich neue Form nur aus einem bedeutungsvoll neuen Ideengehalt geboren werden kann“ (Lukács 1985: 200). Ansonsten könnte man das Neue, das Gegenwärtige nicht originell gestalten. Ebenso könnten das Neue und das Gegenwärtige die Besonderheit nicht erreichen. Was diese Auffassung von der ausschließlich formorientierten bzw. von Lukács heftig kritisierten Auffassung in der Kunst unterscheidet, ist wieder die Betonung des dialektischen Ansatzes zu Form und Inhalt. Beide unterstützen sich gegenseitig. Die Verherrlichung einer davon ist nach Lukács

nicht zutreffend. Was der Inhalt ist, zeigt die Form. Wie die Form ist, hat sie einen dazu entsprechenden Inhalt. Zuliebe der Form kann man den Inhalt nicht außer Acht lassen und zuliebe des Inhalts kann man die Form nicht übersehen.

Zusätzlich zu all diesem oben Genannten soll man das Neue mit dem Alten zusammen behandeln. Erst somit gestalten sich das Gegenwärtige und das Zukünftige zutreffend, was eine richtige bzw. objektive Widerspiegelung der Wirklichkeit aufzeigt. Der geschichtlich-gesellschaftliche Zusammenhang zwischen dem Alten und Neuen kann in diesem Punkt nicht ignoriert werden. Ansonsten wäre von der Oberflächlichkeit der Gestaltung die Rede. Letzten Endes betont Lukács, dass das Alte bei der Gestaltung des Neuen und des Gegenwärtigen als Vorbild angenommen werden soll (vgl. Lukács 1985: 201, 202 und vgl. Kula 2014: 413).

Eine ähnliche dialektische Beziehung wie zwischen der Form und dem Inhalt sieht Lukács auch zwischen Wesen und Erscheinung. Das Wesen bringt die Erscheinung von sich heraus und bestimmt die Form der Erscheinung (vgl. Lukács 1985: 192). Das Wesen bestimmt die Erscheinung oder umgekehrt. Die Erscheinung hat unbedingt Spur vom Wesen (vgl. Kula 2014: 405-407). Nach der Bestimmung von Lukács geht das Wesen völlig in der Erscheinung auf (vgl. Lukács 1985: 191), ähnlich wie der Inhalt sich in der Form zeigt. In dieser Hinsicht ist diese Dialektik in dem literarischen Werk der Figur immanent. Die Figur bildet eine Einheit in Bezug auf Wesen und Schein. Das Wesen ist imstande, etwas von der Erscheinung zu verraten und umgekehrt. Wie Kula hervorhebt, ist die eigenständige Seite der künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit die Gestaltung der Wechselbeziehung zwischen Wesen und Erscheinung (vgl. Kula 2014: 407). Was die Physiognomik anbelangt, taucht die ähnliche Dialektik zwischen der seelischen und körperlichen Erscheinung der Figur auf. Im Rahmen der Dialektik und der oben geäußerten Bewertung von Wesen und Erscheinung kann man das Wesen als das Innerliche, die Innenseite der Figur, die Erscheinung als die äußerliche bzw. körperliche Erscheinung annehmen. Die äußerliche Erscheinung der Figur ist die Widerspiegelung des Innerlichen. Denn das Wesen bringt die Erscheinung von sich selbst heraus. Dabei wirken jegliche kulturellen, sozialen, ideologischen bzw. umweltlichen, äußerlichen Eigenschaften der Figur, die ihr Wesen entwickelt, auf das

Individuelle bzw. Subjektive. Hiermit -d.h. in einer pluralistischen, dialektischen Beziehung- gestaltet sich ohnehin die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten.

Das Besondere des Kunstwerks ist bei Lukács vieldeutig und steht immer im Zentrum (vgl. Lukács 1985: 143). In der Philosophie wird es im weitesten Sinne als „das Bestimmte“ beschrieben. Gegenüber dem Einzelnen beinhaltet es ein verhältnismäßiges Allgemeines und gegenüber dem Allgemeinen ein verhältnismäßiges Einzelnes. Es ist im Zentrum bzw. in der Mitte zwischen dem Besonderen und dem Einzelnen (vgl. Kula 2014: 360). Wenn es im Rahmen des Ansatzes der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten bewertet wird, ist es zu bestimmen, dass auch die intellektuelle Physiognomie vielseitig und in der Mitte sein soll. Sie ist in der Mitte zwischen dem Persönlichen und Gesellschaftlichen bzw. dem Einzelnen und Allgemeinen. Sie ist vielseitig und vieldeutig, d.h., jeder Bestandteil der Figur wird in einer vielsichtigen Hinsicht gedeutet. Die Figur ist deswegen typisch und besonders. Zudem hebt das Einzelne von ihr deswegen im Bestimmten und Besonderen ab. Je tiefer die Menschen- und Weltkenntnis und Gestaltungskraft des Künstlers in dieser Phase sind, desto energischer läuft die Wandlung ins Besondere (vgl. Lukács 1985: 141). Eine tiefe Menschenkenntnis setzt dabei voraus, das Einzelne zu perzipieren, während eine tiefe Weltkenntnis bedingt, das Allgemeine zu beherrschen. Der Künstler, der beide Seiten beherrscht, schafft eine Synthese, indem er das Allgemeine und Einzelne, das Subjektive und Objektive verbindet, und das Besondere mit seiner vielseitigen Kenntnis sichert. Dies hat sowieso mit seiner Gestaltungskraft zu tun. Nach den Schwerpunkten, wie der individuelle Künstler die gesellschaftliche Wirklichkeit wahrnimmt, bestimmt sich das Besondere.

Bei der Ästhetik von Lukács ist die Besonderheit als zentrale Kategorie sowohl im Hinblick auf den Inhalt und auf die Form festzustellen (vgl. Lukács 1985: 227, 238). Sie umfasst sowohl das Innere als auch das Äußere (vgl. ebd.: 247). Sie lässt sich sowohl im Rahmen des Schriftstellers, des literarischen Werks und der Figur interpretieren. Der Schriftsteller bringt seine individuell-gesellschaftlichen Feststellungen im Zentrum bzw. in der Mitte zusammen. Er bearbeitet das Besondere in Bezug auf Form und Inhalt in

seinem Werk. Auf der anderen Seite ist die Figur imstande, die verschachtelt mit der Besonderheit gestaltet ist, sowohl im Hinblick auf Form und Inhalt, auf Erscheinung und Charakter bzw. seelisch und körperlich die Gesellschaft mit dem Individuum bzw. das Objektive mit dem Subjektiven in der Mitte zu verbinden. In dieser Hinsicht tritt ihre Besonderheit hervor. Darüberhinaus verfügt die Figur im Werk über die Besonderheit auch deswegen, weil er bei Lukács in der Mitte zwischen der Vergangenheit und Zukunft steht. Über die Besonderheit und Originalität betont Lukács das Neue unter Berücksichtigung des Alten (vgl. Lukács 1985: 189). Wie er in den Mittelpunkt legt, entwickelt es die Besonderheit, dass das Neue und das Alte vor allem in der Phase der Gestaltung des Neuen zusammenkommen. So eine besondere Figur gewinnt in der Mitte und im Zusammenhang mit den Vorigen den Sinn in der Gegenwart gegenüber den Anderen.

Seiner allgemeinen ästhetischen Auffassung entsprechend erwähnt Lukács die Parteilichkeit auch im Rahmen der Besonderheit. Er paraphrasiert diese Frage hauptsächlich in dem Punkt, wo der Schriftsteller im literarischen Werk das Allgemeine und Einzelne, das Gesellschaftliche und Persönliche miteinander verbindet. Wie bisher erwähnt wurde, soll man bei der Lukács' Ästhetik die Parteilichkeit in der Literatur von der engagierten Literatur auseinanderhalten. Beide haben unterschiedliche Eigenschaften. Im weitesten Sinne beschreibt er die Parteilichkeit als „Stellungnahme zur dargestellten Welt“ des Künstlers (vgl. Lukács 1985: 180), was eigentlich den Unterschied bereits enthüllt. Sie ist die Folge der objektiven Wirklichkeit. Nach der Deutung Kulas sind die Auswahl und Entscheidungen des Schriftstellers ein Teil dieser Parteilichkeit, was sich in der Gestaltungsweise der Besonderheit bemerkbar macht (vgl. Kula 2014: 400). Die Figuren, die von einer solchen parteilichen Auswahl gestaltet sind, bestimmen sich eine Haltung, äußern sich ihre eigenen Gedanken, reflektieren ihre wesentlichen Entscheidungen zu wichtigen Problemen im Werk (vgl. Kula 2014: 402). Die Haltung der Figuren, die durch die Haltung des Schriftstellers geprägt ist, bestimmt ihre Stellung im Werk. Es ist unerlässlich, dass jedes Werk die Spuren des Schriftstellers aufweist (vgl. Lukács 1985: 166 und vgl. Kula 2014: 402). Er äußert seine Kritik zu einer Begebenheit positiv oder negativ dadurch (vgl. Kula 2014: 402). D.h., die Gestaltungsart des Schriftstellers im Rahmen der Handlung und der Figur

hängt von seiner Weltauffassung ab. Auf diese Weise ist jeder Künstler, jedes Kunstwerk, jede Figur parteilich. Denn es gibt ohnehin keinen unparteilichen Menschen.

Zusätzlich zu all diesen oben Erwähnten fällt jedem das Typische als das Bestimmte und als die Widerspiegelung dieses Bestimmten in der Kunst ein, was die Besonderheit in der Ästhetik von Lukács anbelangt. Lukács legt diese Problematik des Typischen in einen wichtigen Platz zu seiner Ästhetik, indem er sie sowohl im Rahmen der Situation und der Figur analysiert. Die Figuren mit einer intellektuellen Physiognomie sind ebenso die typischen Figuren. Auf diese Weise wäre es nützlich, in diesem Teil seine Analyse und Bestimmungen über das Typische zu behandeln.

1.2.7.d. Das Typische als die künstlerische Verkörperung der Besonderheit

Die marxistischen Ästhetiker und Philosophen setzten sich mit der Frage des Typischen besonders im Zusammenhang mit der realistischen Widerspiegelung oder mit der sozialistischen Wirklichkeit auseinander (vgl. Schlenstedt&George 2010: 196). Einer von diesen Ästhetikern ist Lukács, der es im Rahmen von Figur, Werk und SchriftstellerInnen und eigentlich im Zusammenhang mit der Besonderheit zu analysieren versucht. In Bezug auf die soziale Realität und mit einer realistischen Perspektive gestaltet sich das Typische in der Mitte zwischen Individuum und Gesellschaft.

Im begrifflichen Sinne weist der Typ vor allem auf die stellvertretenden Beispiele und Repräsentanten eines Gepräges selbst hin (vgl. Schlenstedt&George 2010: 191). D.h., ausgehend von dieser Definition und, wie bereits erwähnt wurde, verfügt der Typ hauptsächlich über eine stellvertretende Eigenschaft, und bildet eine allgemeine Überzeugung. Auf diese Weise kann er als ein repräsentantes Modell dargestellt werden.

„Typ“ und „Typus“ sind die häufig vorkommenden Begriffe in der Ästhetik (vgl. Schlenstedt&George 2010: 191). Wenn jeder Mensch als ein einziges Individuum und

als Repräsentant auf der Welt steht, wie Nicolai Hartmann verteidigt, dann stellt er eine besondere Menschenart dar, die durch den Einfluss der Zeit, des Volkes, der sozialen Schicht und Umwelt geprägt ist (vgl. ebd.: 191). In diesem Kontext verbinden sich das Individuelle und das Gesellschaftliche als Repräsentant im Rahmen des Typus. Es ist auch der Fall bei der Figur: alles Menschliches vereinheitlicht sich mit seiner Umwelt und bringt eine allgemeingültige Person heraus. Ebenso wie die Auffassung Hartmanns deutet sich die Frage des Typus bei Lukács: als „die konzentrierte Zusammenfassung jener Bestimmungen, die eine bestimmte Stellung in der Gesellschaft (...) objektiv notwendig hervorruft“ (Lukács 1985: 229). Die Bedeutung des Gesellschaftlichen im Typischen, „dem der allgemeinen Gesetzlichkeit untergeordnet“ (Lukács 1985: 229) ist, wird eigentlich in dieser Definition klar bemerkt. Das Verschmelzen des Gesellschaftlichen und Individuellen im Rahmen der Bestimmtheit bei der Figur ist der Schwerpunkt der Gestaltungsproblematik des Typischen von Lukács. Nach dieser Bestimmung zeigt sich die Figur als der Repräsentant der Zeit, des Volkes, des Ortes und der Schicht sowie der Ideologie in Bezug auf die Physiognomik bzw. Form und Inhalt sowie auf Individuum und Umwelt. Auf diese Weise ist eine Figur mit der intellektuellen Physiognomie gleichzeitig typische Figur, wie er annimmt. Indem sie das Individuelle und Gesellschaftliche mit einer pluralistischen und dialektischen Perspektive beibehält, wandelt sie zu einer repräsentativen Figur. Somit kann man ausgehend von der Figur typische Merkmale des literarischen Werks herausfinden. Durch ein tiefes Lesen sind viele zu deutenden Merkmale herauszustellen.

Das Thema des Typischen ist eines davon, das in der Lukács‘ Ästhetik im Rahmen der Handlung und Figur der Besonderheit des Kunstwerks zustandekommt. Das Typischsein der Handlung und Figur – in dieser Arbeit ist überwiegend vom Typischsein der Figur die Rede – ist identisch mit der Bestimmtheit und Besonderheit. Die besonderen Figuren, die explizit mit all ihren Eigenschaften bestimmt sind und das Allgemeine und Einzelne, das Objektive und Subjektive verinnerlichen, sind die typischen Figuren. Das Typische beschreibt sowieso Lukács als die „künstlerische Verkörperung der Besonderheit“ (Lukács 1985: 228). Das Typische ist die konkrete künstlerische Art der Besonderheit, die auch im wissenschaftlichen Feld hervortritt und abstrakter bewertet werden kann. D.h., es ist in der Mitte bzw. im Zentrum. Es ist

wieder auf dem Punkt, wo sich die individuelle und gesellschaftliche Wahrnehmung überschneiden. Es enthält wieder eine Vielseitigkeit in einer harmonischen Totalität.

Das Typische beinhaltet im allgemeinen Sinne sowohl eine individuelle als auch eine gesellschaftliche Seite. Lukács ist einer davon, der dies systematisch betont. Mit der Deutung Franz tritt die Besonderheit bei Lukács als „eine soziale Kategorie“ auf. Denn sie schafft einen Zusammenhang zwischen dem Einzelnen und Allgemeinen, sozusagen zwischen dem Subjekt und Objekt. Auf diese Weise ist das Typische bei Lukács vor allem und immer eine Kategorie des Lebens, überwiegend des gesellschaftlichen Lebens. Nach ihm hat somit das Typische in Sozialwissenschaften eine wichtige Rolle (vgl. Franz 1985: 48). In dem Typischen als die Kategorie des Lebens verschmelzen sich das Gesellschaftliche und das Individuelle. In diesem Kontext beinhaltet es sowohl das Subjektive als auch das Objektive in sich. Wie auch Belge äußert, ist der Typ im Roman derjenige, der überwiegend mit seinen gesellschaftlichen Eigenschaften beispielsweise von seiner äußerlichen Erscheinung geprägt ist und objektiv geschildert wird, als ein Repräsentant mit allgemeinen Merkmalen ausgestattet wird, vor allem zur Widerspiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit dient. Somit betont Belge das Verschmelzen des Gesellschaftlichen und Individuellen (vgl. Belge 1998: 23). Der Typ verliert aber nach dem Ansatz Belges nichts von seiner Individualität. Stattdessen gewinnt er eine repräsentative Eigenschaft im Rahmen der allgemeinen Kategorie unter den zeitgenössischen Merkmalen (vgl. ebd.: 25,26). Es ist gleichwohl zu unterstreichen, dass das überwiegende Allgemeine im Typischen auffällig ist (vgl. Franz 1985: 486). Das Allgemeine bzw. die allgemeine Seite überwiegt nämlich beim Typischen. Denn dabei ist der bestimmende Faktor diese allgemeine Zusammenfügung. Das Bestimmte bzw. das Besondere wird -ausgehend vom Allgemeinen- verallgemeinert. Es ist diesem Punkt zu entnehmen, dass beim Typischen oder am Typus allgemeine Eigenschaften am Partikulären ablesbar sind. Im Rahmen der Figur wird dies wie folgt gedeutet: die gesellschaftlichen Eigenschaften der Figur, die im Rahmen des Allgemeinen bewertet werden, können am Partikulären bzw. beim Individuellen der Figur festgestellt werden. D.h., das Allgemeine bzw. das Gesellschaftliche kann man bei der Figur am Individuellen als das Einzelne feststellen: „Eine übergreifende Allgemeinheit von Eigenschaften, deren Ablesbarkeit an partikulären Objekten, damit auch ein an das

sinnliche Wahrnehmen gebundener (...) Zug sind intentionale Merkmale des nun interessant werdenden Begriffs »Typus« (Schlenstedt&George 2010: 212).

Das Typische beschreibt nicht das Gemeine, sondern das Entwickelteste und das Konkreteste (vgl. Kula 2014: 434). Bei der Typisierung ist die Beziehung zu anderen Bestandteilen im literarischen Werk von Belang. Neben der Beziehung der Figuren zueinander bestimmt auch die Beziehung der Figuren zu Begebenheiten, Tätigkeiten und Bedingungen das Typische und das Besondere (vgl. Lukács 1985: 231). Weil der Typ bzw. das Typischsein, das Allgemeine und das Besondere ohnehin als identische Phänomene auf die Beziehung einen großen Wert legen, ist nicht von der einzelnen Typisierung und Analyse die Rede. Das Typische ist das Mittel zum Wege des künstlerischen Zwecks. Auch wenn das Typische als eine bestimmte Figur im Werk heraustritt, bildet diese Figur erst somit eine typische Erscheinung durch die Wechselbeziehung mit anderen Figuren in einer Hierarchie (vgl. ebd.: 232), wie es bei der Figurengestaltung mit der intellektuellen Physiognomie der Fall ist. Im Kunstwerk verlebendigen sich unterschiedliche Typen einander mit ihren Gemeinsamkeiten und Unterschiede, mit ihren Parallelitäten und Widersprüchen. Die künstlerische Einwirkung ist von dieser Gegenseitigkeit und Wechselbeziehung abhängig. Der Typ erscheint in dieser Hierarchie infolge dieser gegenseitigen Integration (vgl. ebd.: 231). Er verbindet sein Subjektives mit dem Objektiven, sein Individuelles mit dem Gesellschaftlichen und erreicht die Besonderheit, wird zu einer besonderen, typischen Figur.

Literarisch und ästhetisch bedeutet das Typische im Allgemeinen „die individuelle Wesenszüge und Eigenschaften, die zugleich historisch und sozial bestimmte überindividuelle, für ganze Klassen, soziale Schichten und Gruppen repräsentative Wesenszüge und Eigenschaften sind“ (Schlenstedt&George 2010: 194). Auf diesem Punkt bzw. von dieser Definition ausgehend kann man das Typische wegen seiner repräsentativen Charakteristik zusammen mit der literarischen Physiognomik verdeutlichen. Wie es auch im Kapitel über die literarische Physiognomik erwähnt wurde, sind die literarischen Werke die Repräsentanten der Zeit und der Gesellschaft in Bezug auf körperliche und seelische Eigenschaften. Dies ist oben schon mit den

Beispielen der deutschen und türkischen Werke zu belegen. Sie befassen das Allgemeine und das Einzelne und im Zentrum das Besondere. Sie bilden somit eine allgemeingültige bzw. allgemeine Überzeugung. Nach Schlenstedt und George bedingt das Typische, bei dem die Merkmale des Gesellschaftlichen und Individuellen, Einzelnen und Allgemeinen sowie Besonderen verschmelzen, auf jeden Fall eines intellektuellen Wahrnehmens (vgl. ebd.: 194). In dieser Hinsicht fällt die Annahme von Lukács ein, dass die Kunst eine geistige Seite neben dem Sinnlichen hat.

Im hermeneutischen Sinne bildet die Figur einen bestimmten Typ, die im literarischen Werk physiognomisch gestaltet ist. Sie ist der Repräsentant einer bestimmten Ansicht, Ideologie, einer bestimmten Schicht, einer bestimmten physischen und psychologischen Natur. Deswegen ist eigentlich jede Figur wegen der Bestimmtheit typisch. Sie ist eine typische Figur. Es ist dabei zu betonen, dass die Figur über die Besonderheit verfügt, und aber auch allgemein ist. Einen Typus zu bilden, bedeutet in der Nähe vom Allgemeinbegriff zu stehen, zumal er „den allgemeinen Gattungscharakter einer Art“ repräsentiert, wie Rudolph Hermann Lotzes mitteilt (zitiert nach Schlenstedt&George 2010: 221).

Folglich identifiziert Lukács in seiner Ästhetik das Typische mit dem Besonderen, indem er es in den Bereich der Kategorie des Besonderen einfügt. Beide stehen in der Mitte zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen, zwischen dem Individuellen und Gesellschaftlichen, zwischen dem Konkreten und Abstrakten, zwischen dem Außen und Innen (dem Erscheinenden und Wesen), zwischen dem Zufälligen und Gesetzmäßigen (vgl. Schlenstedt&George 2010: 227). Das Typische ist somit als die künstlerische Verkörperung der Besonderheit zu beschreiben. Somit unterscheidet er die Besonderheit im Rahmen des künstlerischen Gebrauchs. Denn die Besonderheit zeigt sich als eine Terminologie auch im wissenschaftlichen Bereich.

1.2.8. Das Verhältnis zwischen der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten und der Besonderheit des Kunstwerks

Der Gegenstand der Literatur ist der Mensch, bzw. der soziale Mensch. Bereits dieser Bestimmung ist zu entnehmen, dass der Mensch nicht nur individuell betrachtet wird, sondern sich mit seiner Gesellschaft, seiner Umwelt und seinen Mitmenschen einleuchtet. Der Mensch ist somit eine vielseitige Struktur. In diesem Kontext werden vielseitige Figuren in den literarischen Werken gestaltet, die im Hinblick auf das Wesen das Allgemeine und das Einzelne beibehalten und die Widersprüche in sich harmonisieren. Eine solche vielseitige, besondere und typische Figur steht in der organisierenden Mitte zwischen den Extremen, zwischen der Allgemeinheit und Einzelheit, zwischen der gesellschaftlichen und individuellen Identität.

Als eine Zusammenfassung der Erläuterungen im vorigen Kapitel ist festzuhalten, dass die Besonderheit nach Lukács im Rahmen der Bestimmtheit durch die Konkretisierung, Singularisierung und im bestimmten Maße durch die Objektivierung der Figur zustandekommt. Die Besonderheit nähert auf diesem Punkt die Figur zur objektiven Wirklichkeit, d.h., erst durch eine solche gestaltete Figur ist die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit zu schaffen. Die besondere Figur beinhaltet sowohl allgemeine als auch einzelne Merkmale in sich und erscheint sich vielseitig. Diese Vielseitigkeit hindert das Engagiertsein in der Literatur. Der Leser kann sich somit ins Erzählte bzw. in die Handlung, in die Figur hineinversetzen, bis er von der Wirklichkeit der Figur überzeugt ist. Eine solche Figur beschreibt Lukács in seiner ästhetischen Auffassung als die Figur mit einer intellektuellen Physiognomie. Was nach Lukács für ein literarisches Werk von Belang ist, ist die Gestaltung einer solchen Figur.

In der Lukács' Ästhetik hebt der Künstler auf jeden Fall das Allgemeine und das Einzelne als zwei unterschiedliche Extreme beim Schaffensprozess in die Besonderheit auf (vgl. Lukács 1985: 254). Dies ist der gewöhnliche Prozess eines besonderen Kunstwerks. Es ist als „gewöhnlich“ dargelegt, weil, wie Kula betont, der Kampf der Widersprüche der entscheidende Faktor zur Reformation, Wandlung und Fortschritt in der Natur, in der Gesellschaft und in der Kunst ist (vgl. Kula 2018: 6). Ohne diesen

Kampf ist von einer sinnvollen Existenz und einer Besonderheit nicht die Rede. Auf diese Weise verleiht die dialektische Totalität der Figur, der Reihe nach, der Besonderheit der Figur, des Werks, des Schriftstellers und des Lesers. Die Besonderheit der Figur, des Werks und des Schriftstellers wurden zuvor erwähnt. Nun ist es zu deuten, wie die Besonderheit des Lesers verläuft: Indem der Leser, der die besondere Figur liest, ihre einzelne Auffassung mit der einzelnen Auffassung der Figur vereinigt, versucht, das Leben mit einer anderen Perspektive zu perzipieren und das Allgemeine zu erreichen. In diesem Kontext unterscheidet er sich als ein Leser, der die besondere Figur und das besondere Kunstwerk liest, wegen seines besonderen Horizonts von den anderen Lesern.

Ohne ästhetisches Subjekt entsteht kein ästhetisches Objekt (vgl. Lukács 1985: 168). Das Schreiben, das individuell beginnt, gestaltet sich von SchriftstellerInnen entsprechend zu seinen gesellschaftsgeschichtlichen Erfahrungen und Auswahlen, d.h., das individuell-begonnene Schreiben verbindet sich mit dem Gesellschaftlichen und Objektiven. Wenn es den Leser berührt, wird es als das Zusammenkommen des Individuellen und Gesellschaftlichen bewertet. In dieser Phase erwartet die menschliche Subjektivität -das unerlässliche Merkmal der Kunst- (vgl. ebd.: 165) als ein ästhetisches Objekt mit objektiven Kriterien zu behandeln. Dies ist das Wesen der Kunst: Paraphrasieren alles Menschlichen durch Vereinheitlichung und Verbindung und dann dessen Interpretation. Es benötigt in dieser Hinsicht eine tiefe Betrachtungsweise. Lukács unterstreicht somit im weitesten Sinne, dass die SchriftstellerInnen ihre Subjektivität mit der objektiven Weltanschauung verbinden, daraufhin vom Persönlichen zum Allgemeinen und sogar zur Besonderheit gelangen:

In (...) Eigenleben äußert sich eben der wahrgenommene gesellschaftliche Zusammenhang; dieser wird vom Künstler vorerst nur spontan erfasst, aus seiner künstlerischen Bearbeitung erwächst jedoch die von uns geschilderte lebendige dialektische Widersprüchlichkeit, sobald der Schaffende erkennt oder wenigstens ahnt –die Fähigkeit dazu bestimmt ebenfalls seinen Rang als Künstler- daß er hier etwas qualitatives Anderes, Allgemeineres erblickt hat, als die durchschnittlichen oder exzentrischen Beobachtungen,

Eindrücke usw. seiner alltäglichen Partikularität ihm darboten. An solchen Gegenständen lernt der Schaffende selbst seine echtsten gesellschaftlichen Sympathien und Antipathien besser kennen. (...); an ihnen, an ihrem Ausbilden, (...) erhebt er sich als Künstler über seine gewöhnliche Einzelheit. (...). Wenn dabei die ursprüngliche Unmittelbarkeit des Alltagslebens aufgegeben wird, so entsteht durch die Verallgemeinerung insbesondere (...) eine neue Unmittelbarkeit auf höherem Niveau. So wird das Werk zu einer eigenen „Welt“, nicht nur dem Rezipienten, sondern auch dem eigenen Schöpfer gegenüber: Er ruft es ins Leben, aber es hilft ihm, sich auf eine Höhe der ästhetisch-gesellschaftlichen Subjektivität, auf die Höhe dieser Besonderheit zu erheben, die seine Vollendung erst künstlerisch möglich macht (Lukács 1985: 174).

In diesem Punkt identifiziert Lukács die Werkindividualität mit der Besonderheit. Dazu entsprechend ist jedes Kunstwerk wegen seines Gestalters etwas Individuelles, Persönliches (vgl. Lukács 1985: 227). Aber nach der Erscheinung und mit der Berührung des Rezipienten ist es nicht nur dem Schriftsteller eigen. Der Rezipient ist nun ein Teil davon. Durch seinen eigenen Horizont und seiner Erfahrungen verinnerlicht er das Gestaltete. Wieder in diesem Punkt berührt das Einzelne das Einzelne vom Anderen im Rahmen des Allgemeinen. Das Persönliche des Kunstwerks verwandelt sich nämlich ins Unpersönliche. Somit gewinnt es eine besondere Eigenschaft.

Folglich sind die Originalität und Dauerwirkung im Zusammenhang mit der Besonderheit bei der Lukács' ästhetischen Auffassung von den folgenden Voraussetzungen abhängig (vgl. Lukács 1985: 182 und vgl. Kula 2014: 414). Es ist diesen Voraussetzungen zu entnehmen, dass die Besonderheit, Lebendigkeit, Intellektualität, Dauerwirkung, Originalität im Hinblick auf SchriftstellerInnen, die Handlung und das literarische Werk nach den ähnlichen Kriterien berücksichtigt werden. Die Voraussetzungen dafür sind:

1. Das Treue und die Weitläufigkeit bei der Widerspiegelung der Wirklichkeit
2. Das Begreifen des Neuen im Wesentlichen
3. Das Herausfinden einer entsprechenden bzw. bestimmten Form zu dem Inhalt des geistigen Neuen
4. Das Vereinigen des Besonderen und Allgemeinen durch diese Form

Ausgehend davon ist zu deuten, dass Lukács in Bezug auf die Originalität und Dauerwirkung eines literarischen Werks das Verschmelzen des Alten und des Neuen, der Vergangenheit und der Gegenwart unterstreicht und aber selbstverständlich das Neue wegen der eventuellen Wirkung auf die gegenwärtigen Leser in den Vordergrund stellt: „das Erfassen der entscheidenden Züge im Kampf des Alten und Neuen, das künstlerische Herausstellen der spezifischen Momente des Neuen, und zwar in einer Formgebung, die auf Wiedergabe und Ausdruck gerade dieses besonderen Neuen gerichtet ist“ (Lukács 1985: 182). Die Gestaltung dieses Neuen ist imstande, die wesentlichen Probleme oder allgemeinen Themenkomplexen der Zeit und der Gesellschaft zu umfassen. Denn diese sind die wesentlichen menschlichen Probleme, deswegen auch die unerlässlichen Auseinandersetzungen der literarischen Werke. D.h., nach Lukács behandeln die literarischen Werke „inhaltlich richtige Stellungnahmen zu der großen Problemen der Zeit, zu dem Neuen“ (Lukács 1985:186) mit dazu entsprechender Form bzw. mit einer bestimmten Form des Inhaltes. Dabei ist die objektive Widerspiegelung des Dargestellten zu beachten (vgl. Lukács 1985: 186, 187, 198). Die ausgewählten Romane in der vorliegenden Arbeit werden in diesem Kontext analysiert. Somit ist es ohne Weiteres festzustellen, wie sich das Neue und das Alte vereinigen, die allgemeingültigen Probleme der Zeit und Gesellschaft der Menschen reflektieren und die Gegenwart und die Zukunft beleuchten. Pamuk und Müller sind diejenigen SchriftstellerInnen, die in ihren Werken das Neue mit dem Alten durch einen hohen ästhetischen Wert verbinden.

Wie schon erwähnt wurde, dient bei Lukács das im Kunstwerk gestaltete Besondere bzw. Typische, das auf das Hinausgehen über das Alltägliche zielt und die Einzelheiten bei der Gestaltung hervorhebt, vor allem zur Dauerwirkung (vgl. Lukács 203, 205):

Es handelt sich also um eine Gestaltung, die die Menschen und ihre Schicksale inhaltlich und den Proportionen nach so faßt, daß sie ihrem dauernden Nachleben in der Menschheitsentwicklung wirklich entsprechen, und deshalb (...) zu beliebiger Zeit, wenn die konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Gründe, Voraussetzungen, Erscheinungsweisen solcher Menschen und Schicksale längst der Vergessenheit anheimgefallen sind, noch unmittelbar nacherlebbar sein können (Lukács 1985:205).

Hier in diesem Punkt hat eigentlich die literarische Physiognomik eine große Rolle für den ästhetischen Ansatz von Lukács. Die besonderen Werke nach ihm, wie die analysierten Werke im Rahmen der literarischen Physiognomik, bieten wesentliche Informationen bzw. Mitteilungen zuerst über die Figur und dann über die Schwerpunkte der Zeit und Gesellschaft an, zumal sie durch eine eingehende Form-Inhalt-Dialektik gestaltet sind. Indem sie eine objektive Erscheinung und ein objektives Wesen der Figur zu schildern versuchen, tragen sie zu jeder Zeit bei und erwecken sie zu jeder Zeit Interesse. Der Mensch als ein soziales Wesen ist nämlich die Grundlage der Literatur. Durch die Gestaltung mit einer bestimmten Form bzw. durch eine besondere Form kann diese Grundlage sich nicht veralten. Was dabei zu betrachten ist, ist das Typische mit einem besonderen Weg vor die Augen zu bringen. Ferner legt Lukács einen großen Wert auf die Einzelheiten bei der Figurengestaltung, die die Mensch- und Weltkenntnisse des Schriftstellers enthüllen und seine Beherrschung zum Dargestellten begründen. Die Einzelheiten im Werk verbinden somit die Figur und die Handlung mit der Wirklichkeit. Das Subjektive, das sich mit der Wirklichkeit vereinheitlicht, erweckt Interesse bei dem Leser und kann eine universale Dimension gewinnen.

Der Lukács' ästhetischen Annahme nach gestaltet sich der soziale Mensch in seiner dialektischen (Um)Welt typisch. Diese Bestimmung fasst seine Betrachtung zur Figurengestaltung zusammen. Danach soll der Mensch ins Zentrum der Literatur eingefügt, in seiner Sozialität und in einem dialektischen Verhältnis behandelt, jedes Abstrakte entsprechend zur künstlerischen Widerspiegelung verbildlicht werden. Daraufhin soll eine besondere sowie typische Figur und Handlung dem ästhetischen Schaffen zufolge und durch die Synthese der Extremen wie das Allgemeine und

Einzelne geschildert werden. Lukács betont vor allem diese Punkte im Rahmen des literarischen Schaffensprozesses:

Gegenstand der künstlerischen Gestalten ist (...) in konkreten Situationen konkreter Menschen als konkreter Faktor des Lebens wirksam wird, als Teil der Bestrebungen und Kämpfe, der Siege und Niederlagen, der Freuden und Leiden der Menschen, als wichtiges Mittel, die menschliche Eigenart, die typische Besonderheit von Menschen und menschlichen Lagen sinnfällig zu machen (Lukács 1985: 184-185).

Das Kunstwerk ist letzten Endes bei Lukács „eine Widerspiegelung von wesentlichen Zusammenhängen und Erscheinungsformen der Wirklichkeit selbst“ (vgl. Lukács 1985:152). D.h., das besondere Kunstwerk ist das Zusammenkommen vom Allgemeinen und Einzelnen, von Wesen und Erscheinung, von Form und Inhalt, von Äußerlichen und Innerlichen. Mit dem Hauptziel, die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit zu schaffen, kommt das Besondere infolge der Synthese von den oben erwähnten Extremen zustande. Er verteidigt, dass sich all diese Extreme im Werk durch die Figur verbildlichen, was auf das Werk, den Schriftsteller und den Leser wirkt. Es ist nun zu folgern, dass die Figur mit einer intellektuellen Physiognomie, die typische Figur, zur Besonderheit des Kunstwerks dient. D.h., dass diese Lukács‘ Ansätze als die künstlerische Gestaltung der intellektuellen Physiognomie und die Besonderheit des Kunstwerks den gleichen Ausgangs- und Zielpunkt haben. Dass sich die Besonderheit im Werk lebendig und wirkungsvoll verbildlicht, ist erst durch die Figur möglich, die das wesentliche Bestandteil des literarischen Werks ist. In diesem Kontext hängt die Besonderheit des Werks davon ab, wie und inwieweit sich die Figur in besonderer Weise bzw. typisch gestaltet. Durch die Berücksichtigung dieser Feststellung werden die Figuren in den Romanen Müllers und Pamuks analysiert, die besonderen Merkmale als organisierende Mitte bei der Figurengestaltung herauszufinden und schließlich deren Zusammenhang mit der Besonderheit des Werks im Rahmen der Werkindividualität zu bewerten. Zum Schluss werden die Auffassungen Müllers und Pamuks zur Figurengestaltung, die abhängig von Zeit und Gesellschaft ausgeprägt ist, nach den ästhetischen Bestimmungen von Lukács interpretiert.

2. PRAKTISCHER TEIL

2.1. HERTA MÜLLER UND ORHAN PAMUK. DIE SCHRIFTSTELLERIN UND DER SCHRIFTSTELLER DER SOZIALKRITISCHEN INTELLEKTUELLEN FIGUREN

Die deutsch-rumänische Schriftstellerin Herta Müller, die 1953 geboren ist, und der 1952 geborene türkische Schriftsteller Orhan Pamuk sind die Nobelpreisträger für Literatur und bedeutungsvolle SchriftstellerInnen, die wegen ihres Geburtsdatums ähnliche Begebenheiten im Hinblick auf die Weltgeschichte bzw. im universalen Kontext erfahren. Sie treten vor allem in diesem Punkt hervor, dass sie in ihren literarischen Werken auf jeden Fall die sozialgeschichtlichen Begebenheiten behandeln und besser gesagt, dass sie die Handlung durch die Figuren mit den sozialgeschichtlichen Fragen in Verbindung setzen. Auch wenn es immer noch umstritten ist und wie im folgenden Teil der vorliegenden Arbeit erwähnt wird, auch wenn sie immer noch kritisiert werden, ob die behandelten sozialgeschichtlichen Begebenheiten in ihren Werken die Wirklichkeit bzw. die objektive Wirklichkeit widerspiegeln, ist es bestimmt und klar, dass das Widerspiegelte die auffälligsten geschichtlich-gesellschaftlichen Fragen für die Gesellschaften von der Schriftstellerin und dem Schriftsteller hervorbringen, wenn man die fiktionale Seite der Literatur in Betracht zieht. Auf diese Weise ist die Figur bei ihnen mit großen Verantwortungen ausgeprägt. Sie versucht, in ihrem eigenen Individuellen das Geschichtliche und das Gesellschaftliche zu verbinden und es in die Besonderheit hinauszutragen. Somit geht sie von dem Regionalen aus, und erreicht das Universale.

Es ist in diesem Teil zu betonen, dass es in dieser Arbeit um einen Lese- und Interpretationsversuch Müllers und Pamuks und ihrer ausgewählten Romane im Rahmen des ästhetischen Ansatzes von Lukács geht. In dieser Hinsicht kommt zuerst die literarische Bewertung Müllers und Pamuksvergleichend nach dem ästhetischen Ansatz von Lukács. Dann werden sie einzeln unter eigenständigen Titeln behandelt und ihre allgemeinen Schreibweisen und Themenauswahlen in Bezug auf ihre biographischen

und autobiographischen Stile werden zur Diskussion gestellt. Der Schwerpunkt ist dabei, die intellektuelle Physiognomie der Figuren im Rahmen der Figurengestaltung ihrer Romane unter die Lupe zu nehmen, die auffälligsten Merkmale der Figuren in diesem Kontext hervorzuheben und deren Wirkung auf die Besonderheit der Figur und des Werkes zu bewerten. Folglich ist das Hauptziel dieses Teils, ihre Figurengestaltung zu hinterfragen, die Übereinstimmungen und Abweichungen ihrer Art und Weise mit dem ästhetischen Ansatz von Lukács über die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten festzustellen und den Zusammenhang zwischen dieser Figurengestaltung und der Besonderheit oder dem ästhetischen Wert der Romane herauszubringen.

Die Bedeutung der sozialen Begebenheiten ist in den literarischen Werken Müllers und Pamuks klar zu sehen. Es hat unbedingt mit der Realität zu tun, auch wenn das Erzählte über die Gesellschaft oder über das Geschichtliche durch ihre eigene Wahrnehmung ästhetisiert und fikionalisiert wird. Die Subjektivität und die Objektivität werden vermischt literarisiert. Wie es in dem theoretischen Teil erwähnt wurde, dass Lukács „die getreue Widergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“ betont (zitiert nach Jung 1989: 120), eignen sich Müller und Pamuk eine dazu entsprechende Schreibweise an. Sie gestalten typische Figuren und typische Handlungen im Hinblick auf die Gesellschaft und die Zeit. Beide sind der gleichen Meinung mit Lukács in diesem Punkt, dass die Geschichte ein Prozess der Veränderung und Fortschritt als ein Phänomen ist, das direkt auf dem Leben der Individuen einwirkt (vgl. Lukács 1965: 28,30). Auf diese Weise berühren sie das Historische im Rahmen der Figur sowie Handlung und versuchen, eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu bilden.

Über die Kritiken zur Widerspiegelung der Wirklichkeit, des Gesellschaftlichen und des Historischen Müllers und Pamuks kann man den Ansatz von Lukács nochmal erwähnen, dass man die Geschichtsschreibung und Literatur voneinander trennen soll. Dazu entsprechend wäre es zutreffend, die Werke Müllers und Pamuks innerhalb der Fiktionalität der Literatur zu betrachten. Indem der Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Literatur stattdessen außer Acht gelassen wird, wird Müller

wegen ihrer Kritik zur Heimat heftig kritisiert und sogar „Nestbeschmutzerin“ genannt (vgl. Bozzi 2005: 49 und vgl. Dağabakan 2018: 2, vgl. Öztürk&Balçı 2015: 215, 216). Sie wird sogar blamiert, den Nobelpreis für Literatur wegen ihrer politischen Haltung zu erhalten (vgl. Öztürk&Balçı 2015: 217). Ebenso Pamuk wird oft die Entstellung der Wirklichkeit vorgeworfen und wie es bei Müller der Fall ist, wird Pamuk auch dadurch kritisiert, dass er sein Nobelpreis für Literatur wegen seiner ideologischen Haltung erhielt (vgl. Acar 2013: 43-45). Es ist in diesem Punkt nicht zu vergessen, dass die von ihnen behandelten sozialgeschichtlichen Begebenheiten zwar wirklich vorhanden sind, jedoch das Geschriebene durch die Einbildungskraft von Schriftsteller/in (von der Einzelheit von Schriftsteller/in abhängig) gestaltet wird. Wie Müller äußert:

Diese Texte verbergen die Untrennbarkeit vom Leben ihrer Autoren nicht. Sie geben dieses Leben als einzige Voraussetzung ihrer selbst an, machen persönlich Gelebtes durch Intensität zum literarischen Text. Der literarische Text läuft nicht neben der Nachweisbarkeit geschichtlicher Realität her. Er allein schafft es, durch das Detail der Sinne, die Vorstellbarkeit des Ganzen zu erzwingen (Müller 1996: 5).

Ausgehend von dem oben Erwähnten ist das einzige Ziel, das Historische und das Gesellschaftliche in der Literatur zu behandeln, sie dem Leser vorzulegen, das Interesse zu erwecken und auf den Leser einzuwirken, wie Kula hervorhebt (vgl. Kula 2016a: 159). Das Historische in einem Roman, das sich zwischen der Wissenschaft und Fiktion befindet, nicht als die direkte Widerspiegelung, sondern als die Reinterpretation des Historischen wahrgenommen wird, wie Çelik betont (vgl. Çelik 2002: 49). Dazu entsprechend werden die ausgewählten Romane der vorliegenden Arbeit, die darin das Historische und Gesellschaftliche haben, im Rahmen dieses Ansatzes interpretiert. Man kann bereits hier betonen, dass die Werke Pamuks und Müllers einen großen Wert auf die Rückblende geben, um das Historische zu konkretisieren. Der Zusammenhang zwischen den Geschehnissen, der Gesellschaft und der Vergangenheit ist dabei auffällig.

Gemäß der Abbildtheorie von Lukács und Widerspiegelungstendenz der Physiognomik ist die Beschreibungsproblematik in den ausgewählten Romanen Müllers und Pamuks nicht ausschließlich das äußerliche, oberflächliche Widerspiegeln, sondern die harmonische Darstellungsproblematik des Wesens bzw. jeder innerlichen Eigenschaft, der psychologischen, ideologischen sowie soziokulturellen Vermögen am Äußeren. Überdies hat diese Widerspiegelung mit dem Typischen des Individuums und der Gesellschaft zu tun. Verteidigend der Kritik von Lukács zur Beschreibung der Wirklichkeit bzw. zur bloßen abstrakten Widerspiegelung des Naturalismus bevorzugen Müller und Pamuk, die Wirkung der Wirklichkeit auf die Figur zu erzählen, statt zu beschreiben. Diese Wirklichkeit ist so eine von Figur und von SchriftstellerInnen wahrgenommene Wirklichkeit, wie es zur Literatur geeignet ist.

Die Figur, die Handlung, der Raum, der Gegenstand in den literarischen Werken Müllers und Pamuks tragen vor allem zur Komposition des literarischen Werks bzw. zur Totalität des Erzählten bei. In dieser Hinsicht verteidigen der Schriftsteller und die Schriftstellerin wie Lukács einen Balzacschen Ansatz, der im ersten Teil dieser Arbeit erwähnt wurde. Mit der symbolischen Bedeutung, die sie den Gegenständen zuschreiben, bereichern sie ihren Werken im Rahmen der Dialektik von Figur-Umwelt und vom Innen und Außen der Figur.

Lukács verteidigt die Totalität gegen Zerrissenheit. Wie im theoretischen Teil gezeigt wurde, unterstreicht er den Zusammenhang von Menschen und Gesellschaft, von Individuum und Kollektiven, von Allgemeinen und Einzelnen, von Form und Inhalt. Müller und Pamuk schildern diesen Zusammenhang so begreiflich in ihren Werken, dass jeder zur Bildung der Komposition mit den anderen neigt. Bei Lukács bilden das Körperliche und das Seelische der Figur eine Einheit; d.h., die Subjektivität und die Objektivität der Figur vereinigen sich. Wie im theoretischen Teil erwähnt wurde, reflektiert die Figur nicht nur eine Subjektivität. Durch die Vereinigung seiner Subjektivität mit der Umwelt enthält er auch eine Objektivität, was sie singularisiert. Dieser Punkt ist, was Lukács zur Physiognomik nähert. Der ähnliche Ansatz von Physiognomik und Lukács verbildlicht sich in den ausgewählten Romanen Müllers und Pamuks. Die Figur ist die physiognomische Widerspiegelung deren Gesellschaft und

Zeit und somit typische Figur. Sie ist ein Ganzes vom Physischen und Psychologischen. Das Physische der Figur reflektiert ihr Psychologisches. Inzwischen hat die Figur ein dialektisches Verhältnis zu ihrer Umwelt. Die Umwelt als das Außen der Figur wirkt ohnehin auf das Physische und Psychologische. In diesem Kontext vermischen sich die Figur und ihre Umwelt. Beide bilden ein Ganzes. Ferner vereinigen sich die subjektiven Eigenschaften der Figur bei Müller und Pamuk mit den objektiven Eigenschaften. Jedes äußerliche, umweltbedingte Merkmal ist der Interpretation der Figur immanent.

In Bezug auf die Figurengestaltung stammt nach Lukács „Denken und Empfinden aus dem gesellschaftlichen Sein“ (Lukács 1969b: 67), damit man typische Figur schaffen kann. Diesem ist zu entnehmen, dass die Figur bei Müller verschachtelt mit der Gesellschaft sogar als eine Folge der Gesellschaft materialisiert erscheint. „Leopold Auberg“, die Hauptfigur von „Atemschaukel“ (2009), ist beispielsweise ausschließlich ein Teil der Menschenmasse im Arbeitslager. Er ist gleichgültig hier mit einem Ding. Das Gesellschaftliche schlägt ihn so tief durch, sodass er zu einer typischen Widerspiegelung der Zeit und Gesellschaft wird. Viele Menschen erleben höchstwahrscheinlich die gleiche Vergangenheit. Die Hauptfigur des anderen Werks Müllers „Reisende auf einem Bein“, Irene, zeigt sich ebenso als ein gesellschaftliches Dasein. Müller zielt darauf, sie als ein sexuelles Objekt in der Gesellschaft materialisierte Frauenfigur zu schildern. Wie Lukács vorsieht, ist es in den sogenannten Romanen von Müller und Pamuk der Fall, je verschachtelter und klarer die äußerliche Erscheinung der Figur mit ihrem Wesen bzw. ihrem Charakter und ihrer Sozialität gestaltet wird, desto realistischer wird die Figur. Erst somit singularisiert sie sich und erreicht das Werk den übergeordneten ästhetischen Wert. Auch Pamuk wie Müller gestaltet seine Figur verflochten mit den Gegenständen und Räumen. Z.B. Sein „Masumiyet Müzesi“²⁹ (2008) ist eines von seinen Werken, in dem die feste Beziehung zwischen Figur Füsün und dem Gegenstand bzw. zwischen dem Gegenstand als Außen der Figur und dessen mentaler Beziehung mit der Figur sofort auffällt.

²⁹ „Das Museum der Unschuld“. 2008 erschien die deutsche Übersetzung von Gerhard Meier im Carl Hanser Verlag.

Die Figur Müllers ist durch Leidenschaft, Wurzellosigkeit, Zwiespalt im Leben infolge der sozialen Begebenheiten ausgeprägt. Das Gefühl, in einem überwachenden Staat als ein Individuum zu leben zu versuchen, wie auch sie selbst erlebt, ist ihren literarischen Figuren immanent. Die Figur ist nämlich ein Produkt der Gesellschaft oder erscheint als eine Folge der Sozialität, als ein enteignetes Individuum bzw. als Sozioindividuum. Das Gesellschaftliche und das Individuelle vereinigen sich. Dies ist bei der Physiognomie der Figur zu beobachten. Sie wird sowohl körperlich als auch geistig, sowohl subjektiv als auch objektiv, sowohl individuell als auch gesellschaftlich, sowohl konkret als auch abstrakt bzw. mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie ästhetisiert. Die Figur ist ebenso bei Pamuk, in seinen literarischen Werken, zwar verschachtelt mit der Gesellschaft, mit der Politik, mit der Ideologie zu gestalten. Sie tauchen jedoch nicht wie bei Müller als enteignetes Individuum auf. Die Individualität der Figur kann bei ihm in bestimmten Fällen überwiegen.

Der Raum hat eine besondere Stelle für bestimmte SchriftstellerInnen. Dieser Raum, z.B. eine Stadt, trägt auf der einen Seite zur Figur und Handlung innerhalb der Komposition bei, er identifiziert sich auf der anderen Seite mit den SchriftstellerInnen. Wie Gürsoy sich äußert, identifizieren sich beispielsweise Marcel Proust und Paris, Franz Kafka und Prag, Thomas Mann und Lübeck, Albert Camus und Algerien, Günther Grass und Danzig, Heinrich Böll und Köln, Herta Müller und Rumänien-Banat (vgl. Gürsoy 2013: 18). Man kann darunter auch die Identifikation von Pamuk und Istanbul zählen. Wie Doğan unterstreicht, ist Istanbul als sein Geburtsort die Seele seiner Werke (vgl. Doğan 2014: 20). Pamuk und Müller gestalten die Physiognomie ihrer Stadt eingehend mit der Physiognomie der Figur zusammen. Es gibt in ihren Werken eine klare Wechselwirkung zwischen Raum und Figur. Die Räume erscheinen sich somit als multikulturelle Städte als ihre Geburtsorte, Lebensorte und besonders die Räume, in denen sie ihre Kindheit verbringen und die ihre Persönlichkeit, sogar ihr Schriftstellertum beeinflussen. Pamuk lässt seine Figuren in Istanbul leben. Als Raum wählt er nämlich Istanbul aus. Er zeigt in seinen Romanen, dass er diese Stadt als ein hier Geborener und Aufgewachsener vielseitig und genau kennt. Die Einzelheiten beleben sich in dieser Stadt nach ihm. Weil er die Möglichkeit erlangt, die Istanbuler tiefgründig zu beobachten, kennt er auch sie vielseitig wie die Stadt. Auf der anderen

Seite erzählt Müller immer von ihrem Geburtsort Temeswar. Nach Lukács soll ein Schriftsteller den Raum und die Menschen/Mitmenschen in diesem Raum gut kennen, damit er ihn zum Thema seines Werks machen kann. Er geht weiter, wie im theoretischen Teil zitiert wurde: Ein Dichter soll die Kultur und das Volk gründlich kennen, jede Einzelheiten von eigener sozialen Seite wissen, wo er lebt, und „eine lebendige Beziehung zum Erbe zu besitzen“, d.h. ein Sohn des Volkes sein (mit dem Beispiel von Lukács: Mann als Sohn des deutschen Volkes). Ton und Inhalt eines solchen Dichters stammen aus dem Leben selbst, aus der Geschichte. So ist er vermischt mit dem Volk (vgl. Lukács 1969b: 81, 82). Müller als ein Individuum, das die von ihnen erzählte Geschichte selbst erlebt hat, zeigt sich eigentlich Tochter der Zeit und Gesellschaft. Entsprechend zum Ansatz von Lukács gewinnt sie ihren ästhetischen Wert durch volkstümliche Begebenheiten. Es ist ein wesentlicher Punkt, das Regionale tief zu kennen, um das Universale zu erreichen. In dieser Hinsicht schafft sie „die tiefe und richtige Auffassung dauernder, typischer Erscheinungsweisen des menschlichen Lebens“ wie Lukács bestimmt (vgl. ebd.: 84). Ebenso fällt Pamuk mit der eingehenden Beschreibung und Erzählung seines Geburtsortes und Lebensortes in unterschiedlichen Epochen, aber besonders im Rahmen der Übergangsperiode von dem Osmanischen Reich zur Türkischen Republik, vom Traditionellen zur Moderne auf. Er versucht, im ausgewählten Roman wie üblich sowohl die Menschen als auch die Begebenheiten innerhalb des geschichtlichen Ablaufs detailliert zu schildern.

Den Lukácsschen Ansatz, das Alte bei dem Perzipieren des Neuen zu betrachten, kann man hauptsächlich auf der inhaltlichen Ebene im Rahmen der Handlung Müllers feststellen. Aber im Hinblick auf die Form tendiert sie vielmehr zum Neuen. Ihre Schreibweise mit u.a. Bewusstseinsstrom, Collagen oder Neologismen unterscheidet sich von dem Traditionellen bzw. dem „Klassischen“ nach dem Ausdruck von Lukács. Sie entwickelt ihren eigenen dominanten Stil. Auf der anderen Seite vermischt Pamuk in Bezug auf Form und Inhalt das Alte mit dem Neuen näher zum Ansatz von Lukács als Müller. Es ist ohne Weiteres festzulegen, dass die inhaltliche und formale Gestaltung seiner literarischen Werke unter Berücksichtigung von klassischen Dichtern geschafft werden. Aber gleichwohl formt auch Pamuk wie Müller seine Werke der als postmodern angenommenen Schreibkultur nach und mit intertextuellen Merkmalen.

Diesem ist zu entnehmen, dass Pamuk und Müller zwar den Ansatz von Lukács für wichtig erachten, die alte Tradition bei der Literarisierung des Neuen zu berücksichtigen. Sie entwickeln jedoch einen zeitgenössischen Ansatz, besonders im Rahmen der Form, entsprechend zum Neuen. Eigentlich paraphrasiert Lukács eine solche Haltung beim Schreiben mit seinem Ansatz der Form eines bestimmten Inhalts. Die Form, die sich den ändernden Rahmenbedingungen geeignet vorkommt, kann erst den bestimmten Inhalt gründlich zeigen. So verwenden der hier behandelte Schriftsteller und die hier behandelte Schriftstellerin ihren bestimmten Inhalt und die zu diesem Inhalt entsprechende Form. Dies ist z.B. hier in ihren Romanen klar zu sehen, was in den folgenden Kapiteln mit Beispielen zu begründen versucht wird. Vor allem fällt die Form ihrer Werke als Roman auf. Die chaotische Welt und transzendente Obdachlosigkeit bzw. diesen Inhalt veranschaulichen Müller und Pamuk durch die Gattung des Romans. Infolgedessen sieht man zudem beispielsweise bei Müller die Schreibtechniken wie Collage oder Bewusstseinsstrom oder bei Müller und Pamuk wie intertextuelle Elemente. So wie im theoretischen Teil über die Brecht-Lukács-Debatte erwähnt wurde, verteidigt Brecht die Idee, der zu der Neuerung in der Kunst und in der Literatur tendiert, dass neue Methoden der wandelnden und vorhandenen Lebensumstände entsprechend entwickelt werden sollen. In diesem Kontext hat Müller eine Schreibweise näher zum Ansatz Brechts, die für das Neue steht und in sich Collagen und Bewusstseinsstrom beinhaltet. Sodass man behaupten kann, dass die Form in manchen Werken (z.B. Atemschaukel) bei ihren Werken dem Inhalt überwiegt.

Es gibt einen bemerkenswerten Zusammenhang zwischen der Postmoderne und dem historischen Roman, wie im theoretischen Teil behandelt wurde. Wegen ihrer pluralistischen Struktur bevorzugt die Postmoderne, die Begebenheiten und Merkmale verbunden mit der Vergangenheit bzw. mit dem Historischen zu befassen und das Gesellschaftsgeschichtliche zu reinterpretieren (vgl. Schilling 2012: 10). Auch die von vielen Forschern als „postmodern“ betrachteten Romane Pamuks und Müllers lassen sich in einer solchen Hinsicht reinterpretieren. Dem Ansatz gemäß, dass der historische Roman in der Postmoderne mit dem Zweck beliebig wird, „Historie kritisch zu hinterfragen“ und „alternative Konzepte für historiographisches Erzählen zu entwickeln“ (Schilling 2012: 11), findet man in den Romanen von Müller und Pamuk die

Reinterpretation des Historischen heraus. Z.B. in dem ausgewählten Roman Pamuks ist das Historische mithilfe der Methode der Intertextualität selbstreferentiell in das Werk einzufügen. In den Romanen Müllers ist das Historische die Handlung selbst. Wie Schilling betont (vgl. Schilling 2012: 35) und Müller im Rahmen der Autofiktionalität erklärt (zitiert nach Bozzi 2013:114), steht die Fiktionalität beim Schreiben im Vordergrund, was dem Schriftsteller einen freieren Raum bei der Erzählung des Historischen oder der historischen Menschengestaltung sichert. Es geht weiter: „Das Held des postmodernen historischen Romans ist durch einen Verlust von Subjektivität gezeichnet“ (Schilling 2012: 47) und „unterliegt äußeren Einflüssen und wandelt sich“ (Schilling 2012: 48), wie es direkt bei den Figuren Müllers und Pamuks der Fall ist, die sich mit dem Gesellschaftlichen vermischen.

Wenn man die autofiktionale Schreibweise etwa näher paraphrasieren soll, die bei den Werken Müllers und Pamuks ausschlaggebend ist, kann man sagen, dass die Autofiktionalität im weiteren Sinne die Verflechtung der Fiktion und Autobiographie in einem literarischen Werk ist. Bei diesem Ansatz ist die Autobiographie in die Fiktion einzufügen. Sie wird häufig in den Erinnerungstexten eingesetzt, in denen die Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst verschwindet, wie Lukács betont. Überwiegend in der Postmoderne ist sie eine übliche Schreibweise, die das Verhältnis vom Fakt und Fiktion betont (vgl. Schlereth 2016: 3, 4). Der Ausgangspunkt dieses Ansatzes ist eigentlich die Kritik, dass die Autobiographie in klassischer Sinne ihre Wirkung verliert und der Ansatz von Roland Barthes vom Tod des Autors, wie Schlereth hervorhebt. Die SchriftstellerInnen bevorzugen diese Schreibweise einzusetzen, um zu zeigen, dass der Zusammenhang zwischen dem Autor/der Autorin und dem Werk immer noch vorhanden ist und dass man auf jeden Fall die fiktionale Seite der Literatur betrachten soll (vgl. Schlereth 2016: 3). Nach Schlereth findet der Leser in der Autobiographie nichts von sich selbst, weil vom Leben eines Anderen die Rede ist. Aber in der Autofiktion kann er seine eigene Geschichte entdecken (vgl. Schlereth 2016: 21). Er drückt sich weiter aus: wenn man jeden Text als eine fiktive Struktur annimmt, dann ist die Autofiktion nichts anderes als die „Fiktionalisierung des eigenen Selbst“ (Schlereth 2016: 25). Nach dieser Festlegung ist zu bestimmen, dass die literarischen Werke Müllers und Pamuks, die von vielen als der postmoderne Schriftsteller und als die

postmoderne Schriftstellerin bezeichnet werden, gehören zu den autofiktionalen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden ihre Romane dazu entsprechend u.a. auch unter dem Aspekt der Autofiktionalität interpretiert.

Das Erleben und die Erfahrungen haben eine große Rolle beim Schreiben Müllers und Pamuks. Als umsichtige Beobachter im Leben sind sie, entsprechend der Bezeichnung von Lukács als Tochter/Sohn der Zeit und Gesellschaft darzustellen. In ihren Werken ist dazu entsprechend die tiefe Welt- und Menschenkenntnis auffällig. Sie zeigen das Neue, indem sie die Erlebnisse und Erfahrungen sowie die Wirklichkeit mit dem Fiktionalen verbinden. Dieser Ansatz als Autofiktionalität lenkt den Leser, tief zu denken und zu hinterfragen, weil sich die Fiktion und die Wirklichkeit bei der Handlung und bei der Figurengestaltung vermischen. Während die autobiographischen Merkmale die Glaubwürdigkeit des Lesers zur Wirklichkeit oder allgemein zur erzählten historischen Begebenheit verstärken, kann der Leser inzwischen die Möglichkeit finden, die behandelte Wirklichkeit heftig zu kritisieren und eine kritische Haltung gegen Geschehnisse anzueignen, auch wenn es ein Tabuthema ist. In dieser Hinsicht ist zu betonen, dass sich die Wirklichkeit der Handlung sowie der Figur hier in den ausgewählten Romanen in Anbetracht ihrer fiktionalen Seite bewerten lässt. Müller und Pamuk behandeln die gesellschaftlichen Fragen. Aber es ist nicht die Rede davon, dass sie durchaus das Wirkliche ästhetisieren. Das Behandelte ist überhaupt „die erfundene Wahrnehmung“ bzw. „erfundene Wahrnehmung, die sich im Rückblick wahr nimmt“ mit dem Ausdruck Müllers (zitiert nach Bozzi 2013: 112) und „imaginative Umbildung der Wirklichkeit“ mit dem Ausdruck Bozzis (Bozzi 2017: 162). Sie behandeln die soziale Problematik nach eigener Sicht. So bilden sie ihre eigene Wirklichkeit und zielen ausschließlich darauf, ein Bewusstsein beim Leser zu der behandelten Frage zu erregen und seinen Horizont zu erweitern. Ferner bieten sie durch die Autofiktion die Vielfältigkeit des Erzählten und die vielschichtige Bewertung des Lesers. Die Autofiktionalität sichert somit, die Kritik an Müller und Pamuk zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit nachzudenken.

Die Form-Inhalt-Dialektik, die Lukács verteidigt, ist in den ausgewählten Romanen der Schriftstellerin und des Schriftstellers festzulegen. Darin vervollständigendie Form und

der Inhalt sich gegenseitig. Der behandelte Inhalt berührt die wesentlichen Fragen der Menschheit und erreicht somit vom Regionalen zum Universalen. Die Form bei dieser Schriftstellerin und diesem Schriftsteller ist eine Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit, die dem Inhalt entspricht. In dieser Hinsicht schaffen Müller und Pamuk inhaltliche und formale Besonderheit in ihren Romanen. Die Besonderheit ihres Inhalts ist auf ihren Stil zurückzuführen, dass sie das Historische mit dem Modernen durch die Figur ästhetisieren. Diesen besonderen Inhalt vervollkommen sie nämlich durch ihre besondere Form, indem sie die modernen Erzähltechniken in die Literatur einfügen. Der eigenartige Sprachgebrauch bzw. die formale Besonderheit Müllers dabei ist zuallererst zu betonen. Zwischen Rumänischen, Deutschen und schwäbischen Dialekt sucht sie z.B. eine Mitte und erreicht eine sprachliche Besonderheit.

In den folgenden Kapiteln werden die Romane Müllers und Pamuks im Hinblick auf die Romantheorie von Lukács und die Figurengestaltung zu dieser Theorie diskutiert. In Anlehnung an die Merkmale der klassischen und modernen Figurengestaltung, die nach Lukács erörtert werden, wird besonders die physiognomische Gestaltung mit Beispielen unter die Lupe genommen.

Zum Schluss wird versucht, die Figur bei Müller und Pamuk in ihren Romanen zu interpretieren, die sich mit dem Gesellschaftlichen verschachtelt entwickelt, durch deren Individualität das Gesellschaftliche widerspiegelt, bei der die inneren und äußeren Eigenschaften im Rahmen der Physiognomik unbedingt auf eine gesellschaftliche Eigenschaft hinweisen, die sich in einer hierarchischen Struktur unter Mitfiguren zeigt und die der Repräsentant einer Dialektik zwischen dem Regionalen und dem Universalen veranschaulicht. Die gestalteten Figuren werden durch den Ansatz von Lukács der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten mit Beispielen hinterfragt und letzten Endes wird diskutiert, ob und inwieweit ihre Figurengestaltung auf die Besonderheit und den ästhetischen Wert der Figur und des literarischen Werks wirkt.

2.2. HERTA MÜLLER

Müller ist eine deutsch-rumänische Schriftstellerin, die im Hinblick auf Form und Inhalt eine bahnbrechende Position in der Gegenwartsliteratur hat. Besonders „ganz eigentümlicher Ton ihrer Prosa“ (Eke 2017: VII) mit dem ausgewählten gesellschaftshistorischen Inhalt und mit ihrem Sprachgebrauch einer Mixtur der deutschen und rumänischen Sprache erweckt einen bemerkenswerten Eindruck auf dem Leser besonders nach der Erhaltung des Nobelpreises. Ihre Art und Weise, das Wirkliche auf der individuellen, gesellschaftlichen und geschichtlichen Ebene in der Literatur zu behandeln, trägt zur Besonderheit ihrer literarischen Werke und aus diesem Grund wird einer von ihren Romanen ausgewählt, in dieser Arbeit im Rahmen der ästhetischen Ansätze von Lukács, als die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten und die Besonderheit des Kunstwerkes, zu interpretieren. D.h., nun werden vor allem ihre Figuren(gestaltung) mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie unter die Lupe genommen. Die präzise Dialektik zwischen Form-Inhalt, Außen-Innen, Individuelle-Gesellschaftliche der Figuren kann durch ein tiefes Lesen entdeckt werden. Dadurch wird versucht, zuerst den Zusammenhang zwischen dem Leben Müllers und ihre Autorschaft kurz zu behandeln, dann ihre Figurengestaltung im Hinblick auf den ästhetischen Ansatz von Lukács zu deuten, und zuhinterst die Figuren mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie in ihrem Roman festzustellen und ihre Eigenschaften zu verbildlichen, um dem ästhetischen Wert bzw. der Besonderheit Aufmerksamkeit zu erregen.

Wenn man das Leben Müllers erwähnt, dann ist einfacher, die gesellschaftsindividuellen autobiographischen Merkmale in ihrem Roman festzustellen und besonders die Figurengestaltung zu interpretieren. Müller ist 1953 in einem rumänischen Dorf der deutschsprachigen Minderheit geboren. Die gesprochene Sprache in diesem Gebiet ist banatschwäbischer Dialekt der deutschen Sprache (vgl. Eke 2017: 4). Sie wächst auf, als ob sie eine Erwachsene gewesen sei. Sie kann nie ihre Kindheit genießen. Durch dieses Gefühl ist sie so tief geprägt, dass sie in ihren Werken immer zu ihrer eigenen Kindheit rückblendet (vgl. Gürsoy 2013: 17), dass sie häufig „stumme“ und „freudlose“ Kinder beschreibt (vgl. Bologna 2012: 56). Ihr Vater war Soldat der

Waffen-SS (vgl. Dağabakan 2018: 4), der häufig in ihren Werken im Zusammenhang mit dem Zwang, Angst und Unterdrückung vorkommt. 1945 war ihre Mutter deportiert zur Zwangsarbeit in die Sowjetunion für 5 Jahre wie 80.000 Rumäniendeutsche (vgl. Müller 2009a: 71 und vgl. Gürsoy 2013: 17 und vgl. Dağabakan 2018: 21). Nach dem zweiten Weltkrieg zwischen 1965-1989 ist die Periode der Sozialistischen Republik Rumänien mit Nicolae Ceausescu in Rumänien, was Müller selbst erlebt. Sie studiert von 1973 bis 1976 deutsche und rumänische Philologie in Temeswar. Ab 1976 arbeitet sie als Übersetzerin in einer Maschinenfabrik. In den gleichen Jahren ist sie wegen der Verweigerung über die Zusammenarbeit mit Securitate „Schikanen, Drohungen und Verhören“ ausgesetzt (vgl. Taferner 2010: 70). Sie heiratet den rumäniendeutschen Schriftsteller Richard Wagner, der Aktionsgruppe Banat gründet, um eine moderne westorientierte Literatur zu schaffen (vgl. Eke 2017: 8). Dies ist eine Schriftstellergruppe, unter derer sich Rolf Bossert, Johann Lippet, William Totok, Werner Kremm befinden (vgl. Taferner 2010: 70). Müller steht dieser Gruppe nahe, ist von ihr beeinflusst, aber nicht ein aktives Mitglied davon (vgl. Marişescu 2010: 70 und vgl. Yüksel 2013: 18). 1987 emigrierte sie aus Deutschland aus politischen Gründen mit ihrem damaligen Ehemann Richard Wagner und reiste in die Bundesrepublik Deutschland (vgl. Hedayati-Aliabadi 2012: 2 und vgl. Taferner 2010: 71). Die negativen Fälle lassen sie nicht entmutigen (vgl. Dağabakan 2018: 4). Sie hält das Schreiben für eine Therapie, die ihr von den Lebensproblemen entfernt und das erlebte Trauma lindert (vgl. Dağabakan 2018: 4 und vgl. Kohl 2013: 16). Trotz der positiven Kritik zu ihrer Literatur wird sie heftig wegen ihres Inhalts kritisiert (vgl. Øye 2007: 22). Sie wird „Nestbeschmutzerin“ genannt, weil sie die Probleme und Fehler ihrer Heimat und Zeit kritisiert. Auf diese Weise sind ihre literarischen Werke lange in Rumänien verboten, während Deutschland sie fördert (vgl. Bozzi 2005: 49 und vgl. Dağabakan 2018: 2). 2009 erhielt sie den Nobelpreis für Literatur. Sie lebt immer noch in Berlin als freie Schriftstellerin (vgl. Meid 2001: 647).

Unter ihren literarischen Werken sind die folgenden zu zählen: „Niederungen“ (1982), „Drückender Tango“ (1984), „Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt“ (1986),

„Barfüßiger Februar“ (1987), „Reisende auf einem Bein“ (1989)³⁰, „Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet“ (1991), „Der Fuchs war damals schon der Jäger“ (1992)³¹, „Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett“ (1992), „Der Wächter nimmt seinen Kamm“ (1993), „Angekommen wie nicht da“ (1994), „Herztier“ (1994)³², „Hunger und Seide“ (1995), „In der Falle“ (1996), „Heute wär ich mir lieber nicht begegnet“ (1997)³³, „Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne“ (1999), „Im Haarknoten wohnt eine Dame“ (2000), „Der König verneigt sich und tötet“ (2003), „Die blassen Herren mit den Mokkatassen“ (2005), „Atemschaukel“ (2009), „Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht“ (2009), „Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel“ (2011), „Vater telefoniert mit den Fliegen“ (2012).

2.2.1. Der ästhetische Ansatz Müllers: Die Vermischung des Gesellschaftlichen und des Individuellen über die Figur

Die literarischen Werke Müllers sind ohne die Betrachtung der geschichtlich-gesellschaftlichen Perspektive unvorstellbar. Denn sie ist eine sentimentale Schriftstellerin als Individuum gegenüber den sozialen Begebenheiten. Sie macht überwiegend die Diktatur und das Überleben in einem totalitären Regime zum Thema, bereichert das Ästhetisierte mit ihren eigenen Erlebnissen. Die Politik, Ideologie und deren gesellschaftliche Widerspiegelung auf dem Individuum sind die Grundthematik ihrer Werke. Auf diese Weise sollen das Individuum und die Gesellschaft sowie die äußere und innere Erscheinung der Figuren, die Umwelt und die Figur in einer dialektischen Beziehung betrachtet werden. Letzten Endes ist die Bedeutung der sozialhistorischen Werke Müllers (Bologa 2012: 2) überwiegend auf den ästhetischen, politischen, sozialen, geschichtlichen und multikulturellen Gehalt zurückzuführen (vgl. Bozzi 2005: 9 und vgl. Braun 2013: 225). Sie ist für vielen eine

³⁰ Übersetzt von Çağlar Tanyeri ins Türkische mit dem Titel *Tek Bacaklı Yolcu*- 2013, Istanbul: Siren Yayınları

³¹ Übersetzt von Nesrin Oral ins Türkische mit dem Titel *Tilki Daha O Zaman Avcıydı*-1998, Istanbul: Telos Yayıncılık.

³² Übersetzt von Çağlar Tanyeri ins Türkische mit dem Titel *Yürekteki Hayvan*- 1997, Istanbul: Telos Yayıncılık.

³³ Übersetzt von Mustafa Tüzel ins Türkische mit dem Titel *Keşke Bugün Kendimle Karşılaşsaydım*-2015, Istanbul: Siren Yayınları.

Schriftstellerin, die die soziale Wirklichkeit beim Schreiben nicht ignoriert. Johannsen erklärt beispielsweise Müller direkt als eine politische Schriftstellerin, die die politischen Realitäten der Vergangenheit behandelt (vgl. Johannsen 2013: 207). Ebenso Dağabakan bestimmt die Schreibweise Müllers soziopolitisch (vgl. Dağabakan 2018: 2). Davon ausgehend ist zu sagen, dass die Figur bei Müller über einen hohen ästhetischen Wert verfügt, mit einem politischen Hintergrund zusammenwächst und eine multikulturelle Identität zeigt. Deswegen ist es schwierig, ihre Handlung und Figurengestaltung zu analysieren, ohne die Ideologie, Kultur, Umwelt, Sprache, Familienstruktur, bzw. die soziale Infrastruktur ihrer Zeit zu kennen. In der vorliegenden Arbeit werden die Figuren Müllers im Roman „Reisende auf einem Bein“ in Anbetracht der sozialen Struktur thematisiert.

Zuerst werden auf der inhaltlichen Ebene die Werke Müllers betrachtet. Barbara Taferner fasst die besonderen Grundthemen ihrer Werke in seiner Arbeit wie folgt zusammen: „Alltagsleben in der Diktatur“, „die darauffolgenden Auswirkungen auf Charakter und Psyche von Menschen, die gezwungen sind, in permanenter Angst zu leben“, „die Tätergeneration der Eltern“, und das „Thema der nationalen Minderheiten in Osteuropa“ (Taferner 2010: 71). Zusätzlich zu diesen Themen zählt Paola Bozzi unter ihrer behandelten Problematik die Nazi-Vergangenheit, die Folgen des Kommunismus, das Leben der Minderheiten und Migranten (vgl. Bozzi 2017: 165) und betont, dass sie „in der Öffentlichkeit ihr eigenes Schicksal“ erzählt (vgl. ebda: 166). Die Diktatur bzw. das Ceaușescu-Regime (vgl. Dağabakan 2018: 29) sowie Vater und Zeit (vgl. Eke 2017: 2) und die totalitäre Struktur tauchen im Rahmen der gesellschaftlichen Beziehungen auf. Sie problematisiert die persönlichen und kollektiven Erfahrungen zusammen. Ihre Werke werden deswegen zum Thema dieser Arbeit gemacht, da das Individuelle und das Gesellschaftliche in ihrem ausgewählten Roman sowohl in Bezug auf die Handlung als auch auf die Figurengestaltung verschachtelt vorkommen. Kurz gesagt ist ihr Inhalt die körperliche und seelische Widerspiegelung der Zeit und Gesellschaft auf den Menschen. In diesem Kontext sind ihre Figuren sozialisierte Individuen bzw. Typen, die im Hinblick auf die Physiognomik klare Mitteilungen beinhalten. D.h., dass das Individuelle und das Gesellschaftliche sind der innerlichen und äußerlichen Erscheinung der Figur immanent. Mit den

autofiktionalen Eigenschaften verbindet sie zudem das Abstrakte und Konkrete sowie das Ideale und das Wirkliche. In dieser Hinsicht gestalten sich ihre Figuren mit einer auffälligen präzisen intellektuellen Physiognomie.

Im Rahmen der Form hat Müller eine besondere Schreibweise, die zwischen dem Deutschen und Rumänischen durch (schwäbischen) Dialekt und Neuwortschöpfungen bereichert wird. Infolge ihrer eigenen Erlebnissen und Erfahrungen im Leben bzw. in der Gesellschaft entwickelt sie eine eigenständige Schreibweise. Sie schreibt ihre Werke als ein Individuum des Alltags, der Zeit und der Gesellschaft zwischen Sprachen, Welten und Kulturen. Eine solche Identität ist immer im Werden, in der Bewegung (vgl. Taferner 2010: 81). Als eine Rumäniendeutsche erlebt sie dieses Gefühl so tief, dass ihre Schreibweise eine interkulturelle bzw. multikulturelle Dimension und eine Besonderheit erreicht. Ihre Sprache ist in der Mitte als das Bestimmte bzw. das Besondere zwischen Rumänien und Deutschen, zwischen dem Abstrakten und Konkreten. Sie schreibt überwiegend auf Deutsch, aber ihr Deutsch ist reich an rumänischen Wörtern. Es fällt auf, dass die deutschen Entsprechungen der rumänischen Wörter, Redewendungen oder Sprichwörter häufig auftreten. Sie hat nämlich eine zweidimensionale Sprachwelt. „Dieses Zusammenfügen von Sprachsplintern aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten wurde zu einer zentralen, durchaus verinnerlichten Vorangehensweise ihres Schaffens“ (Taferner 2010: 73). D.h., ihre „multidimensionale Identität“ (Taferner 2010: 73), ihre Hybridität widerspiegeln sich in ihrer multidimensionalen Sprache und entwickelt eine hybride Sprache. Diese Hybridität hat nämlich bereits mit ihrem multikulturellen Heimatsort „Banat“, mit „Ethnien, konfessioneller Vielfalt und Mehrsprachigkeit“ zu tun (vgl. Marişescu 2010: 71).

Die Pluralität, die Müller in ihrem persönlichen Leben erlebt, spiegelt sich neben ihrem Sprachgebrauch auch in ihrer Figurengestaltung wider. Die zwischen zwei Kulturen, Sprachen, Gesellschaftsordnungen lebende Müller erringt die Möglichkeit, beide zu vergleichen. Infolgedessen gestaltet sie ihre Figuren nach einem solchen Ansatz. Die Hauptfigur Irene von „Reisende auf einem Bein“ bewegt sich wie Müller selbst

zwischen zwei Kulturen, zwei sozialen Strukturen, zwei Sprachen hin und her. Irene ist hybrid wie Müller selbst. Sie zeigt sich als die erstellte Widerspiegelung Müllers.

Bei Müller hat der Mensch, das Individuum bzw. die Humanität eine mittlere, besondere Rolle (vgl. Dağabakan 2018: 8). Deswegen gibt sie einen besonderen Sinn zu der ausführlichen, vielseitigen Figurengestaltung und literarisiert die wichtigen historischen Begebenheiten durch die Figuren. Alles in ihren Werken, das das Individuum mit der Gesellschaft verbindet (z.B. Muttersprache), gehört zu sich selbst wie der Körper (vgl. Müller 2009a: 26). Das Gesellschaftliche in Individuum hört nur dann auf, wenn die physische Existenz des Individuums ausgeht. Auf diese Weise sind das Individuum und die Gesellschaft zwei voneinander abhängige Strukturen.

Wie Müller betont, trägt ihre Schreibweise tiefe Bedeutungen. Sie erwartet, beim Lesen hinter dem Gesagten oder dem Sichtbaren entdeckt zu werden: „Ständig hinterfragt sie das Gesagte aber auch das unterschwellig Mitgesagte, das zwischen den Worten liegt und den verschiedenen Vorstellungsweisen entspringt“ (Taferner 2010: 74). Sodass ihre Figuren ganz geeignet sind, im Hinblick auf die Physiognomik und auf der gesellschaftlichen sowie individuellen Ebene durch tiefes Lesen zu interpretieren.

In den Werken Müllers haben Gegenstand, Raum und Körper einen besonderen Platz. In der Wechselbeziehung mit der Handlung und mit den Figuren tragen sie zur Komposition bei (vgl. Johannsen 2013: 208). Kegelmann schreibt den Räumen Müllers sowohl einen materiellen als auch mentalen Sinn zu (vgl. Kegelmann 2012: 479). In Bezug auf die Innen-Außen-Dialektik der Figur beinhalten sie mentale Assoziationen, die die Merkmale des Werks im Rahmen des Totalitätsprinzips vollenden. Er behauptet beispielsweise, dass Rumänien oder Hermannstadt in Werken Müllers die Angst assoziiert (vgl. Kegelmann 2012: 480). Oder die räumlichen Beschreibungen wie Fabrik, Rasierstube, Kantine im Lager in ihrem Roman „Atemschaukel“ sind wegen ihrer mentalen Assoziationen detailliert geschildert (vgl. Kegelmann 2012: 482). Während die Hauptfigur in sich die Heimatstadt im Lager trägt, trägt sie nach der Heimkehr das Lager in sich (vgl. Kegelmann 2012: 485). Sie hängt mental von dem Lager so sehr ab, dass sie sich davon nicht trennen kann, auch wenn sie dieses

zurücklässt. Sie lebt ohnehin nicht physisch aber mental im Lager für den Rest ihres Lebens (vgl. Kegelmann 2012: 484).

Die Physiognomie bzw. die Polysemie der Gegenstände haben einen besonderen Sinn in den Werken Müllers (vgl. Johannsen 2013: 209 und vgl. Trautmann 2011: 7). Müller leitet von den Gegenständen Substantive ab (z.B. „Holzmelone“ in „Herztier“), die bestimmten Gefühlszustände oder Geschehnisse definieren können (vgl. Johannsen 2013: 210). Diese Gegenstände haben besondere Bedeutungen, wie es hier bei Balzac erwähnt wurde. Die Gegenstände als etwas Äußerliches dringen dem Inneren der Figur durch, sodass sie die veräußerlichten Gefühle der Figur werden. Daraufhin ist es zu betonen, dass Müller abstrakte Gefühle der Figuren oft durch die Gegenstände konkretisiert. In einem ähnlichen Kontext beschreibt Johannsen die Gegenstände bei Müller als „Gedächtnisträger“ (vgl. Johannsen 2013: 213). Auch der Körper ist zur Veräußerlichung einzusetzen (vgl. Johannsen 2013: 213). Sogar vereinheitlichen sich oft der Körper bzw. die Figur und die Gegenstände. Es gibt manchmal keinen Unterschied dazwischen (vgl. Johannsen 2013: 214,215).

Müller hebt die Bedeutung der Gegenstände und deren Beitrag zur Figuren- und Handlungsgestaltung bzw. zur Komposition des Werks in ihrer Nobelvorlesung hervor. Sie erklärt z.B., was für eine besondere und mentale Rolle der Gegenstand „Taschentuch“ als ein Symbol in ihren Werken, wie und inwieweit er als ein äußerlicher Gegenstand des Menschen seinem Inneren durchdringt und welche Bedeutungen er in der menschlichen Psyche im Zusammenhang mit der Zeit und Gesellschaft tragen kann. Sie verbindet ihn beispielsweise mit ihrer Mutter (Müller 2009c: 1 und vgl. Bologna 2012: 70). Soweit man von ihren Werken folgern kann, bedeutet der erwähnte Gegenstand auf der seelischen Ebene außerdem u.a. Liebe, Vertrauen, Geborgensein oder Angst, Verfolgen und Beobachten. Sie drückt es so aus: „Der Verfolger muß nicht körperlich da sein, um zu bedrohen. Als Schatten sitzt er sowieso in den Dingen, er hat das Fürchten hineingetan ins Fahrrad, ins Haarbleichen, ins Parfum, in den Kühlschrank (...)“ (Müller 2009a: 138). Auf der anderen Seite weist das Taschentuch auf „die akute Einsamkeit des Menschen“ hin, wie sie bestimmt, oder es taucht als ein Gegenstand auf, das sie kompensiert (vgl. (Müller 2009c: 9). Die Gegenstände erscheinen nämlich sich

mit dem Menschen zusammen und können erst mit ihm im Rahmen der Dialektik des Abstrakten und des Konkreten gedeutet werden. Es gibt dazu ein typisches Beispiel, dass das Taschentuch die Mutter Müllers repräsentiert:

In der Zeit, als ich ein Treppenwitz war, habe ich im Lexikon nachgeblättert, was es mit dem Wort TREPPE auf sich hat. (...)TREPPENWANGEN, TREPPENAUGEN – also hat die Treppe ein Gesicht. Ob aus Holz oder Stein, Beton oder Eisen – wieso bauen die Menschen selbst in die sperrigsten Dinge der Welt ihr eigenes Antlitz hinein, geben totem Material die Namen vom eigenen Fleisch, personifizieren es zu Körperteilen (Müller 2009c: 3).

Die auffälligen symbolischen Gegenstände als Erinnerungsträger bei Müller sind u.a. Schlüssel, Möbel, Stuhl, Schuhe, Bücher, Koffer, Bilder und Schmuck (vgl. Trautmann 2011: 1 und vgl. Dağabakan 2018: 12). Müller betont immer das Verhältnis zwischen den Gegenständen und den Erinnerungen, das besonders in den problematischen oder harten Zeiten der Figur mehr auffällig wird (vgl. Dağabakan 2018: 12). Letzten Endes kommt der Gegenstand als ein Übergangsmittel mit einer bindenden Funktion zwischen Innen- und Außenwelt der Figur vor. Dies hat mit der Identitätsbildung des Individuums zu tun. (vgl. Bologna 2012: 7, 66, 67). In seiner Arbeit erklärt Elvine Bologna es mit der Übergangsobjekttheorie von Donald Winnicott. Nach dieser Theorie verbindet beispielsweise das Taschentuch Mutter und Außenwelt als ein Übergangsobjekt bzw. als „Verkörperung der mütterlichen Liebe aber auch Teil der inneren Welt der jeweiligen Person“ (vgl. Bologna 2012: 71). Es zeigt die Wechselbeziehung zwischen Innenwelt und Außenwelt des Individuums bzw. zwischen der Gesellschaft und Individuum. Infolgedessen behauptet das Individuum seine Identität selbstsicher in der Außenwelt, wie er bestimmt (vgl. Bologna 2012: 33). Dadurch konkretisiert es nämlich seine Gefühle. Dem Innerlichen wird eine äußerliche Form gegeben. Trautmann hingegen legt die Gegenstände als Ersatzobjekt für den Abwesenden bei Müller dar. D.h., die Gegenstände vereinheitlichen den Menschen mit seiner Umwelt und vervollkommen ihn. Denn der Mensch bildet ohnehin eine Einheit mit seiner Umwelt: „Die den Menschen umgebenden, zu ihm gehörenden Gegenstände sind (...)“

wesensmäßig mit seinem Charakter, seiner gesamten Identität und Seinsweise verbunden“ (Trautmann 2011: 7). Müller nimmt dies an und expliziert folgenderweise:

Immer waren die Gegenstände wichtig. Ihr Aussehen gehörte zum Bild des Menschen, die sie besaßen, wie die Menschen selbst. Sie gehören immer zu dem, was und wie ein Mensch war, untrennbar dazu. Sie sind äußerste von der Haut weggehobene Teil der Personen. Und wenn sie länger als ihre Besitzer leben, wandert die ganzen dagebliebenen Gegenstände (Müller 2009a: 15).

Wie oben erwähnt wurde, weisen die Figur und ihre Umwelt eine feste Beziehung bei Müller auf (vgl. Johannsen 2013: 220). Dies verbildlicht sich z.B. in ihrem Werk „Herztier“ durch Lola: „In dem Gesicht war eine Gegend (...) In Lolas Heft las ich später: Was man aus der Gegend hinausträgt, trägt man hinein in sein Gesicht“ (Müller 2009b:10). Davon ausgehend ist zu folgern, dass die Figur, die Gegenstände, die Natur, die Umwelt, der Körper bzw. das Äußere der Figur eine Einheit bzw. ein dialektisches Verhältnis bilden. Somit sichert das physiognomische Lesen bei Müller wichtige Folgerungen. Im Hinblick auf die Physiognomik liegt das Gesicht im Mittelpunkt, das auf einem Körperteil hinweist, der die Persönlichkeit des Individuums enthüllt. In diesem Kontext beschreibt Karin Bauer die Schreibweise Müllers als ein somatisches Schreiben. Sie deutet eigentlich auf die Möglichkeit einer physiognomischen Analyse hin. Nach ihr schreiben „Armut, Angst und Repression“ sich „in die Gesichter und Körper der Betroffenen ein“ (Bauer 2017: 212) und „das Gefühl der Angst schreibt sich in den Körper ein, selbst wenn die Betroffenen versuchen, die Angst zu verstecken“ (Bauer 2017: 212). Die Angst beispielsweise kann man sowohl körperlich als auch seelisch der Figur immanent lesen: „(...) diese ausgedachte Angst ist keine bloß eingebildete, sie ist gültig, wenn man sich mit ihr herumschlagen muß, da sie so wirklich ist wie die von außen begründete Angst. Man könnte sie, gerade weil sie im Kopf gebaut ist, auch kopflose Angst nennen. Kopflös, weil sie keine genaue Ursache und keine Abhilfe kennst“ (Müller 2009a: 8).

Bei Müller sind die Widersprüche so vermischt, dass die davon entstandene Einheit auffällig ist. In diesem Kontext betont Norbert Eke die Gestaltungsart Müllers wie folgt: „Das Schöne mit dem Hässlichen zu denken, die Idee einer unteilbaren Humanität und die Erfahrung der moralischen Verwahrlosung in politischen Zusammenhängen, gehört dabei zum Programm der Autorin“ (Eke 2017: VII). Daraus ist zu folgern, dass sich Müller dazu neigt, die Figur oder die Handlung mit ihrem Gegenteil zu gestalten. Durch die Betonung der Humanität formt sie die Figur, die Handlung und den Raum im Rahmen der politischen, kulturellen, ideologischen, bzw. im Grunde der individuellen und gesellschaftlichen Erlebnisse und Erfahrungen. D.h., dass sie jedes Merkmal des literarischen Werks realitätsorientiert fiktionalisiert (vgl. Eke 2017: 2). Die Realität und die Fiktion, das Subjektive und das Objektive, das Abstrakte und das Konkrete tauchen verschachtelt auf. Auf diesem Punkt denkt der Leser nach, was das Wirkliche oder das Fiktionale ist. Die Schriftstellerin lenkt somit den Leser, durch ein tiefes Lesen das Werk zu bewerten.

Unter diesen Widersprüchlichkeiten schildert Müller auch diese zwischen der Gesellschaft und dem Individuum besonders zwischen dem Staat bzw. der Macht und dem Individuum. Diese widersprüchliche Beziehung ist der Figur immanent. Wie Dağabakan betont, stellt die Schriftstellerin eigentlich ihre innerliche Welt dar, indem sie die Welt, in die sie hineingeboren ist, deren Probleme, die Freude und Unfreude darin zum Ausdruck bringt (Dağabakan 2018: 16). Sie erreicht daher das Einzelne ausgehend vom Allgemeinen. Bozzi drückt diesen Ansatz Müllers wie folgt aus: „Erzählt aus der Perspektive von jemandem, der das Leben vom Rand der Gesellschaft erlebt und beobachtet, verbinden die Geschichten Herta Müllers die Entfremdung des Individuums von Gemeinde und Staat mit der Ausgrenzung derjenigen, die der gesellschaftlichen Norm nicht entsprechen wollen oder können, etwa der Frauen“ (Bozzi 2005: 70). Der Widerspruch ist ein wesentlicher Teil des Menschen im Leben. Wie Tunalı bestimmt, gibt es aber in diesem Kontext einen existenziellen Bedarf des Menschen zur Harmonie trotz jedes Widerspruchs nach Lukács. Dieser Bedarf gleicht die Extreme in der Mitte aus (vgl. Tunalı 1976: 223). In dieser Hinsicht entstehen das Individuum und die Gesellschaft trotz der Widersprüche in einer Einheit als die Widerspiegelung eines menschlichen Bedarfs bei Müller.

Der Körper kommt überwiegend nicht zum individuellen Besitz, sondern Opfer der Staatsmacht, der Gesellschaft und der Vorurteile bzw. als ein Objekt vor (vgl. Bozzi 2005: 88). Bozzi erklärt somit den Körper bei Müller als ein Ausdruck der Erlebnisse und der gesellschaftsgeschichtlichen Erfahrungen: „Er wird als sozialer Körper zum Aufbewahrungsort von Erinnerungen, er ist eine Art soziales Gedächtnis“ (Bozzi 2005:88). Jede gesellschaftliche und geschichtliche Begebenheit wirkt so auf das Individuum und zeigt sich durch die Figur. Auf diese Weise ist es möglich, ausgehend von der Innen-Außen-Dialektik die Werke Müllers zu interpretieren und im Rahmen der gesellschaftsgeschichtlichen Einflüsse auf der Figur das Typische der Zeit und Gesellschaft festzustellen. Die Diktatur wirkt auf den Körper der Figuren nach Bozzi wie folgt: „Spuren am Körper sind Zeichen der bedrückenden und unmenschlichen Lebensbedingungen“ (Bozzi 2005: 89) und „der Körper muß der Ideologie, dem Staat, dem Diktatur dienen. Wenn er aber seiner Eigenständigkeit beraubt wird und seine Funktionen einzig dem Staat nützen sollen, wird der Körper sinnlos, verwesendes Fleisch“ (Bozzi 2005: 89). Und ebenso hat die Angst Wirkungen sowohl auf den Körper als auch den Geist des Menschen (vgl. Bozzi 2005: 90). Die Physiognomie der Figur hat also bei Müller einen besonderen Platz, welche gründliche Kenntnisse auf der individuellen und gesellschaftlichen Ebene anbietet.

Wie vorher erwähnt wurde, ist Müller eine Schriftstellerin, die ihre Literatur mit der Politik verbindet (vgl. Taferner 2010: 70). Sie hat dabei einen bestimmten Zweck entsprechend ihrer Ideologie, der Ungerechtigkeit entgegenzustehen, als ein Zeugnis die Geschehnisse bekannt zu machen und das Erzählte zu universalisieren (vgl. Dağabakan 2018: 5). Mit diesem Zweck bereichert sie ihre Werke durch autobiographische Merkmale, um das Wirkliche zu zeigen und es besonders aufrechtzuerhalten und sich beim Schreiben zu beruhigen. Vor allem geht sie beim Schreiben von den eigenen Erlebnissen und Erfahrungen aus. D.h., ihre Schreibweise ist auf dem Prinzip „Sehen und Schreiben“ zurückzuführen (vgl. Eke 2017: 3). Nach dem Lukács‘ Ansatz dient sie somit die Tochter der Zeit und Gesellschaft zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. In diesem Punkt soll unbedingt betont werden, dass sich die Heimatvorstellung Müllers als eine Migrantin entwickelt, die zwischen Deutschland und Rumänien hin- und herpendelt. Die wegen des Dazwischenstehens entstehende

Angst, Unterdrückung und die familiären Trennungen usw. beeinflussen ihre Heimatswahrnehmung. Sie nimmt das rumänische Banat nicht als Heimat wahr, auch wenn sie eine Gebundenheit zu diesem Ort fühlt. Wie oben erwähnt wurde, ist sie wegen ihrer Kritik an der Heimat als die Verräterin abgestempelt. Und die daraufhin entwickelte Anti-Heimat-Wahrnehmung fällt bei ihr und ihren Werken auf (vgl. Dağabakan 2018: 17). Die Entwicklung dieser Haltung zur Heimat hat überwiegend mit dem Gefühl von Freiheit und Frieden zu tun (vgl. Dağabakan 2018: 17, 18). Ebenso im Rahmen des dominanten Anti-Heimat-Gefühls nehmen die Figuren Müllers die Heimat wahr. Aber gleichwohl bereichert sie als die Tochter der Gesellschaft ihre Werke mit den volkstümlichen Merkmalen wie Volkslied, Redewendungen, Sprichwörtern, den Wörtern der Heimatsprache. Sie setzt diese Merkmale zutreffend ein, die das Wesen des Volkes reflektieren. Denn sie ist bewusst, dass sie am besten mit den volkstümlichen Merkmalen das Volk bzw. den Leser berühren kann. Sie verstärkt den Zusammenhang zwischen dem Gesellschaftlichen und Geschichtlichen.

Der Schwerpunkt der Werke Müllers ist die bemerkenswerte Wirkung der gesellschaftsgeschichtlichen Begebenheiten auf die Menschen. Auf der geschichtlichen Ebene tauchen häufig die deutschsprachigen Minderheiten Rumäniens, die nach dem 2. Weltkrieg Exil und Arbeitslager erfahren und das Schrecken des Dazwischenstehens zwischen Rumänien und Deutschland wegen der Diktatur auf. Auf der gesellschaftlichen Ebene kommen meistens die Themen wie die freudlose Familie, das Unmoralische, das Verfolgen, die Todesangst, die Unterdrückung, die Diktatur usw. vor (vgl. Gürsoy 2013: 23). D.h., dass die soziale Infrastruktur die wichtigste Thematik ist (vgl. Dağabakan 2018: 80). Die Schriftstellerin verbildlicht die Wirkung des Gesellschaftlichen auf das Individuum, aber sie zeigt diese Wirkung nach dem Ausdruck Dağabakans als „eine soziale Anomie“. Die Entfremdung durch den Kampf zwischen der Gesellschaft und dem Individuum führt zu einem Konflikt mit dem gesellschaftlichen Werten des Individuums (vgl. Dağabakan 2018: 80). Das Individuum entfremdet sich der Gesellschaft, nachdem es die Belastung des gesellschaftlichen Lebens bemerkt und vereinsamt sich. Aber die Gesellschaft bzw. die dominante gesellschaftliche Ideologie lässt die Figur nicht in Ruhe, weil sie dem Individuum immanent ist. Der moderne Mensch ist somit immer „auf der Suche nach seiner Rolle in

der Gesellschaft und, eng damit verbunden, seiner individuellen Identität“ (Bologa 2012: 14). D.h., er sucht immer etwas Individuelles in dem Gesellschaftlichen, das ihn umkreist. In dieser Hinsicht deutet die Äußerlichkeit auf die Innerlichkeit hin, und besser gesagt zeigt es die dialektische Beziehung dazwischen. Infolgedessen sichert z.B. die Gesellschaft mit ihrer Dekadenz auch die des Individuums. So ist die „Einsamkeit infolge der Moderne“ klar zu sehen (vgl. Haines 2013a:87). Nach Müller ist diese ohnehin eine akute Einsamkeit infolge der gesellschaftlichen Bedingungen wie Zwang, Deportation, Heimatlosigkeit (vgl. Haines 2013a: 88). Die Individualität kann auf etwas Negatives hinweisen, wenn man die damalige soziale Infrastruktur betrachtet. Man kann dies ausgehend von ihren Werken so erklären: Nach Müller ist jedes Individuum als ein bestimmter Klassenzugehöriger wegen der Diktatur anzunehmen. Das Individuum zeigt sich als ein enteignetes Individuum. Als ein einzelnes Individuum aufzutreten, ist nur dann möglich, wenn es dem dominanten Regime entgegengesetzt (vgl. Dağabakan 2018: 14). Die Einsamkeit ist auf der anderen Seite das unerlässliche Thema des Romans in der Moderne, wie Lukács in seiner Romantheorie erklärt. Lukács teilt mit: „Die Form des Romans ist (...) ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács 1971: 32). Dessen Figuren sind diejenigen, die eine solche transzendente Obdachlosigkeit erleben. Diese Einsamkeit ist bei den Hauptfiguren Müllers in dem ausgewählten Roman „Irene“ klar zu bemerken. Irene erlebt eine tiefe körperliche und seelische Einsamkeit in ihrem Verlorenheitsgefühl zwischen zwei Ländern.

Die Gesellschaft verfügt über so eine bestimmende seelische und körperliche Wirkung auf das Individuum, sodass das Individuum, das sich gegen die Gesellschaft kämpft und die Unterdrückungen nicht mehr aushalten kann, seine eigene Existenz körperlich und seelisch abschafft. Dies ist der übliche Grund bei Müller, dass die Figuren meistens Selbstmord begehen (vgl. Dağabakan 2018: 82).

Das primäre Ziel für Müller beim Schreiben ist es, die Vergangenheit mit der Gegenwart und mit der Zukunft zu verbinden und die negativen Erlebnisse im Rahmen der Humanität Aufmerksamkeit zu erregen, dadurch dass sie nicht mehr erlebt werden. Sie versucht nämlich, durch das Schreiben etwas mitzuteilen: eine gesellschaftliche Mitteilung, eine Mitteilung über den sozialen Menschen, eine Mitteilung, damit das

Individuum in der Gesellschaft besser leben kann. Lukács äußert es so: Es ist die Vergangenheit, die die Zukunft formt und vereinfacht, die Gegenwart zu leben. Demnach basieren die Aufgabe und der ästhetische Wert des Künstlers darauf, vor allem die Vergangenheit, das Vorige und die Klassiker als ein Vorbild als ein Muster wahrzunehmen. Denn die großen SchriftstellerInnen der vergangenen Epochen wie Shakespeare, Balzac, Tolstoi haben das Ziel, „ihre Epochen künstlerisch adäquat, lebendig und vollständig widerspiegelt haben“ (Lukács 1934: 108). Ein solcher Ansatz, das Historische auch mit intertextuellen Merkmalen in ihren Romanen zu behandeln, ist klar bei Müller festzulegen.

„Die Texte Müllers sind durch Bewegung, Veränderung und Ambivalenz gekennzeichnet: Protagonisten und Räume sind nicht feststehend, und Formen von Identität(en) und Gesellschaft(en) werden vielschichtig dargestellt“ (Bozzi 2005: 9). Nach dieser Feststellung Bozzis stimmt der Ansatz von Lukács zur Figurengestaltung mit dem Müllers überein. Die Figuren Müllers sind die sich bewegenden bzw. sich nach Situationen verändernden Figuren und sie gestalten sich mit all ihren Aspekten und Widersprüchen, wie Lukács bestimmt.

Die literarischen Werke Müllers sind durch Autofiktionalität gekennzeichnet (vgl. Hedayati-Aliabadi 2012: 2). Sie behandelt nämlich eine „sich erfindende Wahrnehmung“ mit dem fremden Blick (vgl. Brandt&Glajar 2013: 2, 3): „Da er aus der lückenlosen Unwirklichkeit hervorgegangen ist, ist der Text, wenn er mal geschrieben ist, lückenlos wirklich. Er ist Wahrnehmung, erfundene Wahrnehmung, die sich im Rückblind wahr nimmt“ (Bozzi 2013: 114). D.h., bei ihren Werken werden die Erinnerungen fiktional wieder konstruiert (vgl. Bozzi 2017: 162). Dazu macht sie Gebrauch von dem Historischen. Sie schreibt über die Vergangenheit, aber das Geschriebene berührt auch die Gegenwart und Zukunft (vgl. Brandt&Glajar 2013:10 und vgl. Bozzi 2017: 162). Die Vergangenheit und die Gegenwart und sogar die Zukunft vermischen sich. Weil sie den Einfluss der historischen Begebenheiten auf den Menschen zum Grundthema macht, ist die Dauerhaftigkeit bzw. die Universalität ihrer Werke auffällig. Nach Bozzi ist der ästhetische Wert Müllers auf ihrer literarischen Einbildungskraft zurückzuführen. Damit bringt sie eine präzise soziopolitische Kritik

zustande, die von einer eingebildeten bzw. fiktionalen Wirklichkeit ausgeht. In dieser Hinsicht ist ihre Wahrnehmung der Gesellschaft und der Zeit als die Fiktionalisierung des eigenen Lebens und der eigenen Lebenserfahrungen in ihren Werken vorhanden (vgl. Bozzi 2013: 110).

Die Werke Müllers kann man mit dem postmodernen Ansatz „Critifiction“ von Raymond Federman analysieren. In diesem Kontext beschreibt beispielsweise Bozzi Müllers Werke als autofiktionale Texte (vgl. Bozzi 2013: 117). Federman bestimmt den Diskurs „critical and fictional“ (vgl. Federmann 1993: 49) und nimmt an, dass erst das Lesen dem Diskurs und dem Text die Bedeutung verleiht. Ansonsten ist alles ein Pre-Text, was der Autor/die Autorin schreibt (vgl. Federmann 1993: 50). D.h., der Text bzw. das Werk vollendet sich durch das Lesen. Auf diese Weise soll das Geschriebene sowohl von Schriftsteller/in als auch vom Leser/in für kritisch und fiktional gehalten werden. In dieser Hinsicht soll man auch die Werke Müllers mit einem solchen Ansatz betrachten, die nichts als die Verflechtung des Wirklichen und des Fiktionalen sind. Der Leser betrachtet und vollendet das Gelesene danach. Eigentlich ist es deswegen nicht zutreffend, die Werke der Schriftstellerin ausschließlich deswegen zu kritisieren, dass sie die Wahrheit entstellt. Das bedeutet, die ästhetische und fiktionale Seite der Literatur zu ignorieren. In diesem Kontext ist zu nennen, dass die Kritik an Müller beispielweise als Nestbeschmutzerin umstritten ist.

Der fremde Blick beim Schreiben Müllers hat mit der Besonderheit ihres Werkes zu tun. Sie erklärt diesen Ansatz in ihrem Essay „Der fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne“ (2009). Wenn man einen fremden Blick beim Schreiben wie sie hat, kann man eine kritische Auseinandersetzung zu den sozialen Begebenheiten entwickeln und alles äußerlich und innerlich heftig kritisieren. Das Gefühl vom Fremdsein hat nach ihr nicht mit der Heimat bzw. mit einem Ort oder mit der Sprache zu tun, sondern mit der Vertrautheit (vgl. Müller 2009a: 136). In dieser Hinsicht ist Rumänien als Geburtsort ihr fremd, zumal sie sich in diesem Land nicht vertraut fühlt. Sie hat einen fremden Blick, weil sie „aus einem anderen Land nach Deutschland gekommen“ ist. „Ein fremdes Auge kommt in ein fremdes Land“ (Müller 2009a: 130). Dieser fremde Blick entwickelt sich deswegen, weil sie sich wegen der Diktatur nicht zu

ihrer Heimat gehörig spürt und auch in Deutschland als eine Fremde angenommen wird. Dieser fremde Blick schafft aber ihr eine kritische Distanz, macht ihre Kritik originell. Mit einem solchen Blick sichert sie das Hinausgehen über das Alltägliche (vgl. Bozzi 2013: 121). Dieses Hinausgehen über das Alltägliche verstärkt den ästhetischen Wert ihrer Werke wie nach dem Ansatz von Lukács. Dazu tragen auch die Einzelheiten bei der Gestaltung bei. Durch den fremden Blick kann man die Einzelheiten klar sehen und schreiben. Bei ihr haben nämlich die Einzelheiten einen wesentlichen Platz (vgl. Kohl 2013: 17). Der Zusammenhang mit der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit kann man durch die Einzelheiten schaffen.

Müller fügt den Körper in die Handlung ein, wie bereits oben erwähnt wurde. Denn nach ihr ist es „nicht wahr, daß es für alles Worte gibt (...). Die inneren Bereiche decken sich nicht mit der Sprache, sie zerren einen dorthin, wo sich Wörter nicht aufhalten können“ (Müller 2009a: 14). So somatisieren die Bilder sich in seinen Werken „und werden zu Körpersätzen“ (Bozzi 2005: 91). Diesem ist zu entnehmen, dass die Körpersätze als ein nachhaltiger Beweis der Zeit und Gesellschaft als die Worte bei Müller zu einer Sprachstrategie verwandelt werden.

Bauer betont, was für eine wichtige Rolle die Geschlechtskonstruktion neben „ekelerregenden“ und „entfremdeten“ Körper in den Werken Müllers hat (vgl. Bauer 2017: 205). Die menschliche Psyche taucht nämlich im Zusammenhang mit dem Gender und Körper auf. Sie erklärt beispielsweise das Anderssein und das Ausgeschlossensein ihrer Figuren u.a. auch von der Geschlechtskonstruktion ausgehend (vgl. Bauer 2017: 206). Im Zusammenhang mit dem Geschlecht kommen die Problematiken wie „patriarchalische Geschlechterbeziehung“, „hegemoniale Ökonomien der Sexualität“ und „misogyne Weiblichkeitsentwürfe“ vor. In autobiographischer Weise verbildlicht sie z.B. in dem Werk „Reisende auf einem Bein“ durch „Irene“ „die weiblichen Körper, die durch scheinfromme Tabus und repressive gesellschaftliche Normen und staatliche Gesetze reglementiert werden“ (Bauer 2017: 205). Sie bewertet die Frauenproblematik dabei nicht mit einem feministischen Ansatz, sondern sie versucht eigentlich menschenorientiert, sie vorzuweisen. Nach ihr ist sowohl der Mann als auch die Frau gleichwertig Opfer der Diktatur. Was sie aber

besonders betonen will, ist die besondere Stelle der Frauen dabei, zumal sie „Opfer einer doppelten Unterdrückung“ sind: Unterdrückung der Diktatur, Unterdrückung der patriarchalischen Gesellschaftsordnung (vgl. Bauer 2017: 206). Die Frauenfiguren Müllers leisten Widerstand gegen diese Diktatur und der patriarchalischen Ordnung (vgl. Bauer 2017: 207). Auf der anderen Seite gestaltet sich die Physiognomie der Frauen als ein Gedächtnis der Gesellschaft und Geschichte bzw. als ein schweigender Schrei, wie Bozzi sich äußert. Sie zeigt die typische Frauenfigur in der sogenannten Zeit und Gesellschaft. Beispielsweise findet sich das Schrecken der Geschichte aus der Perspektive der Frauen direkt im körperlichen und im Zusammenhang damit im seelischen Ich (vgl. Bozzi 2005: 90): „Erpressung, Erniedrigung, sexuelle Nötigung und Ausbeutung von Frauen in den Fabriken, Universitäten, Schulen und in Verhören der Securitate im sozialistischen Rumänien unter Ceausescu sind in Müllers Werk omnipräsent“ (Bauer 2017: 207). Die Frauen als die dominanten Figuren gestalten sich mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie und werden ausführlich und vielseitig nicht nur im Mittelpunkt zwischen Gesellschaft und dem Individuum, sondern zwischen der Gesellschaft und der Frau behandelt. So wird die wichtige Problematik als das Frauensein in einer Gesellschaft, sogar in einer totalitären Gesellschaft mit all ihren Perspektiven verdeutlicht. Sie macht diese Problematik als eine Frau selbstverständlich parteilich, d.h., die Frauenfiguren haben Spuren von sich selbst (vgl. Kegelmann 2017: 176), aber nicht mit einem feministischen Blick, sondern vielseitig und sogar menschenorientiert zum Thema.

Auch die Männerfiguren Müllers werden durch die Sozialität und Historizität ausgeprägt. Sei es die Frau sei es der Mann schildert Müller ihre Figuren immer mit der Gesellschaft verschachtelt. Der Widerstand, die Widersprüchlichkeit und die Marginalität sind deren Hauptmerkmale. In diesem Kontext widerstehen die Frauenfiguren (wie Irene) zumeist deren Wahrnehmung als ein sexuelles Objekt in der Gesellschaft. Beispielsweise die Männerfiguren wie Leo in „Atemschaukel“ und Thomas in „Reisende auf einem Bein“ thematisieren die Homosexualität. Sie zeigen somit die Wahrnehmung der Homosexualität, d.h., die sexuelle Marginalität bzw. die sexuelle Vielseitigkeit in der Gesellschaft.

In der Analyse der Figuren Müllers unterteilt Gürsoy die Figuren in drei Titeln. Er behandelt zuerst die Kinder, indem er deren besonderen Platz in den Werken aufzeigt. Er gibt Beispiel dafür die Figur „Leo“ in „Atemschaukel“, wobei es um das Leben von diesem 17 jährigen Jungen handelt. Dann behandelt er die Alten. Letztlich analysiert er die Jugendlichen, unter denen er die Frauen und Männer einzeln zum Thema macht, auch wenn es nicht so eingehend wie bei Bauer ist (vgl. Gürsoy 2013: 2). Wie er feststellt, sind die Frauen meistens die Opfer der Verderbtheit der Nachkriegszeit, des Kommunismus und des Ceausescu-Regimes. Die Männerfiguren sind überwiegend ein Spion oder Informant der Geheimpolizei. Sie sind die erbarmungslosen, die die Frauen durch die Macht des Staates oder des Systems als ein Gegenstand, als ein sexuelles Objekt annehmen (vgl. Gürsoy 2013: 22). Die Kinder sind als diejenige von Belang, die von den geschichtlich-gesellschaftlichen Begebenheiten direkt beeinflusst sind. Die Alten sind sowieso die Gesellschafts- und Geschichtsträger, und deswegen wichtig bei der Figurengestaltung. Die Jugendlichen hingegen sind wichtig, weil sie die zeitgenössischen gesellschaftlichen Wirkungen der Wirklichkeit reflektieren.

Die Figuren Müllers sind Typen bestimmter Gruppen wie von Alter, Ideologie, Beruf, Stadt, Land, Geschlecht, Verhaltensweisen, sozialen Gruppen. Die individuellen Züge sind bei ihrem Dasein in der sekundären Stelle. In erster Stelle kommt das Soziale. Durch diese Typen werden auch Vorurteile, Stereotypen und Fremdzuschreibungen dem Leser mitgeteilt (vgl. Kegelmann 2017: 177). Den Namen der Figuren kann man nicht hervorheben, aber ihre Berufe werden unbedingt erwähnt. Sie erscheinen nämlich u.a. als Friseur, Vorsitzender, Politiker. Ferner sind ihre äußerlichen Eigenschaften bestimmend für ihr Dasein (vgl. Kegelmann 2017: 176, 177).

Eine präzise Hierarchie zwischen den Figuren ist auffallend. Die Figuren werden meist über die anderen Figuren charakterisiert (vgl. Kegelmann 2017: 177). Die Innen-Außen-Dialektik im Hinblick auf die Figurengestaltung ist klar festzustellen. Entsprechend zur Physiognomik weisen die körperlichen und seelischen Eigenschaften aufeinander auf, sodass „explizite Charakterisierungen immer auch implizite Selbstcharakterisierung der Figuren sind“ (Kegelmann 2017: 177). Darüber hinaus ist der Zusammenhang mit der Vergangenheit bei der Figurengestaltung auffällig (vgl. ebd.: 178). Die Figuren sind in

dieser Hinsicht überwiegend die Außenseiter, die Minderheiten und die Unterdrückten in der Geschichte.

Nach Dağabakan schreibt sie nichts, was sie selbst nicht aneignet. D.h., sie perzipiert sowohl die Handlung als auch die Figur sowie den Raum vor dem Schreiben. Auf diese Weise verantwortet sie durchaus das Ästhetisierte und widersteht gegen der jeglichen negativen Kritik zu ihrer Gestaltungsart der Geschichte oder der Gesellschaft (vgl. Dağabakan 2018: 2). Dies kann man ohne Weiteres aus ihrer Figurengestaltung heraus folgern. Dem Ansatz von Hegel und Lukács über die Figurengestaltung entsprechend sind die Figuren Müllers willensstark, die eine Entscheidung frei treffen und durchführen und keinem anderen mit Konsequenzen behaften können. Sie erscheinen sich als selbstbestimmte Individuen. Sie versuchen, zu widerstehen und zu überleben, anstatt über die Erlebnisse zu jammern und zu reuen. Die körperliche und seelische Unterdrückung kann ihre Entscheidungen nicht lahmlegen. Sie eignen jede ideologische, kulturelle, soziale, familiäre und individuelle Tendenz als das identitätsbildendes Merkmal an. Ihre danach entwickelte Identität neigt dazu, sich zu universalisieren.

Der Roman Müllers im Rahmen dieser Arbeit zeigt die Eigenschaften vom dritten Romantyp nach der Romantheorie von Lukács, bei der er drei Romantypen aber als Idealtyp diesen dritten erklärt. Der dritte Romantypus von Lukács ist der Bildungsroman als ein Versuch der Synthese und Überwindung beider Romantypen mit seiner geschichtsphilosophischen ästhetischen und humanitären Betrachtungsweise (vgl. Lukács 1971: 117, 118, 120). Das Individuum ist nun nicht mehr in seiner Subjektivität verloren, sondern es taucht als Idealtyp in seiner sozialen Realität durch die handelnde Wirkung der Außenwelt auf sich auf (vgl. ebd.: 118). So überwindet er seine Einsamkeit und findet sich einen (subjektiv gestalteten) Platz innerhalb der Gesellschaft, den fordert, seine Einsamkeit frei erleben zu können. Entsprechend dazu tritt die Hauptfigur Müllers in „Reisende auf einem Bein“ Irene nicht introvertiert auf, sondern sie ist bewusst, dass das Leben trotz jeder negativen Erlebnisse weitergeht und sie daher überleben muss. Sie vertritt in dieser Hinsicht dem Ansatz von Lukács: Die Figur zeigt sich in einer Harmonie und Totalität mit sich selbst (Innenwelt) und mit der

Außenwelt. Ebenso ist das Schicksal des Menschen so erlernbar wie der Aufbau der Umwelt. Das heißt, die Beziehung zwischen Mensch, Gesellschaft, sozialer Ordnung und Schicksal ist von Belang, um die Handlung neben den Figuren zu verstehen und analysieren.

Bei Müller bestimmt das Erzählte bzw. der Inhalt direkt die Erzählweise bzw. die Form. Nach dem Lukács‘ Ansatz schafft sie die Form eines bestimmten Inhalts. Wie Gürsoy erwähnt, lassen sich in Werken Müllers die menschliche Ruine, das Missgeschick und die verwunderlichen Handlungen behandeln, die eine originelle, eigenständige Sprache zu Tage bringen (vgl. Gürsoy 2013: 25). Die menschliche Ruine beispielsweise sowie das Schrecken, die Unrichtigkeit, und die Willkür der Erlebnisse bzw. des Erzählten zeigen sich im häufigen Gebrauch der Inversionen. Mit dem Gebrauch der Alltagssprache versucht sie, das Alltägliche dem Leser realitätsnah vor Augen zu führen. Sie zielt darauf, die Verbindung des Erzählten und der Figuren mit dem Leben irgendwie zu zeigen. Die Schreibweise ist ein Spiegel, die die Schriftstellerin dem Leser durchaus spiegelt. Denn die Schriftstellerin setzt jedes Wort und jeden ästhetisierten Ausdruck bewusst ein. Gegen die Grausamkeit und Lieblosigkeit des Ceausescu-Regimes eignet Müller eine feste kritische Haltung in ihren Romanen an. Sie schreibt infolgedessen manchmal satirisch und humorvoll manchmal mit einer verschwommenen und grauenhaften Schreibweise. Sie kann nämlich beide Ausdruckweisen kunstvoll vermischen. Die dadurch entstandene Harmonie verleiht ihren Romanen Originalität und Attraktivität (vgl. Gürsoy 2013: 26). Sie zeigt eine pluralistische Schreibweise mit Collagen, Montagen, surrealistischen und intertextuellen Merkmalen. Ihre erfundene Wahrnehmung wird durch erfundene Wörter mitgeteilt (wie besonders in *Atemschaukel Atemschaukel*, *Hautundknochenzeit*, *Mondsichel*). Folglich entwickelt sie nämlich die Form eines bestimmten Inhalts, bzw. eine geeignete Form zum Erzählten, zur Handlung und zu den Figuren. Sie drückt es wie folgt aus: „Der Alltag hat die Inhalte bestimmt, und die Inhalte enthalten doch den Stil. Sie suchen sich den Stil, den sie brauchen“ (Müller 2009a: 10).

Müller ist sowohl eine naive als auch eine sentimentalische Schriftstellerin. Sie bereichert ihre Handlung und Figuren durch ihre eigenen Erlebnisse und Erfahrungen,

aber mittlerweile fikionalisiert sie nach einem langen Nachdenken. Wie Dağabakan betont, setzt das Schreiben für Müller eine Disziplin voraus. Sie arbeitet beim Schreiben wie die Schwerarbeiter. Die Schriftstellerin solle im Elfenbeinturm sitzen, sich zwingen und nicht erbarmen (Dağabakan 2018: 16).

2.2.2. Die Analyse der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der Figuren im Roman „Reisende auf einem Bein“

„Reisende auf einem Bein“ ist das gesellschaftskritische autobiographische Werk, das 1989 nach zwei Jahren der Reise Müllers in die Bundesrepublik Deutschlands veröffentlicht wurde. Dieser Roman erschien 2013 im Türkischen durch die Übersetzung von Çağlar Tanyeri bei Siren Verlag³⁴. Müller schrieb dieses Werk nach ihrer Reise aus Rumänien in die Bundesrepublik Deutschland bzw. nach Westdeutschland (vgl. Kegelmann 2017: 179). Ausgehend von ihrer eigenen Ausreise thematisiert sie den Landwechsel, die Migration, die Gründe, ein Land zu verlassen, die Anpassung an das neue Land, die Einsamkeit in der Gesellschaft, das totalitäre System im verlassenen Land, die Unterdrückung und das Gefühl des Nichtseins und den Widerstand gegen die Schwierigkeiten des (gesellschaftlichen) Lebens. Es geht nämlich darin um Heimatlosigkeit bzw. Wurzellosigkeit, Zwischenstand, Entfremdung und Außenseitertum. Besonders die Literarisierung der Heimatlosigkeit kreuzt sich mit der Begründung der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Müller, dass „die mittels Verdichtung der Poesie und Sachlichkeit der Prosa Landschaften der Heimatlosigkeit zeichnet“ (Pressemittlung 2009: online). Zusätzlich dieser Fragen veranschaulicht sie jegliche Marginalitäten in der Gesellschaft als sowohl körperliche bzw. sexuelle als auch seelische.

Der Grund dafür, warum dieser Roman Müllers zur Analyse in dieser Arbeit ausgewählt wurde, ist überwiegend die willensstarke, standhafte, vielseitige Frauenfigur, die die Repräsentantin der Migranten, Asylanten, Einsamen, Fremden, der (unterdrückten) Frauen, der (unglücklichen) Kinder, der Reisende, der Zwischenstehende ist. In sich harmonisiert sie das Gesellschaftliche und Individuelle ausdrücklich. Irene identifiziert

³⁴ Müller, Herta (2013). *Tek Bacaklı Yolcu*. Übersetzt von Çağlar Tanyeri. İstanbul: Siren Yayıncılık.

sich mit der einsamen Romanfigur, die oben im theoretischen Teil im Rahmen der Romantheorie von Lukács paraphrasiert wurde. Sie ist immer im Kampf mit der Gesellschaft, in der sie lebt. Trotzdem gibt sie ihr Verhältnis mit der Gesellschaft nicht auf, weil ihr bewusst ist, dass sie als ein Sozioindividuum den Lebenskampf weiterführen muss. Sie hält gegen die physische und psychologische (transzendente) Heimatlosigkeit stand. Sie bekämpft die chaotische Welt, die Welt der Probleme, der Widersprüche, der Zweideutigkeit, der Suche und sogar der Unauffindbarkeit, die Lukács in der Romantheorie bewertet. Sie kann einfach als eine Figur mit präziser intellektuellen Physiognomie bezeichnet werden. Müller fiktionalisiert sie als eine Frauenfigur nach der Dialektik zwischen Außen und Innen, Figur und der Umwelt und Gesellschaft und Individuum. Die anderen Figuren tragen in einer Hierarchie zur Intellektualität und zur Besonderheit dieser Figur bei und alle dienen zur Komposition. Die Figur(en) ist von Belang, zumal die sozialen und gesellschaftlichen Begebenheiten (z.B. Migration, Entfremdung, das totalitäre System) durch sie zum Thema gemacht werden. Kurz gesagt ist die Figur ganz geeignet, besonders nach der Dialektik zwischen Innen und Außen, Gesellschaft und Individuum, der Physiognomik und dem Ansatz von Lukács über die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten zu analysieren. Ferner entwickelt Müller darin neben der besonderen Figurengestaltung, auch eine besondere Form durch die Auswahl einer geeigneten Form für den erzählten (bestimmten) Inhalt, durch die Gattung des Romans. Müller verwendet z.B. die Collagen, die zur Vielseitigkeit des Erzählten und der Figur passen. Dadurch wird der Roman in diesem Teil mit all diesen und mehreren Eigenschaften nach Lukács analysiert.

Die Einzelheiten fallen sowohl in Bezug auf die Handlung als auch die Figurengestaltung auf. Die Handlung wird aus allen Perspektiven, positiv oder negativ behandelt, wie die Figur. Die Einsamkeit, das Fremdsein, das Frauensein, die Homosexualität sowie die Bisexualität, das Verfolgt-Sein werden eingehend und vielseitig zum Thema gemacht. Irene gestaltet Müller vielseitig durch die Betrachtung ihres alltäglichen Lebens. Von Irene als Individuum erzählt sie in der Gesellschaft bzw. im Park, in der Post, im Supermarkt, in der Behörde, zu Hause, im Hotel, im Büro. Die Physiognomie der Figur beispielsweise gestaltet sie ausführlich folgenderweise: „Das

Gesicht ein wenig breiter, sagte Irene. Keine Falten, doch die Stellen, wo die Falten einmal sein werden. der Kehlkopf härter und schneller. Hände wie deine. Deine Nagelwurzeln ein wenig ins Fleisch gesunken. Ein wenig mehr als deine“ (RaeB, 85). Eine andere Figur beschreibt der Erzähler besonders im Verhältnis mit der Physiognomik wie folgt eingehend: „Sein Haar war grau und spröd, wie bei alten Leuten, denen das Haar nicht ausfällt. Es war dichter geworden, da nichts mehr drin war als diese leblose, wachsende Farbe. Es wuchs auf Kosten des Gesichts. Es reichte bis zu den Schultern“ (RaeB, 96).

Der Roman besteht aus neunzehn Kapiteln. Im Hinblick auf die Form hat Müller gediegene Beschreibungen, die mit Einzelheiten und voll mit Metaphern mehreres als das Gelesen anbieten. Die Einzelheiten und den bildlichen Ausdruck kann man so veranschaulichen: „Irene hörte auf dem Gehsteig Schritte. Ging zum Fenster. Sah nur die Zigarette. Die war so weiß, daß sie den Gehsteig hütete mit ihrer Farbe. Geparkte Autos. Keine Schritte und dieses Geräusch“ (RaeB, 69). Und: „In der Mitte des Parks lagen Leute auf bunten Tüchern. Sie waren nackt und hatten die Augen geschlossen. Wenn sie den Arm oder das Bein oder eine Falte im Gesicht bewegten, war es ohne Absicht“ (RaeB, 71). Diese Einzelheiten beim Schreiben verursachen, das Alltägliche zu überwinden und das Besondere zu erreichen, indem sie die tiefen Kenntnisse der Schriftstellerin über die Umwelt bzw. über die Gesellschaft und über die Menschen bzw. über das Individuum belegen. Trotz der kurzen Sätze lässt Müller das individuelle und gesellschaftliche Schreckender Zeit gründlich leben.

2.2.2.a. „Irene“ als die Hauptfigur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie

Irene ist die Hauptfigur des Romans, die etwa zwanzig Jahre alt ist (RaeB, 41) und einen bemerkbaren kulturellen, ideologischen, gesellschaftlichen und individuellen Erlebnisse in ihrer Persönlichkeit hat. Sie ist diejenige als Hauptfigur, die die klarste intellektuelle Physiognomie hat. Sie versucht, zwischen zwei Ländern, drei Männern und mit ihrer Vergangenheit zu überleben, und sich eine neue hoffnungsvolle Zukunft aufzubauen (vgl. Dağabakan 2018: 44, 66 und vgl. Gürsoy 2013: 23). In

autobiographischen Zügen gestaltet Müller sie als eine Migrantin, die nach der Flucht vor Diktatur (vgl. Dağabakan 2018: 44) aus Rumänien in die Bundesrepublik –in Westberlin- übersiedelt (vgl. Bozzi 2017:158) und da versucht, physisch und psychologisch eingebürgert zu werden (RaeB, 80, 103). In diesem Kontext handelt es sich hauptsächlich um die Reise der Figur zwischen In- und Ausland, zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Individuellen, zwischen dem Innerlichen und Äußerlichen:

Wo haben Sie bisher gewohnt, fragte der Hauswart. Im Asylantenheim. Wo kommen Sie her. Irene nannte den Namen des anderen Landes. Wen haben die dort. Irene nannte den Namen des Diktators. Von dem hört man nichts Gutes, sagte er. Er ging voraus durch den Innenhof. Irene sah den kahlen Holunder und das Gras. Die Fenster sah Irene blinken. Sie waren geschlossen. Gardinen. Auf einem Balkon drehte sich ein Rad aus weißem Papier. Es quietschte am Stock. Das hörte Irene, weil es so still war im Innenhof (RaeB, 24, 25).

Der eigene psychologische Zustand der Schriftstellerin, der sich in dem folgenden Zitat veranschaulicht, reflektiert sich direkt in dem Zwischenstand, der Verzweiflung in einem anderen Land, der Entfremdung, der Unzugehörigkeit der Figur, Irene. Irene steht zwischen Vergangenheit und Zukunft, Rumänien und Deutschland, Individuum und Gesellschaft. Sie steht eigentlich in der Mitte und versucht, all diese zu harmonisieren. Dies zeigt den festen Zusammenhang zwischen dem Text und der Schriftstellerin:

In Deutschland angekommen, sah ich mich zweimal neben mir selber stehen: Einmal als etwas anderswoher Mitgebrachtes, das hierher nicht paßt. Und einmal als etwas Dortgebliebenes, das in unerträglich weiter Entfernung herumläuft, und nicht mitzubringen war. Ein Teil von mir war eine mir selber weggelaufene Gestalt (Müller 1996:19, 20).

Das Fremdsein beeinflusst Müller so stark, dass sie in diesem Werk überwiegend diesen psychologischen Zustand behandelt. Das Fremde in der Heimat und Wahlheimat, die Selbstentfremdung, die Entfremdung zur Muttersprache und zur Umwelt wird physisch

und psychologisch sowie individuell und gesellschaftlich eingehend zur Sprache gebracht. Müller schafft bei ihrer Figur, das äußere Verhalten und innere Vorgänge verschachtelt zu gestalten (vgl. Kegelmann 2017: 180). Erst beim Titel mit der Metapher „Bein“ ist es vorerst eine Wurzellosigkeit die Rede. Mit dem Ausdruck „Reisende“, der sowohl Singular als auch Plural eingesetzt werden mag, weist die Schriftstellerin auf das Unterwegssein auf der Welt hin. Nach Bologna ist der Zustand des Unterwegsseins eigentlich das Schicksal des modernen Menschen (vgl. Bologna 2012: 36, 37), deswegen umfasst er ausgehend von Irene jeden modernen Menschen. Diese Meinung stimmt mit der von Lukács überein, bei der er von der transzendentalen Obdachlosigkeit des modernen Menschen erzählt. Wie da betont wurde, ist die Form des Romans nach ihm „ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács 1971: 32). Dementsprechend sind die Romanfiguren diejenigen, die eine solche transzendente Obdachlosigkeit wie Irene erleben. Das Reisen ist die Bewegung der Menschen, die sich mit der Globalisierung vereinfacht. Mit der verkleinerten Welt verengen sich die Distanzen, jeder hat einfach Kontakt mit den anderen. In einer Hinsicht erwähnt Müller diese Mobilität auf der Welt wie folgt: „Auch Leute, die in Gruppen reisen, sind immer erregt. Beamte und Sekretärinnen, wie verwandelt. Kennst du diese Euphorie, die lachen immer und essen immer, weil sie so erregt sind. Haben Blähungen und Schluckauf und werfen ihre Netze aus. Ihre Erregung will immer zu anderen, aus der Gruppe hinaus“ (RaeB, 77).

Wie Dağabakan betont, deutet die Metapher „ein Bein“ auf keine körperliche, sondern auf psychologische Störung hin. Als ein Symbol der gesellschaftlichen Vereinsamung des Individuums fehlt ihm das psychologische Bein (vgl. Dağabakan 2018: 173). Die Figur ist einsam zwischen zwei Ländern und zwei Kulturen, leidet daran, in Zwischenstand zu stehen. Sie steht auf einem Bein, weil sie als eine Migrantin nie vollkommen in dem neuen Land, in der Wahlheimat ist. Eine Seite fehlt ihr, zumal die Migration wegen einer Triebkraft- positiv oder negativ- geschehen soll (muss). McGowan identifiziert das fehlende Bein mit dem Negativen bzw. mit der Unvollständigkeit der Figur (vgl. McGowan 2013: 77, 78). Kristin Øye identifiziert dieses fehlende Bein mit der fehlenden Zugehörigkeit und Unsicherheit (vgl. Øye 2007: 33). Eigentlich auch in Bezug auf die Physiognomik assoziiert es das Negative infolge

der Unvollständigkeit, bzw. der Zerstörung der Einheit. Trotz dieses Negativen erklärt McGowan inzwischen, dass die Metapher „auf einem Bein stehen“ Flamingo symbolisiert und zeigt, dass man auch nur mit einem Bein überleben und sich gegen die Schwierigkeiten kämpfen kann (vgl. McGowan 2013: 78), wie es bei der Figur der Fall ist. All diese Interpretationen bekommen die Vielseitigkeit der Figur heraus. Sie gestaltet sich mit all ihren positiven und negativen Eigenschaften, d.h. mit ihren Stärken und Schwächen entsprechend zu dem Ansatz Lukács über die Figurengestaltung. Als Frau ist Irene willensstark, widerstandsfähig, beobachtungsfähig und anständig. Diese zeigen ihre Stärke. Sie ist z.B. so eine willensstarke Figur, dass sie zuliebe ihrer Liebe, Franz, aber eigentlich wegen der Diktatur allein und als eine Frau in die Bundesrepublik immigrieren kann (RaeB, 13): „Ich war allein abgereist und wollte zu zweit ankommen. Alles war umgekehrt. Ich war zu zweit abgereist. Angekommen bin ich allein“ (RaeB, 83). Sie kennt die Figuren gut, weil sie die Figuren durchschauen kann (RaeB, 45). Sie weisen gleichwohl Schwäche wegen Angst und Zwiespalt auf. Sie taucht beispielsweise eines Tages in einem Schuhladen auf, in dem sie dem Leser ihre Schwäche klar fühlen lässt. Die Schuhe, die Irene trug, ähnelten sich den anderen im Laden. Wegen ihres schwachen Geisteszustandes erlebt er ein schreckliches Moment wie folgt:

Die Verkäuferin blies Staub von den Schuhen (...) Irene ging auf die Tür zu. Ging langsam, um nicht aufzufallen. Sie wollte nicht weggehen. Sie wollte verschwinden (...) Irene wartete auf die Stimme der Verkäuferin. Die haben sie gestohlen, würde die Stimme sagen, und auf Irenes Schuhe zeigen. Irene schwitzte. Sie wußte, sie würde diesen Satz nicht leugnen. Sie würde die Beschuldigung nicht zurückweisen. Sie würde schweigen. Sie würde die Verkäuferin glauben (RaeB, 36).

Ebenso kann man die Stärke und Schwäche Irenes folgenderweise veranschaulichen: durch ihr Heimweh. Besser gesagt hat sie die Heimat und die Diktatur immer bei. Das ist eine Schwäche, was erschwert, dass Irene sich an das neue Land einfach aneignen kann. Aber „sie verwaltete ihr Heimweh eingeteilt in Landschaft und Staat, in Behörden und Freunde. Es war die Buchhaltung eines halben Lebens: Stille Mappen in fremden Regalen“ (RaeB, 52). Sie kann nämlich ihre individuelle Schwäche in der Gesellschaft

zu einer Stärke wandeln. Sie kann das Individuelle und das Gesellschaftliche harmonisieren. Mit ihren Stärken und Schwächen zusammen kann sie überleben: Irene ist somit „zu freundlich“, „für jeden erreichbar“, sucht „die die Leute nicht aus“ (RaeB, 76). Sie ist eine vielseitige Figur. Die Besonderheit des Romans kommt in diesem Punkt vor, dass Irene ihre Heimat heftig kritisiert, aber als die Veranschaulichung dieser Heimat mit ihren positiven und negativen Seiten zustande kommt.

Ausgehend von ihrer eigenen Lage als eine Reisende bewertet Irene die Reisende in allen Ländern und Städten: „Reisende, dachte Irene, Reisende mit dem erregten Blick auf die schlafenden Städte. Auf Wünsche, die nicht mehr gültig sind. Hinter den Bewohnern her. Reisende auf einem Bein und auf dem anderen Verlorene. Reisende kommen zu spät“ (RaeB, 62). Es zeigt das Wesentliche bzw. das Typische im Roman. Wie es in diesem Zitat bemerkt wird, meint Irene mit dem Ausdruck „Reisende“ sowohl sich selbst als auch die reisenden Menschen wie sie. Diesen Ausdruck kann man sowohl singular als auch plural interpretieren. Mit dieser Ausdrucksweise verwirrt Müller den Leser. Irene geht somit von dem Einzelnen aus, zielt das Allgemeine, oder umgekehrt. Sie erzählt zwar vom Regionalen, bringt jedoch auch das Universale vor die Augen. Das Einzelne und das Individuelle, das Regionale und das Universale vermischen sich. Jede Stadt hat reisende Menschenmasse auf einem Bein -mit der mutmaßlichen türkischen Entsprechung, Menschenmasse mit gebrochenem Flügel- hinter den Bewohnern, die die Unvollkommenheit umkreisen. Eine Seite gehört zur Heimat, andere Seite zum neuen (immigrierten) Land. Ein Bein ist daher verloren. Irene repräsentiert diese Menschen mit verlorenem Bein, die versuchen, sich in einem fremden Land äußern und sich in die Gesellschaft zu integrieren: „Die Menschen hatten, als sie in der Ankunftshalle laut redeten, noch eine andere Person im Kehlkopf. Diese andere Person im Kehlkopf war Irene vertraut“ (RaeB, 17). Diese Person war Irene vertraut, d.h., sie kennen solche Personen näher. Sie ist sowieso eine davon.

In einer anderen Passage kommt diesmal ein fehlender Zeigefinger vor. Ein Körperteil fehlt wieder einem, indem er eigentlich auf das Psychologische hindeutet: „Seit drei Tagen sah Irene überall, auf den Straßen, Leute, denen der rechte oder linke Zeigefinger fehlte. Irene fühlte seit heute, dem dritten Tag, daß ihre Zeigefinger gefährdet waren.“

Sie vermied es, sie zu benutzen“ (RaeB, 104). Hiermit kann man auf die Menschen hinweisen, die das Geschehene nicht zeigen können bzw. schweigen müssen. Oder auf der anderen Seite kann man mit den Ausdrücken „recht“ und „link“ auf die ideologische Haltung der Menschen hinweisen, die sie in der Gesellschaft nicht frei zeigen dürfen.

So wie mit diesen Beispielen erklärt wurde, ist dieser Roman geeignet, durch den Ansatz der Physiognomik analysiert zu werden, zumal die äußerliche Erscheinung immer mit den innerlichen Eigenschaften in einem dialektischen Verhältnis einen Sinn hat: „Irene fühlte sich von außen alt von innen unmündig“ (RaeB, 92). Die detaillierten äußerlichen Beschreibungen der Figuren veranlassen, ein dialektisches Verhältnis mit dem Innerlichen: „Eine bekannte Person, doch nicht wie sie selbst. Und da, worauf es ankam, worauf es Irene ankam, an den Augen, am Mund, und da, an der Rinne zwischen Nase und Mund, war eine fremde Person gewesen. Eine fremde Person hatte sich eingeschlichen in Irenes Gesicht“ (RaeB, 12). Und: „Den älteren Männern hingen die Schatten der Karriere um die Augen. Ihre Gesichter hatten sich jahrelang behauptet. Daß sie dabei gealtert waren, beruhigte Irene“ (RaeB, 15).

Müller unterstreicht ständig, dass ihre Handlung mit dem Menschen zu tun hat. Was sie erzählt, sind die Lebensgeschichten, im weitesten Sinne die körperliche und seelische Wirkung des Gesellschaftlichen auf dem Individuum: „Irenes Blick war an einem Knopf hängengeblieben. Jeder hat seine eigene Rechnung, sagte der Sacharbeiter. Seinen Lebenslauf, sagte Irene. Nein seine Rechnung. Ein Lebenslauf kann nicht falsch sein. Wie zu sich selbst sagte Irene: Ich kenne nur falsche Lebensläufe“ (RaeB, 35). In der anderen Passage drückt sie aus: „Als die Frau, die den grünen Mantel probierte, sich im Spiegel ansah, schlugen ihr Jahre ins Gesicht. In Ihrem Nasenflügel glitzerte ein Steinchen. Die Löcher in ihrem pinkroten Haar waren so tief, daß ihre Kopfhaut wie eine Wunde aussah“ (RaeB, 35).

Müller gestaltet so präzise, wie negativ sich das Gesellschaftliche auf dem Individuellen wirken kann. Die Figur, als die Widerspiegelung der sozialgeschichtlichen Folgen, leidet an seelischen (individuellen) Krankheiten wie Entfremdung, Einsamkeit, Unterdrückung. „So lebte Irene nicht in den Dingen, sondern in ihren Folgen“ (RaeB,

91). Eines der auffälligen Themen bei Müller ist somit die „Trauma“ (vgl. Haines&Marven 2013: 8). Dazu entsprechend erlebt Irene das sozialgeprägte individuelle Trauma tiefgreifend: „In ihrem Kopf fand etwas anderes statt. Es hätte das Gegenteil sein können von dem, was Irene gerade tat, wenn sie gewußt hätte, was es war“ (RaeB, 19). Und;

Da kamen Gedanken in Irenes Kopf und gingen. Und keiner hatte was mit ihr zu tun. Ihr Koffer stand neben dem Stiegenhaus, warf einen Schatten neben die Tür. Und kein Gedanke drängte Irene zum Bleiben. Und keiner zum Gehen (...) Der Koffer stand lange geschlossen im Flur, als wäre Irene nur halb am Leben. Sie konnte nicht denken, nicht gehen. Ob sie sprechen konnte, sie versuchte es. Ob das gesprochen war, sie wußte es nicht (RaeB, 25).

Die Entfremdung und das Gefühl des Aussenseiter-Seins überwiegen im Charakter Irenes: „Irene hatte das Gefühl, durch ihren Blick auf diese Städte, die Menschen, die ihr nahestanden, von den Städten zu entfernen. Sie gab sich Mühe, ihre Fremdheit nicht zu zeigen“ (RaeB, 91). Der Diktator und die Diktatur umkreisen Irene so tiefgreifend, dass sie den Diktator auch in ihrem glücklichen Augenblick in der Nähe fühlt. Er tritt z.B. geisterhaft gegenüber, wenn sie entscheidet, zu entgehen: „Ins Zimmer kam der Diktator. Er trat auf die Sommerblusen (...) Dort ist kälter, sagte der Diktator“ (RaeB, 13). Der Diktator bzw. das totalitäre System haben so unvergesslichen physischen und psychologischen Spuren bei der Figur hinterlassen, dass Irene keine Zeit ohne seinen Traum im Kopf verbringen kann: „Irene erkannte das eine, ihr zugewandte Gesicht. Es war das Gesicht des Diktators, der sie vertrieben hatte aus dem anderen Land“ (RaeB, 16). Irene ist der Meinung, dass alles auf der Welt vergänglich ist, indem es aber unbedingt die Spuren bleibt. Sie ist voll mit körperlichen, seelischen, historischen, gesellschaftlichen Spuren ihrer Zeit. Die Vergangenheit lässt sie nicht in Ruhe: „Ich hab den Tag von gestern noch an mir“ (RaeB, 10):

Es war wie so oft, wie gewöhnlich, wie immer, wenn etwas vorbei war: am Gaumen stand ein Wunsch. Irene kannte ihn nicht. Wußte nur, daß er etwas

vor ihr verberg (...) Ja, es war wie gewöhnlich, wenn etwas vorbei war: zu spät schälten sich Bilder heraus, grau in grau, und wehten sich an. Und eine Spur davon war im Kehlkopf steckengeblieben (RaeB, 16).

Irene beschreibt das verlassene Land als „das andere Land“. Mit diesem Ausdruck setzt sie eine Grenze zwischen sich und ihrem Geburtsort. Deutlich zeigt dies ihre Grenzsituation. Es ist das andere Land, zumal sie sich zu ihm nicht gehörig fühlt. Sie erzählt von diesem Ort, als ob sie diesen nicht kennen würde. Alle negativen Meinungen entwickeln sich bei Irene im Zusammenhang mit diesem Land. Dieses Land ist schuldig, vor allem mit ihren negativen Erfahrungen, die Irene erleben musste. Dabei tritt die Entfremdung zwischen der Figur und der Umwelt: „Die Schuld dafür schob Irene dem anderen Land zu. Dem Meer, dem Bahndamm und der Zeichnung aus Sand mit dem Steinchen wie Marburg“ (RaeB, 92):

ZWISCHEN den kleinen Dörfern unter Radarschirmen, die sich in den Himmel drehten, standen Soldaten. Hier war die Grenze des anderen Landes gewesen. Die steile Küste, die halb in den Himmel reichte, das Gestrüpp, der Strandflieger waren für Irene das Ende des anderen Landes geworden (...) Sie gehörten der Grenze des anderen Landes, wie die Soldaten der Grenze des anderen Landes gehörten (RaeB, 6).

Trotz der Mühe entgeht Irene weder körperlich noch seelisch der Spuren der Heimat bzw. des Geburtsorts nicht. Als eine körperliche Eigenschaft hat Irene das Lachen aus dem anderen Land: „Schau dich an, sagte Stefan, du hast noch immer dieses Lächeln aus dem Osten“ (RaeB, 76). Seelisch trägt sie sowieso ihren Geburtsort immer bei: „Wo trägst du es, dein Vaterland, wenn es plötzlich gegen deinen Willen da ist“ (RaeB, 81):

An diesen Orten wuchsen die Gräser der Gegenden, in denen niemand wohnte: Brennnessel, Distel, Schafgarbe. Das waren für Irene die Gräser des anderen Landes. Irene erschrak, wenn die die Gräser des anderen Landes hier in der Stadt sah. Hatte den Verdacht, sie habe diese Gräser mitgebracht

im Kopf. Um sich zu vergewissern, daß die Gräser nicht Einbildung waren, berührte Irene sie (RaeB, 44).

Als eine gesellschaftliche Spur der verlassenen Heimat verwendet Irene die Redewendung aus dem anderen Land: „Der Herr vom Dienst irrt quer über Felder. Das war eine Redewendung aus dem anderen Land. Sie meinte, auf etwas beharren, ohne zu verstehen“ (RaeB, 19). Ebenso betont sie die Wortstruktur des anderen Landes: „Im anderen Land gibt es zwei verschiedene Wörter für Blätter. Ein Wort für Laub und ein Wort für Papier. Dort muß man entscheiden, was man meint“ (RaeB, 67). Auch wenn ihre Muttersprache die deutsche Sprache ist, auch wenn sie zu einer deutschsprachigen Minderheit in dem anderen Land gehört, vergleicht sie häufig die Sprachen beider Länder. Thomas sagt Irene: „Ja, dort spricht man eine andere Sprache. Wieso vergleichst du immer. Es ist doch nicht deine Muttersprache“ (RaeB, 67). Oder Franz sagt: „Ich bin besoffen, aber du sprichst deutsch. Du bist nicht besoffen, wieso sprichst du deutsch (RaeB, 8).

Durch die Überquerung der Straße konkretisiert Irene den Übergang aus dem anderen Land in Deutschland. Wartend auf die deutsche Staatsangehörigkeit erlebt sie das Freude und die Wehmut, das Glück und Unglück, das Richtige und das Falsche zwischen zwei Ländern verschachtelt. Dies zeigt die Einheit in Widersprüchen. Diese Verzweiflung bzw. dieser „Atemschaukel“ mit dem Ausdruck Müllers ist ihr immanent:

Irene überquerte die Straße bei Rot. Lief knapp vor den Autos her. Atmete rasch, hatte sowohl das Gefühl, sich in Lebensgefahr zu begeben, als auch, sich das Leben zu retten. Weder tot noch lebendig, dachte Irene. Es war fast Freude. An manchen Tagen verließ Irene das Haus, als wäre sie auf einen Unfall vorbereitet (Müller 2010: 106).

Irene beherrscht zwar die Sprache, was die Anpassung an das Land normalerweise vereinfacht, sie beherrscht jedoch die sozialen Kodes nicht durchaus (vgl. Marişescu: 2011: 115). Was ihr die Schwierigkeiten bringt, ist das Fehlen dieser (dominanten) sozialen Kodes sowohl im anderen Land als auch in Deutschland. Sie kann die sozialen

Kodes der Großstadt nicht dechiffrieren (vgl. ebd.: 120), aber auch die Kodes des unruhigen gesellschaftlichen Lebens unter der Diktatur nicht. Das ist der wesentliche Grund der Einsamkeit und des Fremdseins von Irene, „Frau vom Meer“ (RaeB, 98):

Nicht nur Marburg, auch andere Städte wurden immer fremder, je öfter Irene sie besuchte. Es waren die Städte, in denen Menschen lebten, die ihr nahestanden. Irene hatte das Gefühl, durch ihren Blick auf diese Städte, die Menschen, die ihr nahestanden, von den Städten zu entfernen. Sie gab sie Mühe, ihre Fremdheit nicht zu zeigen. Doch die Menschen, die Irene nahestanden ließen keine Gelegenheit aus, ihr zu zeigen, wie nahe ihnen diese Städte standen. Sie wußten sehr genau, was sie an jeden Ort tun sollten. Sie kauften sehr rasch ein. Bestellten sofort einen Kaffee. Berührten im Vorbeigehen Schaufenster, Wände und Zäune. In den Parks rissen sie vom ersten Strauch ein Blatt ab (RaeB, 91).

In einer anderen Passage wird dies wie folgt beschrieben:

Auch Lebende, es waren immer Fremde, ähnelten den Freunden, seit sie tot waren. Fremde in der Stadt, in der Irene lebte, und Fremde in anderen Städten. Es waren Lebende, die Irene erschreckten. Sie trugen die Toten noch einmal an ihr vorbei. Sie wußten es nicht. Auch nicht, weshalb Irene's Blick so lang an ihnen hängen blieb, ohne sich zu zähmen (RaeB, 103).

Irene ist eine der immer Reisenden, ein ständiger Gast (vgl. Trautmann 2012: 47), in dem anderen Land, in dem emigrierten Land bzw. auf der Welt. Sie lässt dem Leser es beim Mieten einer Wohnung fühlen: „Ich möchte eigentlich ein Gästebett, sagte Irene“ (RaeB, 27). Dieses Gefühl als ein ständiger Gast auf der Welt führt zur Einsamkeit. Auch wenn sie zwei Länder, zwei Kulturen, zwei Sprachen hat und normalerweise davon profitieren kann, verstärkt es ihre Einsamkeit, zumal sie sich keine durchaus aneignen kann, oder umgekehrt, zumal keine sich sie durchaus aneignet. Auf diese Weise verwandelt sich der Vorteil, zwei Identitäten zu haben, zum Nachteil, sich zu keiner davon recht gehörig zu fühlen. In Deutschland wird sie als eine Migrantin,

Fremde, angenommen, in Rumänien als Deutsche. Diese Situation verstärkt ihr Gefühl der Einsamkeit, sogar des Nichtseins. Sie beschreibt sich seelisch als „stille Mappen in fremden Regalen“ (RaeB, 52). Wie Irene versucht auch Müller immer, sich in der Gesellschaft als ein Mitmensch zu etablieren: „Ich möchte am liebsten in die Defensive gehen, reiße mich dann zusammen und sage: Ich bin doch auch hier bei Ihnen“ (Müller 2009a: 179). Ebenso einsam wie ihre Figur fühlt sie sich: „Wie alle außer den Rumänen war und blieb auch ich zur deutschen Minderheit gehörend, trotz der dreihundert Jahre seit der Ansiedlung meiner Familie ein in der Heimat der Rumänen geborener Gast“ (Müller 2009a: 182).

Wie oben kurz erwähnt wurde, wird der Landwechsel hier ausgehend von der Wirkung der Gesellschaft auf dem Individuum veranschaulicht. In diesem Kontext ist der Schwerpunkt des Romans die verändernden physischen und psychologischen Eigenschaften Irenes, die mit dem Verlassen des anderen Landes und mit dem Ankommen an Deutschland bzw. mit dem Gefühl des Fremdseins, der Einsamkeit, des Dazwischenstehens und der Entfremdung beobachtet werden. Es gibt zwei unterschiedliche Identitäten Irenes: „die andere Irene“ im anderen Land und „die (neue) Irene“ in dem neuen Land. Mit dem Ausdruck „andere“ setzt sie eine Grenze zwischen ihrer Identität und ihrem Dasein. Diese Grenze setzt sie auch mit dem Ausdruck „das andere Land“ für ihren Geburtsort, wie oben erklärt wurde. Diese Unterscheidung als die andere und die neue Irene oder die vorige und derzeitige Irene ist vor allem auf die Dialektik zwischen der Gesellschaft und dem Individuum zurückzuführen. Die Gesellschaft, in der man lebt, formt das Individuum. Das Individuum gewinnt einen besonderen Sinn in der Gesellschaft. Auf diese Weise ist Irene anders im anderen Land und im emigrierten Land infolge eines seelischen Traumas: „Das Fremde an Irenes Gesicht war die andere Irene gewesen“ (RaeB, 12). Dieses seelische (innerliche) Trauma widerspiegelt sich dialektisch in der äußerlichen Erscheinung: „Und wie in dem anderen Land, wie auf den Paßphotos, war auch auf diesen Photos eine fremde Person. Auch auf den Photos des Automaten war die andere Irene“ (RaeB, 33). In einer anderen Passage kommt: „Als Irene sich an den Tisch setzte, merkte sie, daß eine Frau dasaß, die so aussah wie sie selbst. Sie hatte die gleichen Gesichtszüge. Doch das Gesicht als Ganzes hatte einen sonderbaren Ausdruck. Es war die andere Irene. Sie hatte eine tiefe

Stimme. Sie aß Thunfischsalat“ (RaeB, 101). In dem letzten Kapitel des Werks erwähnt man zwei Briefe. Diese kann man mit zwei Identitäten Irenes identifizieren. Erster Brief mit „grauen, rauhen Umschlag“ gehört zu Dana, zu dem anderen Land, der zweite amtliche Brief ist die deutsche Einbürgerungsurkunde Irenes (RaeB, 103). Erster Brief ist an die andere Irene, der zweite an die Irene in Deutschland. Irene fängt es mit dem ersten Brief an, zu lesen (RaeB, 103), als ob sie zeigen würde, welche Identitäten, die alte oder die neue, ihr überwiegt.

Irene ist sowieso ihr selbst fremd. Sie beschreibt sich als „fremder als Fremde“ (RaeB, 16). Denn sie ist weder in dem anderen Land noch im neuen recht integriert. Mit beiden Gesellschaften hat sie Widersprüche und in beiden Ländern ist sie letzten Endes eine Fremde. Sie schaut ihr eigenes Foto an und sagt: „Eine bekannte Person, doch nicht wie sie selbst. Und da, worauf es ankam, worauf an den Augen, am Mund, und da, an der Rinne zwischen Nase und Mund, war eine fremde Person gewesen. Eine fremde Person hatte sich eingeschlichen in Irenes Gesicht“ (RaeB, 12). Sie hat Probleme in beiden Ländern. Im anderen Land leidet sie an Diktatur. Sie hat eine dauernde Angst wegen des (überwiegend psychologischen) Verfolgens von Securitate (Geheimpolizei Rumäniens). Besonders mit der Metapher „Schatten“ betont sie dieses Verfolgungswahns:

Sie haben bestimmt gemerkt, sagte der Beamte, Sie befinden sich beim Bundesnachrichtendienst. Das ist kein Geheimnis (...) Hatten Sie vor Ihrer Übersiedlung jemals mit dem dortigen Geheimdienst zu tun. Nicht ich mit ihm, er mit mir. Das ist ein Unterschied, sagte Irene (...) Sie hatten die Farbe seines Anzugs. Auch sie waren Schatten“ (RaeB, 18).

Irene erlebt Schwierigkeiten bei der Integration auch indem neuen Land mit ihren eingprägten Erlebnissen aus dem anderen Land. Daher entwickelt sie sich eine neue Identität bzw. eine Maske im neuen Land:

Es war das andere Land, in dem Irenes Bett an der Langen Wand des Zimmers stand. Hier stand Irenes Bett an der Kurzen Wand. Was in dem anderen Land die Länge des Bettes war, war hier die Breite. Da sich Irene

im Schlaf der Länge nach in die Breite des Bettes legte, fiel sie auf den Fußboden. Irene erschrak. Sie knipste das Licht an (RaeB, 79).

Eine andere Figur im Roman, Stefan, bewertet die Veränderung Irenes beim Übergang zwischen den Ländern wie folgt: „Du bist Irene. Die Beschreibung trifft nicht zu. Gut, daß wir uns gefunden haben. Ich bin Stefan“ (RaeB, 16). Trotz des maskierten Schminkens kann man diese körperliche und seelische Veränderung nicht verleugnen. D.h., auch die Maske enthüllt das Gesicht: „Und Wimperntusche hatte mitten im Augapfel gestanden, als heiß und kalt der Gedanke: immer eine Andere hinter diesem Gesicht, Irene durch den Kopf gegangen war“ (RaeB, 76). In einer anderen Passage veranschaulicht es sich: „Sie sind doch geschminkt, Sie können doch nicht leugnen, daß Sie schön sein wollen: Es ist doch gut so. Für mich ist es gut so. Oder schminken Sie sich, damit es keiner merkt“ (RaeB, 12). Weil Müller die Umwelt und die Figur eng miteinander verbunden gestaltet, ist es nicht nur Irene, die sich verändert, sondern auch Franz. Franz beschreibt Irene anders im anderen Land und in Deutschland: „Weißt du, sagte Irene, daß du eine andere Stimme hast als in dem anderen Land. Sie ist anders, auch, wenn du sie nicht verstellst“ (RaeB, 25). Denn die Menschen tragen „die Stadt, in der sie lebten, auf dem Rücken“ (RaeB, 91). Deswegen sagt sie für Franz: „Jede Stadt macht ihn anders“ (RaeB, 58). Wohin man reist, kommt die Heimat mit. In diesem Kontext identifiziert Irene Franz mit Marburg, seiner Stadt. Die Ferne Marburgs bedeutet eigentlich die Ferne von Franz: „Marburg lag so fern, daß es nur noch den Namen gab“ (RaeB, 95). Die Beziehung zwischen Franz und Irene läuft nicht, wie Irene es sich wünscht. Wie sie Franz entfernt ist, steht sie auch Marburg bzw. Deutschland entfernt. Dies zeigt die Verflechtung der Figur und der Stadt bzw. der Umwelt. Ihr Ankommen und ihre Beziehung zu Franz und auch zu Deutschland sind eben nicht so, wie sie es sich wünscht. Sie betont es wie folgt:

Ich hab mir, als ich noch nicht hier war, ich hab mir aus dem anderen Land die Entfernung zwischen dir und mir oft vorgestellt. Es waren viele Entfernungen gewesen. Jeden Tag andere. Und alle haben gestimmt (...) Ich war allein abgereist und wollte zu zweit ankommen. Alles war umgekehrt. Ich war zu zweit abgereist. Angekommen bin ich allein (RaeB, 83).

Die räumliche Beschreibung kommt im Zusammenhang mit der Komposition vor. Bahnhof, Bahndamm, Flughafen, Hotels, die Rande der Stadt usw. deutet auf statt einer dauerhaften Siedlung, auf das Reisen hin. Der Raum teilt eine Bewegung mit. Ferner weisen die Räume wie Ausländerbehörde und Übergangsheim auf die Fremdheit und Grenzsituation, die Vergänglichkeit der Migrant*innen hin (Siehe: RaeB, 8, 10,15, 19, 23, 56). Diese physische Grenzsituation reflektiert sich dialektisch im Psychologischen. Bei der Ankunft Irenes an Deutschland beispielsweise bleibt sie im Übergangsheim, das in einer Sackgasse ist, als wäre es die Widerspiegelung ihrer Zwickmühle im Rahmen der Dialektik zwischen Figur und Raum/Umwelt: „Irene wohnte im Asylantenheim. Es lag in der Flottenstraße. Die Flottenstraße war eine Sackgasse“ (RaeB, 19). Wenn man außerdem diese Straße, diese Sackgasse, über Irene interpretiert, folgert man, dass sie mit der Härte Irenes, und mit ihrem Dilemma identisch ist: „Die Flottenstraße hatte die Härte der großen Häfen, der Eisenstangen, die sich in der Spiegelung des Wassers verdoppelten“ (RaeB, 19). Wie Müller hat auch Irene eine hybride Identität. Es ist wieder mit dem Raum zu tun. Die verlassene Stadt und Berlin sind die hybriden Städte wie Irene und wie Müller.

Um die Dialektik zwischen Umwelt und Individuum bzw. Stadt und Individuum hervorzuheben, taucht ein Zitat von „Die unsichtbaren Städte (1972). Italo Calvino über die Stadt „Irene“ als ein intertextuelles Merkmal auf. Irene und Stadt, Individuum und Stadt bzw. Individuum und Umwelt identifizieren sich. Die Stadt „Irene“ ist „eine Stadt aus der Ferne“ (Calvino 1985: 78), was das Dilemma des Geisteszustandes Irenes zusammenfasst: „Sähe man die Stadt von innen, so wäre sie eine andere; Irene ist der Name für eine Stadt aus der Ferne, und nähert man sich ihr, so wird sie eine andere“ (Calvino 1985: 78). Dieser Satz zeigt vor allem die Distanz zwischen Irene und ihren Mitmenschen. Diese Distanz ist im neuen Land auf die Obskurität gegen Irene bzw. gegen Fremde zurückzuführen. Aber mit der Zeit kann sich die Meinung bzw. das Vorurteil verändern. Denn;

Eins ist die Stadt für den, der vorbeikommt und nicht in sie hineingeht, ein anderes für den, der von ihr ergriffen wird und nicht aus ihr hinausgeht; eins

ist die Stadt, in die man zum erstenmal kommt, ein anderes ist die, die man verläßt, um nicht zurückzukehren (RaeB, 63).

Franz zitiert vom sogenannten Werk folgenderweise:

Kein Wort ist von mir. Ich zitiere, schrieb Franz. Das Buch heißt: Die unsichtbaren Städte. Ich habe die Passage über die Stadt Irene vor Jahren angezeichnet. Ich habe sie damals mit keiner Person verbunden. Daß du jetzt so heißt, daß du so heißt, erschreckt mich (RaeB, 63).

Wie die vielseitige Stadt im Werk Calvinos kann man Irene hier als eine vielseitige Figur interpretieren. Um sie zu perzipieren, muss man sie vielseitig bewerten. Eigentlich ist die Stadt die Sammlung anderer Städte. Irene ist die Sammlung anderer Menschen. Sie ist eine typische, besondere Figur, die das Einzelne und das Allgemeine beinhaltet:

Eins ist die Stadt für den, der vorbeikommt und nicht in sie hineingeht, ein anderes für den, der von ihr ergriffen wird und nicht aus ihr hinausgeht; eins ist die Stadt, in die man zum erstenmal kommt, ein anderes ist die, die man verläßt, um nicht zurückzukehren; jeder gebührt ein anderer Name; vielleicht habe ich von Irene schon unter verschiedenen Namen gesprochen; vielleicht habe ich überhaupt nur von Irene gesprochen (Calvino 1985: 78).

Im Werk Calvinos steht ferner über Irene: „Die von dort oben zusehen, stellen Mutmaßungen an, was wohl in der Stadt vorgeht, fragen sich, ob es schön oder häßlich wäre, an diesem Abend in Irene sein“ (Calvino 1985: 78). Damit wird die Zweideutigkeit Irenes betont (RaeB, 106). Sodass beispielsweise Franz sich nicht sicher ist, ob es positiv ist, eine Beziehung mit Irene zu haben (RaeB, 62, 83), auch wenn es schön war, mit Irene zu sein (RaeB, 61). Auch Stefan zögert sich, wenn es von Irene die Rede ist:

Wenn ich die Stadt betrete, sagte Stefan, denk ich sofort an dich. Ich nehme mir das nicht vor. Doch es tritt ein, ganz gleich, wie lang ich weggewesen bin. Am liebsten würde ich den Koffer hinstellen und dich anrufen. Dann stehe ich in den großen Hallen, dann fällt mir nichts ein. Ich müsste schweigen. Dastehn und schweigen. Mit dir wäre es anders, sagte Stefan. Ich kann mir nicht vorstellen, wie es mit dir wär. Ich kenne dich (RaeB, 77).

Müller zitiert absichtlich aus diesem Werk Calvins, weil der Teil über Irene den Zusammenhang zwischen Umwelt und Individuum zutreffend zeigt. Die Stadt ist Irene und umgekehrt. Man kann Irene ohne die Kenntnis der Umwelt und der Gesellschaft nicht deuten.

Die Stadt oder die Umwelt bzw. das Äußerliche und die Figur sind verschachtelt. Sie haben ein dialektisches Verhältnis. Müller veranschaulicht es in der folgenden Passage:

Der Asphalt war in seine Länge und Breite zurückweisen. Es war der Stillstand der Stadt, wenn der Asphalt Eigenschaften hatte. Sie war dann nur noch Gehsteig, oder Wand, oder Brücke. Die Stadt war eingedämmt, wenn der Asphalt Eigenschaften hatte. Das gab Irene eine äußere Sicherheit (RaeB, 42).

Müller zeigt es dadurch, dass sie das Individuum in dem folgenden Zitat als Schädel beschreibt: „Stadt und Schädel war die Abwechslung von Stillstand und Bewegung. Wenn der Schädel stillstand, wuchs der Asphalt. Wenn der Asphalt stillstand, wuchs die Leere im Schädel. Mal fiel die Stadt über Irenes Gedanken her. Mal Irenes Gedanken über die Stadt“ (RaeB, 42).

Das Kind kommt als eine Metapher vor, die an ihre eigene Kindheit Müllers erinnert. Müller verwendet hier Rückblende zur unglücklichen Kindheit der Figur. Sie verbindet somit die Vergangenheit und die Gegenwart: „Irene stellte sich den Mann mit dem Namen Jens vor. Jünger als sie selbst, so alt wie Franz. Und sich selbst, sich als Kind in dem anderen Land“ (RaeB, 61). Sie hat Angst vor Kinder (Siehe: RaeB, 85). Stefan bringt die Ferne Irenes mit Kindern folgenderweise zur Sprache: „Weshalb kannst du

mit Kindern überhaupt nicht umgehen“ und Irene antwortet: „Sie sind mir unheimlich, weil sie noch wachsen“ (RaeB, 98). D.h., es ist schwierig, ein Kind in der erzählten Welt bleiben zu können, als Kind zu wachsen, besonders überleben zu können. Damit betont Müller die Schwierigkeiten des gesellschaftlichen Einflusses auf das Individuum. Irene selbst kann ihre Kindheit nicht erleben, weil von ihr erwartet wird, alles wie eine Erwachsene zu spüren: „Ich war ein Kind, sagte Irene. Nicht schön und nicht gut“ (RaeB, 99). Deswegen wich „den Kindern aus. Sie überquerte Straßen an verbotenen Stellen, um ihnen nicht zu begegnen. Die Kinder merkten Irenes Angst“ (RaeB, 99).

Irene ist eine gute Beobachterin in der Gesellschaft: „In diesen Augenblicken wußte Irene, das ihr Leben zu Beobachtungen geronnen war. Die Beobachtungen machten sie handlungsunfähig“ (RaeB, 91). Sie beobachtet alles wie die Physiognomie der Menschen, der Stadt, der Gebäude, des Gegenstands usw. im anderen Land und in Deutschland. Sie folgert daraus wie eine Physiognomikerin. Dies begründet eigentlich direkt die Beobachtungskraft Müllers. Müller stellt ihre Figur als eine Physiognomikerin dar, was man ausgehend von den eingehenden äußerlichen und innerlichen Eigenschaften bzw. die präzise Dialektik von Innen und Außen bei der Gestaltung der Figur interpretieren kann. Irene deutet beispielsweise jeden Menschen, indem sie ihn mit den anderen vergleicht: „Auch die Haltung des Kopfes, das Gesicht halb im Profil, ein wenig nach unten gewandt, kannte Irene. Das Kinn immer knapp über der Schulter, ohne sie beim Sprechen zu berühren (...) Fliehende Stirn, fleischige Hände, Kleidung wie Sie, sagte Irene (RaeB, 18). In einer anderen Passage steht damit zusammenhängend: „Den älteren Männern hingen die Schatten der Karriere um die Augen. Ihre Gesichter hatten sich jahrelang behauptet. Daß sie dabei gealtert waren, beruhigte Irene“ (RaeB, 15). In dieser Hinsicht bewertet Thomas Irene wie folgt: „Ich habe Angst vor dir, hatte Thomas gesagt. Auch vor diesem Satz war Irene nicht erschrocken. So ruhig, daß es abwesend klang, hatte sie gefragt: Weshalb. Thomas hatte genauso ruhig geantwortet: Weil du mich durchschaust“ (RaeB, 45). Der Ausdruck „mich durchschauen“ zeigt hier das Wesen der Physiognomik, was im theoretischen Teil analysiert wurde. Irene beobachtet und interpretiert aus den äußerlichen Eigenschaften des Menschen das Innere: „Er täuschte sich nicht, dachte Irene, wenn er

das Gefühl hat, daß ich ihn durchschau. Ich durchschau ihn, um mich zu wehren“ (RaeB, 86).

Wie schon begründet wurde, ist Irene auf einer Seite eine Beobachterin im Leben, die als eine Physiognomikerin alles in der Gesellschaft auszulegen versucht. Auf der anderen Seite kann man es so deuten, dass sie durch das Beobachten weder im anderen Land noch in Deutschland am alltäglichen Leben bzw. an der Gesellschaft teilnehmen kann. Sie schauen nur die Geschehnisse und die Menschen im Rande nach. Sie deutet alles nach sich selbst, hat keine (inter)aktive, wirkungsvolle Rolle in der Gesellschaft. D.h., sie hat kein Mitspracherecht in der Gesellschaft, in ihren Beziehungen, in ihren Familien als Individuum: „In diesen Augenblicken wußte Irene, daß ihr Leben zu Beobachtungen geronnen war. Die Beobachtungen machten sie handlungsunfähig“ (RaeB, 92). Was sie gleichwohl wünscht, ist physisch und psychologisch an die Gesellschaft teilzunehmen. Trotz ihrer Mühe bleibt sie aber Fremde und nur Beobachterin, weil das nicht nur ein individueller Wunsch ist, sondern gesellschaftliche Voraussetzungen benötigt:

Vor alles, was Irene sah, stellte sich die Frage, ob sie in dieser Stadt leben könnte (...) Sie gab sich Mühe, ihre Fremdheit nicht zu zeigen. Doch die Menschen, die Irene nahestanden, ließen keine Gelegenheit aus, ihr zu zeigen, wie nahe ihnen diese Städte standen (...) Irene blieb einen Schritt hinter ihnen zurück (RaeB, 91).

Die Farben haben symbolische Bedeutungen in Verbindung mit der Figur. Im Rahmen des Äußeren der Figur kann man sie hier durch physiognomische Lehre interpretieren. Müller betont manche Farben wie Grün, Gelb und Rot und deren Assoziationen: „Als ich klein war, sagte die andere Irene mit ihrer tiefen Stimme, hab ich immer gehört, daß die Liebe rot ist, die Treue blau und die Eifersucht gelb. Damals hab ich die Welt verstanden. Und die Hoffnung grün, sagte Arbeiter“ (RaeB, 101). Grau ist die dominante Farbe: „Wenn das Wasser längst dunkel war, die Wellen hoch, war der Himmel noch grau, bis die Nacht kam, von unten“ (RaeB, 6). In einer anderen Passage tritt wie folgt auf: „Als wären graue, zerwühlte Wolken durch ihren Kopf gezogen“

(RaeB, 15). Diese Farbe umkreist Irene als ein Symbol der Ambiguität, der Dunkelheit, die Verzweiflung. Die Figuren, die sich selbst, der Umwelt, der Gesellschaft widerstreiten, werden physiognomisch durch die graue Farbe beschrieben. Bei der Beschreibung der Verzweiflung der Migranten herrscht die graue Farbe: „In der Flottenstraße hatten die Menschen kein Geräusch in den Schritten. Und die Gesichter hatten in der Flottenstraße die Farbe alter Photos. Die dunklen Stellen an den Backenknochen, die dennoch oder gerade, weil sie so dunkel waren, blaß aussahen“ (RaeB, 20). Eine andere dominante Farbe ist grün und gelb, wie es im Folgenden gesehen wird: „ein grünes Seidenhemd“ (RaeB, 44), „die Frau im grünen Mantel“ (RaeB, 36), „die Blätter grün“ (RaeB, 33), „ein grünes Licht“ (RaeB, 22), „ein Paar grüner Socken“ (RaeB, 47), „drei grüne Apfel“ (RaeB, 99), „Das Blatt war gelb“ (RaeB, 46), „den einzigen gelben Apfel“ (RaeB, 67), „die gelben Kacheln des Schachts“ (RaeB, 27), „ein gelbes Schild mit einem rot durchgestrichenen Photoapparat“ (RaeB, 23). Grün weist auf die blühende Hoffnung (besonders Irenes) auf, gelb hingegen zeigt die Wehmut.

Müller neigt zu der Collage als ein Mittel, das Kunstwerk und das Leben zu verbinden (vgl. Brandt&Glajar 2013: 5). So ein ähnliches Ziel hat auch Irene. Sie erstellt Collagen wie Müller, Collagen von alltäglichen Bildern (RaeB, 96). Sie verbildlicht eigentlich damit, wie man aus (seiner eigenen) Teilen eine Einheit bilden kann. Ebenso versucht sie, aus seiner zerstörten Identität eine Einheit zu bilden: „Irene schnitt Photos aus Zeitungen aus (...) Irene klebte die Photos auf einen Bogen Packpapier nebeneinander. Sie mußte lange suchen und vergleichen, bis zwei Photos zusammenfanden. Fanden sie einmal zusammen, taten sie das von selbst“ (RaeB, 32). Wenn man das Interesse Müllers an Collage im Rahmen der Dialektik von Teil und Ganzem interpretiert, ist zu entnehmen, dass sie einen großen Wert auf die Wirkung der Teile auf die Gestaltung der Komposition legt. Bei Müller ergänzt jedes Teil das Ganze. Sie erreicht das Ganze durch diese Teile. Durch die einzelnen Leben zielt sie darauf ab, das Allgemeine bzw. das Gesellschaftliche zu gestalten. Ausgehend vom Individuellen erreicht sie das Gesellschaftliche. Ferner stimmen die aus Widersprüchen bestandene Harmonie in dieser Technik mit der aus Widersprüchen entwickelten Einheit überein: „Die Verbindungen, die sich einstellten, waren Gegensätze. Sie machten aus allen Photos ein einziges fremdes Gebilde. So fremd war das Gebilde, daß es auf alles zutraf. Sich

ständig bewegte” (RaeB, 32) Und: „Auf dem Schreibtisch lagen viele Photos von ein und derselben Person. Es waren Photos des jungen, toten Politikers. Eines von ihnen hatte Irene auch ausgeschnitten. Es war übriggeblieben, hatte nicht hineingepaßt, in die Collage an der Küchenwand“ (RaeB, 46). Im Leben ist die Einheit aus Widersprüchen ein wesentlicher Bestandteil. Wie im obigen Zitat veranschaulicht wurde, vereinheitlicht Irene die Extremen in der Mitte: vor allem ist sie eine Fremde als auch eine Bekannte. Sie ist deswegen eine besondere Figur.

In Anlehnung an die Art und Weise Müllers bei der Figurengestaltung kann man besonders die Hauptfigur in diesem Roman nach Lukács als eine Frauenfigur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie und mit einem übergeordneten ästhetischen Wert beschreiben. Ihre wesentlichen Eigenschaften werden in diesem Rahmen wie folgt zusammenfassen:

1. Irene ist selbst- und weltbewußt. Sie zeigt ein Bewusstsein als das grundlegende Kriterium zum Feststellen ihres Daseins und ihrer Stellung in der Gesellschaft. Sie ist wach gegenüber sich und ihrer Umwelt. Auch ihre Einsamkeit kommt im Verhältnis mit der Gesellschaft zustande. Müller gestaltet sie mit all ihren individuellen und gesellschaftlichen, körperlichen und seelischen Eigenschaften. Sie verstärkt in dieser Hinsicht ihr Selbstbewusstsein mit dem Weltbewusstsein.
2. Irene hat eine klar beschriebene Weltanschauung. Müller betont nämlich, wie Irene als Individuum die Welt wahrnimmt. Ihre Weltanschauung dient vor allem zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit bzw. der damaligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Begebenheiten nach der Sicht der Schriftstellerin. Sie gewinnt dadurch eine gesellschaftliche Existenz, dass sie das Individuelle und das Gesellschaftliche in sich verbindet. Sie zeigt auf einer Seite ihr persönliches Erlebnis als Individuum, widerspiegelt auf der anderen Seite die Epoche, die Tendenzen der Epoche, die allgemeinen Probleme der Epoche.
3. Irene reflektiert die Zeit und die Gesellschaft. Sie bildet eine Frauenfigur, die versucht, sich mit den typischen gesellschaftlichen Problemen der Zeit auseinanderzusetzen. Auf diese Weise reflektiert sie die typische körperliche

und seelische Lage der Zeit und der Gesellschaft. Ausgehend vom Regionalen erreicht Müller somit das Universale.

4. Irene überwindet das Alltägliche und zeigt sich typisch in typischen Situationen. Müller als Tochter des Volkes überwindet durch die Einzelheiten das Alltägliche. Die tiefe Kenntnis zum Leben überträgt sie auf ihre Figur. Irene perzipiert und zeigt die oben erzählten Probleme wie die Migration, das Fremdsein in der Gesellschaft, die Vereinsamung, die Entfremdung, das Frauensein usw. in außerordentlicher Weise. Sie unterscheidet sich durch das Exzeptionelle und das Extreme von den anderen. Vor allem zeigt sie das Extreme dabei, als eine Frau allein in ein anderes Land zu migrieren. Somit singularisiert sie sich zuerst und dann verallgemeinert sie sich.
5. Irene ist die Repräsentantin der Migranten, der Reisende, der (unterdrückten) Frauen, der (unglücklichen) Kinder, der Zwischenstehende. Müller gestaltet sie eingehend mit all ihren positiven und negativen Eigenschaften, mit ihren Schwächen und Stärken, mit ihren ausführlichen körperlichen und seelischen Eigenschaften. Jeder kann sich daher irgendwie in die Handlung einmischen. Irene hat das Allgemeine, kann jedem bekannt sein, was nach Lukács beim Leser Mitgefühl erregt. Das Gesellschaftliche ist ihrem Individuellen immanent.
6. Irene ist vielseitig. Mit ihrem Mut und Willensstärke unterscheidet sie sich innerhalb der Hierarchie unter den anderen Figuren. Sie entwickelt unterschiedliche geistige und sinnliche Ansätze zu demselben Problem. Indem sie eine geistig-sinnliche Substanz zeigt, verstärkt sie ihre Lebendigkeit und Dauerhaftigkeit.
7. Irene konkretisiert die Wechselbeziehung zwischen dem Individuellen-Gesellschaftlichen, Privaten-Öffentlichen, Einzelnen-Allgemeinen, Realen und Fiktiven, Konkreten und Abstrakten, Sinnlichen-Geistigen. Sie steht in der Mitte und ist vieldeutig, deswegen soll man jeden Bestandteil dieser Figur mit einer vielseitigen und tiefen Perspektive deuten.

2.2.2.b. Die Nebenfiguren: Franz, Stefan, Thomas. Die Hierarchie unter den Figuren

Die Hierarchie unter den Figuren ist klar zu bemerken und dient zur Komposition. Die Männerfiguren, die drei Männer, mit denen Irene eine Beziehung hat, verstärkt die Position Irenes als Hauptfigur. Diese sind Franz, Thomas, Stefan. Sie haben symbolische Bedeutungen für Irene (vgl. Kegelmann 2017: 180). Wie Kegelmann bestimmt, symbolisiert der deutsche Franz aus Marburg „die Brücke nach Deutschland“ (Kegelmann 2017: 180). Er ist ein Wendepunkt für Irene. Auf ihre Entscheidungen hat er einen großen Einfluss. Stefan ist eine wesentliche Figur im Werk, die alles harmonisiert. Er ist das Gleichgewicht für Irene. Er ist der einzige Ansprechpartner zwischen Franz, Irene und Thomas. Die Informationen über diese Männer gibt Stefan Irene Bescheid. Im Dialog bewerten er und Irene alles objektiv, soweit es kann. Thomas symbolisiert die Homosexualität (vgl. Kegelmann 2017: 180) und die Bisexualität. Er reflektiert nämlich die körperliche und seelische Marginalität. Er ist bisexuell, war bisher verheiratet, hat sogar ein Kind und steht in der Nähe von Irene. Er hat eine Mission, Irene zu zeigen, dass es keine absolute Grenze im Leben zwischen dem Weiblichen und Männlichen ausgehend von sich selbst, zwischen Ost und West, zwischen Gesellschaft und Individuum gibt. Auf diese Weise werden über ihn „die Oppositionen von männlich und weiblich sowie West und Ost aufgebrochen“ (Harnisch 1997: 513). Darüber hinaus verstärkt er die Verzweiflung Irene durch seine eigene, die wegen seiner Sexualität gipfelt.

Franz ist ein deutscher Student (RaeB, 97) aus Marburg (RaeB, 8). Er verreist immer (RaeB, 23). Physiognomisch ist er folgenderweise veranschaulicht: „Graue Augen, Zähne, die an die Lippen drückten, der Rand der Schneidezähne wie eine dünne, weiße Säge“ (RaeB, 8). Er ist der Wendepunkt für Irene. Sie lernen sich in dem anderen Land kennen. Sie stehen in der Nähe, aber ob es ein echtes Liebesverhältnis ist, ist unklar. Es ist aber bestimmt, dass Franz einen (positiven) Trieb für die Reise Irenes nach Deutschland ist (der negative Trieb ist das totalitäre System bzw. die Diktatur): „Sie hatte Franz vor der kleinen Kneipe am Rand des Bahndamms gesehen“ (RaeB, 8). „Sie spürte Franz, seine Knochen, als gehörten sie zu ihr“ (RaeB, 11). Und sie drückt

folgenderweise aus, dass sie ihm (in Deutschland) dabei haben will: „Ich war allein abgereist und wollte zu zweit ankommen. Alles war umgekehrt. Ich war zu zweit abgereist. Angekommen bin ich allein“ (RaeB, 83). Irene ist zwar schon für die Ausreise beantragt, sie fasst jedoch mehr Mut durch Franz: „Ich auch nicht, sagte Irene. Ich hab die Ausreise beantragt. Es ist der letzte Sommer. Ich warte auf den Paß“ (RaeB, 10). Sie hat nun einen anderen Grund, um in einem neuen Land zu sein. In diesem Kontext übernimmt Franz eine Aufgabe, Irene zu helfen, sich selbst zu finden und wahrzunehmen und somit sie zu vervollkommen. Er ist ein lockerer Mann und hat Verzweiflung im Leben. Entsprechend dazu beschreibt er sich als „ein Zauderer“ (RaeB, 26). Bei der Beziehung mit Irene und bei dem Gespräch mit Professor lässt es sich hervorheben:

Ich war gestern auf der Uni, ich sollte eine Arbeit abgeben. Ich habe unterwegs zur Uni verschiedene Ausreden geprobt. Durchgespielt. Ausreden waren es keine. Ich wollte lügen. Als ich dann vor dem Professor stand, wußte ich nicht, welche Lüge die bessere war. Und bevor ich den Mund öffnen konnte, hat der Professor mich angesehen und gesagt: Sie zaudern so lange, bis Sie nicht mehr wissen, was Sie schreiben wollen. Sie sind ein Zauderer (RaeB, 26).

Irene beschreibt Franz physiognomisch und pathognomisch wie folgt, indem sie seine Geste unterstreicht:

Irene sah wieder, daß Franz zu viele Gesten hatte, die sich nie mehr änderten. Es waren, wie bei alten Leuten, verbissene, für immer festgelegte Gesten. Sie waren verhärtet und machten ihn alt. Franz war zehn Jahre jünger als Irene. Doch seine äußeren Regungen waren so präzise, daß sie alles überschritten, was er tat. Es waren Gesten wie hingeschleudert. In so kurzer Zeit, mit gespenstischer Genauigkeit liefen sie ab, daß sie wie Details vor den Augen stehen blieben. Und sie blieben stehen, denn sie blieben ganz. Jede einzelne Geste getrennt von der anderen. Das war es, was Franz älter machte als Irene (RaeB, 83).

Diese Gesten dienen widersprechend zur Totalität des Gesichts, zu einer seelischen und körperlichen Totalität. Sie bilden nämlich eine Einheit aus Widersprüchen. Bei Irene hingegen zerstört alles diese Einheit, was man erst aus dem fehlenden (einem) Bein folgert. Während Franz staatlich, auch seelisch eine Heimat hat und daher ein ungeteilter Bürger ist, kann Irene sich nicht vereinheitlichen, zumal sie sich nirgendwo integriert fühlt.

Franz und Irene sind im Grunde unterschiedliche Persönlichkeiten. Der Grund dafür ist (neben dem Individuellen) überwiegend die Gesellschaft, in der sie leben. Franz ist danach als der Repräsentant des Westens, zumal er in Westdeutschland lebt, während Irene das Osten wegen ihres (entgangenen) Geburtsorts repräsentiert. Die haben unterschiedliche Bilder, die ihre Identitäten ausmachen. Die Unterschiede bemerkt man somit klar bei der Deutung der Begebenheiten oder manchmal eines Gegenstands und einer Erinnerung. Z.B. Irene identifiziert die Blätter mit dem Grab, was Franz seltsam findet: „Das eine ist mein Bild, das andere ist dein Bild, sagte Irene. Dazwischen gibt es nichts“ (RaeB, 58).

Stefan ist der Freund von Franz. Er ist ein Soziologe (RaeB, 98). Er schafft die Harmonie zwischen den Figuren und zeigt Irene alles objektiv gegenüber dem Leben. Überwiegend verankert er ihre Schwächen (vgl. Øye 2007: 56). Er beschreibt Irene wie folgt: „Du bist zu freundlich. Du bist für jeden erreichbar. Du suchst die die Leute nicht aus. Du wirst dich noch wundern, was es alles gibt“ (RaeB, 76). Wie andere Figuren ist er oft unterwegs (Siehe: RaeB, 23). Und das freut ihn sehr: „Dieses Schlagen im Bauch, sagte Stefan. Wenn ich unterwegs bin, bin ich immer erregt. Alles, was ich sehe, faßt nie an die Haut“ (RaeB, 77). Irene veranschaulicht Stefan physiognomisch wie folgt:

Irene hatte Stefans bleiches Gesicht gewöhnt. Oder war es gar nicht bleich. Waren nur die Schatten dunkel. Das Mahlen unter seinen Wangen, das waren keine Schatten. Irene hatte den Eindruck, daß diese mahlenden Backenknochen Stefan etwas ins Ohr sagten, wenn er schwieg (RaeB, 78).

Stefan ist der Vermittler zwischen den Figuren, Irene, Thomas und Franz. Er erzählt Irene alles über Thomas und Franz als ihr Freund. Er erweckt, die Mut Irenes gegenüber dem Leben (Siehe: RaeB, 17, 45, 98, 101). Auch er wollte mit Irene eine Nähe haben, aber kann es wegen ihrer Freundschaft, wegen der Wunden Irenes nicht wagen:

Wenn ich die Stadt betrete, sagte Stefan, denk ich sofort an dich. Ich nehme mir das nicht vor. Doch es tritt ein, ganz gleich, wie lang ich weg gewesen bin. Am liebsten würde ich den Koffer hinstellen und dich anrufen. Dann steh ich in den großen Hallen, dann fällt mir nichts ein. Ich müßte schweigen. Dastehn und schweigen. Mit dir wäre es anders, sagte Stefan. Ich kann mir nicht vorstellen, wie es mit dir wär. Ich kenne dich (RaeB, 77).

Thomas ist der Buchhändler (RaeB, 98). Er ist eine gemäßigte Figur wie Stefan, aber voll mit gesellschaftlichen Verzweiflung. Er ist homosexuell: „Thomas hatte zwei Nächte nicht geschlafen. Er hatte seinen Freund verlassen. Oder der Freund ihn“ (RaeB, 44). Seine sexuelle Neigung ist nicht so scharf und unabänderlich, dass er einmal verheiratet war und inzwischen eine Nähe mit Irene hat (RaeB, 44). Die homosexuellen Figuren Müllers haben einen klaren Zusammenhang. In „Atemschaukel“ war auch Leo verheiratet, aber infolge der gesellschaftlichen Unterdrückung. Thomas hingegen neigt später zur Homosexualität, nachdem er verheiratet war: „Damals war Thomas noch nicht konsequent schwul, hatte Stefan gesagt. Ein paar Jahre hat er eine Frau geliebt“ (RaeB, 45). Irene betont ihre Überraschung über die Nähe von Thomas zu ihr: „Ich dachte, du bist schwul. Ich weiß es doch. Manchmal mach ich Ausnahmen, Irene, ich mußte dich rash noch lieben, bevor du welkst“ (RaeB, 69). Müller zeigt, dem Leser durch Thomas im Zusammenhang mit seiner Homosexualität den Gedanken, dass die Menschen über die Marginalität zögern. In diesem Kontext sagt Irene Thomas:

Und Thomas stellte sie jetzt noch, wie damals, ohne Übergang: Hast du Angst vor mir. Auch beim ersten Gespräch war Irene vor dieser Frage nicht erschrocken. Sie war, ohne es zu wissen, auf die Frage gefaßt gewesen. Auf diese Frage sagte Irene jedesmal: Nein (RaeB, 45).

Thomas zeigt Irene mit seiner eigenen Identität, dass es im Leben keine Grenze gibt. Deswegen soll man eigentlich nicht in Verzweiflung geraten. Denn im Leben ist alles möglich, auch wenn manche Situationen manchmal dem Individuum in der Gesellschaft Schwierigkeiten bereiten, wie es bei Irene und bei ihm der Fall ist: „Es sind Menschen, von denen dich das Böse und das Gute gleichzeitig erreicht, hatte Thomas gesagt. Es sind zwielichtige Engel, an denen das Gute so rücksichtslos und das Böse so hilflos ist, daß man nicht damit umgehen kann“ (RaeB, 49).

Durch Thomas wird das Gesicht im Rahmen der Physiognomik noch mal unterstrichen. Er veranschaulicht besonders, dass sich seine sexuelle Neigung auf der äußerlichen Erscheinung bemerkt wird:

Das sieht man mir an, sagte Thomas, das sieht man mir an. Das steht mir so klar im Gesicht, als ob ich alles, was ich nicht getan hab, getan hätte“ (RaeB, 46). Er drückt aus, dass die Homosexualität und ihre gesellschaftliche Wahrnehmung ihm im sozialen Kontext Unglück mitbringen: „Ich bringe nur Unglück. Ich habe einen Mann noch nie verlassen wegen einem anderen Mann. Ich hatte immer Gründe (RaeB, 46).

Was Irene in einer Hierarchie unter den anderen Figuren die Hauptfigur macht, ist besonders ihr Mut und ihre Willensstärke. Sie will kein Muss in ihrem Leben als eine Folge des totalitären Systems. Sie will nichts Verbindlichem gehorchen. Die Bereitwilligkeit ist bei ihren Entscheidungen bestimmend: „Eigentlich will ich gar nicht, daß du mir schreibst. Ich würde dir antworten. Dabei will ich dir doch schreiben. Das ist ein Unterschied“ (RaeB, 11). Als ein Individuum, sogar als eine Frau behält sie ihre Haltung auch beim Kampf gegen das Land, den Liebesverhältnissen und sich selbst bei. Franz betont ihren widerstandsfähigen aber auch hoffnungsvollen, positiven Charakter wie folgt: „Ja, und es ist meine Unruhe, die diese Stille nicht erträgt. Du weißt nicht, was ich meine. Du hast gute Nerven“ (RaeB, 39). In einer anderen Passage veranschaulicht der Erzähler es: „Irene kam damit zurecht. Sie staunte und wußte, dass sie staunte“ (RaeB, 52). Trotz ihrer Sehnsucht, Angst, Empörung und ihres Hasses ist sie selbstkontrolliert:

Irene dachte oft an das andere Land. Doch sie drückten nicht in der Kehle, diese Gedanken. Sie waren nicht verworren. Überschaubar waren sie. Fast geordnet. Irene nahm sie hervor, in die Stirn. Schob sie zurück in den Hinterkopf. Wie Mappen. Was mußte sich bewegen im Kopf, daß es Heimweh hieß. Das Nachdenken blieb trocken. Es kamen nie Tränen. Manchmal hatte Irene den Verdacht, beides zu sein: zerknittert und glattgebügelt. Sie verwaltete ihr Heimweh eingeteilt in Landschaft und Staat, in Behörden und Freunde. Es war die Buchhaltung eines halben Lebens: Stille Mappen in fremden Regalen (RaeB, 52).

Diese Eigenschaften belegen, dass Irene mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie gestaltet ist. Sie ist eine Figur, die trotz jeglicher Schwierigkeiten und charakterlichen Schwäche ihre Entscheidungen standhaft vertritt, sie anwendet und einsam gegenüber dem Leben aber selbstdiszipliniert ist. Wie man in der Metapher „ein Bein“ bemerkt, ist Irene mit einem Bein, einsam auf der Welt, aber sie überlebt. Sie kann überleben, weil sie das Individuelle und das Gesellschaftliche harmonisieren kann.

**2.2.2.c. Die Wirkung der Gesellschaft und der Geschichte auf die Figuren:
Die Verschmelzung des Gesellschaftlichen und des Individuellen sowie
des Vergangenen und des Gegenwärtigen bei der Figurengestaltung**

Es ist von großem Belang, in einer Gesellschaft als Individuum mit dem Verantwortungsbewusstsein zu leben. Dies setzt die Harmonie zwischen der Gesellschaft und dem Individuum voraus. Es ist aber schwierig, kritiklos oder schweigend in einer Gesellschaft in Harmonie das Leben zu führen, wenn man den negativen Durchführungen bewusst ist. Es kann nur dann ohne Mühe geschafft werden, wenn man die Vernunft beiseitelegt. Müller veranschaulicht es so, indem sie die damalige Ordnung in ihrem Geburtsort kritisiert:

Manchmal könnte man meinen, wir haben keinen Verstand. Und brauchen auch keinen. Nur sinnliche Kraft, um zu leben. Weißt du, wo man das merkt, auf windigen Straßen, auf Bahnsteigen im Freien und auf Brücken.

Dort bewegen die Menschen sich so schamlos und leicht, daß sie den Himmel fast berühren (RaeB, 88).

Irene, die die gesellschaftsgeschichtlichen Begebenheiten in ihrer körperlichen und seelischen Identität beibehält, versucht, sich und ihre Mitmenschen zu überzeugen, dass sie keine Sehnsucht zum Wurzelland hat: „Haben Sie Heimweh. Irene sah, was sich seine Augen bewegten, als hätten sie unter den Lidern keinen Platz: Nein. Denken Sie nie zurück. Sehr oft. Und dann. Sie haben Heimweh gesagt“ (RaeB, 35). Sie ist eine Reisende auch zwischen dem Sinnlichen und Geistigen. Keine davon überwiegt. Sie trifft eine Entscheidung, ihren Geburtsort wegen der Diktatur zu verlassen und in der Wahlheimat, Deutschland, ihr Leben weiterzuführen. Sie hat die einzige Hoffnung, dass alles im neuen Land besser wird. Sie vergisst in diesem Punkt aber, dass man das Sinnliche (besonders der Kindheit) nie von der Identität abweichen kann. Müller betont dabei die Dialektik zwischen dem Geistigen und dem Sinnlichen. Der Sacharbeiter sagt Irene: „Sie sind so empfindlich, sagte der Sacharbeiter, so empfindlich. Man könnte meinen, daß unser Land alles aufwiegen soll, was Ihr Land verbrochen hat“ (RaeB, 35). Der Gedanke, dass sich jede Schwierigkeit und jedes Problem in diesem neuen Land mit dem neuen Anfang menschenorientiert lindern lassen, ist etwa problematisch. Die gesellschaftliche, geschichtliche und politische Lage bzw. Annahme des sogenannten Landes über die Migration und die Fremdheit sind dabei bestimmend. Irene z.B. wird sich in diesem neuen Land, Deutschland, wie in anderem Land als Fremde angeeignet. Sie bleibt auch hier einsam. Sie beschwert sich daher dauernd über die Unannehmbarkeit in der Gesellschaft:

Vielleicht hat Heimweh nichts mit dem Kopf zu tun, dachte Irene. Ist selbständig und verworren in der Ordnung der Gedanken drin. Vielleicht ist das ein Gefühl, wenn man weiß, wie es abläuft. Und wie man es vertreibt. Wenn man mal zu leicht und mal zu schwer auf den Straßen (RaeB, 54).

Und in diesem Kontext verbindet sie „nichts, aber auch gar nichts“ mit ihrem Geburtsort (RaeB, 52). Bei Irene würde angeblich zwar der Zusammenhang zwischen dem Individuellen und Gesellschaftlichen zerstört, gleichwohl hat sie Heimweh. Franz

veranschaulicht es in der folgenden Passage: „Du wolltest Sehnsucht, denn du hattest deine“ (RaeB, 93).

„Die Lexeme „heimatlos“ und „Heimatlosigkeit“ gewinnen im Zusammenhang mit dem Begriff „Heimat“ an Bedeutung. Auf diese Weise soll man sie so betrachten, indem man das Anwendungsgebiet, eigentlich die Wahrnehmung der „Heimat“ berücksichtigt“ (Arslan 2013: 77). Danach ist die Wahrnehmung der Heimat, der Heimatlosigkeit und des Heimwehs der Figur eigenartig. In diesem Kontext beschreibt sich Irene nicht als eine Heimatlose. Sie nimmt an, dass sie schon eine Heimat besitzt, aber sie betont, dass sie in der Fremde lebt, dass sie eine „Fremde im Ausland“ ist: „Ich bin nicht heimatlos. Nur im Ausland. Ausländerin im Ausland“ (RaeB,40). Wie sie betont, kann sie es körperlich und seelisch nicht leugnen, auch wenn sie sich wünscht. Nach ihrer Meinung würde sie dann alle diese gesellschaftlichen Beschwerden in sich nicht tragen, wenn sie heimatlos wäre. Sie verfügt über Heimat, sogar eine Heimat, die sie belastet und ihr eine solche verwehrte Identität verleiht. In dieser Hinsicht hat Irene direkt den Ansatz ihrer Schriftstellerin, die sich als eine ständige Fremde bewertet: „Ein fremdes Auge kommt in ein fremdes Land“ (Müller 2009a: 130).

Müller bringt die Frauenproblematik als eine gesellschaftliche Thematik zur Sprache: „Acht Frauen waren auf dem Weinberg vergewaltigt worden. Die Täter: zwei Männer. Der Sprecher nannte ihre Vornamen. Er zeigte ein Messer. Damit waren die Frauen genötigt worden“ (RaeB, 61). Die Frauenproblematik ist der Figur Irene immanent. Irene steht als eine der wesentlichen Beispiele von Frauenfiguren Müllers, die im gesellschaftlichen Leben als sexuelles Objekt angenommen werden. Nach dem Ansatz Irenes nehmen fast alle Männer teilweise mit einer patriarchalischen Meinung die Frau als ein sexuelles Objekt an. Sie veranschaulicht es wie folgt: „Mit leicht verrutschten Nähten gingen Frauenstrümpfe den Rinnstein entlang, auf Straßenenden zu, als hätten die Frauen nur Beine. Beine für Männer. Beine mit Schlingen. Sie fingen Blicke ein“ (RaeB, 51). Im Roman kommt ein Mann im Zusammenhang damit vor, der die Korruption des anderen Landes symbolisiert (vgl. Øye 2007: 40):

Ein Mann stand an der Ecke. Seine Mantelärmel waren kurz. Seine Handgelenke zu dick. Er trug eine Aktentasche. Die war flat und leicht. Der Mann flüsterte, als Irene vorbeiging. Seine Stimme war weich. Seine Augen glänzten. Sein Blick war kalt. Der Mann verschwand in die Toilette. Irene hörte ihn reden hinter der Tür. Sie drückte die Finger fest um den Wohnungsschlüssel in der Manteltasche: Eine Pfütze schimmerte. Kräuselte sich. Irene sah das Glied des Mannes in der Pfütze stehen. Und wie sich das Wasser vor und zurückschob (RaeB, 39).

Müller konzentriert sich auf die Kraft und den Widerstand der Frauen ausgehend von der Thematik vom Frauensein in der Gesellschaft: „Die Frauen haben Wind auf der Haut. Sie sind vor Gewittern verstört. Sie haben einen Blick, als wüßten sie, was in den nächsten Jahren mit ihnen geschieht. Sie setzen was aufs Spiel“ (RaeB, 54).

Irene ist ein Typ, der der Diktatur, der patriarchalischen Ordnung widersteht. Sie stellt eine Frau dar, die in einer diktatorischen Gesellschaft und in einem fremden Land zu überleben versucht. Wie Bauer bestimmt und wie es sich mit Irene klar verbildlicht, dienen die Frauenfiguren bei Müller „der Affirmation männlicher Macht, aber auch ihrer Infragestellung“ (Bauer 2017: 207). Diese Macht führt einerseits zu einer Unterdrückung bei Irene, andererseits aber zum kritischen Denken. Somit fängt sie damit an, von den Männern dieses Mal zu seinem eigenen sexuellen Zwecken und Begehren körperlich aber gefühllos zu profitieren:

Irene fragte sich, mit welchem der Männer, die einzeln aufstanden, sie schlafen könnte. Schaute die Männer im Hinblick auf diese Frage noch einmal an. Sah an jedem, zum Unterschied von vorher, etwas Abstoßendes (...) Irene sah einen älteren Mann, der einen dicken Goldring am kleinen Finger trug. Sie stellte sich vor, im Bett zu liegen und auf diesen Mann zu warten (RaeB, 15).

Infolge der unbeständigen Beziehungen verliert alles seinen Sinn im Leben: „Irenes Finger gingen unaufhaltsam eigene Wege. Die Frau schaute, als wollte sie verbieten.

Als hätte sie, solange ihr Fleisch jung und glatt war, alle Liebe verfeuert“ (RaeB, 52). Sie fühlt sich als eine Frau einsam und sagt: „Wenn man allein schläft, hat das keinen Sinn“ (RaeB, 27). Infolgedessen will Irene nichts mehr einen anderen dabei haben: „Irene ging nicht ans Ende der Bucht. Wollte keine Menschen sehn“ (RaeB, 6). Und alle Gefühle vermischen sich. Die menschlichen Gefühle wie die Liebe, die Leidenschaft, die Freundschaft lassen sich materialisieren und büßen an Bedeutung ein:

Thomas oder Franz begleitete Irene nach Hause. Irene sah in den Mond, der hinter einem Baum stand (...) Zwischen Mond und Schatten hatte das Gesicht, das Irene küßte, eine bläuliche Farbe. Auch nach dem langen Zungenkuß wußte Irene nicht, ob Thomas oder Franz sie küßte. (...) Das macht müde, sagte Irene. Ihr sollt mich beide nicht verlassen. Und einer von den beiden sagte: Dich nicht. Wenn es sein muß, dann die andere Irene (RaeB, 102).

In Bezug auf ihre eigene Beziehung sagt Irene: „Die Küsse waren kurz. Die Augen blieben offen. Die Lippen trocken. In den Küssen war keine Leidenschaft. Auch nicht die Leichtigkeit wie im Spiel“ (RaeB,20). Letzten Endes ist zu entnehmen, dass Müller über Irene kritisiert, dass das Weibliche als ein sexuelles Objekt nach dem patriarchalischen Ansatz materialisiert wird.

Ein anderes gesellschaftliches und geschichtliches Merkmal ist die Berliner Mauer. Müller diskutiert mit diesem gesellschaftsgeschichtlichen Symbol der deutschen Geschichte über die West-Ost-Spaltung. Durch die Grenze lässt sie dem Leser die Trennung von Westberlin, dem Hauptraum, und Ostberlin spüren. Es ist inzwischen zu betonen, dass die Veröffentlichung dieses Romans und der Fall der Mauer in dem gleichen Jahr geschahen:

Die Haltestellen lagen jenseits der Mauer, unter dem anderen Staat. Auf dem kahlen Streifen, der nichts taugte, nicht einmal fürs Gras, was das Fernglas die Brille. Regierungen, dachte Irene, die viel zu lange hielten, so lange, wie der einzelne nicht warten konnte. Die Grenzer waren am

sonnigen Nachmittag mit Fahrrädern unterwegs, zwischen Wachtürmen und Draht. Irene sagte das Wort Mauersegler (RaeB, 80).

Zurückkehrend zu denjenigen Zeiten kritisiert sie den Faschismus: „Lieber eine Nutte als ein Faschist, sagte Irene“ (RaeB, 99). Zudem ist die Ost-West-Spaltung nicht nur für Berlin die Rede, sondern auch für Deutschland und Rumänien. Dass Stefan das Lächeln Irenes zu dem Osten gehörig erklärt, ist das Zeichen dafür: „Schau dich an, sagte Stefan, du hast noch immer dieses Lächeln aus dem Osten“ (RaeB, 76). In diesem Kontext symbolisiert Franz als ein Deutscher für Irene eine Grenze zwischen Ost und West.

Zusätzlich zu dem oben Erwähnten lässt Müller dem Leser die deutsche Geschichte in Berlin über Irene einfallen:

Dann fing Irene das Gefühl ein, es könnte plötzlich alles anders werden in der Stadt. Die alten Frauen mit den weißen Dauerwellen, polierten Gehstöcken und Gesundschuhen könnten plötzlich wieder jung sein und in den Bund Deutscher Mädchen marschieren. Es würden lange, fensterlose Wagen vor die Ladentüren fahren. Männer in Uniformen würden die Waren aus den Regalen beschlagnahmen. Und in den Zeitungen würden Gesetze erscheinen wie in dem anderen Land (RaeB, 33).

Das Vorurteil wegen der äußerlichen Erscheinung wird zum Thema gemacht. Es ist ein geläufiger Fall bei der Migration und Exil geworden. Z.B. Müller erlebt es in Deutschland. Sie sagt, dass die Deutschen sie wegen ihrer körperlichen Erscheinung immer mit einer Französin identifizieren:

Zweimal kaufte ich Blumen im selben Laden. Die Verkäuferin, eine Frau um die Fünfzig, behielt mich vom einen zum anderen Mal im Gedächtnis. Da suchte sie mir zur Belohnung für meine Wiederkehr die schönsten Löwenmäulchen aus dem Eier, zögerte ein wenig und fragte: ›Was für eine Landsmännin sind Sie, sind Sie Französin? ◁ (...) ›Nein, ich komme aus

Rumänien.« Sie sagte: »Na, macht ja nichts«, lächelte, als hätte sie plötzlich Zahnschmerzen (Müller 2009a: 177).

Die Identifikation zwischen der äußerlichen Erscheinung und der heimatlichen Zugehörigkeit veranschaulicht sich wie folgt:

Überwacht. Ich trug meine Mappen und die Soldaten ihre Gewehre. Gleich und gleich, und doch eben nicht. Die Leute hatten Angst, mit mit zu reden (...) Manchmal. Wenn ich nicht so blond wär, wäre das öfter gegangen. Und färben. Und das Gesicht, und die Augen, sagte Stefan (RaeB, 97).

Bei der Physiognomie des Politikers veranschaulicht sich die Dialektik zwischen der äußerlichen Erscheinung und den charakterlichen Eigenschaften:

Es war das Photo eines jungen Mannes. Der hatte eine dunkle Stirn, glänzende Augen. Er hielt die Hand auf der Brust, daß man die weißen Nagelwurzeln seiner Finger sah. Seine Lippen standen halb offen. Der Mann war Politiker. Er hatte seine Macht verloren. Kurz darauf war er gefunden worden in einem Luxushotel am Ufer eines Sees (RaeB, 32).

Der geschilderte Politiker erledigt alles wie die anderen Politiker heimlich, was die Distanz zwischen der Gesellschaft und ihm bzw. der Politik verstärkt: „An diesen Tagen waren die Politiker am Fernsehschirm fremder denn je“ (RaeB, 32). Auf diese Weise kritisiert Müller über Irene die damalige Politik und die damaligen Politiker bzw. die staatliche Ordnung. Sie betont, dass sie nicht volksnah sind. Physiognomisch erscheinen sie wie folgt: „Doch ihre Stirn war dunkel von der Macht. Ihre Augen glänzten von der Verzweiflung. Und weißer, immer weißer wurden ihre Nagelwurzeln von der Heuchelei“ (RaeB, 32). Wie hier gesehen wird, gestaltet Müller zuerst die Physiognomie des Politikers und dann deutet aus seiner äußerlichen Erscheinung her, im Rahmen der Innen-Außen-Dialektik, zum Ansatz der Physiognomik entsprechend, seinen Charakter. Die dunkle Stirn identifiziert sich mit seinen dunklen Geschäften. Die

glänzenden Augen ist die Widerspiegelung seiner Verzweiflung. Weiße Nagelwurzeln meinen seine Heuchelei.

In einer anderen Passage erwähnt Thomas die Machtzucht des Politikers. Thomas erklärt über den Politiker bzw. durch die Identifikation mit sich und dem Politiker, dass er immer die Macht in seinen Beziehungen in der Hand hält, nie eine gegenseitige Beziehung hat. Seine Beziehungen sind die totalitären Beziehungen, unter denen sich einer der andere unterwirft, wie es auch bei dem Diktator und bei den damaligen Politikern der Fall ist. Vorerst ist der Politiker volksnah, aber dann erwartet absolute Abhängigkeit von dem Volk, von der Gesellschaft, was das Volk dem Politiker entgeht:

Auf dem Schreibtisch lagen viele Photos von ein und derselben Person. Es waren Photos des jungen, toten Politikers. Eines von ihnen hatte Irene auch ausgeschnitten. Es war übriggeblieben, hatte nicht hineingepaßt, in die Collage an der Küchenwand. Thomas sah über Irenes Schulter. Mein Fall, sagte er. Wieso. Ich bin wie er. (...) Meine Beziehungen sind alle gleich, sagte er. Am Anfang bin ich abhängig. Später ist es umgekehrt. Ich hab immer die Macht. Ich will sie nicht. Und, wenn ich sie hab, verbiet ich für zwei. Der andere fügt sich. Er fühlt für zwei (RaeB, 46).

Thomas versucht, die Macht aus der gesellschaftlichen Perspektive zu erklären: „Gesellschaftlich hab ich mir Macht verboten. Ich habe die Chancen gehabt, ich hab sie nicht wahrgenommen. Ich habe diese Veranlagung. Ich habe immer gewußt, daß ich gefährlich bin, und mich immer auf das konzentriert, was ich nicht werden will“ (RaeB, 46). Müller teilt somit dem Leser mit, dass die Politik bzw. die Macht immer ein gefährliches Potential hat. Die Macht soll gerechterweise und positiv immer für das Volk, für die Gesellschaft eingesetzt werden. Ansonsten kann sie gefährlich für die Gesellschaft und für das Individuum sein, wie es sich hier veranschaulicht. Auf diese Weise gibt Müller dem Leser eine gesellschaftliche Mitteilung ausgehend vom Individuellen. Die Politik, die Macht und die Habgier bringt er zusammen und interpretiert (Siehe: RaeB, 66).

2.2.2.d. Der Zusammenhang zwischen dem Gegenstand und der Figur

Irene deutet die Gegenstände nach ihrer Physiognomie. Sogar vergleicht sie oft die Physiognomie des anderen und des neuen Landes. Sie vergleicht das andere Land und Deutschland sowie Vergangenheit und Zukunft: „Irene erkannte die Briefe aus dem anderen Land, ohne die Briefmarke, ohne den Poststempel anzusehen. Am rauhen, grauweißen Papier erkannte Irene die Briefe“ (RaeB, 52). Einen Gegenstand des anderen Landes kann sie ohne Weiteres kennen. Dies zeigt, wie näher sie alles vom Geburtsort und von der Gesellschaft kennt: „Auf der anderen Seite hab ich schmale Betten gesehn“ (RaeB, 27).

Viele Gegenstände symbolisieren im Zusammenhang mit der Figur gesellschaftliche und individuelle Begebenheiten. Nach der Physiognomik ist der Gegenstand sowieso etwas Wichtiges zum Äußeren des Menschen gehörend. Hier in diesem Roman ist z.B. der Koffer ein wichtiges Motiv. Er weist im weitesten Sinne auf das Unterwegssein und das Dazwischenstehen hin. Er ist alles, was zu Irene gehört. Dieser einzige Gegenstand verrät ihre Lebensweise, ihre Fremdheit zur Welt: „Haben Sie viel Gepäck. Einen Koffer, sagte Irene“ (RaeB, 24). Nach Marişescu deutet der Koffer auf weder Mobilität noch Sesshaftigkeit hin (vgl. Marişescu 2011: 118). Er zeigt vielmehr den physischen und psychologischen Zustand des Dazwischenstehens Irenes. Ferner zeigt er ihr Dilemma zwischen Existenz und Nichtexistenz. Die Verzweiflung im Kopf reflektiert sich klar im Äußerlichen: „Der Koffer stand lange geschlossen im Flur, als wäre Irene nur halb am Leben. Sie konnte nicht denken, nicht gehen. Ob sie sprechen konnte, sie versuchte es. Ob das gesprochen war, sie wußte es nicht“ (RaeB, 25). Infolge dieser Verzweiflung hat sie ein Gefühl, irgendwann und irgendwie „ins Leere zu stürzen“: „In dem anderen Land hatte Irene von einer Baustelle ein Schild gestohlen. Auf dem Schild fiel ein Mann mit dem Kopf nach unten. Auf dem Schild stand: Gefahr ins Leere zu stürzen. Irene hatte das Schild in dem anderen Land in ihr Zimmer gehängt. Über das Bett. Sie hatte die Warnung auf ihr Leben bezogen. Und auf das Leben aller, die sie kannte“ (RaeB, 57).

Der Schlüssel ist ein anderer Gegenstand, der eine symbolische Bedeutung hat: „Schlüssel, sagte der Mann, der am Fenster stand“ (RaeB, 29). Er symbolisiert vorwiegend das neue Leben im neuen Land. Die anderen symbolischen Gegenstände sind u.a. Briefkasten, Karte und Brief, die die Ferne assoziieren, die Beziehung mit der Gesellschaft und starke Emotionen des Individuums zeigen: „Die Karte war eine Karte der Schachspieler. Sie waren der Gegenstand des Bildes (...) Die Karte der Schachspieler war für Irene die Karte des Mannes, der abseits saß. Nur so wurde die Karte ein Geschehen, das nicht zu Ende war“ (RaeB, 30), und „Vor dem Briefkasten war Irene verwirrt. Unter dem Schlitz stand: Andere Richtungen. So groß stand Andere Richtungen auf dem Briefkasten, wie Marburg auf dem Umschlag stand“ (RaeB, 30). Der Brief, besonders von Dana, schafft den Kontakt zwischen Irene und dem anderen Land bzw. dem Gesellschaftlichen des anderen Landes. Er verrät den politischen und gesellschaftlichen Zustand des anderen Landes:

Danas Briefe waren immer viele Wochen unterwegs. Waren immer schon einmal geöffnet worden, wenn Irene sie öffnete. Die Inhalte der Briefe waren alt. Und vorsichtig waren die Inhalte, geprüft, auf das, was man schreiben durfte. Und auf das, was man nicht schreiben durfte. Der Brief, der Gefühle provoziert, dachte Irene. Jeder Tropfen eine Verführung (RaeB, 52).

Die Karte, die die Migranten an ihre Familien schicken, beinhalten die Erlebnisse und Wehmut: „Und in ein anderes Land auf Karten Lebenszeichen schrieben“ (RaeB, 20).

Die Schuhe als eine andere wichtige Metapher symbolisiert die Bewegung, das Unterwegssein: „Sah ihre Schuhe vor dem Bett stehn“ (RaeB, 27). „Auch durch Irenes Fingerspitze entfernte sich Marburg. Auch durch Irenes Schuhe, wenn sie ging“ (RaeB, 95). Und sogar geben sie Informationen über die Figur, z.B. „das Gewicht der Schuhe war der Preis“ (RaeB, 36). Diese weisen in einer anderen Passage auf die Vergänglichkeit des Menschen in der Gesellschaft hin: „Wo zuvor dein Schuh gestanden ist, steht jetzt der fünfte Schuh, sagte Irene“ (RaeB, 86). Wie Marişescu betont, zeigen die Schuhe „das Verlassen des Innenraums und gehören zum

semantischen Feld der Bewegung“ (Marişescu 2011: 116). D.h., die Schuhe deuten auf die Dialektik zwischen Außen und Innen hin. Sie bedeuten der Übergangssituation Irenes bzw. den Übergang vom Innen zum Außen oder umgekehrt, wie es auch beim physischen und psychologischen Übergang der Hauptfigur zwischen In- und Ausland sowie Innen und Außen der Fall ist. Sie weisen z.B. auf den Übergang Irenes von seiner eigenen Heimat, Rumänien, als Innenraum nach Deutschland als Ausland und auf den Übergang von ihrer eigenen Gesellschaft als Außenraum zu ihrer Individualität als Innenraum hin: „Irene zählte nach, seit wann sie hier war. Er taxierte Irene. Mit den Schuhen hatte er begonnen. Und wenn er was sagte, dachte er nicht an die Sätze aus seinem Mund. Er sagte und fragte, als wäre das alles zum Anschauen und wieder Gehen. Und schaute, wen er da hatte“ (RaeB, 25). Diesen Übergang fühlt der Leser auch beim Ausdruck „Übergangsheim“ als die Betonung der vorübergehenden Position Irenes: „Vor dem Übergangsheim stand ein gelbes Schild mit einem rot durchgestrichenen Photoapparat“ (RaeB, 23).

Müller verweist mit dem Gegenstand auf die Konsumkultur (vgl. Trautmann 2011: 6). Sie bestimmt die Westkultur als die Dingkultur (vgl. Trautmann 2012: 45). Was die Mode betrifft, betont sie es wie folgt:

AM ANFANG der Jahreszeiten war die Mode grell. Und aufdringlich. Irene wünschte sich mehrere Körper, um die Kleider aus den Schaufenstern zu tragen. Und Geld, um die Kleider zu kaufen. Und, daß man die Kleider nicht kaufen mußte, nur borgen, sich müde tragen an ihnen, einige Tage (...) Doch wenn Irene an einem einzigen Tag, an drei verschiedenen Orten der Stadt, drei verschiedene Frauen mit der gleichen Haarspange, die ein Flugzeug war, sah, freute sie sich, daß sie kein Geld hatte. Und daß ihr Haar für diese Spangen zu kurz war (...) Dann wußte Irene: Die Mode verkürzt das Leben (RaeB, 51).

Sie kritisiert die Konsumkultur als eine gesellschaftliche Problematik:

Am besten, sagte Thomas, fühle ich mich, wenn ich Geld habe und allein bin. Dann kann ich, ohne mir Gedanken über mich zu machen, auf die Straßen gehn. (...) Ich probiere Hemden, Schuhe, Schals, bis ich keine Kraft mehr hab, was anzuziehn. Und mich nicht mehr sehn kann, im Spiegel. Manchmal verwechsle ich mich mit Leuten, die in eine andere Richtung gehn. Wenn ich müde bin, trage ich ein Hemd zur Kasse. Es ist immer ein Hemd, immer ein Betrug in der Reihenfolge zwischen Schuhen und Schals. Ich will mir Schuhe kaufen und bezahle ein Hemd. (...) Ich probiere ein Hemd, nur um den lockeren Knopf abzureißen. Ich stecke den Knopf in die Tasche eines anderen Hemds, das daneben hängt (RaeB, 88).

Der Tod als ein individuelles und gesellschaftliches Phänomen verbildlicht sich im Zusammenhang mit der Figur. Das Grab und der Friedhof sind in diesem Kontext wichtige Symbole. Der Diktator und „Die Könige des Westens“ (RaeB, 87), vor derer sie Angst hat, führen zum Tod des Individuums, im engeren Sinne zum Tod des positiven Gedankens und der Ideologien: „Irene hatte in der Stadt, in der sie jetzt lebte, noch nie ein Begräbnis gesehn. Und manchmal glaubte sie auf der Fahrbahn Autos zu erkennen, die Tote transportierten. Es waren die weißen, langen Lieferwagen ohne Beschriftung. Sie fuhren langsam“ (RaeB, 81). Im Rahmen der Migration teilt Müller dem Leser die Meinung mit, wo man begraben möchte, ist der Ort, in dem man sich wohl bzw. angehörig fühlt, d.h. ihre Heimat. Weil Irene sich geborgener in Deutschland fühlt, betont sie die positiven Gefühle erregenden Blumen dieses Landes: „Man müßte in dieser Stadt eine Blumenvase haben oder ein Grab“ (RaeB, 91). Dana schreibt an Irene, dass der Trommler in dem anderen Land stirbt (vgl. RaeB, 103). Der Tod in dem anderen Land erweckt Angst. Es ist nicht ähnlich wie der Tod mit Blumen in Deutschland: „Es gab mehrere Freunde, die so alt wie Irene waren und tot. Seit sie tot waren, ähnelten sie einander. Eine Ähnlichkeit am Rande. Doch es war derselbe Rand“ (RaeB, 103).

2.2.2.e. Die physiognomische Gestaltung der Figuren

Im Zusammenhang mit der Physiognomik gibt das Gesicht wichtige Informationen über die Figur. Der Gefühlszustand bzw. das Psychologische widerspiegelt sich am Gesicht, wie es bisher ausgedrückt wurde: „Die Verwunderung war so deutlich wie eine Frage. Sie kroch der alten Frau übers Gesicht. Als sie den Mund erreichte, wurden die Wangen hart. Die Augen klein. Da war es Haß“ (RaeB, 21). Es wird ausführlich gestaltet. D.h., die Einzelheit im Roman kommen überwiegend im Rahmen der Physiognomie der Figuren oder Gegenständen oder der Stadt vor: „Die Falten mitten auf der Stirn, die Querfalte, wurde tief. Ähnelte dem Filz, an der Stelle, wo sein Hut ein bißchen eingedrückt war“ (RaeB, 24). In einer anderen Passage deutet Irene die Arbeiter ausgehend von ihren Gesichtern: „Gesichter aus dem Osten, dachte Irene. Sie erkannte diese Art der Müdigkeit, die nichts mit Arbeit und nichts mit Ausruhen zu tun hätte. Woher kommt ihr, fragte Irene. Polen, sagte der Mann am Fenster“ (RaeB, 29). Irene begegnet sich psychologisch immer mit dem Gesicht des Diktators. Er verfolgt sie wie ein Schatten: „Es war das Gesicht des Diktators, der sie vertrieben hatte aus dem anderen Land“ (RaeB, 17). Im Zusammenhang mit dem Gesicht des Diktators beschreibt Müller das Gesicht Rosa Luxemburgs. Das Auftauchen Luxemburgs in Berlin -als eine gesellschaftsgeschichtliche Persönlichkeit- zeigt, dass Müller das totalitäre System diesmal verbunden mit der Geschichte Berlins betonen will: „Irene sah Rosa Luxemburg. Auf dem Wasser, schwarz und grau, wie Poren aus Zeitungspapier, lag das Gesicht“ (RaeB, 44). Müller mag neben Faschismus auch Sozialismus kritisieren, sodass sie Luxemburg als die Frau des Diktators, sogar als die Diktatorin gestaltet. Diesem ist zu entnehmen, dass Müller dem Leser den Gedanken mitteilen will, dass sich die Orte, die Städte, die Kulturen, die Ideologien ändern können, aber die negative Auffassung gegenüber dem Volk in der Geschichte manchmal fast ähnlich erscheint: „Irene wollte es nicht wahrhaben: Die Frau des Diktators aus dem anderen Land ähnelte Rosa Luxemburg. Es war eine Verwünschung des Gesichts von Rosa Luxemburg. Die Frau des Diktators hatte dieses Gesicht längst ins Alter getragen. Sie war Diktatorin“ (RaeB, 104).

Im Rahmen der Physiognomik kann man die Augen als der Spiegel des Herzens deuten, die auf die seelischen Eigenschaften hinweisen: „Auch in den Augen stand diese Entfernung. Auch später, wenn die Asylanten nicht mehr in der Flottenstraße gingen. Wenn sie zur Post gingen, zu laut telefonierten, aus einem rauhen Teil der Stadt“ (RaeB, 20).

Das Gesicht wird als der Träger der Kultur, der Geschichte, der Erinnerungen, der Erlebnisse, der Stadt gestaltet. Auf diese Weise kann man durch die Physiognomie des Menschen im Rahmen der Innen-Außen-Dialektik die Erfahrungen und Erlebnisse deuten. Dies veranschaulicht Irene im Folgenden:

In dem anderen Land, sagte Irene, hab ich verstanden, was die Menschen so kaputtmacht. Die Gründe lagen auf der Hand. Es hat sehr weh getan, täglich die Gründe zu sehn. (...) Ich weiß, es gibt Gründe. Ich kann sie nicht sehn. Es tut weh, täglich die Gründe nicht zu sehn. Schau mich an, sagte Thomas vor einem Schaufenster. Irene schaute über sein Haar statt in sein Gesicht. Wenn du mich anschaust, siehst du auch Gründe. Gründe und Folgen (RaeB, 86).

Irene ist eine gute Beobachterin. Man kann sie sogar als eine echte Physiognomikerin darstellen. Sie versucht, die Menschen nach ihrer Kleidung zu deuten und ihre Charaktere zu schätzen, wie es dem Ansatz der Physiognomik entspricht: „Die Kleider in der Flottenstraße Almosen. Zwischen Hals und Schultern klaffte das Tuch“ (RaeB, 20). Die Kleider der Migrantinnen verraten danach ihr Dilemma. Durch die Kleider zeigt Müller auf der anderen Seite das Zusammenleben der Menschen unterschiedlicher Identitäten: „In der U-Bahn saß eine Frau in Stiefeln. Eine Frau in Sandalen stand neben ihr. Es ist das langsame Entgleiten aller Jahreszeiten, dachte Irene“ (RaeB, 24). Oder durch Kleider kann man auch die Einkommenssituation des Menschen deuten. Es ist davon zu bestimmen, dass Müller ihre Figur bewusst mit der Gabe der Kleidungslehre gestaltet, zumal sie der Meinung ist: „Kleidung und Wohnung sind in Bild von uns“ (Müller 2009a: 15). Dazu entsprechend vergleicht Irene immer beide Länder und Kulturen. Weil die Kleidungs- und Gesichtstypen eine kollektive

Wahrnehmung anbieten, sind sie wichtig zur Deutung der Figur: „Eine Frau sagte: Heute kommt Schnee. Ich spür es in den Beinen. Irene hatte die Frau noch nie auf dieser Straße gesehn. Sie war alt. Trug einen polierten Gehstock. Ihrem Mantel sah man an, was er gekostet hatte“ (RaeB, 33). Dabei ist eigentlich nicht davon die Rede, was der Mantel kostet, sondern vielmehr was die Frau „kostet“, die ihn trägt. Dieser Mantel zeigt nämlich den Status der Frau. In anderen Passage steht: „Schau her, ich hab einen Berliner Mantel an“ (RaeB, 97). Damit meint man, jegliche Erinnerungen Berlins zu tragen. Denn die Kleidung behält die Erlebnisse bei. Irene betont es in einem Second-Hand-Laden folgenderweise:

Die Mäntel hatten Kriege überlebt (...) Das Tuch war hart. Hatte jahrelang Haut bedeckt. Hatte Menschen hinein in die Straßen der Städte gejagt. Hatte Staub gefressen. Hatte beim Schuften zugesehen, beim Rauchen und Trinken. Hatte in Winkeln gehangen. Neben Betten gelegen. Es roch nach Armut und eiliger Liebe, das Tuch (RaeB, 35).

2.3. ORHAN PAMUK

Orhan Pamuk ist ein türkischer Schriftsteller, der, sei es Form sei es Inhalt hervorstehend in der Gegenwartsliteratur ist. Im Allgemeinen verfügt er über einen literarischen Ansatz, das Regionale mit dem Universalen zu verbinden. Besonders nach der Erhaltung des Nobelpreises für Literatur, wurden seine Werke in vielen Sprachen übersetzt und macht er sich einen besonderen Namen in dem Literaturkreis. D.h., er erreicht eine weltweite Popularität. Seine literarische Besonderheit besteht wesentlich darin, dass er als ein belesener Schriftsteller, der die türkische Literatur und die Weltliteratur beherrscht, in seinen Werken von den intertextuellen Elementen profitiert und die gesellschaftlichen und individuellen Fragen in einem geschichtlichen Hintergrund literarisiert. Er verbindet das Gesellschaftliche (innerhalb dessen auch das Politische) durch die Figur mit dem Individuellen. Auf diese Weise ist die Figurengestaltung bei ihm vor allem daher auffällig, dass er das Einzelne und das Allgemeine bei der Figur vereinigt. In diesem Teil wird zuerst der allgemeine ästhetische Ansatz Pamuks im Rahmen des von Lukács bewertet. Wenn man

berücksichtigt, dass die Werke Pamuks zuallererst von seinem eigenen Leben ausgehen und dann fiktionalisiert werden, vereinfacht es, um die Figuren vielseitig zu deuten, vor allem sein Leben und seinen literarischen und ästhetischen Ansatz zu behandeln. Dann wird sein Roman „Kafamda bir Tuhaflik“ im Hinblick auf den Ansatz von Lukács über die Figurengestaltung analysiert. Die Figuren mit einer intellektuellen Physiognomie und ihre kennzeichnenden körperlichen und seelischen Eigenschaften werden gedeutet. Zuletzt zielt man, zu erreichen, wie und inwieweit solche Figuren -besonders die Hauptfigur- zur Besonderheit des Romans beitragen.

Orhan Pamuk ist 1952 in Istanbul geboren. Er ist „in einer westlich orientierten, wohlhabenden“ Großfamilien (Dufft 2008: 9) –wie in seinen Romanen geschildert wird- in Nişantaşı aufgewachsen. Pamuk selbst betont, dass seine Familie eine westorientierte und republikanische aus Istanbul ist (vgl. Pamuk 2013: 201). Bereits während seiner Kindheit hatte er nur einen Traum, Maler zu sein. Er besuchte das Robert Collage in Istanbul. Er begann das Architekturstudium an der Technischen Universität Istanbul, aber ohne es abzuschließen, wechselte er das Fach und studierte Journalistik an der Universität Istanbul. 1974 ist ein Wendepunkt für sein Leben, weil er beschloss, ein Schriftsteller zu sein (vgl. Dufft 2008: 9). Mit dieser Entscheidung begann er, im Elfenbeinturm zu sitzen und zu schreiben. 1982 veröffentlichte er seinen ersten Roman. In dem gleichen Jahr heiratete er Aylin Türegün. Sie ließen sich 2001 scheiden. Anlässlich des Doktoratsstudiums seiner Frau lebte er eine Weile in den USA, wo er seine Autorschaft entwickelte (vgl. Şener 2016: 27). In den 90er Jahren kritisiert er seine Heimatstadt heftig in seinen Essays und Abhandlungen über die Menschenrechte und Meinungsfreiheit und daher wird er von vielen heftig kritisiert (vgl. Şener 2016: 28). Seine aktive politische Haltung und seine Meinungen über die sozialen und geschichtlichen Begebenheiten sind die wesentliche Thematik seiner Werke. Auf diese Weise werden seine Werke wie seine Persönlichkeit besonders in der Türkei häufig kritisch betrachtet (Saydam 2007:0). 1991 kam seine Tochter „Rüya“ auf die Welt, deren Name in vielen seiner Werke vorkommt. Er lebt und schreibt immer noch in Istanbul.

Die dialektische Beziehung zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Individuellen und den Zusammenhang zwischen der Figur, der Gesellschaft und der Geschichte stellt man fast in allen literarischen Werken von Pamuk fest. 1982 schrieb Pamuk den ersten Roman „Cevdet Bey ve Oğulları“³⁵. Dieser Roman kann man als einen Zeit- und Familienroman beschreiben (vgl. Aytaç 1984: 28). Er beinhaltet autobiographische Elemente. Die Familie darin ist fast die von Pamuk (vgl. Pamuk 2013: 141 und vgl. Doğan 2014: 97). Pamuk erzählt darin von den Übergangsphasen innerhalb der osmanischen und türkischen Geschichte, indem er diesen gesellschafts-geschichtlichen Inhalt durch drei Generationen einer Familie bzw. durch das Individuelle gestaltet (vgl. Doğan 2014: 97). Eigentlich geht er aus der Familie als die kleinste Zelle der Gesellschaft aus. Er verbindet eine individuelle bzw. einzelne Familiengeschichte mit einer gesellschaftlichen. 1983 erschien sein zweiter Roman „Sessiz Ev“³⁶. Pamuk behandelt ebenso eine Geschichte der drei Generationen einer Familie. Die Figur „Selahattin Bey“ ist die Veranschaulichung der Gesellschaftskritik. Er bewertet die türkische Gesellschaft nach seiner Zeit (vgl. Doğan 2014: 33). Wie es im vorigen Roman der Fall ist, ist „Sessiz Ev“ auf einer konkreten Wirklichkeit zurückzuführen: „die nahe und feine Vergangenheit der Türkei, die blutigen Konflikte zwischen Links- und Rechtsgerichteten vor 1980“ (Ecevit 2008: 29). Die Figuren wie z.B. „Cüce Recep“ (Zwerg Recep) und „İsmail“ (İsmail der Lahme) sind die Veranschaulichung der Dialektik der äußerlichen und innerlichen Erscheinung und somit die gesellschaftlichen Repräsentanten bestimmter Menschentypen der damaligen Zeit. Um eine Familie behandelt Pamuk nämlich die gesellschafts-geschichtlichen Probleme der Türkei (vgl. Kılıç 2006: 63). D.h., er verbindet wieder das Einzelne mit dem Allgemeinen, das Geschichtliche mit der Gegenwart. Wie Parla äußert, konfrontiert jeder Schritt zur Zukunft die Figur mit der Vergangenheit (vgl. Parla 1992: 85). Pamuk veröffentlichte 1985 seinen dritten Roman „Beyaz Kale“³⁷. Das Interesse Pamuks an der Geschichte ist auch in diesem Werk klar zu sehen (vgl. Ecevit 2008: 29). Er thematisiert hier den Zusammenhang zwischen einem Sklaven aus Venedig und seinem Herrn in Istanbul bzw. zwischen dem Westen und dem Osten durch das Motiv „der Doppelgänger“. Es ist

³⁵ Übersetzung ins Deutsche von Gerhard Meier mit dem Titel *Cevdet und seine Söhne*, 2011, München: Hanser Verlag.

³⁶ Übersetzung von Gerhard Meier mit dem Titel *Das stille Haus*, 2009, München: Hanser Verlag.

³⁷ Übersetzung ins Deutsche von Ingrid Iren mit dem Titel *Die weiße Festung*, 2005, München: Hanser Verlag.

die Rede von dem 17. Jahrhundert. Die Herr-Knecht-Dialektik Hegels und die West-Ost-Dialektik sind die symbolischen Schwerpunkte dieses Romans. 1990 erschien „Kara Kitap“³⁸. Die Geschichte ist die Suche der Figur „Galip“ nach seiner eigenen Identität. Gleichfalls bereist der Leser die Geschichte von Istanbul und der Türkei (vgl. Doğan 2014: 168). Hier verwendet Pamuk anders als seiner ersten traditionellen Erzählweise die Montagentechnik, Collage und metafiktionale Elemente. Von „Zeitungsnachrichten, Geschichten des Schechzade, des Prinzen, dokumentarischen Angaben zum islamischen Orden der Hurûfi und Anspielungen auf mythische Texte“ (Ecevit 2008: 32) profitiert Pamuk, was die Handlung bereichert. Er expliziert, dass er darin versucht, eine Art von Collage zu entwickeln, die aus Geschichtsstückchen, Zukunftsstückchen, der Gegenwart, den unterschiedlichen Geschichten bestehen. Diese Technik befreit das Werk aus der Monotonie bzw. der Banalität, zumal man erst somit zwischen Geschichte, Zukunft und Gegenwart hin- und herwandern kann (vgl. Pamuk 2013: 152). Die Hauptfigur wie Irene bei Müller bringt diese Collagen zusammen. Im Hinblick auf den Inhalt geht es um eine Identitätsproblematik und einen Identitätswechsel. Wie die Verwandlung der Romanfiguren in „Beyaz Kale“ zwischen dem Sklaven und dem Hodscha, wechseln hier Galip und der Journalist Celal Salik ihre Identitäten. Nachdem Pamuk 1992 das Drehbuch „Gizli Yüz“ veröffentlichte, erschien 1994 „Yeni Hayat“³⁹. 1998 veröffentlichte er „Benim Adım Kırmızı“⁴⁰. Dieses Werk ist das Ergebnis einer vielschichtigen postmodernen Perspektive nach Ecevit (vgl. Ecevit 2008: 33). „Erotik und Liebe, Konkretes und Abstraktes, Bild und Schrift, Leben und Kunst, Okzident und Orient, Humanismus und Theokratie, Gott und Satan, pornographischer Slang und Koransuren, Dichtung und Wahrheit“ sind verschachtelt geschildert (Ecevit 2008: 33). Der Roman erzählt von dem 16. und 17. Jahrhundert des osmanischen Reiches (vgl. Acar 2013: 121), und dieser Geschichte ist die Probleme wie die Einsamkeit und Eifersucht zwischen Künstlern, Liebe und Schuld immanent (vgl. Doğan 2014: 53, 207 und vgl. Pamuk 2013: 168). Ausgehend vom Vergleich zwischen der Miniaturmalerei und der Kunst der Renaissance wird der West und der Ost und die

³⁸ Übersetzung ins Deutsche von Ingrid Iren mit dem Titel *Das schwarze Buch*, 1994, München: Hanser Verlag.

³⁹ Übersetzung ins Deutsche von Ingrid Iren mit dem Titel *Das neue Leben*, 1998, München: Hanser Verlag.

⁴⁰ Übersetzung ins Deutsche von Ingrid Iren mit dem Titel *Rot ist mein Name*, 2001, München: Hanser Verlag.

Kunstansatz beider Seiten behandelt (vgl. Doğan 2014: 53). Man versucht darin, den Verbrecher durch die Charakteranalyse bei der Malerei bzw. durch den Stil der Kunst festzustellen. Dies erinnert dem Leser den Umgang der Physiognomik bei der Kriminologie und den Psychiater sowie Kriminologe Cesare Lombroso, was im vorigen Teil der Arbeit erwähnt wurde. Dies begründet, dass die Texte Pamuks nicht fremd zum physiognomischen Ansatz sind und daher ganz geeignet sind, dadurch zu analysieren. Die autobiographischen Elemente, die durch die Figur gestaltet werden, ist in dem sogenannten Werk auffällig: die Figuren beispielsweise „Şeküre, Orhan und Şevket“ haben die Widerspiegelungen vom Leben Pamuks (vgl. Pamuk 2013: 174-176). 1999 erschien „Öteki Renkler“, wobei er über seinen inhaltlichen und formalen Ansatz beim Schreiben schreibt. Er veröffentlichte 2002 seinen berühmten Roman „Kar“⁴¹, den er als ein politischer Roman beschreibt. Es sind wieder die gesellschaftlichen Fragen im Mittelpunkt (vgl. Ecevit 2008: 33). Es handelt sich im Allgemeinen, von dem Schneemotiv ausgehend, um Einsamkeit, Außenseitertum, Liebe, Glück, Laizismus, Armut, den politischen Islam, den Kampf zwischen dem Individuum und den Religionsgemeinschaften (vgl. Doğan 2014: 225). „Kar“ ist ein Roman, der ganz geeignet ist, nach dem Ansatz der Nationalallegorie zu analysieren (vgl. Doğan 2014: 237). Die Nationalallegorie und deren Erscheinung bei Pamuk werden zwar im folgenden Teil erwähnt. Wenn man aber hier kurz erwähnen sollte, findet man im Rahmen der Nationalallegorie die wichtigen gesellschaftlichen Ereignisse den Figuren immanent. 2003 erschien sein Erinnerungsbuch „İstanbul: Hatıralar ve Şehir“⁴² und 2008 wurde der Roman „Masumiyet Müzesi“⁴³ veröffentlicht, bei dem die Dialektik zwischen der Figur und der Umwelt gipfelt. Er behandelt darin üblicherweise durch die Figuren das Gesellschaftliche und das Geschichtliche der Türkei von 1960 und 1970 (vgl. Doğan 2014: 297). 2010 erschien „Manzaradan Parçalar“, was aus den ausgewählten Schriften und Essays besteht. Die ausgewählten Schriften aus seinen Vorlesungen an der Harvard Universität über die Romantheorie werden 2011 auf Türkisch mit dem Titel „Saf ve Düşünceli Romancı“ und 2012 auf Deutsch mit dem

⁴¹ Übersetzung ins Deutsche von Christoph K. Neumann mit dem Titel *Schnee*, 2005, München: Hanser Verlag.

⁴² Übersetzung ins Deutsche von Gerhard Meier mit dem Titel *Erinnerung an eine Stadt*, 2006, München: Hanser Verlag.

⁴³ Übersetzung von Gerhard Meier mit dem Titel *Das Museum der Unschuld*, 2008, München: Hanser Verlag.

Titel „Der naive und sentimentalische Romancier“ veröffentlicht. 2013 erschienen seine ausgewählten Schriften in „Ben Bir Ağacım“. 2014 erschien den Roman „Kafamda Bir Tuhaflik“⁴⁴ und 2015 wurde „Kara Kitap 25 Yaşında“ verlegt. Er veröffentlichte 2016 den Roman „Kırmızı Saçlı Kadın“⁴⁵. In dem gleichen Jahr erschien seine Erzählung „Hatıraların Masumiyeti“.

2.3.1. Der ästhetische Ansatz Pamuks: Die Vermischung des Geschichtlichen, des Gesellschaftlichen und des Individuellen über die Figur

Orhan Pamuk ist ein Schriftsteller, der innerhalb der modernen und sogar von vielen innerhalb der postmodernen Schreibkultur der türkischen Literatur angenommen wird. Im Rahmen von Form und Inhalt ist sein literarischer Ansatz in diesem Punkt beeinflussend, das Alte und das Neue, das Gesellschaftliche und das Individuelle, das Allgemeine und das Einzelne, die Moderne und die Tradition, die Vergangenheit und die Gegenwart, das Innen und das Außen, das Körperliche und das Seelische, das Regionale und das Universale zu verbinden. Fast in jedem Werk fügt er das Gesellschaftliche und das Geschichtliche irgendwie zur individuell-gestalteten Handlung ein. Auf diese Weise haben die Figuren einen besonderen Platz bei ihm. Durch sie werden die individuellen Begebenheiten mit dem Gesellschaftlichen verbunden. Die behandelten Themen sind besonders die Türkei und deren Geschichte, sein Geburtsort Istanbul und dessen Geschichte sowie die Figuren dieses bestimmten Inhalts und deren individuell-gesellschaftliche Geschichte. Die Figur eines bestimmten Inhalts bedeutet, dass er seine Figur sorgfältig nach dem Inhalt auswählt. Sie ist nämlich die besondere Figur, die das zu behandelnde geschichtliche und gesellschaftliche Thema besser schildern kann. Fast jeder Bestandteil seiner Figuren ist symbolhaft (Name, Alter, Körper und Seele, deren Gegenstände usw.). Sie tragen Spuren des Schriftstellers, der Zeit, der Gesellschaft, der Politik und der Kultur. Sie bilden somit bestimmte Typen. Sie kennen die türkische Literatur und die Weltliteratur, die sie verinnerlichen. Die Identitätsprobleme, Geschichte und Gesellschaft umkreisen sie. Sie versuchen, durch die Suche nach ihrer Geschichte und Vergangenheit und nach dem Ort, zu dem sie

⁴⁴ Übersetzung von Gerhard Meier mit dem Titel *Diese Fremdheit in mir*, 2016, München: Hanser Verlag.

⁴⁵ Übersetzung von Gerhard Meier mit dem Titel *Die rothaarige Frau*, 2017, München: Hanser Verlag.

gehören, sich zu finden und ihre Identität zu entdecken. Auf diese Weise tauchen seine literarischen Figuren mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie entsprechend zum Ansatz von Lukács auf und schaffen ihre Besonderheit.

Pamuk verwirrt den Leser beim Schreiben. Ecevit betont, dass er ihn vor allem wegen seiner Form bzw. Erzählweise verwirrt (vgl. Ecevit 2008: 8), weil die Form Pamuks eine Struktur hat, die den Leser beim Lesen anspannt, es sei denn, er durch das tiefe Lesen die Handlung und die Figuren perzipieren könne und einen Hintergrund zur detaillierten Analyse habe (vgl. Ecevit 2008: 8, 9, 11, 32). Eigentlich ist diese Verwirrtheit nicht nur auf der formalen Ebene. Der Leser gerät ab und zu in Verzweiflung auch auf der inhaltlichen Ebene. Er regt den Leser im Grunde genommen inhaltlich durch seine behandelten Themen und erwähnten geschichtlich-gesellschaftlichen Begebenheiten, Tabu-Themen sowie durch die seinem Inhalt entsprechenden neuen Schreibtechniken nachdenken an. Denn seinen Werken ist die Form eines bestimmten Inhalts nach dem Ansatz von Lukács immanent: „In jedem Roman experimentiert Pamuk aufs Neue mit der Form“ (Ecevit 2008: 28). Er tritt besonders im Rahmen seines literarischen Ansatzes über die Historizität, Fiktionalität und Interliterarizität hervor (vgl. Saydam 2007:7). Er verwendet rätselhafte Elemente sowohl im Hinblick auf die Handlungs- als auch auf die Figurengestaltung, die zum Entdecken dastehen. Es gibt einen klar festzustellenden Zusammenhang zwischen seinen Werken und den Werken der türkischen Literatur und der Weltliteratur. Die Werke setzen gesellschaftliche, philosophische, kulturelle, politische, mythologische und religiöse Vorkenntnisse voraus. Denn wie Ecevit unterstreicht, profitiert Pamuk beim Schreiben von der Geschichte Philosophie, Psychologie, Soziologie, Religion, Mythologie, Autobiographie und von den Erinnerungen durch Fiktion (vgl. Ecevit 2008: 31). Als ein belesener Schriftsteller wünscht er sich nämlich einen belesenen Leser. All diese machen das tiefe, vielschichtige Lesen ein Muss und brauchen einen neuen vielschichtigen belesenen Lesertyp (vgl. ebd.: 8, 9). Auf diese Weise soll man jede Einzelheit in seinen Werken gründlich analysieren und die gegebenen Codes enthüllen.

Nach den ersten Romanen weicht Pamuk von der traditionellen Erzählweise ab und er eignet sich eine moderne Schreibweise (und nach vielen eine postmoderne) an (vgl. Dufft 2008: 11, vgl. Doğan 2014: 8 und vgl. Ecevit 2008: 7-28). Während „Cevdet Bey ve Oğulları“ überwiegend innerhalb der traditionellen Erzählweise bewertet wird, werden die Romane „Beyaz Kale“, „Benim Adım Kırmızı“ sowie „Kar“ als die Romane der postmodernen Schreibkultur angenommen (vgl. Doğan 2014: 8). Seinen Schreibansatz bewerten Ecevit und Parla zwischen dem Modernen und dem Postmodernen (vgl. Parla 2018: 108 und vgl. Ecevit 2008: 7). Davon ausgehend ist eigentlich zu folgern, dass seine Werke in Bezug auf Form und Inhalt ein gutes Beispiel für die Vereinigung des Traditionellen und Modernen sind. Er schildert die Lage der Türkei zwischen dem Traditionellen und Modernen und wählt auf der formalen Ebene eine entsprechende Form zu diesem Inhalt aus. Seine Form zeigt daher die Dichotomie des Modernen und des Traditionellen. Seine Besonderheit verdankt er vor allem dieser Tendenz beim Schreiben: Pamuk verbindet die Vergangenheit mit der Gegenwart und der Zukunft. Er geht von der Vergangenheit aus und erreicht die Gegenwart oder umgekehrt. Dies erzählt er durch die hybriden, vielschichtigen Figuren, die bei einer Übergangsphase zwischen Innen-Außen, Tradition-Modernen, Westen-Osten, Individuellen-Gesellschaftlichen stehen.

Die Werke Pamuks sind geeignet, durch politische, kulturelle, wirtschaftliche und gesellschaftliche Analyse unter die Lupe zu nehmen. Fast in jedem Werk ist eine politische oder ideologische, kulturelle oder geschichtliche Mitteilung aufbewahrt (vgl. Acar 2012: 23). Diese Mitteilungen bzw. die symbolischen Codes kommen vor, zu dechiffrieren (vgl. Doğan 2014: 9). Das Interesse Pamuk hauptsächlich an die Geschichte ist klar in seinen Romanen festzustellen. Irgendwie begegnen die Handlung und die Figur dem Geschichtlichen. Die Fragen wie der Militärputsch, die Rebellion, die Ungehorsamkeit, der Widerstand, der Kampf zwischen dem Individuum und der Gesellschaft werden durch das Geschichtliche zur Zukunft übertragen (vgl. Parla 2018: 36): „Alle seine Romane sind Zeitromane, zwischen deren Zeilen sich die Geschichtsphilosophie verbirgt und stellen die Anatomie der Gesellschaft dar“ (Ecevit 2008: 256). Auf diese Weise können seine Werke in Bezug auf die Figuren nach dem Lukács' Ansatz über den historischen Roman und seine Figuren interpretiert werden.

Pamuk erklärt im Rahmen seines literarischen Ansatzes die Dialektik zwischen dem Außen und Innen sowie zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen parallel zum Ansatz von Lukács wie folgt: „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 die Landschaft aus der Ferne, und plötzlich werden wir Zeuge der Stimmungen und intimsten Gedankengänge einer darauf abgebildeten Person“ (Pamuk 2012: 15, 16). Wie Catharina Dufft betont, bemüht Pamuk sich darum, „dem Persönlichen eine allgemeine Note zu geben“ (Dufft 2008: 25). D.h., den Werken und den Figuren Pamuks ist eine Dialektik zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen sowie zwischen dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen immanent. Dufft, der sich in seiner Arbeit um das Werk „Istanbul“ von Pamuk konzentriert, erklärt dies durch das folgende Zitat: „Das Individuelle impliziert das Allgemeine oder umgekehrt“ (Dufft 2008: 25). Nach ihm sieht man die Dialektik zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen in dem sogenannten Werk so klar, dass „Pamuk in *Istanbul* das Schicksal seiner Familie mit dem des osmanischen Reiches“ setzt (Dufft 2008: 25). Ausgehend vom Raum stellt Dufft es fest. Eine ähnliche Dialektik stellt man auch im Rahmen der Figurengestaltung fest. In diesem Kontext analysiert die vorliegende Arbeit die Figuren Pamuks mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie – besonders die Figuren in „Kafamda bir Tuhaflık“-, die in ihrer Individualität das Gesellschaftliche und das Allgemeine beherbergen und die Dialektik zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen, zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Individuellen verinnerlichen.

Pamuk hebt hervor, dass die Figur vom Romancier als ein Ganzes gestaltet wird, berücksichtigend dass die Umwelt als Außen und der Charakter als Innen der Figur eine dialektische Beziehung haben. Danach soll sie mit seiner Umwelt zusammen gedeutet werden. Ferner gestaltet sich die Figur in einer dialektischen Beziehung zwischen dem Körper und der Seele. Das Körperliche verrät das Innerliche, oder umgekehrt. Dieser Ansatz Pamuks kreuzt sich mit dem Ansatz von der Physiognomik und von Lukács. Entsprechend zu der Außen-Innen-Dialektik oder Körper-Seele-Dialektik wird der Charakter bzw. die seelische Erscheinung, die Identität der Romanfigur durch ihre

Umwelt und ihren Lebenszustand bestimmt (vgl. Pamuk 2012: 62). D.h., das Gesellschaftliche und das Geschichtliche haben Einfluss darauf. Eine dadurch gestaltete Figur erreicht die Dauerhaftigkeit (vgl. Pamuk 2012: 66): „Wir merken dann, dass die betreffende Landschaft darauf ausgelegt ist, die Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen der Figur darin widerzuspiegeln“ (Pamuk 2012: 16). Und: „Dessen Sprache [Die Sprache des Romans] hilft uns bei der Vermengung naher und ferner Elemente und lässt und die Gesichter und die Gedanken der Romanhelden als Teile eines Ganzen sehen“ (Pamuk 2012: 16).

Fast in jedem Roman stellt er eine Figur dar, die der gesellschaftlichen Ordnung, dem Staat, der Familie widersteht. Sie ist die suchende, die das Geläufige, das Übliche aufgibt (vgl. Parla 2018: 81). Entsprechend zu einer modernen Romanfigur ist sie einsam und entfremdet zu sich und zu ihrer Umwelt. Das Materielle kreist sie um sie herum (vgl. Ecevit 2008:14). Sie ist gleichwohl sich bewusst, dass sie als ein Teil davon die Umwelt oder die Gesellschaft nicht einfach ignorieren kann und soll sich deswegen darin integrieren muss. Die Figuren Pamuks sind deswegen isoliert und einsam bzw. Außenseiter, weil sie in einer Übergangsphase zwischen dem Osmanischen Reich und der türkischen Republik stehen. Zwischen der Tradition und der Moderne in der Phase der Verwestlichung erleben sie „einen radikalen, allumfassenden gesellschaftlichen Wandel“ (Dufft 2008: 159). Die Figur „Mevlut“ in „Kafamda bir Tuhaflik“ ist beispielsweise eine solche Figur. Er entfremdet sich der Gesellschaft in einem bestimmten Maß. Er erlebt Probleme auf der gesellschaftlichen Ebene als ein Individuum, das sein kleines anatolisches Dorf verlässt und in die Großstadt wandert. So wie es bei Irene Müllers der Fall ist, versucht er trotzdem zu überleben. In diesem Punkt ist er eine präzise Figur. Er sucht immer nach einem mittleren, positiven Ausweg gegenüber den negativen Erfahrungen. Er versucht, zu finden, wozu er gehört und was für eine Identität er besitzt. Die Fremdheit in ihm erlebt er gleichwohl infolge dieser Verzweiflung.

Die Ost-West-Spaltung und die Identitätskrise infolge dieser Spaltung zwischen dem Okzidentalismus und dem Orientalismus sind zwei der zentralen Thematik seiner Werke (vgl. Acar 2013: 237 und vgl. Doğan 2014: 9). Er schildert, in der Zwischenwelt zu sein

(vgl. Doğan 2014: 54). Eigentlich soll man dabei hervorheben, dass Pamuk eine West-Ost-Dialektik statt einer West-Ost-Spaltung vertritt (vgl. Doğan 2014: 55). Dies erklärt er in der Reportage mit Ahmet Hakan folgenderweise: „(...) bizim kimliğimiz ne Doğulu ne Batılı olmak, Doğu ile Batı arasında olmaktır⁴⁶“ (Hakan 2002: 19). Nach ihm haben der Westen und der Osten ein dialektisches Verhältnis, keines überwiegt dem anderen. Sie stehen verschachtelt. Sie bilden nämlich eine Einheit. Dadurch entsteht die Vielfältigkeit seiner Werke. Die Kunst ist auf diese Weise nach ihm hybrid (vgl. Parla 2018: 89). Bei den Figuren legt er die Hybridität in den Vordergrund (vgl. Doğan 2014: 307): „Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batının yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum. (...) dünya arasında suçluluk duygusu duymadan, kendi evimde gibi gezinirim⁴⁷“ (Pamuk 2013: 168). Daher sucht er nach den Spuren des Westens im Osten und des Ostens im Westen (Lerch 2008: 190). Im Zusammenhang damit betont er, dass die Türkei ohnehin zwei Seelen hat (vgl. Pamuk 2010: 531). Als ein Sohn des Landes ist diese Hybridität bei ihm nicht ein Nachteil, sondern ein Vorteil. Er gewinnt sein Pluralitätsverständnis durch diese hybride, multikulturelle Struktur der Türkei. Seine vielseitige und hybride Figurengestaltung ist darauf zurückzuführen. Infolgedessen gewinnen seine Figuren eine präzise intellektuelle Physiognomie und wird zu den besonderen Figuren nach dem Ansatz von Lukács.

Der Familienkonflikt überwiegt in seinen Werken. Dieser individuelle Konflikt der Figur beginnt in der Familie als die kleinste Zelle der Gesellschaft. Dann widerspiegelt er sich in der Gesellschaft und wird zu einem Gesellschaftskonflikt des Individuums. In diesem Kontext sieht man klar den Kampf zwischen Familie und Individuum sowie zwischen Gesellschaft und Individuum und dessen körperliche und seelische Widerspiegelung beim Individuum. Im Rahmen dieser Thematik gestaltet Pamuk autobiographische Elemente und hinterlässt die Spuren seiner eigenen Familie in seinen Werken (vgl. Acar 2013: 99, 121).

⁴⁶ „(...) unsere Identität ist weder zum Osten noch zum Westen gehörig, sondern zwischen dem Westen und Osten“.

⁴⁷ „All meine Werke sind der Produkt der Vermischung von Methoden, Stilen, Gewohnheiten und Geschichten des Osten und des Westen und diesem verdanke ich meinen eigenen Reichtum (...) ich bereise die Welt wie meine eigene Wohnung ohne Schuldgefühl“.

Pamuk hat ein besonderes Interesse an jeder Art der Kunst. Dieses Interesse fängt zum ersten Male mit der Neugier zur Malerei an. Danach begann er, zu schreiben. Er setzt somit die intermedialen Elemente in seinen Werken ein. Ebenso seine Figuren sind diejenige, die sich für die Kunst interessieren. Überwiegend die Malerei, die Musik, die Skulptur, die Literatur sind ihre Interessensgebiete. Der Leser kann z.B. den Zusammenhang zwischen Malerei und Literatur ohne Weiteres bemerken. Wegen seines kindlichen Traums, ein Maler zu sein, bringt er die Malerei und die Literatur näher. Er schreibt durch die detaillierten Beschreibungen, als ob er malen würde. In diesem Kontext haben z.B. die Farben einen besonderen Platz bei seiner Literatur. Wie bei der Porträtkunst zeigt er dem Leser alles im literarischen Werk bzw. alles Geschichtliche oder alles Gesellschaftliche durch die Figur. Der Leser entdeckt den jeglichen Inhalt durch die Figur. In dieser Hinsicht betont Ayşe Şener die politischen Themen in den Werken Pamuks wie folgt, die er durch die Figuren literarisiert: „Pamuk, (...) seçtiği kahramanlar vasıtasıyla belli politik unsurlara değinmiştir. Her romanın kendi politik dünyası ve o görüşün temsilcisi olan kahramanı vardır. Ancak üç romandaki aynı politik unsurları kıyasladığımızda, farklı olan tek şeyin kahramanların isimleri olduğunu tespit ettik. Yazarın kendi düşünce dünyasını, romandaki kahramanlara giydirerek anlattığı ve aslında yorumunu katmamış gözüktense de kahramanların ondan çok şey taşıdığını söylemek mümkün⁴⁸“ (Şener 2016: 225). Seinen literarischen Ansatz über die Figurengestaltung und die Inhaltsauswahl drückt er wie folgt aus: „Am Anfang steht immer die Absicht des Autors, sich einem bestimmten Themenbereich zu widmen, und erst dann werden die Figuren entwickelt, die sich am ehesten dazu eignen, diese Themen zu erhellen. So habe ich das immer gemacht“ (Pamuk 2012: 69). Wie bisher erwähnt wurde, bestimmt er zuerst den Inhalt und dann ästhetisiert er die Figuren nach diesem bestimmten Inhalt. Die gestalteten Figuren sind auf diese Weise die Figur eines bestimmten Inhalts bzw. besondere Typen. Nach Lukács sind solche Figuren mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie. Er erzählt in „Sessiz Ev“ den Sozialismus durch die Figur „Nilgün“ und den Nationalismus durch die Figur „Hasan“ (vgl. Şener 2016:

⁴⁸ „Pamuk (...) behandelt bestimmte politischen Begebenheiten durch die ausgewählten Figuren. Jeder Roman hat seine eigene politische Welt und seine eigene Figur als der Repräsentant der sogenannten Anschauung. Aber wenn wir die gleichen politischen Merkmale vergleichen, dann stellen wir fest, dass das einzige Unterschiedliche in seinen Werken die Namen der Figuren ist. Es ist möglich, zu äußern, dass der Schriftsteller seine eigene Meinungswelt durch die Figuren erzählt und dass die Figuren vieles von ihm beherbergen, auch wenn es so ansieht, als ob er nichts dabei interpretiert hätte“.

227). In „Kar“ gipfelt der radikale Islamismus durch die Figur „Lacivert“. Darin erzählt Pamuk das Thema „Militärputsch“ über die Figur „Zaim“ (vgl. Şener 2016: 228). In „Kafamda bir Tuhaflık“ symbolisieren die Figuren „Korkut“ und „Süleyman“ die nationalistische Ideologie, während „Ferhat“ die Linken assoziiert. In diesem Kontext sagt er: „einen Roman zu lesen bedeutet, die Welt über Augen, Verstand, Seele seiner Protagonisten wahrzunehmen“ (Pamuk 2012: 53, 54). Einen Roman zu lesen, bedeutet zudem, alles aus der Sicht des Schriftstellers zu sehen bzw. den Schriftsteller kennenzulernen, weil die Romanfiguren das Produkt des Schriftstellers ist. Ferner soll ein erfolgreicher Romancier unvergessliche Figuren gestalten soll (vgl. Pamuk 2012: 57), um einen unvergesslichen Schriftsteller zu sein. Nach Lukács soll er einen literarischen Typ entwickeln, was seine Besonderheit bestimmt.

Pamuk wird von vielen in der Türkei mit der Begründung kritisiert, dass er das Geschichtliche in den Werken entstellt (Acar 2013: 43-45). Wie schon erwähnt wurde, ignoriert ein solcher Kritiker dabei den Punkt, dass die literarischen Werke wie auch von Pamuk nicht die Geschichtsschreibung ist und die Wirklichkeit der gestalteten Figuren daher selbstverständlich kontrovers ist. Die Handlung und die Figur werden nach der erfundenen Wahrnehmung der Wirklichkeit literarisiert. Pamuk selbst betont, dass er alles im Leben durch die Fiktion träumt und dies mithilfe der Einbildungskraft schreibt (vgl. Pamuk 2013: 17). Aber die Besonderheit seines Stils ist darauf zurückzuführen, dass er jede fiktive Geschichte auf dem Hintergrund einer konkreten Wirklichkeit schildert (vgl. Ecevit 2008: 29). Die Wirklichkeit seiner Werke ist die fiktive Wirklichkeit. Die gestaltete Welt ist eine neue Welt. Er hebt dies wie folgt hervor: „Schreiben bedeutet, daß man die innere Einkehr in Worte faßt, daß man aus sich heraus voller Geduld, Hartnäckigkeit und Freude an einer neuen Welt arbeitet“ (Pamuk 2006: 2). Durch die Figuren zeigt der Schriftsteller seine Spuren dem Leser: „Um das eigene Leben allmählich als die Geschichte anderer Personen zu erzählen und in sich die entsprechende Erzählfkraft zu verspüren, muß man, denke ich, dieser Kunst und diesem Handwerk geduldig viele am Schreibtisch verbrachte Jahre schenken und dabei einen gewissen Optimismus entwickeln“ (Pamuk 2006:3).

Was er durch das Geschichtliche nach seinem ästhetischen und literarischen Ansatz in seinen Werken zielt, ist, den Leser nachdenken zu lassen und ihm, einen Weg zu zeigen, eine kritische Betrachtungsweise beim Lesen zu entwickeln. In diesem Kontext sind solche kritischen Bewertungen überwiegend diejenigen, die von dem Ansatz der Neuen Sachlichkeit oder der Ästhetik der Mimesis, wie Doğan ausspricht (vgl. Doğan 2014: 40). In der Gegenwartsliteratur überwiegen solche Schriftsteller abhängig von ihrer Auswahl, die keine Sorge darüber haben, die Gesellschaft zu erziehen. Auch wenn sie sich für die Wirklichkeit interessieren, ist es nicht die Rede von einer einseitigen Wirklichkeit, der Schriftsteller behandeln, sondern sie vielseitig mit unterschiedlichen Aspekten (vgl. Doğan 2014: 40, 41). Die Wirklichkeit gestaltet sich nach der Perspektive des Schriftstellers. In dieser Hinsicht kann man die geschilderte Wirklichkeit nicht monopolisieren. Besonders bei der postmodernen Schreibkultur tendiert sich auch der Leser dazu, sie vielseitig wahrzunehmen. Ebenso Pamuk gestaltet sie vielseitig. Mit dem Geschichtlichen ist der primäre Zweck Pamuks, alles vielseitig zu behandeln, das Werk zu bereichern und Aufmerksamkeit zu erregen. Er erklärt dies wie folgt: „Kitaplarımda tarihsel gerçekliklere bağlı olmaya çalışırım. Ama birinci kaygım bu değil. Bütün bu tarihsel gerçeklikleri toparlarım, öğrenirim. Bunları bir açıklık içerisinde okurum. Ama benim için önemli olan kitaplarımın okurda bir şey uyandırmasıdır, kalbine işlemesidir⁴⁹“ (Hakan 2002:11).

In diesem Kontext erklärt Pamuk klar, dass er seine Handlung bzw. seinen Inhalt von dem Historischen sorgfältig auswählt und das Zweckmäßige davon, das dem Inhalt und der Form Entsprechende gestaltet: „Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineden işime yarayacak ne çekip kullanabilirim diye düşünürüm⁵⁰“ (Pamuk 2013: 124, 125). Er verteidigt nämlich die Idee, dass die historischen Motive und Bilder vorsichtig bestimmt und in den einschlägigen Platz eingefügt werden sollen, wie er sich schon darum bemüht (Pamuk 2013: 125). Er instrumentalisiert das Geschichtliche für seine eigene

⁴⁹ „Ich versuche, in meinen Werken den historischen Wirklichkeiten zu unterliegen. Aber dies ist nicht meine primäre Sorge. All diese Wirklichkeiten sammle und lerne ich. Hungrig lese ich diese. Aber was für mich wichtig ist, ist, dass meine Werke die Aufmerksamkeit bei dem Leser erregen und sein Herz berühren können“.

⁵⁰ „Für mich bedeutet die Geschichte nicht eine Welt, die wie die Gegenwart gedeutet werden soll; sie ist ausschließlich ein Bildspeicher. Ich denke nach, was aus diesem Schatz ich einsetzen kann“.

Geschichte. Nach seiner Angabe hat er dabei das Ziel, nicht eine historische Wirklichkeit zu enthüllen, sondern eine Geschichte lebendiger zu gestalten (vgl. Pamuk 2013: 145).

Wie es bei der Thematisierung des Geschichtlichen der Fall ist, drückt Pamuk aus, dass er auch die (gesellschaftliche) Wirklichkeit nur zum Erwecken eines Bewusstseins bei dem Leser einsetzt. Er ist der Meinung, dass die Literatur durch die Schilderung der Wirklichkeit ein solches Bewusstsein entwickeln soll: „Schreiben bedeutet ferner, etwas auszudrücken, was jeder weiß, ohne zu wissen, daß er es weiß. Wir entdecken dieses Wissen, entwickeln es weiter, teilen es mit anderen und vermitteln damit dem Leser den Genuß, sich in einer wohlvertrauten Welt dennoch voller Erstaunen zu bewegen“ (Pamuk 2006: 8). Und er geht weiter: „Ich schreibe, weil die ganze Welt wissen soll, was wir, ich und die anderen, in Istanbul, in der Türkei für ein Leben führen“ (Pamuk 2006: 11). Was in den Werken Pamuks die Wirklichkeit bestimmt und darüber den Leser überzeugt, ist seine multiperspektivistische Erzählweise. Die unterschiedlichen Figuren kommen bei der Handlung aktiv vor und bereichern die Handlung. Sie zeigen die Wirklichkeit aus den unterschiedlichen Perspektiven (İş 2019: 117, 118, 123, 124). D.h., eine solche multiperspektivistische Erzählweise befreit die Wirklichkeit von der Einseitigkeit und verstärkt ihre Vertrauenswürdigkeit. Davon ausgehend kann man folgern, dass sich die Figuren unter einer hierarchischen Struktur in der Handlung bzw. bei der Schilderung der Wirklichkeit fungieren. In „Kafamda Bir Tuhaflık“ veranschaulicht er durch die Teilnahme jeder Figur am Erzählten.

Wie schon erwähnt wurde, sind die gesellschaftlichen Probleme im Individuellen unerlässliche Quelle für die Werke Pamuks. In diesem Kontext erklärt er die wesentliche Thematik der Literatur in seiner Nobelpreisvorlesung folgenderweise: „Was die Literatur heute in erster Linie erzählen und erforschen sollte, das ist der Menschheit grundsätzliches Problem, nämlich Minderwertigkeitsgefühle, die Furcht, ausgeschlossen und unbedeutend zu sein, verletzter Nationalstolz, Empfindlichkeiten, verschiedenste Arten von Groll und grundsätzlichem Argwohn, nicht enden wollende Erniedrigungsphantasien und damit einhergehend nationalistische Prahlerei und Überheblichkeit“ (Pamuk 2006: 8, 9). Als eine gesellschaftliche Thematik behandelt er

die Kritik der Konsumgesellschaft (vgl. Doğan 2014: 191 und vgl. Ecevit 2008: 51), die Umweltkatastrophe (vgl. Ecevit 2008: 51), „die kulturelle Degeneration unter der Herrschaft des Kapitalismus“ (Ecevit 2008: 52). Daneben kommen die Tabus bzw. die unaussprechbaren politischen, kulturellen, religiösen Merkmale vor. Er weist beispielsweise auf den Koran oder religiöse Glaube hin (vgl. Doğan 2014: 214, 215). Auf der anderen Seite wagt er es, den Inzest zu thematisieren. Die Liebesbeziehung in „Kara Kitap“ zwischen Stiefbrüdern „Celal“ und „Rüya“, die Nähe in „Sessiz Ev“ zwischen „Hasan“ und „Nilgün“, die leidenschaftliche Liebe von Şeküre an ihre Söhne in „Benim Adım Kırmızı“ und das Gefühl des Sohnes für seine Mutter sind klare Beispiele für den Inzest (vgl. Parla 2018: 34). Dieser Inzest verkörpert sich als Endogamie teilweise in „Kafamda bir Tuhaflik“ durch die Eheschließung zwischen Onkel und Tante Mevluts. Auch die Beziehung von zwei Schwestern, d.h. von Samiha und Rayiha, mit Mevlut ist eigentlich nach der türkischen Kultur ungewöhnlich. Daneben sieht man die bedeutenden politischen Themen wie der Militärputsch oder die Minderheiten in der Gesellschaft.

In den Werken Pamuks geht es um die universalen Themen wie die Liebe, die Glückseligkeit, Einsamkeit, das Schreiben und das Leben, die Fiktion und die Wirklichkeit, das Originale und das Nachgeahmte sowie die Schwierigkeiten, ein Individuum der zweiten Klasse zu sein (vgl. Doğan 2014: 9, 169). Besonders die Thematiken wie die Literatur, das Schreiben, die Schrift, die Fiktion setzen sich mit dem Dasein bzw. mit der menschlichen Existenz gleich. Er hebt hervor, dass ein erfolgreicher Schriftsteller vor allem für sich selbst schreibt. Ebenso wie Müller, die sie als eine Therapie annimmt, braucht Pamuk nach seiner Angabe die Literatur bzw. das Schreiben, nicht deswegen, weil er das ganze Leben rettet, sondern um derzeitigen Moment zu retten; d.h., um den Tag zu genießen (vgl. Pamuk 2013: 16). Fast in jedem Werk tritt ein schreibender Typ auf. Dieser Typ schreibt Gedichte, Briefe oder Kolumnen für Zeitungen, Romane oder versucht, ein Nachschlagewerk zu verfassen. Als ein Beispiel ist Mevlut in „Kafamda bir Tuhaflik“ ein erfolgreicher Briefschreiber, sodass es ihm dadurch gelingt, das Geliebte zu bezaubern. Als ein anderes Beispiel kann man „Yeni Hayat“ geben. Die Literatur ist auch darin (besonders für die Figuren) so wichtig, dass die Figur „Osman“ ein Buch liest und sein Leben sich verändert.

Zusätzlich zu den oben erwähnten Themen kommen auch die Beziehung bzw. der Kampf zwischen Vater und Sohn, die Geschichte, die Identität, die Suche vor. Diese Themen bereichert er durch die Motive wie der Brunnen, das Archiv, das Licht, die Bahn und die Straßen (vgl. Parla 2018: 7). Das Archiv und der Brunnen fallen darunter als wichtige Motive auf, welche das Geschichtliche mit der Gegenwart, das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen verbinden (vgl. Parla 2018: 36-38). Das Archiv und die Straße sind wichtige Motive auch in „Kafamda Bir Tuhaflık“.

Die andere Problematik, die in den Werken Pamuks gipfelt, ist nach Doğan der Zwiespalt zwischen dem Zentralen und dem Provinziellen. Pamuk bringt den Provinzialismus und die Identitätskrise infolge des Gefühls vor, am Rande der Welt zu sein (vgl. Doğan 2014: 8). Dieses Gefühl bei Pamuk, am Rande zu sein oder ein Schriftsteller der Literatur der dritten Welt zu sein, entwickelt sich wie folgt: „Sowohl das Leben als auch die Literatur vermittelten mir damals das Grundgefühl, „nicht im Zentrum zu stehen“. Es gab im Zentrum der Welt ein Leben, das reichhaltiger und lebenswerter war als das unsere und von dem ich wie alle Istanbuler und überhaupt alle Türken von vornherein ausgeschlossen war. Heute denke ich, daß der überwiegende Teil der Welt dieses Gefühl genauso empfand wie ich“ (Pamuk 2006: 6). Nach diesem Ansatz ist Pamuk ein Schriftsteller, der von der Provinz zum Zentrum (vgl. Doğan 2014: 68), vom Einzelnen zum Allgemeinen und vom Regionalen zum Universalen erreicht. Er verbindet die internationalen literarischen Normen mit dem nationalen Gebrauch und zeigt dem Leser (vgl. Doğan 2014: 68). D.h., er zieht das Internationale beim Schreiben auf jeden Fall in Betracht. Nach Doğan kann man den literarischen Ansatz Pamuks besser mit der Festlegung „Glocal“ David Damroschs erklären. Der allgemeine Ansatz von Damrosch als „think globally, act locally“ (Damrosch 2009: 109) verrät den literarischen Ansatz Pamuks, die regionale Begebenheiten durch die Betrachtung einer universalen Masse zu schreiben. Seine Perspektive beim Schreiben ist zwar Europa gehörend, seine Materialauswahl ist aber regional (vgl. Doğan 2014: 70). Diesem ist zu entnehmen, dass er von dem Regionalen ausgeht und zielt, zum Universalen zu gelangen. Wie Parla deutet, stehen die regionalen und universalen Motive bei ihm verschachtelt (vgl. Parla 2018: 30): „benim hikayem dünyanın

çoğunluğunun hikayesidir⁵¹“ (Pamuk 2013: 135). In diesem Kontext betont Yıldız mit dem Beispiel „Pamuk“, wie die Nationalliteratur durch die Überwindung der regionalen, linguistischen und kulturellen Grenzen auf dem Weltmarkt umläuft (vgl. Yıldız 2015: 65). Pamuk stellt ohnehin fest, dass das Literarische nicht nur im Regionalen begrenzt werden kann. Nach ihm ist die Literatur das Zusammenkommen von dem Nationalen bzw. Regionalen und von dem Universalen. Er träumt vom Regionalen ausgehend das Universale: „(...) Dabei ist Literatur nie die Angelegenheit einer einzelnen Nation“ (Pamuk 2006: 5). In seiner Nobelpredigt identifiziert er seine Schreibweise mit der Bibliothek seines Vaters und in diesem Kontext betont er, wie er von Istanbul ausgehend zur Welt gelangt: „Dabei kam mir die Bibliothek meines Vaters manchmal wie eine kleine Abbildung der Welt vor. Es war dies aber eine Welt, wie sie von Istanbul aus gesehen wurde“ (Pamuk 2006: 5).

In den Werken Pamuks stehen das Innerliche und das Äußerliche, das Gesellschaftliche und Individuelle, das Subjektive und das Objektive, das Konkrete und das Abstrakte, das Einzelne und das Allgemeine und das Reale und das Fiktionale im Rahmen der Figurengestaltung verschachtelt. Vielmehr die Einheit, die aus Widersprüchen oder Extremen besteht, ist im Vordergrund. Dies fordert vom Leser, die Rätsel bei der Figur durch ein tiefes Lesen zu lösen. Den Sinn des Werkes oder die besondere Seite der Figur zeigt Pamuk nicht direkt. Er erwartet, dass der Leser es findet. Er zeigt ausschließlich die sozialen, individuellen, kulturellen, mythologischen und moralischen Codes. Der Leser soll diese durch die Entdeckung der Tiefenstruktur des Werkes entschlüsseln (vgl. Ecevit 2008: 48, 56, 164), der seine Werke erst mithilfe der geschichtlichen, gesellschaftlichen, kulturellen, mythologischen Vorkenntnisse begreifen kann. Er soll zudem die Klassiker kennen, die vorigen und gegenwärtigen literarischen und ästhetischen Ansätze beherrschen. Denn das Romanlesen ist mit dem Gedächtnis und der Einzelheit zu tun: „Sofern der Autor seine Welt nicht vereinfacht und verwässert hat, um auch den aufmerksamen Leser nicht zu desorientieren, ist es gar nicht so einfach, sich alles zu merken (...) In geschickt konstruierten Romanen steht alles in Bezug zueinander“ (Pamuk 2012: 27). Damit weist er auf die intertextuellen Elemente seiner Werke hin und lehnt eigentlich die Plagiatsvorwürfe gegen ihn ab.

⁵¹ „Meine Geschichte ist die von vielen Menschen der Welt“.

Pamuk profitiert immer von den vorigen (überwiegend klassischen) Werken, Theorien, Schriftstellern und Ansätzen. Er bereichert seine Erzählung durch die alten Zitate, Epos, Legenden, Mythen, Märchen, Erzählungen bzw. kurz gesagt durch die wesentlichen, als Klassiker beschriebenen SchriftstellerInnen und DichterInnen (vgl. Acar 2013: 237). Wie er in „Babamin Bavulu“, in seiner Nobelvorlesung ausdrückt: „So einsam, wie man vermuten könnte, sind wir dort aber nicht. Zur Seite stehen uns die Worte, die Geschichten, die Bücher von anderen, die literarische Tradition“ (Pamuk 2006: 4). In diesem Punkt nähert er sich dem Ansatz von Lukács. Wie vorher erwähnt wurde, betont Lukács die Bedeutung des Alten, des Klassischen zum Erreichen vom etwas totalen Neuen. Danach soll das Alte bei der Gestaltung des Neuen und des Gegenwärtigen als Vorbild angenommen werden (vgl. Lukács 1985: 201, 202). Was man dann schreibt, ist selbstverständlich nicht wie die Schriften der Vorigen, aber der Inhalt und die Form, welche vorstehen, zeigen bestimmt den (originellen) Weg zum Schriftsteller. Pamuk bildet seinen literarischen und ästhetischen Ansatz und seine Werke durch die Betrachtung der Vorbilder. In dieser Hinsicht ist die Intertextualität in seinen Romanen auffällig. Durch die fiktive Figur „Celal Salik“, den Schriftsteller, in „Kara Kitap“ offenbart er folgenderweise, dass er die Merkmale des Vorigen, des Alten, des Klassischen beim Schreiben einsetzt: „(...) erklärte Celal, er habe viele, vielleicht sogar alle seine Artikel mit Hilfe anderer geschrieben, fügte hinzu, es sei nicht wichtig, etwas Neues zu schaffen, sondern die Wunder, die Tausende kluger Leute in Tausenden von Jahren geschaffen hatten, an einer Ecke, einem Zipfelchen zu verändern, um so etwas Neues sagen zu können, und behauptete, alle Artikel aller Kolumnen seien von anderen übernommen werden“ (Pamuk 2009: 483). Er entwickelt seinen eigenen literarischen und ästhetischen Ansatz, indem er die alten Stoffe und Erzähltechniken nach seinem Ansatz vergegenwärtigt. Auf diese Weise versucht er, sowieso die Lücke der alten Erzählweisen durch die neu entwickelten Erzähltechniken zu überwinden (vgl. Pamuk 2013: 128). Neben den Spuren oder Wirkungen der anderen Schriftsteller oder Werke stellt man intertextuelle Elemente auch innerhalb seiner eigenen Werke fest. Eine Dauerhaftigkeit fällt in diesem Sinne zwischen seinen Romanen auf. In jedem Roman weist er entweder durch die Figur, durch den Raum oder durch die Handlung auf den anderen hin. Aus einem Teil des Romans kann er beispielsweise einen eigenständigen Roman entwickeln. In „Ben Bir Ağacım“ kommt beispielsweise ein Kapitel von

„Kafamda Bir Tuhaflık“ vor. Die Figuren pendeln oft zwischen ihren Romanen hin- und her. Z.B. „Cevdet Bey“ ist die Figur sowohl vom Roman „Sessiz Ev“, als auch vom Roman „Kara Kitap“. Die Figur „Faruk Darvinoğlu“ kommt in „Sessiz Ev“, in „Beyaz Kale“ und in „Yeni Hayat“ vor. Der Schriftsteller und Journalist „Celal Salik“ tauchen in „Kara Kitap“ und „Yeni Hayat“, sogar in „Kafamda bir Tuhaflık“.

Pamuk deutet auf „ein geheimes Zentrum“ im Roman hin, nach dem man beim Lesen suchen muss (Pamuk 2012: 27). Dieses geheime Zentrum ist „in allem, was den Roman ausmacht“, fern vom Sichtbaren (Pamuk 2012: 27, 28). Wie es bei dem Ansatz von Lukács über die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik der Fall ist, kann man das Zentrum in einem Werk irgendwo feststellen. Es ist zwar „schwer aufzuprüfen“, aber es gibt „überall Anzeichen dafür“. Auf diese Weise fügt es jedes Detail in der weiten Landschaft zusammen (Pamuk 2012: 28). Das Zentrum „kristallisieren sich aus den Details, der Gesamtform und den Figuren heraus, die dich, während der Roman Gestalt annimmt, immer weiter entwickelt“ (Pamuk 2012: 132, 133). So sucht man beim Lesen immer nach einem Sinn von jeglichen Bestandteilen. Pamuk geht wie folgt weiter:

Wir bewegen und vorwärts und spüren dabei, dass jedes neue Wort, jeder Gegenstand, jede Haupt- oder Nebenfigur, jedes Gespräch, jede Beschreibung, jede Wendung des Geschehens und alles, was den Roman an sprachlichen und stilistischen Merkmalen aufweist, über das unmittelbar Sichtbare hinausgehend auf irgend etwas abzielt. Aus dieser Überzeugung heraus sind wir geneigt, jedem noch so unscheinbar wirkenden Detail eine tiefere Bedeutung zuzuschreiben und der Oberflächenstruktur des Romans nicht recht zu trauen (Pamuk 2012: 28).

Das Zentrum des Romans benötigt es, jedes Detail eingehend zu analysieren. Es beinhaltet sowohl das Allgemeine als auch das Einzelne (vgl. Pamuk 2012: 29). Auf diese Weise ist das Detail, besonders das „optische Detail“ etwas Wesentliches im Roman (Pamuk 2012: 13). Dieses geheime Zentrum und die detaillierte Erzählweise tragen im Grunde Gemeinsamkeiten mit dem Ansatz von Lukács über die Besonderheit.

Die Besonderheit wie das Zentrum verbindet das Allgemeine und das Einzelne. Sie ist in der Mitte. Mit einem ähnlichen Ansatz, dass Lukács die Bedeutung des Besonderen im Kunstwerk präzisiert, drückt Pamuk über das Zentrum wie folgt aus: „Für mich liegt der Wert eines Romans in seiner Fähigkeit begründet, uns zur Suche nach einem Zentrum anzuregen, das sich umstandslos auf die ganze Welt projizieren lässt“ (Pamuk 2012: 30). Entsprechend zum erwähnten Ansatz von Lukács nimmt Pamuk an, dass Erfahrungen sind, „die sich trotz ihrer Einzigartigkeit mit den Erfahrungen anderer Menschen überlappen und damit den Grundstock dafür bilden, dass ein Roman verstanden und genossen werden kann“ (Pamuk 2012: 43). Es zeigt den ähnlichen Punkt beider Ansätze, dass das Zentrum und die Besonderheit als Mitte im Rahmen eines Kunstwerks das Allgemeine und das Einzelne, das Subjektive und das Objektive verbinden, die Details in den Mittelpunkt legen und die Einzigartigkeit des Werks bilden.

Nach Pamuk ist es für eine Romanfigur wesentlicher, wie und inwieweit sie zu der Zeit und zur Handlung passt, als was für einen Charakter sie hat. Pamuk erklärt dies wie folgt: „Entscheidender als der Charakter eines Romanhelden ist aber die Frage, wie jener in die Romanszenerie mit ihren Ereignissen und ihrem spezifischen Milieu passt“ (Pamuk 2012: 61). Es identifiziert sich teilweise mit dem Ansatz Lukács, dass sich die intellektuelle Physiognomie einer Figur zusammen mit ihrer Umwelt entwickelt: „Der Charakter meiner Hauptfigur ergibt sich auf die gleiche Weise, wie dies im Leben geschieht, nämlich aus den Ereignissen und Situationen heraus, die sie durchlebt“ (Pamuk 2012: 62). Dies passt sich auch zum Ansatz von Lukács über den historischen Roman und seinen Figuren, in dem er die Figur vor allem zu der Zeit entsprechend zu gestalten vorbringt.

Pamuk betont, dass er sich mit der Figur identifiziert, bevor er die Figuren gestaltet (vgl. Pamuk 2012: 63). Er vertritt die Meinung, dass der Charakter der Figuren nicht direkt ausgesprochen werden soll, sondern der Leser ihn selbst entdecken soll (vgl. Pamuk 2012:66). Eine Figur physiognomisch zu analysieren, meint genau dies. Der Leser versucht, ausgehend von der äußerlichen Erscheinung und von der Umwelt der Figur ihren Charakter zu deuten. Das wird zu seiner wesentlichen Aufgabe während des

Lesens. Entsprechend dem Ansatz von Lukács erreicht er eine Vorstellung der Figur dadurch, dass er all die äußerlichen Zusammenhänge der Figur wie die Umwelt, die Kultur, die Religion, die Politik, die Ideologie usw. in Betracht zieht: „Gegenstände, Möbel, Räume, Straßen, Landschaften, Bäume (...), all das erscheint uns in einem Roman als Funktion der Gedanken und Gefühle der Protagonisten, die aus der allgemeinen Landschaft erst hervorgehen“ (Pamuk 2012: 76).

Doğan, der die Werke Pamuks im Rahmen der Nationalallegorie analysiert, folgert im Allgemeinen die kennzeichnenden Eigenschaften wie folgt: das Schicksal des Individuums bei Pamuk ist von dem Schicksal der Gesellschaft abhängig. Ferner wird die Geschichte der Figur parallel mit den gesellschaftlichen Wendepunkten des eigenen Landes erzählt. In dieser Hinsicht überwiegt die allegorische Seite bei seinen Romanen, die über einen zweidimensionalen Sinnbereich verfügen. Erstens ist es die Rede von der Geschichte der Figur und zweitens von der gesellschaftlichen Begebenheit des Landes. Das Zweite ist dem Ersten immanent (vgl. Doğan 2014: 60). Die beiden haben sogar ein dialektisches Verhältnis. Nun könnte es nützlich sein, die Nationalallegorie näher zu erklären. Dafür soll man sich bei dem 1986 veröffentlichten Artikel von Friedrich Jameson mit dem Titel „Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism“ anwenden. Den Begriff der Nationalallegorie unterstreicht er über die Romanfiguren wie folgt: die Romanfiguren sind in ihren Mikro-Geschichten unvorstellbar ohne die Makro-Problemen einer Nation. Durch die Romanfiguren behandelt man die nationalen Begebenheiten und Probleme. Die Nationalallegorie ist besonders in der Literatur der Dritten Welt ein natürliches Kennzeichen. D.h., dabei ist es ein selbstverständiger Fall, durch eine Figur als Individuum eine kollektive Eigenart zu behandeln (vgl. Jameson 1986: 69): „telling of the individual story and the individual experience cannot ultimately involve the whole laborious telling of the experience of the collectivity itself“ (Jameson 1986: 85, 86). Mit diesem Ansatz Jamesons überkreuzt sich überwiegend der Ansatz von Lukács, der behauptet, dass die individuellen und gesellschaftlichen Eigenschaften bei der Figur verschachtelt auftauchen. D.h., im engeren Sinne gibt es bestimmt gesellschaftliche Hinweise, auch wenn das Individuelle durch die Figur geschildert wird, oder umgekehrt. Denn das Individuelle und das Gesellschaftliche sowie das Einzelne und das Allgemeine stehen in einer dialektischen Beziehung

zueinander. Was Lukács 1936 ausdrückt, deutet eigentlich Jameson bei seinem Ansatz wieder. Belge legt fest, dass Lukács einen solchen Ansatz wie die Nationalallegorie schon bei der Bestimmung des Typischen in der Literatur und in seiner Romantheorie über den historischen Roman hat (vgl. Belge 1998: 68). Belge bringt vor, dass dieser Ansatz als Nationalallegorie eine nützliche Methode für den Schriftsteller ist, der sich wünscht, von den fremden Völkern gelesen zu werden (vgl. Belge 1998: 73, 74). Es ist egal, dass ein solcher Ansatz Pamuk bewusst oder unbewusst gebraucht, aber es ist bestimmt, dass man solche Eigenschaften der Nationalallegorie bei den Romanen Pamuks (und auch von Müller) häufig feststellt. Z.B., Mevlut (wie Irene) ist das Individuum eines kollektiven Bewusstseins. Er trägt als Individuum der Spuren des Kollektiven bzw. der Gesellschaft und erreicht den fremden Leser.

Als Schriftsteller identifiziert Pamuk sich mit Istanbul (vgl. Doğan 2014: 20 und vgl. Dufft 2008: 7). Istanbul mit ihren Stadtteilen wie Nişantaşı, Cihangir, Tepebaşı, Maçka, die Pamuk als ein Istanbuler gut kennt, werden detailliert geschildert (vgl. Acar 2013: 169). Im Zusammenhang mit der Figur und infolge einer dialektischen Beziehung zwischen Umwelt und Figur kommt Istanbul mit all seinen Facetten vor. Dufft beschreibt in dieser Hinsicht Istanbul als den „eigenbiographischen Raum“ Pamuks (vgl. Dufft 2008: 7). Als ein Sohn dieser Stadt gestaltet er in vielen seinen Werken diese Stadt der Figur (und der Handlung) immanent, wie es auch in „Kafamda Bir Tuhaflik“ der Fall ist. Die Bedeutung dieser Stadt kommt davon, dass es als eine multikulturelle Stadt während ihrer Geschichte das Herz der Türkei ist. Auf diese Weise kann nur ein Istanbuler diese Stadt mit den geschichtlichen und gesellschaftlichen Begebenheiten gründlich widerspiegeln. Wenn ein Schriftsteller wie Pamuk diesen Raum als ein Mittel einsetzt, das Geschichtliche und das Gesellschaftliche zu schildern, bietet das Werk selbstverständlich ein Panorama der Stadt und aber auch des Landes an. Pamuk drückt aus, dass er sich durchaus zu dieser Stadt gehörig fühlt (vgl. Pamuk 2013: 65) und die Landkarte der Stadt in seinem Kopf hat (vgl. (Pamuk 2013: 307). Er behauptet nämlich, dass er jedes Detail darüber als etwas Geschichtliche oder Gesellschaftliche, Politische oder Kulturelle beherrscht. Istanbul bedeutet allgemein für ihn „eine Welt (...) ein geistiger, materieller und histographischer Kosmos“ (Lerch 2008: 191). Wie bevor erwähnt wurde, vervollkommnet Istanbul die Figuren bei Pamuk. Diese Stadt hat ein

dialektisches Verhältnis mit jeder Figur. Die Wirkung dieser Stadt auf seine Figuren kann man folgenderweise klar bemerken.: „Im Gegensatz zu früher ist für mich heute Istanbul das Zentrum der Welt, und zwar nicht nur deshalb, weil ich hier fast mein ganzes Leben verbracht habe, sondern auch, weil ich seit dreiunddreißig Jahren die Straßen, die Brücken, die Menschen, die Hunde, die Moscheen, die Brunnen, die seltsamen Helden, die Läden, die bekannten Persönlichkeiten, die wunder Punkte, die Tage und Nächte dieser Stadt beschreibe und mich stets mit alledem identifiziere“ (Pamuk 2006: 10).

Pamuk ist ein echter Beobachter, Analytiker und Untersucher, bevor mit dem Schreiben beginnt. Er ist nach seinem eigenen Ausdruck ein sentimentalischer Romancier wie auch ein naiver. Was er über das Geschichtliche, das Gesellschaftliche sowie das Politische schreibt, untersucht er zuerst. Die (klassischen) Schriftsteller vor ihm kennt er gründlich (vgl. Acar 2013: 229 und vgl. Parla 2018: 108). Ecevit beschreibt ihn beispielsweise als „ein belesenen[er] Autor“ (Ecevit 2008: 262): „Orhan Pamuk, der ein belesener Autor ist, mehrere Sprachen beherrscht und sich daher wohl auch in westlichen Quellen auskennt, bekennt sich selbst dazu, einige Werke der westlichen Literatur in seinen Werken benutzt zu haben“ (Ecevit 2008: 264). D.h., er bereitet seine Werke durch sorgfältige Recherchen vor, indem er im Elfenbeinturm sitzt und jedes Detail in Betracht zieht (vgl. Ecevit 2008: 29): „Unser erster Antrieb aber ist der Wunsch, uns in ein Zimmer zurückzuziehen, ein Zimmer voller Bücher“ (Pamuk 2006: 4). Die Sentimentalität beim Schreiben betont er wie folgt: „(...) was ein Mensch betreibt, der sich in ein Zimmer zurückzieht, sich an einen Tisch setzt und versucht, mit Papier und Stift Zeugnis von sich abzulegen: Literatur“ (Pamuk 2006: 1). Es ist sein literarischer Ansatz und nach ihm sogar das Wesen des Schriftstellersein: „Schriftsteller zu sein bedeutet für mich, daß man in sich selbst eine zweite, verborgene Persönlichkeit entdeckt und in jahrelanger geduldiger Mühe diese und ihr Umfeld sich herauschälen läßt. Und bei dem Wort Schreiben fallen mir nicht zuerst Romane, Gedichte und literarische Traditionen ein, sondern vielmehr der Mensch, der sich alleine an einen Tisch setzt, in sich hineinhorcht und mit Worten eine neue Welt erschafft (...) All diese Unterschiede aber entfalten sich erst auf der Grundlage der eigentlichen Tätigkeit,

nämlich der Tatsache, daß man sich an einen Tisch setzt und sich geduldig dem eigenen Inneren zukehrt“ (Pamuk 2006: 2).

Pamuk paraphrasiert seinen literarischen Ansatz besonders im Rahmen des Romans eingehend im Werk „Der naive und der sentimentalische Romancier“. Dieses Werk ist nämlich der Ausdruck seiner Romantheorie. Er bewertet darin die naiven und sentimentalischen Seiten des Romanciers. Er geht dabei von der Schrift Schillers „Über naive und sentimentalische Dichtung“ bzw. von der theoretischen Annahme Schillers über die Romantheorie aus. Indem er den sogenannten Ansatz Schillers entwickelt und vergegenwärtigt, gestaltet er seinen eigenen Ansatz. Auf diese Weise soll man zuerst die Theorie Schillers erwähnen, bevor man den Ansatz Pamuks erklärt. Schiller erwähnt in dieser Schrift im Allgemeinen zwei Arten von Dichtung: eine naive und eine sentimentalische. Die naive Dichtung des naiven Dichters wird danach spontan, theoretisch unbekümmert entstanden, sie entwickelt sich ausgehend von der Natur, Naivität und Kindheit; die sentimentalische des sentimentalischen Dichters hingegen wird theoretisch in jedem Schritt nachgedacht, sie gestaltet alles mit dem Idealen verbunden (Schiller 1879: online). Pamuk verbindet diese zwei Dichtungsarten und Dichtertypen, die von Schiller getrennt behandelt werden. Pamuk bestimmt, dass ein erfolgreicher Schriftsteller sowohl naiv und auch sentimentalisch schreibt. In dieser Hinsicht nimmt er sich als ein naiver und sentimentalischer Romancier wahr (vgl. Pamuk 2012: 22): „Die Kunst des Romans besteht im Grunde darin, beim Schreiben gleichzeitig naiv (...) und »sentimentalisch« zu sein (Pamuk 2012: 17, 18). Wenn er dies behauptet, beschreibt er den naiven und sentimentalischen Romancier wie folgt: „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 (...) Ich schlage vor, dass wir die Art der Herangehensweise (...) 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“ (Pamuk 2012: 17). Beim Schreiben macht er von seinen eigenen Erfahrungen, Erlebnissen, Beobachtungen, Erinnerungen, bzw. dem vorhandenen Material Gebrauch. In dieser Hinsicht ist er ein naiver Romancier.

Aber gleichwohl ist er ein sentimentalischer Romancier, weil er über das Vorhaben vor dem Schreiben nachdenkt. Für den Inhalt macht er sorgfältige und umgehende Untersuchungen. Er ist seinem Inhalt und seiner Form bewusst, wie er erklärt, auch seiner Methode (vgl. Pamuk 2012: 19). Wenn er das Geschichtliche behandelt, untersucht er es bis zu jedem Detail. Oder wenn er eine philosophische Problematik in das Werk zufügt, nimmt er die Philosophie unter die Lupe. D.h., er harmonisiert in seinem literarisch-ästhetischen Ansatz die Naivität und die Sentimentalität, was seine Besonderheit, Originalität oder Dauerwirkung in der Literatur mit sich bringt. Ernst Osterkamp drückt diese Tendenz Pamuks wie folgt: „Pamuk wählt sich Schillers Abhandlung zum theoretischen Wegbegleiter durch die Welt des Romans. Er unterscheidet also den naiven Romancier, der spontan und theoretisch unbekümmert schreibt, von dem sentimentalischen Autor, der sich über jeden seiner Schritte theoretisch Rechenschaft ablegt und jede künstlerische Entscheidung dem kritischen Kalkül unterwirft, um dann freilich im Verlauf seiner Vorlesungen Zug um Zug diese Opposition aufzubrechen zugunsten einer künstlerischen Position, in der sich das Naive mit dem Sentimentalischen vereinigt“ (Osterkamp 2012: online). U.a. auch seine Figurengestaltung entspricht diesem Ansatz. Er gestaltet in seinen Romanen eigentlich die Personen um sich. Dies ist die naive Seite seiner Figurengestaltung. Er fikionalisiert diese Figuren körperlich und seelisch in einem dialektischen Verhältnis und schildert sie im Hintergrund einer geschichtlichen oder gesellschaftlichen Struktur. Dies zeigt die sentimentalische Seite seiner Figurengestaltung.

In „dem naiven und sentimentalischen Romancier“ erwähnt Pamuk Lukács und seinen Ansatz über den erzählenden oder beschreibenden Romancier mit Beispielen (vgl. Pamuk 2012: 91). Er erinnert dem Leser ferner an Balzac, wenn er die Bedeutung der Gegenstände für die Figur erläutert. Er betont, dass bei Balzac die Gegenstände ein wesentlicher Teil der Figuren sind (vgl. Pamuk 2012: 93). Ebenso nach ihm soll man sie berücksichtigen, wenn man die Figuren interpretiert (vgl. Pamuk 2012: 94). Auf diese Weise ist es nicht erstaunlich, in den Werken Pamuks die Spuren der Ansätze von Lukács und von Balzac als Vorbild festzulegen.

Wie Dufft bestimmt, überträgt Pamuk das individuelle und kollektive Gedächtnis in seinen Werken durch den Raum Istanbul. Er deutet zudem, dass Pamuk den Raum, auch den menschlichen Körper bzw. die Figur und die Gegenstände zu einem solchen Zweck vorbringt (vgl. Dufft 2008: 24). Dufft geht von dem Raum Pamuks aus, aber seine Folgerungen darüber überkreuzen sich eigentlich auch mit den Folgerungen über die Figurengestaltung der vorliegenden Arbeit. Er stellt beispielsweise fest, dass der Raum im Werk „Istanbul“ wie in vielen seiner Werke eine Dichotomie zwischen der Moderne und der Tradition zeigt. Danach bemerkt man eine feste Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart (vgl. Dufft 2008: 61-64). In dem gleichen Kontext betont er die Dichotomie bei Pamuk zwischen Ost/Tradition/dem Osmanischen Reich und West/Moderne/der Türkischen Republik (vgl. Dufft 2008: 158). Pamuk behandelt die Übergangsphase von der Tradition zur Moderne, von dem Osten zum Westen und von dem Osmanischen Reich zu der Türkischen Republik und die Stadt Istanbul als Raum (vgl. Dufft 2008: 159). Was er erzählt, ist nämlich direkt u.a. auch die Geschichte von Istanbul. Wenn man die Figur-Umwelt-Dichotomie in Betracht zieht, ist die oben erwähnte Dichotomie zwischen Tradition/Moderne und Ost/West auch der Figur immanent. Die Figur beherbergt die körperlichen und seelischen Spuren einer solchen Dichotomie. Sie ist sogar die Veranschaulichung dieser Dichotomie. Z.B. in „Kafamda bir Tuhaflık“ verkörpert „Mevlut“ die Dichotomie zwischen Ost/West, Tradition/Moderne und Regionale und Universale. Seine Fremdheit ist vor allem wegen seiner Verzweiflung dazwischen. Istanbul, die Türkei und die Identität der Figur werden auf der individuellen und gesellschaftlichen und sogar geschichtlichen Ebene geschildert.

Pamuk formt seine Figuren in Betracht zum physiognomischen Ansatz im Rahmen der Außen-Innen-Dialektik. Der eingehend behandelte psychologische Zustand seiner Figuren gestaltet sich einheitlich mit der körperlichen, äußerlichen und sogar gesellschaftlichen Erscheinung (Persona-Maske). Das dialektische Verhältnis zwischen dem Außen-Innen, der Umwelt-Figur, dem Sozialen und Individuellen ist auffällig, weil für ihn die Stadt sowieso das Individuum ist. In der Menschenmenge versucht man häufig, ausgehend von den Kleidungen, äußerlichen Erscheinungen, Gesichtern die Lebensweise der Menschen zu interpretieren. Sofort bildet man eine Geschichte ein

(vgl. Pamuk 2013: 47). Dazu entsprechend gestaltet er so präzise Figuren, dass er von dem Leser, deren Geschichte zu deuten erwartet (vgl. Ecevit 2008: 48). Ausgehend von der Physiognomik erfinden neben den Lesern auch die Figuren in seinen Romanen ein Leben, eine Geschichte für die anderen, indem man die äußerliche Erscheinung mit der innerlichen verbindet. Denn nach ihm ist jedes Gesicht eine Schrift, die zum Lesen erwartet (Parla 2018: 17). Kurz gesagt sind die Werke Pamuks geeignet, physiognomisch analysiert zu werden. Die Figuren werden körperlich und seelisch in einer dialektischen Beziehung gestaltet. Sie sind Beobachter. Sodass Parla sie als die Träger der gesellschaftlichen und geschichtlichen Beobachtungen Pamuks beschreibt (vgl. Parla 2018: 29). In dem ersten Teil der Arbeit wurde es verbunden mit der Physiognomik durch sein Werk „Gizli Yüz“ erwähnt. Darin versucht er, die Gesichter bzw. den Sinn der Gesichter festzustellen, indem er sie beobachtet. In „Kara Kitap“ sucht ebenso Galip nach den Spuren des Lebens in Gesichtern und Schriftzeichen wie ein Physiognomiker. Er ist der Meinung, dass jede äußerliche Erscheinung im Leben eine tiefe Bedeutung hat und den Menschen etwas zu erzählen versucht. Neben der Physiognomik als eine Pseudowissenschaft kann man die Werke Pamuks auch bezüglich der Schrift-, Namen-, Farben- und Zahlensymbolik analysieren. Ecevit macht diese Analyse in „Yeni Hayat“. Sie hebt hervor, dass die Zahlen und Schriften in dem sogenannten Werk bestimmte symbolische Bedeutungen nach dem Ansatz beispielsweise von Hurûfilik haben (siehe für die weitere Informationen Ecevit 1996: 315-324). In Hinblick auf die Farbensymbolik deutet sie z.B. die Farbe Lila als die Farbe der Mystik und die Farbe Rot als die Farbe der Welt (vgl. Ecevit 1996: 319-320). Fast in jedem Werk Pamuks haben ohnehin die Farben einen besonderen Platz. Dies kann man manchmal bereits beim Titel erkennen. Z.B. „Rot ist mein Name“, „Die weiße Festung“, „Das schwarze Buch“, „Die rothaarige Frau“. In „Rot ist mein Name“ tritt der Name „İbn-i Arabi“ auf, der im ersten Teil der Arbeit bei der Erläuterung der Physiognomik erwähnt wurde. Nach seinem physiognomischen Ansatz, das Unverborgene von dem Gesehenen ausgehend zu entdecken, interpretiert Ecevit die Namensymbolik der Figuren Pamuks. Sie versucht, den Zusammenhang zwischen den Namen und den körperlichen und seelischen Eigenschaften der Figuren, die diesen Namen haben. Sie gibt Beispiel mit der Figur „Canan“. Canan bedeutet den Gott und verkörpert im Werk eine Person, die mit dem Glauben bzw. mit der Religion zustande

kommt (vgl. Ecevit 1996: 321, 322). In „Sessiz Ev“ kommt die Figur „Selahattin Darvinoğlu“ vor. „Selahattin“ bedeutet den Gläubiger. Auf der anderen Seite assoziiert sein Nachname „Darvinoğlu“ Darwin. Pamuk versucht dadurch nach Ecevit, die Einheit von Religion und Wissenschaft zu betonen (vgl. Parla 2018: 131). In diesem Kontext folgert man, dass der Leser die gesellschaftlichen, geschichtlichen, religiösen, politischen, kulturellen Merkmale bei Pamuk der Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie immanent findet. Auf diese Weise brauchen diese Figuren, durch tiefes Lesen analysiert zu werden.

Pamuk fügt seine individuellen Figuren in das Gesellschaftliche ein: „Orhan Pamuk içinde yaşadığı toplumu ötekileştirerek, anlaşılmaz, dilsiz, temsil edilmeyen figürlerini, Doğu denen hayali dekor içerisine nesnelleştirilmiş bir aracı haline getirerek anlatmaktadır⁵²“ (Doğan 2014: 36). Diesem ist zu entnehmen, dass Pamuk bei der Figurengestaltung eine kritische Distanz zwischen sich und seiner Gesellschaft bringt. Er hat sogar eine Distanz, die ihm ermöglicht, seine eigene Gesellschaft aus der Ferne zu beobachten. Diese Distanz deutet Doğan nicht als ein Zeichen für die Entfremdung seiner eigenen Gesellschaft. Er bewertet sie vielmehr als eine Distanz, die jeder Schriftsteller eigentlich bei der Beobachtung seiner Gesellschaft zwischen sich und der Gesellschaft bringen sollte (vgl. Doğan 2014: 36). Erst durch diese Distanz behandelt er eigentlich jeden Tabus. Jedes Thema und jede Figur werden somit frei behandelt. Ferner bringt er diese Distanz auch bei der Raumgestaltung. Er gestaltet auch die Stadt Istanbul, mit der er sich identifiziert, mit einem fremden Blick. Dieser fremde Blick wurde bei der Analyse von Müller und ihren Werken behandelt. Pamuk drückt aus, dass er Istanbul wie ein Fremder beschreiben will, indem er diese Stadt aus der Ferne beobachtet, ohne ein Detail zu ignorieren: „Ne bütünüyle buralı hissederim kendimi, ne de bütünüyle yabancı⁵³“ (Pamuk 2003: 272). D.h., Pamuk gestaltet seine Handlung, seine Figuren, seinen Raum, das Geschichtliche, also alles im Werk, durch eine kritische Distanz, mit all ihren Perspektiven, beispielsweise mit Schwächen und Stärken zusammen.

⁵² „Orhan Pamuk erzählt seine unverständlichen, stummen und unvorstellbaren Figuren in einem fiktiven Dekor namens das Osten, indem er die seine Gesellschaft verfremdet“

⁵³ „Ich fühle mich weder durchaus zu hier gehörig, noch hier durchaus fremd“

Die Einzelheit ist für Pamuk von großem Belang. In diesem Kontext drückt er sein Ziel als ein Schriftsteller wie folgt aus: „okuyucuyu eğlendiririm, hayatın küçük ayrıntılarını, gölgelerini, herkesin gördüğü ama anlamlandıramadığı renkleri, küçük lekeleri gösteririm⁵⁴“ (Pamuk 2013: 116). Diese Einzelheiten sind der Trieb bei ihm zum Schreiben: „İşte bu küçük birkaç ayrıntı size bir gün masa başında otururken bunların romanını yazayım fikrini verir (...) Ayrıntı biriktikçe yazacağınız romana yaklaşmış olursunuz⁵⁵“ (Pamuk 2013: 140).

Die Werke Pamuks haben Spuren der wichtigen Schriftsteller der türkischen Literatur wie Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir und Oğuz Atay. Im Hinblick auf die poetische Phantasie und den Zusammenhang zwischen dem Gegenstand und der Figur hat er Tanpınar als Vorbild. In Bezug auf den gesellschaftlichen Gesichtspunkt folgt er Tahir. Er trägt die Spuren von Atay im Hinblick auf die Erzählweise und von Yaşar Kemal in Bezug auf die Beherrschung des Einzelnen (vgl. Pamuk 2013: 122, vgl. Ecevit 2008: 53 und Acar 2013: 233). Er steht zudem nicht aus der Ferne der Weltliteratur. Er betont ab und zu, dass er eine westorientierte Schreibweise hat. Er äußert, dass er die Schrifttechniken des Romans bzw. die Romantheorie vom Westen lernt (vgl. Pamuk 2013: 122 und vgl. Acar 2013: 234). In diesem Kontext soll es bestimmt geäußert werden, dass Lukács und seine Romantheorie auf den Ansatz Pamuks eine entscheidende Wirkung haben. Dies erklärt er selbst (vgl. Pamuk 2013: 118 und vgl. Pamuk 2011b: 141). Z.B. in „Cevdet Bey ve Oğulları“ bemerkt man diese Wirkung besonders durch den Ansatz des kritischen Realismus (vgl. Kılıç 2006:15). Infolge dieser Wirkung sind seine ersten Werke die historischen Erzählungen, bei denen er die Literatur nach dem Realismus annimmt. Unter den Schriftstellern, von denen er beeinflusst wurde, sind Laurence Sterne, Thomas Bernhard, James Joyce (vgl. Acar 2013: 234, 235), Hegel, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allen Poe, Dostojewski, Stendhal (vgl. Ecevit 2008: 42), Virginia Wolf, Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Marcel Proust (vgl. Dufft 2008: 11). Seine Figurengestaltung stimmt sich daher mit den westlichen Vorbildern überein (vgl. Acar 2013: 235).

⁵⁴ „Ich unterhalte den Leser, zeige ihm die Kleinigkeiten des Lebens, dessen Schatten, die Farben, die jeder sieht, aber nicht darlegen kann, kleine Flecken“.

⁵⁵ „Hier diese kleine Details raten Ihnen vor dem Tisch eines Tages, einen Roman darüber zu schreiben (...) Wenn die Details sich sammeln, nähern Sie sich zum zu schreibenden Roman“.

2.3.2. Die Analyse der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie der Figuren im Roman „Kafamda Bir Tuhaflik“

Wie es auch in seinen anderen Romanen der Fall ist, verschachtelt Pamuk in „Kafamda Bir Tuhaflik“⁵⁶ das Gesellschaftliche und das Individuelle mit einer pluralistischen Schreibweise. Vor allem ist in diesem Punkt zu betonen, warum dieser Roman zur Analyse der vorliegenden Arbeit ausgewählt wurde: wegen der Veranschaulichung der gesellschaftlichen Begebenheiten durch die Figur und wegen der vielseitigen Figurengestaltung und Erzählweise. Der Leser erreicht die Möglichkeit dadurch, eine Zeitreise zwischen den wahren gesellschaftsgeschichtlichen und politischen Begebenheiten bei der individuellen Geschichte der Hauptfigur zu machen. In dieser Hinsicht kann man die intellektuelle Physiognomie der Hauptfigur klar feststellen und analysieren. Auf diese Weise wird in diesem Teil der Arbeit versucht, die gesellschaftlichen, ideologischen, kulturellen, politischen, religiösen und philosophischen Merkmale festzulegen, die nach dem Ansatz von Lukács der Hauptfigur „Mevlut“ immanent gestaltet und dem Leser vorgebracht werden. Dabei bezweckt man ferner, die Vielseitigkeit der Figur hervorzuheben. Zudem ist die Rede davon, wie und inwieweit Mevlut als die Hauptfigur von den anderen Figuren in einer Hierarchie beigestanden und im Rahmen der Physiognomik gedeutet wird. Kurz gesagt versucht man, besonders die Hauptfigur und die anderen Figuren im Rahmen deren Verhältnisses mit der Hauptfigur nach dem Ansatz von Lukács im Hinblick auf die folgenden Punkten zu interpretieren: Wie und inwieweit verbindet überwiegend die Hauptfigur Pamuks das Individuelle und das Gesellschaftliche, das Regionale und das Universale, das Reale und das Fiktionale, das Körperliche und das Seelische und entwickelt sich eine intellektuelle Physiognomie? Was für eine Beziehung zwischen der Figurengestaltung und Besonderheit des Romans kann man festlegen?

⁵⁶ 2014 veröffentlichte Pamuk den Roman „Kafamda bir Tuhaflik“ im Türkischen. Mit der deutschen Übersetzung von Gerhard Meier erschien er 2016 im Deutschen mit dem Titel „Diese Fremdheit in mir“. In der vorliegenden Arbeit kommen normalerweise die Zitate aus der deutschen Version vor. Aber wenn es Lücken zwischen dem Deutschen und dem Türkischen besonders im Rahmen der Figurenbeschreibungen gibt, dann zitiert man aus der originellen türkischen Version, indem man die deutsche Übersetzung vom Verfasser dieser Arbeit einfügt.

Pamuk betont bereits am Anfang des Romans, dass er sich auf der Figur konzentriert und ein Panorama und die Geschichte von Istanbul und der Türkei eigentlich durch die Figur vor die Augen bringen will. Der Titel des Romans lautet so: „Diese Fremdheit in mir. Abenteuer und Träume des Boza-Verkäufers Mevlut Karataş und seiner Freunde sowie ein aus zahlreichen Perspektiven erzähltes Panorama des Istanbuler Lebens zwischen 1969 und 2012“. Der Haupttitel „Diese Fremdheit in mir“ weist auf die individuelle Geschichte, der Erlebnisse der Figur hin, während der Untertitel „Abenteuer und Träume des Boza-Verkäufers Mevlut Karataş und seiner Freunde sowie ein aus zahlreichen Perspektiven erzähltes Panorama des Istanbuler Lebens zwischen 1969 und 2012“ die Vermischung des Individuellen und Gesellschaftlichen sowie des Subjektiven und des Objektiven zeigt. Mit einem üblichen Ansatz Pamuks formt er einen gesellschaftlichen Prozess vergegenwärtigend der Figur immanent. Dies zeigt er dem Leser durch einen vielschichtigen Blickpunkt. Das Allgemeine und das Einzelne, das Subjektive und das Objektive, das Gesellschaftliche und das Individuelle, das Körperliche und das Seelische, das Reale und das Fiktive sind bei der Figurengestaltung in einer dialektischen Beziehung verschachtelt.

Im Roman handelt es sich um Istanbul und Mevlut innerhalb einer dreiundvierzigjährigen Periode zwischen 1969-2012. Bereits von der Chronologie der individuellen und gesellschaftlichen Begebenheiten folgert man, dass das Individuelle, das Gesellschaftliche, das Geschichtliche sowie das Politische ineinandergefügt sind. Einige dieser auffälligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Begebenheiten der Innenpolitik, die in der Chronologie stehen, sind „1955-Pogromm in Istanbul gegen nichtmuslimische Minderheiten“, „1960-Militärputsch“, „1961-Hinrichtung von dem alten Ministerpräsident Adnan Menderes“, „1980-Militärputsch“, „1982-Das Referendum für die Verfassung von 1982“, „1993- Die Anzündung von dem Madimak-Hotel von dem Radikalen“, „2002-Die Regierung der Islamistenpartei AKP“, „2011-Flucht von Syrern in die Türkei“. Die politischen Erkenntnisse sind nicht nur mit der inneren Politik begrenzt; die literarische Handlung bereichert sich auch mit den wichtigen außenpolitischen Entwicklungen (Kula 2016c: 17, 18) wie „1974-Die Landung der türkischen Armee auf Zypern und Besetzung der Insel“, „1979-Die islamische Revolution im Irak unter der Führung von Ayatollah Khomeini“, „1982-

Falkland-Krieg zwischen Großbritannien und Argentinien“, „1989-Fall der Berliner Mauer“, „1991-Die Auflösung von Sowjetunion“, „2001 El-Kaida-Anschlag auf die Zwillingstürme in New York“, „2003-Besetzung Iraks“. All diese Entwicklungen werden im Zentrum der Figuren –besonders von „Mevlut“- im Hinblick auf die Wirkung auf sie zum Ansatz von Lukács entsprechend konkretisiert. Als die individuelle Chronologie schildert Pamuk auf der anderen Seite beispielsweise „1963-Binnenmigration nach Istanbul von Gebrüdern Hasan und Mustafa Karataş“, „1969-Ankunft Mevluts in Istanbul zum Arbeiten bei seinem Vater“, „1980-Wehrdienst Mevluts“, „1982-Mevlut entführt aus dem Dorf Rayiha“, „1983-Geburt der ersten Tochter von Mevlut“, „1995- Der Tod von Rayiha bei einem selbst vorgenommenen Abtreibungsversuch“, „2002-Trauung von Mevlut und Samiha“, „2012- Neue Wohnung“. Im Rahmen dieser politischen und gesellschaftlichen Begebenheiten unterstreicht Pamuk bereits auf der ersten Seite des Romans, dass sie vielleicht nicht auf der individuellen Ebene aber bestimmt auf der gesellschaftlichen Ebene „auf wahre Begebenheiten“ und auf wahre Persönlichkeiten beruhen (DFim, 15).

Der Roman fängt mit der Entführung eines Mädchens von Mevlut im Jahre 1982 an, der von einer mittelanatolischen Stadt Konya, dem Landkreis Beyşehir stammt. Eigentlich ist es das Auftreten des Fremdheitsgefühls der Figur und der Wendepunkt des Romans. Mevlut entführt nicht das Mädchen, das er auf der Hochzeit seines Cousins sieht und in das er sich verliebt, das er über drei Jahre hinweg Liebesbriefe schreibt, sondern dasjenige, das die Schwester des sogenannten Mädchens ist. Diejenigen, die ihm bei dem Briefkontakt helfen, sind eigentlich Verursacher dieses Fremdheitsgefühls. Parallel zu dieser Thematik beinhaltet der Roman viele andere implizite Themen. Die Diversität der Thematik z.B. im Rahmen der Binnenmigration, Verstädterung, Entfremdung, Minderheiten, Verwandlung, Wahrnehmung des Traditionellen in der Moderne, Militärputsche und deren Folgen auf das Volk, Religionsgemeinschaften ermöglichen unterschiedliche Lesarten (vgl. Kula 2016e: online). Die Multikulturalität Istanbuls, die Spuren der Griechen, Armeniern, Aramäer, Kurden werden veranschaulicht. Es ist die Rede von einer pluralistischen Erzählperspektive. Manchmal benutzt Pamuk Er/Sie-Erzähler, manchmal Ich-Erzähler. Wie ein Drehbuch erzählen die Figuren manchmal von ihrer eigenen Geschichte aus ihren Perspektiven ohne die Einmischung oder den

Kommentar des Schriftstellers. Bereits am Untertitel wird diese pluralistische Erzählweise wie folgt betont: „(...) Abenteuer und Träume des Boza-Verkäufers Mevlut Karataş (...) aus zahlreichen Perspektiven erzähltes Panorama (...)“. Mit den politischen, soziologischen, religiösen, kulturellen, philosophischen, sogar architektonischen Merkmalen wird die Handlung bereichert. Sarıkaya hebt hervor, dass es selbstverständlich ist, dass der Roman wichtige literarische Hinweise hat. Es ist aber auffällig, dass darin auch die soziologischen Begebenheiten überwiegen. Vom Anfang an geht es um den Eigentumserwerb, der als räumliche Vereinigung läuft. Bestimmte ethnischen Gruppen oder die Landsleute lassen sich in bestimmten Vierteln nieder. D.h., in einem bestimmten Viertel (in Duttepe, Kültepe oder Gazi-Viertel) immigrierten fast alle Aleviten oder Kurden oder die Leute aus Sivas, Erzincan oder Rize (vgl. Sarıkaya 2015: 83). Zudem bestimmt die soziale Schicht bzw. das Wohlstandsniveau die räumliche Auswahl. Die ärmeren Menschen häufen sich in bestimmten Vierteln an. Die Wohlhabenden leben in unterschiedlichen Vierteln fern von den Armen. Die mit der Zeit reich gewordenen verändern sofort ihre Lebensorte. Ein Beispiel dafür ist das Ehepaar im Roman „Ferhat und Samiha“. Zuerst lebt es in dem Gazi-Viertel (DFim, 281), dann zieht es in Çukurcuma ein, wenn Ferhat von der Universität absolvierte und sich eine gute Stelle findet (DFim, 458). Das Verhältnis zwischen der sozialen Struktur und der räumlichen Auswahl beschreibt die Romanfigur „Ferhat“ mit der Unterscheidung der Stadt in drei Teilen wie folgt: „(...) dass sein alter Freund Ferhat mal gesagt hatte, es gebe in Istanbul drei Arten von Wohnungen. Erstens: die, wo man draußen die Schuhe auszieht und die Leute drinnen fromm sind. Zweitens: die, wo man mit Schuhen reingeht, und die Leute modern sind und Geld haben. Drittens: die neuen Hochhäuser, wo solche und solche leben“ (DFim, 34). Mit der Veränderung der Stadt bzw. mit der Zeit, werden manche Viertel reich; manche blieben aber immer noch arm, wie die Leute darin. Z.B., „ (...) im oberhalb des Boulevards liegenden Teil von Tarlabası (...) gehörte schnell zum größten Vergnügungszentrum Istanbuls, und ärmere Leute konnten sich dort aufgrund der steigenden Immobilienpreise bald nichts mehr leisten. Unterhalb des Boulevards vollzog sich eine ganz andere Entwicklung, denn durch die sechsspurige Straße war man vom oberen Teil nun wie abgeschnitten“ (DFim, 336). In der Istiklâl-Straße eröffneten viele Filialen internationaler Ketten, was der

Antritt der Stadtverkäufer erschwert. Infolgedessen sucht Mevlut neue Vierteln in der Stadt zum Verkaufen (DFim, 337).

Wie Kula betont, konkretisiert Pamuk seine ästhetischen und literarischen Ansätze in diesem Roman, die er in seinem Werk „Der naive und sentimentalische Romancier“ zusammenfasst (vgl. Kula 2016c: 21). Er wählt seine Handlung wie ein naiver und sentimentalischer Romancier aus, gestaltet seine Hauptfigur wie eine naive und sentimentalische Person. In dieser Hinsicht ist eine der präzisen literarischen Eigenschaften des Romans die Veranschaulichung der Erzählung (Kula 2016d: 38). Alles Erzählte -sowohl die Handlung als auch die Figur- wird detailliert veranschaulicht. Pamuk beschreibt den Roman als ein „Erkenntnisroman“, den er in sechs Jahren schreibt und betont dessen sentimentalische Seite wie folgt: „Kitapta geçirdiğim herhangi bir bilgiyle ilgili olarak araştırmalara giriştim, anlattığıma yakın kişilerle röportaj ve konuşmalar yaptım. Başka arkadaş ve asistanlar da bana yardım etti, böyle topladım“⁵⁷ (Günay u.a. 2014: online). Auf der naiven Ebene sagt Pamuk, dass er den Boza-Verkäufer schon von den Erinnerungen mit der Oma kennt (vgl. Günay u.a. 2014: online). Darauf zurückzuführend nimmt er Istanbul und dessen Verkäufer identisch wahr: „Bütün hayatım boyunca İstanbul‘da satıcı seslerini işiterek yaşadım“⁵⁸ (Pamuk 2013: 321). Die Joghurt- (Pamuk 2013: 326) und Boza-Verkäufer (Pamuk 2013: 328) sind unter diesen. Nach ihm ist der Boza-Verkäufer der Herzbewegendste mit seiner Stimme unter den Stadtverkäufern und Boza sowie Boza-Verkäufer identifizieren sich mit Istanbul (Pamuk 2013: 328). In diesem Kontext wählt er seine Figur so sentimentalisch, dass er von der Stadt Istanbul durch einen Boza-Verkäufer erzählt, der die Stadt besser kennt. Die Figur „Mevlut“ gestaltet er so als ein Stadt-Verkäufer, als ein Boza-Verkäufer bzw. als Sohn der Zeit und der Stadt, der die Stadt gründlich kennt (DFim, 80). Pamuk behandelt die Heimatsliebe von Mevlut wie folgt: „Sein ganzes Leben lang schossen ihm die Tränen in die Augen, wenn er irgendwo die türkische Fahne hochgehen sah, und sei es nur im Fernsehen“ (DFim, 84). Er gestaltet sich als ein Sohn des Volkes. Er hat einen großen Respekt vor den türkischen

⁵⁷ „Ich recherchiere jedes Erkenntnis im Buch, spreche und interviewe mit den ähnlichen Personen, die ich im Roman behandelt. Die Freunde und Assistenten helfen mir dabei. Alles habe ich so zusammenbracht“.

⁵⁸ „Während meines Lebens hörte ich immer die Stimmen der Verkäufer in Istanbul“.

Traditionen und versucht, eine davon als Boza-Verkäufer aufrechtzuerhalten. Außerdem ist der sogenannte Ansatz als naives und sentimentalisiertes Schreiben der Physiognomie Mevluts immanent. Er hatte einen „wachen, klugen Blick“, aber auch „ein jugenhaftes Gesicht, die bei Frauen zärtliche Gefühle weckte“ (DFim, 15). Pamuk beschreibt Mevlut als „zuversichtlich und gutherzig“, aber auch als „blauäugig“ (DFim, 15). Mevlut verbindet die Naivität und Sentimentalität auch beim Briefschreiben. Beim Schreiben geht er von den Augen bzw. von dem Einzigen „was er wirklich kannte“ aus (DFim, 181), aber gleichwohl denkt „zwei Wochen“ lang für einen Ausdruck oder einen einzigen Satz nach: „beim nächtlichen Boza-Verkaufen sagte Mevlut sie sich immer wieder vor und überlegte ungeduldig, was der dritte Satz sein könnte“ (DFim, 182). Zudem bekommt er ein Buch von Ferhat, um zu lernen, wie man einen Liebesbrief beeindruckender schreiben kann (DFim, 183). Durch diese beeindruckenden Briefe verliebt Rayiha sich in Mevlut (DFim, 207).

Wie oben erwähnt wurde, konkretisiert Pamuk in diesem Roman einen von seinen kennzeichnenden ästhetischen Ansätzen als die Visualisierung des Erzählten wie ein Fotograf (vgl. Kula 2016c: 12). Er erzählt von den Einzelheiten. Die detaillierte Beschreibung der äußerlichen Erscheinung der Figur ist auffällig. An dem Tag beispielsweise, an dem Mevlut das Mädchen entführt, trägt er „eine zu Schulzeiten, als er schon mit dem Vater Joghurt verkaufte, in Beyoğlu gekaufte Stoffhose, ein blaues Hemd und Schuhe, die er sich vor dem Militärdienst geleistet hatte“ (DFim,17). Er gibt auch die Information, wo und wann die Kleidungen und die Schuhe gekauft wurden. Die Augen seiner Geliebte beschreibt die Figur ausführlich wie folgt: „Die Augen hingen wie riesige Früchte von Bäumen herab, und dazwischen flatterten eifersüchtige Vögel herum. In die Zweige stickte ich narzissenartig in sich selbst gekehrte schwarze Augen. Eine große Decke bestickte ich mit einem Fabelbaum, bei dem hinter jedem Blatt Hunderte von Augenblüten hervorlugten“ (DFim, 407). Die Stadt und das Stadtleben werden umgehend dargestellt: „Auf der staubigen Straße voller Lastwagen, Busse und Pferdewagen marschierten sie gut eine halbe Stunde lang. Aufmerksam las Mevlut alles, was unterwegs irgendwo geschrieben stand, ob das nun Reklameschilder, Zeitungsschlagzeilen beim Krämer oder an Strommasten geklebte Anzeigen für Beschneider oder Nachhilfekurse waren. In der Stadt selbst sahen sie dann große Holzkonaks, Kasernen aus der Osmanenzeit, heruntergekommene Sammeltaxis mit

Karomuster, lustige Melodien tutende Kleinbusse, marschierende Soldaten, Fußball spielende Kinder, Mütter mit Kinderwagen, Schaufenster mit Schuhen und Stiefeln in allen Farben und Verkehrspolizisten in weißen Handschuhen, die wütend in ihre Pfeife bliesen“ (DFim, 75).

Wie es in seinen anderen Romanen der Fall ist, wählt Pamuk sich einen gesellschaftsgeschichtlichen Hintergrund aus. Die politischen, kulturellen und geschichtlichen Merkmale fügt er in die Erzählung ein. Auf der gesellschaftlichen Ebene kommen beispielsweise die Problematik der Binnenmigration und der darauf folgenden Verslumung und Verstädterung in Istanbul vor. Auf der politischen Ebene sieht man die politische Differenzierung besonders der 70er Jahren zwischen den linksgerichteten und rechtsgerichteten Ideologien bzw. zwischen den Nationalisten und Linken (vgl. Kula 2016c: 21). Es gefällt Pamuk außerdem, die historischen Begebenheiten und die Veränderungen zu behandeln, die man in dem Alltag nicht bemerken kann (Günay u.a. 2014: online). Dadurch stellt er in diesem Roman die Veränderung der Stadt Istanbul synchronisch zusammen mit der Veränderung der individuellen Figur dar.

Die politischen Begebenheiten werden durch die Cousins von Mevlut „Süleyman und Korkut“ und räumlich durch die Gegensätzlichkeit zwischen Duttepe und Kültepe geschildert. Die sogenannten Hügel sind zwar die Siedlungen der armen Menschen „aus anatolischen Dörfern“, in denen die Gecekondus sind, d.h., darin leben zwar die fast zu der ähnlichen sozialen Schicht gehörenden Menschen, kommen ihr Entgegengesetztsein besonders wegen der ideologischen Haltung, Lebensart, religiöse Auswahl und Ethnizität vor (DFim, 121, 123). Die „Aleviten aus Bingöl, Dersim, Sivas, Erzincan und Kurden“ in Kültepe und „die von Hadschi Hamit Vural gestiftete Moschee“ als das Symbol von Duttepe zeigen die Struktur der Gegensätzlichkeit (DFim, 123). Die linksgerichtete und rechtsgerichtete Ideologie wird über diese Siedlungen veranschaulicht. Die Differenzierung zwischen den Linken und Sozialisten in Kültepe und den Nationalisten und Idealisten in Duttepe wird hervorgehoben (DFim, 124). D.h., beide Hügel verbildlicht „die Konflikte zwischen Nationalisten und Marxisten, Rechten und Linken, Leuten aus Konya und Leuten aus Bingöl“ (DFim, 134). In diesem Kontext

bringt Pamuk in seinem Roman die Thematik von Türken und Kurden, Aleviten und Sunniten, Linken und Rechten zusammen. Er beschreibt die Einheit in der Türkei mit Widersprüchen, mit Vielfältigkeit.

Als eine gesellschaftliche und politische Problematik behandelt Pamuk die Militärputsche. Z.B., wie und inwieweit der Militärputsch von 1971 die Stadtverkäufer und die Studenten im Zentrum von Mevlut vor die Augen gebracht wird. Infolge des Putsches durften die „Straßenverkäufer nicht mehr auf große Straßen und Plätze, in schicke Parks, auf Schiffe und in Züge“ (DFim, 92) und in der Schule durften „linksgerichtete Lehrer nicht mehr an der Schulverwaltung teilnehmen“ (DFim, 93). Die Beschreibung des Militärputschs und dessen Folgen tauchen in vielen Passagen auf: „Nachdem infolge der vielen Hausdurchsuchungen Zehntausende von Menschen ins Gefängnis gesteckt worden waren, lockerten sich irgendwann die Verbote wieder, wie das ja immer geschieht, und an der Mauer der Atatürk-Knabenschule standen wieder mehr und mehr Leblebi-, Simit-, Bonbon-, und Helva-Verkäufer“ (DFim, 96). Einer der kennzeichnenden Punkt ist, dass die Beziehung Mevlut mit der Politik in der Zeit von Militärputschen ausschließlich im Rahmen des Verkäufer-Seins zu tun ist (DFim, 98). Der Militärputsch von 1980 erfährt Mevlut in dem Militärdienst. Dessen Folgen und die Veränderung der Stadt fasst er folgendermaßen zusammen: „Durch den Putsch hatte die Stadt sich verändert. Wieder waren die politischen Parolen übermalt und die Straßenhändler von allen größeren Straßen und Plätzen verscheucht worden. Es wurden keine geschmuggelten Zigaretten und Alkoholika mehr feilgeboten, und die Bordelle in Beyoğlu waren geschlossen (...) Einige dieser Entwicklungen begrüßte Mevlut, aber insgesamt beschlich ihn das Gefühl, das sei nicht mehr so recht seine Stadt“ (DFim, 202). Pamuk konzentriert sich daher vielmehr auf den darauf folgenden Ausnahmezustand, die Notstandsgesetze und das Ausgangsverbot (DFim, 120, 142, 197). Dabei fällt die Besonderheit Pamuks einem direkt ein, dass er die Problematik der Ausgangsverbote im Rahmen der Militärputsche durch einen Stadtverkäufer literarisiert. Die Seltsamkeit taucht u.a. auch dabei auf. Was die Politik für Mevlut bedeutet, erweist sich in diesem Punkt klar.

Auf der politischen Ebene behandelt Pamuk die Wahlen in der Türkei der damaligen Zeit über die Wirkung auf die Stadt: „Die ganze Stadt war mit Parteiwimpeln beflaggt, und den Verkehr blockierten Wahlkampfgefährte, aus deren Lautsprechern unerträglich laute Musik dröhnte“ (DFim, 373). Dies zeigt eigentlich die Wahrnehmung der Wahlen in der türkischen Mentalität, d.h., wie und inwieweit hält man die Wahlen in der Türkei für wichtig.

Auf der soziologischen Ebene wird die Thematik der Migration als Binnenmigration dargelegt. Wie Löffler ausdrückt, „erzählt Pamuk die Geschichte der türkischen Binnen-Migration von Ost nach West“. Dieser Roman ist nach ihm eine „präzise recherchierte Migrations- und Stadtgeschichte, ausufernder Familienroman über vier Generationen und Entwicklungsgeschichte eines glücklichen Träumers (...) namens Mevlut“ (Löffler 2016: online). Mevlut erzählt von seiner eigenen Geschichte über „die armen Menschen, die weit von her nach Istanbul kommen, um ihr Brot zu verdienen“ (DFim, 65).

Als ein gesellschaftliches Phänomen ist es das Gefühl von Landsleute-Sein-in Istanbul, das sich die Leute einander nähern, wie auch Kula pointiert (vgl. Kula 2016c: 11). Die ethnische und konfessionelle Differenzierung wird symbolisch durch den fiktiven Raum bzw. die Siedlungen wie Duttepe und Kültepe, die höchstwahrscheinlich auf Gültepe und Seyrantepe hinweisen (vgl. Budak 2015: 80), unterstreicht. Die Siedlung in Istanbul bestimmt auch die Berufswahl nach dem sozialen Status (vgl. Kula 2016c: 13). Die Muscheln-Verkäufer beispielsweise stammen aus Mardin, die Simit-Verkäufer sind aus Tokat, die Bäcker stammen aus Rize (DFim, 175). In Istanbul schafft man dadurch eine homogene Gruppe unter den Landsleuten. Denn „einem Fremden traut man nicht so leicht“ (DFim, 113).

Nach Pamuk bestimmt die Stadt den Charakter des Individuums (vgl. Günay u.a. 2014: online). Auf diese Weise erzählt er die Geschichte von Istanbul und Mevlut zusammen. Istanbul zeigt sich als die „Hauptstadt der Welt“ (DFim, 15), die Mevlut als „faszinierend“ beschreibt, wo „immer so vieles Interessante zugleich los war“ (DFim, 145). Mevlut hat ein einziges Ziel im Leben, das Individuelle und das Gesellschaftliche

zu harmonisieren, „glücklich in der Stadt zu sein“ und „mit Ehre in der Stadt zu überleben“ (vgl. Günay u.a. 2014: online), ohne in der Menge „aufzufallen“ (DFim, 187). In der Stadt zu überleben heißt, seine individuelle Existenz mit der gesellschaftlichen zu harmonisieren. Entsprechend zur Dialektik zwischen der Stadt und dem Individuum wird die Geschichte von der multikulturellen und vielseitigen Stadt parallel mit der Geschichte der vielseitigen Persönlichkeit Mevluts thematisiert. Die Stadt wirkt körperlich und seelisch auf das Individuum, und umgekehrt. Infolge der festen Beziehung mit Istanbul war Mevlut somit „stolz darauf zu hören, was die Stadt ihm nachts erzählte, und war stolz, die Sprache der Straße lesen zu können“ (DFim, 245). Seine Fremdheit hat auch mit Istanbul zu tun. Auf der gesellschaftlichen Ebene der Fremdheit wird Mevlut von der Verwandlung Istanbuls und von den Istanbuler so stark beeinflusst. Das Ignorieren des Alten und des Traditionellen in dieser Stadt macht ihn traurig. Die Verwandlung zum Modernen erleben er und seine Familie. Besonders durch seine Töchter bemerkt der Leser dies: „Als Fatma bei der Hochzeit ihren Mann umarmte und wie in den amerikanischen Filmen mit ihm tanzte, war Mevlut das ein wenig peinlich, zugleich aber war er zu Tränen geführt“ (DFim, 491). Gegenüber dieser Veränderung ist Mevlut ein bisschen betroffen, aber versucht, sich daran zu gewöhnen. Er ist kein Radikaler, sondern Toleranzhabender.

Pamuk unterstreicht die Stadt-Figur-Dichotomie bzw. die Umwelt-Individuum-Dichotomie auch wie folgt:

Hätte er seine Kindheit und Jugend in solch einem Viertel, zwischen lauter von ehrwürdigen osmanischen Würdenträgern errichteten alten Brunnen, längst nicht mehr benutzten Hamams und Derwischklöstern voller Spinnen, Staub und Gespenstern verbracht, wäre also sein Vater von Cennetpınar aus nicht ausgerechnet nach Kültepe gegangen, sondern wie manch glücklicherer anatolischer Auswanderer direkt ein solches Viertel diesseits des Goldenen Horns, in das alte Istanbul also, so wären aus ihm und seinen Töchtern ganz andere Menschen geworden (DFim, 497).

Wie oben erwähnt wurde, behandelt Pamuk Istanbul anders als seine anderen Romane mit den Wohlhabenden und Armen, mit Verkäufern und Geschäftsmännern und mit all seinen Vierteln –nicht nur z.B. Nişantaşı und die Reichen in dem wohlhabenden Stadtviertel- zusammen (vgl. Budak 2015: 70). Er zeigt das Panorama Istanbuls und drückt seine eigene Meinung über das Leben in Istanbul folgenderweise aus: „»Was diese zehn Millionen Menschen in Istanbul zusammenführt, sind Rechnungen, Zinsen, die Sorge ums tägliche Brot, das wissen Sie ja besser als ich. In diesem Gewimmel gibt es nur eins, was die Menschen aufrechterhält, und das ist die Liebe«“ (DFim, 405). Es ist auch für Mevlut der gleiche Fall. Was ihm zum Überleben zwingt, ist die Liebe an die Frau, Töchter und Stadt. Bei der Figur „Mevlut“ sind die Familie, Stadt, Liebe, Glückseligkeit verschachtelt: „Sein Lebenszentrum, seine Wut, sein Glück, Rayiha, alles war in Istanbul“ (DFim, 433). Die Multikulturalität Istanbuls betont Pamuk bei jeder Angelegenheit: „»Unterschätz mir dieses Viertel nicht. Hier haben früher die tüchtigsten und fleißigsten Griechen und Aramäer gelebt«“ (DFim, 268). Er lässt nicht aus, die Spuren von Armeniern und Griechen in Istanbul zu erwähnen. Er erwähnt beispielsweise „das einer armenischen Stiftung gehörende Theater (...) am jetzigen Taksim-Platz“ und „armenische Friedhöre“ (DFim, 338) oder „ein altes Griechenhaus in Feriköy“ (DFim, 362).

Die Verwandlung der Stadt umfasst zuerst die Verslumung und dann die Stadterneuerung. Korkut erzählt wie folgt: „Als wir zwölf Jahren mit unserem Vater hierhergekommen sind, war Duttepe noch zur Hälfte kahl, und auf den anderen Hügeln war fast gar nichts. Aber nicht bloß Leute wie wir, die hier sonst keine Bliebe hatten, haben Grundstücke in Beschlag genommen, sondern auch eingesessene Istanbuler aus dem Zentrum. Für die billigen Arbeitskräfte in den Medikamenten und Glühbirnenfabriken und den vielen neuen Betrieben, die ständig aufmachten, brauchte man ja Unterkünfte, und da hat eben keiner was gesagt, wenn die Leute sich staatlichen Boden geschnappt haben, auf dem nichts war“ (DFim, 127). Die Binnenmigration bei der Familie Mevluts beginnt mit dem Ankommen seines Vaters und Onkels in Istanbul „um dort Arbeit zu suchen“ (DFim, 69). In Duttepe siedelten sie ein und bauten sie sich ein Haus bzw. ein „Gecekondu“ aus „Kohlenziegeln, Zement und Blech“ (DFim, 70). Diese sind die über Nacht gebauten Häuser ohne einen Grundbucheintrag (DFim, 70).

Die damalige „planlose Urbanisierung“ (DFim, 72) in der Türkei wurde über Mevlut und seine Familie als ein gesellschaftliches Phänomen zur Sprache gebracht. Diese Gebäude als „Gecekondu“, die sich immer noch in Istanbul befinden, verwandeln sich mit der Zeit zu den Hochhäusern. Pamuk thematisiert diesen Veränderungsprozess von der Verslumung bis zu dem Tower bzw. zu den Hochhäusern mitsamt dessen Wirkung auf den Menschen, ausgehend von Mevlut. Auf diese Weise ist die Physiognomie der Gebäude darin geeignet nach der Architekturphysiognomik zu analysieren, die oben erwähnt wurde.

Wie es in den anderen Romanen üblich ist, kommt das Archiv als ein soziokulturelles Gedächtnis in diesem Roman vor. Die Figur „Ferhat“ folgt der Frau, in die er sich verliebt, in dem Archiv von Yeditepe-Elektrik, bei dem er als Stromableser arbeitet (DFim, 408, 435). Ausgehend von seiner eigenen Liebe erreicht er die Informationen über die Stadt bzw. die gesellschaftliche und kulturelle Lebensart der Stadt. Nach Kula behandelt Pamuk eine Stadtgeschichte Istanbuls durch die von Ferhat erreichten Informationen. Aus dem Stromverbrauch stellt man einfach fest, in welchen Vierteln eine Stadtkultur herrscht (Kula 2016f: online). Auf diese Weise zeigt das Archiv in diesem Roman die individuelle und gesellschaftliche Geschichte der Stadt und der Figuren.

Als eine kulturelle Thematik bringt Pamuk Boza und Boza-Verkäufer zur Sprache. Durch Mevlut als ein Boza-Verkäufer schildert Pamuk Boza als etwas Traditionelles, als etwas „Altes“ und etwas „aus der Mode Gekommenes“ (DFim, 35). Das literarische Zentrum bewegt sich somit um Boza, was ein Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses ist (vgl. Kula 2016d: 31, 36). Mevlut und Boza haben Gemeinsamkeiten. Beide gehören zum Alten, zum Traditionellen und beide sind rein und naiv: „Weil Boza was ist, das wir von unseren Vorfahren haben“ (DFim, 39), steht es in der Mitte zwischen Tradition und Moderne bzw. zwischen dem osmanischen Reich und der modernen Türkei. Dieses Getränk, das zum osmanischen Reich gehört, wird in der Moderne durch Mevlut vorgestellt. Die Figur ist mit dem Beruf als ein Erbe tätig. Er ist zu der Figur geeignet, die einen großen Respekt auf die Geschichte und die Traditionen hat. Dadurch zielt

Pamuk auf einer Seite, dieses traditionelle und kulturelle Getränk „Boza“ die Welt vorzustellen. Im Roman hebt er dieses Ziel wie folgt hervor:

Damit unsere ohnehin voller Seltsamkeit steckende Geschichte nicht ins Unverständliche abgeleitet, sollte an dieser Stelle erläutert werden, was Boza eigentlich ist, nämlich ein aus Asien stammendes, zähflüssiges Getränk aus vergorener Hirse, dunkelgelb, wohlriechend und leicht alkoholisch; denn die Leser in anderen Weltgegenden werden Boza wohl nicht kennen, und es steht zu befürchten, dass es türkischen Lesern in etwa zwanzig, dreißig Jahren nicht anders gehen wird (DFim, 29).

Wie vorher ausgedrückt wurde, eignet sich Pamuk dabei an einen literarischen Ansatz parallel zu dem von Damrosch: Er „think locally but act globally“. Den türkischen Leser ignoriert er nicht beim Schreiben, damit man diese türkische Kultur nicht vergisst. Er stellt Boza zuerst für „die Leser in anderen Weltgegenden“ und dann aber auch für die „türkischen Lesern“ vor, die höchstwahrscheinlich Boza vergessen werden. Boza ist aber eigentlich etwas Traditionelles nach Pamuk und nach seiner Figur Mevlut, was jedem bekannt sein soll.

Boza ist sowohl ein saures als auch ein süßes Getränk, was im Roman betont wird. Mevlut legt dies wie folgt dar: „Boza darf sowohl süß als auch sauer sein“ (DFim, 35). Einer findet es sauer, aber für den anderen kann es was Süßes. In dieser Hinsicht wählt Pamuk Boza nicht zufällig aus, wodurch er das Traditionelle und die Moderne verbindet. Auch Boza hat eine Dialektik in sich, beherbergt die Harmonie der Gegensätze. Dieses Getränk kann sowieso die Figur Mevlut „am besten“ verkörpern, die die Gegensätze in sich harmonisiert und zwischen der Moderne und der Tradition weitherzig liegt.

Pamuk als „der Denker des Dazwischen“ (Razon 2018: online) thematisiert in diesem Roman die Dialektik zwischen dem Westen und dem Osten. Er behandelt Istanbul als ein Teil des Westens bzw. als das Zentrum der West-Ost-Dialektik und die Stadt „Konya“ zum Osten gehörend, aus der Mevlut stammt. Durch die aus dem Dorf

Emigrierten begegnen sich die östliche und westliche Kultur in Istanbul. Mevlut beobachtet deutlich, wie unterschiedlich die Lebensweise im Dorf und in der Stadt bzw. im Westen und im Osten ist. Oft findet er „das Stadtleben viel schöner als das Leben auf dem Land“ (DFim, 96). Diese Unterscheidung reflektiert sich auf den körperlichen und seelischen Eigenschaften des Menschen. Die Frauenfigur „Samiha“ trägt z.B. „Jeans“ und knüpft das „Kopftuch“ „ganz lose“ in der Stadt (DFim, 281). Und „während sein Onkel und seine Tante im Dorf noch auf dem Boden gesessen hatten, saßen sie nun an einem Tisch mit einer geblühten Nylontischdecke. Auch hatten sie keinen Lehn-, sondern einen Steinboden“ (DFim, 69). In diesem Kontext kommt der Kulturschock infolge der Binnenmigration als ein gesellschaftliches Thema vor. Ebenso ist die Entfremdung und Verfremdung infolge der Binnenmigration. Wo die Heimat ist, ist umstritten für die Menschen. Im weiten Sinne sind sie in der Heimat in ihrem eigenen Land, der Türkei, aber im engeren Sinne sind sie fremd in einer anderen Stadt in der Ferne vom Geburtsort. In diesem Kontext kommt die Frage des Todes vor. Man erwähnt einen „Migrantenfriedhof“ für die Menschenmenge besonders aus Anatolien: „Dort wurden die Toten der umliegenden Hügel begraben, sodass der Friedhof rasch anwuchs, doch auf keinem der Grabsteine war als Geburtsort Istanbul vermerkte. Die meisten Toten stammen aus Sivas, aus Erzurum, aus Gümüşhane“ (DFim, 199).

Mevlut ist ein echter Beobachter wie Pamuk. Er beobachtet immer seine Umwelt. Manchmal versucht er, das Unsichtbare zu entdecken. „Manchmal achtete er auf das Zittern der Blätter im Wind und meinte schon, die Pappel sende ihm ein Zeichen. Die einen Blätter wandten ihm ihre dunkle Seite zu, die anderen die helle, und beim leichtesten Windstoß kehrte dies um“ (DFim, 51). In seiner Jugend „beobachtete er genau, ob jener Junge in der Schule gut mitkam und ob seine Nebentätigkeit sich im Unterricht irgendwie bemerkbar machte, und er fragte sich auch, was aus dem Jungen wohl später mal werden würde“ (DFim, 91). Die Beobachtung ist für Mevlut etwas Erfreuliches. Er wusste, „dass er im Leben, abgesehen von Rayiha und den Töchtern, nichts so sehr liebte, wie die Menschen auf der Straße zu beobachten, über sie nachzudenken und sich darüber dann mit jemandem zu unterhalten“ (DFim, 426). Von dieser Beobachtungskraft soll er beispielsweise in Yeditepe-Elektrik als Stromableser zum Nutzen ziehen. Dabei kommt die Physiognomik und Pathognomik in der

Erzählung vor: „Irgendwann kriegt man tatsächlich seine Zweifel, und während du versuchst, aus seinem Gesicht und dem seiner Kinder die Wahrheit rauszulesen, liest er genauso in dir und will rauskriegen, ob er nun lieber gleich zahlen soll, und wenn ja, wie viel, oder ob er lieber weiterlügen soll. (...) Wenn man dir am treuherzigen Gesicht schon ansieht, dass du einem nie und nimmer den Strom abdrehen würdest, kriegst du von den Leuten nichts“ (DFim, 447). Hanife Genç erklärt seine Beobachtungskraft und seine Fähigkeit zum Analysieren vom Sichtbaren zum Unsichtbaren wie folgt, die ihm Besonderheit bringen: „Boza satarken karanlık sokaklarda dolaşırken dünya ve yaşamı üzerine düşüncelere dalan Mevlut perdelerin arkasındaki yaşamlara yolculuk eder adeta. Bu evlerde farklı yaşam gizlerini kendi düşünceleriyle yorumlayan, gözlemleyen Mevlut'u sıradan olmaktan ayıran da bu olur“⁵⁹ (Genç 2019: 412).

Auf der philosophischen Ebene tauchen die Überlegungen Mevluts „über seinen Platz in der Welt“ (DFim, 120), über die Stadt und die Menschen (DFim, 121), über den Vergleich zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit (DFim, 64, 121), über die Einsamkeit und Verfremdung (DFim, 234) eigenartig auf. Mevlut hinterfragt manchmal: „Mir gefällt es, dass die Kommunisten die Armen beschützen wollen (...). Aber warum glauben sie bloß nicht an Gott?“ (DFim, 141). Oder „manchmal schossen ihm die Dinge durch den Kopf, die er eigentlich gar nicht denken wollte. Er zog die Existenz Gottes in Zweifel, sprach innerlich die schlimmsten Wörter aus oder stellte sich vor, die ganze Welt würde wie im Film in tausend Stücke explodieren. Dachte er das wirklich alles selbst?“ (DFim, 160). Pamuk gestaltet ihn als ein tiefes Individuum, das eigentlich hinterfragen kann, auch wenn er manchmal wegen der Gesellschaft etwas nicht äußern kann. Als ein Landmann oder Bauer denkt er niemals oberflächlich. Diese Eigenschaft unterscheidet ihm vom dem Allgemeinen und bringt ihm die Besonderheit als eine intellektuelle Figur. Er reflektiert einen Gedankengehalt mit seiner präzisen intellektuellen Physiognomie entsprechend zu dem Ansatz von Lukács.

Das Fremdheitsgefühl Mevluts infolge der Angst vor der Einsamkeit leitet ihm tiefe Gedanken: „In der Stadt konnte man inmitten einer Menschenmenge einsam sein,

⁵⁹ „Mevlut, der beim Boza-Verkaufen in den dunklen Straßen über die Welt und das Leben nachgrübelt, bereist sozusagen die Leben hinter den Vorhängen. Dass Mevlut in diesen Häusern unterschiedliche Lebensgeheimnisse mit der Phantasie deutet, unterscheidet ihm von dem Banalen“.

gerade das machte eine Stadt ja aus, dass man nämlich von lauter Menschen umgeben dennoch verbergen konnte, was für eine Fremdheit man im Kopf mit sich trug“ (DFim, 117). Aber bei seinem Militärdienst lernt er teilweise, „in der Menge nicht aufzufallen“ (DFim, 187) und davon profitiert er, in Istanbul zu überleben. Der Mensch kann erst so überleben, wenn man sich an ein solches Leben gewöhnen kann, was Pamuk mitteilen will. Die Werte der Klassik wie die Toleranz, Humanität, Gleichheit und Harmonie werden dabei hervorgehoben.

Die religiösen Motive benutzt Pamuk in diesem Roman, wie „Jonas in seinem Wallfisch“ und Abraham, den einen Widder geschickt wurde, „damit er seinen Sohn nicht zu opfern brauchte“ (DFim, 367). Er thematisiert nämlich das Religiöse durch Mevlut. Durch Mevlut zeigt er dem Leser die Hinterfragung des Heiligen. Er ist ein gläubiger Mensch (DFim, 39). Einen spirituellen Meister besuchte er, auf dessen (religiösen) Gedanken er einen großen Wert legt (DFim, 350). In diesem Punkt fügt Pamuk die Problematik der Religionsgemeinschaft in die Erzählung zu. Über die Angst Mevluts vor Hunde erwähnt Pamuk achtzehnten Koranspruch von Sure al-Baqara: „SUMMUN, BUKMUN, UMYUN FAHUM LÂ YARJIUNA“ (DFim, 453). Mevlut betont, dass die Absicht bei dem Gebet wesentlich ist (vgl. DFim, 454). Er „betete“ (DFim, 16), auch wenn er das Mädchen entführte. Er glaubt immer, dass Gott ihn beschützen würde (DFim, 17). Beim Boza-Verkaufen murmelte er manchmal „Koranversen und Gebeten“ (DFim, 33). Sogar hat Boza-Verkaufen im Roman mit dem Religiösen zu tun. Durch Boza kommen die Debatten, ob Boza Alkohol enthält oder nicht. Das Heilige wird dadurch hinterfragt. Der Dialog zwischen Mevlut und Süleyman veranschaulicht es. Nach Mevlut ist Boza etwas Heiliges, weil es etwas Traditionelles ist. Für ihn ist etwas Traditionelles, etwas zum Ahnen Gehörendes auch heilig. Boza ist etwas Heiliges, weil er damit sein Brot verdient: „»Boza ist tatsächlich was Heiliges«“ (DFim, 273). „Heilig sind ja nicht bloß religiöse Dinge, sondern auch Traditionen unserer Vorfahren“ (DFim, 273). Boza ist „das Getränk unserer Ahnen“ (DFim, 274). s

Wie bisher erwähnt wurde, ist das Schreiben ein wichtiges Motiv in den Romanen Pamuks. In diesem Roman gestaltet er Mevlut dazu entsprechend als ein Briefschreiber. Er kann durch seine Briefe Rayiha beeindrucken (DFim, 17). Er fühlt sich beim

Briefschreiben „wie ein Dichter“ (DFim, 192). „An Rayiha zu schreiben (...) bedeutete für Mevlut höchstes Glück“ (DFim, 192). Die Beschreibungen in den Briefen sind auffällig. Z.B., er beschreibt die Augen seiner Geliebten als „so dunkel (...) wie geheimnisvolle Nächte und so klar wie sprudelnde Quellen“ (DFim, 325). „Keine anderen Augen will ich mehr und keine andere Sonne“ (DFim, 325).

Der Vater Mevlut wünscht, dass Mevlut eine gute Bildung hat (DFim, 68). Aber er kann das Gymnasium nicht absolvieren (DFim, 144). Wie sein Vater gibt auch Mevlut einen großen Wert auf die Bildung seiner Töchter. Als ungebildet betrachteten Personen haben sie moderne Denkweisen. Nach der Annahme Pamuks wird „der Unterschied zwischen Reich und Arm“ erst „durch gute Erziehung und Bildung“ aufgehoben (DFim, 82). In diesem Kontext kritisiert er überwiegend in dem Teil „Atatürk-Knabenschule“ das damalige Bildungssystem als ein wichtiger Bestandteil, der im gesellschaftlichen Sinne die Lage des Landes enthüllt. Die Grundschule von Mevlut ist eine homogene Schule, die die armen und Schüler von Istanbul oder von Anatolien besuchen (DFim, 85). Die äußerliche Erscheinung zeigt in der Schule den sozialen Status. Man kann wegen seines Dialekts oder seiner Kleidung verspottet werden (DFim, 89, 135). Pamuk kritisiert das Bildungssystem, das die Studenten durch Auswendiglernen verklavt, wie folgt:

In für dreißig Schüler ausgelegten modernen Klassenräumen sitzen leider Gottes fünfundfünfzig Schüler, und zwar jeweils drei Schüler aus einer Zweierbank (...) Angesichts solcher Schülermassen ist nur noch ein aufs Auswendiglernen ausgerichteter Unterricht möglich. Dadurch wird das Gedächtnis der Schüler trainiert, und zudem lernen sie Achtung vor Respektspersonen (DFim, 85, 86).

Pamuk, der der Namensymbolik einen großen Wert zuschreibt, veranschaulicht es durch den Nationalisten „Korkut“ und seine Söhne „Bozkurt und Turan“ (DFim, 201). Diese Namenswahl weist auf die nationalistische Ideologie hin. Auch die Namen, die Mevlut für sein erstes Baby ausdrücken, kann in diesem Kontext durch Namensymbolik gedeutet werden (vgl. Kula 2016c: 11): „Hamdullah bedeutet »wer Gott dankt«,

Ubeydulla »Sklave Gottes« und Seyfullah »Schwert Gottes«“. Und kommt die Namen vor, die die nationalistische Ideologie assoziiert; wie „Kurtcebe, Alparslan und Atabek“. Zudem tauchen die modernen weiblichen Namen auf wie Simge, Suzan, Mine, İrem und die modernen männlichen Namen wie Tolga, Kılıç, Hakan (DFim, 249). In diesem Punkt sieht der Leser die besondere Persönlichkeit Mevluts, die zwischen Nationalismus und Modernismus im Rahmen der Ideologie steht.

Im Hinblick auf die Farbensymbolik, die Pamuk innerhalb seines ästhetischen Ansatzes berücksichtigt, zeigt sich besonders durch die Betonung der Farbe „Violett“. Diese Farbe kann man überwiegend mit Samiha identifizieren. „Das violette Kleid“ passt ihr gut (DFim, 500): „Es tat ihm dann gut, sich Samiha und ihr violettes Kleid vorzustellen“ (DFim, 503). Wie Kotan und Kaya ausdrückt, die die Farbenmetapher im Roman „Rot ist mein Name“ Pamuks analysiert, ist die präzise Eigenschaft der Frauen in Violett die Luxussucht (vgl. Kotan&Kaya 2010:97). Pamuk fiktionalisiert die Luxussucht Samihas, ihre Lust zum Anziehen und Schminken (DFim, 458) mit ihrem violetten Kopftuch oder ihrer violetten Kleidung. Auf der anderen Seite weist „violett“ wie „rot“ in manchen Hinsichten als ein Symbol für den Charme und die Verführung (vgl. Kotan&Kaya 2010: 97) auf die Schönheit und den Charme Samihas hin.

Das Zentrum, was Pamuk in seinem ästhetischen Ansatz paraphrasiert, ist hier die Fremdheit. Die Fremdheit verbreitet sich durch Mevlut in der Erzählung vom Anfang bis zum Ende und wandelt sich zum suchenden Zentrum. Ebenso Pamuk für das Zentrum erklärt, dass es sowohl das Subjektive als auch das Objektive beinhaltet, ist die Fremdheit bei Mevlut etwas Subjektives und Objektives in sich. Als eine Vereinigung des Subjektiven und Objektiven sichert das Zentrum des Romans trotz seiner Einzigartigkeit die Erfahrungen anderer Menschen zu kennen und einen Roman zu genießen (vgl. Pamuk 2012: 43). In diesem Roman lernt und genießt der Leser dazu entsprechend die individuelle und gesellschaftliche Fremdheit Mevluts und seine Neigung, alles im Zentrum der Toleranz, Humanität, Empathie, Naivität und Sentimentalität zu harmonisieren.

Der Roman besteht aus sieben Teilen und 57 Kapiteln. Im Rahmen der Intertextualität bereichert Pamuk die Erzählung durch die Zitate von Stendhal, James Joyce, Baudelaire und Şinasi. Den Schwerpunkt des Kapitels fasst er dadurch teilweise zusammen. Z.B., am Anfang des Romans zitiert er vom Dichter der Romantik „William Wordsworth“: „Es waren da trübe Gedanken, so eine Fremdheit in mir, Als wär’ ich nicht für jene Zeit, noch auch für jenen Ort.“ (DFim). Dieses Zitat zeigt, woher der Titel des Romans kommt und ist wie ein Vorwissen über die Hauptthematik als die transzendente Fremdheit bzw. den Geisteszustand Mevluts. Auf der anderen Seite treten die fiktiven Figuren Pamuks „Celal Salik“ und „İbni Zerhani“, die der Leser von seinem anderen Romanen kennt. Mit dem Zitat von Celal Salik, den Pamuk am Anfang erwähnt, fasst er das Thema der Verflechtung der offiziellen und privaten Meinungen bzw. des Gesellschaftlichen und des Individuellen: „An der Kluft zwischen der privaten und öffentlichen Meinung unserer Landsleute lässt sich ablesen, wie stark unser Staat ist“ (DFim, 10). Das fünfte Kapitel beginnt mit dem Zitat von İbni Zerhani: „Im Paradies sind die Absicht des Herzens und die Absicht der Zunge eins“ (DFim, 376). Dadurch deutet Pamuk in tiefer Sinne auf das Gesellschaftliche und das Individuelle hin. Pamuk erwähnt ein Zitat aus „Die Hochzeit des Dichters“ (1860) von Şinasi: „Es ziemt sich nicht, die jüngere Tochter zu verheiraten, solange die ältere noch ledig ist“ (DFim, 13). Wie Budak deutet, ist die Thematik Pamuks, dass Mevlut sich in Samiha verliebt, aber Rayiha heiratet, fast eine Vergegenwärtigung vom Theaterstück Şinasis (Budak 2015: 75). In einem anderen Deutungsversuch wird diese Thematik in Bezug auf die Religionsgeschichte bewertet. Danach wird die Ähnlichkeit der Beziehung zwischen Mevlut, Rayiha und Samiha und zwischen Jakob, Rahel und Lea hervorgehoben. Ähnlich wie Mevlut liebt Jakob die jüngere und schöne Tochter seines Onkels, Rahel, aber er heiratet die ältere, Lea (vgl. Celâl 2015: online). In diesem Kontext wäre es nicht unzutreffend, zu deuten, dass Pamuk in diesem Roman seinen Inhalt wieder im Vorbild eines alten Dichters gestaltet, indem er das alte Thema vergegenwärtigt. Entsprechend zu dem literarischen Ansatz von Lukács wählt Pamuk seinen Inhalt von einem alten Vorbild bzw. Klassiker aus und ihn durch eine neue Form -bzw. mit dem Neuen zusammen- gestaltet.

2.3.2.a. „Mevlut“ als die Hauptfigur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie

Dieser Roman ist die „Geschichte vom Leben und Träumen des Joghurt- und Boza-Verkäufers“ Mevluts, der 1957 „in einem mittelanatolischen Dorf“ geboren ist (DFim, 15). „Mit zwölf kam er nach Istanbul“ und „mit fünfundzwanzig entführte er aus einem Dorf ein Mädchen“ (DFim, 15). Daraufhin kommt eine Seltsamkeit bzw. eine Fremdheit als der Wendepunkt seines Lebens zustande, was im Mittelpunkt der Handlung steht.

Mevlut Karataş, der in Istanbul als Joghurt-Verkäufer, Eis-Verkäufer, Pilav-Verkäufer, und als Kellner tätig war, ist vor allem ein ständiger Boza-Verkäufer. Vom Anfang an verzichtet er nie, Boza zu verkaufen. Er gestaltet sich als eine vielseitige Figur. Die wesentliche Eigenschaft dieser Figur ist, dass er in jeder Hinsicht eine Figur im Zentrum, in der Mitte ist. In diesem Punkt ist aber darauf zu achten, dass man ihn statt als eine mittelmäßige oder durchschnittliche Figur vielmehr als eine immer in der Mitte, im Zentrum stehende Figur bezeichnet. Der Grund dafür, dass er z.B. im philosophischen Sinne zu tiefere Überlegungen vor die Augen bringt, um mittelmäßig zu sein. Als ein sentimentalischer Schriftsteller gestaltet Pamuk seine Figur in der Mitte, die den beiden Welten d.h. dem Diesseits und dem Jenseits sowie dem Gesellschaftlichen und Individuellen nicht widersteht (vgl. Günay u.a. 2014: online). Erst somit kann er als eine besondere Figur überleben und glücklich im Leben sein, und alles über Istanbul und die Türkei zur Sprache bringen. Er verbindet die Vergangenheit und Zukunft der Stadt und des Landes. Seine Suche, Hinterfragung, Verwandlung hat somit mit der Verwandlung Istanbuls zu tun. Er vergleicht immer die Vergangenheit und Gegenwart, indem er den Unterschied vom frühen und gegenwärtigen Mevlut betont. Die Figur als ein Individuum und die Stadt als ein Teil des Landes zusammen werden in der Erzählung zur Sprache gebracht.

Mevlut ist eine Figur, die fest an seinen Traditionen hängt (DFim, 37). In diesem Kontext gestaltet Pamuk ihn als Träger der Traditionen. Für Mevlut gibt es zwei existentielle Elemente auf der gesellschaftlichen und individuellen Ebene: Boza und

Rayiha. D.h., Mevlut dankt Rayiha und der Stadt seine individuelle Existenz und sein gesellschaftliches Überleben. Die Stadt gewinnt mit Boza und Rayiha an Bedeutung (vgl. Parla 2018: 49). Auf diese Weise ist Istanbul bzw. Stadtverkäufer in Istanbul zu sein ein Existenzgrund. Mevlut gestaltet sich somit als Träger der Stadt: „Die Welt draußen auf der Straße war viel echter und größer als die in der Schule“ (DFim, 104). Istanbul ist eigentlich sein bester Freund neben Rayiha, der er sein Geheimnis anvertraut, seine offizielle und private Meinung sagt. Für Mevlut sind Istanbul und Rayiha verschachtelt. Rayiha ist die Stadt oder umgekehrt. Sie sind die Heimat von Mevlut, zu der er eine Zugehörigkeit hat. Sogar gestaltet Pamuk daneben auch Istanbul und Mevlut verschachtelt. Es ist deswegen nicht nur Istanbul, das sich mit der Zeit verändert, so auch Mevlut. Dies unterstreicht Mevlut am Ende des Romans mit der Aussage „»Ich bin eben nicht mehr der Gleiche wie damals«“ (DFim, 562). Die Veränderung zeigt sich durch eine Übergangsperiode vom Alten zum Neuen, von der Vergangenheit zur Gegenwart, von dem Traditionellen zur Moderne über Mevlut, die Familie von Mevlut und Istanbul und die Türkei. Die Stadt symbolisiert einen Spiegel. Sie ist das Material, das Mevlut sich selbst widerspiegelt. Er entdeckt sein Wesen durch die Stadt.

Die Freiheit ist für Mevlut etwas Wesentliches. Danach ist das Boza-Verkaufen geeignete Arbeit für ihn, zumal er somit der Stadt näher ist, die Freiheit genießen kann und allein mit der Stadt sich selbst entdeckt. Er ist auf niemandem angewiesen. Er lebt hinter dem Mond, hat einen großen Respekt zu dem Alten, zu dem Traditionellen. Boza hat daher als etwas Traditionelles für ihn einen großen Wert. Als ein Stadtverkäufer ist der einzige Ort, in dem er frei ist, die Stadt. Die Straßen der Stadt machen ihn glücklich. Er erfährt dies besser bei der Stelle in Büfe. „An diesen Laden wie angekettet“ fühlt er sich (DFim, 362). Boza ist sein Existenzgrund. Er fühlt sich wohl beim Boza-Verkaufen in den Straßen (DFim, 345): „Wenn er »Boo-zaaa!« rief, fühlte er sich gut“ (DFim, 346). „Wenn er nicht lange zur Abendstunde unterwegs sei, fühlte er sein ganzes Denken und seine Einbildungskraft dahinschwinden“ (DFim, 350). Auf der anderen Seite wird er „fern der Straße“ „zu einem melancholischen Menschen“ (DFim, 372). Ferner hatte er „aus seinen Streifzügen durch die Stadt das Gefühl (...), sich im eigenen Kopf zu bewegen“ (DFim, 571). Mit der Stadt zu sprechen, bedeutet für ihn mit sich

selbst zu sprechen. Auf diese Weise kann man die Stadt als die Innenwelt Mevluts interpretieren. Das Fiktionale und das Wirkliche sind in ihm verschachtelt. Sodass er manchmal nicht genau weiß, „ob das nun Wirklichkeit war oder Teil jenes Traums“ ist (DFim, 572). Oder er weiß nicht genau, ob die Fremdheit in seinem Kopf als etwas Fiktionale oder etwas Wirkliche, etwas zur Welt Gehörende ist (DFim, 572, 573). Deswegen sieht er in den letzten Jahren „zwischen dem, was er draußen wahrnahm, und seinen Vorstellungen überhaupt keinen Unterschied mehr: alles aus demselben Stoff“ (DFim, 573). „Auch das Auge, das seit vierzig Jahren von irgendwo oben über Mevlut wachte, wenn er in einsamen Straßen unterwegs war, konnte tatsächlich existieren oder eben nur eine Ausgeburt seiner Phantasie sein“. (DFim, 573). Beim Boza-Verkaufen wusste er, dass es eine Tatsache, „zugleich aber auch nur ein süßer Traum war, dass seine Gefühle sich auf die Menschen in den Häusern übertrugen“ (DFim, 573).

Mevlut ist eine ernsthafte Figur gegenüber seinem Beruf, seiner Familie, seinen Freunden. Er verinnerlicht die Moral und Ehrlichkeit und kann es schaffen, diesen Ansatz auf seiner Verhaltensweise zu widerspiegeln. Er ist eine ehrliche Figur, er lügt nie. Er verkauft z.B. als ein Stadt-Verkäufer „keine verdorbene Ware“ (DFim, 36). Er lebt vor die Hand in den Mund, obwohl viele Migrant*innen vom Dorf Reich werden, die er kennt (DFim, 321). Er ist eine fleißige Figur. Um überleben zu können, macht er alles, was er machen kann. Z.B.; er verkauft Pilav und Eis. Er ist in bestimmten Zeiten als Kellner, Parkplatzwächter und Geschäftsführer tätig (DFim, 36, 423). Mit Ferhat betreibt er ein Boza-Laden (DFim, 383). Sein Boss in Büfe beschreibt ihn als „grundehrlich“ (DFim, 369). Wenn er eine Aufgabe übernimmt, versucht er sie gerechterweise durchzuführen. In diesem Kontext nimmt er in Kauf, der Gesellschaft zu widerstehen und sogar zu verarmen. Der Leser perzipiert seine Ernsthafte gegenüber der Arbeit beispielsweise bei seiner Vorbereitung vor dem Boza-Verkaufen: „Draußen in der Kälte schulterte er sein eichenes Tragjoch, hängte an den Enden je eine Plastikkanne voller Boza ein, und wie ein Soldat seine Patronen überprüft, bevor er in die Schlacht zieht, tastete er den Gürtel und die Innentaschen seiner Weste ab, ob auch all die fingerdicken Säckchen mit Zimt und mit Leblebi –gerösteten Kirchenerbsen- an Ort und Stelle waren, die mal seine Frau vorbereitete, mal die ungeduldigen Töchter, mal er selbst. Dann machte er sich auf seinen endlos langen Gang. „Leckerer

Booozaaaa!“ (DFim, 32). Weil er so „ehrlich“ und gutwilliger ist, sagt ihm eines Tages seine Frau vor einer Geschäftsbesprechung: „»Lass dich ja nicht runterhandeln beim Gehalt«“ (DFim, 353, 354). Wegen seiner Ehrlichkeit kriegt er Stellen in Istanbul, obwohl er die in kurzer Zeit verliert. Z.B.; in Binbom Büfe ist seine wichtigste Aufgabe „bis abends um halb acht oder acht das Geld und den ganzen Geschäftsgang zu verwalten“ (DFim, 355). Oder bei der Stromfirma „Yeditepe Elektrik“ kann er arbeiten, weil er als „ein ehrlicher Kerl“ niemand übers Ohr haut“ (DFim, 440). „Er hatte niemandem etwas Böse getan und immer versucht, ein guter Mensch zu sein“ (DFim, 574). Er gerät aber auf der anderen Seite in Verzweiflung wegen seiner Ehrlichkeit. Er kann ihm nicht sicher, ob es Vor- oder Nachteil hat, ehrlich und naiv zu sein. Pamuk gestaltet kurz gesagt Mevlut als eine unverdorbene Figur. Die Moral und die Ehrlichkeit benötigt eine ständige Selbstkritik. Diese bewegt sich in einem dialektischen Verhältnis zwischen den individuellen Neigungen und den aufgezwungenen gesellschaftlichen Situationen. Wegen dieser andauernden Dialektik ist ebenso die Fremdheit eine nachhaltige. Es ist darauf zurückzuführen, dass die Hauptfigur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie die Besonderheit erreicht (vgl. Kula 2016d: 39).

Mevlut ist ein gläubiger Mensch. Er glaubt, „dass Gott ich schützen und ihm ein gutes Schicksal beschneiden werde“ (DFim, 165). In dieser Hinsicht begnügt er sich immer mit dem Vorhandenen. Indem er seine individuellen Wünsche mit den Lebensbedingungen verbindet, formt er sich eine mittelmäßige Ordnung im Leben, was nach ihm das einzige Geheimnis des Lebens und der Glückseligkeit ist.

Mevlut ist eine gesetzestreue Figur (DFim, 96), ist gegenüber den Menschen und besonders den Kunden „voller Zuversicht (...) gegangen“ (DFim, 106). Ihn kann man nicht als ein Aufrührer bezeichnen. Er ist staats- und regierungstreu: „Mevlut wünschte den Aufständischen zwar viel Glück, aber allzu sehr durfte man sich dem Staat doch auch nicht entgegenstellen, vor allem in so armen Ländern, in denen doch niemand außer dem Staat die kleinen Leute beschützen konnte“ (DFim, 352). Ausschließlich über seine Familie kennt er kein Gesetz: „»Gesetz hin oder her, was hier im Haus geschieht, bestimme ich«“ (DFim, 267). Denn die Familie ist für ihn über alles im Leben.

Mevlut geht mit dem Leben maßvoll um. Er will nichts widerstehen. Auch auf Süleyman, der ihn über Rayiha betrügt, reagiert er nicht negativ. Wegen seiner Intrige wird er mit ihm nicht böse. Sogar scheut sich davor, dass diese Hinterlist an den Tag kommt. Weil er sich mit der Zeit an Rayiha gewöhnt, und mit ihr glücklich lebt, will er ohnehin die Intrige Süleymans nicht äußern. Diese Situation ist so fremdartig, dass der Erzähler ständig versucht, dem Leser die vorhandene Fremdartigkeit zu zeigen und sogar ihn zu provozieren: „Aber wie sollen wir einen wie Mevlut verstehen, der einer jahrelang Liebesbriefe schreibt und dann, als er mit ihr abhaut und merkt, dass es gar nicht die Richtige ist, ganz einfach die Klappe hält?“ (DFim, 240). Diese Naivität ist nach dem Erzähler zu viel, um wahr zu sein. Alles ist aber für Mevlut in Ordnung. Damit das Unrecht gegenüber ihm enthüllt wird, will er auch Samiha nicht begegnen: „Bei dem Besuch würde er doch bestimmt die schöne Samiha wiedersehen, an die seine Briefe eigentlich gerichtet gewesen waren, und dann würde er rot anlaufen seine Scham nicht verbergen können“ (DFim, 233). Er ist zufrieden mit seinem Leben. In diesem Punkt gestaltet Pamuk seine Figur mit dem Exzeptionellen, was ihre intellektuelle Physiognomie vervollkommen und ihr die Besonderheit verleiht.

Mevlut ist eine selbstständige Figur. Auch wenn er ab und zu von Korkut, Süleyman oder Ferhat Hilfe bekommt, um z.B. eine Stelle in Istanbul zu finden, ist er auf niemandem angewiesen. Er entscheidet etwas und führt durch, ohne es zu bereuen: „nur ganz auf sich gestellt würde er aus seinem Leben etwas machen können“ (DFim, 107). Als eine selbshandelnde Figur kommt er vor: „Im Nachtbus sagte er sich, er sei nunmehr ein Mann, der auf sich selbst gestellt sei, alleiniger Herr über sein Leben und sein Schicksal, und es täten sich grenzlose Möglichkeiten vor ihm auf“ (DFim, 157). Seinen Entscheidungen kommt er möglichst nach. Er formt sein Leben selbst. D.h., er lebt nicht auf die Hinweise von anderen Menschen hin oder verlangt von niemandem etwas für sich selbst, was er nicht verdient. Er ist so eine bescheidene Figur, dass er beispielsweise die Empfehlung Rayihás direkt ablehnt, Ferhat um eine Stelle anzurufen: „»Lieber sterbe ich, als dass ich ihn anrufe«“ (DFim, 47). Wenn er im Begriff ist, seinen Anteil aus dem Haus von seinem Cousin zu bekommen sagt er: „Wenn ich kein Recht darauf habe, unterschreibe ich auch nicht“ (DFim, 550). Entsprechend zum Ansatz der Figurengestaltung von Hegel und Lukács handelt er als „ein echter Charakter“ „aus sich

selbst und lässt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen. Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner Tat auf sich haben und dafür einstehen“ (Hegel 1835-1838: 277). Er handelt nämlich mit einem Selbstbewusstsein. Nach Kula sieht man dies am klarsten dabei, dass er die Briefe eigentlich an Samiha schreibt, aber mithilfe seiner Selbstkontrolle davon überzeugt, dass Rayiha für ihn die geeignete Frau ist (vgl. Kula 2016d: 39). Denn er ist ihm bewusst, dass Samiha ohnehin mit ihm bestimmt nicht kommt (DFim, 380). Am Ende erweist es sich, dass Samiha schon wusste, dass Mevlut eigentlich die Briefe an sie schreibt und sie wegen ihrer damaligen Betrachtungsweise ohnehin nicht mit Mevlut gehen würde (DFim, 564).

Mevlut ist eine standhafte und optimistische Figur. Trotz jeglicher Schwierigkeiten im privaten oder offiziellen Leben beklagt er sich nicht. Er versucht, alles zu harmonisieren. Entsprechend dem Ansatz von Hegel und Lukács über die Figurengestaltung ist ihm bewusst, dass er überleben muss. Alles, was er positiv oder negativ erlebt, betrachtet er optimistisch. In diesem Kontext ist er nach Pamuk ein „guter Mensch“. Er beschreibt ihn als sein „Idiot“ wie von Dostojewski, und als seinen „Naiver“ (Razon 2018: online).

Mevlut ist lebensfroh: „Er nahm sich vor, einiges Versäumte nachzuholen“ (DFim, 24). In der türkischen Version des Romans steht hier das Wort „optimistisch“, was man nicht ignorieren kann. Denn von diesem Satz folgert man den Standpunkt Mevluts bzw. seine optimistische Betrachtungsweise des Individuellen und Gesellschaftlichen mit den Lücken und Fehlern und Unrichtigkeiten. Die türkische Version des Satzes ist wie folgt: „Yirmi bes yaşındaydı, eksikliklerini kapatabileceğini iyimserlikle düşündü“ (Pamuk 2014: 22). Es wäre besser, wenn man es so übersetzt: „er nahm sich lebensfroh vor (...)“. Denn der „unerschütterliche Optimismus“ Mevluts (DFim, 181) ist das Kennzeichen seiner Persönlichkeit. Sein Lebensmotto bestimmt er nach diesem Optimismus wie folgt: „Wer sein Herz rein hält, dem wird eines Tages alles zuteil, was er nur will“ (DFim, 421).

Mevlut interessiert sich nicht für die Politik. Die Politik ist für ihn „was für höhergestellte Leute“ (DFim, 40). Er stand „allen Parteien gleichgültig gegenüber und hatte lediglich den einen Wunsch, dass sie es gut mit Straßenverkäufern meinten“ (DFim, 373). Dazu entsprechend äußert er ganz klar folgenderweise: „»Von Politik verstehe ich nichts«“ (DFim, 475). Es ist das Besondere, dass Pamuk die Politik durch den apolitischen Mevlut behandelt. Als eine hervortretende Thematik literarisiert er den Kampf zwischen den Nationalisten, Idealisten und Linken durch die Cousins Mevluts „Süleyman und Korkut“ unter den Nationalisten und den Freund Mevluts „Ferhat“ unter den Linken (vgl. Kula 2016c: 9). Mevlut versucht, immer zwischen diesen entgegengesetzten politischen Gruppen eine mittlere Position zu schaffen. Er entwickelt somit einen überparteilichen Ansatz. Er lehnt es ab, sich einer Partei zu unterwerfen, was ihm Freiheit als ein Individuum gewährleistet. Wie bisher erwähnt wurde, ist Mevlut in der Mitte zwischen politischen Extremen, zwischen den Linken und Nationalisten, zwischen Süleyman und Ferhat. Zusammen mit Ferhat bzw. mit den Linken (DFim, 124) und mit Süleyman und Korkut bzw. mit den Idealisten (DFim, 131) klebt er Plakate. Beide Extremen zu erfahren bringt mit sich, dass Mevlut eine politische Meinung wie folgt entwickelt und eine Position in der Mitte auf dem Leben kriegt: „Wenn Politik extrem wurde, hatte sie etwas Gekünsteltes an sich“ (DFim, 133). Ferhat betont die Unparteilichkeit Mevluts wie folgt: „»Du hältst die Linken genauso warm wie die rechten«“ (DFim, 237). Auch sein Vater ist „unparteiisch“ (DFim, 137). „Mit Politik hätten sie gar nichts zu tun“ (DFim, 142). Ihr einziges Ziel ist, Brot zu verdienen, dadurch dass sie Boza und Joghurt verkaufen (DFim, 139): „Als ein erfahrener Verkäufer, der genau wusste, wie viel beim Geschäft die Unterhaltung mit den Kunden ausmacht, ließ er sich grundsätzlich nie auf politische Themen ein“ (DFim, 244). All diese zeigt die Vielseitigkeit Mevluts auch auf der politischen Ebene. Er ist eigentlich in jeder Hinsicht eine vielseitige Figur. Beispielsweise kann er die Zeitung der Konservativen „İrşad“ lesen (DFim, 387, 388), er ist ein gläubiger Mensch (DFim, 165). Auf der anderen Seite trinkt er ab und zu Raki. Sogar gönnte „an ein Glas Raki“ (DFim, 511). Diesem ist zu entnehmen, dass Mevlut eine besondere Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie ist. Er steht in der Mitte zwischen den Extremen auf dem Leben. Er ist weder konservativ noch ungläubig. Er steht den politischen Extremen fern. Zusammenfassend ist er vielseitig.

Mevlut erlebt ein Gefühl der Verzweiflung und der Fremdheit wegen Boza. Nach ihm ist Boza sowohl Alkohol als auch kein Alkohol. Nach der Situation entwickelt er eine Annahme. Um überleben zu können und als ein Individuum der Gesellschaft nicht zu widerstehen, entwickelt er sich auch dabei einen mittleren Weg. Zu den Manchen sagt er, dass es kein Alkohol in Boza gibt, „obwohl er genau wusste, dass das Gegenteil der Fall war“ (DFim, 38). Um diese Leute zu überzeugen, äußert er sogar folgendes: „Sonst würde ich es gar nicht verkaufen“ (DFim, 39). Mevlut sagt „die Lüge“, dass Boza kein Alkohol ist, zu den Zwei Menschenarten: Erstens zu den „Konservativen“, „die zwar Boza trinken, aber keine Sünde begehen wollten. Die Intelligenzen darunter wussten sehr wohl, dass Boza Alkohol enthielt, doch sie taten so, als sei das Zeug, das Mevlut da verkaufte, so eine Art Erfindung wie zuckerfreies Coca-Cola, und wenn doch Alkohol drin war, lag ja wohl die Sünde bei dem unehrlichen Verkäufer“. Zweitens ist die Rede von den „freigesinnten, westlich orientierten Menschen, die sowohl Boza trinken als auch den tumben Verkäufer aufklären wollten. Die Intelligenteren darunter wussten sehr wohl, dass Mevlut von dem Alkoholgehalt wusste, doch ging es ihnen darum, den doch angeblich so frommen Kerl zu beschämen, der einfach log, um mehr Geld zu verdienen“ (DFim, 273). In den manchen Fällen nimmt er auf der anderen Seite direkt an, dass Boza ja ein Alkohol ist und sagt: „Im Boza ist ja Alkohol, aber das stört die anscheinend nicht“ (DFim, 389).

Die Scheu und die Feigheit Mevluts unterstreicht Pamuk mehrmals im Rahmen der Fremdheit. Mevlut hat Angst vor dem Hund (DFim, 453), vor der Einsamkeit (DFim, 495, 502). Eines Tages beantwortet er die Frage Rayihas „Jetzt sag mir doch in Gottes Namen, was mit dir los ist!“ wie folgt: „Das ist so eine Fremdheit in mir (...) Was immer ich auch tue, ich fühle mich ganz einsam auf der Welt“ (DFim, 234). Die Furcht vor der Einsamkeit lindert sich nur mit Rayiha. Bei ihr fühlt er sich „nicht mehr allein auf der Welt“ (DFim, 217). Wenn das Interesse Rayihas an ihm aber ein bisschen vermindert, dann bekommt er das fremdartige Gefühl erneut. Er erlebt dies z.B. bei der Geburt ihres ersten Babys. Mevlut ist zwar „überglücklich“, weil er ein Kind bekommen hat, „und doch nistete in seiner Seele ein seltsames Gefühl, von dem Rayiha nichts mitbekam“ (DFim, 250). Er ist eifersüchtig gegenüber seinem eigenen Kind wegen Rayiha. „Diese liebevollen, ja bewundernden Blicke machten Mevlut unruhig,

denn so sollte Rayiha einzig und allein ihn anschauen“ (DFim, 250). „Ohne Rayiha konnte er nicht leben“ (DFim, 371). Der einzige Grund, dass Mevlut mit Süleyman und Korkut auskommt, ist die Furcht vor der Einsamkeit in der Stadt und „mit ihnen zu brechen wagte er (...) nicht“ (DFim, 157). Man kann es als eine Strategie deuten, die ihm schafft, das Individuelle und das Gesellschaftliche zu verbinden und in der Stadt, auf der Welt zu überleben.

Wider die patriarchalische Meinung wird Mevlut glücklich, wenn er Töchter bekommt. Es ist ihm gleichgültig, eine Tochter oder einen Sohn zu haben. Das Wichtigste für ihn ist ein Kind zu bekommen (DFim, 249). In dieser Hinsicht zeigt er sich als ein reifer und moderner Mann. Mevlut liebt seine Töchter Fatma und Fevziye so sehr, dass er sich als „der glücklichste Mensch der Welt“ vor (DFim, 316).

Beim Lebenskampf schafft Mevlut immer „glücklich zu werden“, wie Korkut zur Sprache bringt (DFim, 428). Auch der Irrtum am Anfang führt zu seiner Glückseligkeit im Leben. Er schafft diese Glückseligkeit eigentlich mit seinem Optimismus, indem er das Gesellschaftliche und das Individuelle harmonisiert. Z.B.; Rayiha bzw. seine Lebensquelle stirbt, aber er lebt immer noch und er muss leben bzw. überleben. Mit einem solchen Bewusstsein heiratet er Samiha, in die er eigentlich am Anfang verliebt (DFim, 532). Er erreicht irgendwie seine Wünsche. Seine Cousins sind nicht dafür, Mevlut wirtschaftlich gerecht zu werden. Aber am Ende müssen sie ihm irgendwie sein Anteil geben. Er kriegt eine schöne Wohnung in einem zwölfstöckigen Hochhaus (DFim, 550,555).

Letzten Endes ist Mevlut eine Figur mit präziser intellektuellen Physiognomie. Er ist sowohl eine naive als auch eine sentimentalische, sowohl eine einfache als auch eine komplexe bzw. entwickelte Figur. Er eifert niemandem nach. Er versucht, seine nachhaltige Persönlichkeit zu beschützen. Er ist daneben sowohl modern als auch traditionell. Er steht in der Mitte zwischen den Extremen, zwischen dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen. Er erweist sich als eine vielseitige Figur.

In Anlehnung an die Art und Weise Pamuks bei der Figurengestaltung kann man die Hauptfigur in diesem Roman nach Lukács als eine männliche Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie und mit einem übergeordneten ästhetischen Wert beschreiben. Seine wesentlichen Eigenschaften werden wie folgt zusammenfassen:

1. Mevlut ist selbst- und weltbewußt. Er zeigt ein Bewusstsein als das grundlegende Kriterium zum Feststellen seines Daseins und seiner Stellung in der Gesellschaft. Er ist wach gegenüber sich und seiner Umwelt. Auch seine Einsamkeit kommt im Verhältnis mit der Gesellschaft zustande. Pamuk gestaltet ihn mit all seinen individuellen und gesellschaftlichen, körperlichen und seelischen Eigenschaften. Er verstärkt in dieser Hinsicht sein Selbstbewusstsein mit dem Weltbewusstsein.
2. Mevlut hat eine klar beschriebene Weltanschauung. Pamuk betont nämlich, wie Mevlut als Individuum die Welt wahrnimmt. Seine Weltanschauung dient vor allem zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit bzw. der damaligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Begebenheiten. Er gewinnt dadurch eine gesellschaftliche Existenz, das Individuelle und das Gesellschaftliche in sich zu verbinden. Er zeigt auf einer Seite sein persönliches Erlebnis als Individuum, widerspiegelt auf der anderen Seite die Epoche, die Tendenzen der Epoche, die allgemeinen Probleme der Epoche.
3. Mevlut reflektiert die Zeit und die Gesellschaft. Er bildet eine Männerfigur, der versucht, sich mit den typischen gesellschaftlichen Problemen der Zeit auseinanderzusetzen. Auf diese Weise reflektiert er die typische körperliche und seelische Lage der Zeit und der Gesellschaft. Ausgehend vom Regionalen erreicht Pamuk somit das Universale.
4. Mevlut überwindet das Alltägliche und zeigt sich typisch in typischen Situationen. Pamuk als Sohn des Volkes überwindet durch die Einzelheiten das Alltägliche. Die tiefe Kenntnis zum Leben überträgt er auf seine Figur. Mevlut perzipiert und zeigt die oben erzählten Probleme wie die Binnenmigration, das Fremdsein in der Gesellschaft, die Vereinsamung, die Entfremdung, die Militärputsche und die anderen politischen Ereignisse in außerordentlicher Weise. Er unterscheidet sich durch das Exzeptionelle und das Extreme von den

anderen Figuren. Vor allem die Naivität stellt als in einer exzeptioneller Weise dar. Somit singularisiert er sich und dann verallgemeinert er sich.

5. Mevlut ist der Repräsentant der Naiven, der Optimistischen, und der Zwischenstehenden. Pamuk gestaltet ihn eingehend mit all seinen positiven und negativen Eigenschaften, mit seinen Schwächen und Stärken, mit seinen ausführlichen körperlichen und seelischen Eigenschaften. Jeder kann sich daher irgendwie in die Handlung einmischen und das Allgemeine darin begreifen. Mevlut kann jedem bekannt sein, was nach Lukács beim Leser Mitgefühl erregt. Das Gesellschaftliche ist seinem Individuellen immanent.
6. Mevlut ist vielseitig. Mit seinem Mut und Willensstärke unterscheidet er sich innerhalb der Hierarchie unter den anderen Figuren. Er entwickelt unterschiedliche geistige und sinnliche Ansätze zu demselben Problem. Indem er eine geistig-sinnliche Substanz zeigt, verstärkt er seine Lebendigkeit und Dauerhaftigkeit.
7. Mevlut konkretisiert die Wechselbeziehung zwischen dem Individuellen-Gesellschaftlichen, Privaten-Öffentlichen, Einzelnen-Allgemeinen, Realen und Fiktiven, Konkreten und Abstrakten, Sinnlichen-Geistigen. Er steht in der Mitte und ist vieldeutig, deswegen soll man jeden Bestandteil der Figur mit einer vielseitigen und tiefen Perspektive deuten.

2.3.2.b. Die männlichen Figuren Süleyman, Ferhat, Abdurrahman Efendi und die weiblichen Figuren Rayiha, Vediha, Samiha und die Töchter Fatma und Fevziye. Die Hierarchie unter den Figuren

Die Figurengestaltung im Roman fällt auf, wie bisher ausgedrückt wurde. Besonders durch die Hauptfigur Mevlut, die eine präzise intellektuelle Physiognomie hat, zeigt sich jegliche politische, gesellschaftliche, geschichtliche, sogar kulturelle Begebenheiten der Zeit und des Landes. In diesem Kontext haben neben der präzisen Hauptfigur auch die anderen Figuren im Roman einen besonderen Platz, die die Existenz und die Lage der Hauptfigur verstärkt. Davon ausgehend stellt man einfach die Hierarchie unter den Figuren fest. Fast jede Figur lebt -richtig oder falsch- sein selbst

ausgewähltes Leben. In diesem Teil wird jede Figur danach gedeutet, wie und inwieweit sie auf die Persönlichkeit und der Fremdheit Mevluts einwirkt.

Die hervorstechenden männlichen Figuren, die eine enge Beziehung zu Mevlut haben, sind Ferhat, Süleyman und Abdurrahman Efendi. Süleyman und Ferhat vertreten unterschiedliche, sogar entgegengesetzte politische Ideologien. Neben oder gegenüber Mevlut sind sie die Figuren, die die Naivität Mevluts hervorbringen.

Ferhat ist der Freund Mevluts von der Atatürk-Knabenschule (DFim, 97), der Mann Samihas (DFim, 276). „Ein hochgewachsener, höflicher Mann mit einer breiten Stirn“ (DFim, 222). Er kann die Universität abschließen (DFim, 328). Mevlut ist von der Eigenschaft Ferhats beeindruckt, dass er „alles über die Sprache der Straße, die Geschäfte der Stadt und die Geheimnisse der Menschen“ kennt (DFim, 97). Pamuk behandelt seine eigenen Meinungen über die Kurdenproblematik der Türkei durch Ferhat. Somit gestaltet er ihn als der Vertreter der Kurden, Aleviten und Linken. Auch wenn er sich als ein Vertreter der Linken erweist, betont er, dass er kein Fanatiker ist: „Bei mir ist es leider so, dass ich an unsere Sache gar nicht richtig glaube“ (DFim, 129). Er wünscht sich, nicht auf dem politischen Raum, sondern auf dem wirtschaftlichen eine Zukunft (DFim, 129). Er ist kein Fanatiker, aber zeigt sich mit einem gesellschaftlichen Zugehörigkeitsgefühl als einer unter den Linken: „wie die meisten Aleviten bin ich eben links“ (DFim, 129). Er ist der beste Freund Mevluts besonders in den Schuljahren, mit dem Mevlut über die Zukunft Pläne aufstellt (DFim, 110, 111). Nach den Schuljahren sind sie kurzzeitig zusammen auch bei dem Boza-Laden und Yeditepe-Elektrik. Die Freundschaft zwischen ihnen verdirbt sich mit der Veränderung der Stadt und der Zeit. Er ist derjenige, der mit Samiha weggelaufen ist und sie heiratet (DFim, 276).

Süleyman ist die Figur, die eine große Rolle bei der Fremdheit Mevluts spielt und die die Naivität Mevluts hervorbringt. Er ist derjenige, der Mevlut bewusst betrügt (DFim, 211). Wegen seiner Intrige schreibt Mevlut Liebesbriefe an Rayiha anstatt an Samiha. Denn wie Mevlut verliebt er sich in Samiha. Aber er kann nicht mit ihr zusammen sein, wie er sich wünscht (DFim, 253, 254). Er ist neugierig über die Folge seiner Intrige und

fragt den Leser: „Was meinen Sie, wann Mevlut gemerkt hat, dass er nicht die schöne Samiha entführt hatte, sondern die eher unschöne Rayiha?“ (DFim, 215). Er findet immer eine Ausrede für seine negativen Tatsachen. Sodass er beschreibt seine Intrige als ein Gefallen für Mevlut: „Hätte ich ihm Böses gewollt, und ihn betrügen wollen, wie manche wohl denken werden, hätte ich ihm doch das Papier für das Haus in Kültepe nicht zurückgeben, oder?“ (DFim, 211). Er ist einer, der der Meinung ist, dass alles mit dem Geld überwunden werden kann (DFim, 255). Er will sich nicht zeigen, wie er eigentlich ist. Z.B., er stammt vom Dorf, aber er findet seine „Mutter mit ihrer Kleidung und ihrer ganzen Art zu ländlich“ (DFim, 301). Daraufhin trägt er dazu bei, dass Mevlut sich präziser im Roman erscheint.

Um den Kampf zwischen den Linken und den Nationalisten beschreibt Pamuk die gesellschaftliche Lage des Landes der 70er Jahren über die Gegenüberstellung von Ferhat und Süleyman (DFim, 124, 131). Ferhat, Süleyman und Mevlut finden sich im gleichen Punkt zusammen, indem sie sich ins gleiche Mädchen verlieben (DFim, 471). Nur Mevlut wird aber der Glückliche. Am Ende heiratet er Samiha, nachdem sie Ferhat verlässt und Rayiha stirbt (DFim, 531).

Abdurrahman Efendi ist das Vorbild Mevluts besonders über die Beziehung mit seinen Töchtern (DFim, 434). Beide stehen als Männer gegenüber der vorherrschenden patriarchalischen Ordnung. Sie sind glücklich mit ihren Töchtern. Abdurrahman Efendi hat „drei hübsche Töchter, die alle mehr wert sind als ein ganzer Schatz“ (DFim, 101). Er führt ein glückliches Leben mit seinen Töchtern (DFim, 149). Der Bucklige Abdurrahman wird „krumm“, aber als ein „Schlitzohr“ beschrieben (DFim, 149). Er ist eine Figur, die die Toleranz verinnerlicht, Respekt auf die Auswahlen seiner Töchter hat. Auch wenn zwei von seinen Töchtern abhauen, wurde er stolz, dass seine „Töchter sich nicht vorschreiben lassen, wen sie heiraten sollen“ (DFim, 256). Er liebt seine Töchter und lebt für sie (DFim, 258, 330). Er ist der Vertreter des Humanismus und der Toleranz. Aus dem Dialog mit Samiha folgert man es heraus: „Heirate, wen du willst, mein Kind, von mir aus auch einen Aleviten. Hauptsache, du kommst mit ihm ins Dorf und ihr küsst mir die Hand“ (DFim, 282).

Die weiblichen Figuren sind alle fleißig. Samiha arbeitet als Putzfrau, damit, sie auf eigenen Füßen stehen kann (DFim, 287, 288). Sie arbeitet beim Boza-Laden mit Mevlut und Rayiha (DFim, 391). Rayiha bereitet alles für Mevlut vor, bevor er auf die Straßen zum Verkaufen geht (DFim, 243, 334, 358). Sie macht Stickerarbeiten, um zur Haushaltung beizutragen (DFim, 415). Sie arbeitet beim Boza-Laden mit ihrem Mann (DFim, 391). Rayiha, Samiha und Vediha unterstützen sich gegenseitig, indem sie die andere für ihre Entscheidungen beharrlich bis zum Ende eintreten. Vediha freut sich, wenn Samiha mit dem Mann wegläuft, in den sie sich verliebt. Sie ist froh, weil ihre Schwester mit dem Mann zusammenkommt, den sie liebt, nicht „einfach einem Mann ausgeliefert“ ist, den sie „nicht liebt“ (DFim, 255).

Vediha ist die älteste Tochter von Abdurrahman Efendi und die Frau von Korkut, die Schwester der Ehefrau von Mevlut. Sie ist eine schöne Frau (DFim, 201). Sie kann nur die Grundschule abschließen (DFim, 151). Trotz seiner niedrigen Bildung gestaltet sie sich als eine intelligente Frauenfigur. Sie ist die Vermittlerin zwischen ihren Schwestern, zwischen ihrem Mann und ihrer eigenen Familie, am Anfang zwischen Mevlut und Rayiha, später zwischen Mevlut und Samiha sowie zwischen Süleyman und den anderen (DFim, 206, 233, 255,300). In diesem Kontext hat sie einen Kontakt fast mit jeder Figur.

Samiha ist die kleine Tochter Abdurrahman Efendis und „das hübscheste der Mädchen“ (DFim, 167), die Frau Ferhats und dann Mevluts. Süleyman verliebt sich lange in sie. Wegen der Liebe an sie betrügt er sogar Mevlut. Sie ist das Mädchen, in das sich Mevlut am Anfang verliebt. Mevlut ist von ihren Augen beeindruckt: „sie hat einen ehrlichen, innigen Blick und kindliche schwarze Augen“ (DFim, 167). Er beabsichtigt eigentlich, die Liebesbriefe an sie zu schreiben. Mit Mevlut begegnen sie zum ersten Mal auf der Hochzeit von Korkut und Vediha (DFim, 163, 169). Samiha ist eine eigenständige Frauenfigur. Sie handelt immer mit ihren eigenen Entscheidungen. Sie macht nichts, was sie nicht will. Sie heiratet Süleyman nicht, zumal sie sich nicht „einfach einem Mann“ ausliefern will, den sie nicht liebt (DFim, 255). Sie verliebt sich in Ferhat, den Erzfeind Süleymans und haut eigensinnig mit ihm ab (DFim, 254, 275). Sie hörte auf die Stimme ihres Herzens (DFim, 255). Wie sie äußert, ist die Liebe

wichtig für sie, nicht das Geld (DFim, 255). Als eine freie und eigensinnige Frauenfigur zeigt sie sich. Sie sagt dem Leser: „Schaut mich nur an: Ich bin niemandes Sklavin, niemandes Leibeigene. Schaut mich an und begreift, was es bedeutet, frei zu sein“ (DFim, 287). Sie will arbeiten, auf ihren eigenen Füßen stehen, zumal „sie sich daheim langweilt und furchtbar gern arbeiten würde“ (DFim, 288). Sie bekommt kein Kind (DFim, 412). Sie hat „viel Persönlichkeit und einen ganzen eigenen Willen“ (DFim, 508). Sie führt vieles gegen den Willen durch. Sie ist nämlich eine ungehorsame Frauenfigur. Ein Beispiel dafür ist die Ehe mit Mevlut (DFim, 528). Was Samiha angeht, gefällt Mevlut am meisten ihre „Entschlossenheit“, „Mut“ (DFim, 531) und Eigenwilligkeit, „die auf ein gutes Leben aus war“ (DFim, 540). Wenn sie „sich etwas in den Kopf gesetzt hat, sah sie nur mehr das“ (DFim, 547).

Rayiha ist die zweite Tochter Abdurrahman Efendis und die Frau Mevluts. Sie ist die wesentliche Figur, die eine große Rolle für das Leben Mevluts hat. Nach Mevlut ist sie „gescheit“ und „schöner“ als Mevlut sich vorstellt (DFim, 222). Sobald Mevlut sie mit der Zeit besser kennt, entwickelt sich eine unauflösbare Bindung zwischen ihnen. Er „wurde ihm so richtig bewusst, wie sehr er Rayiha doch liebte“ (DFim, 235). Rayiha ist so geschickt und vertrauenswürdig, dass er sicher ist, „sein ganzes Leben den Händen und dem Verstand von Rayiha“ anvertrauen zu können (DFim, 237). Auch wenn die Adressatin der Liebesbriefe am Anfang Samiha ist, kann Mevlut glücklich werden „nur mit Rayiha. Gott hatte die beiden füreinander erschaffen“ (DFim, 380). Mit all diesen Eigenschaften wird sie zu etwas Unverzichtbarem für Mevlut, auch wenn ihre Beziehung mit einer Seltsamkeit anfängt. Sie kann Mevlut mit der Zeit von der Liebe zwischen ihnen überzeugen und schafft, dass Mevlut sie bis ans Ende ihres Lebens liebt. Er liebt Rayiha so sehr, dass „ihm einfach alles an ihr“ gefällt, also „Hand, Arm, Ohr“ usw. (DFim, 240). Er verinnerlicht Rayiha, sodass sie viele gemeinsame Eigenschaften haben. Auf diese Weise sind sie die idealen Personen füreinander. Dies entwickelt bei Mevlut ein Gefühl, als sie sich fast „jahrelang“ kennen würden (DFim, 241). Rayiha ist auch eine bescheidene Figur wie Mevlut. Sie erwartet nichts so vieles aus dem Leben, begnügt sich mit dem Vorhandenen. Sie ist glücklich im Leben. Ihr kindliches Lächeln beweist dies (Pamuk 2014: 197). Statt sich zu beklagen, versuchen beide eine Lösung zu finden. Sie ist Mevluts rechte Hand. Nicht nur psychologisch unterstützt sie Mevlut

auch bei den geschäftlichen Sachen im Leben. Sie bereitet alles wie Boza und Pilav vor, bevor Mevlut auf die Straßen zum Verkaufen geht (DFim, 243, 246). Sie empfiehlt Mevlut ab und zu das Richtigste, wenn er sich an sie wendet. Sie ermutigt ihn (DFim, 365). In den schwierigsten Zeiten weiß sie, wie sie Mevlut beruhigen kann. Sie sagt immer: „Mach dir keine Sorgen, das kriegen wir schon hin“ (DFim, 371-372). Unter den Frauenfiguren ist auch Rayiha eine eigenständige Figur. Sie heiratet Mevlut, zumal sie will. Auch wenn es ein extremes und negatives Beispiel dafür ist, versucht sie, selbst abzutreiben, weil sie dieses dritte Kind nicht bekommen will und stirbt wegen des Blutverlusts (DFim, 427). Nach ihrem Tod erfährt Mevlut das Gefühl der Einsamkeit und der Fremdartigkeit mehr.

Mevlut hat zwei Töchter, auch die als gediegene weibliche Figuren hervorstehen. Fatma ist die „intelligentere, ernsthaftere“ Tochter Mevluts, während Fevziye vielmehr „kindliche“ ist (DFim, 420). Die Töchter konkretisieren eigentlich die naive und sentimentalische Seite Mevluts. Fatma ist eine fleißige und erfolgreiche Figur. Sie studierte Touristik. Eifer und Entschlossenheit von Fatma machen Mevlut stolz (DFim, 475, 489). Sie heiratet den Mann, den sie liebt (DFim, 490). Fevziye hat ihren Charakter direkt „von ihrer Mutter“. Sie hat beispielsweise eine Veranlagung wie ihre Mutter, „allem eine seltsame, lustige Seite abzugewinnen“. Oder sie ist wie ihre Mutter mit dem Mann weg, den sie liebt (DFim, 492). Sie erinnert Mevlut immer an ihre Mutter (DFim, 514). Beide Töchter handeln nämlich nach ihren eigenen Entscheidungen und leben, wie sie wollen. Sie sind die einzige Gunst Mevluts im Leben nach Rayiha. Sie präzisieren Mevlut vielmehr im Rahmen der Kritik zur patriarchalischen Ordnung. Durch sie kann er zeigen, dass er dieser Ordnung entgegengesetzt. Sie ist glücklich, weil er Töchter hat. Trotz der vorherrschenden Meinung wird er nicht traurig ohne einen Sohn. Sogar auch mit Rayiha sieht der Leser eigentlich diesen Ansatz Mevluts klar. Für ihn steht Rayiha über alles, auch über ihn selbst.

2.3.2.c. Die Gestaltung des individuellen und kollektiven Bewusstseins durch die Figur „Mevlut“

Der Wendepunkt für das Leben Mevluts und der Schwerpunkt des Romans sind das Gefühl der Fremdheit bzw. Fremdartigkeit, die Mevlut zum ersten Mal bei der Entführung des Mädchens im Dunkeln erlebt. „Das erste seltsame Gefühl“ beginnt somit: „In dem Moment, als er die Tür schloss, zuchte ein Blitz, und der ganze Himmel, die Berge, die Felsen; alles leuchtete auf wie eine ferne Erinnerung, zum ersten Mal sah Mevlut das Gesicht seiner zukünftigen Frau aus der Nähe“ (DFim, 17). Er erfährt eine Verzweiflung, deswegen besieht Mevlut „zum zweiten Mal und nun ganz aufmerksam und aus der Nähe das Mädchen, das er entführt hatte“ und „wandte er die Augen ab“ (DFim, 22). Er entführt das falsche Mädchen, die Schwester des richtigen. Er erfährt, dass er betrogen wurde. Er hatte lange Briefe an das falsche Mädchen mit dem Gesicht eines anderen Mädchens im Herzen geschrieben. Die Fremdheit bei ihm wird so zu einem Gefühl, dass er nach einiger Zeit nicht weiß, „ob diese Fremdheit nun in seinem Kopf war oder in der ganzen Welt“ (DFim, 20). Die Fremdheit Mevluts umfasst eigentlich beide. Die Fremdheit in dem Kopf formt Pamuk im Rahmen des Individuellen, die Fremdheit in der ganzen Welt im Rahmen des Gesellschaftlichen um Mevlut: „Eigentlich war da doch nichts weiter als diese Fremdheit, die er in sich fühlte“ (DFim, 276). Die Fremdheit Mevluts fasst Pamuk am Anfang des vierten Teils mit dem Zitat von „Ein Porträt des Künstlers als junger Mann“ von James Joyce ganz klar zusammen: „Ihn erschütterte, auch in der Außenwelt Spuren von dem zu finden, was ihm bis dahin als nur Ausgeburt seines kranken Gehirns galt“ (DFim, 213). Eine ähnliche Außen-Innen-Dialektik bzw. die Umwelt-Individuum-Dialektik, die hier hingewiesen wird, konkretisiert Mevlut im Roman. Er vermutet, dass die Fremdheit in seinem Kopf ist, aber sie ist gleichzeitig in der Außenwelt. Sie ist nämlich sowohl etwas Innerliches als auch etwas Äußerliches.

Dieser Roman ist eine Verwandlungsgeschichte. Es handelt sich um die Verwandlung Mevluts auf der individuellen Ebene und die Verwandlung von Istanbul und der Türkei auf der gesellschaftlichen Ebene in einer bestimmten Periode. Pamuk versucht, ihre Entwicklung vom Traditionellen zur Moderne darzustellen. Man kann die Veränderung

Istanbuls und die Traditionen in Istanbul so klar beobachten, was auf Mevlut und seinen Beruf einwirkt:

Mevlut stutzte etwas, denn zu Straßenverkäufern an einem Strick einen Korb hinunterzulassen, war eine Angewohnheit, die sich in Istanbul allmählich verlor. Er dachte an die Zeit vor genau fünfundzwanzig Jahren zurück, als er, Schüler noch, mit seinem Vater durch die Straßen zog und Joghurt und Boza verkaufte (...) Solche Einkäufe mit einem herabgelassenen Korb wurden vor allem getätigt, als die Istanbuler Häuser noch nicht über Aufzüge und automatische Türöffner verfügten und auch nur selten mehr als fünf oder sechs Stockwerke emporragten (DFim, 29, 30).

Mit der Betonung der Fremdheit, die in dem Kopf Mevluts und in der Außenwelt steht, von der Unterscheidung der privaten und offiziellen Meinungen sowie von der Absicht der Zunge und des Herzens nimmt der Leser wahr, dass das Individuelle und das Gesellschaftliche verschachtelt sind. Mevlut erlebt das Gefühl der Fremdheit am klarsten, wenn er versucht, seine private und offizielle Meinung, seine Absicht der Zunge und des Herzens zu harmonisieren. Denn dabei entsteht eine Verzweiflung darüber, welche davon bei ihm überwiegt oder überwiegen soll. Am Ende gelingt es ihm, auch wegen seines Optimismus beide zu vereinheitlichen. Es ist ihm sicher, dass er das Leben, die Umwelt nicht genießen könnte, wenn seine individuellen Wünsche überwiegen würden. Mit der absoluten Einhaltung der gesellschaftlichen Anforderungen könnte er nach sich selbst bestimmt seine individuelle Existenz abschaffen. Er wählt sich somit den sinnvollsten Weg aus. Er versucht, die Glückseligkeit zu erreichen, indem er seine individuellen Wünsche mit den gesellschaftlichen Anforderungen bzw. das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen harmonisiert.

Die Hauptthematik des Romans ist die zweidimensionale Fremdheit. Sie ist sowohl individuelle Fremdheit von Mevluts Kopf als auch eine gesellschaftliche Fremdheit des Landes. Beide veranschaulichen Mevlut. Die individuelle Fremdheit kommt somit zustande, wenn Mevlut sich in Samiha verliebt, eigentlich an sie die Liebesbriefe

schreibt, aber ihre Schwester Rayiha heiratet. Die Liebesbriefe als ein wichtiges Motiv für die individuelle Fremdheit Mevluts schreibt er eigentlich an Samiha, wie schon erwähnt wurde (DFim, 326). Mit diesen Briefen fängt alles an (DFim, 326). Die so entstandene Fremdheit wird zum Gesellschaftlichen, indem sie sich im Familien- und Berufsleben widerspiegelt. Die gesellschaftliche Fremdheit lässt Mevlut dem Leser mit seiner eigenen Wahrnehmungsweise der gesellschaftlichen und politischen Begebenheiten in seiner Außenwelt fühlen. Die politischen Begebenheiten reflektieren sich auf Mevlut und setzen ihn in Gang, das Leben nicht begreifen zu können und zu hinterfragen. Auf der anderen Seite hat die Fremdheit Mevluts auch mit Istanbul zu tun. Im Rahmen der gesellschaftlichen Fremdheit ist die Verwandlung Istanbuls eines der Merkmale, das Mevlut beeinflusst. Wegen der Verflechtung dieser individuellen und gesellschaftlichen Fremdheit kennt er keine Grenzen. Er hat daher eine permanente Verzweiflung dazwischen. Er denkt sogar manchmal, dass die Fremdheit in seinem Kopf von der Welt stammt oder die Fremdheit auf der Welt ausschließlich eine Reflektion seines Kopfes ist (vgl. Kula 2016d: 36). Er weiß nicht, „ob diese Fremdheit nun in seinem Kopf war oder in der ganzen Welt“ (DFim, 20). Die Fremdheit ist eigentlich zwischen dem Allgemeinen und Einzelnen, dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen, dem Fiktionalen und dem Wirklichen, zwischen der Existenz und der Nichtexistenz, der Vergangenheit und der Gegenwart sowie der Zukunft. Sie hat nämlich eine vielseitige Struktur, die durch tiefes Lesen erkannt werden kann.

Am Ende tritt die Wahrheit auf, dass Mevlut die Liebesbriefe an Samiha schreibt. Nach dem Tod Rayihas heiratet Mevlut Samiha. D.h., eigentlich hätte man den Grund der Fremdheit teilweise weggemacht. Aber es ist nicht so gewesen. Die Fremdheit geht parallel zu dem Leben weiter. Er wird nämlich dieses Gefühl der Fremdheit in sich bis zu seinem Tod tragen (vgl. Kula 2016d: 40). Denn diese Fremdheit weist im Grunde auf die Verzweiflung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft hin. Diese Verzweiflung ist für denjenigen ganz normal, der als ein eigenständiges, ehrliches, anständiges und charakttervolles Individuum wie Mevlut alles aus dem Leben hinterfragt. D.h., diese Verzweiflung infolge des Versuchs, das Individuelle und das Gesellschaftliche zu harmonisieren, ist nicht zu Ende, sobald er lebt. In diesem Punkt betont Kula wie folgt: „Tuhaflık ortadan kalkmak yerine, bir başka nitelik kazanarak

varlığını sürdürür; çünkü romanda anlatılaştırılan tuhaflığın kaynağı, sürüp giden yaşam ve dünyanın durumları ve bunların Mevlut'un kafasına yansimalarıdır⁶⁰ (Kula 2016d: 40).

Am Ende des Romans folgert Mevlut über seine Fremdheit wie folgt, indem er seine private und offizielle Meinung vereinheitlicht: „Und da wusste er plötzlich, was er der Stadt sagen und auf ihre Mauern schreiben wollte. Es war dies seine offizielle als auch seine private Meinung; es war die Absicht seines Herzens und die Absicht seiner Zunge. Und so murmelte er: »Ich habe Rayiha mehr geliebt als irgendetwas sonst auf der Welt«“ (DFim, 576). Er äußert dabei eigentlich, dass er das Individuelle und das Gesellschaftliche harmonisiert, das Wirkliche und das Fiktionale vereinheitlicht, in diesem Sinne in der Mitte steht. Was er ausschließlich macht, ist dem Leben entsprechend zu handeln. Mit diesem Ansatz vereinigt er das Körperliche und das Seelische, das Äußerliche und das Innerliche. Danach zeigt er dem Leser, dass die einheitliche, dialektisch gefolgerte Bewertung zwischen dem Körper und der Seele des Menschen von Belang ist. Der Leser erkennt dies daran, dass er sich zum ersten Mal in die äußerliche Erscheinung verliebt, aber Rayiha ewig liebt. Diese ewige Liebe beruht vor allem auf die dialektische Bewertung des Seelischen und des Körperlichen, was Rayiha anbelangt. Es ist das Zentrum des Romans. Durch seinen verbindenden Charakter vereinigt er die Vergangenheit und die Gegenwart, die Wahrheit und die Fiktion, das Allgemeine und das Einzelne, das Individuelle und das Gesellschaftliche, das Körperliche und das Seelische. Dies zeigt die Vielfältigkeit der Figur. Von Mevlut ausgehend erklärt Kula diese Vielfältigkeit der Figur durch den Ansatz „sowohl-als auch“: „Yazınsal bakımdan Mevlut figürünü çekicileştiren de onun yaşamını biçimlendiren “hem- hem de” yaklaşımından kaynaklanan bu kapsayıcı kişilik özelliğidir, yaşam anlayışıdır⁶¹“ (Kula 2016d: 37). Entsprechend Kulas Bestimmung empfiehlt der Vater Mevluts diesem Ansatz immer als eine goldene Regel des Lebens bzw. des Überlebens: „Du wirst alles sehen, aber selber möglichst unsichtbar bleiben,

⁶⁰ „Die Fremdheit besteht in einer anderen Form weiter, statt wegzufallen. Denn die Quelle der Fremdheit im Roman ist das beständige Leben und die Welt selbst und die Reflektion all dieser in dem Kopf Mevluts“.

⁶¹ „Was Mevlut in literarischer Weise interessant macht, ist seine vielfältige, umfassende Persönlichkeit und Lebenswahrnehmung, die abhängig von seinem Ansatz „Sowohl-als auch“ entsteht“.

und alle hören, aber so tun, als hättest du nichts gehört. Du wirst jeden Tag zehn Stunden marschiert, aber dich fühlen, als wärst du keinen Meter gegangen“ (DFim, 81).

Die Unterscheidung zwischen der privaten und offiziellen Meinung wird durch Mevlut und andere Figuren unterstrichen. Die private und offizielle Meinung sind bei den anderen Figuren manchmal unterschiedlich, manchmal aber einheitlich. Für den Taxifahrer aus Diyarbakır, der mit einem Rechtsanwalt über das Leben in Diyarbakır spricht, unterscheiden sich seine private und offizielle Meinung. Zuerst erzählt er ständig von den positiven Seiten Diyarbakırs, aber wenn der Rechtsanwalt erklärt, dass er hier ist, um die Gefolterten zu verteidigen, erwähnt er diesmal die negativen Begebenheiten, indem er die plötzliche Meinungsveränderung mit der Unterscheidung seiner privaten und offiziellen Meinung in Beziehung setzt (DFim, 410).

Die Unterscheidung zwischen der privaten und offiziellen Meinung wird in einer anderen Passage wie folgt betont: „an die vage Möglichkeit eines späteren Abschlusses zu glauben, verwandelte sich seine private Meinung zum Thema Schule allmählich in eine Offizielle“ (DFim, 145). In einer anderen Passage bewertet Ferhat seine seltsame Beziehung mit Mevlut wegen Samiha nach der privaten und offiziellen Meinung. Dabei unterscheiden sich beide:

Persönlich gesehen ist da also nichts, was mich bekümmern müsste. Was unsere offizielle Haltung zur Sache angeht, wird unsere Freundschaft allerdings auf eine harte Probe gestellt, da Mevlut einem Mädchen Liebesbriefe geschrieben hat, das später meine Frau geworden ist (DFim, 340).

Ferhat bringt die gesellschaftliche und private Auffassung folgenderweise zur Sprache: „Egal, wie wir also privat dazu stehen, leben wir nun mal in einem Land, in dem ein solcher »offizieller Sachverhalt« uns nicht nur schwermacht, Freunde zu bleiben und uns die Hand zu geben, sondern wo wir nicht einmal davor gefeit sind, uns bei einer zufälligen Begegnung die Köpfe blutig zu schlagen“ (DFim, 340). In einer anderen

Situation fragt Mevlut Ferhat: „» Und was ist dazu deine private Meinung?««. Ferhat antwortet: „»Hier sind meine private und meine offizielle Meinung eins«“ (DFim, 440).

Die dialektische Beziehung zwischen dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen versucht Pamuk, u.a. auch mit den Ausdrücken wie „die Absicht des Herzens“ und „die Absicht der Zunge“ darzulegen (DFim, 477). Die Absicht des Herzens ist was Persönliches bzw. Individuelles, während die Absicht der Zunge was Offizielles bzw. Gesellschaftliches meint. Mevlut hinterfragt ständig die Unterscheidung zwischen der persönlichen und offiziellen Absicht, was er als die „grundlegende Fremdheit seines Lebens“ beschreibt (DFim, 479). Durch die Gespräche mit seinem anvertrauten spirituellen Meister folgert er, dass beide Absichten eigentlich (auch nach der Religion) eins sind oder sein sollen und dass das Wichtigste die Harmonie dazwischen ist (DFim, 480, 481): „Sowohl die offizielle Meinung galt als auch die private, und sowohl die Absicht des Herzens hatte rechts als auch die Absicht der Zunge“ (DFim, 573). Mevlut schafft es, seine private und offizielle Meinung sowie die Absicht seiner Zunge und die Absicht seines Herzens auch über die Entführung des falschen Mädchens zu harmonisieren, die zu seiner Fremdheit führt:

Sowohl seine offizielle als auch seine private Haltung dazu waren einfach. Bei Korkuts Hochzeit war er Samiha begegnet und hatte sich in ihre Augen verliebt. Dann aber hatte jemand ihn hinters Licht geführt, und er hatte Rahiya geheiratet. Bereut hatte er das überhaupt nicht, denn er war mit Rayiha glücklich geworden (DFim, 561).

Die Unterscheidung zwischen der privaten und offiziellen Meinung ist bei den anderen Figuren präziser, während es Mevlut gelingt, beide zu harmonisieren. Ferhat betont dies wie folgt, was dem Leser die Besonderheit Mevluts begründet: „»Bravo, Mevlut, jetzt hast du dich über die Kluft zwischen privater und offizieller Meinung endlich mal hinweggesetzt«“ (DFim, 461). Mevlut äußert es folgenderweise:

Und das wusste er plötzlich, was er der Stadt sagen (...) wollte. Es war dies seine offizielle als auch seine private Meinung; es war die Absicht seines

Herzens und die Absicht seiner Zunge. Und so murmelte er: »Ich habe Rayiha mehr geliebt als irgendetwas sonst auf der Welt« (DFim, 576).

Im tiefen Sinne kommen bei Pamuk das Gesellschaftliche und das Individuelle neben als die Ansichten der Zunge und des Herzens und die private und offizielle Meinung auch als „Niyet“ und „Kismet“ vor, d.h. als „Absicht“ und „Schicksal“. Niyet bzw. die Absicht meint die individuellen Wünsche nach dem Roman, während Kismet bzw. das Schicksal das Zusammenkommen der individuellen Wünsche und der Lebensbedingungen, der gesellschaftlichen Bedingungen ist. Pamuk erklärt es mit einem Beispiel wie folgt:

Die Brücke zwischen der Absicht des Herzens und der Absicht der Zunge war nichts anderes als das SCHICKSAL. Der Mensch kann etwas beabsichtigen und etwas anderes zum Ausdruck bringen, und beides wird durch das Schicksal vereint (...). Das Glück, das Mevlut mit Rayiha erlebt hatte, was das größte SCHICKSAL in seinem Leben, und er musste es auf immer achten (DFim, 481, 482).

Die Absicht Mevluts ist Samiha, während das Schicksal Rayiha ist. Ebenso ist seine Absicht reich zu werden, aber sein Schicksal ist es, dass er weder reich noch arm wird. Er steht dazwischen.

Pamuk drückt deutlich aus, dass Mevlut als die Hauptfigur das Gesellschaftliche und das Individuelle harmonisieren kann. Ausgehend von dieser Vereinigung gestaltet er eine solche universelle Figur wie Mevlut. Dazu entsprechend antwortet er wie folgt, wenn er gefragt wird: „Ist Mevlut ein typischer Vertreter seiner Zeit und seines Milieus?“:

In gewisser Hinsicht ist Mevlut ein Jedermann. Aber um die Details seines Lebens zu finden und ihn zu einer unverwechselbaren Figur zu machen, führte ich diese Interviews. Ich wusste, er muss eine starke Individualität haben, sonst funktioniert der Roman nicht (Conrad 2016: online).

Schließlich bedeutet die Literarisierung für Pamuk entsprechend zur Feststellung Kulas auf einer Seite die Vereinigung der Einzelheiten, aber auf der anderen Seite die Detaillierung des Allgemeinen, das das literarische Zentrum bildet. In diesem Roman veranschaulicht Pamuk so einen Ansatz (vgl. Kula 2016c: 20). Entsprechend dem Lukács‘ Ansatz gestaltet er eine Mitte im Rahmen der Besonderheit. Diese Mitte liegt zwischen den Extremen, zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen, dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen, zwischen dem Wirklichen und dem Fiktiven. Pamuk versucht nach seinem eigenen Ansatz, die Überschneidung der Extremen zwischen dem Individuellen, dem Gesellschaftlichen, dem Allgemeinen und dem Einzelnen mithilfe einer detaillierten Erzählweise zu literarisieren. Durch Mevlut ästhetisiert er eigentlich diese Mitte bzw. das Zentrum des Romans.

2.3.2.d. Der Vergleich des Alten und des Neuen durch Mevlut

Mevlut als die Hauptfigur des Romans verbinden die Vergangenheit und die Gegenwart, das Traditionelle und die Moderne, das Alte und das Neue miteinander. Pamuk schafft es durch die Rückblenden. Es ist auffällig, dass Pamuk dem Leser die Möglichkeit anbietet, in der Zeit, aber auch zwischen den Teilen bzw. Erzählungen des Romans zu reisen. Wie der Leser in die Jugend Mevluts zurückgeht, leitet Pamuk ihn im fünften Teil „Boza bei den Schwagern“ dem zweiten Teil des Romans zurück zu (DFim, 377). Die Vergangenheit und die Gegenwart sind in den Träumen Mevluts verschachtelt (DFim, 147). Die Stadt bedeutet für ihn die Erinnerungen (DFim, 347). An fast jeder Ecke der Stadt begegnet er seiner eigenen Jugend (DFim, 339). Wenn er ins Haus in Kültepe nach Jahren zurückkommt, kehrt er vor dreiunddreißig Jahren zurück (DFim, 529).

Ausgehend von der Stadt vergleicht Mevlut ständig die Vergangenheit und die Gegenwart. Z.B., was Kültepe mit Hochhäusern angeht, sagt er, dass es damals „auf keinem der Hügel Strom, Wasser oder eine Kanalisation gibt“ (DFim, 64). Er betont, dass Istanbul in der Vergangenheit und in der Gegenwart immer eine kosmopolitische Struktur mit unterschiedlichen ethnischen Gruppen hat (DFim, 64). Tarlabası ist „früher ein vor allem von Griechen, Armeniern, Juden und Aramäern bewohntes Viertel“

(DFim, 317). Er zeigt die neue Stadtmentalität wie folgt: „zum einen verbreitete sich, über Fernsehen und Presse, in der Gesellschaft immer mehr der Gedanke, Straßenverkäufer hätten etwas Schmutziges an sich“ (DFim, 335). Ferner wurde „im Fernsehen so viel Werbung“ mit „seltsamen europäischen Namen“ wie „Tipitip-Kaugummi, Golden-Schokolade, Süper-Eis“ betrieben (DFim, 336).

Mevlut hat eine tiefe Neigung zum Alten eigentlich wie Pamuk. Er freut sich beispielsweise dafür, weil „für das Alte sehr wohl etwas übrig“ ist. „Warum Mevlut (...) so ein Faible für Friedhöfe und altes Zeug habe“ (DFim, 411), hat auch mit seinem Interesse an das Alte zu tun. Er sehnt sich nach dem Alten, dem Traditionellen und der Vergangenheit: „Wenn er beim Boza-Verkaufen in alten Vierteln unterwegs war, erfreute er sich an der Atmosphäre der dortigen Friedhöfe, an moosüberwachsenen Moscheemauern und an den unverständlichen osmanischen Inschriften auf alten Brunnen“ (DFim, 320). Und er geht weiter: „Die Straßen, die Mevlut neunundzwanzig Jahre lang, abgeschnitten war, bis sie sich in seine Seele eingebrannt hatten, änderten sich immer schneller. (...) Mevlut sah mit an, wie man sich immer mehr für die Vergangenheit interessierte“ (DFim, 476). Mit dem Ansatz, er die Arbeit als „eine Art Gottesdienst“ annimmt (DFim, 350), sollte man versuchen, die vergessenen Gewohnheiten aufrechtzuerhalten. Er sagt weiter: „denn das sei eine ebenso heilige Pflicht, wie sich der Ahnen zu erinnern. Wollten wir als Zivilisationen unserem Volkscharakter, unseren Idealen und unserem Glauben verbunden bleiben, so sollten wir lernen, unseren alten Ess- und Trinkgepflogenheiten treu zu sein“ (DFim, 388).

Was Mevlut dem Leser zum Entdecken zwingt, ist der Vergleich zwischen der alten und der neuen Stadt Istanbul bzw. zwischen die alten und neuen Lebensarten. Er erzählt von seinen „Erinnerungen an alte Zeiten“, die er „manchmal geradezu wie Märchen vorkamen, so sehr hatte Istanbul sich in jenen fünfundzwanzig Jahren verändert“ (DFim, 31). Im Hinblick auf die Architektur erwähnt er den Prozess für die Stadterneuerung: (DFim, 535): „wo früher noch fast alle Straßen gepflastert gewesen waren, herrschte nun Asphalt vor. In dem Großteil der Stadt waren an der Stelle dreistöckiger Häuser mit Garten so hohe Gebäude errichtet worden“ (DFim, 31). Im Hinblick auf die Gesellschaft zeigt er, dass sich mit der Popularität der Medien die

Kommunikation zwischen den Menschen vermindert: „Statt der früher üblichen Radios waren nun allenthalben Fernseher eingeschaltet, den lieben langen Tag, und noch dazu so laut, dass sie den Boza-Verkäufer übertönten“ (DFim, 31). Ebenso die sich verändernde Menschentypologie stellt Pamuk wie folgt dar: „Auf den Straßen liefen nicht mehr die stillen, niedergeschlagenen Menschen von früher in ihrer grauen, verblichenen Kleidung herum, sondern laute, gestikulierende, selbstsichere Menschenmassen“ (DFim, 31). Mevlut als eine anpassungsfähige Figur versucht, sich an die neue Stadt, an die sich verändernde Situationen, Lebensbedingungen und Menschen anzupassen. Auf diese Weise sucht er beispielweise solche Viertel auf, „in denen man für Leute wie ihn noch empfänglich war“ (DFim, 31).

Jedes Viertel Istanbuls wird durch Mevlut im Rahmen der Veränderung beobachtet. Der Leser kann diese Veränderung mit einer ausführlichen Erzählweise fast selbst erleben. Z.B., in Beyoğlu waren all die früheren Menschen „verschwunden, so auch die Vergnügungstätten, in denen osmanische und europäische Lieder gesungen worden waren, und stattdessen waren lauter Lokale eröffnet worden, in denen die Leute Raki tranken und Kebab aßen“ (DFim, 32). Oder ebenso verändern sich Gümüşsuyu, Tarlabası (DFim, 31-33), Dolapdere und Cihangir (DFim, 41, 42), indem sich auch die Menschentypologie darin verändern. Die Stadt ist nun ein Betonhaufen (DFim, 504). Überall beherrschen „Beton, Werbung, Banken und Döner-Kebab“ (DFim, 523). Gecekondus wandeln sich zu den Wohngebäuden und dann zu den Hochhäusern, zu den Towers (DFim, 569). Die alte Menschentypologie verschwindet sich mit den alten Gebäuden. Stattdessen entsteht eine neue Menschentypologie entsprechend zu den neuen Wohngebäuden (vgl. Kula 2016f: online). Mit der Veränderung der Stadt und der Menschentypologie fühlt Mevlut sich von Zeit zu Zeit fremd zu der Stadt und zu den Menschen (DFim, 518, 519). Denn „er gehörte zu diesen neuen Menschen nicht“ (DFim, 565).

Die Verwandlung Istanbuls beobachtet Mevlut im sechsten Jahr wie folgt:

wie die Hänge von Duttepe und Kültepe sich mit Häusern und Straßen angefüllt hatten, wie die ersten Lehmhütten niedergerissen und an ihrer

Stelle Ziegel- und Betonhäuser errichtet worden waren, wie man Häuser und Läden gefällig angestrichen hatte und in den Gärten Bäume emporwuchsen und überall Coca-Cola- und Seifenreklamen auftauchten, von denen manche nachts sogar beleuchtet wurden (DFim, 141).

Das „unaufhaltsame Wachstum“ Istanbuls unterscheidet sogar die Freunde voneinander. Die alte Freundschaft kann man nicht genießen, wie es bei der Freundschaft von Mevlut und Ferhat der Fall ist (DFim, 312). Individuelle, private, feste, herzliche Freundschaft ersetzt der gesellschaftlichen, distanzierten (DFim, 462):

Seit zwanzig Jahren war Mevlut nun in Istanbul. Zum einen mochte er bedauern, dass durch die neuen Straßen, Gebäude, Läden und die vielen Unter- und Überführungen das alte, ihm vertraute Gesicht Istanbuls sich veränderte, mehr noch aber freute er sich, dass in der Stadt etwas für ihn getan wurde. Er sah die Stadt nicht als etwas vor seiner Ankunft Entstandenes, wohin er nur kam und seinen Platz einnahm, sondern stellte sich Istanbul gerne als einen Ort vor, der sich weiterentwickelte, während er dort lebte, und immer schöner, sauberer und moderner wurde (DFim, 320).

Parallel zur Verwandlung der Stadt verändern sich die Traditionen und Gewohnheiten. Es wurde schwieriger für Mevlut und seinen Vater, „mit den Straßenverkauf von Joghurt noch Geld zu verdienen“. Die Menschen bevorzugten „Joghurt nun in Gläsern“ (DFim, 146). Boza wird nun „von einer Firma in Plastikflaschen verkauft“ (DFim, 513). Mevlut freut sich, wenn er jemanden trifft, der Respekt auf die alten Traditionen hat. Eines Tages sagt ihm eine Frau: „» Ich finde es schön, dass Sie Boza verkaufen. Und dass Sie nicht denken, wer soll mir hier schon was abkaufen, zwischen all dem Beton und den Hochhäusern.«“ (DFim, 576).

Pamuk erwähnt die Endogamie als eine Thematik, die besonders in der Vergangenheit (aber es gibt sie immer noch), sogar in bestimmten Regionen als eine weitverbreitete Eheschließung die gesellschaftliche Ordnung beeinflusst. Im Roman ist beispielsweise die Mutter von Süleyman und Korkut „sowohl die Frau von Mevluts Onkel, also seine

angeheiratete Tante oder »Yenge«, als auch die Schwester von Mevluts Mutter, also seine »richtige« Tante“ (DFim, 67). Aber mit der neuen Generation kann eine solche Eheschließung nicht normal, sodass Fatma ablehnt, seinen Cousin „Korkut“ zu heiraten (DFim, 484, 485). Die andere Eheschließung innerhalb der Familie zwischen Samiha und Mevlut zeigt sich zudem eigentlich als teilweise ein Beispiel der Inzest. Mevlut ist eigentlich der Mann der Schwester Samihas, Rayiha. Mevlut heiratet trotzdem Samiha nach dem Tod Rayihas (DFim, 532).

Der Vergleich Mevluts zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart geht mit dem Tod Rayihas und mit der Eheschließung mit Samiha weiter. Ohne die Erinnerungen Rayihas zu missachten, vergleicht er im Kapitel „Mevlut und Samiha“ den alten und neuen Mevlut. Er kehrt mit Samiha in die alten Zeiten zurück, in denen Mevlut die Liebesbriefe schreibt. Er erklärt, dass er sie eigentlich an sie schreibt. Gleichwohl ist Rayiha immer in seinem Kopf, was zu einem ständigen Vergleich und Hinterfragung führt (DFim, 525, 547).

Schließlich behandelt Pamuk die Verwandlung Istanbuls und der Menschen auf der psychologischen und physischen Ebene zusammen. Diese Verwandlung verursacht die Entfremdung und die Fremdheit Mevluts (DFim, 518, 519). Denn er lebt in der Vergangenheit, mit den alten Traditionen und gehörte nicht zu diesen neuen Menschen (DFim, 565). Die Verwandlung der Physiognomie der Stadt wirkt auf die Verwandlung der Physiognomie der Menschen wie folgt: „Manche waren in den vergangenen fünfunddreißig Jahren frühzeitig gealtert, waren in die Breite gegangen, bucklig geworden, kahl, oder ihre Gesichter waren anders geworden, birnenförmig bei manchen, die Augen kleiner, Nasen und Ohren größer“ (DFim, 517). Mit den Zeiten verändert sich auch Mevlut. Er ist am Ende des Romans nicht der alte Mevlut. Auch wenn er Samiha heiratet, gehört sein Herz immer noch zu Rayiha: „»Ich bin eben nicht mehr der Gleiche wie damals«“ (DFim, 562).

2.3.2.e. Die physiognomische Gestaltung der Figuren

Die Beschreibung der Physiognomie der Figuren, besonders der Hauptfigur hat einen wesentlichen Platz im Roman. Der Schwerpunkt wird fast auf der Physiognomie Mevluts hin ästhetisiert. Seine Naivität und seine Fremdheit werden immer parallel miteinander betont.

Pamuk beschreibt Mevlut physiognomisch wie folgt: „Mevlut war groß und kräftig, dabei aber schlank, und er sah gut aus“ (DFim, 15), hat ein „Kindergesicht“ (DFim, 163). Wegen des „schönen Gesichtchen“ ist er unter den anderen eine privilegierte Position (DFim, 190). Pamuk unterstreicht immer seine Physiognomie. Überwiegend sein Kindergesicht und naiver Gesichtsausdruck identifizieren sich physiognomisch damit, dass die Menschen ihn als naive und gute Person beschreiben oder dass die Frauen von ihm beeindruckt werden. In dieser Hinsicht ist es zu entnehmen, dass Pamuk die Physiognomie der Figur mit ihrer gesellschaftlichen Wirkung zusammen in einer dialektischen Beziehung gestaltet und somit die gesellschaftliche Wahrnehmung der Figur präzisiert. Wie Genç hervorhebt, machen neben seinen psychologischen Eigenschaften bzw. neben seinem Charakter auch seine physische bzw. körperliche Erscheinung Mevlut zu einer besonderen Figur. Das wichtigste Merkmal, das Mevlut von den anderen Figuren unterscheidet, ist sein kindliches Gesicht und gute Charaktereigenschaft (vgl. Genç 2019: 405).

Wohlgermerkt die Anständigkeit und das naive sowie kindliche Gesicht Mevluts betont Pamuk andauernd. In der türkischen Version des Romans wird sein „*usluluğu, saf ve çocuksu yüzü*“ (Pamuk 2014: 74) hervorgehoben. Es steht aber in der deutschen Version ausschließlich als „weil er so kreuzbrav aussah“ (DFim, 88). Es wäre aber hier besser, die physiognomische Eigenschaft Mevluts nicht außer Acht zu lassen, um ihn besser und mit all seinen Eigenschaften –sogar mit der wesentlichen Eigenschaft– darzustellen. Sein naiver Gesichtsausdruck ist so wesentlich, dass die Gegenüberstehenden danach immer eine positive Haltung zeigen. Ferhat wird beispielsweise eines Tages böse mit ihm, aber er sagt: „»Ach je, bist du naiv!«“ (DFim, 468), oder, „Als ich dort Mevluts argloses Gesicht gesehen habe, war mein Zorn gleich

zur Hälfte verfliegen“ (DFim, 177). Oder Rayiha beschreibt seine Naivität wie folgt: „Darauf Mevlut hat mich mit seinen Kinderaugen so innig angesehen“. Samiha charakterisiert den Mann ihrer Schwester als einen „grundherrlichen, fast kindlich schönen Mann“ (DFim, 235). Trotz der Schwierigkeiten verliert Mevlut seine „freundliche Miene“ nie (DFim, 158). Für die Frauen und für die Kunden um ihn ist dieser freundliche Gesichtsausdruck beeindruckend (DFim, 158).

Die schlimme Folge des Militärputschs von 1971 als eine gesellschaftsgeschichtliche Begebenheit ist der Physiognomie betreffend das Schneiden der langen Haare. Dabei zeigt Pamuk dem Leser eigentlich, dass die körperliche Erscheinung mit der gesellschaftlichen Bestimmung einen Typ entwickelt, was den Ansatz von Lukács im Rahmen der Wirkung des Gesellschaftlichen auf der Physiognomie begründet. Pamuk zeigt hier die Wirkung der Politik auf der menschlichen Physiognomie: Die Schüler müssen lange Haare abschneiden lassen (DFim, 93, 94). Dies begründet, dass sich die Wirkung der gesellschaftlichen Ordnung auf dem Individuum (im politischen Sinne) nicht nur der Psychologie betreffend, sondern auch körperlich entwickelt. Die Physiognomie des Menschen wird von Gesellschaft, Politik, Kultur, Ideologie bestimmt. Somit gibt sie bestimmte Informationen über die Zeit.

In einem anderen Kapitel wird durch den Schnurrbart Mevluts der Zusammenhang zwischen der Physiognomie und der Politik zur Sprache gebracht. Süleyman beschreibt „diese dreieckigen Schnurrbartspitzen“ von Mevlut, etwas nur die Linken tragend. Mevlut hingegen drückt aus, dass der Schnurrbart von Süleyman „aufs Geratewohl gestutzt“ und „ein Nationalistenschnurrbart“ ist (DFim, 162).

Besonders vom Kapitel „Mevluts Schnurrbart“ (DFim, 155-162) kann man vieles im Rahmen der Physiognomik bzw. im Rahmen der dialektischen Beziehung dazwischen d.h. ausgehend vom Körperlichen zum Innerlichen folgern. Darin erweist sich die Physiognomie Mevluts umgehend als ein Bestandteil, das in gesellschaftlichem, kulturellem und politischen Sinne den Charakter Mevluts zeigt. Entsprechend dem Ansatz Lukács sieht man hier die Wirkung der gesellschaftlichen und geschichtlichen sowie kulturellen und politischen Begebenheiten bzw. die Wirkung der Umwelt auf die

Physiognomie der Menschen klar. Mit der Erfahrung, die Mevlut in der Stadt bekommt, verändert er sich körperlich und seelisch. Körperlich hat er nun z.B. einen Schnurrbart. Seelisch fühlt er sich der Stadt und den Menschen darin fremd: „»Ich bin eben nicht mehr der Gleiche wie damals«“ (DFim, 562).

Die Physiognomie Mevluts weist neben auf seine Naivität auch auf seine Unschuld auf (DFim, 130). Im Rahmen der Physiognomik hinterfragt er die Dialektik zwischen seiner Physiognomie und seinen Beziehungen mit Kunden, mit Familien, mit den Mitmenschen:

Er hatte einen Schnurrbart. So gefiel er sich nicht, fand sich nicht »schön«. An die Stelle des milchgesichtigen Jungen, den alle lieb fanden, war ein Mann getreten, wie es sie auf den Straßen zu Millionen gab. Wie würden wohl die Kundinnen reagieren, die ihn früher immer gefragt hatten, ob er zur Schule gehe, und die Dienstmädchen mit Kopftuch, von denen er angehimmelt wurde? Obwohl nicht zurechtstutzt, sah sein Schnurrbart aus wie bei allen anderen auch. Mevlut war niemand mehr, den seine Tante noch auf den Schoß nehmen und abküssen würde. Das brach ihm zwar das Herz, stand er doch an der Schwelle von etwas Umkehrbaren, aber zugleich erwuchs ihm daraus auch Kraft (DFim, 161).

Entsprechend dem Ansatz der Physiognomik gibt Pamuk dem Leser die folgende Mitteilung durch Mevlut: Es ist nicht zutreffend, eine Menschen nur ausgehend von der körperlichen Erscheinung zu deuten. Um einen Menschen vervollständig zu bewerten, braucht man neben seiner körperlichen Erscheinung auch die seelischen Eigenschaften. Denn das Individuum ist einheitlich mit seinem Körper und seiner Seele. Mevlut verliebt sich zwar ausgehend von der äußerlichen Erscheinung bzw. von dem hübschen Gesicht und den „unvergesslichen Augen“ (DFim, 18) in Samiha, er liebt aber Rayiha zusammen mit ihrer äußerlichen und seelischen Eigenschaft bis zum Ende. Dies betont die ganzheitliche Betrachtung. Er hat „Rahiya mehr geliebt als irgendetwas sonst auf der Welt“ (DFim, 576).

Neben Mevlut werden auch die anderen Figuren im Hinblick auf die Physiognomik eingehend beschrieben. Nach Mevlut ist Rayiha die wichtigste Figur, die die Körper-Seele-Dialektik bzw. die Innen-Außen-Dialektik präzisiert. Erst am Anfang der Erzählung deutet man auf ihre Physiognomie hin. Mevlut hat zwar vor, das Mädchen mit einem hübschen Gesicht (DFim, 18) zu entführen, er ist jedoch mit dem hässlichen weg (DFim, 22). In diesem Sinne fängt die Fremdheit dabei an, wenn die äußerliche Erscheinung bemerkt wird. Aber mit der Zeit überwiegt der Ansatz, dass das Wichtigste nicht nur das Außen bzw. die äußerliche Erscheinung ist. Man soll sondern das Außen und Innen, den Körper und die Seele des Menschen in einem dialektischen Verhältnis betrachten. Mevlut veranschaulicht es im Roman. Wenn er das angeblich hässliche Mädchen näher kennt, und ihr nach Körper- und Seele-Dialektik bewertet, dann wird die physiognomische Beschreibung von Rayiha wie folgt: „Rayiha hatte ein so inniges Lächeln. Unvorstellbar, dass sie etwas verbarg und irgendwelche Ränke schmiedete. Sie hatte ein offenes, ehrliches Gesicht“ (DFim, 26). Sie hat einen unschuldigen Gesichtsausdruck, dass „wenn er ihr ins Gesicht sah“, überzeugt er, dass sie bei dem Betrug von Süleyman kein Anteil hat (DFim, 26).

Abdurrahman Efendi beschreibt physiognomisch die Männer seines Dorfs als „meist kräftig, gebaut, knochig und breitschultrig“. Entsprechend zu einer solchen Physiognomie arbeiten sie meistens in der Stadt als Joghurt-Verkäufer, was Kraft bedarf, um das Tragjoch tragen und mit ihm den ganzen Tag in den Straßen laufen zu können (DFim, 53). Der Vater Mevluts betont wie folgt, dass die Physiognomie der Stadtverkäufer wichtig ist, weil dies das Vertrauen mit sich bringt: „Wenn du Joghurt verkaufst, und vor allem wenn du Boza verkaufst, musst du makellos sauber sein. Die Kunden schauen dir manchmal auf die Hände und die Fingernägel. Manche achten auf das Hemd, deine Hose, deine Schuhe“ (DFim, 74).

Im Rahmen der Physiognomie weist das blonde Haar auf Europäer-Sein hin. Mit der Verwestlichung haben die meisten Frauen in wohlhabenden Vierteln blondgefärbte Haare, was Mevlut beim Boza-Verkaufen entdeckte (DFim, 35).

Schließlich stellt man fest, dass die Figuren Pamuks im Rahmen der Physiognomik vielseitige Deutungen ermöglichen. In dieser Hinsicht harmonisiert er die Physiognomie Mevluts mit seinem Charakter. Bei Mevlut literarisiert er sein Kindergesicht und seine Naivität in einem wechselseitigen Verhältnis. Wegen dieses Kindergesichts und dieser Naivität versucht man, ihn häufig zu betrügen. Aber gleichwohl bringen sein schönes kindliches Gesicht und sein Optimismus gegenüber dem Leben einige Gelegenheiten. Im langfristigen Sinne ist er derjenige, der auf dem Leben wegen seiner Ehrlichkeit und Naivität siegt.

2.4. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE DER FIGURENGESTALTUNG MIT PRÄZISER INTELLEKTUELLER PHYSIOGNOMIE IN DEN SOGENANTEN ROMANEN MÜLLERS UND PAMUKS UND DER BEITRAG SOLCHER FIGURENGESTALTUNG ZUR BESONDERHEIT DER ROMANE

Der Ausgangspunkt der Kunst ist für Lukács, der sich einen anthropomorphistischen Ansatz in der Kunst aneignet, der Mensch. In dieser Hinsicht kommt der Anthropomorphismus als eine Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Kunst vor. Es ist die Rede dabei von einer Bewegung von der objektiven Wirklichkeit zum menschlichen Bewusstsein (vgl. Kızıltan 1986: 24, 25). Nach einem solchen Ansatz bestimmt er seine Bewertungsweise über die Figurengestaltung mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie. Im Zentrum dieses Ansatzes steht die Figur als das Hauptmerkmal des Kunstwerks. Auf diese Weise hat die Figurengestaltung einen besonderen Platz. Eine präzise und vielseitige Figur zu gestalten, ist einer der wichtigsten Schritte zur Besonderheit des Werks. Entsprechend zu diesem Ansatz von Lukács schaffen Müller und Pamuk mit einer anthropomorphistischen Herangehensweise ihre literarischen Werke. Der Mensch ist dabei zentral. Die Handlung läuft figurzentriert. D.h., der wesentliche Ausgangspunkt ist die Wirkung des Erzählten auf die Figur. Sie gestalten die Figuren so vielseitig, dass sie mit den anderen Bestandteilen wie Umwelt und Stadt, Raum und Gegenstand, Körper und Geschlecht usw. in einer dialektischen Beziehung auftreten. In diesem Teil wird die Figurengestaltung von Müller und Pamuk in ihren ausgewählten Romanen, in denen die Figuren im Zentrum

stehen, vergleichend im Rahmen des sogenannten Ansatzes von Lukács analysiert. Ferner wird der Vergleich auch im Rahmen ihres allgemeinen ästhetischen und literarischen Ansatzes, im Rahmen des Inhalts und der Form ihrer ausgewählten Romane geführt. Es wird versucht, festzustellen, ob und inwieweit die Figurengestaltung bei diesen Romanen zu ihrer Besonderheit beiträgt. Kurz gesagt zielt man darauf, die oben erwähnten Feststellungen in ausführlicher Weise in den ausgewählten Romanen vergleichend Pamuks und Müllers zusammenzufassen.

Im Allgemeinen ästhetisieren Müller und Pamuk ihre Werke immer vor einem politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund. Diese Tendenz bemerkt man einfach auch in ihren ausgewählten Romanen. Müller behandelt die Zeitprobleme, Diktatur und deren Widerspiegelung im Individuum, die Migration wegen unfreier Lebensumstände in dem eigenen Land, die Anpassungsperiode an das neue Land, die Einsamkeit in der Gesellschaft, das Fremdheitsgefühl zu sich selbst und zur Welt, den Existenzversuch in einer (patriarchalischen) Gesellschaft als eine Frau. All diese schildert sie durch die Hauptfigur Irene. Pamuk bringt die Binnenmigration, den Existenzversuch in einer anderen Stadt, die Wandlung der Stadt, eigentlich der Lebensweise, die Wirkung dieser Wandlung auf dem Individuum, die Entfremdung zu sich selbst und zu der Welt, indem er die politischen Themen in die Erzählung einfügt. Er thematisiert all diese Themen durch die Hauptfigur Mevlut, bei dem die Naivität und Sentimentalität zusammenkommen. Wie Lukács bejaht, formen sie ihre Romane nicht unabhängig von der Gesellschaft, sondern empfindlicher Weise gegenüber den Zeitproblemen. Auf diese Weise ist es möglich, von ihren Romanen über die Zeit und Gesellschaft etwas zu folgern.

Beide gründen ihre Thematik auf einem historischen Hintergrund. Bei Pamuk kommt eine geraumere Zeit vor als bei Müller. In „Reisende auf einem Bein“ ästhetisiert Müller das Historische in Rumänien und in der BRD der 80er Jahre mit der Wirkung der Diktatur bzw. in spezifischer Weise Ceaușescu-Regime zwischen 1965-1989. In „Diese Fremdheit in mir“ geht's hingegen um die Türkei in einer Periode zwischen 1969-2012, in der Pamuk von den Militärputschen, der damaligen Regierungspartei, den Politikern, dem Bildungssystem, der Verstärkungspolitik und dem Übergang vom Traditionellen

zum Modernen der Türkei erzählt. Der Hintergrund beider Romane erweckt ein Gefühl, als ob man einen historischen Roman entsprechend zu dem Ansatz von Lukács lesen würde. Sie werden zwar eigentlich nicht direkt als historische Romane bezeichnet, aber die Handlung oder besser gesagt die Hauptfragen stehen in einem historischen Hintergrund. In diesem Kontext sind Müller und Pamuk sich bewusst, dass das Erzählte nichts mit der Geschichtsschreibung, sondern mit der Literatur zu tun hat. Beide erklären, dass es die fiktive Wirklichkeit bildet, was sie schreiben. Denn, was die SchriftstellerInnen schreiben, ist letzten Endes eine fiktive, von einem Subjekt eingebaute Welt. Beide werden gleichwohl von den Herkunftsländern daher heftig kritisiert, dass sie ihre Heimat kritisieren und sogar diskreditieren. Aber sie lehnen diese negative Kritik mit der Begründung ab, dass sie nicht die absolute Wirklichkeit in der Literatur widerspiegeln, sondern eine fiktive. Innerhalb der Romane stellt man jedoch selbstverständlich auch eine objektive Wirklichkeit im Rahmen der politischen und gesellschaftlichen und geschichtlichen Begebenheiten der Zeit dar, wie Lukács erklärt. Der Leser liest beispielsweise die Diktatur und die damalige Gesellschaft, die Migration wegen der Diktatur und die Frauenproblematik bei Müller. Diese sind schon teilweise von Müller selbst erlebt. Der Militärputsch, der Kampf zwischen den Linken und Rechten, die Verstädterung, die Binnenmigration, die Pamuk in seinem Roman zur Sprache bringt, weisen auf bestimmte Wirklichkeiten hin. Aber gleichwohl ist hier zu betonen, dass die Objektivität der Wirklichkeit nach Lukács für die gegenwärtigen Schriftsteller kontrovers ist. In der Moderne –von manchen in der Postmoderne- ist vielmehr von einer variablen Wirklichkeit in den literarischen Werken die Rede, die sich von Person zu Person verändern kann. Müller und Pamuk versuchen gleichwohl die Wirklichkeit teilweise mit dem Ansatz von Lukács zu verkörpern. Ausgehend von dem Werk „Vater Goriot“ hebt Lukács hervor, dass die objektive Wirklichkeit durch die Widersprüche der Gesellschaft, objektiv und vielseitig gestaltet werden soll. Indem Pamuk und Müller jede Figur aktiv in der Handlung leben lassen, versuchen sie, dem Leser diesen vielseitigen Standpunkt nahezubringen.

In den beiden Romanen gibt es einen ausschlaggebenden Vergleich zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart bzw. zwischen dem Alten und dem Neuen. Dies schaffen Müller und Pamuk durch die Rückblenden zur Kindheit. Irene und Mevlut sind

in der Gegenwart immer in Kontakt mit der Vergangenheit in der Gegenwart. Es ist ihnen bewusst, dass die Vergangenheit ihre Gegenwart und sogar ihre Zukunft formt. Die Figuren in beiden Romanen symbolisieren eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Irene konkretisiert dies durch den Vergleich zwischen dem anderen Land und dem neuen Land sowie zwischen der anderen Irene in dem anderen Land und der neuen Irene in dem neuen Land. Mevlut veranschaulicht dies durch den Vergleich zwischen dem alten und dem neuen Mevlut. Es ist hier von einer Änderung und Zwiespaltigkeit der Identität die Rede.

Müller und Pamuk beherrschen die Weltliteratur. Dies ist in ihren Romanen deutlich zu sehen. Sie bereichern ihren Inhalt durch die Zitate der SchriftstellerInnen der Weltliteratur. Wie bereits erwähnt wurde, kommen z.B. das Zitat von Italo Calvino bei Müller und das Zitat von James Joyce bei Pamuk vor. In diesem Kontext verwenden sie die intertextuellen Elemente in ihren Romanen. Es ist schwierig, ihre Romane gründlich zu verstehen, ohne die Weltliteratur zu kennen.

Bei beiden Romanen ist die Ost-West-Beziehung eines der wichtigsten Fragen. Bei Müller kommt dies überwiegend als Ost-West-Spaltung. Müller kritisiert zwar den Osten, während sie den Westen vorzieht. Aber sie lässt den Leser fühlen, dass sie vom Osten genährt ist. Irene ist die Veranschaulichung alles Östlichen im Westen. Ihr zum Osten gehörendes Lächeln begründet dies. Sie immigriert aus Rumänien, d.h. aus dem Osten, in die Bundesrepublik Deutschland, d.h. nach dem Westen. Durch sie behandelt Müller sogar die Spaltung zwischen dem Ost- und West-Berlin der damaligen Zeit. Durch die Figur „Franz“ sieht der Leser diese Spaltung. Diese Beziehung zwischen dem Osten und dem Westen taucht bei Pamuk vielmehr als Ost-West-Dialektik auf. Er ignoriert das Traditionelle oder das Östliche nicht. Zudem steht er auch für den Westen bzw. für die westliche Lebensform. Mevlut verlässt Konya, die Stadt des Mittelanatoliens und siedelt nach Istanbul über, in eine Stadt, wo die Verwestlichung zusehends erlebt wurde und die man als ein Teil des Westens beschreiben kann. Er weist eigentlich auf einen Übergang von einer östlichen Lebensweise zur westlichen in Istanbul auf, wenn er den Übergang vom Traditionellen zur Moderne konkretisiert. Auch er, wie Irene, überträgt seine Herkunft in die Zukunft. Kurz gesagt werden Irene

und Mevlut in der Mitte zwischen dem Osten und Westen fikionalisiert. Sie hängen sowohl vom Osten als auch vom Westen ab. Sie sind vielseitige Figuren.

Pamuk und Müller wagen, die Tabuthemen zu erwähnen. Müller schildert die Diktatur und die Homosexualität als die damalige Tabu-Thematik. Bei Pamuk werden die religiösen Motive z.B. Koransuren oder teilweise der Inzest als Tabu-Thematik neben dem Politischen präzisiert.

In den beiden Romanen erscheint der Tod als ein gesellschaftliches Phänomen im Zusammenhang mit der Migration. Der Schriftsteller und die Schriftstellerin ästhetisieren dies vor allem durch das Grab-Motiv. Das Problem der Migration ist selbstverständlich bei Müller anders als Pamuk. Vor allem erlebt sie den Ortwechsel bzw. die Migration selbst, was auf den Gefühlszustand verankert ist. Ohnehin kann man dieses tiefe und intensive Gefühl im Rahmen der Migration infolge der Erlebnisse Müllers einfacher feststellen. Die Binnenmigration wird bei Pamuk als ein Istanbuler mithilfe seiner besonderen Beobachtungskraft behandelt.

Die Reise der Figur prägt die Handlung in beiden Romanen. Bei Müller ist die Reise Irenes zwischen In- und Ausland die Rede. Bei Pamuk ist die Reise Mevluts zwischen den Städten in dem gleichen Land. Die Reise zwischen dem Gesellschaftlichen und Individuellen d.h. zwischen ihrem gesellschaftlichen und individuellen Dasein ist bei beiden Figuren ähnlich gestaltet.

Beide Figuren immigrieren in die Hauptstädte des Landes: Irene nach Berlin, Mevlut nach Istanbul. Diese sind die multikulturellen Städte, die auf die Multikulturalität der Figuren wirken. Im Rahmen des Verhältnisses zwischen Raum und Figur kann man beispielsweise Irene als Tochter der Stadt und Mevlut als Sohn der Stadt bezeichnen. D.h., die Identifikation der Figur mit der Stadt ist klar gestaltet. Der Raum trägt direkt zum Inhalt bei. Die Entfremdung der Figuren ist überwiegend auf den Raum bzw. die Stadt zurückzuführen. Irene entfremdet sich dem Geburtsort wegen der fehlenden Freiheit. Sie entfremdet sich auch dem neuen Land, zumal sie diese Stadt nicht gründlich kennt. Ebenso entfremdet sich Mevlut der Stadt wegen ihrer Veränderung. Er

gerät zwischen der alten und neuen Stadt bzw. zwischen der alten und neuen Lebensform in Verzweiflung. In beiden Romanen weist der Raum mentale Assoziationen auf. Bei Müller assoziiert Rumänien z.B. überwiegend Angst. Bei Pamuk assoziiert Istanbul eine Brücke zwischen dem Alten und Neuen, zwischen dem Traditionellen und der Moderne.

In beiden Romanen ist der Gegenstand von Belang, der zur Komposition des Inhalts und zur Figur beiträgt. Für Irene ist beispielsweise der Koffer und für Mevlut sein Tragjoch ein wichtiges Motiv. Der Koffer symbolisiert besonders den Zwischenstand, die Migration und die Verzweiflungen Irenes im Leben. Das Tragjoch Mevluts ist sein Existenzgrund als ein Gegenstand, der zum Ahnen, zum Traditionellen, zum Alten gehört.

Für die beiden Figuren ist die Humanität der primäre Wert. Sie vertreten daneben die Werte der Klassik wie Freiheit, Toleranz und Gleichheit und Humanität. Sie hinterfragen diese Werte in der Gesellschaft, die zu verschwinden drohen.

In den beiden Romanen fallen die Berufe auf, die Hinweise auf das Politische, Gesellschaftliche und Geschichtliche beinhalten. Bei Müller werden der Beamte und der Politiker z.B. mit Hinweisen auf die Amtsgeschäfte ausgeprägt. Bei Pamuk wird der Stadtverkäufer in diesem Punkt präzisiert, dass er alles zu der Stadt, zum Kulturellen enthüllt.

In den beiden Romanen kommen aufständische Figuren vor. Bei Müller ist Irene ganz von alleine eine widerstehende Figur, die der Gesellschaftsordnung entgegenkommt. Bei Pamuk kann man Mevlut nicht übersichtlich als ein aufständischer Typ darlegen. Er handelt zwar seinen eigenen Wünschen nach und wird von niemanden geleitet, aber er leistet nicht aktiv Widerstand. Er erlebt den Widerstand oder den Kampf in sich, im Inneren. Im Roman Pamuks fallen die Figuren wie Samiha, Rayiha oder Fatma als aufständische Figuren auf, die sich vor allem gegen die patriarchalische Ordnung einsetzen. Ihren eigenen Wünschen zufolge gehen sie mit den Männern, die sie lieben. Sie lassen sich nichts von einer anderen Figur vorgeben. Ferhat und Süleyman sind die

widerstehenden Figuren im politischen Sinne. Sie sind aktiv in der Politik. Während Irene bei Müller als eine aufständische Frauenfigur hervortritt, ist Mevlut eine maßvolle Figur, die überwiegend die Harmonie unterstreicht.

Bei beiden Romanen sind die Frauenfiguren selbstständige, freiheitsliebende und eigensinnige Charaktere, die die Männer bewundern. Müller konkretisiert dies durch Irene, während Pamuk es überwiegend durch Rayiha und Samiha veranschaulicht.

Müller und Pamuk nehmen das Schreiben als eine Therapie an. Ihre Romanen ernährten sich zwar von den eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, sie entstanden jedoch infolge einer sorgfältigen Forschung und beträchtlicher Mühe. Sie nehmen nämlich das Schreiben Ernst. In diesem Kontext sind sie naive und sentimentalistische Romancier in Anlehnung an den Ansatz von Pamuk.

Entsprechend dem Lukács' Ansatz haben die Einzelheiten eine wichtige Rolle in der Handlung, sodass Müller und Pamuk auch ihre Figuren mit jeglichen körperlichen und seelischen Einzelheiten gestalten. Die Vielseitigkeit beim Erzählen vereinfacht somit die Einzelheiten zu präzisieren und den Inhalt zu bereichern.

Pamuk und Müller verwirren den Leser mit ihrer einzigartigen Form und ihrem einzigartigen Inhalt. Als was, das der Erzählung Vielseitigkeit verleiht, hat jede Figur in den beiden Romanen Mitspracherecht. Sie bewerten und erzählen die Geschehnisse nach ihrer Perspektive. Zudem literarisieren Müller und Pamuk die ausgewählten gesellschaftsgeschichtlichen Themen durch die Vergegenwärtigung. Die behandelten Tabu-Themen im Rahmen der Gesellschaft, Politik, Kultur und Religion erwecken Interesse beim Leser. Sie behandeln diese Themen bzw. den Inhalt in besonderer Weise mithilfe von neuen Techniken wie z.B. Collage, intertextuellen Elementen, Autofiktionalität. Laut Lukács heißt dies, dass die Form eines bestimmten Inhalts entwickeln. Müller beispielsweise formt ihren Roman als eine Erzähl-Collage, in dem sie die Diktatur und die Migration behandelt. Die Abgerissenheit oder der Zerfall infolge deren legt sie durch fragmentierte Erzählungen besser dar. Dieser Roman ist auch durch die Autofiktionalität ausgeprägt. Wenn man die Diktatur und die Migration

nicht selbst erlebt hätte, könnte man vielleicht einen so beeindruckenden Roman mit Details nicht niederschreiben. Die Autofiktionalität passt auf diese Weise sehr gut zu diesem Roman. Auf der anderen Seite thematisiert Pamuk die Übergangsperiode in der Türkei von dem Traditionellen zur Moderne und formt seinen Inhalt ebenso durch die Autofiktionalität. Er entwickelt ebenso einen neuen bzw. besonderen Stil, indem er Ich-Erzählung und Er-Erzählung zusammen bedient und die Figuren selbst sprechen lässt, wie es in einem Drehbuch der Fall ist. Jede Figur ist aktiv beim Inhalt, sie nehmen direkt am Erzählten nach eigener Perspektive teil.

Wie oben erwähnt wurde, sind beide Romane durch die Autofiktionalität geprägt. Sie verbinden ihre eigenen Erlebnisse und Erfahrungen als das Wirkliche mit dem Fiktiven. Das Wirkliche und die Fiktion stehen nämlich zusammen. Dies bereichert den Inhalt. Zudem verbindet es den Leser mit der Erzählung. Lukács legt einen großen Wert ohnehin auf diese Beziehung zwischen Leser und Erzählung, wie oben erklärt wurde. Mit dem Fiktionalen in ihren literarischen Werken erreicht der Leser diesmal die Möglichkeit, eine kritische Distanz zum Erzählten zu entwickeln und es objektiver wie möglich zu interpretieren. Außerdem kann er es vielseitig perzipieren. Dieses Zusammenkommen des Wirklichen und des Fiktionalen erinnert an den Ansatz von Lukács über die Wechselbeziehung von Kunst und Wissenschaft. Autofiktionalität in den Romanen von Müller und Pamuk kann man in diesem Punkt wie folgt deuten: Der Gedanke von Lukács, dass die Wirklichkeit in den literarischen Werken vorhanden ist oder sein soll, konkretisiert sich bei Müller und Pamuk. Sie zeigen die wirklichen Fragen, die gesellschaftlichen und geschichtlichen Begebenheiten, indem sie die Wissenschaft und die Kunst verschachtelt vorstellen.

Die volkstümlichen Eigenschaften wie Redewendung, Volkslied und Sprichwörter in beiden Romanen sind auffällig. Irene verwendet beispielsweise ein Sprichwort oder einen Ausdruck ihres Geburtslands: „Der Herr vom Dienst irrt quer über Felder. Das war eine Redewendung aus dem anderen Land. Sie meinte, auf etwas beharren, ohne zu verstehen“ (RaeB, 19). In dem Roman Pamuks tritt z.B. ein alter Spruch aus Beyşehir auf: „Lüge, die rauswill, bleibt nicht im Mund; Blut, das fließen will, bleibt nicht im Leib; Mädchen, das fortwill, bleibt nicht zu Haus“ (DFim, 14).

Mevlut eignet sich Boza als etwas Volkstümliches an. In Bezug auf die Volkstümlichkeit bzw. auf die Heimat haben Irene und Mevlut eigentlich unterschiedliche Standpunkte. Denn sie nehmen die Heimat unterschiedlich wahr, weil sich die Migrationsart bei ihnen unterscheidet. Dies bestimmt ihre Heimatswahrnehmungen und die Volkstümlichkeitsgedanken. Irene verlässt die Heimat psychologisch zwangsläufig, während Mevlut sie freiwillig um ein besseres Leben hinter sich lässt. Im Rahmen der Volkstümlichkeit sind beiden Figuren gemein, dass sie sich als Sohn oder Tochter der Gesellschaft zeigen. Lukács betont, dass der Dichter gegenüber der Zeit und der Gesellschaft empfindlich bzw. ein Sohn des Volkes und der Zeit sein soll. Sie schaffen es dadurch, dass sie jegliches Detail der Zeit und der Gesellschaft in die Erzählung einfügen. Der Leser kann somit die Spuren bzw. die typischen Eigenschaften der Zeit und der Gesellschaft einfach rezipieren.

Nach Lukács ist die Besonderheit des Schriftstellers und des Werks auf das Alte bzw. auf das Klassische als Vorbild zurückzuführen. Entsprechend dazu sieht man das Alte bzw. das Traditionelle bei Müller und Pamuk. Die Verschachtelung des Alten und des Neuen ist sowohl in Bezug auf die Form als auch auf den Inhalt bemerkbar. Es zeigt ihre Besonderheit, die alten, üblichen Fragen durch eine neue Perspektive mit neuen und gegenwärtigen Schreibtechniken zu ästhetisieren. In diesem Kontext legen Müller und Pamuk in ihren Romanen einen großen Wert auf das Traditionelle entsprechend dem Ansatz von Lukács, was ihnen die Nachhaltigkeit bzw. die Besonderheit bringt.

Irene und Mevlut sind die Figuren, die sich selbst und der Welt entfremden und infolgedessen in Verzweiflung geraten. Ihre Entfremdung gegenüber der Umwelt bzw. der Stadt ist viel präziser. Entsprechend zu dem Ansatz Müllers, zum fremden Blick, haben Irene und Mevlut immer einen fremden Blick im Leben. Irene erlebt diese Entfremdung in dem Geburtsort wegen der Diktatur, weil sie hier nicht frei ist, weil sie hier die politische Ordnung nicht begreifen und bejahen kann. Sie immigriert in ein anderes Land. In diesem neuen Land fühlt sie sich aber wieder fremd, weil sie diese Stadt und die Leute darin nicht gründlich kennt. Sie beherrscht zwar die Sprache in dem neuen Land, aber das reicht ihr nicht aus für eine gute Integration. Auch die Integration ist etwas Vielseitiges wie Migration, wie Irene betont. Irene hat ein fremdartiges Gefühl

auch gegenüber den Männern, gegenüber ihrer Lage auf der Welt. Auf diese Weise hinterfragt sie die Beziehung zwischen Frau und Mann. Mevlut hingegen verlässt die Stadt für eine andere in dem gleichen Land nach seinem Vater, um sich ein besseres Leben zu sichern. Er siedelt vom Dorf in die Stadt über. Weil sich die Lebensweise in dem Dorf und in der Stadt, sogar in der Stadt in den alten und neuen Zeiten verändert, entfremdet er sich der Stadt. Die Stadt ist gleichwohl ein wichtiges Motiv für ihn. Sie ist fast sein Existenzgrund. Die Entfremdung zur Stadt bei ihm deutet somit auf die Entfremdung zu sich selbst hin. Diese Situation entwickelt die Fremdheit bei ihm, die im Roman als die Hauptthematik auftritt. Es ist somit festzustellen, dass beide Romanfiguren einsame Figuren, die die transzendente Heimatlosigkeit erleben, wie Lukács im Rahmen der Moderne in der Romantheorie bestimmt. Mevlut ist aber in diesem Punkt weniger einsam als Irene, weil er die Liebe seines Lebens schon gefunden und die wirkliche Liebe erlebt hat. Irene kann auch die Liebe im Leben nicht finden. Trotz dieser Entfremdung und Fremdheit abstrahieren Mevlut und Irene sich nicht von der Gesellschaft. Stattdessen versuchen sie, sich in die Gesellschaft zu integrieren. Sie suchen dafür nach Lösungswege. Als Individuum ist es die einzige Voraussetzung zum Überleben in der Gesellschaft. Ihnen zufolge gleicht das Aufgeben dem Verschwinden. In dieser Hinsicht veranschaulichen sie eine Haltung entsprechend zur Meinung von Lukács. Wie von Lukács hervorgehoben wird, trennen Müller und Pamuk durch ihre kämpferischen Figuren die Gesellschaft und das Individuum nicht. Ferner stellt man in diesem Kontext bei Müller und Pamuk die Nationalallegorie so einfach fest, dass Irene und Mevlut die Individuen des kollektiven Bewusstseins sind.

Beide Figuren erreichen am Ende ihre Ziele. Irene bekommt die deutsche Staatsbürgerschaft. Sie ist am Ende in einem freien Land physisch weit von der Diktatur. Mevlut hingegen hat am Ende eine große Wohnung. Seine Lebensqualität ist nun besser als die Vergangenheit. Er heiratet Samiha. Aber Irene und Mevlut können gleichwohl das Gefühl der Verzweiflung und der Fremdheit nicht überwinden. Denn die Fremdheit ist ihnen immanent. Solange die Hinterfragung zwischen dem Individuellen und Gesellschaftlichen nicht verschwindet, d.h. solange sie leben und die Vergangenheit in sich haben, gehen die Verzweiflung und die Fremdheit nicht aus.

Im tiefen Sinne kann man eine solche Schlussfolgerung ziehen, dass sie eine soziale Maske zum Überleben in der Gesellschaft tragen. Die Kleidung, der Gegenstand oder der Ort maskieren sie manchmal bis zu einem bestimmten Grad. Aber trotzdem verändern sie die Physiognomie im Wesen nicht. Irene beispielsweise fühlt, dass die Kleidung oder das Schminken sich nicht verändern können. Ebenso Mevlut kann seine Naivität am Körperlichen bzw. sein kindliches Gesicht nicht verbergen.

In beiden Romanen fallen die gesellschaftsgeschichtlichen Themen überwiegend im Rahmen von Minderheiten, Provinzialität, Fremdheit und am-Rande-Stehen, Unterdrückt-Sein, Außenseiter-Sein. Dies zeigt die kritische Haltung der Schriftstellerin und des Schriftstellers zur Gesellschaft. Die Thematik des Zentralen und des Provinziellen ist bei beiden Romanen präzise geschildert. Irene und Mevlut erleben die Verzweiflung dazwischen in dem Zentrum als diejenigen, die von der Provinz stammen. Die Besonderheit der Figuren und der Romane ist darauf zurückzuführen, dass sie vom Provinziellen zum Zentralen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Regionalen zum Universalen reichen, indem sie das Regionale bzw. das Nationale mit dem Universalen bzw. Internationalen verbinden.

Im Rahmen der Physiognomik sind beide Figuren gute Beobachter. Diese Beobachtungskraft zeigt die von der Schriftstellerin und dem Schriftsteller. Sie beobachten die Umwelt, hinterfragen und deuten das Gesehene. Dass sie alles beobachten, kann man auch folgenderweise interpretieren: wenn sie die Seltsamkeit bzw. die Fremdheit um sich herum beobachten, was eigentlich zeigt, dass sie am Rande stehen. Sie können oder wollen das Beobachtete manchmal im tiefen Sinne nicht begreifen. Denn was sie im Hinblick auf die Gesellschaft, die Geschichte oder die Politik sehen, stimmt nicht mit ihren Werten wie Humanität, Toleranz, Freiheit überein.

Beide Figuren harmonisieren zuallererst das Individuelle und das Gesellschaftliche. In dieser Hinsicht erinnert man an den Ansatz von Lukács über die Wechselbeziehung von Gesellschaft und Menschen im Leben. Danach ist die literarische Figur ein Produkt dieser Wechselbeziehung von Gesellschaft und Menschen. Die Figuren Irene und Mevlut sind die Veranschaulichung dieses Ansatzes. Sie tauchen als Produkt der

Wechselbeziehung zwischen Gesellschaft und sich selbst bzw. dem Individuum auf. Sie sind die Individuen, die die behandelten gesellschaftlichen Begebenheiten verinnerlichen. Man bemerkt das Gesellschaftliche in ihrer Individualität und die Individualität der Figuren in den gesellschaftlichen Begebenheiten. Entsprechend zum Ansatz von Lukács werden sie somit zu Typen.

Müller und Pamuk geben einen großen Wert auf die Physiognomie in den Romanen. Sie gestalten solche Hauptfiguren, die die präzise physiognomische Deutung ermöglichen. Die Gestaltung der Physiognomie umfasst nicht nur das Äußerliche bzw. die körperliche Erscheinung, als auch die gesellschaftlichen, kulturellen, geschichtlichen Spuren in sich. Die körperliche Erscheinung deutet auf die seelischen Eigenschaften der Figur hin. Der Körper und die Seele stehen in einem dialektischen Verhältnis. In beiden Romanen weist die körperliche Schwäche direkt auf die seelische hin. Das Körperliche symbolisiert das Seelische. Wieder entsprechend zu dem Ansatz von Lukács enthält die Physiognomie der Figuren auch die gedankliche Höhe. Das Geistige und das Sinnliche verschmelzen ineinander durch die Figurengestaltung. Der Zusammenhang zwischen der Physiognomie und der Zugehörigkeit wird in beiden Romanen betont.

Die Romane kann man durch die Namen- und Farbensymbolik interpretieren. Auch der Schriftsteller und die Schriftstellerin selbst geben Platz zu solchen Interpretationen. Z.B., der Name „Irene“ wird im Roman mithilfe „der unsichtbaren Städte“ von Italo Calvino gedeutet. Die dominanten Farben dieses Romans sind grau und grün. Grau ist mit dem Schrecken und der verfahrenen Lage der Politik der Zeit und Gesellschaft zu identifizieren. Grün symbolisiert die Hoffnung Irenes. Bei Pamuk ist die Namensauswahl der Kinder von Korkut und Mevlut ganz geeignet, nach der Namensymbolik zu analysieren, wie oben ausführlich zu deuten versucht wurde. Im Rahmen der Farbensymbolik kann man die Farbe violett interpretieren, die sich mit Samiha mit ihrem Charme identifiziert.

Die Hauptfiguren beider Romane sind frei, freiheitsliebende Figuren. Sie bevorzugen, frei zu handeln, frei zu entscheiden. Sie sind willensstark. In diesem Kontext lehnt Irene die Diktatur und das totalitäre Regime ab. Mevlut hingegen zieht vor, als

Stadtsverkäufer zu bleiben, zumal er sich erst somit frei um seine eigene Sache kümmern kann. Auf diese Weise kann man feststellen, dass diese Figuren entsprechend dem Ansatz von Lukács und Hegel gestaltet werden, dass die Freiheit bei der Figur primär sein soll.

Entsprechend dem Lukács' Ansatz steht jede Figur in einer gegenseitigen Beziehung zu den anderen. Die Beziehung Irenes mit Franz, Thomas und Stefan und die Beziehung Mevluts mit Rayiha, Samiha, Süleyman und Ferhat entwickeln sich in einer solchen Wechselseitigkeit. Die Hierarchie der Figuren ist präzise geschildert. Jede Figur unterstützt die andere in einer hierarchischen Ordnung. Die Figuren präzisieren und verstärken den Charakter „Irene“ und „Mevlut“.

Letztendlich kann man die Eigenschaften der Figur mit der intellektuellen Physiognomie wie folgt auflisten, was einen Kriterienkatalog im Rahmen des ästhetischen Ansatzes von Lukács zur Gestaltung der intellektuellen Physiognomie im Kunstwerk herausstellen kann. Die Figuren in den Romanen Müllers und Pamuks werden danach wie folgt analysieren:

1. Nach Lukács soll die Figur selbst- und weltbewußt sein. Irene und Mevlut sind solche Figuren. Irene kennt sich selbst; es ist ihr bewusst, was sie machen oder nicht machen kann. Die Migration in die Bundesrepublik Deutschland ist die Folge eines solchen Bewusstseins. Auf der anderen Seite weist Mevlut beispielsweise, dass er niemals die Ehrlichkeit aufgeben kann. Neben ihrem Selbstbewusstsein sind sie auch weltbewusste Figuren. Sie sind empfindlich gegenüber den gesellschaftsgeschichtlichen Begebenheiten. Sie erleben die Probleme in der Gesellschaft in tiefer Weise wegen dieser Empfindlichkeit. Sie sind diejenigen, die die Welt verinnerlichen. Mit wachem Bewusstsein, wie Lukács betont, nehmen sie ihr Dasein und ihre Umwelt wahr. Trotz der Widersprüche mit der Gesellschaft sind sie nicht introvertiert. Irene ist immer im Kontakt mit den Menschen. Im engeren Sinne zeigt es ihre Beziehung mit Stefan, Thomas und Franz. Ebenso Mevlut ist immer unterwegs, auf den Straßen im Kontakt mit den Leuten, d.h., er ist immer in/mit der Welt.

2. Nach Lukács soll die Figur eine Weltanschauung haben. Es zeigt vor allem, dass die Figur ihre eigene Persönlichkeit und die Umwelt wahrnimmt und sich danach eine Lage in der Gesellschaft bestimmt. In diesem Kontext entwickelt die Figur sich durch die Wirkung der Zeit und Gesellschaft eine Weltanschauung. Das literarische Werk zeigt somit die vorherrschende Weltanschauung, sei es für, sei es gegen die Weltanschauung der Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie. Irene und Mevlut sind die Hauptfiguren, die mit einer bestimmten Weltanschauung gestaltet werden. Ihr physisches und psychologisches Dasein bestimmt auch diese Weltanschauung. Mit ihrer Weltanschauung steht Irene gegenüber der Diktatur, bzw. einer totalitären Weltanschauung. Sie verteidigt die Freiheit, Toleranz, Humanität und eigentlich Gleichheit auf der Welt. Ebenso Mevlut verteidigt die Humanität, Freiheit, Naivität, Ehrlichkeit und Toleranz. In den manchen Teilen präzisiert er auch weder fern von ihr noch bei ihr die islamistische Weltanschauung. Nach Lukács ist es davon nicht die Rede, dass diese Weltanschauung richtig oder falsch ist, sondern, dass sie objektiv widerspiegelt wird. Egal, ob die Weltanschauung richtig oder falsch ist, zeigen sie ihre Haltungen, ihre Weltanschauungen in den Romanen, ohne zu zögern, welche ihre Persönlichkeit bzw. ihren Charakter enthüllen.
3. Nach Lukács soll die Figur die Zeit und die Gesellschaft reflektieren. Irene und Mevlut reflektieren dazu entsprechend das Typische der eigenen Zeit und Gesellschaft.
4. Nach Lukács soll die Figur zur Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit dienen. Irene und Mevlut widerspiegeln bis zu einem bestimmten Grad die objektive Wirklichkeit. Die wirklich erlebten politischen, gesellschaftlichen, kulturellen Begebenheiten treten in den Romanen auf. Bei Pamuk tauchen auch die wirklichen Persönlichkeiten der Zeit. Müller steht ohnehin als die wirkliche Person mit der Maske „Irene“ im Roman.
5. Nach Lukács überwindet die Figur das Alltägliche und soll sich typisch in typischen Situationen zeigen. Dies ist eine der wichtigsten Bestimmungen von ihm, um die Besonderheit zu erreichen. Das Hinausgehen über das Allgemeine

bringt die Einzigartigkeit zustande. In dem Roman Müllers zeigt die ausführliche Erzählweise der Diktatur und des Lebens als eine Migrantin in der Bundesrepublik Deutschland, dass die hier behandelten Begebenheiten einzigartig sind. Dass Mevlut über das Alltägliche in der Stadt hinausgeht, und die Kleinigkeiten darin kennt, unterscheidet seine Fremdheit von den üblichen. Die Thematisierung der Migration bei Müller ist einzigartig, zumal Irene als eine Frau damit kämpft. Ihr Kampf wird über die Beziehung zwischen Frau und Mann, die Liebe, die Marginalität der Sexualität geschildert. Irene veranschaulicht z.B. unterschiedlicherweise die Fremdheit in einem Land, dessen Sprache sie beherrschen kann. Sie betont damit die Vielseitigkeit der Migration. In dem Roman Pamuks überwinden die Naivität und die Fremdheit Mevluts das Alltägliche. Bereits der Erzähler im Roman weist darauf hin, wie Mevlut das Erlebte erdulden kann. Kurz gesagt werden beide zu typischen Figuren, indem sie durch die Details bzw. die Einzelheiten über das Allgemeine hinausgehen. Für Mevlut ist das naive Gesicht etwas Typisches. Das Gefühl der Unzulänglichkeit und der Unvollendetheit bei Irene hingegen reflektiert ihre typische Situation.

6. Nach Lukács soll die Figur lebendig sein. Diese Bestimmung entsteht nach ihm eigentlich spontan, wenn die Figur schon nach all den anderen bestimmten Punkten gestaltet wird. Die Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie ist sowieso vielseitig. Denn in sich beinhaltet sie die Widersprüche bzw. das Allgemeine und das Einzelne, das Wirkliche und das Fiktionale, das Geistige und das Sinnliche, das Individuelle und das Kollektive. Indem Irene und Mevlut die abstrakten Fragen ihrer Zeit und Gesellschaft als ihre eigenen individuellen Fragen verinnerlichen, stehen das Gesellschaftliche und das Individuelle bei ihnen in einer dialektischen Beziehung. Die persönliche Heimatlosigkeit und Fremdheit Irenes enthalten auch die Diktatur, die Frauenproblematik und die Migration. Die individuelle Fremdheit Mevluts beinhaltet z.B. das Misstrauensgefühl in der Gesellschaft zwischen den Menschen, die Militärputsche oder die Übergangsperiode von der traditionellen zur modernen Türkei.

7. Nach Lukács soll die Figur vielseitig sein. Auf diese Weise ist eine intellektuelle Figur weder ausschließlich ein guter oder erfolgreicher Mensch noch ein böser oder versagter. Er zeigt sich mit jeglichen seinen inneren und äußeren Eigenschaften als eine echte Persönlichkeit. Die Figuren legen sich zusammen mit ihren Stärken und Schwächen dar. Irene beispielsweise ist eine starke, standhafte, kluge Frau. Sie trifft eine Entscheidung und siedelt nach Deutschland über. Aber trotzdem begeht sie selbstverständlich manchmal auch Fehler wegen ihrer Angst, Zwiespalt und Empfindlichkeit. Auf der anderen Seite tritt Mevlut als eine Figur auf, die eigentlich versucht, seinen Wünschen nachzukommen. Er ist ehrlich und fleißig. Als die Schwäche kann man seine Naivität zeigen, wegen der er mehrmals betrogen wird. Abgesehen davon trägt die Wechselbeziehung zwischen den Figuren zur Vielseitigkeit in den Romanen bei, was auch oben im Rahmen der Hierarchie zwischen den Figuren erwähnt wurde. Die Eigenschaften Irenes werden durch die gegenseitige Beziehung mit Franz, Stefan und Thomas verankert. Jede enthüllt verschiedene Eigenschaften Irenes. Durch die Beziehung mit Franz kommen ihre Weiblichkeit und die Liebe vor. Durch die Beziehung mit Thomas sieht der Leser ihre Toleranz. Durch die Beziehung mit Stefan schildert Müller die Freundschaft. Bei Pamuk bringen Rayiha, Samiha, Süleyman und die Tochter verschiedene Werte von Mevlut an den Tag. Rayiha macht sein Vertrauensgefühl bekannt. Mithilfe der Beziehung mit Ferhat sieht der Leser die Freundschaft. Durch die Beziehung mit seinen Töchtern werden seine Vaterschaft und sein Familienverhältnis verankert. In dieser Hinsicht ist die Hierarchie unter den Figuren in den Romanen präzise geschildert.
8. Nach Lukács soll die Figur als eine geistig-sinnliche Substanz gestaltet werden. Auf diese Weise werden sowohl ihre geistige als auch sinnliche Eigenschaften harmonisch vorgebracht. Dies stellt man präziser bei Mevlut fest. Denn Pamuk gestaltet Mevlut ohnehin nach seinem Ansatz über den naiven und sentimentalischen Romancier. Neben Mevlut ist auch Irene eine Figur, die selbstkontrolliert sowohl nach ihrer Vernunft als auch nach ihren Gefühlen handelt. Jede Figur bestimmt sich eine Weltanschauung durch eine geistig-sinnliche Bewertung der Welt.

9. Nach Lukács soll die Figur sich durch das Exzeptionelle und das Extreme von den anderen unterscheiden. D.h., das Extreme und das Exzeptionelle können zur Gestaltung der Figur mit der intellektuellen Physiognomie und zur Typisierung sowie zur Besonderheit der Figur und des Werkes als Mittel eingesetzt werden. Als Extreme tauchen bei Mevlut seine Naivität und Ehrlichkeit, bei Irene ihre Angst und Humanität auf.

10. Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten wird zusammenfassend in Betracht von Wechselbeziehung zwischen dem Individuellen-Gesellschaftlichen, Privaten-Öffentlichen, Einzelnen-Allgemeinen, Realen und Fiktiven, Konkreten und Abstrakten gebildet. Im Rahmen dieser Wechselbeziehung ist diesem zu entnehmen, dass die intellektuelle Physiognomie wie das Besondere im Kunstwerk vorkommt. D.h., eine Figur mit der intellektuellen Physiognomie steht in der Mitte und ist vieldeutig. Sie ist in der Mitte zwischen dem Individuellen-Gesellschaftlichen und dem Privaten-Öffentlichen, Einzelnen-Allgemeinen, Realen und Fiktiven, Konkreten und Abstrakten. Sie ist vieldeutig und deswegen deutet man jeden Bestandteil der Figur mit einer vielseitigen und tiefen Perspektive. Ebenso ist das Besondere in der Mitte des Kunstwerkes, in der Mitte zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen und vieldeutig sowie allumfassend. All diese Eigenschaften werden bei Irene und Mevlut entsprechend dem Lukács' Ansatz festgestellt.

Die Hauptfiguren Müllers und Pamuks sind die besonderen Figuren mit diesen Eigenschaften entsprechend zum Lukács' Ansatz. Sie verankern die Besonderheit der Romane. Auf diese Weise wandelt ihre Regionalität zur Universalität, was sie von den anderen gegenwärtigen SchriftstellerInnen unterscheidet und was ihnen den Nobelpreis für Literatur verliehen hat.

SCHLUSSBEMERKUNG

In dieser Arbeit wurden die Romane „Reisende auf einem Bein“ von Herta Müller und „Diese Fremdheit in mir“ von Orhan Pamuk im Rahmen von Georg Lukács‘ Ansatz „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ vergleichend untersucht und die Figurengestaltung wiederum nach dem Ansatz von Lukács „über die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik: Das dialektische Verhältnis zwischen dem Allgemeinen, Besonderen und Einzelnen“ in Bezug auf den Beitrag zur Besonderheit der Romane vergleichend bewertet wurde.

Im theoretischen Teil der Arbeit wurden die Physiognomik und Lukács‘ allgemein-ästhetischer Ansatz und besonders die oben erwähnten Ansätze behandelt, während im praktischen Teil die ausgewählten Romane im Rahmen dieser Ansätze mit der Methode der vergleichenden Literaturwissenschaft analysiert wurden. Die Romane wurden im Hinblick auf Form und Inhalt insbesondere aus Sicht der Figurengestaltung verglichen. Dabei profitierte man vor allem von einer pluralistischen Methodologie, die zur pluralen Struktur der Arbeit passt. Während Lukács‘ Ansatz die Figur aus Sicht der Innen-Außen-Dichotomie im kulturellen, sozialen, historischen und ideologischen Kontext mit ihrer Umwelt bewertet, erfordert der pluralistische Ansatz eine vielseitige Perspektive. In diesem Zusammenhang interpretierte die hermeneutische Methode hier die Figur detailliert mit all ihren Facetten. Die psychoanalytische Methode deutete das Ungesehene von dem Gesehenen bzw. von dem Sichtbaren ausgehend bei der Figurengestaltung und stellte das dialektische Verhältnis zwischen dem Schriftsteller sowie der Schriftstellerin und ihren Romanen fest. Lukács, der im Rahmen der Literaturtheorie einen marxistischen Blickpunkt hat, und sein Ansatz der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten, bei dem er das Individuelle und Gesellschaftliche bei der Figur vereint, werden mit einer marxistischen und literatursoziologischen Methode bewertet. Im Rahmen des Romanvergleichs, indem man jedes Detail in Acht nimmt, wird auch von der werkimmanenten Methode Gebrauch gemacht.

Im ersten Kapitel der Arbeit wurden die Begriffe „Physiognomie“ und „Physiognomik“ detailliert behandelt, damit sie eine Basis zum Ansatz von Lukács bilden können. Zunächst wurden durch deutsche und türkische Wörterbücher das Bedeutungsfeld festgelegt und Deutungen der Wissenschaftler, Forscher und SchriftstellerInnen bezüglich dieser Thematik aufgenommen. Der Begriff „Physiognomie“, der im Ansatz von Lukács als „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ vorkommt, bedeutet im wörtlichen Sinne Aussehen und die äußerliche Erscheinung. Im Zusammenhang damit bedeutet die Physiognomik den Versuch, anhand des Aussehens der äußerlichen Eigenschaften die innerlichen Eigenschaften zu erkennen. Lukács verinnerlicht die Physiognomie als die intellektuelle Physiognomie. Darin hebt er vor allem, wie in der Physiognomik, die dialektische Beziehung zwischen dem Äußerlichen und dem Innerlichen hervor. Aber er betont eher die pluralistische und geistig-sinnliche Struktur der Physiognomie. Die kommt danach als der Gedankengehalt zum Vorschein. In diesem Kontext wurde es festgestellt, dass der Begriff der Physiognomie nach Lukács eine umfangreichere und tiefere Bedeutung als aus der Sicht der Physiognomik ist. „Physiognomie“ im engen Sinne bedeutet somit „Aussehen“, aber im tiefen Sinne, wenn man dies genauer interpretiert, die äußerliche Erscheinung, die anhand der Dialektik zwischen dem Äußeren und Inneren, dem Individuum und der Umwelt sowie dem Individuellen und dem Gesellschaftlichen konkretisiert wird. Somit wird es auch eine kritische Betrachtungsweise möglich gemacht, sodass der Leser diese Dialektik immer vor Augen hält, wenn er die Physiognomie der Figur bewertet.

Vor allem im oberflächlichen Gebrauch und sogar in Sprachen (auch im Türkischen) außer dem Deutschen, gibt es im zeitgenössischen Sprachgebrauch zwischen den Begriffen der Physiognomie und der Physiognomik keine klare Unterscheidung. In den meisten deutschen Wörterbüchern außer den Fach- und Etymologie-Wörterbüchern, wird nur der Begriff der Physiognomie als Gesichtsausdruck und Konkretisierung des Gesichts beschrieben. Es ist deutlich zu sehen, dass der Begriff der Physiognomik in vielen Wörterbüchern sogar nicht erklärt wird, in manchen schon vorhanden ist, aber nicht detailliert dargelegt wird. Im Allgemeinen versteht man daher unter Physiognomie und Physiognomik das Ähnliche als die Interpretation des Charakters oder den Charakterdeutungsversuch im Rahmen der Innen-Außen-Dialektik des Menschen,

ausgehend von der äußerlichen Erscheinung. D.h., in den meisten Sprachen assoziiert der Begriff der Physiognomie den Begriff der Physiognomik. In dieser Hinsicht kann man die Physiognomie der Figur als der Ausdruck des Inneren an der äußerlichen Erscheinung begreifen, die die vielseitige Struktur der Figur enthüllt. Letztendlich ist die Physiognomie, wie innerhalb der vorliegenden Arbeit erwähnt wurde, im erweiterten Sinne die körperliche Grundlage des Menschen zum Deuten der geistigen Eigenart. Diese körperliche Grundlage umfasst im Allgemeinen auch die Spuren der Gesellschaft und der Zeit.

Wenn aus Sicht des Deutschen und Türkischen dieser Begriff verglichen wird, stellt man fest, dass im Türkischen die Physiognomie als „Fizyonomi“ bekannt ist. Dieser Begriff wird in alten Texten als „kîyâfet“, „firâset“, „ferâset“, „ilm-i firâset“ oder „ilm-i kîyâfet“ gebraucht. Die Differenz zwischen der Physiognomie und der Physiognomik ist in diesen Begriffen deutlicher zu sehen, die ihren Ursprung im Persischen und Arabischen haben und in den alttürkischen Texten im Rahmen der Diwan-Literatur vorkommen. Während „kîyâfet“, „firâset“ und „ferâset“ der Physiognomie entsprechen, werden „ilm-i firâset“ und „ilm-i kîyâfet“ mit der Physiognomik gleichgesetzt. Ausgehend hiervon im Zusammenhang der Innen-Außen-Dialektik ist zu sehen, dass sowohl im Osten als auch im Westen diese Art von Bewertungen zwar in allen Bereichen erarbeitet wurde. Es ist jedoch kontrovers, ob die ersten Arbeiten aus dem Osten oder Westen stammen. Es wurde festgelegt, dass der Bedeutungsbereich der Physiognomie sowohl im Deutschen als auch im Türkischen nahezu gleich ist, aber im Deutschen infolge der detaillierten Forschungen umfangreicher ist. Im Rahmen der Innen-Außen-Dialektik der Physiognomik steht das Gesicht im Vordergrund. Die Kleidung ist genauso wichtig. Die Rolle der physiognomischen Deutung des Gesichts und der Kleidung wurde somit in der Arbeit durch die türkischen und deutschen Argumentationen beispielsweise von Dino und Kemal über das Gesicht und von Balzac über die Kleidungslehre begründet.

Die Physiognomik, als die Interpretation der Physiognomie, leistet Beitrag zur Figureninterpretation in den literarischen Werken. Die literarische Physiognomik begibt sich demnach ausgehend von der Physiognomie der Figuren dazu, die seelischen,

psychologischen und die individuellen Eigenschaften zu bewerten. Das Hauptziel der Physiognomik besteht in der Literaturwissenschaft somit darin, vom Gegebenen zum Verborgenen, vom Gesehenen zum Ungesehenen, vom Konkreten zum Abstrakten, vom Bekannten zum Unbekannten im Werk zu gelangen. Auf diese Weise wurde herausgefunden, dass die Physiognomik bei der Figurenanalyse hermeneutisch nützlich ist. Laut dem Lukács' Ansatz, der es vorsieht, jedes Detail der Figur im literarischen Werk zu deuten, soll dazu entsprechend auch solch eine Innen-Außen- und Figur-Umwelt-Dialektik betrachtet werden. Diesen Bestimmungen nach liest und rezipiert der Leser die physiognomischen Eigenschaften der Figur im Rahmen des Äußeren und Inneren, dem Subjektiven und Objektiven und dem Individuellen und Gesellschaftlichen. Somit ist die Physiognomie der Figur nicht nur ihre körperliche Erscheinung, sondern sie ermöglicht, auch die Interaktion, Zusammengehörigkeit, das Wechselspiel und der Widerstreit der Figur mit/unter den anderen zu deuten.

Bei der physiognomischen Gestaltung und Deutung ist die früh erworbene Erfahrung enorm wichtig. Für Lukács ist in diesem Zusammenhang die gesellschaftsgeschichtlichen Erfahrungen und die Welt- und Menschenkenntnis bei der Figurengestaltung und -interpretation von Belang. Er formt diesen Ansatz im Hegelschen Vorbild. Der Schriftsteller gestaltet danach seine Figur mit einer gesellschaftsgeschichtlichen Perspektive. D.h., er betrachtet die Geschichte und die Gesellschaft seiner Zeit bei der Figurengestaltung. Somit gewinnt die Figur aus physiognomischer Sicht eine repräsentative Dimension. Während die äußerliche Erscheinung der Figur Anzeichen zum Charakter gibt, wurde festgestellt, dass sie es auch möglich macht, auf historischer, gesellschaftlicher, kultureller, nationaler, universeller und ideologischer Ebene Schlüsse bezüglich der Figur, der Epoche, der Zeit und der SchriftstellerInnen zu ziehen. Eigentlich die geistig-sinnliche Dimension der Gestaltung der intellektuellen Physiognomie macht dies möglich. Lukács schlägt dabei vor, die Physiognomie der Figur vielmehr im sozialen Bereich zu interpretieren, wo das Individuelle und Gesellschaftliche aufeinander treffen. All diese erfordern ein tiefes Lesen aus der Perspektive des Lesers.

Der Mensch ist im Besonderen ein Ganzes. Sein Inneres-Äußeres bzw. die äußerliche und innerliche Erscheinung, seine Umwelt, seine individuelle und gesellschaftliche Existenz, sein Abstraktes und Konkretes, die Affektzustände, die am äußeren bemerkt werden, bzw. er mit allem drum herum ist ein Teil dieses Ganzes. Deswegen sollte der Mensch in diesem Ganzen vielseitig bewertet werden. In diesem Kontext wird die Figur aus einer pluralistischen Perspektive betrachtet, was die Basis des physiognomischen Ansatzes in der Literatur bildet. Der Ansatz des Totalitätsprinzips in dieser physiognomischen Betrachtungsweise entspricht dem Ansatz von Lukács. Er sieht vor, alles im Rahmen der Totalität und innerhalb der Komposition zu bewerten. Für die Figur gilt dasselbe. Die Figur ist in sich selbst und in ihrer sozialen Identität ein Ganzes. Äußerliche, innerliche, körperliche, seelische, individuelle sowie gesellschaftliche Eigenschaften bestimmen ihre Existenz.

Wenn der Mensch seelisch und körperlich ein Ganzes ist und aber trotzdem einer dieser beiden Ebenen dominierend im literarischen Werk wiedergegeben wird, dann könnte das heißen, dass der Mangel von etwas Bestimmten widerspiegelt wird. D.h., die Neigung zum Inneren bei der Figurengestaltung kann beispielsweise auf das soziale Defizit der Figur hinweisen. Diese Festlegung kann man in Anlehnung an Lukács' Ansatz über „die Gestaltung der intellektuellen Physiognomie“ hervorbringen. Wie er es unterstreicht, sollte die Figur durch das dialektische Verhältnis zwischen ihrer äußerlichen und innerlichen Erscheinung, ihrer gesellschaftlichen und individuellen Existenz sowie durch ihre Schwächen und Stärken zum Vorschein gebracht werden. Diese vielseitige Gestaltung der Figur macht erst möglich, realitätsnahe, lebendige, vielseitige und besondere Figuren zu schaffen. Erst somit kann man vor allem die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit gewährleisten. Eine solche Figurengestaltung benötigt, viele verschiedene Sachen zu harmonisieren, was die Parteilichkeit der Figur beiseitelegt. Müller und Pamuk konkretisieren dies in ihren Romanen. Wie Lukács betont, ist der Widerspruch ein wesentlicher Teil des Menschen im Leben, aber es gibt einen existenziellen Bedarf des Menschen zur Harmonie trotz jedes Widerspruchs. Dieser Bedarf gleicht die Extreme im Zentrum aus. Somit ist die Einheit in Widersprüchen bei beiden Figuren Müllers und Pamuks ganz klar.

Im Untertitel „Die Beziehung zwischen Physiognomik und Kunst“ dieser Arbeit wurde über die Stellung der Kunst in der physiognomischen Analyse diskutiert. Man betonte dabei, welche enorme Stellung diese heutzutage hat. Mit dem Ansatz, dass die äußerliche Gestalt den Charakter einer ganzen Epoche, Gesellschaft und des Schriftstellers verrät, ermöglicht die Gestaltung der Physiognomie im Kunstwerk, die Figur, den Schriftsteller, die Zeit und die Gesellschaft zu interpretieren. Diese macht es möglich, Schlüsse bezüglich des Schriftstellers, der Epoche, der Gesellschaft zu ziehen. Auch im Ansatz von Lukács tritt dies zum Vorschein. Eine solche Figurengestaltung, die die erwähnten Interpretationen ermöglichen, wurde in den Romanen Müllers und Pamuks festgestellt. D.h., Müller und Pamuk praktizieren einen solchen Ansatz bei der Figurengestaltung in ihren Romanen.

Laut den Ansichten der Physiognomik und nach Lukács sind die SchriftstellerInnen gute Beobachter. Aus dieser Sicht können ausschließlich die SchriftstellerInnen, die gute Beobachter sind, Welt- und Menschenkenntnis besitzen und solche Figuren gestalten, die über eine Welt- und Menschenkenntnis verfügen und gute Beobachter sind. Dem Ansatz von Lukács zufolge können sie ihre Figuren und Werke zum Besonderen erheben. Denn sie können die Einzelheiten bemerken. Beim Beobachten muss man nämlich auch aufpassen. D.h., ausschließlich das Beobachten ist für die SchriftstellerInnen nicht genug. Wie ein Physiognomiker soll auch ein Schriftsteller das Beobachtete eigentlich aufpassen, was der Verstand bedingt. Dieser Ansatz der Physiognomik entspricht dem Lukács' Ansatz, dass das Sinnlich-Geistige einer Figur in einer dialektischen Beziehung sein sollte. Oder er assoziiert das Prinzip des „wache[n] Bewusstsein[s]“ bei der Figurengestaltung. Mit einem wachen Bewusstsein kann danach ein Schriftsteller das Erzählte und die Figur detailliert und vielseitig zur Sprache bringen. Ein solches Bewusstsein bei der Figurengestaltung wurde im Rahmen dieser Arbeit bei Müller und Pamuk festgestellt. Ihre Figuren zeigen sich mit einem präzisen wachen Bewusstsein.

Wenn von der Physiognomie der Figur die Rede ist, kommt auch die Maske im Rahmen von sich verstecken, von der Identitätsverwandlung oder von der bewussten bzw. gezielten Veränderung des Äußeren in den Sinn. Die Physiognomie der Figur kann auf

individueller und gesellschaftlicher Ebene manchmal variieren, oder die Figur kann in der Gesellschaft mit einer Maske hervortreten. Auf diese Weise versucht man in dieser Arbeit, die Physiognomie der Figur vielseitig zu analysieren, damit keine Lücke oder Missverständnisse bei der Deutung zustande kommt. D.h., wenn die Deutung der Physiognomie nur flüchtig stattfindet, dann können unzutreffende Schlüsse über die Figur gezogen werden. Um dieses Missverständnis zu umgehen, zieht Lukács die intellektuelle Physiognomie vor. In dem Punkt, in dem das Individuelle und das Gesellschaftliche aufeinandertreffen, hat die Deutung Wert und Gültigkeit. Gestik, Mimik, Affektzustand, Kleidung, Raum, Gegenstand und weitere in Verbindung mit der Figur tretende Äußerlichkeiten sollten somit in die Bewertung mit eingeschlossen werden. Nur so kann bezüglich der Figur eine genaue und vielseitige Folgerung zum Charakter und zur Weltanschauung gemacht werden. Außerdem ist die Maske, wie auch in der Arbeit erwähnt wurde, dazu bestimmt, wesenshalber demaskiert zu werden. Irgendwo, auf irgendeine Weise kommt das wahre Gesicht der Figur zum Vorschein. Mit einer Freud'schen Interpretation gelangt das Unbewusste auf irgendeine Weise zum Bewussten und das Innere auf irgendeine Weise zum Äußeren. So wie Lukács es betont, ist bei der Interpretation der Figur jedes Detail deswegen von großer Bedeutung. Das, was die Figur zum Vorschein bzw. zum Vorne bringt und sie singulär macht, sind diese Details.

Damit diese bei der Interpretation der Physiognomie der Figuren in den ausgewählten Romanen einen Nutzen ziehen können, wurden im theoretischen Teil neben der Physiognomik auch die Ansätze Hegels und Freuds über die Innen-Außen-Dichotomie erwähnt. Insbesondere Hegel als Vorbild von Lukács, hat seinen Ansatz über die „Romantheorie“, „Über die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik“ und über die Innen-Außen-Dichotomie, die Form-Inhalt-Dialektik und die Figurengestaltung beeinflusst. Die Bestimmungen Hegels über die Bedingtheit des Äußeren und Inneren, der Form und des Inhalts sowie über die Totalität formt den Lukács' Ansatz der Figurengestaltung. Neben Hegel wurde auch Freud im Rahmen der Innen-Außen-Dichotomie zur Sprache gebracht. Er betont, dass das Seelische im Körperlichen oder anders herum zum Vorschein kommt. D.h. das Unbewusste wird auf jeden Fall im Bewussten entdeckt. Auch dies hilft bei der Interpretation der Physiognomie der Figur.

Somit kann man bei der Figur vom Sichtbaren auf das Unsichtbare bzw. vom Unbewussten auf das Körperliche schließen. Also im Rahmen der Innen-Außen-Dichotomie behandelt man die Figur in einer körper-seelischen Einheit und in einer Einheit mit seiner Umwelt, Zeit, Gesellschaft, was Lukács betont.

Im Lichte dieser Informationen wurde im theoretischen Teil Georg Lukács, sein ästhetisch-literarischer Ansatz und seine Bestimmungen über die Figurengestaltung behandelt. Der ungarische Literaturphilosoph und –wissenschaftler György Bernat Lukács steht unter den bedeutendsten und wirkungsvollen Intellektuellen der modernen Literaturtheorie. Seine ästhetischen, literarischen und philosophischen Errungenschaften sind auf diese Weise von großem Belang. Seinen Theorien ist der Einfluss Marxs und Hegels zu entnehmen. Die Fragen wie die Figurengestaltung, das Wechselspiel zwischen dem Individuellen und Gesellschaftlichen oder zwischen der Form und dem Inhalt und die Betonung durch das Innere und Äußere der Figur sowie die Auseinandersetzung mit der Problematik der Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik begründen diesen Einfluss. Veränderung, Wechselbeziehung und Vielseitigkeit nehmen einen besonderen Platz in seiner ästhetischen Auffassung ein, was sich auf seinem Ansatz über die Figurengestaltung widerspiegelt. Die Figur steht in einer Wechselbeziehung zwischen dem Individuellen und Gesellschaftlichen, Konkreten und Abstrakten, Fiktiven und Realen, Geistigen und Sinnlichen sowie Allgemeinen und Einzelnen, wie schon mehrmals erwähnt wurde. Sie gestaltet sich vielseitig und erscheint mit ihren Stärken und Schwächen, d.h., mit all ihren Facetten. Solch eine Figurengestaltung widerspiegelt einen weltanschaulichen Gehalt und eine philosophische Kultur, was bereits die Meinung des Schriftstellers zutage bringt. Das, was durch Irene und Mevlut bei Müller und Pamuk seitens des Lesers rezipiert wird, zeigt somit vorerst die Art und Weise, wie die Schriftstellerin und der Schriftsteller die Gesellschaft und Geschichte ihrer Zeit rezipiert haben.

Bei seinem Ansatz der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten, die einer gründlichen ästhetischen Auffassung zugrunde liegen, kann man die Spuren der Physiognomik mit einem sorgfältigen Lesen feststellen. Die Beschreibungsproblematik ist nicht ausschließlich das äußerliche, oberflächliche Widerspiegeln, sondern die

harmonische Darstellungsproblematik des Wesens bzw. jeder innerlichen Eigenschaft, der psychologischen, ideologischen sowie soziokulturellen Vermögen am Äußeren. Überdies hat diese Widerspiegelung mit dem Typischen des Individuums und der Gesellschaft zu tun. In dieser Hinsicht stellt man den Zusammenhang zwischen der Physiognomik und dem Lukács' Ansatz fest. Lukács' Ansatz über die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten entwickelt sich nach seinem allgemein-ästhetischen Ansatz. In diesem Rahmen befindet sich aus Sicht der Figurengestaltung die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, das Totalitätsprinzip, die Tendenz zum Alten, zum Traditionellen, zum Klassischen, das Typische und das dialektische Verhältnis von Form und Inhalt in seinem sogenannten Ansatz.

Nach Lukács kann man als ein soziales Wesen die Spuren der sozialen Wirklichkeit bei der Figurengestaltung feststellen. Er setzt somit eine dialektische Beziehung zwischen der Figur und ihrer Umwelt voraus. Neben dieser Dialektik ist auch die Dialektik zwischen Form und Inhalt bei seinem Ansatz auffällig. Für ihn ist die Form eines bestimmten Inhalts wesentlich. Entsprechend der Hegels Dialektik, betont Lukács die Notwendigkeit von Form und Inhalt und die gegenseitige Ergänzung. Jeder Inhalt hat eine bestimmte Form, oder umgekehrt. Die Romane Pamuks und Müllers praktizieren diesen Ansatz in ihren Romanen. Die Hybridität bemerkt der Leser parallel zum Inhalt auch bei der Form. Müller verwendet zwar kurze Sätze, aber prägnante Ausdrücke. Manchmal lässt sie den Leser das Schrecken nur mit einem Wort erleben. Sie schreibt autofiktional. Durch die Rückblenden verbindet sie die Gegenwart mit der Vergangenheit. Diese autofiktionale Schreibweise gewährleistet sowohl die LeserInnen als auch die SchriftstellerInnen eine kritische Betrachtungsweise. Laut Müller ist dies eine Art des fremden Blicks beim Schreiben und dieser fremde Blick ermöglicht es, jedes Thema tabulos zu behandeln, kritisch zu hinterfragen und in Details zu erzählen. Auf der anderen Seite verbindet Pamuk das Traditionelle mit dem Neuen im Hinblick auf Inhalt und Form. Wie es bei Müller der Fall ist, begegnet man auch bei ihm vielen intertextuellen Elementen, die tiefes Lesen erfordern. Er schreibt wie Müller autofiktional. Aus diesem Grund sind er und sein Leser in der kritischen Ebene sehr frei. So wie Müller benutzt er Rückblenden, um eine Brücke zur Vergangenheit zu schlagen. Letztendlich haben Müller und Pamuk dem Lukács' Ansatz zufolge die Form

eines bestimmten Inhalts. Die Form entwickelt sich entsprechend zu dem ausgewählten Inhalt. In den beiden Romanen ist die Erzählweise vielseitig. Mehrere Figuren sprechen gleichzeitig über das gleiche Thema, oder mehrere Figuren bewerten die Begebenheiten gleichzeitig. Anders als bei Müller, kommen die Figuren bei Pamuk wie in einem Drehbuch direkt sprechend zum Vorschein. Jede Figur kann somit die Möglichkeit, die Geschehnisse nach sich selbst zu bewerten und dem Leser nach seinen eigenen Ausdrücken zu erzählen. Die deutlichste Eigenschaft von Müller und Pamuk ist ihre Schreibweise wie nicht nur in diesen Romanen, sondern auch fast in all ihren anderen, das Gesellschaftliche und Geschichtliche durch das Individuelle zu behandeln. In diesem Sinne ist die Figur der Träger der Geschichte, der Gesellschaft und der Zeit. Somit wird die Nationalallegorie in ihren Werken ohne Weiteres bemerkt. In diesem Sinne behandelt Pamuk die Türkei zwischen dem Traditionellen und der Moderne durch die Geschichte der Figur. Sowohl seine Figuren und seinen Inhalt als auch die Form im Werk sind in dieser Hinsicht zwischen dem Traditionellen und Modernen. Müller thematisiert Rumänien und die Geschichte zwischen Rumänien und Deutschland anhand ihrer Figuren. Ihr Inhalt und ihre Form pendeln somit zwischen Osten und Westen sowie zwischen Ländern und Kulturen hin und her.

Wiederum mit dem Vorbild Hegels hebt Lukács die Volkstümlichkeit im Rahmen der Literaturkunst hervor. Wenn der Schriftsteller nach ihm dem Volk nahe steht, so lernt er sie besser kennen und kann die Gesellschaft und die Zeit objektiv widerspiegeln. In diesem Zusammenhang soll die Figur den Leser dazu veranlassen, dies zu fühlen. Auf diese Weise gestalten Müller und Pamuk ihre Figuren als Tochter/Sohn der Gesellschaft und der Zeit.

Die Ansichten von Lukács in „[der] Theorie des Romans“ über die Figurengestaltung wurden festgehalten, damit bei der Interpretation der Romane davon Gebrauch gemacht werden kann. Die Ansätze bezüglich dieses Themas, die wiederum auf dem Gegensatz zwischen der Moderne und Klassik aufgebaut sind, ähneln den oben genannten. Die Besonderheit von Müller und Pamuk, die als modern oder postmodern betitelt werden, ist vor allem ihrem Interesse an der Klassik zu verdanken, wenn man ihre Romane im Rahmen der Lukács‘ Romantheorie zu deuten versucht. Die Themenauswahl, die Form,

die Figurengestaltung und der im Rahmen der intellektuellen Physiognomie dem Leser vermittelten Gedankengehalt machen dies deutlich. Im Lichte der Lukács' Ansicht in seiner Romantheorie, die die Einheit der Widersprüche verteidigt, können die Figuren in den Romanen als Beispiele zum Bildungsroman gesehen werden. Die Figuren erleben die transzendente Heimatlosigkeit als die Folge der Moderne, doch sie sind niemals einseitig, sie kehren nicht völlig in sich zurück und die Individualität überwiegt nicht. Ganz im Gegenteil, sie versuchen diese Heimatlosigkeit oder das Gefühl der Einsamkeit durch ihre Vielseitigkeit zu lindern und versuchen sich der Welt anzupassen. Mit diesen Eigenschaften treten sie in den Vordergrund. Dem Lukács' Ansatz entsprechend ist das Individuum nicht mehr in seiner Subjektivität verloren, sondern es taucht als Idealtyp in seiner sozialen Realität durch die handelnde Wirkung der Außenwelt auf sich auf. So überwindet es seine Einsamkeit und findet sich einen Platz innerhalb der Gesellschaft, den fordert, seine Einsamkeit frei erleben zu können. Die Figur zeigt sich somit in einer Harmonie und Totalität mit sich selbst (Innenwelt) und mit der Außenwelt. Einerseits versuchen sie, eine Synthese zwischen Ich und Außenwelt zu schaffen, andererseits erziehen sie sich wie in einem Bildungsroman. Die Figuren reifen heran, wenn sie eine Harmonie zwischen Umwelt und Ich sowie zwischen objektiver und subjektiver Wirklichkeit bilden. Die Situation bei den Figuren Pamuks und Müllers ist das Ähnliche.

Lukács' Sicht auf den historischen Roman und seine Figuren und auf die Historizität wurde in dieser Arbeit einer Bewertung unterzogen. Der hauptsächliche Grund dafür ist, dass die ausgewählten Romane das Geschichtliche als Hintergrund behandeln. Sowohl Müller als auch Pamuk kreieren den Hauptpfad ausgehend vom Geschichtlichen. Dieses Geschichtliche und Gesellschaftliche befindet sich ineinander. Des Weiteren bildet das Historische in den Romanen –dem Ansatz von Lukács entsprechend- eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart und sie stehen im Mittleren bzw. im Zentrum zwischen dem Roman und der Geschichte, zwischen der Realität und Fiktion. Die Figuren sind, wie Lukács bezüglich des historischen Romans äußert, keine utopische, sondern Allerweltgesichter, die die gesellschaftshistorischen Merkmale in sich tragen. In diesem Rahmen ist Irene die Repräsentantin der Migrantinnen und der Frauen. Mevlüt verbildlicht im Rahmen der Binnenmigration eine naive, ehrliche Person, die ihr Dorf

verlässt, um in der Stadt besser zu leben. Sie sind Personen aus dem Volk. Aber durch ihre detaillierte Gestaltung, überwinden sie das Volk, das Alltägliche also das Banale. Genau in dieser Nuance erringen sie die Besonderheit. Im Hintergrund des Historischen hinterfragen und kritisieren sie die Geschichte und alles Historisches, indem sie es vergegenwärtigen. Im Zusammenhang damit sieht man beispielsweise im Roman Pamuks reale historische Persönlichkeiten wie Politiker. Im Roman Müllers ist die Handlung auf eine reale gesellschaftsgeschichtliche Begebenheit zurückzuführen, und die Hauptfigur „Irene“ erscheint als Müller selbst. So kommen Irene und Mevlut als die Repräsentanten der Epoche und der Zeit zum Vorschein. Sie zeigen sich verschachtelt mit dem Raum, der Zeit und der Handlung. Es wurde klar festgelegt, dass sie die Figuren eines bestimmten Inhalts sind.

Der Lukács' Ästhetik zufolge sollte die Kunst, trotz all ihrer Subjektivität, unter bestimmten Kriterien ausgeübt werden, damit sie die Besonderheit erringen kann. Jedes Genre hat seine eigenen bestimmten Gesetze bei der Gestaltung und jede Form entsteht entsprechend dazu im Zusammenhang mit den bestimmten gesellschaftlichen und durch die Gesellschaft hervorgebrachten weltanschaulichen Voraussetzungen, was die Entstehung der künstlerischen Formen bestimmt. Auf diese Weise sind bestimmte Ansätze bei der Kunst im Hinblick auf Form und Inhalt zu berücksichtigen –nach Lukács die Klassiker, die alte Tradition-. Die modernen SchriftstellerInnen sollen diese kennen, aber der Zeit entsprechend ihre eigene Schreibweise zustande bringen. Dadurch erhalten sie die Besonderheit und einen hohen ästhetischen Wert. Dies soll nicht bedeuten, die Kunst wie bei Kant zum Begriff zu bringen, sondern eher das Klassische, das Vorige als Vorbild zu nehmen, um die Besonderheit beizubehalten. Im Rahmen der Romane von Müller und Pamuk stellt man fest, dass sie sowohl formell als auch inhaltlich das Vorige als Vorbild nehmen.

In der vorliegenden Arbeit wurden die Figuren der Romane Müllers und Pamuks, ausgehend von der Schrift „Erzählen oder Beschreiben“ von Lukács, als erzählte und erzählende interpretiert. Für Lukács, der mit einer anthropomorphistischen Perspektive die Figur ins Zentrale des Kunstwerkes platziert, ist das Erzählen die Grundlage der Literatur. Müller und Pamuk haben ebenfalls Werke hervorgebracht, die den Menschen

zentralisieren. Die Themen gestalten sich über die Figuren. Destotrotz gewinnen die Figuren nicht an Autonomie, sondern sind mit den anderen Bestandteilen in einem Wechselspiel. Es ist klar, dass alle Bestandteile zur Besonderheit der Figur oder im weiteren Sinne des Werkes einen Beitrag geleistet haben. Auf diese Weise sind sie erzählte und erzählende Figuren nach dem Lukács' Ansatz.

Wie im ersten Teil betont wurde, ist die Physiognomie nicht nur eine einfache Außensicht des Menschen ist, sondern bedingt vielmehr einer tiefen Innen-Außen-Dialektik. In dieser Hinsicht beinhaltet die Deutung der Physiognomie in den literarischen Werken alles, was mit der Figur in Relation steht. Genau in diesem Punkt entwickelt Lukács den Ansatz „die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten“ und betont bei der Figurengestaltung das Wechselspiels zwischen dem Äußeren und dem Inneren, dem Gesellschaftlich und dem Individuellen, dem Geistigen und dem Sinnlichen, dem Konkreten und dem Abstrakten und dem Fiktiven und dem Realen. Die Physiognomie bestimmt er mit dem Adjektiv „intellektuell“. Somit betont er vielmehr die gedankengehaltliche Seite der Figurengestaltung. Die Figur, die geistig und sinnlich gestaltet wird, kann demnach besonders und lebendig werden. Entsprechend dazu sind Irene und Mevlut die Figuren, die unterschiedliche Ansätze infolge der unterschiedlichen Denkweise zu demselben Problem ihrer eigenen Zeit und Gesellschaft haben. Somit singularisieren sie sich im Roman.

Dass Lukács die dialektische Beziehung zwischen dem Geistigen und Sinnlichen vorhersieht, ist wiederum der Hegelsche Einfluss auf ihn. Hegel erklärt diesen Zusammenhang durch die Dialektik zwischen Vergeistigten und Versinnlichen. Wenn man dies mit dem Ansatz Schillers und später Pamuks verbunden zu erklären versucht, dann ist es klar, dass Lukács somit teilweise die naive und sentimentalische Seite des Schriftstellers bei der Figurengestaltung hervorhebt. Die Figur ist dann ebenfalls naiv und sentimentalisch, denn sie ist ein Produkt solch einer Schreibweise. Lukács legt Wert auf das Selbst- und Weltbewusstsein der Figur bei der Figurengestaltung. Er zieht es vor, dass die Figur mit einer Umweltkenntnis und Weltanschauung gestaltet wird. Sie sollte über ein waches Bewusstsein verfügen und sollte den Leser erfahren lassen, dass sie alles sieht, weiß und eine Ahnung von der Welt hat. Zudem sollte sie die

herrschenden Meinungen sowie die Weltanschauung der Zeit und der Gesellschaft darlegen. Sie sollte nämlich so gestaltet werden, dass sie die objektive Wirklichkeit der Zeit und der Gesellschaft widerspiegeln. Dafür ist das Hinausgehen über das Alltägliche durch die detaillierte Gestaltung des Extremen oder des Exzeptionellen bzw. durch die Gestaltung des Typischen von großer Bedeutung. Somit wird die Figur typisch, vielseitig und besonders, wie es bei Irene und Mevlut der Fall ist.

Beide Figuren der Romane vertreten die Werte der Klassik wie Freiheit, Toleranz, Gleichheit und Humanität. Sie hinterfragen diese Werte in der modernen Gesellschaft, die zu verschwinden drohen. Wie die anderen ist auch die Freiheit für Lukács aus Sicht der Figurengestaltung sehr wichtig. Dies betont er an mehreren Stellen, wie nach Hegels Beispielen. Nach ihm soll die Figur frei handeln, frei entscheiden, sodass sie sich selbst widerspiegelt. Wenn sie sich zutreffend widerspiegeln kann, dann kann sie die Umwelt, die Gesellschaft und die Zeit richtig widerspiegeln. Entsprechend dazu wurde es festgestellt, dass Müller und Pamuk ihre Figuren vor allem als die freiheitsliebende gestalten.

Bei Lukács hat die Hierarchie unter den Figuren eine wichtige Rolle. Diese Hierarchie ist ein unerlässliches Merkmal des Kunstwerkes im Hinblick auf die Figur, sodass sie die Stellung der Figur als Hauptfigur oder Nebenfigur bestimmt. Der Leser möchte den Standpunkt der Figur somit ausgehend von dieser Hierarchie festlegen. Die Romane entsprechen hier auch diesem Ansatz von Lukács. Die Figuren darin innerhalb einer hierarchischen Ordnung unterstützen bzw. vervollständigen die Komposition.

Wenn versucht wurde, Lukács' Ansatz über die intellektuelle Physiognomie der Figuren im Rahmen der Maske als soziale Identität zu erklären, wurde herausgefunden, dass die Figur mit einer individuell-gesellschaftlichen Maske zum Vorschein kommen kann, d.h., mit einer vermischten Identität. Die vielseitige Gestaltung der Figur mit all ihren körperlichen und seelischen sowie individuellen und gesellschaftlichen Eigenschaften begründet dies. Wenn sich das Individuelle und Gesellschaftliche bei der Figurengestaltung verbinden, entsteht eine neue Identität: Eine vermischte Identität, die die Eigenschaften beider Seiten umfasst. Indem die Figur es in ihrer Gestaltung

harmonisiert, hat sie danach eine intellektuelle Physiognomie. Diese neue vermischte Identität enthüllt die Intellektualität bzw. den Gedankengehalt der Figur. Diese Identität kann als eine sozial-individuelle Maske interpretiert werden. Das soziale Individuum beschreibt Lukács nämlich durch die dualistische Eigenschaft der Figur im Rahmen der Verbindung des Gesellschaftlichen und des Individuellen mit einer intellektuellen Physiognomie. Der Ansatz Durkheims, dass das soziale Individuum eine Maske bei den Zwischenübergängen verwendet, kann bei Lukács als eine intellektuelle Maske der Figur zwischen dem Gesellschaftlichen und Individuellen interpretiert werden. Bei Mevlut und Irene kann diese vermischte Identität sehr deutlich erkannt werden. Beide Figuren gestalten sich in einer vermischten Kultur und mit einer vermischten Identität zwischen dem Osten und Westen. Die Zwischenübergänge wurden bei beiden klar festgestellt. Die seelischen und körperlichen Veränderungen der Figuren zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, um sich ihren neuen Lebensumständen anzupassen, fallen auf. Sie sind nicht diejenigen, die in der Vergangenheit waren, was häufig in den Romanen betont wird. Auf diese Weise versuchte man, in den Romanen die Figuren nach einem Lukácsschen Ansatz dem Kontext zufolge zu interpretieren. D.h., die Figur hat einen Sinn nach dem Kontext in Betracht mit der Umwelt und Zeit.

Die Problematik der Kategorien der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit ist der andere Schwerpunkt der Lukács Ästhetik, was in dieser Arbeit im Rahmen der Figurengestaltung behandelt wurde. Was er eigentlich mit dem Präzisieren der intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten im Kunstwerk betonen will, ist offenzulegen, wie und inwieweit man durch die besonderen Figuren die Besonderheit des Kunstwerks erreichen kann. Das Besondere ist mit dem Bestimmten oder Typischen gleichzusetzen. In diesem Rahmen sind wiederum die Spuren Hegels und Marxs sehr deutlich zu sehen. Was die dialektische Beziehung zwischen Innerem und Äußerem, der Form und dem Inhalt, der Figur und ihrer Umwelt, Allgemeinem, Besonderem und Einzelem angeht, kann Hegel als Vorläufer von Lukács angenommen werden. Dass Marx die dialektische Beziehung zwischen dem Gesellschaftlichen und Individuellen ökonomisch interpretiert, wird gesellschaftlich bei Lukács wiedergefunden. Das Besondere ist dazwischen eine Funktion als eine soziale Vermittlungskategorie zu verstehen, um den Zusammenhang zwischen den einzelnen Menschen und der

Gesellschaft harmonisch und in günstiger Weise zu schaffen. Seiner Meinung nach werden der Mensch und die Gesellschaft niemals als gegensätzliche Pole dargestellt, sondern in einer dialektischen Beziehung. Wie die zentrale Position der Besonderheit im Werk ist die Figur mit einer intellektuellen Physiognomie eine zentrale Position im Leben und in der Literatur. Die Figur ist somit die Verbildlichung der Dialektik zwischen der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit in der Kunst und in der Literatur. Das, was Lukács dabei als organisierende Mitte definiert, kommt bei Pamuk als geheimes Zentrum vor. Die Besonderheit bei Lukács und das geheime Zentrum bei Pamuk sind in den Einzelheiten des Werkes versteckt und können irgendwo im Kunstwerk entstehen. Dies verändert sich je nach der Wahl der Formen, Epochen, Genres und Künstlerindividualitäten. Die Besonderheit des Kunstwerks hat in Bezug auf die Festlegung des Neuen und des Eigentümlichen mit seiner Originalität zu tun. In diesem Kontext haben die Besonderheit und Originalität in der Lukács' Ästhetik einen festen Zusammenhang. Je besonderer ein Kunstwerk mit seiner Handlung und seinen Figuren ist, desto origineller ist es.

Wie das Besondere ist die Figur mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie in der Mitte zwischen dem Persönlichen und Gesellschaftlichen bzw. dem Einzelnen und Allgemeinen. Sie ist vielseitig und vieldeutig, d.h., jeder Bestandteil der Figur wird in einer vielsichtigen Hinsicht gedeutet. Das Typische erklärt Lukács auch in dieser Hinsicht. In Bezug auf die soziale Realität gestaltet sich das Typische im Zentrum zwischen dem Individuum und der Gesellschaft. Das Individuelle und das Gesellschaftliche verbinden sich danach als Repräsentant der Zeit, des Volkes, des Ortes und der Schicht sowie der Ideologie im Rahmen des Typus. Im Zusammenhang mit der Besonderheit, Dauerwirkung und Originalität der Figur und des Werks betont er die Dialektik zwischen dem Gesellschaftlichen und Individuellen, dem Allgemeinen und Einzelnen und dem Alten und dem Neuen. Somit ist es wesentlich, ausgehend vom Alten, das Neue zu gestalten. Pamuk und Müller haben in ihren Romanen in Bezug auf Inhalt und Form versucht, dies zu konkretisieren. Indem sie ihren Inhalt an das Geschichtliche angelehnt und dann mit der neuen und alten Form vereint haben, brachten sie originelle Romane heraus.

Im praktischen Teil wurden im Lichte all dieser theoretischen Informationen zunächst der ästhetische Ansatz Pamuks und Müllers behandelt, ihre Figurengestaltung festgelegt und sie besonders ausgehend von den Hauptcharakteren im Roman interpretiert. Die Schriftstellerin und der Schriftsteller haben die gleiche Zeitspanne in verschiedenen Geographien erfahren und historische Ereignisse in der Welt zur selben Zeit erlebt. Beide haben ein besonderes Interesse am Geschichtlichen und Gesellschaftlichen in ihren Romanen. In diesem historischen Licht haben sie ihre gesellschaftlichen Themen in die heutige Zeit übertragen und ihre Figuren zwischen dem Alten und Neuen gestaltet.

Zudem wurden die folgenden Punkte herausgefunden: Ihre Figuren sind Brücke zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, zwischen dem Gesellschaftlichen und Individuellen, zwischen dem Fiktiven und Realen, zwischen dem Regionalen und Universalen. Beide haben in ihren Romanen der Komposition eine große Bedeutung zugeschrieben. Jeder Bestandteil wie Handlung, Raum, Zeit und Figur unterstützt sich gegenseitig. Beide haben ihre Romane nach langen Vorarbeiten, Beobachtungen und Erlebnissen und durch eine sentimentalische Mühe zustande gebracht. Ihre Romane tauchen als autofiktionale Romane auf. Das Fiktionale und das Wirkliche kommen zusammen. Es wurde großer Wert auf Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit gelegt. Die Diktatur, Migration, das Fremd- und Frauensein in der Gesellschaft bei Müller und die Binnenmigration, die politischen Begebenheiten der Zeit und Gesellschaft, das Fremdsein in der Gesellschaft bei Pamuk werden über die Figur erzählt. In diesem Punkt werden der Schriftsteller und die Schriftstellerin mit dem Argument kritisiert, dass ihre Werke nicht der Realität entsprechen, zumal sie ihre Gesellschaften heftig kritisieren. Mit der Art und Weise aber, wie sie die Fiktion auf der inhaltlichen Ebene handhaben und dadurch, dass sie in ihren Werken, die sozialen Ereignisse schildern, die in ihren individuellen Welten Spuren hinterlassen haben, haben diese Werke aus Sicht des Inhalts und der Form eine ganz besondere Qualität. Aus diesem Grund ist der literarische Erfolg der Schriftstellerin und des Schriftstellers unumstritten.

All diesem ist zu entnehmen, dass die Hauptfiguren Müllers und Pamuks die besonderen Figuren mit einer präzisen intellektuellen Physiognomie sind. Sie verankern die Besonderheit der Romane. Auf diese Weise wandelt ihre Regionalität zur Universalität, was sie von den anderen gegenwärtigen Schriftstellern unterscheidet und was ihnen den Nobelpreis für Literatur verliehen hat.

LITERATURVERZEICHNIS

- Acar, A. (2013). *Nobel. Orhan Pamuk ve Yazarlığı*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Akkanat, H. (2008). *İbn Sina'nın Akli Bilimlerin Bölümleri Adlı Risalesinin Çeviri ve İncelemesi*. In: Dini Araştırmalar, Mayıs-Ağustos 2008, Cilt: II/31, S.195-234.
- Aktulum, K. (2002). *Georges Lukács ve Tarihsel Roman*. SDÜ Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt 3. Sayı 3. S. 1-15.
- Aleskerli, A. (2002). *Yüz Okuma Sanatı*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Aristoteles (1996). *Der Text der pseudo-aristotelischen "Physiognomonica"*. Übersetzt von Andreas Degkwitz. In: R. Campe/M. Schneider (Hrsg.) *Geschichten der Physiognomik*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. S.13-23.
- Arslan Karabulut, M. (2019). *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans. Buchrezension von Niklas Hebing*. In: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur 2019; 41: 135-141. DOI: 10.26650/sdsl2018-0008.
- Arslan, M. (2013). *Die Lexeme „Heimatlos und „Heimatlosigkeit Im Deutschen und Im Türkischen: Ein Beitrag Zur Semantik, Lexikologie, Soziolinguistik und Literaturwissenschaft*. Magisterarbeit. Hacettepe Universität, Institut für Sozialwissenschaften. Ankara.
- Aydın, K. (2008). *Karşılaştırmalı Edebiyat. Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*. 2. Baskı. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Aytaç, G. (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (1984). *Cevdet Bey ve Oğulları*. In: Kılıç, Engin (Hrsg.) (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları. S. 28-44.
- Balázs, B. (1926). *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie*. 2. Auflage. Halle: Wilhelm Knapp.
- Barasch, M. (1996). *Charakter und Physiognomie*. In: R. Campe/M. Schneider (Hrsg.) *Geschichten der Physiognomik*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 185-211.
- Bauer, K. (2017). *Körper und Geschlecht*. In: Eke, N. Otto (Hrsg.). *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 205-213.
- Belge, M. (1998) *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Belting, H. (2013). *Faces. Die Geschichte des Gesichts*. München: CH Beck.
- Best, O. F. (1973). *Handbuchliterarischer Fachbegriffe*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Benjamin, W. (1991). *Kleine Geschichte der Photographie*. In: R. Tiedermann/H. Schweppenhäuser (Hrsg.) Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag. S. 368-391.
- Blankenburg, M. (1989). *Physiognomik, Physiognomie*. In: J. Ritter / K. Gründer (Hrsg.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 7. Basel: Schwabe Verlag. S. 955-963.
- Bloch, E. (1938). *Diskussionen über Expressionismus*. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.) (1969). *Marxismus und Literatur*. Band II. Hamburg: Rowohlt. S. 51-60.
- Biewer, F. (2017). *Karl Marx (1818 – 1883) und Friedrich Engels (1820 – 1895)*. In: Steuerwald, C. (Hrsg.). *Klassiker der Soziologie der Künste: Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden: Springer Verlag. S. 21-45.
- Bohde, D. (2012). *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft*. Berlin: Akademie Verlag.
- Borrmann, N. (1994). *Kunst und Physiognomik: Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*. Köln: DuMont.
- Bozkurt, Ö. (2015). *Etiğın Fizyonomik Temellerine Bir Giriş*. In: Adam Akademi, Cilt 5/2. S. 27-46.
- Bozzi, P. (2017). *Autofiktionalität*. In: Eke, N. Otto (Hrsg.). *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 158-167.
- Bozzi, P. (2013). *Facts, Fiction, Autofiction and Surfiction in Herta Müllers Work*. In: Brandt, Bettina&Glajar, Valentina (Hrsg.). *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Lincoln: University of Nebreska Press. S. 109-129.
- Braak, I. (1969). *Poetik in Stichworten*. 3. Aufl. Kiel: Ferdinand Hirt.
- Brandt, B. & Glajar, V. (Hrsg.) (2013). *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Lincoln: University of Nebreska Press.
- Braun, R. (2013). *Famous Literary? The Nobel Prize and Herta Müller's Authorial Body*. In: Haines, Brigid&Marven, Lyn (Hrsg.). *Herta Müller*. UK: Oxford University Press. S. 224-241.

- Brecht, B. (1969a). *Die Essays von Georg Lukács*. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.). *Marxismus und Literatur*. Band II. Hamburg: Rowohlt. S. 87-88.
- Brecht, B. (1969b). *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.). *Marxismus und Literatur*. Band II. Hamburg: Rowohlt. S. 89-94.
- Brecht, B. (1969c). *Bemerkungen zu einem Aufsatz*. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.). *Marxismus und Literatur*. Band II. Hamburg: Rowohlt. S. 95-98.
- Brecht, B. (1969d). *Volkstümlichkeit und Realismus*. In: Raddatz, Fritz J. (Hrsg.). *Marxismus und Literatur*. Band II. Hamburg: Rowohlt. S. 99-104.
- Budak, A. (2015). *Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhaflık' Romanı'nda Yerellik ve Geleneksellik*. *Yeni Fikir*, Yıl: 6, Sayı: 15. S. 69-90.
- Campe, R. & Schneider, M. (Hrsg.) (1996). *Geschichten der Physiognomik. Text-Bild-Wissen*. Freiburg Breisgau: Rombach.
- Castrian, W. (2004). *Lehrbuch der Psycho-Physiognomik. Antlitzdiagnostik für die Praxis*. 3. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Karl F. Haug Verlag.
- Catani, S. (2016). *Geschichte im Text: Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Corbin, A. & Courtine, J. J. & Vigarello, G. (Hrsg.) (2013). *Bedenin Tarihi III. Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*. Übersetzt von S. Özen. 1. Baskı. İstanbul: YKY.
- Corbin, A. & Courtine, J. J. & Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi'ne Önsöz*. In: A. Corbin/ J. J. Courtine/, G. Vigarello (Hrsg.) *Bedenin Tarihi I. Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. Übersetzt von Saadet Özen. 1. Baskı. İstanbul: YKY. S. 7-11.
- Courtine, J. J. (2008). *Ruhun Aynası*. In: A. Cornin, J. & Courtine & G. Vigarello. *Bedenin Tarihi I. Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. 1. Baskı (S. Özen, Çev.). İstanbul: YKY. S. 249-255.
- Courtine, J. J. (1996). *Körper, Blick, Diskurs. Typologie und Klassifizierung in der Physiognomik des Klassischen Zeitalters*. In: R. Campe/M. Schneider (Hrsg.) *Geschichten der Physiognomik*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 211-245.

- Craker, T. (1996). *Der Sprache ins Auge sehen: Wittgenstein und Bedeutung als Physiognomie*. Freiburg im Breisgau: Rombach.S. 535-553.
- Çakır, M. (2007). *Kıyâfet-Nâme'ler Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi*. In: Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 5, Sayı 9. S. 333-350.
- Çelik, Y. (2002). *Tarih ve Tarihi Roman Arasındaki İlişki- Tarihi Romanda Kişiler*. Bilig Dergisi 22 (yaz). S. 49-68.
- Çonoğlu, S. (2011). *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme – Halide Edip Adivar „Sinekli Bakkal“, Yakup Kadri Karaosmanoğlu „Yaban“, Reşat Nuri Güntekin „Yeşil Gece“-*. Turkish Studies Vol. 6/4 Fall. S. 475-496.
- Dağabakan, D. (2018). *Herta Müller'in “Yürekteki Hayvan”, “Tilki O Zaman Avcıydı” ve “Tek Bacaklı Yolcu” Romanlarında Sosyo-Politik Panorama*. Inauguraldissertation. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Erzurum.
- Degkwitz, A. (1996). *Die pseudoaristotelischen “Physiognomonica”*. In: R. Campe/M. Schneider (Hrsg.) *Geschichten der Physiognomik*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 23-45.
- De Jonge, C. (2009). *Geschichten der Geshichtslosigkeit: zur diskontinuierlichen Geschichtsauffassung in den historischen Romanen Hermann Kestens*. München: Herbert Utz Verlag.
- Dino, A. (2013). *Eller*. 2. Auflage. İstanbul: Sel Yayınları.
- Doğan, Z. (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dörner, A., & Vogt, L. (2013). *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen-von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studie*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer.
- Dufft, C. (2008). *Orhan Pamuks Istanbul*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Du Moulin-Eckart, R. G. (2013). *Der historische Roman und seine Entwicklung*. Originalausgabe 1905. Hamburg: Severus Verlag.
- Duran, T. (Hrsg.) (1999). *Kıyâfetü'l-İnsâniyye fî Şema'ili'l-'Osmâniyye*. İstanbul: Tarihi Araştırmalar Vakfı.
- Durkheim, E. (1981). *Der Dualismus der menschlichen Natur und seine Beziehungen*. In: F. Jonas. *Geschichte der Soziologie* 2. 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 368-381.

- Duvarcı, A. (1993). *Türkiye'de Falcılık Geleneği ile Bu Konuda İki Eser*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk Lesen. Der verwirrte Leser und der moderne Roman*. Übersetzt von Hülya Kaya. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Ecevit, Y. (1996). *Yeni Hayat Romanında Sayı, Harf, Renk ve İsim Simgeliği*. In: Kılıç, Engin (Hrbg.) (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları. S. 315-324.
- Eke, N. O. (Hrbg.) (2017). *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Erkman-Akerson, F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Fahredden, İ. (1933). *Fizyonomi. İlmi Sima*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Federman, R. (1993). *Critifiction. Postmodern Essays*. State University of Newyork: Albany.
- Franz, M. (1985). *Auf der Suche nach der Vermittlung*. In: Lukács, Georg (1985). *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. S. 267-325.
- Freud, S. (1915). *Das Unbewusste*. In: Uexküll, T. v.&Grubrich-Simitis, I. (Hrbg.) (1975). *Sigmund Freud-Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a.M.: Fischer. S. 119-173.
- Freud, S. (1912). *Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse*. In: Uexküll, T. v.&Grubrich-Simitis, I. (Hrbg.) (1975). *Sigmund Freud-Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a.M.: Fischer. S. 25-36.
- Geisenhanslüke, A. v. (2013). *Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zu den Kulturwissenschaften*. 6. Aufl. Darmstadt: WBG.
- Genç, H. N. (2019). *Kafamda Bir Tuhaflık İsimli Romanda 'Tuhaflık' Sözcüğü Üzerine Anlambilimsel Bir İnceleme*. International Journal of Languages' Education and Teaching Volume 7, Issue 2, June 2019. S. 402-418.
- Gögebakan, T. (2000). *Tarihsel Romanda "Kişiler Sorunu"*. Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. Studien zur deutschen Sprache und Literatur. 1. Sayı. S. 115-123.
- Göka, E. & Beyazyüz, M. (2012). *"Gerçek" İnsanın Yüzünde Yazar mı? Batı, İslam ve Bilim Dünyasında Kişiliği Yüzden Tanıma*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Gray, R. T. (2003). *Physiognomik*. In: J. D. Müller (Hrbg.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III*. Berlin&Newyork: De Gruyter. S. 79-82.

- Güdek, O. (2017). *Lukács'ın Roman Kuramı Üzerine*. In: Ayraç. Yıl 9. Sayı 98. Aralık 2017. S. 6-14.
- Gürsel, N. (2007). *Başkaldıran Edebiyat*. 2. Baskı. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsoy, Y. (2013). *Romancı Yönüyle Herta Müller*. Diyalog 2013/2. S. 16-28.
- Haines, B. (2013a). „*Die Akute Einsamkeit des Menschen*“. *Herta Müller's Herztier*. In: Brandt, Bettina&Glajar, Valentina (Hrsg.). *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press. S. 87-108.
- Haines, B. & Marven, L. (2013). *Introduction*. In: Haines, Brigid&Marven, Lyn (Hrsg.). *Herta Müller*. UK: Oxford University Press. S. 1-16.
- Hakan, A. (2002). *Orhan Pamuk Kırmızı ve Kan*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Hake, S. (1996). *Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Physiognomie*. In: R. Campe/M. Schneider (Hrsg.) *Geschichten der Physiognomik*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 475-515.
- Harnisch, A. (1997). „*Ausländerin im Ausland*“. *Herta Müllers „Reisende auf einem Bein*“. Monatshefte. Vol. 89/No. 4. S. 507-520.
- Hebing, N. (2009). *Unversöhnbarkeit: Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- Hermann, U. & Matschiner, A. (Hrsg.) (1998). *Herkunftswörterbuch: Etymologie, Geschichte und Bedeutung interessanter Wörter der deutschen Gegenwartssprache, Bertelsmann Lexikon*. Völlig neu bearbeitet. Gütersloh: Bertelsmann-Lexikon-Verlag.
- Hitchcock, L. A. (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar. Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. Übersetzt von S. Pekşen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İş, Ş. (2019). *Multiperspektivism: The Analysis of Multiperspectival Narration in Mrs Dalloway, A Strangeness in m Mind and A long Way Down*. Magisterarbeit. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Jaeschke, W. (2003). *Hegel-Handbuch. Leben-Werk-Schule*. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag.
- Jameson, F. (1986). *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. In: *Social Text*. No: 15. S. 65-88.
- Jeßing, B. & Köhnen, R. (2012). *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*. 3. Auflage. Stuttgart: JB. Metzler.

- Johannsen, A. (2013). *Osmoses: Müller's Things, Bodies, and Species*. In: Brandt, Bettina&Glajar, Valentina (Hrsg.). *Herta Müller: Politics and Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press. S. 207-229.
- Jung, W. (1989). *Georg Lukács*. Sammlung Metzler, Band 251. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Jurgensen, M. (1973). *Deutsche Literaturtheorie der Gegenwart. Georg Lukács-Hans Mayer-Emil Steiger- Fritz Strich*. München: A. Francke Verlag.
- Kalverkämper, H. (2003). *Physiognomik*. In: G. Ueding (Hrsg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 6: Must- Pop. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 1083-1190.
- Kammler, J. (1973). *Ästhetizistische Lebensphilosophie*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.). *Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 39/40. München: Richard Booberg Verlag. S. 8-23.
- Kegelman, D. R. (2017). *Figurenkonstellation*. In: Eke, N. Otto (Hrsg.) (2017). *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 176-184.
- Kemal, Y.& Dino, A. (2013). *Yüzler*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Kemp, W. (1975). *Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation*. In: *Städel-Jahrbuch N.F. 5*. S. 111-137.
- Kılıç, E. (Hrsg.) (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kızıltan, H. (1986). *Georg Lukácsda Estetik Yansımaların Bütünselliği Sorunu*. Inauguraldissertation. Mimar Sinan Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi. İstanbul.
- Klarer, M. (2011). *Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft: Theorien, Gattungen, Arbeitstechniken*. Darmstadt: WGB.
- Knopf, J. (Hrsg.) (2003). *Brecht Handbuch in fünf Bänden: Schriften. Journale. Briefe*. Bd 4. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Koch, T. (1991). *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Koçak, O. (2014) *Sunuş*. In: Lukács, Georg: *Roman Kuramı*. Übersetzt von. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Eleştiri. S. 7-21.
- Kohl, K. (2013). *Beyond Realism. Herta Müllers Poetics*. In: Haines, Brigid&Marven, Lyn (Hrsg.). *Herta Müller*. UK: Oxford University Press. S. 16-31.

- Kolenc, M. (2013). *Das andere Gesicht. die Maske im Spiel der Identitätskonstruktion in den Filmen Traumnovelle und Eyes Wide Shut*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Konrad, G. (1979). *Gesicht und Maske*. In: Sprache im technischen Zeitalter. Jg. 1979. S. 187-197.
- Kotan, Y. & Kaya, T. (2010). *Orhan Pamuk'un Beni Adım Kırmızı Romanında Renk Metaforu*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 14/2. S. 83-103.
- Krause, F. (2015). *Literarischer Expressionismus*. Göttingen: V&R Unipress.
- Kretschmer, E. (1955). *Körperbau und Charakter*. U.a. Berlin: Springer Verlag.
- Kula, O. B. (2018). *Sanatta Tümelik-Tikellik Diyalektiği ve Estetik Açından Uyumlu Bütünlük*. In: Turnalar Dergisi. Uluslararası Hakemli Türk Dili, Edebiyat ve Çeviri Dergisi. 72. Sayı. S. 5-13.
- Kula, O. B. (2016a). *Yazınsal Yapıt ve Ahmet Ümit Nasıl Okunabilir?* İstanbul: Everest Yayınları.
- Kula, O. B. (2016b). *Yaşar Kemal Romanı: Epik Saflık ve İnsancılın Yazınsallaştırımı*. 16-17 Aralık 2016. Yaşar Kemal Sempozyumu. In: Andaç, F. (Hrgb.). Bir Edebiyat Adası: Yaşar Kemal Sempozyumu. Bursa Nilüfer Belediyesi Rota Ofset. S. 63-83.
- Kula, O. B. (2016c). *"Kafamda Bir Tuhaflık" Romanında Sosyal-Siyasal Ayrımlaşmanın Anlatılaştırımı*. Folklor/Edebiyat Dergisi, cilt:22, sayı:88, 2016/4. S. 9-22.
- Kula, O. B. (2016d). *"Kafamda Bir Tuhaflık" Romanında Kültürel Bir Öge Olarak Bozanın Anlatılaştırımı*. Folklor/Edebiyat Dergisi, cilt:22, sayı:87, 2016/3. S. 31-42.
- Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukács, Bloch. Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno. Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2012a). *Dil Felsefesi. Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2012b). *Kant, Schiller, Heidegger-Estetik ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2011a). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kula, O.B. (2011b). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı III*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Kula, O. B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lerch, W. G. (2008). *Zwischen Steppe und Garten. Türkische Literatur aus tausend Jahren*. München: Aliteraverlag.
- Lichtheim, G. (2001). *George Lukács*. Übersetzt von Zeki Algün. İzmir: İlya Yayınevi.
- Lothar, P. (2016). *Georg Lukács. Kultur, Kunst und politisches Engagement*. Wiesbaden: Springer Verlag.
- Lubrich, N. (2014). *Honoré de Balzac und die Semiotik der Mode*. In: Quo Vadis Romania? Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik, 43. S. 78–97. Auch vorhanden in: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2014/12/QVR-43-2014-Varium-Lubrich.pdf>. 24.02.2017.
- Lukács, G. (1985). *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Lukács, G. (1977). *Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*. Hrgb. von Werner Mittenzwei. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Lukács, G. (1973a). *Georg Lukács*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrgb.). Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur. 39/40. München: Richard Booberg Verlag. S. 5-7.
- Lukács, G. (1973b). *Zur Theorie der Literaturgeschichte*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrgb.). Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur. 39/40. München: Richard Booberg Verlag. S. 24-51.
- Lukács, G. (1971). *Die Theorie des Romans*. Darmstadt: Luchterhand.
- Lukács, G. (1969a). »Größe und Verfall« des Expressionismus. In: Raddatz, Fritz J. (Hrgb.). Marxismus und Literatur. Band II. Hamburg: Rowohlt. S. 7-42.
- Lukács, G. (1969b). *Es geht um den Realismus*. In: Raddatz, Fritz J. (Hrgb.). Marxismus und Literatur. Band II. Hamburg: Rowohlt. S. 60-87.
- Lukács, G. (1965). *Der historische Roman*. Neuwied: Luchterhand.
- Lukács, G. (1936a). *Erzählen oder Beschreiben. Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*. In: Lukács, Georg (1977). Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte. Hrgb. von Werner Mittenzwei. Leipzig: Verlag Philipp Reclam. S. 113-165
- Lukács, G. (1936b). *Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten*. In: Lukács, Georg (1977). Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie

- und –geschichte. Hrgb. von Werner Mittenzwei. Leipzig: Verlag Philipp Reclam. S. 166-217.
- Lukács, G. (1934). *Kunst und Objektive Wahrheit*. In: Lukács, Georg (1977). *Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und –geschichte*. Hrgb. von Werner Mittenzwei. Leipzig: Verlag Philipp Reclam. S. 62-112.
- Lukács, G. (1931). *Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle*. In: Lukács, Georg (1977). *Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und –geschichte*. Hrgb. von Werner Mittenzwei. Leipzig: Verlag Philipp Reclam. S.21-62.
- Macdonald, D. B. (1993a). *Firaset*. In: İslam Ansiklopedisi, Cilt 4. İstanbul: MEB Yayınları.
- Macdonald, D. B. (1993b). *Kıyafet*. In: İslam Ansiklopedisi. Cilt 6. İstanbul: MEB Yayınları.
- Maren-Grisebach, M. (1998). *Methoden der Literaturwissenschaft*. 11. Aufl. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Marişescu, T (2011). *Ortwechsel. Über Herta Müller*. Andererseits. Vol. 2/No. 1. S. 113-127.
- Maslow, V. (1964). *Georg Lukács and the Unconscious*. In: The Journal of the Aesthetics and Art Criticism. Vol.22, no.4. S. 465-470.
- Mayer, G. (Hrgb.) (1922). *Ferdinand Lassalle. Nachgelassene Briefe und Schriften*. 3. Band. *Der Briefwechsel zwischen Lassalle Und Marx*. Berlin: Springer Verlag.
- McGowan, M. (2013). “Stadt und Schädel”, “Reisende” and “Verlorene”: City, Self and Survival in Herta Müller's 'Reisende auf einem Bein'. In: Haines, Brigid&Marven, Lyn (Hrgb.). *Herta Müller*. UK: Oxford University Press. S. 64-83.
- Meid, V. (2001). *Reclams-Lexikon der deutschsprachigen Autoren*. Herta Müller. Stuttgart: Reclam. S. 647-648.
- Mengi, M. (2002). *Kıyafetname*. In: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt.25. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi. S. 513-514. Auch vorhanden in: <http://www.islamansiklopedisi.info/>
- Mengi, M. (1977). *Kıyafetnameler Üzerine*. In: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı (Belleten) Ankara: TDK Yayınları. S. 299-309.

- Michaud, Y. (2013). *Görselleştirme – Beden ve Görsel Sanatlar*. In: A. Corbin/J. J. Courtine/G. Vigarell (Hrsg.) *Bedenin Tarihi III. Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*. Übersetzt von Saadet Özen. 1. Baskı. İstanbul: YKY. S. 343-359.
- Mittenzwei, W. (1977). *Vorwort*. In: Lukács, G. (1977). *Kunst und Objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*. Hrsg. von Werner Mittenzwei. Leipzig: Verlag Philipp Reclam. S. 5-17.
- Mittenzwei, W. (1968). *Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte*. In: *Das Argument*. 10. S. 12-43.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 25. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Müller, H. (2010). *Reisende auf einem Bein*. E-Book. München: Carl Hanser Verlag .
- Müller, H. (2009a). *Der König verneigt sich und tötet*. 5. Auflage. München: Carl Hanser Verlag.
- Müller, H. (2009b). *Herztier*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Müller, H. (1996). *In der Falle*. Bonn: Wallstein Verlag.
- Nebbrig, A., & Zemanek, E. (2012). *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Neubert, F. (1911). *Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters*. In: *Romanische Forschungen* 29. Bd. 2. H. S. 557-679.
- Nünning, A. (Hg.). (2004). *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Olschanski, R. (2001). *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Osterle, H. D. (1976). *Reviewed Work(s): Sickingen - Debatte: Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie by Walter Hinderer*. In: *The German Quarterly*, Vol. 49, No. 2 (Mar., 1976). S. 218-221.
- Øye, K. (2007). „...Jeder Gebührt Ein Anderer Name.“ *Fremdheit und Identität in Herta Müllers Reisende auf einem Bein*. Masterarbeit. Germanistik Institut, Universität i Bergen.
- Öğüt, S. (1996). *Firaset, Fıkıh*. In: *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, Cilt.13. S. 116-117. Auch vorhanden in: <http://www.islamansiklopedisi.info/>

- Öztürk, A. O. & Balci, U. (2015). *Nobel Ödüllü Alman Yazar Herta Müller'in Türkiye'de Alınlanması Üzerine*. In: V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitapçığı. Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları. S. 210-225.
- Pabst, S. (2007). *Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiognomik bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Pala, I. (2000). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Pamuk, O. (2016a). *Gizli Yüz*. İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2016b). *Diese Fremdheit in mir*. İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2014). *Kafamda bir Tuhaflık*. İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2013). *Öteki Renkler*. İstanbul: YKY.
- Pamuk, O. (2012). *Der naive und sentimentalische Romancier*. Aus dem Englischen von Gerhard Meier. München: Hanser Verlag.
- Pamuk, O. (2010). *Manzaradan Parçalar. Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2009). *Das schwarze Buch*. Übersetzt von Ingrid Iren. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: YKY.
- Parla, J. (2005). *Edebiyatta Karakter ve Tip*. In: Kitaplık, 83/Mayıs 2005. S. 77-80.
- Parla, J. (2000). *Don Kişottan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (1992). *Roman ve Kimlik*. In: Kılıç, Engin (Hrbg.) (2006). Orhan Pamuk'u Anlamak. 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları. S. 85-98.
- Person, J. (2005). *Der pathographische Blick. Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik 1870-1930*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Peter, L. (2016). *Georg Lukács. Kultur, Kunst und Politisches Engagement*. Springer: Wiesbaden.
- Picard, M. (1937). *Die Grenzen der Physiognomik*. U.a. Leipzig: E. Rentsch.
- Poore, C. (2009). *Disability in Twentieth-Century German Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Raddatz, F. J. (1984). *Georg Lukács*. Überst. von Ender Ateşman. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Raddatz, Fritz J. (Hrsg.). *Marxismus und Literatur*. Band II. Hamburg: Rowohlt.
- Rücker, S. (1973). *Totalität als ethisches und ästhetisches Problem*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.). *Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 39/40. München: Richard Booberg Verlag. S.52-64.
- Sander, A. (1990). *Antlitz der Zeit: 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. München: Schirmer-Mosel.
- Sander, A. (1978). *From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language*. Übersetzt von Anne Halley. In: *The Massachusetts Review*, Vol. 19, No. 4, Photography (Winter, 1978). S. 674-679.
- Sarikaya, O. (2015). *"Kafamda Bir Tuhaflık" Romanında Mekânın Sosyolojik İşlevi*. In: *Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Cilt 52, Sayı 52. S. 79-96.
- Saydam, O. (2007). *Alman Edebiyat Çevrelerinde Orhan Pamuk Yapıtlarının Alımlanması-1990-2006 Yılları Arasında Bazı Alman Gazetelerine Yansıyanlar*. In: *Littera*, Haziran 2007, Cilt 20. S. 0-13. Zugänglich auch in: http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/20_cilt/saydam.pdf 13.06.2019.
- Schilling, Erik (2012). *Der historische Roman seit der Postmoderne: Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Heidelberg: Winter Verlag.
- Schlenstedt, D. & George, M. (2010). *Typisch, Typ(us)*. In: *Ästhetische Grundbegriffe* 7. 2005/2010. Stuttgart: Metzler Verlag. S. 191-247.
- Schlereth, P. (2016). *Zwischen Kunst und Kommerz: Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Magisterarbeit für Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe Universität. Frankfurt am Main.
- Schmidt, H. (1951). *Philosophisches Wörterbuch*. 11. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Schmitz-Emans, M. (2009). *Maske-Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierungen*. S. 7-35. In: K. Röttgers/M. Schmitz-Emans (Hrsg.). *Masken*. Essen: Die Blaue Eule.
- Sexl, M. (Hg.). (2004). *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV UTB.
- Simmel, G. (1995). *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*. In: R. Kramme/A. Rammstedt/O. Rammstedt (Hrsg.) *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band I (Gesamtausgabe Band 7)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 36-43.

- Stemmer, B. (2005). *Maske und Rollenmaske in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Inauguraldissertation. Johann Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt.
- Stevens, A. (2015). *C. G. Jung. Eine sehr kurze Einführung*. Bern: Hans Huber Verlag.
- Stimilli, D. (1996). *Über Schamhaftigkeit. Ein Beitrag zur historischen Semantik einiger physiognomischer Begriffe*. In: R. Campe/M. Schneider (Hrsg.) *Geschichten der Physiognomik*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 99-125.
- Şener, A. (2016). *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev ve Kar Romanlarında "Politik Söylem"*. Magisterarbeit. Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taferner, B. (2010). *Der fremde Blick in Herta Müllers Werk*. In: *Germanistische Beiträge*, Issue 26. S. 70-81.
- Taylan, C. (1983). *Georg Lukács'in Gerçekçiliği*. In: *Felsefe Yazıları*. 6. Kitap. İstanbul: Yazko Yayınları. S. 55-73.
- Taylor, R. (Hrsg.) (1980). *Aesthetics and Politics. Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*. London: Verso
- Thoman, J. (1996). *Avicenna über die physiognomische Methode*. In: Campe, Rüdiger/Schneider, Manfred (Hrsg.). *Geschichten der Physiognomik*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach. S.47-65.
- Trautmann, S. (2011). *Herta Müllers Poetik der Dinge*. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts der Universität Hamburg.
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Matbaa.
- Türk, G. (2007). *Anadolu Sahasına Ait Bir Kıyafetname Örneği*. Magisterarbeit. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Aydın.
- Uludağ, S. (2009). *Firaset. Kıyafetname*. In: *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt. 25. İstanbul: İSAM: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.S. 513-514.
- Vitale, C. (2007). *Das literarische Gesicht. Moderne Beispiele im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*. Inaugural-Dissertation. Bonn: Die Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
- Weihe, R. (2004). *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink Verlag.

- Weissberg, L. (2000). *Der Mensch, physiognomisch betrachtet*. In: J. Schneider/ C. Kluwe (Hrsg.) *Humanität in einer pluralistischen Welt? Themengeschichtliche und formalanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur*. Würzburg: Königshausen&Neumann. S. 325-341.
- Wilpert, G. (1979). *Sachwörterbuch der Literatur*. 6. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Wolf, W. (2002). *"Speaking Faces". Zur epistologischen Lesbarkeit von Physiognomiebeschreibungen im englischen Erzählen des Modernismus*. In: Joachin Küpper (Hrsg.). *Sonderausdruck aus Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 34. Band. Heft 3-4. S. 389-426.
- Yetişken, H. (1999). *Lukács'ta Sanatçının Yaratıcı Etkinliğinde Öznellik ve Nesnellik Sorunu*. In: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fak. Dergisi. Cilt 16. Sayı 1. S. 1871-187.
- Yıldız, H. (2015). *Yerelden Küresele: Ulusal Edebiyatların Küresel Ortamda Yer Bulma Sorunsalı*. V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitapçığı. S. 65-73.
- Yılmaz, A. (2012). *Kıyafet İlmiyle Oluşturulan Eserler ve Bu Eserlerden Seçilmiş Örnekler*. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C. 10/1. S. 129-139.
- Yücel, T. (1997). *İnsanlık Güldürüsünde Yüzler ve Bildiriler*. İstanbul: YKY.

Internetquellen

- Aerni, F. (2008). *Physiognomik: Die Sprache der Natur*. Zurich: Carl Huter Verlag.
www.carl-huter.ch/pdf/physiognomik.pdf 02.12.2015.
- Balzac, H. de (1920). *Physiologie der Ehe*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/physiologie-der-ehe-4868/21> 28.03.2017.
- Bernstein, E. (1919). *Ferdinand Lassalle. Eine Würdigung des Lehrers und Kämpfers*. Leipzig: Druck von Oscar Brandstetter.
http://gutenberg.polytechnic.edu.na/4/4/7/2/44722/44722-h/44722-h.htm#Lassalles_Jugend_der_Hatzfeldt_Prozess29.09.2017.
- Bologa, E. (2012). *Identität bei Herta Müller: Schreiben als Mittel der Selbstbehauptung*. Masterarbeit. The University of New Mexico.
https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/86/?utm_source=digitalrepository.unm.edu%2Ffll_etds%2F86&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages 28.03.2019.

- Calvino, I. (1985). *Die unsichtbaren Städte*. Deutsch von Heinz Riedt. <http://www.buerkle.work/wp-content/uploads/2018/04/icushr3.pdf> 25.03.2019
- Celâl, M. (2015). *Kafamda Bir Tuhaflık*. Cumhuriyet Kitap Eki. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/184823/Kafamda_Bir_Tuhaflık_.html 13.09.2019.
- Conrad, B. (2016). *Interview mit Orhan Pamuk*. <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/orhan-pamuk-spricht-ueber-seinen-neuen-roman-details-machen-mich-gluecklich-ld.7604> 03.07.2019.
- Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> 10.01.2016.
- Duden*. <http://www.duden.de/> 26.10.2015.
- DWDS-Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. <http://www.dwds.de/> 27.10.2015.
- Freud, A. & Bibring, E. & Hoffer, W. u.a. (Hrsg.) (1942). *Die freudsche psychoanalytische Methode*. In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Fünfter Band. Werke aus den Jahren 1904-1905. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. S. 3-10. Zugänglich auch in: http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd5.pdf 14.06.2017.
- Freud, S. (1942a). *Über Psychotherapie*. In: A. Freud&E. Bibring&W. Hoffer u.a. (Hrsg.). Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Fünfter Band. Werke aus den Jahren 1904-1905. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. S. 13-27. Zugänglich auch in: http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd5.pdf 14.06.2017.
- Freud, S. (1942b). *Psychische Behandlung (Seelenbehandlung)*. In: A. Freud&E. Bibring&W. Hoffer u.a. (Hrsg.). Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Fünfter Band. Werke aus den Jahren 1904-1905. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. S. 289-315. Zugänglich auch in: http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd5.pdf 14.06.2017.
- Freud, S. (1908). *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Kleine Schriften I, Kapitel 12. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/12> 06.03.2017.
- Gerigk, H. J. (2016). „Die Theorie des Romans“: Georg Lukács und Hegel. Vortrag vom 8. Juni 2016 im Rahmen der Ringvorlesung „Zweihundert Jahre Hegel in Heidelberg“, veranstaltet von Prof. Dr. Dr. h. c. Dieter

Borchmeyer. <https://www.horst-juergen-gerigk.de/aufs%C3%A4tze/georg-luk%C3%A1cs-und-hegel/> 02.08.2018.

Goethe, J. W. v. (1749-1832). *Sämtliche Werke*.
<https://archive.org/details/leipmtlichew16goetuoft> 10.08.2017.

Günay, T. & Oral, S. & Ak, E. (2014). *Orhan Pamuk ile “Kafamda bir Tuhaflık” Romanı Üzerine Röportaj*. Cumhuriyet Kitap Eki.
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/161561/Orhan_Pamuk_Bozaci_kahramaninin_ruh_hali_degil_hayati_tuhaf..._.html 26.08.2019.

Hedayati-Aliabadi, M. (2012). »Der Fremde Blick« – »ein fremdes Auge« *Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen*.
<https://www.textpraxis.net/sites/default/files/beitraege/minus-hedayati-aliabadi-transmediale-inszenierung-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen.pdf>
11.03.2019.

Hegel, G.W.F. (1835-1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> 08.09.2017.

Hegel, G.W.F. (1830). *Inhalt und Form*. In: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse http://www.hegel.de/werke_frei/hw108033.htm
04.07.2017.

Hegel, G.W.F. (1817). *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*.
<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/Enzyklop%C3%A4die+der+philosophischen+Wissenschaften+im+Grundrisse>
04.07.2017.

Hegel, G.W.F. (1812-1816). *Wissenschaft der Logik*.
https://academiaanalitica.files.wordpress.com/2016/10/hegel_g-w-f_wissenschaft_der_logik.pdf 19.06.2017.

- Hegel, G.W.F. (1807). *Phänomenologie des Geistes*. (Projekt Gutenberg-DE). Kapitel 35, 36, 37, 38, 52. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1656/1> 06.01.2016.
- Herders-Conversations-Lexikon* (1855). *Hippokratisches Gesicht*. <http://www.zeno.org/Herder-1854/A/Hippokratisches+Gesicht> 01.01.2017.
- Kula, O. B. (2016e). "Kafamda Bir Tuhaflık"ta İlişkin Bir Çözümleme Denemesi. <https://www.edebiyathaber.net/kafamda-bir-tuhaflika-iliskin-bir-cozumleme-denemesi-prof-dr-onur-bilge-kula/> Zugriff am 02.07.2019.
- Kula, O. B. (2016f). "Kafamda Bir Tuhaflık"ta Kent Tarihsel Öğelerin Yazınsallaştırımı. <http://www.edebiyathaber.net/kafamda-bir-tuhaflikta-kent-tarihsel-ogelerin-yazinsallastirimi-prof-dr-onur-bilge-kula/> 02.07.2019.
- Lavater, J. K. (1775-1778). *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Band 1-2-3-4. Leipzig: Weidmann und Reich. http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater_fragmente01_1775 26.02.2017.
- Lavater, J. K. (1772). *Von der Physiognomik*. (Projekt Gutenberg-DE). <http://gutenberg.spiegel.de/buch/von-der-physiognomik-752/1> 25.10.2015.
- Lichtenberg, G. C. (1778). *Über Physiognomik wider die Physiognomen: zu Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/streitschriften-2290/4> 14.07.2017.
- Löffler, S. (2016). *Orhan Pamuk: „Diese Fremdheit in mir“*. Überlebenskampf in der Mega-City. https://www.deutschlandfunkkultur.de/orhan-pamuk-diese-fremdheit-in-mir-ueberlebenskampf-in-der.950.de.html?dram:article_id=351951 03.07.2019.
- Marîşescu, T. (2010). *Raumfigurationen in Herta Müllers „Niederungen“*. In: Mauerschau 1/2010: Raum und Zeit. S. 70-81. Zugänglich auch in: https://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau5_marisescu.pdf 30.04.2019.
- Marx, K. (1885). *Das Kapitel*. Band I. <https://archive.org/details/KarlMarxDasKapitalpdf> 10.05.2017.
- Marx, K. & Engels, F. (1978). *Werke. Briefwechsel zwischen Marx und Engels, Januar 1856 - Dezember 1859. Band 29*. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK. Berlin: Dietz Verlag.

https://marxwirklichstudieren.files.wordpress.com/2012/11/mew_band29.pdf
05.10.2017.

- Müller, H. (2009c). *Jedes Wort weißt etwas vom Teufelskreis*. Nobelvorlesung. 7. Dezember 2009. https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/muller-lecture_ty.pdf 20.03.2019.
- Nişanyan, S. (2002). *Sözlerin Soy Ağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. <http://www.nisanyansozluk.com/> 15.01.2016.
- Novalis (1929). *Fragmente*. Hrsgb. von Ernst Kamnitzer. Dresden: Wolfgang Jess. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/fragmente-6618/13> 17.06.2017.
- Osterkamp, E. (2012). *Orhan Pamuk: Der naive und der sentimentalische Romancier*. In: Frankfurt Allgemeine Zeitung von 22.03.2012. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/orhan-pamuk-der-naive-und-der-sentimentalische-romancier-so-habe-ich-das-immer-gemacht-11693886.html> 15.10.2017.
- Pamuk, O. (2006). *Der Koffer meines Vaters*. Nobervorlesung. file:///C:/Users/m%C3%BCge/Desktop/pamuk-lecture_ty-1.pdf 17.06.2019
- Pernety, A. J. (1784-1785). *Versuch einer Physiognomik, oder Erklärung des moralischen Menschen durch die Kenntnis des physischen*. I-II-II Band. Dresden. <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/10469954> 21.04.2017.
- Pressemitteilung (2009). *Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2009 Herta Müller*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/8531-herta-muller-2009-3/> 21.03.2019.
- Ramm, T. (1972). *Das Sickingendrama und Lassalles politische Theorie*. Giessener Universitätsblätter. S. 57-71. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/9785/pdf/GU_5_1972_2_S57_71.pdf. 03.10.2017.
- Razon, B. (2018). *Das Gespräch mit Orhan Pamuk*. Aus dem Französischen von Till Bardoux. Philosophie Magazin, Nr. 1 / 2018. <https://philomag.de/es-bedarf-einer-ethik-des-widerstandes/> 05.07.2019.
- Rousseau, J. J. (o.j.). *Emil oder Über die Erziehung*. Frei aus dem Französischen übersetzt von Hermann Denhardt. Neue Ausgabe, Band 1 und 2. Leipzig: Philipp Reclam jun. <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Rousseau,+Jean-Jacques/Emil+oder+Ueber+die+Erziehung> 11.05.2017.

- Schels, W. (o.j.). *Offizielle Homepage..* <http://www.walterschels.com/> Zugriff am 22.03.2017.
- Schiller, F. (1879). *Über naive und sentimentalische Dichtung.* <https://gutenberg.spiegel.de/buch/uber-naive-und-sentimentalische-dichtung-3347/1> 17.06.2019.
- Schopenhauer, A. (1851). *Zur Physiognomik (Kapitel XXIX von Parerga und Paralipomena II).* <http://aboq.org/schopenhauer/parerga2/physiognomik.htm> 06.03.2017.
- Sehlmeyer, C. & Ewert, A. & Herper, K. (2014). *Schädelform und Hirnfunktion.* <https://campus.uni-muenster.de/agcoggen/hightech-underground-ausstellung/schaedelform-und-hirnfunktion/> 02.01.2017.
- Simmel, G. (1907). *Soziologie der Sinne.* In: Die Neue Rundschau, 18. Jg., Heft 9, September (2. Teil des Jahresbandes). S. 1025-1036. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/sinne.htm> 16.09.2017.
- TDK. *Güncel ve Büyük Türkçe Sözlük.* <http://www.tdk.gov.tr/> 26.10.2015.
- Untersuchungen über den Character der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen: Mit Kupfern (1785).* <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/structure/2921062> 24.04.2017.
- Wischmann, T. (2006). *Der Individuationsprozess in der analytischen Psychologie. C. G. Jungs-eine Einführung.* 2. Auflage. <http://www.dr-wischmann.privat.t-online.de/jung.pdf> 02.02.2018.
- Wörterbuch* *Linguee.* <http://www.linguee.de/deutsch-italienisch/search?source=auto&query=physiognomie> 09.06.2017.
- Von der Berg, B. H. J. (1982). *Eine Betrachtung von Georg Lukács' 'Theorie des Romans'.* In: *Literator*, Vol: 3, No: 1. S.45-60. Zugänglich auch in: <https://literator.org.za/index.php/literator/article/view/970/1142> 24.07.2018.
- Vischer, T. (1886). *Faust – der Tragödie dritter Teil.* Tübingen: H. Laupp. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-der-tragodie-dritter-teil-1298/1> 14.06.2017.



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 18.10.2019

Tez Başlığı: DIE INTELLEKTUELLE PHYSIOGNOMIE DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTEN UND BESONDERHEIT DES KUNSTWERKES IN DER LITERATURKUNST. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE. DARGESTELLT AN DEN AUSGEWÄHLTEN ROMANEN VON HERTA MÜLLER UND ORHAN PAMUK

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

18.10.2019

Adı Soyadı: MÜGE ARSLAN KARABULUT

Öğrenci No: N12242598

Anabilim Dalı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Onur Bilge KULA

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT

Date: 18.10.2019

Thesis Title: DIE INTELLEKTUELLE PHYSIOGNOMIE DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTEN UND BESONDERHEIT DES KUNSTWERKES IN DER LITERATURKUNST. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE. DARGESTELLT AN DEN AUSGEWÄHLTEN ROMANEN VON HERTA MÜLLER UND ORHAN PAMUK

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

18.10.2019

Name Surname: MÜGE ARSLAN KARABULUT

Student No: N12242598

Department: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Program: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Prof. Dr. Onur Bilge KULA



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih:24.09.2019

Tez Başlığı: DIE INTELLEKTUELLE PHYSIOGNOMIE DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTEN UND BESONDERHEIT DES KUNSTWERKES IN DER LITERATURKUNST. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE. DARGESTELLT AN DEN AUSGEWÄHLTEN ROMANEN VON HERTA MÜLLER UND ORHAN PAMUK

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 430 sayfalık kısmına ilişkin, 24.09.2019 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 7' dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: MÜGE ARSLAN KARABULUT

Öğrenci No: N12242598

Anabilim Dalı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI

Statüsü: Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Onur Bilge KULA



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
Ph.D. DISSERTATION ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT

Date: 24.09.2019

Thesis Title: DIE INTELLEKTUELLE PHYSIOGNOMIE DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTEN UND BESONDERHEIT DES KUNSTWERKES IN DER LITERATURKUNST. EINE VERGLEICHENDE ANALYSE. DARGESTELLT AN DEN AUSGEWÄHLTEN ROMANEN VON HERTA MÜLLER UND ORHAN PAMUK

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 24.09.2019 for the total of 430 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 7 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes included
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: MÜGE ARSLAN KARABULUT

Student No: N12242598

Department: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Program: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Status: Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Onur Bilge KULA

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : MÜGE ARSLAN KARABULUT

Doğum Yeri ve Tarihi : SİVAS- 1985

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ ALMAN
DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Yüksek Lisans Öğrenimi : HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL
BİLİMLER ENSTİTÜSÜ ALMAN DİLİ VE
EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Bildiği Yabancı Diller : ALMANCA, İNGİLİZCE

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : SELÇUK ÜNİVERSİTESİ ALMAN DİLİ
VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ ARAŞTIRMA
GÖREVLİSİ (2011- DEVAM EDİYOR)

İletişim

E-Posta Adresi : mugearslan@selcuk.edu.tr

Tarih : 18.10.2019