

ISTANBUL.

**KULTURELLE (RE)KONSTRUKTIONEN UND MEDIALE
INSZENIERUNGEN**

IM FRANKREICH DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

im Fachbereich

Sprach- und Literaturwissenschaften

der

Universität –GH– Siegen

vorgelegt von

Tijen Olcay

September 2000

Gutachter

Prof. Dr. phil. Volker Roloff (Siegen)
Prof. Dr. phil. Hans-Theo Siepe (Düsseldorf)

Rigorosum am 16. Mai 2001

Hauptfach: Romanische Literaturwissenschaften
Prüfer: Prof. Dr. phil. Volker Roloff

1. Nebenfach: Amerikanistik
Prüferin: Dr. phil. habil. Angela Krewani

2. Nebenfach: Anglistik
Prüfer: Prof. Dr. Ludwig Pfeiffer

*Oui, Mademoiselle.
On ne peut vous donner aucune règle.
Il faut avoir du flair, et puis c'est tout.
Mais pour en avoir, il faut étudier, étudier et encore étudier.*

Ionesco

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
Istanbul	2
Begegnungen und Vermittlungen: Prozeße der Fremderfahrung	4
Thesen und Fragen	12
Vermittlerpositionen	15
Identitäten	19
Gautier, (Wort-)Maler	20
Loti, Photograph	26
Robbe-Grillet, Filmemacher	27
Zur Methode	29
Medien	30
Intermedialität	31
Zur Vorgehensweise	33
Wirklichkeiten der Wahrnehmung – Möglichkeiten der Medien	
Wo ist der Orient? Eine Synopsis	35
Die Verantwortung der Repräsentation	37
Kunst und Wirklichkeit	38
Künstlerischer Orientalismus	42
Photographie und Wirklichkeit	52
Ethnographischer Orientalismus	56
Film und <i>neue</i> Wirklichkeiten	59
Kommerzieller Orientalismus	63
Zusammenfassung	65
Gautiers Pinsel-Führung durch Istanbul	
Théophile Gautier	68
Reise als Lebensform oder Schick?	71
Gautiers Konstantinopel, das London ähnelt und nichts orientalisches hat	76
<i>Constantinople</i>	79
Entscheidungen: Kultur oder Kontur?	83
Fragmentierte Wirklichkeiten	86
<i>Transposition d'art</i> : 'Constantinople' auf Leinwänden	90
Istanbul. Die farbenprächtige Mauer	116

Julien Viaulds Lichtzeichnungen aus Istanbul	
Julien Viauld/Pierre Loti	119
Loti, <i>écrivain émotionnellement engagé</i>	122
Lebensstil oder Lebensraum? Lotis Kulturverständnis	130
Kultureller Transvestismus	132
<i>Le cycle turc</i>	135
‘Stamboul’ – Schriftliche Assoziationen, photographische Ergänzungen	139
Das unverschleierte Istanbul	149
Robbe-Grillet's Kameraauge auf den Spuren von Istanbul	
Alain Robbe-Grillet	152
Eine unendliche Geschichte	154
Kommentar	156
Die medialen Eigenschaften von <i>L'Immortelle</i>	158
Verknüpfung von Schrift (<i>ciné-roman</i>) und Bild (Film)	162
Bewegung	162
Zeit	164
Raum	167
‘Istanboul’ zwischen den Szenen	168
Bildkulisse	170
Wortkulisse	177
Istanbul. Die unsterbliche Frau	179
Schluß	182
‘Constantinople-Stamboul-Istanboul’: <i>Images</i> der Begegnungen	185
Anhang	
Anmerkungen	189
Bibliographie	253
Stadtpläne	267

SCHLÜSSELBEGRIFFE

Kultur

Kulturelle Identitäten. Kulturelle Wirklichkeiten. Kulturelle Vielfalt. Kulturaustausch. Kulturelle Verständigung. Kollektive kulturelle Konzeptionen. Kulturübertragung. Eurozentrismus. Exotismus. Orientalismus.

Reisen

Kulturelle Begegnung. Kulturelle Selbst- und Fremderfahrung. Wirklichkeitserfahrung. Das Erleben des 'Anderen' als Andersartiges. Das Verständnis des 'Anderen'. Die Natur des 'Anderen'. Interkultureller Austausch. Interkulturelles Spannungsfeld.

Istanbul

Leicht erreichbarer Orient. Kulturelle Grenzstadt. Kulturelle Toleranz. Multikulturelle Matrix. Kulturmetropole. „Realitäten oder Wesensheiten der Stadt“.

Wahrnehmung

Wahrnehmung als subjektive Bedeutungszuweisung. Individualität der Wahrnehmung. Wahrnehmungsspektrum. Wahrnehmungsveränderungen. Ideenwirklichkeit. Subjektives Vorverständnis. Subjektivität. Streben nach Objektivierung. Konstruktionen.

Vermittlung

Wirklichkeitsausschnitt. Wirklichkeitsverständnis. Wirklichkeitsbezug. Wirklichkeitstreue. Wirklichkeitsdarstellung. Wirklichkeitsvermittlung. Kulturelle Wirklichkeiten. Mediale Wirklichkeiten. Wirklichkeitsinszenierungen. Authentizität. Simulation von Authentizität. Individualität der Beobachtung. Subjektivität der Erfahrung.

Medien

Erfahrungsvermittlung. Kulturtransfer. Formen und Formung der Wirklichkeit. Wirklichkeits(re)produktionen. Wirklichkeits(re)konstruktionen. Eigen-Subjektivität. Fremd-Subjektivität. Individualisierung.

ÜBERSICHT DER ERLÄUTERUNGEN

Thematisch und stilistisch

Die Funktionen der Intermedialität [von Coleridge bis Paech]

Die Rolle des Exotismus in der französischen Literatur

Der Gebrauch des Orientalismus in der französischen Kultur

Die Etappen des Orientalismus in der französischen Kunstgeschichte

Die Rhetorik über den Status eines photographischen Abbildes

Die Ästhetik des *neuen*, französischen Films, die aus dem Film ein Kunstwerk macht

Begrifflich

l'art pour l'art

l'art du juste milieu

le Salon

feuilleton artistique (chronique des arts)

genre peinture

iconic sign und *index* [Photographie]

la nouvelle vague

le caméra-stylo

le ciné-roman

ciné-lecteur

ABBILDUNGEN

Gemälde

Hippolyte Berteaux, *Une fontaine à Constantinople (La fontaine ornée d'Ahmet III)*, 1872

Fabius Brest, *Embarcation sur le Bosphore*, n.d.

Fabius Brest, *Bateaux à quai sur le Bosphore*, n.d.

Fabius Brest, *Carrefour de Sainte Sophie à Constantinople*, n.d.

Eugène Flandin, *Vue de la mosquée Süleymaniye et de la Corne d'Or*, 1852

Eugène Flandin, *Colonne d'Hippone, Constantinople*, 1855

Théodore Frère, *Rameurs devant la Tour de Leandre*, n.d.

Théodore Frère, *Vue de Rumeli-Hissar (Le Château d'Europe)*, 1852

Théodore Gudin, *Incendie du quartier de Péra à Constantinople (9 août 1839)*, 1843

Adolphe Yvon, *Musiciens auprès d'une fontaine à Constantinople*, 1878

Félix Ziem, *Fantasia sur les rives du Bosphore*, 1874

Lithographie

Amadeo Preziosi, *Écrivain Public*, 1857

Photographie

G. Berggren, *Fontaine de Sultan Ahmet III*, ca. 1900

Pierre Loti, *Sur le pont de Karaköy vers Yeni Camii*, 1903-1905

Pierre Loti, *Sur le pont de Karaköy*, 1903-1905

Pierre Loti, *Au coin d'un türbé*, 1903-1905

Pierre Loti, *Le long des türbés de Sehzadebasi Camii*, 1903-1905

Pierre Loti, *Une rue animée*, 1903-1905

Pierre Loti, *Un quartier populaire*, 1903-1905

Pierre Loti, *Le palais de Tchéragan, sur la rive européenne du Bosphore*, 1903-1905

Pierre Loti, *Un embarcadère de la Corne d'Or entre Eyüp et Hasköy*, 1903-1905

Alfred Normand, *Constantinople*, 1852

Film

Alain Robbe-Grillet, aus dem Film *L'Immortelle*, 1963

Philippe Venault, aus dem Film *Les clients d'Avrenos*, 1995

ABKÜRZUNGEN

A	<i>Aziyadé</i> . Pierre Loti. Paris: Gallimard, 1991
AdA	Abkürzung/Aufzählung durch die Autorin
Aqnf	<i>Les alliés qu'il nous faudrait</i> . Pierre Loti. Genève: Imprimerie du Commerce, 1919
C	<i>Constantinople</i> . Théophile Gautier. Paris: Christian Bourgois, 1991
CFS	<i>Constantinople fin de siècle</i> . Pierre Loti. Paris: Éditions Complexe, 1991
CG	<i>Correspondance générale</i> . Théophile Gautier (7 Bde) [Hg. Claudine Lacoste-Veysseyre] Genève: Droz, 1985-1992
CZ	<i>Caprices et zigzags</i> . Théophile Gautier. Paris: Victor Lecou, 1852
D	<i>Les Désenchantées. Roman des harems turcs contemporains</i> . Pierre Loti. Paris: Calmann-Lévy, 1908
D.L.	Publikationsjahr nach dem Stempel des <i>Dépot Légal</i>
Ep.	Erstpublikation
FdO	<i>Fantôme d'Orient</i> in <i>Aziyadé</i> . Pierre Loti. Paris: Gallimard, 1991, S.245-335
FN	Fußnote
GP	<i>Glissements progressifs du plaisir</i> . Alain Robbe-Grillet. Paris: Minuit, 1974
HdA	Hervorhebung der Autorin
h.s.c.	Huile sur carton
h.s.p.	Huile sur panneau
h.s.t.	Huile sur toile
JOP	<i>Un jeune officier pauvre. Fragments de journal intime</i> . Pierre Loti. Paris: Calmann-Lévy, 1923
K.	Kapitel
L	<i>L'Immortelle</i> . Alain Robbe-Grillet. Paris: Minuit, 1963
l.c.	Lithographie couleur
LDM	<i>L'Année dernière à Marienbad</i> . Alain Robbe-Grillet. Paris: Minuit, 1961
LE	<i>Angélique ou L'enchantement</i> . [2 ^e Vol. des <i>Romanesques</i>] Alain Robbe-Grillet. Paris: Minuit, 1987
MA	<i>Les massacres d'Arménie</i> . Pierre Loti. Paris: Calmann-Lévy, 1918
MFO	<i>La mort de notre chère France en Orient</i> . Pierre Loti. Paris: Calmann-Lévy, 1920
MQR	<i>Le miroir qui revient</i> . Alain Robbe-Grillet. Paris: Minuit, 1984
n.d.	Non daté
n.r.	Non reproduit

<i>O</i>	<i>Orientalism</i> . Edward Said. London: Routledge & Kegan Paul, 1978
ortho/gr	Orthographie annäherungsweise
<i>PNR</i>	<i>Pour un nouveau roman</i> . Alain Robbe-Grillet. Paris: Minuit, 1961
s.d.	Sans dimension
<i>SVO</i>	<i>Suprêmes visions d'Orient. Fragments de journal intime</i> . Pierre Loti (mit Samuel Viaud). Paris: Calmann-Lévy, 1923
<i>TA</i>	<i>Turquie agonisante</i> . Pierre Loti. Paris: Calmann-Lévy, 1913
TB	Tagebucheintragen und Briefe von Pierre Loti
TdU	Terminologie der Untersuchung
<i>UEF</i>	<i>Une étrange familiarité</i> . François Jost im Gespräch mit Robbe-Grillet: Vidéo 3/4 de pouce BVU-PAL, couleur, 48' 26", 1982. <i>Réalisation et entretiens</i> : François Jost. <i>Avec</i> : Michel Fano; Tom Bishop. <i>Production</i> : Cellule d'animation culturelle du Ministère des relations extérieures / UAV (Service Audiovisuel de l'ENS St Cloud). <i>Mise en image</i> : Jean-Claude Durand. <i>Vidéo</i> : François Chantreau, Gérard Hachin. <i>Image</i> : Enfemio Pasanisi, Claude Gaudillot, Jacques James. <i>Son</i> : Roland Bouveresse, Jean-Pierre Kempf. <i>Assistant réalisateur</i> : Dominique Chateau. <i>Scripte</i> : Marie-Claire Dorey. <i>Producteur délégué</i> : Pascal-Emmanuel Gallet.

Constantinople changée en Istanbul doit être très belle, je suppose. Plus invisible.

Jean Cocteau

*Il viaggiatore riconosce Constantinopoli
nelle città che incorona da tre rive un lungo stretto,
un golfo sottile e un mare chiuso.*

Italo Calvino

*Je monte sur la hauteur et je vois Constantinople, qui me paraît démesuré,
mais sans me pouvoir rendre compte de la position où je suis.*

Gustave Flaubert

*Surnagent:
le narghilé, quelques maisons de bois charmantes,
les bateaux-mouches sur le Bosphore et
les minarets que remplaceront des cheminées d'usine.
Comme prévu, le Bosphore garde son bel œil bleu grand ouvert,
dans ce vieux visage célèbre remis à neuf par Elisabeth Arden, par l'Amérique.*

Jean Cocteau

*Kon-stan-ti-no-pel ist kon-stan-ti-no-po-li-siert.
Wer ent-kon-stan-ti-no-po-li-siert es?
Der Ent-kon-stan-ti-no-po-li-sie-rer, der es ent-kon-stan-ti-no-po-li-siert,
muß ein echter Ent-kon-stan-ti-no-po-li-sie-rer sein.*

Juan Goytisolo

*L'odeur de Constantinople est composite.
Cela sent le cloaque, la friture, le jasmin, l'encens, la poussière, le vent...*

Henri de Régnier

*Keinem ist jemals erschienen, wie die Welt darin besteht,
dass alle recht haben, jeder anders.*

Hermann Bahr

*Eben das Wesen des Nichtseyenden zu erforschen,
darin liegt eigentlich das Schwere*
Schelling

*Ce n'est pas moi qui méditerai sur
ce qu'il advient de «la forme d'une ville»,
même de la vraie ville distraite et abstraite*
André Breton

*Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio
è discontinua nello spazio e nel tempo,
ora piú rada ora piú densa,
tu non devi credere che si possa smettere di cercarla*
Italo Calvino

Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens
Rimbaud

*Je m'avance avec un croissant malaise, appréhension peut-être,
avec lenteur en tout cas,
dans une sorte de souterrain très encombré
(engorgé, même, en dépit de ses dimensions sans doute considérables),
que j'imagine bourré de pièges...*
Robbe-Grillet

Le premier des principes, c'est celui de la nécessité des sacrifices
Delacroix

Die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind gekennzeichnet durch eine weltweit zunehmende Mischung von Kulturen. Diese Mischung zog es nach sich, daß Debatten unter dem Stichwort 'interkulturelle Frage' immer mehr an Aktualität gewonnen haben. Die Diskussionen demonstrieren eine Bereitschaft, um der Herausforderung gerecht zu werden, die die neuen Lebensformen stellen. Vor allem im Zeitalter der Internet-Kommunikation, in der sich sogar die Individualität auflöst und die Eigenidentitäten sich immer mehr hinter Masken verlieren, erweist sich die Beschäftigung mit den Begriffen 'Kultur' und 'Identität' als dringender denn zuvor. Die Auseinandersetzungen befinden sich noch nicht im Stadium der Lösungen. Es handelt sich vielmehr um eine *prise de conscience* der Relativität der Wertvorstellungen, in der viel auf die Geschichte rekurriert wird und in der die diversen historischen Entwicklungen im Blick auf Kulturübertragung und Kulturaustausch rekonstruiert werden. Innerhalb der historischen Perspektiven, in denen die Konstitutions- und Transformationsprozesse kultureller Verständigung in verschiedenen Disziplinen der Geisteswissenschaften untersucht werden, bietet die Reise und der Reisebericht sowie die Reiseliteratur einen besonderen Zugang zu den Weltkulturen.

Die kulturelle Vielfalt kommt in allen ihren Variationen und Kombinationsmöglichkeiten in der Großstadt bzw. Metropole zum Ausdruck. Die Großstadt, deren Entwicklung begann, als die Tradition der Stadtmauer nicht mehr aufrechterhalten werden konnte, ist das unabgrenzbare Medium, in dem sich eine unkontrollierbare Bewegung abspielt. Diese Bewegung wird durch eine ununterbrochene Verschiebung der zentralen Orte verursacht, die zu ständigen Veränderungen im kulturellen Netz und, damit verbunden, zur Fragmentierung des Stadtbildes führen. In seiner Gesamtheit definiert sich das Bild einer

Großstadt als massiv und anonym. Durch die soziale Zusammensetzung und das Kulturamalgam kondensieren in der Großstadt mehrere kleine Städte, die zur Entstehung von Widersprüchen innerhalb ihres Bildes führt und wo das Funktionieren nur mechanisch und in Segmenten möglich ist. Diese Segmente stehen stets für neue Konstruktionen bereit. Damit wird ein Stadtbild ständig durch einen Zyklus von Konstruktion, Zerstörung und Rekonstruktion beherrscht; dieser Zyklus wird seinerseits immer durch zwei Bewegungsarten aufrechterhalten: Zum einen durch eine 'äußere Bewegung', die aus dem topographischen und dem urbanen Gefüge hervorgeht ['physische Bewegung']; und zum anderen durch eine 'innere Bewegung', die durch die demographische und soziale Gliederung der Siedlung Stadt und durch die kulturellen Aktivitäten in dieser Siedlung erzeugt wird ['geistige Bewegung']. Diese Bewegungen sind in Weltmetropolen am intensivsten, wo, durch die Vermengung verschiedener Nationalitäten und Religionen, eine innere Einheit nur mit Mühe festzustellen ist. Istanbul gehört zu diesen gemischtrassigen und kosmopolitischen Weltstädten, das als „zugleich imperiale und unterentwickelte Metropole“¹ die Besonderheit besitzt, durch seine hybride geopolitische Position eine kulturelle Grenzstadt zu sein. In dieser Besonderheit ähnelt Istanbul dem Triest, das der Wiener Dramaturg und Kritiker Hermann Bahr als eine eigenartige Stadt beschrieben hatte: daß es eigentlich „keine Stadt“ sei, sondern daß man das Gefühl habe, nirgends zu sein und sich im Wesenslosen bewege. Wie auch Enzo Battiza einmal über Triest sagte, nämlich daß es eine historisch erregende und unerträgliche Stadt sei, welche einerseits den Gelehrten reize, indem sie sich der Forschung stets neu anbiete, andererseits ihn gerade durch dieses ständig Neue deprimiere und ihn zu den widersprüchlichsten Urteilen verführe, geht es in der folgenden Untersuchung um diese Unbestimmbarkeit, um dieses undefinierbare, woraus sich die Bilder von Istanbul formen.

Istanbul

Istanbul als die „letzte antike Hauptstadt mit einer intakten Stadtmauer“², ist zugleich das „Paradigma der geschlossenen, uneinnehmbaren Stadt“³. Es entstand durch einen außergewöhnlich langen und reichen Amalgamierungsprozeß: Rom, Griechenland, Arabien, Persien, Syrien, europäische Länder, türkische Nomaden, seldschukische und osmanische Dynastien haben seine multikulturelle Matrix geformt. Byzos, Byzantion, Byzanz, Nova Roma, Konstantinopolis, Constantinople, Stamboul, Istanbul, alles das ist die „Kruste eines noch im Werden begriffenen Planeten“ (Orhan Pamuk), wo „kuppelüberwölbte Stadtfragmente aus Beton, Stein, Ziegeln, Holz und Plexiglas“ einer Stadt, die an den Ufern des Bosphorus als griechische Handelsniederlassung und militärische Basis um die Mitte des 7. Jahrhunderts vor Christus entstand. Unter dem Namen Konstantinopel wurde es zur Metropole des Christentums und unter dem Namen

¹ Juan Goytisolo. „Die Stadt als Palimpsest“ in id. *Gaudi in Kappadokien. Türkische Begegnungen*. München: Hanser, 1996, 85-105 hier 89.

² Leonardo Benevolo. *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München: Beck, 1993, 32.

³ Id., 27.

Istanbul zu derjenigen des Islams. Mit Konstantinopel oszillierte der Okzident Richtung Orient, mit Istanbul oszilliert der Orient Richtung Okzident.

Der griechische König Byzas gründete die Siedlung *Byzantion* um 660 v. Chr. Ab 514/13 v. Chr. war Byzantion in ständige Kämpfe gegen Perser und Griechen verwickelt, denen sich später die Römer anschlossen. Konstantin der Große beendete diese Auseinandersetzungen im Jahre 324 n. Chr. und, der Sage nach, von den sieben Hügeln von Byzanz verführt, weihte er hier 330 n. Chr. ein zweites Rom ein, *Secunda Roma* – auch *Nova Roma* genannt. Diesen Benennungen folgte schließlich ein neuer Name, *Constantinopolis*, der bis zur Gründung der türkischen Republik offiziell als Zweitname der Stadt erhalten blieb. Als Kaiser Theodosius I den Thron bestieg, erhob er das Christentum zur Staatsreligion. Konstantinopel wurde nach der Spaltung Roms in ein West- und ein Ostreich (395 n. Chr.) zum Mittelpunkt des Ostreiches und bald darauf zur Welthauptstadt der Christen. Als Besitzer der kostbarsten griechischen und römischen Kunstschatze, wurde es zur reichsten Stadt der Welt.

1054, als sich die römisch-katholische Kirche des Westens von der orthodoxen Kirche des Ostens trennte, begann am Ende der Herrschaft von Konstantin IX der langsame Niedergang von Konstantinopel und es verlor immer mehr seine Bedeutung. Bis zum 13. Jahrhundert, als in acht Kreuzzügen das Christentum mit fanatischer Begeisterung versuchte, im Namen Gottes das *Heilige Land* zurückzuerobern, das vom Islam bedroht und sogar beherrscht wurde, verbreiteten sich gleichzeitig die byzantinische und später die islamische Kultur in Europa. Jeder Kampf um die Stadt hinterließ Spuren, deren historische Sedimente zum heutigen traditionsgemäßen Nebeneinander unterschiedlicher ethnischer Welten geführt haben.

Als 1453 Mehmet II, der siebte Sultan der Osmanen, die Stadt eroberte, wurde sie zum zentralen Ort, von wo aus sich die islamische Macht über Europa und Asien ausbreitete. Mit diesem Herrschaftswechsel fand ein erneuter Namenwechsel der Stadt statt: Dem *Goldenen Apfel*, wie die Stadt am Bosphorus bis dahin von den osmanischen Historikern bezeichnet wurde, wurden als Ortsnamen die griechischen Worte *is tin poli* [ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΟΛΙ = in die Stadt] zugewiesen, woraus *Istanbul* entstand. Mit der Eroberung Konstantinopels und der späteren (unter Selim I, 1517) Übergabe des Amtes des Kalifen an die Sultane von Istanbul wurde der osmanische Staat zum Weltreich. Damit begann die Zeit, in der Istanbul orientalischer Charakter geformt wurde. Dieser Charakter manifestiert sich besonders in der Architektur, als im Laufe der Jahrhunderte, neben dem Bau von neuen Gebäuden, viele ehemalige Kirchen in Moscheen umgewandelt wurden. Unter Süleyman I erreichte das Osmanische Reich im 16. Jahrhundert den Höhepunkt seines territorialen Besitzes und seines architektonischen Reichtums und galt als die größte Einzelmacht in Europa und im Orient. Die Herrschaft des Osmanischen Reiches endete 1922 mit der Abschaffung des Sultanats. 1924, als die türkische Republik mit Hilfe der Regierung von Mustafa Kemal auch das Kalifat annullierte, wurde somit das religiöse Zentrum des Islams in Istanbul offiziell aufgelöst und Istanbuls Hauptstadtrolle offiziell beendet.

Istanbul als der immer gegenwärtige und leicht erreichbare Orient war für jede Religion offen und wurde nie Zeuge von direkten und gewalttätigen Konfrontationen zwischen den angesiedelten Kulturen. Durch diese kulturelle Toleranz unterlag die Stadt diversen sozialen, künstlerischen und ökonomischen Einflüssen. Diese Diversität initiierte sehr früh einen Austausch mit Europa, der es spätestens mit dem Beginn der Industrialisierung erforderlich machte, daß Istanbul seine Innenpolitik reformierte und versuchte, eine effizientere Außenpolitik zu etablieren. Auf Grund dieser Tatsache hat Istanbul, im Gegensatz zu anderen Metropolen des Orients, nie zur westlichen 'Aufgabe' gehört. Anders gesehen: Das Imperialismussystem zeigte die Grenzen seiner Macht darin, daß es das kosmopolitische Istanbul nicht unter seine Kontrolle bringen konnte. Der Westen war und ist heute noch wegen ihrer geographischen Lage strategisch von dieser Stadt abhängig, wohingegen Istanbul trotz seiner inneren Instabilität vom Westen wegen seiner hohen Verschuldung nur wirtschaftlich abhängig ist – ein Faktor, der eher zur Veränderung offen ist, als die aktuelle geopolitische Komposition der Nationen. Ein anderer Grund hierfür ist die heute noch spürbare europäische Unsicherheit vor dem türkischen Potential: Istanbul war auch zur Zeit der westlichen Hegemonialherrschaft trotz des absehbaren Niedergangs immer noch die *Erhabene Pforte* und europäische Mächte konnten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges nicht an sie herantreten, ohne ernsthafte Konsequenzen zu provozieren. Die Tatsache, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts die islamische Autorität immer mehr aus dem christlichen Herrschaftsbereich verdrängt wurde, war nicht ausreichend, um diese Unsicherheit gegenüber dem Osmanischen Reich abzubauen. Dafür wurde versucht, die Stadt und das Territorium hinter ihr auf wirtschaftlicher Ebene zu bezwingen – aber, wie es heute deutlich geworden ist, ohne ein klares Ergebnis. Schließlich bleibt Istanbul ein peripherer Punkt und, zugleich, ein Zwischenraum, der seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Dialektik der Gegensätzlichkeit (einer fruchtlosen Gegensätzlichkeit?) verkörpert: Zwischen Authentizität und Modernität, stellt es seine eigene Identität immer wieder in Frage. Dennoch bleibt Istanbul eine komprimierte Stadt wie New York oder Hong Kong, von der eine „animalischen Kraft“ (Juan Goytisolo) ausgeht und in der es zuerst um das Überleben geht – um einen brutalen aber natürlichen und auch stimulierenden Kampf ums Dasein: Istanbul ist ein „wildes, alles verschlingendes, überschäumendes“ Potential, das den Reisenden mit dem „chaotischen Wahnsinn eines Ameisenhaufens“ unerwartet überfällt.

Begegnungen und Vermittlungen: Prozesse der Fremderfahrung

Die Begegnung mit einer 'fremden' Stadt und ihrer Kultur geschieht entweder durch eine *kollektive* oder durch eine *persönliche Erfahrung*. Die *persönliche Erfahrung* ist die Begegnung mit dem 'Fremden' in seiner ursprünglichen Umgebung. Diese Erfahrung ist von der unmittelbaren Wirklichkeit abhängig, da die Begegnung sich durch eine Reise realisiert. Damit wird die Reise als Bedingung für die 'wirkliche' Begegnung von zwei Kulturen gestellt. Die Reisenden unterscheiden sich voneinander durch ihre Motive. In einer umfassenden Einteilung kann von zwei Hauptmotiven gesprochen werden: der Wunsch, die Welt der Familiarität zu entfliehen (hierbei wird der Akt des Abreisens von der 'Heimat' als existentiell bewertet); und der Wunsch, für die

individuellen Vorstellungen über die Existenz in der Anonymität des besuchten Landes einen Freiraum [frei von Verantwortung] zu suchen, wo diese Vorstellungen aus der Ideenwirklichkeit hervortreten und in der Objektwelt sinnlich erfahren werden können, um danach in die gewohnte Sicherheit 'heimzukehren'. Während der Reise, angeregt durch direkte und individuelle Erfahrung von neuen kulturellen Identitäten, finden sich beide Reisende oft in der Rolle des Vermittlers, wenn sie ihre Eindrücke durch Worte oder Bilder zur Sprache bringen. Infolge dessen entsteht ein Aggregat aus intellektuellen, künstlerischen und/oder politischen Auseinandersetzungen mit dem Neuen, dem 'Fremden', worauf sich die *kollektive Erfahrung* aufbaut. Die *kollektive Erfahrung* ist das Wissen, das die Außenstehenden durch die Berichte der Reisende, d.h. durch die Medien über eine 'fremde' Kultur vermittelt bekommen.



Auf dem europäischen Kontinent dient die Beziehung zwischen Frankreich und der Türkei, der islamische Staat im Westen, als ein geeignetes Beispiel für den Umgang mit 'fremden' Kulturen. Die Beziehungen zwischen dem Osmanischen Reich und Europa wurden durch den diplomatischen Austausch mit Frankreich in die Wege geleitet: Nachdem französische Gesandte sich in Istanbul niedergelassen haben (1536), wurde Frankreich eine besonders privilegierte Stellung zuteil, die sich in der gesamten türkischen Geschichte dokumentieren läßt. Das Reisen, der Reisebericht und die Reisekorrespondenzen spielten bei der Gründung dieses Austausches die Hauptrolle: Sie bildeten die ersten Schritte des Kennenlernens, die zuerst von den Angehörigen des Adels in die Wege geleitet wurden. Diese unternahmen oft als Gesandte des Königs lange Reisen in den Orient, um während der Reise die sozialen und politischen Zustände der Länder zu beschreiben und Analysen für gegenwärtige und zukünftige Handelsbeziehungen zu machen. Ihre Aufzeichnungen, meist an den König adressiert oder auf seine Veranlassung hin verfaßt, wurden dann nach ihrer Rückkehr veröffentlicht.

Nach den Recherchen von Clarence Rouillard ist der erste französische Reisende auf dem Territorium der Osmanen Jean Boucicaut: „The earliest French traveller I have found who left any interesting personal observations concerning the Ottoman Turks is Jean Boucicaut, later marshal of France [...]. It must have been shortly before 1389 [...] that he sailed from Venice to Constantinople“⁴. Die 'Welle' der Reisenden begann dann erst im 16. Jahrhundert, als sich das Osmanische Reich unter der Herrschaft von Süleyman I an der Spitze seiner Macht befand: Nicolas de Nicolay (Geograph; um 1550 in Istanbul) veröffentlichte 1567/68 als erster einen illustrierten Reisebericht, *Dans l'empire de Soliman le Magnifique* (1572 und 1576 ins Deutsche; 1576 ins Flämische; 1576, 1577 und 1580 ins Italienische und 1585 ins Englische übersetzt). Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung machten die Illustrationen, in denen die Osmanen und ihre Lebenssitten karikiert werden, seinen Reisebericht zu einem populären Buch und prägten die europäischen Vorstellungen von den Türken. Der weniger bekannte Reisende Jean Palerne

⁴ Clarence Rouillard. *The Turc in French history, thought and literature (1520-1660)*. Paris: Boivin, 1941, 38.

verbrachte im Frühjahr 1582 drei Monate in Istanbul, dessen Bericht, *D’Alexandrie à Istanbul: Pérégrinations dans l’Empire Ottoman (1581-1583)*, erst 1606, d.h. vierzehn Jahre nach seinem Tod publiziert wurde. Unter den anderen namhaften Reisenden, die sich auf das osmanische Territorium begeben, befindet sich neben Jean Thévenot (1664 in Istanbul) Jean-Baptiste Tavernier, der Autor von *Les six voyages de Turquie et de Perse* von 1676 (1676 ins Englische; 1681 ins Deutsche; 1682 ins Italienische übersetzt). Tavernier gehört zu den Reisenden, die sich gezwungenermaßen in der osmanischen Hauptstadt aufgehalten haben: Er mußte zwischen 1631 und 1632 elf Monate in Istanbul verbringen, als er auf eine Karawane Richtung Persien wartete.

Die meisten der frühen Reisenden zeigen sich als politische Chronisten, die in ihren (oft sehr systematischen) Aufzeichnungen über Sitten und Bräuche, auch die Dekadenz des Osmanischen Reiches auseinandersetzen. Michel Febvre schreibt z.B. 1675 in der Widmungsseite seines Reiseberichts:

Sire,

La Turquie qui a toûjours consideré Vostre Majesté, comme le futur Conquerant de ses Terres, réveille aujourd’huy ses esperances au bruit de Vos Conquestes en Europe, qu’elle envisage comme un acheminement à celles que Vos Armes toûjours Victorieuses & Triomphantes, doivent remporter un jour sur elle dans l’Orient, avec beaucoup plus de gloire, quoy qu’avec moins d’obstacle. Pour cet effet, elle se presente dans cette Relation aux yeux de Vostre Majesté, pour luy faire voir le miserable état où elle se trouve à present reduite, au respect des siecles pañez; la disposition de ses peuples à Vous recevoir comme leur Libérateur; l’aversion qu’ils portent tous au Tyran qui les gouverne; son impuissance, ses injustices; les moyens faciles & assurez qu’on doit tenir pour le subjuguier, & ce que l’on doit faire pour se conserver son Pays, après la Conquête qu’on en aura faite.⁵

Fast zehn Jahre später schreibt Jean de Préchac hingegen in seiner Widmungsseite: „De toutes les Puissance de l’Univers, celle des Ottomans est sans contredit la plus absoluë.“⁶

Bei den meisten dieser Berichte (ob schriftliche Schilderungen oder bildliche Darstellungen) handelt es sich sowohl um arbiträre Konstrukte als auch um aufrichtige Versuche für Verständnis und Annäherung, in die sich unweigerlich persönliche Reflexionen einschleichen. Diese Gegensätzlichkeit in der Berichterstattung geht auf die Kombinationart der drei Bestandteile des Reiseberichts zurück: Die Persönlichkeit des Reisenden (seine Erfahrungen, sein Wissen, seine Vorlieben und seine Stimmungen), die Vorstellungen, die in seinem

⁵ Michel Febvre (Sieur). *L’état présent de la Turquie où il est traité des vies, mœurs et coutumes des Ottomans et autres peuples de leur Empire. Divisé par 14 nations qui l’habitent, Toutes opposée à la puissance qui les gouverne et les unes aux autres, sept desquelles sont infidelles et sept Chrétiennes*. Paris: Edme Couterot, 1675, II-III.

⁶ Jean de Préchac. *Cara Mustapha, grand vizir. Histoire. Contenant son élévation, ses amours dans le Serrail, ses divers emplois, le vrai sujet qui lui a fait entreprendre le Siege de Vienne et les particularités de sa mort*. Paris: Blageart, 1684, 1.

Land über das besuchte Land herrschen und die Wirklichkeit des Landes zum Zeitpunkt seines Aufenthalts. Hinzu kommt, daß die Intentionen des Reisenden das Wahrnehmungsspektrum seiner individuellen Erfahrung mitbestimmen und damit seinen Bericht beeinflussen.

Die Wahrnehmungen reichen von konsequenter Subjektivität bis zum Streben nach Objektivierung, wobei „die Frage nach der «Abweichung» vom Faktischen, welches das eigentliche, referentielle Maß darstellt, an dem sich die Reiseliteratur messen lassen muß“⁷, stets offen bleibt und über die tatsächliche Qualität dieser Darstellungen erst retrospektiv innerhalb des Kanons von Erfahrungsvermittlungen entschieden werden kann. So stellt sich an dieser Stelle wieder die unlösbare Frage nach dem Wirklichkeitsbezug, d.h. nach dem Grad an Authentizität im Reisebericht, welcher, innerhalb des umfassenderen Systems der „Zirkulation der sozialen Energie“ (Stephen Greenblatt), als ein kultureller Text zu bewerten ist. In diesem Zusammenhang wird dem Reisenden eine intermediäre Rolle zuteil, den Stéphane Yerasimos in seiner Einführung zu Taverniers *Les six voyages* wie folgt präzisiert: „Par sa personnalité, ses fonctions, ses appartenances, et par-dessus tout par son époque, le voyageur est un écran entre le lecteur [...] et la société sur laquelle il témoigne.“⁸



Aus dem Aggregat von Reiseaufzeichnungen entnehmen dann die Außenstehenden Bilder, die sie zuerst mit den allgemeinen Merkmalen der ‘fremden’ Städte und ihrer Kulturen bekanntmachen. So haben die in Reiseberichten schon sehr früh erstellten Diagnosen über den tatsächlichen Zustand des Osmanischen Reiches viele der nachkommenden Reisenden, Denker und Schriftsteller beeinflusst. Montesquieu, der bedeutendste Reiseromanautor der französischen Frühaufklärung, der selbst viele europäischen Länder bereiste und sich längere Zeit in England aufhielt (1729-1731), benutzte für die *Lettres Persanes* (1721 in Amsterdam anonym erschienen und 1754 ergänzt) die Informationen von Pitton de Tournefort (1717 in der Türkei) und bemerkt über die Türken: „Ces Barbares ont tellement abandonné les Arts, qu’ils ont négligé jusques à l’Art militaire: pendant que les Nations d’Europe se raffinent tous les jours, ils restent dans leur ancienne ignorance“⁹. Montesquieu läßt dafür seine Protagonisten Usbek und Rica auf der Reise von Persien nach Frankreich das Osmanische Reich durchqueren und benutzt die Gelegenheit, um die innere Situation der Türkei in einem Brief nachzuerzählen: „De Tocat à Smyrne, on ne trouve pas une seule Ville, qui mérite qu’on la nomme. J’ai vû avec étonnement la foiblesse de l’empire des Osmanlins: ce corps malade ne se soutient pas par un régime doux, & tempéré; mais par des remedes violens, qui l’épuisent, & le

⁷ Friedrich Wolfzettel. *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1986, 4.

⁸ Jean Tavernier. *Les six voyages de Turquie et de Perse*. (2 Bde) Paris: Maspero, 1981, Bd. I, 6.

⁹ Montesquieu. *Lettres persanes*. (2 Bde) Amsterdam: Brunel, 1721, Bd. I, Brief Nr. XVIII, 76.

minent sans cesse.“¹⁰ Das Fazit, das Montesquieu ziehen läßt, lautet wie üblich: „Cet Empire, [...] avant deux siècles, sera le théâtre des triomphes de quelque Conquérant“¹¹.

Voltaire, der seinerseits Europa bereiste und einige Jahre (1726-1729) in England lebte, hat in seinen philosophischen Erzählungen auch verschiedene Kulturmodelle vorgestellt. *Candide*, der Held seines fiktiven Reiseberichts (*L'Optimisme*, 1759 anonym erschienen), auf der Suche nach dem idealen Ort zum leben, beendet seine lange Reise in der Türkei und beginnt in Istanbul seinen eigenen Garten zu pflegen: Nachdem die Wirklichkeitserfahrung die Theorie des Guten im Bösen (Leibniz) und die Vorstellung über ein Paradies auf Erden als Illusion entlarvt hat, wird in Istanbul, am Beispiel eines Türken, die Perspektive eröffnet, daß Zufriedenheit das Leben erträglich macht und Arbeit der Existenz einen Sinn gibt. Damit wird Istanbul als ein Ort der Genügsamkeit und Zurückgezogenheit stilisiert.

Mit der Amtszeit von Jean-Baptiste Colbert (Finanzminister von Ludwig XIV), der sich für eine französische Kolonialpolitik in Nord- und Mittelamerika, in Westafrika und in Ostindien einsetzte und damit zum eigentlichen Begründer der überseeischen Machtstellung Frankreichs wurde, erwachte in Frankreich ein gezieltes Interesse am Orient, das sich auch auf wissenschaftlicher Basis artikulierte. Durch seine Initiative wurde vor allem die Spracherforschung institutionalisiert. Damit zielte Colbert auf eine reibungslose Kommunikation mit den Handelspartnern ab. Er initiierte die Reisen von François Pétis de La Croix in verschiedene Länder des Orients (1695 in Istanbul), wodurch Pétis de La Croix zum Kenner der orientalischen Sprachen wurde und zahlreiche Manuskripte in die westliche Lesergemeinde einführte. Antoine Galland ist ein anderer französischer Gelehrte und Reisende im diplomatischen Dienst, der zahlreiche türkische, persische und arabische Manuskripte in die lateinische Schrift übertrug und diese übersetzte. Gallands bedeutendster Beitrag für die westliche Literatur ist die zwölfbändige Übersetzung der *Tausendundeine Nacht* Geschichten, die zwischen 1704 und 1717 in Paris erschienen sind. Ferner vollendete und veröffentlichte er 1697 posthum mit einer Einführung Barthélemy d'Herbelot de Molainvilles Monumentalwerk *Bibliothèque Orientale* – ein Werk, in dem erstmals Wahrnehmungsweisen des Westens schriftlich dokumentiert werden.

Zur Zeit von Colberts Finanzherrschaft nahm ferner das Exotische als dekoratives Element in der französischen Literatur Platz ein. Im Schauspiel (Theater, Musik, Oper) wurde es als ein neues Unterhaltungsmittel benutzt, das zugleich zur Bereicherung der traditionellen Repräsentationsformen diente. So entstanden beispielsweise die *turqueries* bei Molière (*Le bourgeois gentilhomme*, Uraufführung 1670) und bei Racine (*Bajazet*, Uraufführung 1672). Diese Werke wurden zum Standpfeiler des orientalischen Paradigmas des 17. Jahrhunderts, an dem auch politische Motivationen hafteten. Das häufig verwendete Beispiel hierzu ist die Ballettkomödie *Bourgeois gentilhomme* (die heute noch als Referenz für

¹⁰ Id., 75.

¹¹ Id., 78.

das Bild des Türken im 17. Jahrhundert dient), in die, auf Verlangen von Louis XIV, die berühmte *Cérémonie Turque* (Akt IV, Szene V) zum Lächerlichmachen des Türken eingefügt worden ist. Damit wollte sich Louis XIV bei den türkischen Gesandten „rächen“, die sich bei ihrem Besuch in Frankreich von der Pracht Versailles nicht beeindrucken ließen.¹² Das andere klassische Stück, Racines *Bajazet*, benutzt dagegen lediglich die geschlossenen Serailräume des Sultanats (hier unter Murat IV) als Kulisse für eine Tragödie. Letztlich wurde insgesamt das Exotische bei der Dekoration von Louvre-Gemächern in verschiedenen Nationalstilen der europäischen und orientalischen Länder benutzt: „Non seulement par une exacte imitation [...], mais aussi par une recherche exacte [...] de toutes les commoditez qui leur sont particulieres, en sortes que toutes les Etrangers eussent le plaisir de retrouver chez Nous en quelque sorte leur propre Pays, & toute la magnificence renfermée dans un seul Palais“¹³.



Aus Gallands Einleitung zur *Bibliothèque Orientale* geht hervor, daß es sich bei diesem Werk um ein derzeitiges Ergebnis des europäischen Fortschrittsgeistes handelt, der sich durch das Bemühen kennzeichnet, sich dem Anderen zu nähern; und dieses Näherkommen geschehe dadurch, daß man den Anderen von seinem Inneren aus kennenzulernen versuche. Dieser Versuch fällt aber mit dem Wunsch bzw. mit der Absicht zusammen, gleichzeitig eine Anschauung über den Anderen erzeugen zu wollen – ungeachtet der Gewißheit, daß „vernünftige Wesen außer mir“ (Fichte) nicht erfaßt, sondern höchstens unter bestimmten Bedingungen erschlossen werden können – welche die Wirkungskraft jedes Versuchs der Anschauung beeinträchtigen. In diesem Bemühen liegt ein anderer Versuch verborgen, der dieses ‘Unternehmen’ der Annäherung motiviert: die Suche nach dem Selbst. So wie es bei Fichte bemerkt ist, „kein freies Wesen kommt zum Bewußtseyn seiner selbst, ohne zugleich zum Bewußtseyn andrer Wesen seines gleichen zu kommen“¹⁴. In diesem Sinne sind in vielen Texten, die ‘fremde’ Länder beschreiben, Vergleiche mit der eigenen Nation bzw. Zivilisation eingebettet, die ein gut verankertes Bewußtsein über die eigene Kultur ausdrücken und aus der Begegnung ein Gegenüber von Gegensätzen machen. Im 19. Jahrhundert, als die industrielle Entwicklung die westeuropäische Mentalität über eine ihr eigene Überlegenheit noch schärfer prägte, macht sich Europa den Orient zu seinem Gegenbild. Auf diese Konstruktion beruhend wurde der Eurozentrismus als Teil der globalen Systemsteuerung zum geistigen Apparat, das wirtschaftliche

¹² „Louis XIV, pour se venger des hauteurs de Suleiman, commandait à Molière de mettre des Turcs, à titre d’actualité, dans sa prochaine comédie-ballet et [...] la cérémonie du Bourgeois-Gentilhomme naissait de cette fantaisie [...]“ [Albert Vandal. „Louis XIV et l’Égypte“ in *Séances et travaux de l’Académie des sciences morales et politiques*, 48, 130 (1888, 2^{ème} semestre), 665-688 hier 677].

¹³ Charles Perrault. *Parallèle des Anciens et des Modernes. Dialogues*. (4 Bde). Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1688-1697 hier Bd. IV: Où il est traité de l’astronomie, de la géographie, de la navigation, de la guerre, de la philosophie, de la musique, de la médecine etc. (1697), 274.

¹⁴ Johann Fichte. *Darstellung der Wissenschaftslehre. Aus den Jahren 1801/02*. Hamburg: Meiner, 1977, 204.

und politische Prozesse im internationalen Austausch zu lenken und die unterentwickelten Länder zu 'orientieren' versuchte. Zu dieser Strategie gehörte eine Zeitlang der Orientalismus.¹⁵

Der Begriff Orientalismus ist kontinuierlichen Bedeutungswandlungen ausgesetzt und aktualisiert sich ständig. In seinem Wesen handelt es sich hierbei um einen Versuch, Identitäten zu kategorisieren. Dieser Versuch basiert seinerseits auf der artefakten Zweiteilung der Welt in das 'Gleiche' und das 'Andere' (bzw. das 'Fremde') und ist aus dem Verständnis des Exotismus entwickelt worden.¹⁶ Victor Hugos berühmte Bemerkung von 1829: „au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste“¹⁷, ist richtungsweisend für die kurzlebige Eigenschaft solcher Oberbegriffe: „Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale“¹⁸.

Dieses „préoccupation générale“ manifestierte sich im 19. Jahrhundert durch die Weltausstellungen, die den Komplex vergangener und gegenwärtiger menschlicher Erfahrung mit Zukunftsperspektiven verbinden sollten:

In their carefully articulated order, they [die Weltausstellungen] [...] signified the dominant relations of power. Ordering and categorization ranked, rationalized, and objectified different societies. The resulting hierarchy portrayed a world where races, sexes, and nations occupied fixed places assigned to them by the exposition committees of host countries.¹⁹

¹⁵ Diesen Prozeß beurteilt Edward Said sehr rigoros: „It allowed «European men of business» the power «to scheme grandly»; but above all, it subordinated them by banishing their identities, except as a lower order of being, from the culture and indeed the very idea of white Christian Europe“. [Edward Said. *Culture and imperialism*. London: Chatto/Windus, 1993, 267-268].

¹⁶ Exotismus als Begriff manifestierte sich zum ersten Mal während der Kreuzzüge und verschaffte sich Platz in der europäischen Kultur durch die Reiseberichte, in denen das *prestige d'un lointain* gepriesen wurden. In der Weltliteratur wird jede Verwendung des 'fremdartigen' als Exotismus verstanden. Hier etablierte er sich zuerst durch Abenteuergeschichten. Ein erstes wichtiges Werk ist *Quête du Saint-Graal*, eine Allegorie der Suche nach Gott: Die erste Version entstand am Ende des 12. Jahrhunderts (*Roman de l'estoire dou Graal*). Chrétien de Troyes schreibt im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts das Buch *Lancelot-Graal*, dessen vierter Teil, *Quête du Saint-Graal*, das wichtigste unter den erhalten gebliebenen Versionen ist: Es schildert die Abenteuer der Ritter, die sich auf die Suche nach dem heiligen Gral begeben, in dem sich das Blut Christus befinden soll. Dabei durchqueren sie 'fremde' Länder, wo ihnen 'eigenartige' Menschen und Tiere begegnen.

Der Begriff des Exotismus findet sich später bei François Rabelais im zweiten Kapitel des *Quart Livre*, als über die Abenteuer des Pantagruel auf der Insel *Medamothi* [nulle part] berichtet wird: Hier wird er im Sinne von alles, was nicht vom Lande ist, gebraucht: „Adoncques descendit on havre [port], contemplant [...] divers tableaux, diverses tapisseries, divers animaux, poissons, oizeaux, et autres marchandises exotiques et peregrines [étrangères].“ [François Rabelais. *Le quart livre*. Paris: Flammarion, 1993, 60].

¹⁷ Victor Hugo. *Les Orientales. Les feuilles d'automne*. Paris: Gallimard, 1981, 23.

¹⁸ Id.

¹⁹ Zeynep Çelik; Leila Kinney. „Ethnography and exhibitionism at the *Expositions Universelles*“, *Assemblages* 13 (December 1990), 35-59 hier 36.

Worin liegen die Gründe? Eine erste Reaktion ist: Das Selbstwertgefühl steigt im Umgang mit dem (und in der Kategorisierung des) 'Fremden' – denn: „Nicht im Gleichen, sondern nur im Anderen, im Fremden lernt man sich selbst kennen – sofern es überhaupt begriffen werden kann“²⁰. Damit begründet sich auch die „Subjektivität der Weltbegegnung des Reisenden“ (Friedrich Wolfzettel). Mit der „visuellen Initiation in das *Andere*“²¹ sucht der Reisende zugleich nach sich selbst. Infolgedessen schwanken Reisebeschreibungen ständig zwischen dem Status als Dokument (oft politische und soziale Zeugnisse) und Literatur (Autobiographien). Schließlich werden sie als eine hybride Literaturgattung, als eine „Gattung zwischen Wissensvermittlung und Selbstaussprache“²² bewertet. Wenn die individuellen Beobachtungen und Reflexionen der Reisenden in einen epochen- und ethnospezifischen Diskurs eingebunden sind, dann werden diesen Reisebeschreibungen Anerkennung als kulturgeschichtliche Quellen zuteil.

Im 19. Jahrhundert gewann der Reisebericht durch die Literatur eine neue Wichtigkeit, indem er von der herkömmlichen politischen Ideologie befreit wurde. Die Reise gehörte von da an zur Allgemeinbildung der Romantiker, zum „*rite de passage culturel*“²³, und der Reisebericht bekam touristisch-journalistische Bedeutung: Bereits in der Mitte des Jahrhunderts, als immer mehr Reisende mit der Wirklichkeit exotischer Länder (meist im Orient gesucht) in direkten Kontakt gekommen waren („*l'humanité prend vraiment possession de son globe*“²⁴), gab es keine Möglichkeit mehr, die romantisch-utopischen Ideen von einem Paradies auf Erden aufrechtzuerhalten: In dem Spannungsbogen zwischen Sehnsucht und Suche zerbrach schließlich der äußere Schein der Länder des Orients – „*Orient du sabre recourbé [...] et de la fenêtre grillée*“²⁵.

Aber nicht jede Wirklichkeit war enttäuschend: Gustave Flaubert, der dafür plädiert, das Reisen als eine „ernste Arbeit“ zu sehen und es in diesem Sinne zu unternehmen, erklärte, daß der Orient in seiner Wirklichkeit seine Vorstellungen übertroffen habe: Er habe in den orientalischen Ländern alles eindeutig präsent gefunden, was vorher nur vage in seinem Geiste geschwebt hätte – Fakten hätten den Platz von Vermutungen eingenommen: In Afrika findet er den Orient „*cuit du Bédouin et du désert*“²⁶ und in Kleinasien, vor Ephesus denkt er an Homer, wo es

²⁰ Christoph Helferich. *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, 1992, 39.

²¹ Cf.: Wolfzettel, op. cit., 3.

²² Id., 1.

²³ Peter Whyte. „Sur le chemin du beau idéal. Berceau de l'esthétique gautiériste“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XII (1990), 441-448, hier 445.

Im 19. Jahrhundert, bei einer Landreise von Paris Richtung Orient wurden beispielsweise folgende Städte bereist: Brüssel, Utrecht, Mainz, Nürnberg, Wien, Budapest, Varna, Istanbul, Izmir, Rhodos, Larnaka, Beirut, Damaskus, Jerusalem, Suez, Kairo, Alexandria, Marseille.

²⁴ Gautier. „Locomotion aérienne. Système de M. Pététin“, *La Presse* 4 juillet 1850.

²⁵ Gustave Flaubert. *Lettres d'Orient*. Bordeaux: L'Horizon Chimérique, 1990, 250 [an Louis Bouilhet, 14. November 1850].

²⁶ Id.

ihm vorkommt, als ob das fließende Wasser die verlorenen griechischen Verse flüstere. Mit seinem subjektiven Vorverständnis und dem kritischen und/oder intuitiven Überprüfen dieses Vorverständnisses, repräsentiert Flaubert diejenigen Reisenden, die das Gesehene verstehen und zwischen den überlieferten Bildern und der 'wirklichen' Natur des Orients unterscheiden können:

On a compris jusqu'à présent l'Orient comme quelque chose de miroitant, de hurlant, de passionné, de heurté. On n'y a vu que [...] le fanatisme, la volupté, etc. En un mot, on en reste encore à Byron. Moi je l'ai senti différemment. Ce que j'aime au contraire dans l'Orient, c'est cette grandeur qui s'ignore, et cette harmonie de choses disparates.²⁷

Diese Größe (sowohl geographische als auch kulturelle) und diese Harmonie, die sich selbst nicht erkennen können/wollen, beginnen sich zu verlieren, als der Orient versucht, den Lebensstil der westlichen Zivilisationen zu imitieren. Flaubert bemerkt dies sehr deutlich in Istanbul, von wo aus er in einem Brief an seine Mutter notiert: „Il est temps de voir l'Orient car il s'en va, il se civilise“²⁸. Gérard de Nerval, hingegen, ist erleichtert, wenn er in der gleichen Stadt auf die Spuren der 'Zivilisation' gekommen zu sein scheint:

Me voici enfin dans un pays plus européen j'y retrouve les journaux et beaucoup de Français; que d'ennuis, que de chaleurs, que de quarantaines pour arriver dans cette région presque civilisée! Je suis un peu fatigué des montagnes, de la poussière et des gens à demi sauvages du Carmel et du Liban. Cela est fort beau de loin et très ennuyeux de près.²⁹

Thesen und Fragen

Die in den wissenschaftlichen Debatten über Ost-West Beziehungen vehement vertretene Einstellung, daß der Osten nach westlichen Bedürfnissen stereotypisiert sei und daß die westlichen Repräsentation der östlichen Zustände der eigentlichen Wirklichkeit des Ostens kaum entspreche, ist zunächst nur mit Vorbehalt zu akzeptieren.³⁰ Edward Said erkennt in den Orient-Bildern des Westens eine Einseitigkeit, und bewertet diese Bilder als das Resultat eines eher konstruierten, als eines recherchierten Prozesses – ein Prozeß, den Comtesse de Gasparin bereits 1867 als „jugement sommaire enfanté par la convoitise, appuyé par le dédain,

²⁷ Gustave Flaubert. *Correspondance*. (2 Bde) Paris: Gallimard, 1980, Bd. I, 283 [an Louise Colet, 27. März 1853].

²⁸ Flaubert. *Lettres d'Orient*, op. cit., 244 [14. November 1850].

²⁹ Gérard de Nerval. *Œuvres complètes*. (3 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), Bd. I: 1989; Bd. II: 1984; Bd. III: 1993 hier Bd. I, 1399.

³⁰ Vergleiche hierzu Edward Sais Summierung: „Visions of the Orient fabricated by Orientalism“ [*O*, 179]; „Orient's actual identity is withered away into a set of consecutive fragments“ [*O*, 179]; „Orient was reconstructed, reassembled, crafted, in short, *born* out of the Orientalists' efforts“ [*O*, 87]. Was in Sais Ausführungen allgemein auffällt, ist, daß er die unterschiedlichen Gattungen, die von Fremderfahrung sprechen, zu undifferenziert beurteilt und die Funktion von Korrespondenzen als Dokumente nicht diskutiert.

transmis par la légèreté, adopté par la paresse, et que chacun va colportant sans que nul y regarde“³¹ bezeichnete. Die Ignoranz des Rezipienten über die Wirklichkeiten und seine Bequemlichkeit oder Unfähigkeit, die etablierten Bilder des Anderen zu durchbrechen, werden diese Einseitigkeit weiter aufrechterhalten. Diese Bilder wird es aber auch weiter geben, da jedes Bild, so vermarktet und sinnentleert es sein mag, Teil dieser fernen Wirklichkeiten ist: Jedes Bild, das zum Klischee wird, gilt als die Oberfläche einer Wirklichkeit, denn nichts steht so machtvoll im Raum, wenn keine Wirklichkeit im Hintergrund die Fäden des Spiels [das Spiel um das ‘Wahre’ und ‘Falsche’] zieht. Klaus Börner formuliert die symbolische Gestaltung der individuellen Erfahrung des Ostens am Beispiel der britischen Literatur folgend:

Kulturanthropologisch bedeutsam ist die Tatsache, daß die Menschen im Laufe ihrer Entwicklungsgeschichte in der jeweiligen Kultur der wahrgenommenen Wirklichkeit immer «etwas aus sich selbst» verleihen, was die Dinge an sich nicht besitzen. Das heißt, das Wahrgenommene wird konstruiert, indem es produktiv umgesetzt wird in Bilder, die der «Natur» einen Sinn, eine Bedeutung und einen Stellenwert geben, den sie vorher nicht hatte. Das wahrgenommene Geschehen wird symbolisch überlagert durch anthropomorphisierende Bildwelten und verändert sich dadurch: Natur (=Potenz) wird zur Kultur (=Manifestation).³²

Nach Said bestimmt die Individualität der Wahrnehmung die Natur des Anderen, welche im Laufe der Zeit zur Entstehung von Klischees führen. Was aber ist ein Klischee? Ein Klischee bringt die augenfälligsten Eigenschaften eines Objektes bzw. Subjektes zur Sprache, die zu Beginn durch die mündliche Tradition etabliert wurden und heute durch die Bildmedien aufrechterhalten werden. Diese Eigenschaften werden dann von der Mehrheit als ein allgemeingültiges Charakteristikum empfunden. Die allgemeine Charakterisierung gilt aber als der Ausgangspunkt, um tiefer in das ‘Fremde’ einzudringen: Es ist diese Oberfläche der Wirklichkeit, worunter es die noch unbekanntesten, spezifischen Merkmale des ‘Fremden’ herauszukristallisieren gilt. Dieser Akt ist wiederum von der Individualität des Rezipienten abhängig.

Da wir zunächst darauf angewiesen sind, Beobachtungen als Tatsachen anzunehmen und diese als auf bestimmte Bedingungen reduzierte Orientierungsformen zu verstehen (um auf ihnen aufbauen zu können), ist es notwendig, einer Reihe von Werken innerhalb des Kanons der Orient-Schilderungen Wirklichkeitstreue zuzusprechen. Oft genügen schon zu Anfang ins Auge fallende Besonderheiten in einer Darstellung, um ein Werk oder Teile davon als wirklichkeitsnah zu empfinden und zu beurteilen. In der vorliegenden Untersuchung werden Texte über und Bilder aus Istanbul [hier als Metonymie der Türkei] betrachtet, deren Inhalte nicht als ein Beitrag zur intellektuellen Eroberung des Orients zu verstehen sind. In den meisten Reiseberichten gibt es

³¹ Comtesse de Gasparin. *À Constantinople*. Paris: Michel Lévy Frères, 1867, 446.

³² Klaus Börner. *Begegnungen mit Asien: Orwell, Kipling, Conrad, Forster*. Duisburg: Braun, 1976, 14.

bestimmte Schonräume [ein Bereich außerhalb des interkulturellen Spannungsfeldes], in denen sich ein gemeinsames Bemühen erkennen läßt, welches sich darauf konzentriert, ein individuelles Verständnis des Anderen unter Verwendung von unterschiedlichen Medien zu artikulieren. Somit liegen der Untersuchung folgende Leitfragen zugrunde: Wie wird mit einer 'fremden' Kultur, mit dem Anderen in seiner eigenen Wirklichkeit umgegangen? Wo liegen die Grenzen der Bereitschaft und Fähigkeit für interkulturelle Verständigung?

Wenn kulturelle Begegnungen nicht direkt stattfinden, werden sie durch die Medien gesteuert. Von dieser These ausgehend werden im Folgenden zwei weitere Fragen erörtert: Wie äußern sich die Bilder Istanbuls in den Medien, die durch französische Medienautoren ausgewählt worden sind und die hier kombiniert präsentiert werden? Welche Nachrichten vermitteln sie bzw. können sie vermitteln? Diese Fragen werden am Beispiel von drei französischen Künstler-Autoren diskutiert, die ihre Stadterfahrungen von Istanbul während bzw. nach ihren Reisen durch Schrift- und Bildmedien vermittelt haben. Ziel dieser Arbeit ist es, aus einer Kombination der unterschiedlichen medialen Wahrnehmungen von Istanbul zu einer Identität der Stadt zu gelangen. Hierfür werden zuerst die für den 'fremden' Betrachter zugänglichen Merkmale Istanbuls rekonstruiert, so wie diese in der individuellen Erfahrung der ausgewählten Reisenden Resonanz finden. Danach geht es darum, wie diese Merkmale als Teile der Stadtidentität vermittelt werden: Welche Aspekte der Stadt werden in den ausgewählten Medien dargestellt? Zu welcher Wirkung gelangen sie durch die spezifischen Medieneigenschaften der Wirklichkeitsdarstellung und durch die unterschiedlichen künstlerischen Konzepte?

In einer Untersuchung, in der sowohl die Mechanismen der kulturellen Begegnung als auch die Methoden der Erfahrungsvermittlung (in bzw. nach der Begegnung mit dem 'Fremden') durch unterschiedliche Medien im Mittelpunkt stehen, erschien es wichtig, Istanbul vom Zeitraum der Industrialisierung, während der das Osmanische Reich sich nach 1839 selbst durch Reformversuche (unter der Regierung von Abdül-Mecit I, 1839-1861 und Abdül-Aziz, 1861-1876) zu entwickeln sucht, bis in die Epoche des Nach-Kemalismus' zu beobachten: Es ging um die Fixierung eines interessanten Zeitverlaufs in der türkischen Geschichte von der Modernisierung zum Untergang und vom Untergang zur Demokratisierung und wirtschaftlichen Entwicklung. So umspannt der Zeitraum der Untersuchung ca. ein Jahrhundert: von der ersten Hälfte des 19. bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein, in der die Entwicklung von Photographie und Film einbegriffen ist.

In dieser Absicht sind Autoren herangezogen worden, die sich im Abstand von ca. 25-40 Jahren in Istanbul aufgehalten und ihre Erfahrungen schriftlich dokumentiert haben: Théophile Gautier und seine Zeitungsartikel, die er während seines zweimonatigen Istanbul-Aufenthalts 1852 für *La Presse* schreibt und die 1853 als Buch (*Constantinople*) gesammelt publiziert, sind der Ausgangspunkt der Untersuchung. Pierre Loti und seine Istanbul-Tagebuchaufzeichnungen, die von

1879 bis 1921 als *cycle turc*³³ herauskommen, bilden den Übergang ins 20. Jahrhundert. Alain Robbe-Grillet und sein zweiter *ciné-roman*, der durch audiovisuelle Präsentation von Istanbul den Beginn einer *neuen literarischen* Stadtbeschreibung schafft, schließt diese Chronologie. Die verbalen Istanbul-Beschreibungen sind bei jedem dieser Autoren an ein Bildmedium gekoppelt: Gautier, als einer der einflußreichsten Kunstkritiker seiner Zeit, vergleicht seine Reiseeindrücke mit den Gemälden der französischen Orientalisten in der Malerei des 19. Jahrhunderts; Loti macht zu Beginn des Jahrhunderts photographische Aufnahmen von Istanbul und seinen Bewohnern; Robbe-Grillet dreht in dieser Stadt Anfang der sechziger Jahre seinen ersten Film. Diese Kopplungen verleihen der Wahrnehmung, der Beschreibung und der Vermittlung von Kultur eine Zweidimensionalität und rücken das Objekt in ein intermediales Feld.

Die Auswahlkriterien für diese Autoren basieren nicht so sehr auf der Qualität der Schilderungen ihrer individuellen Erfahrungen, sondern vielmehr auf den unterschiedlichen Interessen bei ihrer Vermittlung und auf der Benutzung verschiedener Medien zur Wiedergabe von Wahrnehmungen; denn eine Interaktion zwischen Text und Bild erwies sich für die Fallstudie einer hybriden Stadtidentität als das geeignete Instrument. Welche Stadt-Bilder entstehen? Wie sehen die Möglichkeiten einer wirklichkeitsnahen Beschreibung des 'fremden' Objekts in den Medien aus? Diese gezielten Fragen gehen auf die Beobachtung von Joachim Paech zurück, der darauf hinweist, daß Bild und Schrift dabei seien, „die engen Grenzen ihrer kunst- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen zu verlassen und in «interdisziplinäre» Forschung hinsichtlich ihrer Leistung für das kulturelle Gedächtnis der Menschen in Beziehung gesetzt zu werden.“³⁴

Vermittlerpositionen

Durch die Werke dieser Autoren werden drei verschiedene Arten von Annäherung gezeigt, in der das Erleben einer 'fremden' Stadt systematisch ausgesucht und materialisiert geäußert (Gautier), zufällig registriert und wohlwollend verinnerlicht (Loti) und abstrahiert und in eine Leidenschaft umgewandelt (Robbe-Grillet) wird. Das bedeutet, es wird nicht ein „étrange bric-à-brac, du répertoire d'un orientalisme depuis longtemps périmé“³⁵ präsentiert. Die unterschiedlichen textlichen Beschreibungen der Stadt in journalistischen Texten (Gautier), in Tagebuchaufzeichnungen (Loti) und in Szenenbeschreibungen (Robbe-Grillet), gehören alle in die gemeinsame Kategorie der Darstellung von Reiseerfahrung. Alle drei Autoren sind sich der historischen und der aktuellen Bilder der Stadt und ihrer Bewohner bewußt. Aber nur Loti und mit Abstand auch Gautier registrieren den Wandel im politischen Klima auf dem osmanischen

³³ *Aziyadé*, 1879; *Fantôme d'Orient*, 1892; *Constantinople fin-de-siècle*, 1892; *Les désenchantées*, 1906; *Turquie agonisante*, 1913; *Suprêmes visions d'Orient*, 1921.

³⁴ Joachim Paech. „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“ in Jörg Helbig (Hg). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, 14-30 hier 14.

³⁵ Gaston Deschamps. *À Constantinople*. Paris: Calmann-Lévy, 1913, 7-8.

Territorium der damaligen Zeit, wohingegen Robbe-Grillet die unterschiedlichsten Bewegungsvorgänge der Stadt 'nur' beobachtet.



Im Gegensatz zu den üblichen Reisen, die im 19. Jahrhundert in den Orient unternommen werden, reist Théophile Gautier nach Istanbul nicht um eine persönliche Neugier zu befriedigen oder der damaligen Mode zu folgen oder seinen Beitrag zu der Orient-Frage zu leisten; sondern er will sich dort Ernesta Grisi anschließen, die eine Gesangstournee akzeptiert hatte.³⁶ Als er in Istanbul ankommt, beabsichtigt er, nach vierzehn Tagen wieder abzureisen.³⁷ Da ihm die notwendigen Mittel fehlen, um die Rückreise für sich und seine Familie zu finanzieren, verlängert sich sein Aufenthalt und er bleibt vom 25. Juni bis zum 28. August 1852 in Istanbul. Um die Rückfahrkarte zu verdienen, beginnt er schließlich, Artikel über Istanbul zu schreiben, die ab Oktober 1852 (bis November 1853) im Feuilleton-Teil von *La Presse* erscheinen sollen. So werden die Stadtbeschreibungen für Gautier zum Mittel, um aus Istanbul abzureisen.

Da er sich mit seinen Artikeln für *La Presse* an eine breite Masse von Lesern wendet, fühlt Gautier die Notwendigkeit, bei seiner Stadtbeschreibung eine besondere Strategie zu wählen, durch die er die Bilder der Stadt und zugleich seine Fremdeindrücke mit großer Genauigkeit verbal visualisieren kann. Seine Strategie ist die Rekonstruktion des erlebten Stadtgeschehens durch eine direkte Wiedergabe zusammen mit Hinweisen auf Künstler und Kunstwerke, die das Erlebte bei ihm assoziiert [das Referenzsystem].³⁸ Durch das elaborierte Referenzmaterial wird den Beschreibungen eine Neutralität verliehen [Perspektivierung der Eigensubjektivität durch Einbeziehung von Fremdsbjektivität] und es wird, parallel dazu, ein vergangenes Stadtgeschehen simuliert.

In diesem Sinne sind die gesammelten Artikel wie ein klassisches Gemälde zu verstehen, auf dem ein breites Stadtpanorama zu sehen ist: Während seines Aufenthalts wird Istanbul für Gautier zur Leinwand, auf die er mitunter seine persönlichen künstlerischen Präferenzen projiziert, seine Stadtbeschreibung mit Vergleichen aus der Kulturgeschichte Europas verbindet und die städtische Bewegung Istanbuls als neues Material benutzt, an dem er seinen hoch elaborierten Sprachstil praktiziert. Am Ende seines Aufenthaltes ist Gautier

³⁶ „Du voyage à Constantinople de Théophile Gautier ressort surtout une indifférence totale aux réalités humaines et aux questions spirituelles. [...] Gautier allait à Constantinople rejoindre la Grisi.“ [Hassan El Nouty. „La Turquie des Romantiques“ in id. *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*. Paris: Nizet, 1958, 82-91 hier 84].

³⁷ An Louis de Cormenin schreibt Gautier aus Istanbul am 24. Juni 1852: „Je ne pense pas rester très longtemps, une quinzaine de jours tout au plus“ [CG, Bd. V (1991), 68, Brief Nr. 1755].

³⁸ Dabei spielt natürlich bei Gautier die Präsentation des eigenen Wissens eine Rolle. In Verbindung dazu erklärt Philippe Hamon die Funktion eines jeden (ob einfach oder elaboriert) Beschreibungsaktes folgend: „Décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique“. [Philippe Hamon. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981, 12].

glücklich, wieder in die eigene Zivilisation zurückzukehren, um dort seinen ewigen Appetit auf die ihm gewohnte Kunst zu befriedigen.



Auch Pierre Lotis Weg von Thessaloniki nach Istanbul führt eine Pflicht, die er im Dienste der französischen Marine leistet. Bei seiner ersten Begegnung erscheint Istanbul für Loti als ein primitiver, statischer, spiritueller, fast utopischer Ort der Ewigkeit – ein Eindruck, der ihn sein Leben lang begleitet. Während seines ersten Aufenthalts führt er in Eyüp ein zweites Leben als Türke, taucht damit ganz in das Innere Istanbul ein und tritt zugleich durch „strictly incidental content“ (Chris Bongie) der Tagebuchaufzeichnungen, in einen inneren Dialog mit der Stadt.

Lotis Position ist insofern interessant, da er durch den Identitätswechsel seine Zivilisation und seine Kultur flieht [Abreise von Frankreich] und zugleich aber ihrer Verbreitung und Legitimierung assistiert [Aufbruch als französischer Marineoffizier und Repräsentant der Kolonialmacht]. Diese paradoxe Doppelrolle, die bei Loti durch seinen Beruf stärker geprägt ist als bei Gautier, wird zum Leitmotiv seiner Reisebücher. In der Widmung von *Madame Chrysanthème* an die Herzogin von Richelieu konkretisiert er schon 1888 den Inhalt seiner gesamten Reisebücher am Beispiel Japans: „Bien que le rôle le plus long soit en apparence à madame Chrysanthème, il est bien certain que les trois principaux personnages sont *Moi*, le *Japon* et l'*Effet* que ce pays m'a produit.“³⁹ Diese Aussage ist ferner deshalb bedeutend, da sie zeigt, daß Loti keineswegs vortäuscht, das Land zu zeigen, wie es an sich ist. Er täuscht keine Objektivität vor. Diese Bemerkung Lotis gilt stellvertretend für alle seine Reisebücher. Darauf zurückgreifend kommt Tzvetan Todorov zu der folgenden Feststellung: „Les livres de Loti ne sont pas trompeurs, car ils ne prétendent pas dire la vérité du pays en question“⁴⁰. Roland Barthes vertieft Todorovs Feststellung: „Le voyage – le séjour turc de Loti – est sans mobile et sans fin, il n'a ni *pourquoi* ni *pour quoi*; il n'appartient à aucune détermination, à aucune téléologie.“⁴¹

Lotis Reiseschilderungen sind impressionistisch: „Son style est comme lui: tout sensation; et par là, presque toujours sincère. [...] Rien de sculptural. Rien de l'architecte.“⁴² Das Land wird zu einem Kaleidoskop, das bei jedem Dreh eine andere Gefühlskombination zeigt: Ort für Ort werden Menschen und Bräuche geschildert bzw. durch die eigene Wahrnehmung gefiltert wiedergegeben. Nach Tahiti und dem Senegal ist Istanbul Lotis dritte Fremderfahrung. Im Laufe seines Lebens hat er in Istanbul sieben längere Aufenthalte gemacht: 1876/77, 1887, 1890, 1894, 1903-1905, 1910, 1913. In der Türkei ist Loti kein Tourist, sondern wird zum Zweitbürger, der den Wandel, dem Istanbul und damit das Osmanische

³⁹ Loti. *Madame Chrysanthème*. Paris: Calmann-Lévy, 1888, Widmungsseite.

⁴⁰ Tzvetan Todorov. „Loti“ in id. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Tours: Seuil, 1989, 341-355 hier 343.

⁴¹ Roland Barthes. „Pierre Loti: *Aziyadé*“ in id. *Le degré zero de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972, 170-187 hier 187.

⁴² André Suarès. „Loti“ in id. *Présences*. Paris: Mornay, 1925, 199-210 hier 208.

Reich gemeinsam unterliegen, mit großem Interesse verfolgt und kommentiert. Dieses Interesse entsteht zunächst dadurch, daß seine früheren Reisen durch eine persönliche Aufgabe motiviert sind, nämlich die Instandhaltung des Grabes von Azyadé [Hatice], seiner türkischen Geliebten. Aus seiner Tagebuchaufzeichnung vom 3. September 1913 wird deutlich, daß für Pierre Loti Orient ‘Istanbul’ bedeutet und Istanbul ‘Azyadé’ bedeutet: Die Stärke dieser emotionalen Gebundenheit wird augenfällig, als er die Stelle des Grabes von Azyadé nicht wiederfindet und ihn ein Ekel für die ganze Türkei überkommt:

Un immense dégoût me prend soudain pour cette Turquie que j’avais tant aimée... Le secret de mon amour pour l’Orient, c’était ces deux stèles et la cendre qui dormait dessous. Maintenant que tout est profané, je maudis ce pays, auquel rien ne m’attache plus, où rien ne m’intéresse plus. Et je vais partir par le prochain paquebot, pour ne revenir jamais. [SVO, 259-260].

Am gleichen Tag notiert Loti weiter: „Stamboul est vide et sans âme pour moi; mon logis oriental me fait hausser les épaules et me dégoûte. Je m’enferme et ne veux voir personne.“ Zwei Tage später, am 5. September, hat er seine Gleichgewicht wieder gefunden: „J’ai le cœur léger, je me sens rajeuni. Il me semble que tout dans ma vie a repris son équilibre; la Turquie a retrouvé son âme. Je l’aime encore, ce pays de ma jeunesse, et ce soir, au clair de lune, je m’abandonnerai aux enchantements de Stamboul.“ [Cf.: SVO, 260-261; 265]. Diese gefühlsmäßige Bindung ist ein wichtiger Faktor, der ihn zu seinem späteren, politischen Engagement für die Türkei bewegt.⁴³ Bei jeder Reise sind es die frühen Erinnerungen, die er wieder erleben möchte; d.h. diese Reisen sind kein Rückkehren mit der Bereitschaft für eine neue Begegnung und Neu-Erfahrung, sondern die Rekonstruktion einer immer gleichen inneren Reise der ersten Erfahrung. Sein Istanbul, das nach der ersten Begegnung zu einem Privatmuseum wird, bleibt ein Schaukasten mit lebendigen Figuranten, wo er seine wertvollste Sammlung an Erinnerungen bewahrt. Jeder Besuch wird zu einer neuen Erinnerungssuche, die ihn stets mit neuen Veränderungen im Stadtbild konfrontiert.



Alain Robbe-Grillet's Aufenthalt in Istanbul ist ebenfalls zweckgebunden, denn auch er befindet sich dort aus finanziellen Gründen: Um die Produktionskosten für seine erste Filmarbeit niedrig zu halten, wird ihm die Bedingung gestellt, den Film in Istanbul zu drehen.⁴⁴ Dies versichert mir der Autor noch einmal persönlich, als ich ihm die folgende Frage stelle:

⁴³ Mit ‘Engagement’ sind die Türkei-Schriften in Form von Prosa und Pamphlet gemeint, die er für die türkische Seite verfaßt, als die politischen Auseinandersetzungen zwischen dem Osmanischen Reich und Europa einen kritischen Lauf einzunehmen begannen.

⁴⁴ Wie es oft der Fall bei Koproduktionen ist, geht diese Bedingung darauf zurück, die Produktionskosten so gering wie möglich zu halten und Robbe-Grillet widerspricht dem nicht: „Ce n’était [...] pas une contrainte et j’ai accepté de tourner à Istanbul où je me suis installé avec Catherine [...], pour écrire le scénario du film.“ [Cf.: UEF].

Le choix du lieux dans L'Immortelle serait-il dû, comme vous le prétendez dans l'interview accordée à François Jost (Une étrange familiarité), à une aide financière, par conséquent, Istanbul serait-il plutôt le produit d'un hasard matériel?

In einem Brief vom 29. September 1994 [siehe **Anhang: Anmerkungen**] antwortet mir Robbe-Grillet, daß Istanbul in seinem Leben einen ganz besonderen Stellenwert habe, da es die Stadt sei, wo er 1951 während seiner ersten Reise in die Türkei im Orient-Express seine Frau Catherine kennengelernt hat und daß er sich seit dem Zeitpunkt der Stadt sehr gebunden fühle («*je me trouvais lié sentimentalement*»); so sei diese sogenannte Bedingung ein „objektiver Zufall“ gewesen:

La proposition d'un producteur Français, lui-même né à Edirne, était un «hasard objectif» comme aurait dit André Breton.

Da der Autor in *Une étrange familiarité* erklärt, Istanbul sei eine Stadt, die für ihn „une très forte présence, une présence plus imaginaire que réelle“ habe [cf.: UEF], frage ich ihn weiter:

Les indications ou références géographiques dans votre œuvre sont-elles toujours immatérialisées et abstraites. C'est-à-dire une émanation de votre imagination?

Seine Antwort lautet:

Les références géographiques ... sont, dans mes romans et films, un mélange de réalité et d'imaginaire: dans L'Immortelle, par exemple, un caique sort d'un yali sur le Bosphore et se retrouve entre les colonnes des citernes souterraines de Yerebatan.

Mais peut-être que les villes réelles sont toujours, elles aussi, imaginaires?“

So läßt Robbe-Grillet in seinem Werk Istanbul als Mythos erscheinen. Durch die minutiösen Rekonstruktionen der Gedanken und Träume eines Franzosen, der, in Istanbul neu angekommen, **seinen** Orient auf eine Frau projiziert, mit der er sich vielleicht nur kurz unterhalten hat, macht Robbe-Grillet die Stadt existent und nicht existent zugleich. So wie die Hauptdarstellerin seines Werkes, Lâle [*türkisch*. Tulpe; Symbol und Wappenzeichen von Istanbul], erscheint und verschwindet auch die Stadt: Sie kann nicht festgehalten, nicht erobert und nicht verstanden werden. Diese un(be)greifbare Existenz symbolisiert die Ewigkeit, die aus dem Werden und Vergehen der Dinge entsteht. In Robbe-Grillet's Werk zeigen die Spuren dieser Ewigkeit die Stadt am Bosphorus als den „Inbegriff eines ins Unsagbare (*indicible*) verweisenden Traums vom Orient“⁴⁵.

Identitäten

Die vorliegende Untersuchung baut auf konkrete, subjekt- und objektbezogene Fragestellungen auf und zeigt auf der Ebene der Divergenz von kultureller Wahrnehmung und individueller Vermittlung des 'Fremden' auch ein autorenbezogenes Forschungsinteresse. In diesem Rahmen erwies sich die Betrachtung der jeweiligen Autoren in ihrem sozialen und kulturellen Kontext (Robbe-Grillet mit Abstand) und ihres eigenen künstlerischen Schaffens als relevant. Denn, es genügt nicht, zu wissen, das einem Autor Istanbul gefallen hat

⁴⁵ Wolfzettel, op. cit., 403.

bzw. nicht gefallen hat. Das Urteil dieses Autors kann nur dann eine Bedeutung bekommen, wenn dargestellt wird, wer dieser Autor ist, wie er seine Kunst gestaltet hat bzw. wie er seine Eindrücke vermittelt hat.

In den Geisteswissenschaften werden Théophile Gautier, Pierre Loti und Alain Robbe-Grillet genügend Aufmerksamkeit geschenkt. Trotzdem ist es kaum möglich, genaue Diagnosen zu erstellen, inwieweit sie mit dem Publikum spielen, und ob etwa das, was als Teilnahmslosigkeit (Gautier), Oberflächlichkeit (Loti) oder Improvisation (Robbe-Grillet) beurteilt werden kann, doch nicht 'etwas Tieferes' verbergen. Es gibt keine Kriterien, die für diese Schriftsteller maßgeschneidert sind, um ein 'angemessenes' Urteil über ihre Persönlichkeit und ihr Schaffen zu bilden. Obwohl durch ihre literarischen Tätigkeiten jeder von ihnen neue theoretische Ideen in die Literaturgeschichte eingebracht hat (Gautier mit *l'art pour l'art*, Loti mit *l'exotisme colonial de fin-de-siècle* und Robbe-Grillet mit dem *nouveau roman*), bewirken sie keine neuen Wenden in der literarischen Kunst. Sie sind Künstler, die wichtige Meilensteine in einer sehr reichen Literaturgeschichte bilden, aber sie lassen eine Frage für immer unbeantwortet: „Bist du echt? oder nur ein Schauspieler? Ein Vertreter? oder das Vertretene selbst?“⁴⁶

Gautier, (Wort-)Maler

Die Kunstkritik im Frankreich des 19. Jahrhunderts wandelt sich durch das Aufblühen des Pressewesens schnell zu einer journalistischen Gattung, die offen für jeden ist. Eine adäquate Handhabung technischer Termini und die Einbettung des neuen Kunstwerkes in die vorherrschende Struktur des künstlerischen Geschmacks kompensiert oft die kritische Kompetenz und täuscht Vertrautheit mit Kunst vor. So wurde auch Théophile Gautier zum Kritiker, der vom Künstleratelier (1819 im Atelier von Louis-Édouard Rioult, Schüler von David und Regnault) zum literarischen *cénacle* überwechselte, aber den Bruch mit den Bildenden Künsten nie vollziehen konnte.⁴⁷ Nach der Arbeit für kleinere

⁴⁶ Friedrich Nietzsche. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Leipzig: Naumann, 1889, Sprüche und Pfeile 38.

⁴⁷ In einer Unterhaltung mit der Prinzessin Mathilde, deren Sekretär er lange Jahre gewesen ist, erklärt Gautier:

[Prinzessin Mathilde] – J'ai l'horreur de ces ratés! [...] Ils sont incapables de tenir un pinceau, et se parent du titre pompeux de critiques d'art pour tomber sur ceux qui en savent bien plus qu'eux-même: de quel droit ces ignorants se permettent-ils de juger les artistes?

– Ce reproche ne me touche pas, répondit Gautier, sans se départir de son calme, car „*anch'io son pittore*“!

– Oui, vous êtes peintre, mais avec votre plume... ce n'est pas la même chose!

– Mais non! j'ai commencé par être rapin; je fréquentais l'atelier de Rioult dont j'étais le meilleur élève: il y a un demi-siècle...

– Oh! il y a trop longtemps, vous devez avoir tout oublié...

– J'ai regretté toute ma vie d'avoir abandonné mon premier métier...

Depuis, je n'ai plus fait que des transpositions d'art.

Zeitungen, wo er seinen Anfang macht, beginnt Gautier für die weitverbreiteten Tageblätter und Zeitschriften zu schreiben.⁴⁸ Als Zeuge einer langen und turbulenten Periode der französischen Kunstgeschichte von den ersten Porträts Ingres' im *Salon des Refusés* bis zu den ersten Manifesten des Impressionismus, wird Gautier zu einem der meist gelesenen und angesehenen Kunstkritiker seiner Zeit – jedoch in der Funktion von einem „lively verbal performer than as an oracle or pedagogue“⁴⁹.

Seine Artikel aus den vierzig Jahren der journalistischen Tätigkeit dokumentieren eine Periode in der französischen Kunstwelt, die durch große Produktivität aufblüht: Die *Salons* quellen durch unzählige Werke über und sowohl Verleger als auch das Publikum sind angesichts der Fülle der ausgestellten Objekte überfordert. In dieser Zeit werden Gautiers Artikel als ein *aperçu général* gelesen, das seine Leser (manchmal zielbewußt, manchmal improvisierend) von einem Kunstobjekt zum anderen führt: „Pour éviter à nos lecteurs à la recherche des bons tableaux, d'échouer contre des rescifs perfides [...], nous dresserons une espèce de petite carte routière qui leur fera éviter tous les périls de cette navigation pittoresque.“⁵⁰

Die Route dieses *navigation pittoresque* ist bei Gautier durch die Schönheit bestimmt; denn der Kritiker sieht die Schönheit in der Kunst als ein Refugium von häßlichen Wirklichkeiten in der äußeren Welt.⁵¹ Wolfgang Drost sprach à propos

-
- Aujourd'hui vous ne sauriez même plus dessiner une fleur!
 - Peut-être, mais j'en sais toujours assez pour juger un tableau.

J.N. Primoli. „La Princesse Mathilde et Théophile Gautier“, *Revue des Deux Mondes* 30 (1925) II: 15 novembre, 329-366 hier 333-334.

⁴⁸ 1836 beginnt Gautier für Émile de Girardin und seine Zeitung *La Presse* zu schreiben. Da er sich dessen kommerziellem Despotismus nur widerwillig fügen kann, wechselt er 1855 auf Vorschlag von Louis de Cormenin folgend zu *Le Moniteur Universel*, die Zeitung der Regierung, wo Cormenin seit November 1852 Chefredakteur ist. Gautier arbeitet bis 1871 für *Le Moniteur*. 1844 wird er zum Mitarbeiter bei *L'Artiste*, wo er ab 1851 mit Arsène Houssaye, Maxime du Camp und Cormenin zusammenarbeitet. Zwischen 1856 und 1859 übernimmt er die Redaktion. Zugleich ist er von 1851 bis 1858 mitverantwortlich für die Leitung von *La Revue de Paris*. 1869-1870 schreibt er für das *Journal Officiel de l'Empire* und ab 1869 für *L'Illustration*. Gelegentlich arbeitet er auch für *La Revue des Deux-Mondes*.

⁴⁹ Max Kozloff. „The anxieties of indulgence. Gautier as a critic of art“, *Art criticism* VIII, 1 (1993), 13-48 hier 14.

In den langen Jahren seiner journalistischen Tätigkeit hat Gautier, „[un] feuilletoniste de luxe“ (Sainte-Beuve), zu allen künstlerischen Aktivitäten von Malerei, Graphik, Photographie, Plastik, Ornamentik, Dekoration, Manufaktur und Architektur bis hin zu Musik, Theater- und Zirkusaufführungen fast täglich Stellung genommen. So sind seine gesammelten Feuilletonschriften wertvolle historische Dokumente der damaligen Zeit zu sehen, die von den kulturellen Ereignissen in Paris als **die** westliche Kulturmetropole regelmäßig und sorgfältig berichten. Kozloff, der in seinem sehr guten Artikel Gautier treffend als *lively verbal performer* bezeichnete, fügt hinzu: „Through him [...] was broadcast the cultural small talk of the period.“ [Max Kozloff. „The anxieties of indulgence. Gautier as a critic of art“, *Art criticism* VIII, 1 (1993), 13-48 hier 42].

⁵⁰ Gautier. „Beaux-Arts – Topographie du Salon“, *La Presse* 8 mars 1837.

⁵¹ Cf.: Gautier. „Salon de 1866. IV“, *Le Moniteur Universel* 4 juillet 1866, 886-887 hier 887.

Zu seiner Zeit assoziierte sein Name die „Liebe zur Schönheit“: „Gautier, c'est l'amour exclusif du

seines Projektes für die Herausgabe der Texte des *Exposition de 1856* von der „faiblesse de la critique d’art de Gautier par son attachement à l’académisme“⁵². Diese Schwäche beruht vor allem auf dem Ton seiner ‘Kritik’ des Schönen, der sich durch eine auffallende Nachsicht kennzeichnet und der von seinen zeitgenössischen Kollegen oft als Leidenschaftslosigkeit gedeutet worden ist. Gautier, „le critique patient“ (Sainte-Beuve) und „nullement irritable et sans colère“, explodiert niemals. Der Kritiker, „qui bannit le pédantisme technique“⁵³, verkündet seinen Standpunkt schon zu Anfang seiner Karriere: „Nous aimerions mieux faire de la critique admirative que de la critique négative“⁵⁴. Das heißt, Gautier, der sich lediglich von der Idee des *l’art pour l’art* leiten läßt, will das Kunstwerk nicht nach moralischen oder ideologischen Absichten des Künstlers analysieren: Kunst sei nicht ein pädagogischer Wegweiser und müsse nichts beweisen. Das Kunstwerk brauche nicht ein System, ein Prinzip oder eine Maxime, um Anerkennung zu finden. Nur ein Dilettant bemühe sich, die Idee des Künstlers zu verstehen und mache sich Sorgen um die Bedeutung des Werkes. Dabei sei es ausreichend, die Schönheit, die, nach Martin Heideggers Terminologie, „sich ins Werk setzt“, zu suchen und Stil und Inhalt des (schönen)

Beau“. [Charles Baudelaire. „Galerie du XIX^e siècle: Théophile Gautier“, *L’Artiste* 13 mars 1859, 161-170 hier 166].

⁵² Wolfgang Drost. „Gautier et le concept de la régénération de la peinture française. À propos d’un projet d’édition de l’*Exposition de 1856*“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Actes du Colloque International: *L’Art et l’Artiste*, Septembre 1982 (2 Bde), Bd. I, 133-144 hier 142.

⁵³ Gautier. *Théophile Gautier critique d’art. Extraits des Salons (1833-1872)*. Paris: Séguier, 1994. Présentation Marie-Hélène Girard: 9-30 hier 21.

⁵⁴ Gautier. „Beaux-Arts – Ouverture du Salon“, *La Presse* 1 mars 1837.

Dieser Standpunkt wird Zeit seines Lebens mit der gleichen Überzeugung vertreten wie 1837. Eine bessere Formulierung findet sich im folgenden Artikel von 1857: „Notre siècle n’aime pas qu’on gâte les artistes, et il entend plutôt par critique la cruelle dissection du défaut que la recherche enthousiaste de la beauté; il ne veut pas qu’on frotte trop de miel la coupe qui contient la médecine; il faut même, à son goût, beaucoup d’absinthe pour faire passer un peu de miel.“ [Gautier. „Gavarni, Gustave Doré“, *L’Artiste* 20 décembre 1857, 243-245 hier 243].

Gautier, der sich von den strengen zeitgenössischen Kunstkritikern (wie Gustave Planche oder Champfleury) unterscheidet, kommt immer wieder darauf zu sprechen und macht ein Jahr später eine andere, ähnliche Bemerkung:

Tout homme convaincu d’avoir produit quelque chose doit être poursuivi comme un chien enragé, et des injures contre lesquelles un galérien serait en droit de réclamer sont encore trop douces pour lui. La critique n’est pas, ainsi qu’on l’avait cru, une dixième Muse donnant son avis sur les œuvres de ses neufs sœurs, et soulignant, après éloge, l’endroit faible d’un léger coup d’ongle; la vraie critique est née d’hier, et s’est conféré à elle-même le sacerdoce de l’engueulement, l’apostolat de l’invective [...].

Gautier. „La néo-critique. À propos de M. Ingres“, *L’Artiste* 14 février 1858, 101-102 hier 101.

Anschließend zieht Gautier die Schlußfolgerung, daß die Härte des kritischen Urteils entweder ein Mittel, um Aufmerksamkeit auf sich zu lenken oder ein Indiz für nicht vorhandenes Einfühlungsvermögen bei dem Kritiker sei.

Werkes zu schildern. Diese Einstellung basiert auf der Bedeutung des Kunstwerkes als einem autonomen Objekt, das sich selbst ausdrückt.⁵⁵

Der Leitfaden, der sich durch seine Kritik zieht, ist die Vorstellung des „Mikrokosmos“ – ein Gedanke, der auf Goethe zurückgeht. Gautier verwendet diesen Begriff recht früh, u.z. in der Salonschrift von 1841 in bezug auf Delacroix:

Nous ne savons pas [...] si M. Delacroix dessine bien ou mal, si ses figures s'éloignent ou non du type classique, si son exécution est bonne ou mauvaise; il a pour nous une qualité qui les vaut toutes. Il existe, il vit par lui-même; en un mot, il porte en lui le *microcosme*. Pardon de ce terme hétéroclite et cabalistique, mais il rend parfaitement notre pensée, c'est-à-dire un petit monde complet.⁵⁶

Wenn ein Objekt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, dann ist es nicht ausschließlich die Besonderheit des Objektes, die Interesse hervorruft, sondern unser eigenes Gefühl, das unvorhergesehen beim Anblick dieses Objektes in uns erwacht. Dadurch, daß dieses Gefühl unerwartet an die Oberfläche unserer inneren Wahrnehmung kommt, wird oft angenommen, daß diese besondere Empfindung von dem Betrachter unabhängig sei und lediglich durch das 'Da-sein-in-der-Welt' [TdU], das zuvor nicht wahrgenommen wurde (bzw. von dessen Existenz vorher nichts gewußt wurde) und das Überraschung verursacht, welches dieses Gefühl erzeugt. So ist die Quelle des hervorgerufenen Gefühls nicht in dem Objekt, sondern zuerst in dem Betrachter selber zu sehen, dessen psychische Natur, die sich im Zwischenbereich von Objekt und Wahrnehmung stets **neu** offenbart, von Gautier als „Mikrokosmos“ verstanden wird.

Der „Mikrokosmos“, auch wenn er nur als Fragment erscheint, ist eine geschlossene Einheit und dient als Basis für den individuellen Ausdruck des Künstlers im und durch das Werk. In Gautiers Augen ist jeder Künstler ein Visionär, der jede Wirklichkeit durch das Prisma seiner Kunst reflektiert. Gautier versucht mit diesem Begriff dem Leser den Weg zum Universum jedes einzelnen Künstlers zu eröffnen. Das Ergebnis dieser Reflexion weist auf die doppelte, einander bedingende Autonomie von Kunst hin:

✦ Sie ist die **Übersetzung** der subjektiven, inneren Welt [„Mikrokosmos“] des Künstlers durch bestimmte Zeichen und Symbole.

✦ Sie ist die **Metamorphose** der äußeren Welt in bestimmte Zeichen und Symbole, die im „Mikrokosmos“ des Künstlers aufkeimen.

So dient das Kunstwerk an erster Stelle als eine Leinwand, auf der der Künstler neben dem betrachteten Objekt oder Landschaft auch sich selbst, d.h. einen Teil von seiner eigenen Natur projiziert. Eine ähnliche Rolle übernimmt auch der

⁵⁵ Cf.: Id., 101-102.

⁵⁶ Gautier. „Salon de 1841“, *La Revue de Paris* 28 (Avril 1841), 153-171 hier 159.

Den Begriff „Mikrokosmos“ hatte Gautier schon zwei Jahre zuvor, in einem Artikel über Delacroix benutzt: „Goëthe dit quelque part que tout artiste doit porter en lui le *microcosme*, c'est-à-dire un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses œuvres“. [Gautier. „Salon de 1839. MM. Eugène Delacroix. Riesener“, *La Presse* 4 avril 1839].

Kritiker, wenn er die Beschreibung eines Kunstwerkes an sein eigenes, ästhetisches Gefühl anpaßt.

Besonders bei Gautier kommt die Kunstkritik aus der Konvention der Interpretation heraus, indem die Kritik lediglich das Schöne in einem vollendeten Kunstwerk verbal akzentuiert: Die mit Farben repräsentierte Schönheit wird bei Gautier noch einmal mit Worten reproduziert, d.h. die Art der Projektion einer Schönheit durch ein Kunstmaterial auf einem Blatt verbal wiedergegeben. Er will das Kunstwerk nicht kritisieren, sondern die Schönheit, die das Werk ausgedrückt, den Lesern vermitteln. Durch diese Zielsetzung etabliert Gautier die *critique plastique*, die ihn in den Mittelpunkt der intermedialen Reflexionen rückt. In dieser Art von freier Kritik hat er die Möglichkeit zur Improvisation, die seine Leser oft in unbekannte Räume der Assoziationen führen und die wesentliches dazu beigetragen haben, daß er zu dem oben zitierten „lively verbal performer“ geworden ist.

Die schönsten Kunstkritiken Gautiers entstehen, nachdem er einige orientalische Länder im nahen Umkreis vom europäischen Kontinent bereist hat. Danach rekurriert er bei seiner Besprechung der Gemälden der Orientalisten auf seine persönlichen Eindrücke. Ein Beispiel hierfür ist *Incendie à Constantinople* von Eugène Giraud: „L'*Incendie à Constantinople* est d'une exactitude que nous pouvons certifier, car nous y assistions“⁵⁷. Im Nachfolgendem stellt Gautier das Gemälde so vor, als ob es sich um eine Theaterführung handele, aus der er eine Szene resümiert.

Voilà bien les frêles maisons de bois qui pétillent dans la flamme comme des pièces d'artifices, les pluies d'étincelles, les lueurs rouges contrastant avec les clartés bleues de la lune, les déménagements de coussins et de pipes, les femmes s'échappant des harems comme des fantômes, les meutes de chiens affairés qui s'enfuient en hurlant, les cavas agitant leurs perches à crochets, les porteurs d'eau courant leurs pompes sur l'épaule, et les braves marins du *Charlemagne* [...] frétilant comme des salamandres au milieu de l'incendie et montrant qu'ils ne craignent pas plus le feu que l'eau.⁵⁸

Gautiers Versuch, das künstlerische Universum verbal zu zeigen, geschieht durch die Filterung des betrachteten Werkes durch seine eigene Empfindsamkeit. Damit schafft Gautier als Kritiker eine weitere [die dritte] intermediäre Position. Der Leser ist auf die Wesenszüge und die momentanen Stimmungen der inneren Welt des Kritikers angewiesen, um sich ein Kunstwerk vor Augen zu führen. Die Kritik, ob im Stil von Gautier, Thoré, Planche, Castagnary oder Champfleury, wird selbst zum Ausdruck einer Individualität, um nicht zu sagen, zu einer anderen Art von „Mikrokosmos“ und zu einem 'intermediären Agenten' *par excellence*, wie es aus dem folgenden Ausschnitt zu entnehmen ist:

M. Flandin a représenté Constantinople avec amour et sous ses plus beaux aspects: il l'a prise le matin, quand elle écarte aux rayons roses

⁵⁷ Gautier. „*Salon de 1855: M^{me} O'Connell, MM. Reuille, Jules Laure, Gigoux, C. Nanteuil, A. Dehodencq, E. Giraud, Ch. Giraud, Devers*“, *La Presse* 20 juillet 1855.

⁵⁸ Id.

du soleil levant ses rideaux de gaze argentée, et plus tard, lorsque les minarets de la Sulymanieh et de la Sultane Valide élèvent au-dessus des maisons peintes leurs coupoles blanches et leurs flèches d'ivoire dans un ciel d'un bleu plus intense. Il a peint aussi l'entrée du Bosphore, en se plaçant à Scutari ou à Kadi-Kioi, un panorama merveilleux et sans rival au monde; mais qui est-ce qui n'est pas allé à Constantinople aujourd'hui?⁵⁹

Bevor der Kritiker [Gautier] seine Besprechung des Istanbul-Gemäldes von Eugène Flandin mit einer rhetorischen Frage („qui est-ce qui n'est pas allé à Constantinople aujourd'hui?“) abschließt, verführt der Dichter [ebenfalls Gautier] seine Leser mit Worten, die das zu vermittelnde Objekt sehr phantasievoll zu würdigen wissen, als eine analytische Beschreibung es meistern könnte: „Il l'a prise le matin“ assoziiert einen Liebesakt, in dem Istanbul als Frau von dem Künstler [Flandin] zur Liebe verführt worden sei. Die Verkörperung von Istanbul als Frau wird durch die Wortwahl und Kombination der Wortbilder veranschaulicht: „écarter ses rideaux de gaze“ – „rideaux de gaze“ von Istanbul, die sich der Wärme der „rayons roses“ der aufgehenden Sonne („soleil levant“) öffnen. Diese Stelle entstammt allerdings ursprünglich aus *Constantinople*: „le soleil s'y lève en écartant des rideaux de mousseline rose et de gaze d'argent“ [C, 287].

Der Status des „lively verbal performer“ erweist sich jedoch als prekär, wenn Gautier, der Kritiker, nicht artefakt produzierten, sondern natürlichen Schönheiten begegnet. Besonders während seiner Reisen, als er mit einer unvertrauten Exotik konfrontiert wird, kommt es vor, daß er die Grenzen seiner Beschreibungsmacht deutlich spürt und sich vor der Versuchung zurückhält, das neue visuelle Erlebnis durch Sätze zu vermitteln. Diese Herausforderung wird ihm häufig in Istanbul gestellt, wo der Berichterstatter [Gautier] oft auf Künstler und/oder auf ihre Werke verweist, von denen er annimmt, daß seine Leser mit diesen vertraut sind: „Il faudrait, pour bien rendre la physionomie [...], le crayon de Raffet ou le pinceau de Decamps“ [C, 137].

Es findet aber auch eine umgekehrte Inspiration statt, wenn der Berichterstatter in der natürlichen Stadtszenerie an neue Motive denkt, die seine Künstlerfreunde hätten anregen und die diese städtische Wirklichkeit durch ihre individuellen Methoden gewandter, so Gautier, hätten reproduzieren können:

Quel dommage que mon ami le grand paysagiste Bellel n'ait pas fait le voyage de Constantinople! Quel parti il eût tiré de ces superbes mouvements de terrain, de ces grands cyprès, de ces pans de murailles chancelantes soutenus par des végétations robustes! Comme son fusain ferme et magistral eût découpé les feuilles de ces platanes, de ces arbousiers, de ces lentisques venus dans ce fossé comblé de débris humain! [C, 270].

⁵⁹ Gautier. „*Exposition Universelle* de 1855. Peinture – Sculpture, XLIV: O. Tassaert, Courbet, Hillemacher, Herbsthoffer, Jolin, Gariot, Lanoue, Hervier, Galetti, Th. Frère, Flandin, Laurens, Guillemin, Pluyette, Dauzats, Faivre-Duffer, E. Lami, Vidal, Saint-Jean, Chabal-Dessurgety“, *Le Moniteur Universel* 29 novembre 1855, 1323.

Loti, Photograph

Pierre Loti, der stolze Schriftsteller und bescheidene Künstler, ist für sein künstlerisches Schaffen in den wissenschaftlichen Untersuchungen kaum gewürdigt worden. Lange Jahre hat er seine Fremdeindrücke mit Hilfe von Zeichnungen dargestellt und rekonstruiert, deren Qualität beeindruckt. Zwei schöne Sammlungen von Wesley Bird (*Pierre Loti correspondant et dessinateur 1872-1889*, 1947 in Paris) und von Claude Farrère (*Cents dessins de Pierre Loti*, 1948 in Tours) dokumentieren sein Talent, das vielleicht stärker ist, als das des Schreibens. Er ist selbst kritischer gegenüber seinen Zeichnungen als gegenüber seinen Büchern. Am 3. Oktober 1873 schickt er z.B. aus Dakar einen Brief an seine Schwester mit der folgenden kritischen Stellungnahme: „*L’Illustration* m’est tombée sous les yeux ce matin et mon désappointement a été complet. Ils n’ont fait paraître qu’une partie tronquée de mon texte, accompagnée de deux de mes plus mauvais dessins, qui sont du reste on ne peut plus mal gravés; c’est décourageant.“ [JOP, 46].

Während seiner Reise in die Petra-Wüste im Jahre 1894 beginnt Loti mit der Photographie. Die Gesamtzahl seiner Photographien reicht bis an die sechshundert. Der unsystematische, fast willkürliche Eindruck, den die Sammlung seiner Photographien hinterläßt, macht es schwer, ihn als Photographen zu bezeichnen. Er selbst bekundet keinen sichtlichen Ehrgeiz, die Grenzen einer Amateurtätigkeit zu überschreiten. Im Gegensatz zu Künstlern seiner Generation (wie die der orientalistischen Malerei beispielsweise) benutzt er die photographische Aufzeichnung auch nicht als Ersatz für Skizzen, als ein *aide-mémoire*, die dann in Zeichnung oder Gemälde übertragen werden. Er fotografiert, um die vergehende Zeit festzuhalten: Photographie wird und bleibt für ihn ein Mittel zur Vergangenheitsbewältigung. Loti leidet sein Leben lang an einer unaussprechbaren Nostalgie. Die Photographie als ein Instrument zur Dokumentation mußte ihm wie ein tragbares persönliches Museum erscheinen – eingerahmte Orte seiner Leidenschaften, in denen er, die die Jahrhundertwende so markant kennzeichnende *recherche du temps perdu* persönlich vollziehen konnte. Schließlich errichtet er mit Hilfe der Photographie einen Tempel für seine Erinnerungen.

Für Pierre Loti scheint die Photographie zunächst ein Medium der Selbstreflexion zu sein. Dies wird aus der Anzahl seiner Porträtaufnahmen ersichtlich. Sich zu inszenieren (wie z.B. bei seinen Zirkusauftritten oder anlässlich der Kostümbälle in seinem, im Stil seiner Lieblingsländer eingerichteten Haus) und diese Inszenierungen festzuhalten, wird zum besonderen Merkmal seines Lebens. Diese Manie hat ihm manche bittere Kritik seitens seiner Zeitgenossen eingebracht. Erwähnenswert wäre hier z.B. Alexandre Dumas, der Loti als eine Karikatur empfand. Andere Autoren, Photographie-Spezialisten wie Jean-François Chevrier oder Jean Sagne, sehen in Lotis Extravaganz, die bis an die Grenzen der Lächerlichkeit reiche, etwas anderes: „elle marque à nouveau l’impossibilité d’accéder à l’autre autrement que par la médiation d’un subterfuge“⁶⁰. So wird die

⁶⁰ Jean-François Chevrier; Jean Sagne. „Essai sur l’identité, l’exotisme et les excès photographiques“, *Photographies* 4 (Avril 1984), 45-82 hier 49.

Photographie für Pierre Loti ein Mittel für eine endlose Suche nach sich selbst. Im Spiegel der eigenen Inszenierungen versucht er, den Julien Viaud zu verstehen, der sich weder offenbaren noch festlegen kann. Die Vielfältigkeit seiner Person (die europäischen, arabischen, asiatischen Lebensweisen) ist eine Form von Suche und Flucht zugleich.

Lotis schönsten Photographien (Stereoskopien), die vom Oktober 1998 bis März 1999 im *Musée Français de la Photographie* ausgestellt worden sind, entstehen zwischen 1903 und 1905 in Istanbul: *Pierre Loti, photographe – La Turquie*.⁶¹ Sie dokumentieren den Alltag in der osmanischen Metropole, an dem Loti als ein 'kultureller Transvestit' [TdU] teilnahm. Obwohl von Pierre Lotis erstem Istanbul-Aufenthalt mehrere Zeichnungen existieren, bilden die Istanbul-Schriften aus dem *cycle turc* erst mit seinen Photographien eine Einheit. In den Texten wird die Stadt durch die Liebesaffäre, der nostalgischen Erinnerung an sie und dem ständigen Versuch, vor sich selbst und der eigenen Kultur zu fliehen, nur bruchstückhaft gezeigt. Es ist fast eine unbewußte Dekonstruktion eines Ortes, wo er sich mutlos gezeigt hatte, ein einfaches, wahres Glück zu akzeptieren, das sein Leben grundsätzlich hätte ändern können. Die photographischen Darstellungen der Stadt rekonstruieren seine Erinnerungen und dokumentieren Istanbul als autonomes Objekt. Text und Bild, als zwei Fragmente, formen eine Collage und ergänzen sich als Teile des Ganzen. Im Gegensatz zu Gautiers Wort-Bild-Collagen, in denen die Farbe als das Fundament jeder *mise en scène orientale* ist, entfernen sich Pierre Lotis farblose Schilderungen und Schwarzweiß-Aufnahmen von einem solchen Farbjubel.

Robbe-Grillet, Filmemacher

Alain Robbe-Grillet tritt in die Filmbranche Ende 1959, als er von Pierre Courau und Raymond Froment [Produzenten von *Marienbad*] den Vorschlag akzeptiert, ein Drehbuch für Alain Resnais zu schreiben. Diese beiden Künstler verbindet vor allem ihre Auffassung vom Filmemachen als freie, ästhetische Suche nach den inneren Abenteuern der Menschen, die in den Fallstricken der Alltäglichkeit gefangen sind:

Je connaissais l'œuvre de Resnais, j'y admirais une composition extrêmement volontaire et concertée, rigoureuse, sans excessif souci de plaire. J'y reconnaissais mes propres efforts vers une solidité un peu cérémonieuse, une certaine lenteur, un sens du «théâtral», même parfois cette fixité des attitudes, cette rigidité des gestes, des paroles, du décor, qui faisaient en même temps songer à une statue et à un opéra. [LDM, 9].

Robbe-Grillet macht insgesamt vier Vorschläge für das Drehbuch, darunter eine Adaptation von *La Jalousie* (1957) und ein neues Manuskript. Die Entscheidung fällt zu Gunsten von *Marienbad* [das neue Manuskript], und Robbe-Grillet beginnt, den Filmtext zu schreiben – „non pas une «histoire», mais directement ce que l'on appelle un *découpage*, c'est-à-dire la description du film image par image

⁶¹ Diese Ausstellung ist eine Auswahl aus einer früheren Ausstellung, die 1985 im *Musée de la Ville de Poitiers* von Bruno Gaudichon und Alain Quella-Villéger organisiert wurde.

tel que je le voyais dans ma tête, avec [...] les paroles et les bruits correspondants.“ [LDM, 10-11]. Nach der Vorlage dieser *découpage* dreht Resnais seinerseits den Film alleine. Er übersetzt die verbalen Beschreibungen Robbe-Grillet in Bilder, schneidet sie und stellt 1961 *L'année dernière à Marienbad* als einen *nouvelle vague* Film vor, während Robbe-Grillet unter dem gleichen Titel den Filmtext bzw. seinen ersten *ciné-roman* veröffentlicht:

Quand j'ai vu *Marienbad*, j'ai eu tout à fait l'impression que c'était mon film qui avait été tourné. Aux diverses étapes, et au montage aussi, je retrouvais ce que j'avais écrit. Puis, l'ayant revu, je me suis rendu compte que à chaque plan, Resnais avait «réalisé» *Marienbad*. Il avait tout créé une deuxième fois.⁶²

In dieser Übertragung seiner textlichen Beschreibung in Resnais' Bild-Musik-Collagen erkennt Robbe-Grillet die besonderen Möglichkeiten des Ausdrucks, die nur im Filmstreifen entstehen können. Durch die Flexibilität in seinen Bewegungs- und Beobachtungsstrategien erweist sich das Kameraauge als ein geeignetes Medium, in dem die Wiedergabe unkontrolliert fließender Gedanken und der unübersichtlichen Gefühlsabläufe zustande gebracht werden können. Bestätigt durch die erfolgreiche Realisierung dieses Projekts, kommt Robbe-Grillet auf den Vorschlag von Michel Fano und Samy Halfon zurück, einen Film zu drehen. Halfon stellt Robbe-Grillet ein bestimmtes Budget zur Verfügung, das er nicht überschreiten darf, innerhalb dessen er jedoch die volle Freiheit zur Gestaltung des Films hat. Wie für viele seiner Generation [*la nouvelle vague*] besteht auch für Robbe-Grillet kein großer Unterschied zwischen Schreiben und Filmen. Man betritt die Drehbühne, wie man seinen ersten Roman schreibt, ohne sich darum zu sorgen, ob er veröffentlicht wird oder nicht. So beginnt Robbe-Grillet im Sommer 1961 in Istanbul mit der Arbeit an seinem ersten Filmwerk bzw. ein neues Buch mit Bildern zu schreiben, um zu versuchen, der Unmittelbarkeit des Augenblicks [eine der besonderen Recherchen des *nouveau roman*] besser gerecht zu werden, als dies auf gedruckten Seiten möglich ist: Diesmal entsteht die *découpage* mit dem Film, in dem der Entwurf für die Szenen des Films während der Dreharbeiten zum Drehbuch vervollständigt wird. Dank der Erfahrungen mit Resnais gelingt ihm der Übergang vom Drehbuchautor zum Regisseur ohne große Schwierigkeiten und Claude Chabrols berühmter Spruch, „tout ce qu'il faut savoir pour mettre en scène n'importe quel film peut s'apprendre en quatre heures“⁶³, wird in seiner ersten Film-Praxis erfolgreich bestätigt: Ein Jahr nach *Marienbad*, 1962, wird *L'Immortelle* dem französischen Publikum präsentiert und im Repertoire der *nouvelle vague* aufgenommen. Im

⁶² Yvonne Baby [im Gespräch mit Resnais und Robbe-Grillet]. „Entretien avec les deux auteurs du film *L'année dernière à Marienbad*“, *Le Monde* 29 août 1961, 9.

⁶³ François Truffaut [im Gespräch mit Chabrol]. „Claude Chabrol, cinéaste de 28 ans“, *Arts. Lettres-Spectacles* 658 (19-25 février 1958), 8.

Diesen Gedanken vertieft später Agnès Varda: „C'est Queneau qui a raison: c'est en écrivant qu'on devient écrivain. Donc c'est en filmant qu'on devient filmé, c'est en tournant qu'on devient tourné.“ [Jean-André Fieschi; Claude Ollier [im Gespräch mit Varda]. „La grâce laïque“, *Cahiers du Cinéma* 165 (Avril 1965), 42-50 hier 50].

folgenden Jahr erscheint die Textversion des Filmes, Robbe-Grillet's zweiter *cinéroman*.

Zur Methode

Volker Roloff und Jochen Mecke weisen in der Einleitung des neuen Bandes der Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft darauf hin, daß die Suche nach neuen, passenden Begriffen zu den neuen Analysemethoden gehört – in dem vorliegenden Kontext handelt es sich um Intermedialität. Oft seien diese Begriffe „gleitend“, d.h. schwer faßbar und noch schwieriger definierbar. Diese Schwierigkeit verweise auf die (diesen neuen Begriffen eigene) „Auflösbarkeit“ bzw. „Dekonstruierbarkeit“.⁶⁴ In diesem Sinne kann behauptet werden, daß auch die Suche nach neuen Theorien oder die Anwendung von (neu)etablierten Theorien auch „gleitend“ sind. Der Entwurf von wissenschaftlichen Theorien und ihre Anwendung sind spannend, wenn die Ergebnisse die unterschiedlichen Weltanschauungen erweitern (können) bzw. sie sind spannend, wenn sie dazu beitragen, von kritischen Thesen ausgehend neue Standpunkte darlegen und u.U. auch umfassende methodologische Relevanz haben, wie es auch Karl Popper in *Objective knowledge* deutlich zur Kenntnis bringt.⁶⁵ In bezug auf den Status von Theorien und theoretischen Konzepten, bewertet Popper in *Realism and the aim of science* Theorien als Instrumente: „They do not describe the world, or any aspect of it. They cannot do so because they are *completely void of meaning*.“⁶⁶

Ein neuer theoretische Entwurf oder die Anwendung einer bereits existierenden Theorie für die Untersuchung der hier gestellten Fragen erscheint auch deshalb als „gleitend“, da die neuen Möglichkeiten der medialen Kommunikation die Funktion von Theorien als punktuell entlarvt und die Fragmentenhaftigkeit der theoretischen Systeme längst offengelegt haben. Theorien können nur retrospektiv als etabliert gelten, wobei der Begriff ‘retrospektiv’, trotz aller Anerkennung und noch währende Wirkung, auch schon die Idee des ‘Außer-Kraft-Seins’ [TdU] impliziert.

So ist die vorliegende Untersuchung, dessen Objekt [Istanbul] in vier Medien reflektiert und rezipiert worden ist, auf kein etabliertes theoretisches Denkmodell aufgebaut. Sie versucht vielmehr, sich an die besonderen Eigenschaften der Medien anpassend, die für den Außenbetrachter zugänglichen Merkmale Istanbul's separat zu rekonstruieren und die Bedeutungen dieser Darstellungen zu differenzieren. Das Augenmerk richtet sich dabei auf die Veränderungen im Stadtbild: Ist die Stadt bei der unterschiedlichen medialen [Text und Bild] Darstellung und zu verschiedenen Zeitpunkten jedesmal mit einem neuen Aspekt präsentiert worden? Oder: Ist ein immer gleicher Wirklichkeitsausschnitt medial umgeformt wiedergegeben worden?

⁶⁴ Cf.: Volker Roloff; Jochen Mecke (Hg). *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 1999.

⁶⁵ Cf.: Karl Popper. *Objective knowledge*. Oxford: Clarendon, 1973, 153.

⁶⁶ Karl Popper. *Realism and the aim of science*. Totowa: Rowman/Littlefield, 1983, 107.

Medien

Medien sind zum einen Reproduktionsinstrumente und zum anderen Sinnerzeugungsmechanismen, die zu neuen Konstellationen im Prozeß der Wahrnehmung führen und kulturelle Veränderungen und gesellschaftliche Neuorientierungen schaffen. Bekanntlich sind universelle Medien aus kleineren Medien konstruiert, die sich wiederum in noch kleinere Komplexe verzweigen. So gliedert sich beispielsweise das Universalmedium Kunst zuerst in Literatur, bildende Künste (Malerei, Graphik, Ornamentik, Dekoration u.w.), figurative Künste (Architektur, Skulptur, Installation u.w.), abbildende Künste (Photographie, Film, Video, Internet, u.w.), darstellende Künste (Musik, Theater, Oper, Tanz, u.w.). Diese Bereiche unterteilen sich weiter bis in ihre Grundbestandteile wie z.B. als Medium Wort in der Literatur, die Farbe in der Malerei, das Objektiv in der Photographie, die Tonspur im Film.

Medien sind in erster Linie als Impulsgeber für Kommunikation. Je nach Gebrauch und Anwendung können sie als Instrument zur **Darstellung von Wirklichkeit** dienen.⁶⁷ Sie sprechen die Rezipienten aber so an, daß nirgends auf das Gesagte geantwortet werden kann, d.h. es findet kein Dialog mit ihnen statt:

Toute l'architecture actuelle des media se fonde sur cette dernière définition: *ils sont ce qui interdit à jamais la réponse*, ce qui rend impossible tout procès d'échange (sinon sous des formes de *simulation* de réponse, elles-mêmes intégrées au procès d'émission, ce qui ne change rien à l'unilatéralité de la communication).⁶⁸

Ihre Nachrichten werden rezipiert und in Frage gestellt, aber über das Repräsentierte kann mit dem Repräsentierenden selbst kein Dialog stattfinden. Medien sind und bleiben sinnstiftende Einheiten bzw. Modelle (Baudrillard). Zur Diskussion stehen nicht nur die Inhalte der Vermittlung, sondern auch die Strukturen der Mediatisierung, die das Form/Zeichen-Gefüge des Modells in Erscheinung bringen, vor allem aber einen Wirklichkeitsbezug herstellen.

Medien als Informationsträger dienen ferner zur Konstruktion von Wirklichkeit. Diese Konstruktion geschieht mit Hilfe von Codes [habitualisierte und/oder anerkannte Ausdrucksformen]. Durch sie wird ein wirkliches oder utopisches Erlebnis ausgedrückt, in dem die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion unbemerkt ineinander übergehen. Wenn Grenzlinien noch vorhanden sind, dann nur zwischen Authentizität und der Simulation von Authentizität. Wichtiger ist daher die Frage nach der Inszenierung der individuell verstandenen/wahrgenommenen Wirklichkeit in den oder durch die Medien. Im Interagieren der Medien, d.h. in einem intermedialen Aktionsbereich, wo verschiedene Kommunikationsformen einander treffen, können noch andere Wirklichkeiten herauskristallisiert werden,

⁶⁷ Es ist wichtig hier den Begriff 'Darstellung' zu beachten, der an Stelle von 'Beschreibung' angewendet wird. In dem gegebenen Kontext beinhaltet 'Darstellung' mehr Flexibilität, die zwischen adäquatem Abbild und adäquater Konstruktion eines Zustandes schwankt, wohingegen 'Beschreibung' vielmehr eine Exaktheit impliziert.

⁶⁸ Jean Baudrillard. „Requiem pour les media“ in id. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972, 200-228 hier 208.

als die bereits kollektiv anerkannten. Auch McLuhan argumentiert in dieser Richtung in *Understanding media* von 1964, d.h. zu einer Zeit, als Intermedialität noch kein wissenschaftlicher Gegenstand war:

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness by them on our senses.⁶⁹

Der Gedanke McLuhans entspricht hier vielmehr dem Konzept der Polymedialität. Medienkonfigurationen und Medienstrategien, von denen angenommen und erhofft werden kann, daß sie zur Relativierung der entgegengesetzten Wirklichkeitsverständnissen führen, gehen über die Grenzen der einfachen Polymedialität hinaus, um die heute geläufige Form der Intermedialität anzunehmen.⁷⁰

Intermedialität

Die intermediale Reflexion ist ein 'Phänomen' zwischen Intertextualität und Intersemiotik, deren theoretisches Konzept noch nicht zu Ende untersucht worden ist. Sie wird vorwiegend in den Literaturwissenschaften, u.z. bei den Analysen von Kommunikationsprozessen, von Wahrnehmungsveränderungen durch die Medien und von Wechselbeziehungen zwischen den Medien verwendet. Jürgen Müller skizziert die Funktion der Intermedialität als „ein Abrücken von traditionellen Vorstellungen isolierter Medien-Monaden oder Medien-Sorten“⁷¹. In diesem Kontext impliziert Intermedialität Diskursmischung und Hybridisierung. Mit Hilfe dieses Verfahrens sollen neue mediale Kombinationen

⁶⁹ Marshall McLuhan. *Understanding media. The extensions of man*. Cambridge: MIT, 1995, 55.

⁷⁰ Samuel Coleridge (1772-1834), der das Wort 'intermedial' einführte, benutzte zum ersten Mal gezielt die Idee der 'Intermedialität'. Im zweiten Teil seines Aufsatzes „On the principles of sound criticism concerning the fine arts“ (erschieden in der Reihe *Essays on the fine arts*) verwendet Coleridge das Wort „intermediate faculty“ und bezieht sich dabei auf den Geschmack, der die aktiven und passiven Kräfte der Natur oder den Intellekt und die Sinne miteinander verbindet: „Taste is the intermediate faculty which connects the active with the passive powers of our nature, the intellect with the senses; and its appointed function is to elevate the images of the latter, while it realizes the ideas of the former.“ [Samuel Coleridge. *Miscellanies, aesthetic and literary. To which is added The theory of life*. London: Bell/Sons, 1911, 14]. Als „intermediäre Fähigkeit“ funktioniert der Geschmack hier zur Markierung von Besonderheiten zweier Elemente, aus deren harmonischer Vereinigung ein drittes entstehen kann: „We must therefore have learned what is peculiar to each, before we can understand that «third something» which is formed by a harmony of both.“ [Id., 14]. Den gleichen Ausdruck „intermediate“ gebraucht Coleridge im Aufsatz „On the definitions of life hitherto received. Hints towards a more comprehensive theory“ (erschieden in der Reihe *The theory of life*). Hierbei spricht er u.a. von „intermediate and organic links of administration“ [Id., 424], womit er die divergierenden Perspektiven in seiner geistigen Wahrnehmung kennzeichnet. Die Anwendungen des gleichen Wortes in unterschiedlichsten Kontexten deuten auf die Flexibilität des Begriffs und den breiten Raum für Verwendungsmöglichkeiten hin, die auch im 20. Jahrhundert zu beobachten sind.

⁷¹ Jürgen Müller. „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“ in Helbig (Hg), op. cit., 31-40 hier 31.

erkannt und spezifische Analysen ermöglicht werden. Hierbei ist die Intermedialität nicht als *communication totale* zu verstehen, wie das Wagnersche Gesamtkunstwerk in der deutschen Tradition, sondern als Fragmentierung, die Perspektivenwechsel ermöglicht und den gewohnten Wahrnehmungsweisen neue Strukturen hinzufügt (bei Gautier als *transposition d'art* bezeichnet). Der intermediäre Raum, der durch den Wechsel von einem Medium zum anderen entsteht, ist ein Ort, wo sich das Bild des beobachteten Gegenstandes je nach Betrachtungsweise ändert.

Für Joachim Paech funktioniert das Konzept Intermedialität anders als die literarische Intertextualität: Während die Intertextualität lediglich eine Erweiterung des Textbegriffs ist, bezieht sich Intermedialität auf unterschiedliche mediale Strukturen. So unterscheidet Paech zwischen den folgenden drei Punkten:⁷²

- ✦ Die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität.
- ✦ Das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Konstruktion von Realität (erkenntnistheoretische Intermedialität).
- ✦ Die Unterscheidung von Medien als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken.

Damit stimmen auch Volker Roloffs Bemerkungen überein, der darauf hinweist, daß es für eine intermediale Analyse nicht genügt, „verschiedene Medien einfach nebeneinander aufzuführen, Querverbindungen anzudeuten; von Interesse ist der Funktions- und Strukturwandel, der mit der Transformation von Diskursen und Verfahrensweisen des einen Mediums in das andere verbunden ist.“⁷³ Joachim Paech betont überdies: „Es handelt sich bei den Analysen von Intermedialität jeweils um materielle Kulturanalysen innerhalb der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Theater, Photographie und Film“⁷⁴. Untersuchungen mittels Intermedialität sind vor allem im Kontext der problematischen Auffassung und Vermittlung von Wirklichkeit relevant.

Intermedialität ist ein Merkmal eines Beschreibungsaktes. Sie wird zu einem Interaktionsmodell und deutet auf die „Integration von ästhetischen Konzepten“ von einzelnen Medien in einen „neuen medialen Kontext“ (Jürgen Müller) hin. Wie sieht aber dieser ‘neue’ mediale Kontext aus? Was ist mit Kontext gemeint und was ist ‘neu’? In der vorliegenden Untersuchung ist der Kontext die Stadt Istanbul und das medial Neue ist die Zusammenstellung von drei (in ihrer Entwicklung) chronologisch aufeinander folgenden Bildmedien, die individuelle Wahrnehmungen und Erfahrungen präsentieren. So wird im folgenden

⁷² Cf.: Joachim Paech. „Perspektiven: Intermedialität“, *Medienwissenschaft* 1 (1997), 12-30 hier 17.

⁷³ Roloff; Mecke (Hg), op. cit., 11.

⁷⁴ Paech, ebd., 14.

Intermedialität als ein Wechsel zwischen den Medien behandelt und eine bestimmte Frage erörtert: Was geschieht mit dem Objekt, das in verschiedenen Medien repräsentiert wird? Hierbei fallen gleich die zwei, in diesem Kontext klassisch anmutenden Fragen von Roland Barthes ein: „L’image double-t-elle certaines informations du texte, par un phénomène de redondance, ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l’image?“⁷⁵ Und: „Quelles sont les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique (double)?“⁷⁶

Zur Vorgehensweise

Da die Grundidee dieser Untersuchung die Veranschaulichung der Wahrnehmung, Vermittlung und Rezeption von ‘fremder’ Kultur ist und da Gautiers (und mit Abstand auch Lotis) Darstellung von Istanbul zum Kanon des Reiseberichts aus dem Orient gehört (also retrospektiv als zum Orientalismus gehörender Text verstanden werden kann), wird im ersten Kapitel vorab zu Edward Saids Behauptung Stellung genommen, Orientalismus sei eine *Interpretationsschule*.

Darauf folgend wird zu der Überlegung Stellung genommen, daß Kunstwerke (ob graphisch oder literarisch) Medien kultureller Selbst- und Fremderfahrung mit spezifischen Möglichkeiten sind, und daß mediale Strategien nicht immer auf die Entwicklung von Möglichkeiten der Authentizität abzielen, sondern auf die Inszenierung der Welt. In dieser Hinsicht werden einige Aspekte dieser existierenden Möglichkeiten dargelegt, deren Zusammenführung als Grundlage zur autoren- und werkspezifischen Untersuchung dienen soll, d.h. zur Analyse von unterschiedlichen Methoden der Annäherung, Erfahrung und Darstellung der Stadt Istanbul.

In den drei Hauptkapiteln der Untersuchung werden die individuellen Istanbul-Beschreibungen bei Théophile Gautier, bei Pierre Loti und bei Alain Robbe-Grillet in Verbindung mit drei Bildmedien (Gemälde, Photographie und Film) analysiert: Hierbei geht es um die Vermittlung der Wahrnehmung und Veränderungen in der Wahrnehmung als Folge des gesellschaftlichen und ästhetischen Wandels. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht auf der Rezeption ihrer Werke, sondern auf den primären Darstellungen der Autoren und der Frage, wie die Individualität der Beobachtungen ihren Ausdruck finden. Die Aufmerksamkeit richtet sich überwiegend auf die Subjektivität der Erfahrung, die Repräsentationsart der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Repräsentation.

Die hier vorgestellte Arbeit untersucht die Möglichkeiten des Informationstransfers durch eine Kombination von unterschiedlichen Medien, wobei ‘rein’ hier als ein „epistemologically neutral middle ground“⁷⁷ zu verstehen ist, von dem vermutet wird, daß es diesen gibt: Sowie es nach Hayden White diesen „neutral middle ground“ zwischen Kunst und Wissenschaft gibt, wird hier

⁷⁵ Roland Barthes. „Rhétorique de l’image“, *Communications* 4 (1964), 40-51 hier 43.

⁷⁶ Id., 44.

⁷⁷ Hayden White. *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins, 1978, 27.

angenommen, daß es ihn auch zwischen Objekt und Abbild geben kann. Die Merkmale Istanbuls, die durch den Medienwechsel und durch Deutung/Verständnis und Akzeptanz der (durch den intermedial Prozeß) reproduzierten Wirklichkeiten zum Vorschein kommen, werden dann als Bestandteile der Stadtidentität angenommen, die den 'Charakter der Stadt' formen: Der **Stadtcharakter** ist eine Vorstellung, die an Karlheinz Stierles „Stadtbewußtsein“ erinnert, der sich aus den „Wandlungen der Darstellungsform“ (Stierle) ableiten bzw. beschreiben läßt.

Istanbuls älteste Stadtteile (in drei Sektoren mit möglichst strengen Raumakzentuierungen: europäische Seite: Eminönü, Haliç und Beyoglu [orth/gr]; asiatische Seite: Üsküdar und die Ufer des Bosphorus Richtung das Schwarze Meer) [siehe *Anhang: Stadtpläne*] und seine Architektur (Moscheen, Häuser, Türme, Festungen, Brunnen, Friedhöfe, Bazare, Denkmäler) bestimmen hier die Grundzüge der Stadtphysiognomie. Aus den Straßenszenen (Szenen aus dem Alltag), die die orientalische Lebensweise darlegen, setzen sich dann die Hauptmerkmale des Stadtlebens zusammen. Hierbei ist es wichtig anzumerken, daß Innenräume nicht berücksichtigt werden, denn es geht hier, wie bei Karlheinz Stierle in seiner Darstellung des *Mythos von Paris* erläutert wird, um *Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, sowie diese sich entlang der Fassaden Istanbuls und inmitten des (farbenprächtigen, bedrückenden, mysteriösen) Spektakels auf seinen Straßen literarisch-künstlerisch dokumentieren läßt:

Die Stadt ist jenes Medium, wo die Wirklichkeit immer im Zustand des semiotischen Zerfalls, der Spaltung von Bezeichnendem und Bezeichnetem begriffen ist. In diesem Riß, der durch die Erscheinungen geht, ihre Identität aufbricht und sie zur Verweisung auf das macht, was sie selbst nicht sind, liegt die Erfahrung dessen begründet, was die Unwirklichkeit der Stadt heißen kann. Diese Unwirklichkeit, dieser Sog des Imaginären, der aus der unablässigen Semiotisierung alles Erscheinenden hervorgeht, ist aber kein Mangel an Wirklichkeit, sondern eine Steigerung des Wirklichen zur Überwirklichkeit.⁷⁸

—

⁷⁸ Karlheinz Stierle. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Hanser, 1993, 37.

Soyez Cubains, soyez Russes ou Chinois, selon votre goût, soyez Africains
Sartre

*Le Sida, c'est l'Afrique –
la drogue, c'est l'Amérique du Sud –
le terrorisme, c'est l'Islam –
la dette, c'est le Tiers Monde.*

Il n'y a guère que le krach et les virus électroniques qui soient des réussites occidentales
Baudrillard

*Les Barbares ne se trouvent pas seulement chez les sauvages:
combien de sauvages en France, en Angleterre, dans cette Europe si fière de ses lumières*
Delacroix

Wo ist der Orient? – Eine Synopsis

Im 19. Jahrhundert begann der Orient für viele französische Reisende im Hafen von Marseille („Marseille m'apparaissait comme un écho de l'Orient“⁷⁹) oder, wie für Nerval, schon in Wien („un avant-goût de l'Orient“⁸⁰); und Venedig war gleich die Herzkante des Orients. Dementsprechend sind die politischen Kontroversen durchaus nachvollziehbar, die seit Jahrhunderten die Entscheidung darüber verhindern, zu welche Seite die Türkei und Rußland als zwei Grenzstaaten im euro-asiatischen Gleichgewicht gehören: zu Asien, das geläufig als Orient genannt wird, oder zu Europa? Das Problem, das diese schwierige Entscheidung mit sich bringt, liegt darin, daß, wenn die Grenzen eines Gebiets nicht definiert werden können, können die Grenzlinien des Nachbarn nicht fest gezogen werden. Dieser Konflikt hat sich bis heute als unüberbrückbar erwiesen, da keine Antwort auf die Streitfrage gefunden werden konnte, wo der Orient genau liegt; und dies geschah, da keine Festlegung den unterschiedlichen, jedoch voneinander abhängigen Interessen der westeuropäischen Staaten gerecht zu werden scheint.

In bezug auf die Bezeichnung 'Orient' behauptet Edward Said in *Orientalism*: „Orient is less a place than a *topos*, a set of references, a congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone's work on the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these“ [*O*, 177]. Hinzu kommen noch weitere, ähnliche Behauptungen wie: „it is Europe that articulates the Orient“ [*O*, 57]; oder: „Orient was almost a European invention“ [*O*, 1]. Der Standpunkt, daß der Orient als geographischer Ort nicht existiere, sondern, daß er eine westliche Erfindung sei, ist nicht bedenkenlos annehmbar. So wie Exotismus keine geographisch festgelegten Referenzpunkte hat und jeder andere Ort mehr oder minder exotisch ist, hat nach Said auch der Orient angeblich keine anderen geographischen Grenzen als die westlichen (Orient sich abgrenzend an Okzident bzw. Ost sich abgrenzend an West) und findet seine *raison d'être* lediglich durch den Eurozentrismus. Jedoch, so wie Europa und andere westliche Zivilisationsgebiete existieren, existiert auch der Orient. Saims Behauptung, daß der Orient nichts als eine „europäische Artikulation“ in den westlichen Medien ist, reicht nicht aus, um seine Existenz zu verneinen. Orient, als „Inbegriff des Exotischen“ (Thomas

⁷⁹ Gabriel de La Rochefoucauld. *Constantinople avec Loti*. Paris: Éds. de France, 1928, 8.

⁸⁰ Nerval. *Œuvres complètes*, op. cit., Bd. II, 201.

Tilcher), ist ein Sammelbegriff für den ‘Nahen’ und den ‘Fernen’ Osten. Im Vergleich zu diesen Begriffen erscheint die Bezeichnung ‘Orient’ angebrachter, da sonst mit den Begriffen Naher oder Ferner Osten die Frage aufkommt, in bezug auf was sie fern oder nah sein sollen und wo das zu vermutende Zentrum liegt. Und in bezug auf dieses Zentrum reihen sich andere Fragen auf: Nach welchen Kriterien wird dieses Zentrum gebildet? Ist es das einzige? So dient die Benennung ‘Orient’ zu einer einfacheren Differenzierung und, damit verbunden, funktioniert er letztendlich als (u.U. provisorischer) ‘Orientierungspunkt’ in der Selbstdefinition des Europäers. Véronique Magri, die auch den Versuch unternimmt, Orient geographisch zu bestimmen, knüpft an die Definition im *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle* an:

«Orient» est issu de l'étymon *oriens, orientis*, participe présent du verbe *oriri/se lever, surgir, naître*/. Le Dictionnaire universel de Pierre Larousse est le plus complet à propos de l'étymologie du mot: on retrouve dans «orient» la racine sanscrite *ar*, dont le sens premier indique un mouvement surtout orienté de bas en haut. L'emploi substantivé du mot est attesté dès *La Chanson de Roland* en 1080. Le premier sens, relevé par tous les dictionnaires consultés, est celui qui définit l'orient comme „le point du ciel où le soleil se lève sur l'horizon“ [...].⁸¹

Pierre Larousse gibt auch das Synonym für den Orient als *Levant* an und erläutert die historischen und politischen Zusammenhänge:

Hist. *Empire d'Orient* : Partie de l'empire romain qui s'était détachée de Rome, et qui avait pour capitale Constantinople.
Politiq. *Question d'Orient* : Ensemble des questions qui se rattachent à l'existence de l'empire ottoman, et particulièrement aux possessions européennes du gouvernement turc.⁸²

Die Präzisierung: „possessions européennes du gouvernement turc“, zeigt, wie sehr die Definitionen von variablen polemischen Konzepten der Aktualität abhängen, welche in dem oben zitierten Lexikoneintrag jeden Bestimmungsversuch auf „l'existence de l'empire ottoman“ fixiert.

Auch wenn die Frage, wo der Orient liegt, geographisch nicht eindeutig beantwortet werden kann, gibt es immer noch die Möglichkeit, sich ihr geistig bzw. kulturgeschichtlich anzunähern: Paul Hazards Definition von Europa als „une pensée qui ne se contente jamais“⁸³ übertragen auf den Orient, der oft als ein Gegenbild zum europäischen Selbstverständnis darstellt, könnte lauten: „Qu'est-ce que l'Orient? Une pensée qui se contente toujours.“

⁸¹ Véronique Magri. *Le discours sur l'autre: À travers quatre récits de voyage en Orient*. Paris: Champion, 1995, 8.

⁸² *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Paris: Larousse, 1866-1879, Bd. XI, 1463.

⁸³ „Qu'est-ce que l'Europe? Une pensée qui ne se contente jamais. Sans pitié pour elle-même, elle ne cesse jamais de poursuivre deux quêtes: l'une vers le bonheur; l'autre, qui lui est plus indispensable encore, et plus chère, vers la vérité.“ [Paul Hazard. *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. Paris: Gallimard, 1961, 416].

Die Verantwortung der Repräsentation

Edward Saids zweite Hauptthese in seiner Analyse über Wissen und Macht (*Orientalism*) lautet, Orientalismus sei eine *Interpretationsschule* [cf. *O*, 203].⁸⁴ Es ist Said nichts entgegenzuhalten, wenn er behauptet:

We need not look for correspondence between the language used to depict the Orient and the Orient itself, not so much because the language is inaccurate but because it is not even trying to be accurate. What it is trying to do [...] is at one and the same time to characterize the Orient as alien and to incorporate it schematically on a theatrical stage whose audience, manager, and actors are *for* Europe, and only for Europe. [*O*, 71-72].

Innerhalb der Beispiele, die in *Orientalism* verwendet werden, trifft diese Behauptung zu. Said beschränkt jedoch seine Thesen mit Ausdrücken wie „strictly speaking“, „in a sense“ (mehrmals), „in some of its aspects“, „more or less“ oder „after all“ und grenzt damit den Wirkungsbereich seiner Behauptungen ein. In seinen Überlegungen greift Said Michel Foucaults Definition auf und besteht darauf, daß jede Repräsentation von kollektiven kulturellen Konzeptionen beeinflusst sei, gesteht jeder Repräsentation nur ein bestimmtes Maß an Individualität zu. In *Culture and imperialism* macht Said seine Anschauung noch expliziter, indem er behauptet, daß die Fähigkeit darzustellen und zu charakterisieren nicht für jeden leicht verfügbar ist und überdies, das ‘Was’ und ‘Wie’ bei den Schilderungen vorab gekennzeichnet und gesellschaftlich vorbestimmt seien.⁸⁵ Abgesehen von dieser kleinen Spanne, in der die Individualität zur Sprache kommt, läuft Saids Argumentation darauf hinaus, daß die primären Quellen, d.h. die Orientschilderungen, als unzuverlässig zu werten sind. Die Gefahr einer Unzuverlässigkeit besteht in der Tat, wenn Said auf die Perspektive hinweist, wo „objective structure (designation of Orient) and subjective restructure (representation of Orient by Orientalist)“ [*O*, 129] austauschbar (*interchangeable*) werden, so daß Said dazu geneigt ist, Orientalismus als kulturelles und politisches *Manipulationssystem* zu deuten. Es kann jedoch keinem, der den Orient beschreiben will bzw. beschreibt, die Absicht abgesprochen werden, sich dieser sogenannten „objektiven Struktur“ annähern zu wollen. Was dabei als Ergebnis herauskommt, kann dann wieder von dem Betrachter/Rezipient ‘falsch interpretiert’ werden: Es ist ein geschlossener Kreis, in der eine Interpretation die andere ablöst.

⁸⁴ Andere Stellen, die diese These noch weiter ergänzen, sind: „Orientalism was a library or archive of information commonly and [...] unanimously held“ [*O*, 41]; „Orientalism as a body of ideas, beliefs, clichés, or learning about the East“ [*O*, 23]; „thus there was (and is) a linguistic Orient, a Freudian Orient, a Spenglerian Orient, a Darwinian Orient, a racist Orient – and so on“ [*O*, 23]; „Orientalism is after all a system for citing works and authors“ [*O*, 205].

Ähnlich wie Said argumentiert z.B. auch Roland Barthes. Als ein ‘aus dem Westen stammender’ bezeichnet er die Auseinandersetzungen mit dem Orient nur als „un procédé citationnel, un corps de traces, une mémoire“. [Roland Barthes. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, 149].

⁸⁵ Said. *Culture and imperialism*, op. cit., 95.

Unabhängig von Saids Position manifestiert sich der Orientalismus in erster Linie als eine Schule der Auseinandersetzung mit dem Unbekannten; und jede Auseinandersetzung geht vom Bekannten aus und beinhaltet im Verstehensprozeß Interpretationsakte. Interpretation ist die Bewertung einer innerlich erlebten oder sichtbar vorhandenen Wirklichkeit. Sie ist ein Perspektivenspiel, das immer das Risiko der Manipulation beinhaltet. Auch wenn wir zu Saids Annahme zurückkehren und Orientalismus als *Interpretationsschule* betrachten, darf nicht außer acht gelassen werden, daß auch jede Interpretation bestimmte Wahrheiten enthält, da jedem Individuum die Freiheit zusteht, Zustände so zu sehen, zu beobachten und weiterzuleiten, wie es ihm seine Wahrnehmung gestattet und wie seine Empfindungen erlauben, vorschreiben oder auf ihn einwirken. Es gibt keine absoluten Maßstäbe, so wie es auch keine absolute Objektivität gibt, die helfen können zu unterscheiden, was 'mehr wahr' und was 'weniger wahr' ist. Aufnehmen, reflektieren und wiedergeben unterliegen unumgänglich einer Subjektivität bzw. sind gekennzeichnet durch die Unmöglichkeit der Auflösung der Subjektivität des Erkennenden in einer unbegrenzten und unbestimmbaren Erfahrungswelt.

Der Einwand, daß bei den Repräsentationen eines 'fremden' Gegenstandes durch Menschen (die das erste Medium schlechthin sind) und Medien, d.h. durch Informationen aus zweiter und dritter Hand, die Wirklichkeit nur verzerrt vermittelt werde, ist auf jeden Fall zu berücksichtigen. Diese Instanz [das Medium] zwischen dem Objekt [Original oder Urbild] und dem Subjekt [Interessenten] kann jedoch nicht abgeschafft werden, wenn es darum geht, etwas zu vermitteln. Das Objekt wird immer in seinen Spiegelungen in den und durch die Medien gesehen. Hier ist der Betrachter sich selbst seine vermittelnde Instanz, wodurch das betrachtete oder zu betrachtende Objekt je nach Geistesverfassung bewußt oder unbewußt beeinflußt und dem Selbst gegenüber zu unterschiedlichen Zeiten unter verschiedenen Aspekten wiedergegeben/erklärt wird. Einzuräumen gilt, daß die Wahrnehmung immer eine subjektive Bedeutungszuweisung ist, da sie durch die neurophysiologisch gesteuerten, individuellen Sinnesorgane geschieht. Es kann nie von der Neutralität bei den Beobachtern gesprochen werden. Das Auge ist nie teilnahmslos und Beobachter sind nie neutral. In diesem Zusammenhang kann die Objektivierung und das Verständnis von Wirklichkeit mit Hilfe des Begriffs 'Faktum' entwickelt werden. Was aber ist ein Faktum? Ein Faktum ist das, was im Vergleich zwischen 'eigen' und 'fremd' entsteht und mit der Segmentierung der Bestandteile, die den Unterschied zwischen dem *Ich* und dem Andere macht, herauskristallisiert werden muß. An dieser Stelle müßte man sich von dem Betrachter entfernen und sich auf das Ergebnis seiner Beobachtungen konzentrieren, das, als ein Werk der Kunst, autonom wird.

Kunst und Wirklichkeit

Was ist Kunst? Die Anzahl der Antworten auf diese Frage ist nicht festlegbar. Théophile Gautiers Zeitgenossen, Edmond und Jules de Goncourt zum Beispiel, nähern sich diesem offenen Feld mit der konkreten Frage an, ob Kunst ein Buch

sei oder eine Idee oder eine sichtbare Stimme, die gemalte Sprache des Denkens.⁸⁶ Das Panorama von Meinungen soll hier auf ein Extrakt von drei Definitionen für Kunst reduziert werden: Die erste geht auf Leonardo da Vinci zurück, der erklärt, Kunst repräsentiere für die Sinne mit Wahrheit und Zuverlässigkeit die Werke der Natur, die so durch Buchstaben und Worte nicht wiedergegeben werden können.⁸⁷ In der Tat ist die Literatur im Vergleich mit anderen Ausdrucksmitteln ein Medium, das seine Nachricht auf Umwegen vermittelt. Während die Skulptur (ob Materialbearbeitung oder Objekt-Installationen) als eine Materie-Form-Komposition ihrem Referenten näher steht und die Malerei mit ihren Möglichkeiten zur Reliefbildung die Urbeschaffenheit eines Objektes adäquater wiederzugeben in der Lage ist, besitzen das Wort und damit der Text keine andere Materialität außer der akustischen und graphisch-visuellen. Da Vinci präzisiert in *Trattato* Nr.23: „La pittura ti rappresenta in un’ subito la sua essentia nella uirtù uisua e per il proprio mezzo, d’onde la impressua riceue li obietti naturali, et anchora nel medesimo tempo, nel quale si compone l’armonica proportionalità delle parti, che compongono il tutto, che contenta il senso [...]“.⁸⁸ Hieraus ergibt sich die Definition der **Kunst als Darstellung der äußeren Wirklichkeit**.

Die zweite Definition steht im Widerspruch hierzu: Spätestens mit dem Impressionismus, als die Konturen unsichtbar werden, löst sich die Kunst von der Wirklichkeit (bzw. von der Ästhetik des Realismus und des Naturalismus) immer mehr ab und wendet sich der Abstraktion zu, in der die Darstellung der individuelle Anschauung den Vorrang hat. Das bedeutet jedoch nicht, daß die neueren bildlichen Darstellungen unwirklich oder unzuverlässig sind. Es findet lediglich eine Verlagerung in der Gewichtssetzung innerhalb der zweigleisigen Existenz von Wirklichkeit statt: weg von der äußeren, d.h. der erkennbaren, objektgebundenen, hin zu der inneren, d.h. der erahnbaren, subjektgebundenen Wirklichkeit.⁸⁹ Mit dieser Verlagerung entsteht die zweite Definition der **Kunst als Darstellung der inneren Wirklichkeit**. Sie ist nach wie vor einem System unterworfen, hat jedoch nicht mehr den Status der „Enkelin der Natur“ (da Vinci).

⁸⁶ Cf.: Edmond et Jules de Goncourt. *Études d’art. Le Salon de 1852. La peinture à l’Exposition de 1855*. Paris: Flammarion, 1893, 165.

⁸⁷ *Trattato* Nr.7: „La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opera di natura, che non fanno le parole, o’le lettere ma le lettere rappresentano con più verità le parole, che non fa la pittura.“ [„Die Malerei stellt die Werke der Natur dem Verständnis und der Empfindung mit mehr Wirklichkeit und Bestimmtheit vor, als es Worte und Schriftzüge tun; die Schrift dagegen stellt dem Sinn Worte mit mehr Wahrhaftigkeit vor als die Malerei.“ Cf.: Reinhard Steiner. *Theorie und Wirklichkeit der Kunst bei Leonardo da Vinci*. München: Fink, 1979, 83].

⁸⁸ [„Eine Malerei stellt dir im Nu ihren Inhalt in die Sehkraft hinein, und zwar durch das gleiche Mittel, durch welches das Eindrucksvermögen auch die wirklichen Dinge empfängt; sie tut dies außerdem im nämlichen Zeitabschnitt, in welchem sich auch die harmonisch klingende, den Sinn befriedigende Gesamtverhältnismäßigkeit der das Ganze zusammensetzenden Teile ineinanderfügt.“ Cf.: Id., 83].

⁸⁹ Diese Steigerung des Wirklichkeitsbegriffes basiert u.a. darauf, wie Laufe der Entwicklungen in der Geschichte der Philosophie der Wahrheitsbegriff konzipiert wurde. Kurz zusammengefaßt gibt es die Periode, in der sie als spiegelgleiche formale Ähnlichkeit zwischen Idee und Objekt verstanden wird, und die Periode, in der sie als interne Kohärenz der Idee selber, d.h. in konstanter Übereinstimmung mit sich selbst angenommen wird.

Wenn zwischen ihr und der Natur das Vorhandensein von Verwandtschaftsbindungen noch anzunehmen sind, so sind diese auf einer breiteren Ebene zu suchen, auf der es zahlreiche „Eltern“ und zahlreiche „legitime Kinder“ gibt: Es gibt nicht mehr eine Natur, es gibt so viele Naturen, wie es Menschen gibt, und es gibt eine große Zahl von Darstellungsmethoden bzw. Medien, die durch die Bedürfnisse dieser Naturen selbst ins Leben gerufen werden.

An diese zweite Definition der Kunst knüpft die dritte an, die als eine Zusammensetzung (eventuell ein Bindeglied) der ersten beiden zu verstehen ist, in der die zwei unterschiedlichen Wirklichkeitsrepräsentationen kombiniert werden. Zu Beginn der Moderne findet diese Definition die einfachste und prägnanteste Formulierung in der Aussage Charles Baudelaires, wobei er hier eine Unterscheidung macht und von der „reinen Kunst“ spricht, deren Resultat eine „magische Suggestion“ sei: „Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.“⁹⁰ In dieser dritten und letzten Definition ist die Wirklichkeit nicht mehr als separate und unabhängige Einheit zu verstehen, die unmittelbar vom Intellekt aufgenommen wird: Sie ist kein *a priori* Gegebenes mehr, sondern ein 'Etwas', zu dem man nur durch eine Kombination von Beobachtung, Verstand, Empfindung, Vorstellung und Symbol Zugang finden kann. So definiert sich die **Kunst als Darstellung der inneren und äußeren Wirklichkeit**. Diese beiden Aspekte bedingen sich gegenseitig, da kein Objekt ohne Subjekt und kein Subjekt ohne Objekt existieren kann und nur im Zusammentreffen der beiden eine dritte Konstruktion bezüglich der Definition von Kunst zu entstehen vermag.⁹¹

Ohne die Frage, was Kunst sei, beantwortet zu haben, fragen Brüder Goncourt danach, nicht wer, sondern was ein Künstler ist. Ist ein Künstler ein Sklave der Chemie, ein Gelehrter im Dienste von Extrakten und Farbsäften, dem Bitumen, Weißsilber, Azur und Zinnoberrot zur Verfügung stehen, um die Seele zu berühren?⁹² Ein Künstler ist sicherlich kein Sklave. Als Mensch ist er durch seine Wahrnehmungs- und Ausdrucksmöglichkeiten das erste (bzw. ursprüngliche) Medium: Durch ihn allein nehmen vorgegebene [von Natur aus vorhandene], erworbene, konstruierte und/oder unbewusste Deutungsversuche eine Form an – finden Ausdruck. Er ist Schnitt- und Integrationsstelle von Umwelt und Eigenkontext (bzw. Sozial- und Individualleben). Dieser Feststellung zufolge gilt

⁹⁰ Charles Baudelaire. „L'art philosophique“ in id. *Écrits sur l'art*. (2 Bde) Paris: Poche, 1971, Bd. II, 119-129 hier 119.

⁹¹ Diese Definitionsversuche zeigen eine Verbindung mit Martin Heideggers These, der auf die Frage, was Kunst sei, festlegt, Kunst sei „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ [Martin Heidegger. *Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1962, 34]. Für Heidegger gehört zum Wesen des Kunstwerkes „das Geschehen der Wahrheit“ [Id., 56], wobei er die Wahrheit als „Unverborgenheit“ [Id., 49] bzw. als „Enthüllung des Seienden“ [Id., 62] versteht. Über die obige Definition hinaus, ordnet jedoch Heidegger der Kunst die Eigenschaft der Zeitlichkeit bzw. zeitlichen Gebundenheit zu: „Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk.“ [Id., 80].

⁹² Cf.: E. et J. de Goncourt, op. cit., 166.

der Künstler als ein Medium spezifischer Art: Der Künstler und sein Schaffen bilden die Basis, auf der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft reflektiert werden. Es ist die Basis, an der kollektives kulturelles Erbe und subjektives Verständnis zusammentreffen.

Nach Théophile Gautier ist Künstler derjenige, der durch die Abbilder des Lebens und der materiellen Umgebung seine Vorstellungen vom Ideal verfolgt. Sobald aber dieses Ideal in die Welt gesetzt ist, wird das Ergebnis als Kunstwerk autonom. Die Autonomie des Kunstwerkes manifestiert sich in seiner universalen Funktion als Kopplungsinstrument zwischen Künstler und Betrachter. Dieser Gedanke geht auf Eugène Delacroix zurück, der die Rolle der Kunst als Brücke zwischen der Seele des Künstlers und der Seele des Betrachters versteht. Die Verbindung von Objekt und künstlerischer Subjektivität, die ein 'Neues' in die Welt bringt, riskiert durch multiple Subjektivitäten der Betrachter sogleich die Autonomie des Kunstwerks wieder in Frage zu stellen. Dazu bemerkt Gautier, daß das Endergebnis des künstlerischen Schaffens (d.h. die Metamorphose der äußeren Wirklichkeit durch das Innere) ein geschlossenes System sei, das nicht mehr als betrachtet und beschrieben werden kann und minimiert somit die Macht der Betrachtersubjektivität. So versteht er die Kunst als ein Ganzes, das weder Rechenschaft noch Erklärung von außen braucht.

Gautier versteht ferner die Funktion des Kunstwerks als idealisierte Transkription der Natur, die die Wirklichkeit transzendieren soll; d.h. er zieht den visuellen Genuß dem photographischen Abbild vor. Seine Definition davon, was Kunst sei und Künstler zu sein bedeutet, ist unmißverständlich: „Tout homme qui n'a pas son monde intérieur à traduire n'est pas un artiste“⁹³. Die äußere Welt soll mit dem inneren Auge gesehen werden. Die 'reine' Subjektivität, womit diese innere Welt übersetzt wird bzw. wodurch sie erstmals ins Leben erwacht, wird bei der Präsentation des fertiggestellten Kunstwerkes, durch den Akt des (Bekannt)-Gebens aufgelöst.⁹⁴ In diesem besonderen Moment (Ausbruch eines Ereignisses = Ausstellung des Kunstwerkes) findet eine kollektive Erfahrung statt und die anfänglich individuelle Subjektivität des Künstlers multipliziert sich um die Zahl der Betrachter und verliert ihre Autonomie. Ab diesem Moment (Ausstellung des Kunstwerkes = Rezeption des Kunstwerkes) kann dann nicht mehr von der kontinuierlichen Subjektivität des Künstlers gesprochen werden. Seine Subjektivität reduziert sich auf die Rolle des Auslösemoments und wird danach in den Hintergrund verschoben; d.h. das Kunstwerk beginnt unabhängig von seinem Schaffenden zu existieren. Damit wird die Kunst zum **traditionelle** Wirklichkeiten und Symbole generierendes und **neue** Wirklichkeiten und Symbole schaffendes Mittel.

Schließlich antwortet Gautier, der die Kunst als Idealisierung und als Realisierung differenziert beurteilt, auf die Frage, was Kunst sei: „Pour les uns, l'art n'est que le moyen; pour les autres, il en est le but. Les idéalistes empruntent à la nature des

⁹³ Gautier. „Du beau dans l'art“, *Revue des Deux Mondes*, 1847, Bd. III, 887-908 hier 890.

⁹⁴ „Il ne faut pas conclure que l'artiste soit purement subjectif; il est aussi objectif: il donne et reçoit.“ [Id., 890-891].

formes pour revêtir le type qu'ils portent en eux ou vers lequel ils aspirent; les réalistes se contentent de la reproduction brute et sans choix de la nature elle-même⁹⁵. Ob es idealisiert oder realisiert, Gautier definiert das Kunstwerk als „un art de transformation“⁹⁶. Kunst sei nicht nur die Imitation der Wirklichkeit und das Zeigen, was ist, sondern der Ausdruck dafür, was sein könnte. Er besteht darauf, daß das Kunstwerk nicht immer kopieren soll, sondern auch erfinden, beschränkt aber dieser Freiheit im Rahmen des Möglichen und des Wahrscheinlichen und folgert: „L'art est un désir!“⁹⁷

Künstlerischer Orientalismus

Kunst drückt oft ein latentes Gefühl der Unzufriedenheit bzw. einen Mangel aus. Dieses Gefühl sucht sich immer wieder Befriedigung im Umgang mit dem 'Fremden'. Vor allem im 19. Jahrhundert, zur Zeit der Industrialisierung, klammern sich viele Künstler an den Begriff des Exotismus. Das Exotische wird zu der Zeit mit dem Orient gleichgesetzt, der eine unbezähmbare Schönheit und Sensualität ausstrahlt. Er ist imposant, geheim und wirkt wie eine Fata Morgana in einer Welt, in der die Konventionen des überzivilisierten Okzidents immer dogmatischer um sich greifen. Er ist eine mystische Ferne, der zum neuen Verlangen [hier im Sinne von Begehren] in der Kunst wird.

Edward Said, der sich in *Orientalism* hauptsächlich auf die schriftlichen Darstellungen bezieht, läßt den Raum frei, für die kulturhistorische Interpretation der Werke im Kanon des Orientalismus, die sich bis in die Musik noch in andere Kunstbereiche verzweigen.⁹⁸ Neben dem literarischen Orientalismus ist künstlerischer Orientalismus mit seinen unzähligen Phantasieprodukten und photographischen Abbildungen die zweitwichtigste Repräsentationsform der Bilder des Orients. Antoine de Farvay („le peintre du Bosphore“ genannt), Fragonard, Melling, Liotard, Castellan, Isabey, Raffet, Giraud, Bouquet, Gudin, Flandin, Champmartin, Tournemine, Yvonne, Frère, Bellel, Dehodencq, Bida, Labbé, Guillaumet, Dinet, Aublet, Belly, Regnault, Berteaux oder Matisse sind nur einige Namen aus Frankreich, die über drei Jahrhunderte des künstlerischen Orientalismus bzw. orientalistische Malerei repräsentieren.⁹⁹ Durch erleichtertes

⁹⁵ Gautier. „Salon de 1853: MM. Feodor Dietz, Brune, Chautard, Verlat“, *La Presse* 21 juillet 1853.

⁹⁶ Gautier. „Du beau dans l'art“, op. cit., 897.

⁹⁷ Cf.: Gautier. „Salon de 1844“, *La Presse* 26 mars 1844.

⁹⁸ Orientalismus in der Musik assoziiert oft die Namen von Félicien David, Albert Roussel oder Bela Bartok. Istanbul, das viel diskutiert, erzählt, beschrieben, gezeichnet und gemalt worden ist, hat auch in der Musikgeschichte ihren Platz eingenommen. Ein interessantes Beispiel ist *Istanbul*, op. 14 für Soloklavier, Sopran, Baß, Chor und Orchester von Christoph Delz, das er zwischen 1992-1993, kurz vor seinem Tod komponiert hat. Es besteht aus zwei Teilen (Teil I: 7 Fragmente und Teil II: 5 Fragmente) und ist ein circa 50-minütiges Werk, das am 17. Mai 1996 in der Kölner Philharmonie im Rahmen des Rheinischen Musikfestes 1996 Köln (17.-26. Mai 1996) uraufgeführt wurde.

⁹⁹ Antoine-Laurent Castellan (1772-1838); Antoine de Farvay (1706-1798); Jean-Honoré Fragonard (1732-1806); Jean-Étienne Liotard (1702-1789); Antoine Melling (1763-1831). Für die

Reisen und das wachsende Interesse für die ‘authentischen’ Lebensräume des Orients bekommt die Gattung im 19. Jahrhundert, nach der Romantik, Anerkennung. Mit Ausnahme von sehr wenigen Werken wird die orientalistische Malerei bis ca. 1830 in erster Linie als *un art de fantaisie* angesehen und damit als eine Kunstgattung der dritten Ordnung beurteilt: „La fantaisie pittoresque [...] est un fruit des civilisations avancées et légèrement corrompues [...]. Elle est le résultat d’un art qui n’a plus rien à dire ou ne sait plus rien dire de grand; qui, sans base morale, cherche à séduire les sens et non à satisfaire l’âme; une formule sans écho intérieur.“¹⁰⁰ Auch wenn die anspruchsvolle, zeitgenössische Kritik ihr eine gewisse Nützlichkeit, „un certain caractère d’utilité à l’exactitude de sa transcription, sorte de témoignage des beautés vivantes et existantes“¹⁰¹, beimißt, bleibt sie hauptsächlich „un régal de gourmets, un repos, une occasion de détente aux intelligences surmenées, une fête des yeux“ und schließlich „le jouet des vieux peuples fatigués“¹⁰².

Der Orientalismus erlebt in der französischen Kunstgeschichte drei wichtige Etappen, in deren Verlauf er im 19. Jahrhundert verschiedene neue Themen und Techniken anwendet und auch selbst anregt. In dieser Hinsicht kann sich der Orientalismus innerhalb der jüngeren Traditionen der Malerei als eine Gattung zwischen Realismus und Impressionismus einordnen lassen:

✱ Die ersten bekanntesten Motive des Orientalismus gehen auf das 18. Jahrhundert zurück und entstehen vorwiegend aus den individuellen Vorstellungen über orientalische Lebensweisen und anhand der Imaginationsreisen durch Lektüre, Berichte oder durch die Ausstellung von importierten ‘authentischen’ Objekten. In dieser mediatisierten Begegnung bzw. im Zusammentreffen der persönlichen Phantasien mit Objekten aus der Wirklichkeit wird das ‘Fremde’/das Unbekannte mythisiert und allgemein unter dem Sammelbegriff *turqueries*¹⁰³ präsentiert. (Dies geschieht auch im Theater und in der Musik.) Neben Künstlern wie Jean-Honoré Fragonard, die Szenen aus dem Serail oder Harem auf großen Leinwänden improvisieren,¹⁰⁴ gibt es andere, wie Jean-Étienne Liotard („le peintre turc“ genannt) oder Michel-François Preaulx, die in Istanbul leben und mit bemerkenswerter Genauigkeit an Porträts [ersterwähnter] oder architektonischen Darstellungen [zweiterwähnter] arbeiten. Gautier bezeichnet diesen Orient der Phantasie als einen, durch ein „inneres

französischen Künstler des Orientalismus des 19. Jahrhunderts: Siehe *Anhang: Anmerkungen*.

¹⁰⁰ Ernest Chesneau. *Mouvement moderne en peinture. Decamps*. Paris: Panckoucke, 1861, 8.

¹⁰¹ Id.

¹⁰² Id.

¹⁰³ „On entend par *Turqueries* des œuvres dont le sujet, les personnages ou le cadre appartiennent à l’Islam, un Islam vrai ou de fantaisie.“ [André Vovard. *Les Turqueries dans la littérature française. Le cycle barbaresque*. Toulouse: Privat, 1959, 12].

¹⁰⁴ „Cet Orient paré et masqué, habillé de satin, coiffé de turbans à aigrettes, était plus loin de la vérité que les scènes pour lesquelles Rembrandt, dans le ghetto d’Amsterdam, allait chercher des modèles d’apôtres et des pharisiens, des galiléens et des hiérosolymites.“ [Ary Renan. „La peinture orientaliste“, *Gazette des Beaux-Arts* 1^{er} janvier 1894, 43-53 hier 46]. Ein schönes Beispiel von Fragonard hierfür ist das Gemälde *Le Pacha*.

Auge“ gesehenen Orient: „Les étincelantes descriptions du poète qui, sans y avoir jamais mis le pied, avait vu l’Orient de cet œil intérieur qui franchit les temps et les distances, les récits des officiers et des soldats revenus d’Afrique“¹⁰⁵. Hier, bei diesem Orient *à la Fragonard* wird einer Darstellungsart begegnet, was Said als „private Projektion“ bewertet.

✱ Da das exotische Leben aus den idealisierenden Improvisationen und in seiner natürlichen Andersartigkeit die Inkarnation der Phantasmen zu sein scheint, bemühen sich viele Künstler, die Wirklichkeit des Orients zu suchen, diese ‘authentisch’ zu vermitteln und auch in mancher Hinsicht ihre eigene Sehnsucht nach Sensualität und Sensibilität zu befriedigen. Diese reisenden Künstler teilen das Interesse, den Orient als autonomes Objekt zu visualisieren und wollen ihre Kunst nicht mehr als Illustration schriftlicher Schilderungen verstehen. Dadurch wird die Möglichkeit geschaffen, den Exotismus aus seinen konventionellen ikonographischen Darstellungsgewohnheiten herauszubringen. Die erste bedeutende Begegnung der französischen Künstler mit dem Orient findet Anfang des 19. Jahrhunderts statt. Während einer wichtigen Umbruchsphase in der französischen Kunst, als die gewohnten akademischen Schilderungen religiöser Themen und Mythen immer mehr sinnentleert erscheinen, widmen sich zahlreiche Künstler der Suche nach Motiven außerhalb des eigenen Lebensraumes. Gautier gibt einen Überblick von dieser Umbruchsphase:

Jamais l’Orient n’avait été représenté dans aucune peinture; [...] et dans les sujets bibliques l’Orient n’était symbolisé que par un plumet de palmiers fabuleux. Les paysagistes, jusque-là, n’avaient pas paru soupçonner qu’il y eut sur la terre d’autres arbres que ceux de la forêt de Fontainebleau ou du bois de Vincennes. Les plus aventureux se hasardaient jusqu’à faire un petit tour en Italie, d’où ils revenaient avec une étude de chêne vert et un petit bout de ciel indigo qui faisait crier à l’in vraisemblance les bourgeois, habitués à l’azur modéré des ciels de Paris. [...] Les pavés de juillet venaient à peine d’être remplacés, toutes les têtes bouillonnaient; c’était le temps des grandes audaces et des grandes espérances. Chacun croyait avoir un monde à conquérir; chacun rêvait la pourpre et la couronne [...]. Rien ne semblait impossible, et l’on allait au bout de toutes ses fantaisies.¹⁰⁶

In Folge dessen, teilt sich der künstlerische Orientalismus als ‘Traumorientalismus’ (hier ist der Einfluß der Literatur und Reiseberichte bedeutend) und ‘Erlebnisorientalismus’ in zwei Gruppen ein: Während Ingres (*Bain turc*¹⁰⁷, 1862), Diaz de la Peña (*Une fontaine à Constantinople*,

¹⁰⁵ Gautier. „Salon de 1844“, op. cit.

¹⁰⁶ Id.

¹⁰⁷ Ingres schenkte eine von den ersten Skizzen für das berühmte Gemälde *Bain turc* in Frühjahr 1861 Théophile Gautier. In dem Brief vom 13. April 1861, der die Sendung begleitete, schreibt Ingres:

Monsieur,
Comme vous êtes artiste aussi bien que vous êtes admirable littérateur,
j’ose donc vous offrir ces premiers essais de sentiment qui ne peuvent

wahrscheinlich ausgestellt in den *Salons de 1845, 46, 47; Fuite des Turcs*, ausgestellt im *Salon de 1834*), Delacroix (*Turc fumant assis sur un divan*, um 1830; *Turc à la selle*, 1835-40; *Massacres de Scio*, 1824; *Mort de Sardanapale*¹⁰⁸, 1827/28) u.a. in ihren Pariser Ateliers intuitiv ein neues *chic* oder ein *déjà-vu* malen, kommen Künstler wie Champmartin (1826: Istanbul), Decamps (1828/29: Kleinasien), Marilhat (1831-33: Griechenland, Syrien, Palästina, Ägypten), Raffet (1837: Istanbul), Flandin (um 1840/41: Türkei, Persien), Pinel de Grandchamp (ab 1849: Tunesien, Türkei), Jules-Romain Joyant (1850: Istanbul), Brest (1855-59: Türkei, Istanbul), Étienne Dinet (ab 1884: die Wüste von Algerien) u.a. in den 'wahren' Kontakt mit dem Orient. So gliedern sich die bereisten Künstler in diejenigen, die ihn nur einmal gesehen haben, diejenigen, die ihn mehrmals besucht haben und diejenigen, die dort eine Zeit lang gelebt haben. Sie haben nur die eine Freiheit gemein: „Chacun des maîtres romantiques arrange l’Orient à sa façon, même quand il l’a vu.“¹⁰⁹ Dies bestätigt hier wiederum Edward Saids Hinweise auf die europäisierten Bilder vom Orient, zusammengestellt vor dem Hintergrund eines 'authentischen' Dekors.

Delacroix' Fall ist beispielhaft dafür, daß gereist zu sein nicht ausschließlich zur 'authentischen' Wiedergabe der orientalischen Wirklichkeit dient: Ende 1831 beteiligt sich Delacroix an einer diplomatischen Mission nach Marokko unter Comte de Mornay. Die meisten seiner Gemälde entstehen aus Skizzen, die er während dieses sechsmonatigen Aufenthalts angefertigt und die er (sich ferner auf Erinnerungen stützend) in seinem Pariser Atelier auf Leinwand überträgt. Das berühmteste Beispiel dafür ist das Gemälde *Femmes d’Alger dans leur appartement* (1834). Später, 1854, verwirklicht er ein anderes Werk, das er *Femmes turques au bain* nennt, welches zwei Jahre später Gustave Courbet beeinflusste, den Bildaufbau und -inhalt von *Femmes turques* auf seine *Demoiselles des bords de la Seine* zu übertragen.

être appréciés que du petit nombre qui possèdent, comme vous, tous les secrets de l’art.

Vous me pardonnerez de vous offrir si peu, mais je compte sur votre indulgence et sur une sympathie qui m’honore, pour bien accueillir mon petit envoi.

Votre très affectueux et dévoué serviteur,
Ingres.

Jean-August-Dominique Ingres. *Ingres. Pensées et écrits du peintre. Raconté par lui-même et par ses amis*. Genève: Cailler, 1947, 244.

¹⁰⁸ Das Thema dieses Gemäldes ist von Lord Byrons (1788-1824) Tragödie *Sardanapalus* (1821) inspiriert. Es ist ein Phantasiewerk (ausgestellt unmittelbar nach seiner Fertigstellung im *Salon de 1827-1828*), das das vom zeitgenössische Publikum nicht verstanden hat: Delacroix wurde vorgeworfen, die Grenzen der künstlerischen Unabhängigkeit überschritten zu haben – eine Kritik, die nach den Kriterien des heutigen Ästhetikgefühls nicht nachvollziehbar ist.

¹⁰⁹ René Schneider. „La découverte de l’Orient. – L’Orient romantique“ in id. *L’art français au XIX^e siècle. Du classicisme davidien au romantisme*. Paris: Laurens, 1929, 128-139 hier 134.

Ary Renan präzisiert: „On ne part point pour les vieilles terres où la première histoire de la civilisation s’est élaborée sans y emporter avec soi tout le bagage de ses préoccupations philosophiques. Aussi chacun ne voit-il qu’un morceau du grand tableau naturel des choses, le morceau qui le touche au cœur.“ [Renan, op. cit., 49].

Obwohl Delacroix als Initiator des künstlerischen Orientalismus in Frankreich gilt und zugleich als der Ursprung der modernen Malerei angesehen wird, kommt diese Kunstrichtung erst mit Decamps zur Geltung.¹¹⁰ In der Kunstgeschichte wird er als die Inspirationsquelle von zwei Generationen von Orientalisten gesehen. Gautier charakterisiert seine Stellung unmißverständlich: „Jean-Jacques Rousseau a découvert la nature au 18^e siècle. [...]. Au 19^e siècle, M. Decamps a découvert l’Orient.“¹¹¹ Er reist recht früh in die Türkei und lebt zwischen 1828 und 1829 in Izmir. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich öffnet er im *Salon de 1831* die wirkliche Tür zu einer ungewohnten, bis dahin hauptsächlich aus der Phantasie ‘genährten’ orientalischen Lebenswelt. Der skizzenhafte und damit ungezwungene Charakter seiner Gemälde und die unscharfen Konturen bei der Gegenstandsdarstellung geben die ruhige Bewegung wieder, die von der türkischen Atmosphäre spricht und die andere Künstler (wie z.B. Fabius Brest) stark beeinflusst. Neben *Turc se reposant contre un pilier d’architecture sarrazine*, 1826, oder *Enfants turcs auprès d’une fontaine*, 1846, gehören zu den berühmtesten Gemälde Decamps’ *Patrouille turque (Salon de 1831)* und *Sortie de l’école turque (Salon de 1842)*. Gautier, der selbst vom Pastellgelb der Leinwände Decamps’ beeinflusst ist, schreibt im Jahre von Decamps Tod: „L’Orient, par la faute de sa religion, ennemie des images, ne s’est jamais peint lui-même. Decamps s’en chargé pour lui, et il a fait vivre, dans leur blonde atmosphère, ces figures étranges comme le rêve dont les voyageurs se souviennent, avec l’éblouissement d’une fantasmagorie disparue et que l’Europe sédentaire ignore.“¹¹²

Neben diesen Künstlern, die die Eindrücke einer neuen exotischen Erfahrung nach der Begegnung mit dem ‘Fremden’ mit Überzeugung vermitteln, entwickelt sich eine Tendenz für die künstlerische Dokumentation, in der die technische Perfektion (durch scharfes Beobachten und sehr genaue Pinselführung) mit der kraftvollen Ausstrahlung des orientalischen Lebens verbunden wird. Die besten Beispiele hierfür finden sich in den Werken von Vernet (der 1839 mit einem Daguerreotype nach Ägypten reist), Fromentin oder Gérôme. Die Werke dieser und auf ähnliche, photographisch-realistische Weise arbeitende Künstler bilden eine Gegenreaktion gegen gewohnte und längst überholte Formeln des Atelier- oder Reiseskizzen-Orientalismus, in denen der Orient für viele nur eine Szene aus *Tausend und einer Nacht* bleibt. Die identitätsstiftenden Szenen ihrer [von Fromentin, Gérôme etc.] Gemälden, die optisch durch Proportion, Farbe, Licht, Bewegung und inhaltlich durch das Bemühen um Natürlichkeit (Alltagsszenen) zu bestimmen sind, konfrontieren den Betrachter mit einem nicht zu unterschätzenden Wirklichkeitsgrad.

¹¹⁰ Gautier, der auch Marilhat diese bedeutende Funktion zuweist, erklärt in dem Artikel zur Eröffnung des *Salon de 1837*: „Descamps et Marilhat [...] nous [...] ont plus dit sur l’Orient en quelques pieds de toile que toutes les relations des voyageurs.“ [Gautier. „Beaux-Arts – Ouverture du Salon“, *La Presse* 1 mars 1837].

¹¹¹ Gautier. „Exposition Universelle de 1855. Peinture – Sculpture, XVIII: Decamps“, *Le Moniteur Universel* 4 août 1855, 857-858 hier 857.

¹¹² Gautier. „Exposition de tableaux modernes tirés de collections d’amateurs“ (1^{er} article), *Gazette des Beaux-Arts* 15 février 1860, 193-205 hier 198.

✱ Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts kündigt den Ausklang des künstlerischen Orientalismus und den Beginn der exotischen Abstraktion in der *avant-garde* an: Der Orient wird nicht mehr mit seinem Glanz 'bloß abgemalt', sondern durch eine Vielfalt von thematischen Schwerpunkten und Techniken reflektiert. Damit liegt im 20. Jahrhundert der Schwerpunkt mehr auf dem technischen als auf dem inhaltlichen Aspekt der Darstellungen. In dieser letzten Etappe des künstlerischen Orientalismus ist eine Synthese der unterschiedlichen Erfahrungen des Westens mit dem Orient zu beobachten: So verwenden beispielsweise Matisse, Klee oder Kandinsky bei ihren künstlerischen Recherchen die geometrischen Formkombinationen der islamischen Kunst.

Die Wirklichkeiten von Istanbul, die in den Gemälden der Orientalisten um die Mitte des 19. Jahrhunderts thematisiert werden, sind in verschiedene Bereiche zu teilen: das selbstzufriedene, ruhige und träumerische Leben und die von Armut und Naturkatastrophen beherrschte Existenz. Neben diesen fällt in den Themen der älteren Generation von Orientalisten eine wirklichkeitsnahe Präsentation des Orients auf, in der Erotik und Gewalt eine zentrale Rolle spielen. In bezug auf diese Mischung von Erotik und Gewalt, versuchen einige wissenschaftliche Untersuchungen im künstlerischen Orientalismus vorwiegend eine Neuformulierung der Aspekte des Theaters (vor allem des Melodramas) auf der Leinwand zu sehen, indem sie Sklavenmarkt-Szenen u.ä. zur Unterstützung ihrer Argumente heranziehen. Wenn man sich Gemälde wie *L'achat d'une esclave à Constantinople* (1879) von Stanislas Chlebowski anschaut und den melancholischen Gesichtsausdruck der nackten Frau betrachtet, um die drei Männer handeln – ein latenter Gewaltakt, der hinter der Erotik der geschilderten Szene verborgen bleibt –, dann zeigen sich solche Vergleiche als wohlbegründet. Unter den Werken, die sich dieser Thematik zuwenden, gibt es jedoch die unterschiedlichsten Arten der Darstellung von Gewalt: Champmartins Gemälde *L'affaire des casernes* (auch *Massacre des Janissaires* genannt), das die Brandlegung der Kasernen zur Auflösung der Yeniçeri-Armee zum Thema hat, die während seines Aufenthalts geschieht, ist ein Beispiel für die Darstellung einer sinnlich erlebten Wirklichkeit. Er stellt das Gemälde nach seiner Rückkehr aus Istanbul im *Salon de 1827* aus – wohl in der Hoffnung, Aufmerksamkeit zu erregen, da die dargestellte Szene die Idee von den Osmanen als gewalttätigem Volk dokumentiert.¹¹³ Eine andere Weise, Gewalt darzustellen, wird durch

¹¹³ Ein Modell dafür ist Théophile Gautier selbst, der von der blutigen Auseinandersetzung der Regierung in Istanbul mit ihrer Yeniçeri-Armee zum ersten Mal durch Champmartins Gemälde *Affaire des casernes* von 1826 erfährt:

Au bout de l'Atmeïdan se trouve l'Et-Meïdan (marché aux viandes). C'est un lieu redoutable et sinistre, malgré le soleil qui l'inonde de ses gais rayons. Si vous regardez cette mosquée à demi écroulée, ces murs qui ont conservé les cicatrices du feu, vous y apercevrez facilement encore la trace des boulets. – Cette terre, aujourd'hui blanche et pulvérulente, a été profondément rougie de sang. – C'est dans l'Et-Meïdan qu'eut ce massacre des janissaires dont Champmartin envoya au Salon le tableau si farouchement romantique; – la grande tuerie eut un cadre digne d'elle. [C, 354].

Ästhetisierung realisiert. Es sind angehaltene Momente aus der Geschichte, aus diesem „semi-science“ (Hayden White), die Gewalt lediglich implizieren. Eines der bekanntesten Gemälde dieser Art ist Delacroix' *Prise de Constantinople par les croisés*¹¹⁴ (1840), das er vier Jahre nach Champmartins *Affaire des casernes*, im *Salon de 1841* ausstellt. Danach steigt die Zahl der 'sympathischen' Repräsentationen der kulturellen Vielfalt von Istanbul immer mehr, die sich insgesamt mit dem Begriff Anmut charakterisieren lassen: Von den Darstellungen, in denen die unübersichtliche Architektur Istanbul mit seinen imposanten Monumenten (oft im Hintergrund) kombiniert werden, geht eine unverwechselbare Klarheit und Kraft aus.

Zwischen diesen beiden Eckpfeilern und unter den zahlreichen Künstlern, die Istanbul in ihre Repertoires aufgenommen haben [siehe *Anhang: Anmerkungen*], gibt es Künstler wie Ziem, Duvieux oder Preziosi, die durch Wiederholung der käuferorientierten Motive und der seriellen Produktion ihrer Werke, die Sehenswürdigkeiten von Istanbul typisieren bzw. zum Klischee werden lassen.

Félix Ziem, der bekannteste Orientalist dieser Zeit, begann seine mehr als fünfzigjährige Kunstkarriere im *Salon de 1849* mit *Vue prise dans le Bosphore, Escalier de la villa Corsini à Rome* und *Vue prise dans le Grand Canal à Venise*. Seine ersten Istanbul-Gemälde datieren zurück auf 1846, als er die Stadt noch nicht gesehen hatte. Die erste Reise nach Istanbul macht er im Juni 1847. Es ist eine kurze Begegnung, von der er zahlreiche Skizzen mitnimmt und mit denen er bis zu seinem nächsten längeren Aufenthalt in 1856 (sechs Wochen) arbeitet.¹¹⁵ Das hier abgebildete Gemälde ist ein gutes Beispiel, welches die Machart seiner Istanbul-Bilder repräsentiert: Die Konturen von Flächen und Figuren gehen von einem Pinselstrich in den anderen über. Was übrigbleibt, sind die skizzenhaften Hinweise auf bestimmte architektonische Charakteristiken (meistens begrenzt auf Moscheekuppel und Minarette).

In diesem Gemälde mit dem Titel *Fantasia sur les rives du Bosphore* ist Istanbul durch die Silhouette einer Moschee mit vier Minaretten gegenwärtig, dessen massive Form das gesamte Bild vom Hintergrund aus still beherrscht. Trotz der verschwommenen Konturen, ist die Moschee das dominante Element dieser Komposition. Dieser Eindruck wird durch den hellen Farbton hervorgerufen, der sich gegen die dunklen Flächen der Moschee abgrenzt. Die Phantasie in der

¹¹⁴ Das Gemälde ist u.a. auch als *L'entrée des croisés à Constantinople* bekannt. Gautier kommentiert die Farbe, das ruhige Licht und die nüchterne Zusammensetzung der Elemente, die die herkömmliche Vorstellung von Istanbul dementiert:

Ce coloris étouffé et tranquille étonne et dérouté au premier coup d'œil; l'on s'attend, sur l'énoncé du sujet, à une inondation de splendeurs, à des ruissellements de lumière, à toute la féerie de l'Orient; car l'on ne se figure Constantinople que comme une blancheur éblouissante entre deux azurs inaltérables. M. Eugène Delacroix, à qui il était si facile de réaliser cet idéal, a choisi un temps couvert et presque septentrional.

Gautier. „Salon de 1841“, *La Revue de Paris* 28 (Avril 1841), 153-171 hier 160.

¹¹⁵ Hauptausstellungen von Félix Ziems Istanbul-Gemälden: Siehe *Anhang: Anmerkungen*.

Darstellung Istanbuls ist in den kleinen Abschnitt im Vordergrund eingebettet: Es handelt sich um eine Jagd- und Kampfszene, die aus drei Teilen besteht. Der erste (untere Hälfte, links) ist der wichtigste Teil. An dieser Stelle wird das Ende einer Verfolgung dargestellt: Der Kämpfer mit Säbel wird von einem Angreifer auf dem Pferd zurück ins Wasser gedrängt. Der zweite Teil (untere Hälfte, mittlerer Bereich) stellt zwei Mitverfolger auf dem Pferd dar. Im dritten Teil vermischen sich eine Gruppe von anderen Verfolgern und anderen Kämpfern. Im linken Hintergrund sind die Konturen der typisch türkischen Holzhäuser durch ihre Erker zu erkennen. Erster und zweiter Teil kontrastieren einander in ihrer Bewegung, während der dritte Teil eine in sich geschlossene Einheit bildet und unabhängig von den ersten beiden erscheint:

Abbildung 1



Félix Ziem, *Fantasia sur les rives du Bosphore*, 1874 [Thema: Panorama]
H.s.t., s.d. – Collection particulière

Die Bewegung im ersten Teil ist angehalten und spannungserzeugend, da das Ergebnis des Kampfes vom Künstler als unbestimmbar fixiert ist. Der Kämpfer im Wasser kann von dem Angreifer auf dem Pferd besiegt werden oder aber ihn selbst besiegen. Die Haltung seiner Arme und wie sein Körper seitlich gelehnt ist, weisen auf eine Unbekümmertheit hin, die auf eine künstlerische Phantasie deutet und den Titel des Gemäldes rechtfertigt. Auch dieser zweite Teil drückt eine angehaltene Bewegung aus. Die Bewegungslinie in ihrem linearen Verlauf deutet auf eine Richtung hin, die nicht in die Komposition eingebettet ist. Sie führt an den beiden Kämpfern im Wasser vorbei und weist auf ein Ziel außerhalb des Bildes hin. Somit dominieren auch die beiden Kämpfer am Wasser die

Darstellung von Istanbul. Was Gautier von einem anderen Istanbul-Gemälde des Künstlers als „une merveille de transparence et de sérénité crépusculaire“¹¹⁶ spricht, kann auch auf dieses Beispiel übertragen werden.

Die Kombination der Farben und die zarten Streifen, mit denen Ziem die Konturen ineinander flechtet, lassen die Stadtsilhouetten so unbestimmbar ondulieren, daß Alexandre Dumas erklärt: „cela cesse d’être de la peinture pour passer à la décoration, et de la décoration traitée avec les principes du décorateur qui veut arriver à l’effet quand même“¹¹⁷. Ziem selbst charakterisiert sich mit „pauvre fou à la recherche de la vérité et de sa mise en pratique“¹¹⁸ und bleibt während seines ganzen Schaffens ein *coloriste*, ein „paysagiste décoratif“ (Camille Mauclair), dessen intensive Beschäftigung mit der Photographie (ab 1846) nicht zu ‘realistischeren’ Zeichnungen führt: In seiner Kunst, überschreitet er nicht den Bereich der Impressionen. Wenn seine Werke nicht schon an Phantasmagorie grenzen, ist bei den Gemälden oft der Unterschied zwischen der Dörfersammlung entlang des Bosphorus und der Lagunenstadt an der Adria kaum zu erkennen (wie z.B. in dem Gemälde *Stamboul au soleil couchant*).

Amadeo Preziosi, den Emmanuel Bénézit nicht klassifiziert,¹¹⁹ liefert hingegen ‘humorvolle’ Dokumentationen über die kulturelle Diversität von Istanbul. Preziosi entdeckt Istanbul um 1842, als er von einem englischen Diplomaten nach Istanbul eingeladen und beauftragt wird, Bilder von der Stadt und ihren Bewohnern anzufertigen. Danach läßt er sich in Istanbul nieder und lebt durch die Kunstaufträge und den guten Verkauf seiner Bilder an die Touristen. Die Popularität der Istanbul-Illustrationen führt dazu, daß 1858 neunundzwanzig Lithographien (die Preziosi selbst anfertigt) in Paris bei Lemercier unter dem Titel *Stamboul. Souvenirs d’Orient* veröffentlicht werden.

Preziosis Darstellungen besitzen eine eigentümliche Kraft, Authentizität zu implizieren, obwohl sie sehr maniriert (daher humorvoll) gestaltet sind. Die Karikaturhaftigkeit besonders in den Gesichtsausdrücken – hier ist ein Einfluß von Honoré Daumier und seinen Satirezeichnungen deutlich zu erkennen – ist das wichtigste Element in Preziosis Istanbul-Kompositionen. Figuren, Kostüme, Gesten und Szenen sind sehr detailliert gezeichnet und die Atmosphäre vorsichtig beobachtet. Fast alle Kompositionen kennzeichnen sich durch Hervorhebung von zwei oder drei Figuren durch starke Kolorierung gegen einen verhältnismäßig monochromen, nicht abgeschlossenen Hintergrund. Die Hauptformen sind durch Bleistift oder Tusche stark hervorgehoben (d.h. der Konturenübergang ist stets deutlich zu erkennen) und deren Inhalte durch kräftige Farben voluminiert. Die

¹¹⁶ Gautier. „Éxposition de la Société Nationale des Beaux-Arts“, *Le Moniteur Universel* 27 février 1864, 268-269 hier 268.

¹¹⁷ Alexandre Dumas. *L’art et les artistes contemporains au Salon de 1859*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859, 86.

¹¹⁸ Félix Ziem. *Journal (1854-1898)*. Arles: Actes Sud, 1994, 130.

¹¹⁹ Die Eintragung lautet: „**Preziosi** ou **Preciosi** (éc. ital. ?) expose un paysage à la Royal Academy en 1882“. [Emmanuel Bénézit. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. (3 Bde) Paris: Gründ, 1976].

reiche Motivauswahl, die Dynamik der Ausführung, die Verbindung der dekorativen Einzelheiten mit der Wirklichkeit des Alltags bekunden, trotz kommerzieller Absicht, ein beachtliches Einfühlungsvermögen in das kosmopolitische Gewebe Istanbuls.

In der hier abgebildeten Lithographie aus dem Album *Stamboul. Souvenirs d'Orient*, schildert Preziosi einen Aspekt der Sitten und Bräuche im osmanischen Istanbul, wo die Bewohner zu den amtlich geprüften öffentlichen Schreibern [*arzuhalci*] gehen, die meistens am Eingang von Behörden, in Cafés oder in Innenhöfen von Moscheen saßen, um sich dort alle Arten von Mitteilungen (von bürokratischen Briefen bis zu Liebesgedichten) schreiben zu lassen. Pierre Loti berichtet auch davon, wenn er am Ende der Geschichte von *Aziyadé* einen Brief von seinem damaligen Gefährten in Istanbul hinzufügt: „un grimoire turc, écrit sous la dictée d’Achmet par un écrivain public de la place d’Emin-Ounou à Stamboul“ [A, 228]:

Abbildung 2



Amadeo Preziosi, *Écrivain Public*, 1857 [Thema: Stadtbewohner]
L.c., 26,2x35,5 cm – BnF, Département des Estampes
© Bibliothèque nationale de France

Was Preziosi in seinen Istanbul-Darstellungen gelingt, erinnert an das, was Hippolyte Taine während seiner Vorlesungen an der Kunstakademie über die Natur des Kunstwerks sagt: „Le propre d’une œuvre d’art est de rendre le caractère essentiel, ou, du moins, un caractère important de l’objet, aussi dominateur et aussi visible qu’il se peut, et, pour cela, l’artiste élague les traits qui

le cachent, choisit ceux qui le manifestent“¹²⁰. In diesem Sinne zeigt insgesamt der künstlerische Orientalismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts eine Fähigkeit zur Abbildung von ‘exotischen’ Wirklichkeiten – ohne aber einen bedeutenden ästhetischen Bruch ausgelöst zu haben.

Photographie und Wirklichkeit

Das Verlangen [hier im Sinne von Sehnsucht], das die verführerischen Farbkombinationen in den Gemälden der Orientalisten bei dem Betrachter erwecken konnten, verlor deutlich an Suggestionskraft je höher die Zahl der photographischen Schwarzweiß-Dokumentationen stieg. Darauf folgend begannen viele Künstler ein Daguerreotype auf ihre Reisen mitzunehmen und benutzten die damit schnell gemachten Aufnahmen als zuverlässige Skizzen für Gemälde, die dann teilweise in den Pariser Ateliers fertiggestellt wurden oder erst dort entstanden. Die so verwirklichten Gemälden beeindruckten auf den ersten Blick durch ihre Genauigkeit in der Detailarbeit, können aber (abgesehen von einigen Ausnahmen¹²¹) letztendlich weder die Wirklichkeit des Gesehenen wiedergeben wie das ‘reine’ photographische Abbild, noch die Eindrücke und Empfindungen des Künstlers (der **sein** Gesehenes vermitteln will) ganz freigeben. Auf Grund dessen kann man Baudelaire verstehen, wenn er die Industrie der Photographie als ein Refugium für erfolglose Künstler bezeichnet und die Photographie als *trompe-l'œil* verachtet: „Les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d’ailleurs tous les progrès purement matériels, à l’appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.“¹²² Trotz seiner modernen Ansichten verkennt Baudelaire jedoch hier ein großes Potential, das die gesamte Kunstwelt bald auf eine große Wende lenkt.

Als 1827 Nicéphore Niépce (1765-1833) sein erstes photographisches Abbild gelingt, denken die Fortschrittsgläubige, endlich ihren ewigen Traum verwirklicht zu haben: den Traum von der Möglichkeit, die Natur unbestreitbar in ihrer Wirklichkeit reproduzieren zu können. Seine Zeitgenossen dachten, man könne die Wirklichkeit, so wie sie erscheint, analog und ohne individuelle oder gesellschaftliche Codierung wiedergeben. Nach Niepces Tod erweiterte sein Partner Louis-Jacques-Mandé Daguerre die Vorarbeiten und ‘erfand’ 1839 das *daguerreotype* (Positivabzüge). Im gleichen Jahr verkündete François Arago in der *Académie des Sciences* die Entdeckung der Photographie.¹²³ Es wurde angenommen, daß die Welt in all ihrer Komplexität, die bis dahin nur durch

¹²⁰ Hippolyte Taine. *Philosophie de l’art. Nature et production de l’œuvre d’art*. Paris: Germer Baillière, 1865, 60.

¹²¹ Sehr beeindruckende Beispiele finden sich in den Werken von Holman Hunt und Ludwig Deutsch, wo die Grenze zwischen Nützlichkeit als historischem Dokument und als wertvollem Bestandteil für eine Kunstsammlung kaum zu ziehen ist.

¹²² Charles Baudelaire. „Le publique moderne et la photographie“ in id. *Curiosités esthétiques. L’art romantique*. Paris: Garnier Frères, 1980, 313-320 hier 318.

¹²³ François Arago. *Rapport de M. Arago sur le daguerreotype lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l’Académie des Sciences séance du 19 août 1839*. Paris: Bachelier, 1839.

bewußte oder unbewußte Umwandlung der Wahrnehmung [Interpretation] wiedergegeben werden konnte, von nun an festgehalten werden könne. So achteten die Begeisterten zuerst nicht darauf, daß, was auf einem Stück versilberter Kupferplatte entstand, nicht mehr als ein Simulakrum sein konnte: eine Erscheinung dessen, was gewesen ist. Auch wenn zur gleichen Zeit zwei weitere Erfinder, Hippolyte Bayard und William Henry Fox Talbot an dieser neuen Abbildtechnik mit unterschiedlichen Verfahren und Materialien weiter arbeiteten und um 1841 den *calotype* bzw. *talbotype* (Papierabzüge) auf den Markt brachten, blieb das Endergebnis bis zum heutigen Datum dasselbe.¹²⁴ Die Photographie ist das, was zwischen Wirklichkeit/Gegenwart und Unwirklichkeit/Vergangenheit oszilliert und sich zu keiner Festlegung eignet. Sie ist wie ein Objekt im Spiegel, an dessen Existenz nicht gezweifelt werden kann. Sie hat aber im Gegensatz zum Objekt und dessen Spiegelbild keine unmittelbare Referenz; denn die Photographie entsteht durch die Übertragung der Gegenstände und Konstruktionen (ob Bauwerke oder posierende Menschen) in Bereiche, die immer von einem realen Bezug durch den Zeitunterschied entfernt sind.

Als momentaner graphischer Prozeß ist die Photographie zunächst ein Mittel zur Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit. Sie dokumentiert und reproduziert das Gewesene (nach Roland Barthes die „Spur des Verschwindens“) in Natur und Gesellschaft. Sie fixiert den flüchtigen, nach der Verschußzeit nicht mehr existierenden Moment (unter Umständen den Zufall), an dessen Wirklichkeit gezweifelt werden kann, gäbe es nicht diese physikalisch-chemische Macht. In seinem Aufsatz „Vom Sinn der Photographie und der Verantwortlichkeit des Photographen“¹²⁵ unterscheidet Albert Renger-Patzsch beim Begriff Photographie vier Hauptkategorien: den graphischen Prozeß, das große internationale Werbegeschäft, die Dokumentation für die Wissenschaft und das Massenvergnügen. In allen diesen Bereichen spiele der Photograph eine untergeordnete Rolle; denn für Renger-Patzsch ist die Photographie weder Kunst noch Handwerk. Wegen ihrer mechanischen Funktionsweise scheine sie besser dafür geeignet zu sein, dem Objekt [dem Äußeren] gerecht zu werden, als individuell künstlerisches Können [das Innere] auszudrücken. Dem aber ist zu widersprechen. Denn eine Photographie entsteht wie jedes Bild: Sie ist sowohl an die Wahrnehmungskraft als auch an die Fähigkeiten des Photographen und die Verfahren bei der Entwicklung gebunden, die (wie bei jedem Kunstwerk) durch das gewählte Objekt [Motiv] indirekt auch das Subjekt [Photograph] repräsentiert. So bringt die Photographie die Dichotomie zwischen der **externen (sichtbaren) Wirklichkeit** und der **internen (unsichtbaren) Wirklichkeit** (cf. oben: «Kunst und Wirklichkeit») stärker zum Ausdruck, als es bei den anderen Darstellungsmitteln der Fall ist. Friedrich Wolfzettel sagt diesbezüglich: „Die Daguerreotypie scheint mithin nicht – wie es das ironische Stichwort in Flauberts

¹²⁴ Für die technischen Definitionen der Begriffe *daguerreotype*, *héliographie*, *calotype* u.a. siehe die Untersuchung von Claire Bustarret: *Parcours entre voir et lire: Albums photographiques de Voyage en Orient (1850-1880)*. Dissertation (Nouveau Doctorat), Université de Paris VII, 1989, „Glossaire des termes techniques“ hier 87.

¹²⁵ Albert Renger-Patzsch. „Vom Sinn der Photographie und der Verantwortlichkeit des Photographen“, *Foto Prisma* 16/8 (August 1965), 418-421.

Dictionnaire des idées reçues nahelegt – die Malerei zu ersetzen, sondern über sie hinaus die Verbindung von objektiver Wirklichkeit und träumerischer Potenz naheulegen.“¹²⁶ Schließlich sind es zwei Momente die die Bedeutung der Photographie konstituieren bzw. ihr eine Bedeutung verleihen: Die Realisierung eines Bildes [Apparat/Photograph] und die Rezeption des Bildes [Betrachter].

Innerhalb dieses Dialogs zwischen Apparat/Photograph und Betrachter hat der Photograph eine exekutive Gewalt (Renger-Patzsch). Das Motiv, als auf ein Papier oder eine Metallplakette abgebildetes, autonomes Objekt,¹²⁷ ist **Sinnträger** einer gewesenen Wirklichkeit und wirkt intermediär zwischen Photograph und Betrachter – d.h. es funktioniert wie eine Brücke zwischen zwei Medien und initiiert eine Kommunikation. Der Betrachter ist schließlich der **Sinngeber** dieser gewesenen Wirklichkeit. Das heißt, er spielt die Hauptrolle: Er ist der Richter, der jedes Abbild durch sein persönliches Engagement zum Leben erweckt. Sinnträger und Sinngeber bestimmen den Wirklichkeitsgehalt eines photographischen Bildes.

Ende 1866, in einem Brief an Hippolyte Taine, bemerkt Flaubert, daß die Erinnerung idealisiere, d.h. aus den verfügbaren inneren Bildern selektiere, und fügt hinzu: „Mais peut-être l’œil idéalise-t-il aussi? observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n’est jamais ça qu’on a vu.“¹²⁸ Flaubert hat insofern recht, da das Bild, das gewöhnlich auf dem Papier steht, zwar analog zum Bild auf der Netzhaut ist, aber nicht zu dem, was wir individuell wahrnehmen. Dennoch ist das, was abgebildet ist, ‘da gewesen’; wobei die Theorie, daß die Photographie analog zur Wirklichkeit stehe, längst ihre ursprüngliche Kraft verloren hat. Von einer Analogie auszugehen ist nur sofern notwendig, da sie das Auge trainiert, ein Bild als eine Photographie zu erkennen. In der semiotischen Theorie wird die Ähnlichkeit eines Bildes (*image*) mit der Wirklichkeit, die es repräsentiert, mit dem Begriff ‘ikonische Zeichen’ (*iconic sign*) beschrieben (C. S. Peirce/Semiologie).¹²⁹ Das *iconic sign* besitzt nur einige der Besonderheiten des repräsentierten Objektes. Es ist ein *Index* und kein *Ikon*. Im Vergleich zum *Ikon* (das, was seinen Gegenstand abbildet: „miroir du monde“¹³⁰) ist ein *Index* nach Peirce unabhängig von seinem Referenzgegenstand. Er trägt seine Merkmale, wird aber nicht zum Referenten, sondern erscheint durch den Interpretationsakt als ein neues, autonomes Objekt. Philippe Dubois präzisiert die Reihenfolge, in der sich diese Autonomie einer photographischen Darstellung bis zum Symbol erweitern kann:

¹²⁶ Cf.: Gustave Flaubert. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Mille et Une Nuits, 1994: „Daguerréotype – remplacera la peinture. (v. photographie)“.

¹²⁷ Der Begriff ‘Objekt’ ist hier stellvertretend für alle Arten von Darstellung auf einem photographischen Abzug.

¹²⁸ Gustave Flaubert. *Correspondance. (1830-1880)*. (9 Bde mit 4 *Suppléments*) Paris: Conard, 1954 hier *Supplément II (1864-1871)*, 93.

¹²⁹ Cf.: Umberto Eco. „Critique of the image“ in Victor Burgin (Hg). *Thinking photography*. London: MacMillan, 1982, 32-38 hier 32.

¹³⁰ Philippe Dubois. *L’acte photographique*. Paris: Nathan, 1990, 49.

Cette référentialisation de la photographie inscrit le médium dans le champ d'une irréductible pragmatique: l'image photo devient inséparable de son expérience référentielle, de l'acte qui la fonde. Sa réalité première ne dit rien d'autre qu'une affirmation d'existence. La photo est *d'abord index*. C'est *ensuite* seulement qu'elle *peut* devenir ressemblante (icône) et acquérir du sens (symbole).¹³¹

Diese theoretische Diskussion kann noch weiter vertieft werden. Letztendlich bleibt sie unerheblich, wie auch Roland Barthes oder Pierre Bourdieu zu Recht behaupten: „Tout discours sur la photographie prend les airs d'artifice d'un exercice de rhétorique parce qu'on y joue de sentiments ou de goûts qui ne s'appliquent pas à leur objet propre.“¹³² Ein ähnliches Urteil findet sich auch bei Jean-Marie Floch, der in *Les formes de l'empreinte* die Debatten über die Natur des photographischen Zeichens und die Frage nach Symbol, Ikon oder Index als „farouches“ qualifiziert.¹³³ So ist und bleibt als die besondere Eigenschaft einer photographischen Abbildung eine Verschiebung von Zeit und Raum: Der Raum in einer Photographie ist immer gegenwärtig und unmittelbar und die Zeit immer vergangen. In diesem Zusammenhang spricht Barthes von der „*irréalité réelle* de la photographie“¹³⁴. Die Irrealität der Photographie sei das 'Hier' und ihre Realität sei das 'Da-Gewesen-Sein'. Das auf einem Photopapier Dargestellte wird als eine (reproduzierte) Wirklichkeit akzeptiert, da seine vergangene Existenz nicht negiert werden kann. Über diese Akzeptanz hinaus wird mit Hilfe eines individuellen Denk- und Empfindungsvermögens den speziellen Eigenschaften des photographisch Dargestellten nachgegangen, um die Substanz und die Funktion der angenommenen Wirklichkeit verstehen zu können. Das Verständnis dieses

¹³¹ Id., 50.

Mit theoretischen Begriffen werden noch weitere Unterscheidungen vorgenommen, wie beispielsweise durch *signifiant* und *signifié*. Das *signifiant* (das Haus auf einer Photographie) wandelt das *signifié* (das Haus auf der Straße) nicht um, sondern nimmt sie zunächst **nur** auf. Die Umwandlung des *signifié* geschieht dann innerhalb der individuellen Wahrnehmung und ihre 'primitive' Bedeutung durch den kontextgebundenen Gebrauch bestimmt. Die 'primitive' Bedeutung in einem photographischen Abbild heißt, daß sie zunächst **nicht** kulturell vorbestimmt ist. In dieser Hinsicht unterscheidet Roland Barthes bei einer Photographie zwei Aspekte: denotativ und konnotativ. Die Annahme, daß eine photographische Abbildung denotativ sei, verleiht der Photographie den Charakter des Dokuments (evtl. des Beweismaterials). Diese Annahme kann weit bis an den Mythos der Neutralität reichen. Faktisch kann es aber keine solche klare Unterscheidung zwischen Konnotation und Denotation geben: Jede bedeutungssuchende und bedeutungsgebende Annäherung an eine Photographie spielt sich unumgänglich auf der Ebene der Konnotation ab und diese ist immer kulturgebunden. Aufschlußreiche Überlegungen hierzu finden sich in dem Aufsatz „On the invention of photographic meaning“ von Allan Sekula in Burgin (Hg). *Thinking photography*, op. cit., 84-109.

¹³² Pierre Bourdieu; Luc Boltanski; Robert Castel; Jean-Claude Chamboredon (Hg). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965, 96.

¹³³ Diese Versuche erinnerten an die Diskussionen der Jahre 1850, als man versuchte, die Bedeutung der Photographie mit der Frage Kunst oder Industrie zu qualifizieren. [Cf.: Jean-Marie Floch. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Fanlac, 1986, 12].

¹³⁴ Barthes. „Rhétorique de l'image“, op. cit., 47.

ausgewählten Wirklichkeitsausschnittes wird gleichzeitig in einen gegenwärtigen oder einen zukünftigen Kontext übertragen.

Ethnographischer Orientalismus

Bei der Bedeutung der Photographie (noch stärker als in der Malerei) müssen zwei Bereiche unterschieden werden: die Technik und die Ästhetik der Darstellung. Im Bereich der Technik erfüllt die Photographie eine bestimmte Funktion, indem sie ihr Objekt naturgemäß abbildet. Im Bereich der Ästhetik, die auf die Technik aufbaut, besteht die Möglichkeit dieses Objekt durch symbolische Formgebung (die von der historischen, sozialen, kulturellen Konstellationen abhängt) zu transzendieren: Der funktionale Charakter repräsentiert die Natur und der transzendente Charakter formt ein Netzwerk von kulturellen Wirklichkeiten. Diese Formung geschieht und entwickelt sich im individuellen oder kollektiven Interpretationsakt. Durch Beschreibung und Bedeutungszuweisung kristallisiert sich ein Kulturverständnis heraus, das im Laufe der gesellschaftlichen Ereignisse durch Akkumulation zu einer akzeptierten Wirklichkeit wird – wobei hier der Akt der Akkumulation und die Notwendigkeit einer retrospektiven Synthese natürlich das bekannte Risiko der Verallgemeinerung von spezifischen Bedeutungen und Manipulation der Masse in die Wege leitet.

Als die Photographie zu einem wichtigen Instrument von Reisen (vor allem der Forschungsexpeditionen) in den Gebieten außerhalb der Industrieländer wurde, hat sie zur einer binären Individualisierung der Völker beigetragen. Diese Individualisierung ist das Ergebnis sowohl von kulturpolitischen Konstruktionen (von Außen manövriert) als auch von Wirklichkeitsreproduktionen (von Innen dokumentiert). Solche photographischen Dokumente aus dem Orient wurden dann in den europäischen Wissenschaften als Gelenkstück für die Anthropologie und Ethnographie benutzt und haben später die bekannte Debatte des ethnologischen Sehens (Claude Lévi-Strauss) ausgelöst. Dieses ethnologische Sehen, das sich mit dem Touristischen mischte, brachte interessante Ergebnisse, als europäische Bildungsreisende mit ihren Apparaten sich ungebundener an die Begegnung mit dem 'Fremden' herantasteten. Unter diesen Aufnahmen begegnet man sehr häufig Porträts (meist gestellte Posen), die die Kultur des besuchten Landes durch seine Menschen beschreiben. Dieses Interesse der europäischen Reisenden hat gleichzeitig einen Ausgleich zum Verbot der naturgetreuen Abbildung¹³⁵ in der islamischen Religion geschaffen; und mit ihren Aufnahmen von Land und Leuten wurden sie schnell zu Dokumentalisten, deren Werke ein bedeutendes Referenzmaterial darstellen. Unter diesen findet sich das umfangreiche

¹³⁵ Darüber berichtet Gautier:

L'artiste [...] doit s'abstenir avec soin de mêler à ses arabesques la représentation d'aucun être animé: – ainsi, pas de statues, pas de bas-relief, pas de mascarons, pas de chimères, pas de griffons, pas de dauphins, pas d'oiseaux, pas de sphinx, pas de guivres, pas de papillons, pas de figurines moitié femme moitié fleur, pas de monstres héraldiques, aucune de ces créations bizarres qui forment la zoologie fabuleuse de l'ornement, et dont Raphaël a tiré un parti si merveilleux dans les galeries du Vatican. [C, 342].

Photoalbum von Maxime du Camp, der als erster Reisende den islamischen Orient photographisch dokumentiert.¹³⁶

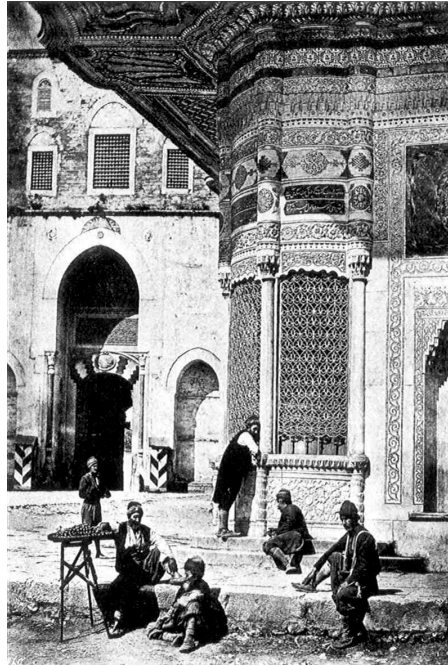
In der Türkei wird die Photographie gleich 1841 von den Angehörigen der armenischen und jüdischen Gemeinden in Istanbul eingeführt. Um die Mitte des Jahrhundert gab es auf der Grande Rue de Pera eine große Zahl von Photostudios. Zu den Meistern unter den Istanbul Photographen gehören James Robertson (der 1841 von Schottland nach Istanbul emigriert und dort 1855 mit Felice Beato im Stadtteil Galata das Atelier *Robertson & Beato* aufmacht) und aus Frankreich stammender Photograph Pascal Sébah, (ausgezeichnet bei den internationalen Ausstellungen in Paris, Wien und Philadelphia), der ab 1884 mit Policarpe Joaillier unter dem Namen *Sébah & Joaillier* gemeinsam arbeitet und zum bekanntesten Photographen in und aus Istanbul wird.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts entstand die bedeutendste photographische Werksammlung von Istanbul und dem Osmanischen Reich mit den Aufnahmen der drei armenischen Abdullah-Brüder, die zu offiziellen Photographen von Abdül-Aziz (1861-1876) ernannt wurden und diese Stellung auch unter Abdül-Hamit II (1876-1909) behalten haben. Berggren ist einer der unbekannteren Photographen dieser Zeit, der aber sehr viele und heute noch durch Postkarten weit zirkulierende Aufnahmen von Istanbul und seiner Bewohner gemacht hat. Ein gutes Beispiel ist seine Aufnahme des großen Brunnens gegenüber vom Topkapi-Palast, schräg gegenüber vom Eingang der Porta Augusta.

Der interessante Aspekt in dieser Aufnahme ist die Kombination von Mensch und Gebäude: Unter dem imposanten Dachvorsprung und um die Seitenwand des Brunnens von Sultan Ahmet III sind sieben Männer versammelt, die in unterschiedlichen Haltungen auf dem Bild erscheinen: Die im Vordergrund sitzenden Männer posieren (an der Körperhaltung deutlich zu erkennen), wobei sie nicht ins Objektiv schauen. Der am Brunnenrand sitzender Mann scheint ein Bettler zu sein, der sich mit einem offenen Hand und zur Seite gelehnt den Anschein gibt, die Gegenwart des Photographen nicht bemerkt zu haben: Er kann aber auch auf Wunsch des Photographen in der Rolle eines Blinden, der der Situation nicht bewußt ist, posiert haben, damit das Gestellte etwas verhüllt wird. Dieses Bemühen wird jedoch durch den dahinter stehenden Mann sogleich enthüllt: Dieser Fünfte lehnt sich gelassen an dem Brunnenrand, wo Trinkwasser gespendet wird, d.h. eine ungünstige Stelle, um Gelassenheit vorzutäuschen. Auch sein Kopf ist in Richtung Objektiv gedreht, aber ohne daß er hineinschaut. Der Mann im Hintergrund erscheint als der natürlichste von allen, da er sich im Moment der Aufnahme auf den Brunnen zubewegt:

¹³⁶ Nach seiner Reise in den Orient veröffentlicht Du Camp einen Reisebericht zusammen mit Photographien aus Ägypten, Palästina, Syrien, Israel, dem Libanon und Kleinasien. Diese photographisch illustrierte Buchausgabe ist der Wendepunkt in der Geschichte der Literatur und der Photographie.

Abbildung 3

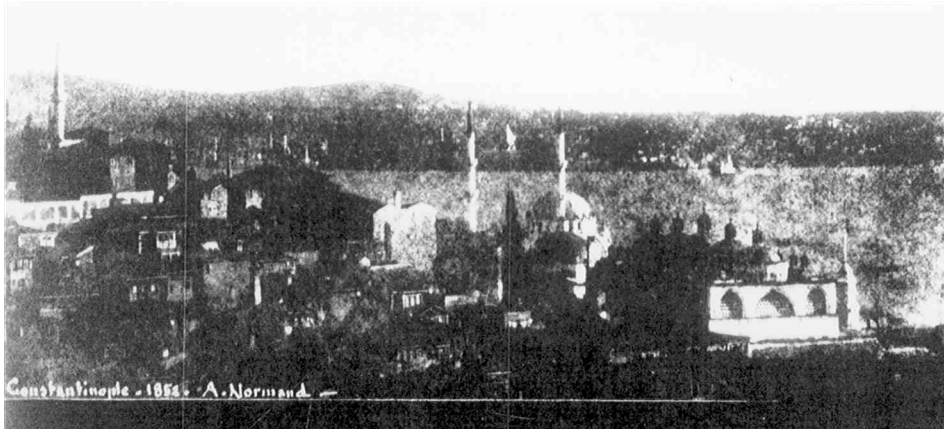


G. Berggren, *Fontaine de Sultan Ahmet III*, ca. 1900
 [Thema: Menschen und Bauwerke]

Neben der aufgestellten Präsenz dieser Straßenverkäufer und Passanten, die die Bewohner der Stadt dokumentieren sollen, repräsentiert das Bild die Wirklichkeit der Stadtphysiognomie: Der üppig geschmückte Brunnen mit seinen Tafelungen, Ornamenten und Inschriften kontrastiert hier mit der ungepflegten Außenmauer am Eingang des Serails (einer der bedeutendsten Orte der Stadt) und mit dem davor liegenden Gelände, das sich ohne Kopfsteinpflaster oder Schotterdecke vom Eingangstor bis um den Brunnen herum ausstreckt.

Bei den französischen Reisenden, die den Orient mit photographischen Aufnahmen dokumentieren, finden sich auch Werke, die auch die Wirklichkeit einer hinfalligen Exotik veranschaulichen. Félix Bonfils, der 1878 eine fünfbandige Ausgabe seiner ausgewählten Orient-Photographien veröffentlichte, ist ein Beispiel. Es handelt sich um seine *Souvenirs d'Orient. Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquable avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche*, in dessen fünftem Band (*Athènes et Constantinople*) zahlreiche Aufnahmen von Istanbul zu sehen sind. Diese Aufnahmen kennzeichnen sich dadurch, daß sie Ähnlichkeiten mit Pierre Lotis Photographiesammlung von Istanbul zeigen, wobei diejenigen von Loti inhaltlich interessanter sind, da es dem Beobachter Lotis gelungen ist, Stadtbewohner und Stadtlandschaften einander komplementierend in den Aufnahmen festzuhalten. Neben Bonfils ist der, mit *Prix de Rome* (1846) ausgezeichnete Architekt Alfred Normand ein wichtiger Hinweis, dessen Photographien von Istanbul (neben Italien und Griechenland) zu den ersten zentralen Dokumenten der Stadt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gehören.

Abbildung 4



Alfred Normand, *Aspect de la ville avec la mosquée de Top-Hané*, 1852, Calotype [Thema: Architektur]

Die hier abgebildeter Ausschnitt aus einer Panoramaaufnahme, datiert aus dem Jahr von Gautiers Aufenthalt in Istanbul, zeigt, von einem Turm oder Hügel aus, die Uferseiten des Bosphorus und die naheliegenden Gebäuden, eine Moschee und mehrere Minarette: Hier funktioniert die Photographie als Abbild eines Momentes, in dem die Spuren der Wirklichkeit (hier eine Stadtansicht) unbestreitbar zu erkennen sind.

Film und *neue* Wirklichkeiten

Unter den vielfältigen graphischen Abbildmethoden besitzen die Photographie und die im 24 oder 25 Sekundentakt aufeinanderfolgenden *photographic frames* [Film] das größte Potential für 'reinen' Informationstransfer. Was die ersten Kinogänger 1895 so faszinierte, war die Abbildung der Wirklichkeit: Der erste gefilmte Zug, langsam in ein Bahnhof hineinfahrend, beeindruckte mehr als die Züge, die man gewöhnlich ankommen und abfahren sah. Als solche Bilder der alltäglichen Wirklichkeit auf einer zweidimensionalen Fläche dem Betrachter Geschichten zu erzählen beginnen, wird der Jahrtausende herrschenden Darstellungsmacht der Literatur eine unschlagbare Konkurrenz gestellt – so wie zu seiner Zeit die Photographie mit ihrer Erfindung die Möglichkeiten des Malers, eine naturgetreue Abbildung zu schaffen, in Frage stellte.

Während die Literatur, Malerei oder Photographie einem eher abgeschiedenen Schaffensprozesse unterliegen, ist der Spielfilm (so wie auch andere Bühnenrepräsentationen) das Resultat eines kollektiven Abenteuers, das den Autor ständig mit dem technisch Machbaren und der Fähigkeit und Motivation eines Teams konfrontiert. Damit erweist sich der Film als eine Kunst des Kompromisses. In der Kategorie des **kommerziellen Films** arbeiten Drehbuchverfasser, Regisseur, Kameramann, Dekorateur, Kostümdesigner u.a. so, wie das Budget des Produzenten es zulässt. Der Produzent selbst orientiert sich an dem vorherrschenden Ankaufs- und Vertriebsmarkt, der sich ihrerseits dem Geschmack des Publikums wendet. Daneben gibt es eine andere Art des Filmgeschehens, das kein Geschäft ist und somit nicht an jeder Ecke konsumiert werden kann: die **nicht-kommerziellen Filme**. Diese entstehen durch Beobachter,

die versuchen, die unsichtbaren Fragmente aus den alltäglichen Wirklichkeiten in sichtbare Formen zu bringen.

Geleitet von diesem Verlangen [hier im Sinne von Bedürfnis], erlebt der französische Film in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine neue Wende, deren Ästhetik aus dem Film ein Handwerk bzw. ein Kunstwerk macht: Es ist die Wende der *cinéma des critiques*, als eine Gruppe von jungen Filmkritikern wie Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette oder Eric Rohmer beginnen, ihre eigenen Filme zu drehen. Es ist auch die Wende der *cinéma des auteurs*, einer anderen Gruppe von jungen Schriftstellern wie Marguerite Duras, Jean Cayrol, Armand Gatti, Chris. Marker oder Alain Robbe-Grillet, die keinen Unterschied zwischen Schreiben und Filmemachen sehen.¹³⁷ Das Interesse beider Gruppen ist es, die Grenzen der Konventionen bei der sprachlichen und bildlichen Erzählung von Geschichten zu überschreiten und den Film aus seinem vorwiegenden Unterhaltungsstatus herauszunehmen (was zu einer filmtheoretischen und filmpraktischen Revolte wird, die sich letztendlich gegen den routinierten Publikumsgeschmack richtet). Durch ihre Werke befreit sich nach und nach der französische Film von der Tyrannei der schönen Photographie und der schematisierten Szenarios, um sich in ein kritisches Ausdrucksmittel zu verwandeln, wie es das geschriebene Wort sein kann. Alexandre Astruc gelingt es als einem der ersten, diese Autonomie des Films zu erkennen – die Autonomie, daß der Film in seiner Wirkung auf den Zuschauer genauso tiefe Spuren hinterlassen kann, wie die Literatur auf den Leser:

Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra stylo*.¹³⁸

¹³⁷ Andere Regisseure, die sich zwischen diesen beiden Gruppen befinden und die bei der schriftlichen Formgebung ihrer filmischen Gedanken nach Professionalität suchen, beginnen eine Zusammenarbeit mit Schriftstellern. Alain Resnais ist der bedeutendste unter diesen Regisseuren, der mit verschiedenen Romanautoren Filme konzipiert und realisiert. Neben Robbe-Grillet dreht Resnais z.B. mit Marguerite Duras *Hiroshima mon amour* (1959), mit Paul Éluard *L'alcool tue – Guernica* (1950), mit Chris. Marker *Les statues meurent aussi* (1951), mit Raymond Queneau *Le chant du styrène* (1958) oder mit Jorge Semprun *La guerre est finie* (1965).

¹³⁸ Alexandre Astruc. „Naissance d'une nouvelle avant-garde – La caméra stylo“, *L'Écran Français* 144 (30 mars 1948), s.p.

Unter Autoren, die die Idee der *caméra-stylo* propagieren, befindet sich an erster Stelle André Bazin: „Le temps viendra peut-être des résurgences, c'est-à-dire d'un cinéma à nouveau indépendant du roman et du théâtre. Mais peut-être parce que les romans seront directement écrits en film.“ [André Bazin. „Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation)“ in Georges-Michel Bovay (Hg). *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*. Lausanne: Clairefontaine, 1952, 59-83 hier 83]. Diesen gleichen Gedanken drückt Sartre in weniger feierlichen Sätzen aus: „Il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées de nos livres dans ces nouveaux langages. Il ne s'agit pas du tout de laisser adapter nos œuvres à l'écran [...]: Il faut écrire directement pour le cinéma [...].“ [Jean-Paul Sartre. *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1975, 291].

Mit der Entdeckung von Natürlichkeit, des persönlichen Ausdrucks und der künstlerischen Improvisation führt der Weg des Films in andere Richtungen, die gelegentlich an starken Abstraktionen grenzen. Pier Paolo Pasolini erkennt hierin eine Ratlosigkeit, die er nach der Premiere seines Filmes *Il vangelo secondo Matteo* folgendermaßen formuliert:

Avant tout, ce qui était en jeu quand j'ai décidé de tourner l'*Évangile selon Matthieu*, c'est la possibilité de *dire quelque chose* en un moment où toute la littérature italienne tourne à vide. Les écrivains ne savent plus quoi dire. Leur engagement, ou leur illusion de l'engagement, s'est affaïssé. Il est resté un vide qui a été rempli par des recherches littéraires, puristes ou décadentes chez des écrivains [...].¹³⁹

Pasolini bezieht sich hier auf Italien, artikuliert aber einen Krisenzustand, von dem auch Frankreich betroffen ist. Worauf die Schriftsteller gehofft haben, so Pasolini, sei eine sozialistische Wende Italiens gewesen, die jedoch nicht eintrat – „Ils découvrent leur erreur et se retrouvent sans perspective, sans boussole, décalés par rapport à la réalité, privés de prise sur elle et sur l'avenir.“¹⁴⁰ Das Ergebnis für alle jungen, westeuropäischen Filmemacher beschränkt sich auf die Erkenntnis: „Du coup, ils se retrouvent seuls: il n'y a plus de littérature, il y a *des littératures*. C'est le point zéro.“¹⁴¹ In Frankreich selbst tritt als weitere Folge dieses Zustandes ein Medienwechsel von der Literatur zum Film ein, den William Van Wert genau begründet: „There was a general feeling that the pre-war existential literature of Sartre, Malraux and Camus had been rendered somehow impotent or less relevant after the war. Artists were looking for new forms as well as new ideas, and they saw in the cinema possibilities for rejuvenating literature.“¹⁴² In Frankreich ist es die *nouvelle vague*, die den Film und die Literatur sowohl vom Zustand seiner konventionellen Grenzen als auch vom „Nullpunkt“ (Pasolini) für eine begrenzte Zeit erlöst.¹⁴³

¹³⁹ Michel Bosquet [im Gespräch mit Pasolini]. „L'Évangile selon Pasolini“, *Nouvel Observateur* 16 (4 mars 1965), 15-16 hier 15.

¹⁴⁰ Id.

¹⁴¹ Id.

¹⁴² William van Wert. *The theory and practice of the ciné-roman*. Michigan: Indiana, 1975, 8-9.

¹⁴³ Nach einer spontanen Bezeichnung der Werke einiger unbekannter Regisseure als *la nouvelle vague* durch Françoise Giroud in *L'Express* (1958), etabliert sich bei dem 12. Filmfestival von Cannes (1959), mit der Verleihung des **Prix de la Mise en Scène** an François Truffauts für *Les quatre cent coups*, eine *neue Welle* in der französischen Kinoszene, die im gleichen Jahr, zum gleichen Anlaß durch Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* zweimal herausgefordert worden war. Zwei Jahre später präsentiert Frankreich für das 14. Filmfestival von Cannes (1961) u.a. *Une aussi longue absence* von Henri Colpie – eines der schönsten Beispiele der *nouvelle vague*, der mit dem **Palme d'Or du Festival International du Film** ausgezeichnet wird. Im folgenden Jahr, das 15. Filmfestival (1962) selektioniert *Cléo de 5 à 7* von Agnès Varda. Ihm wird zwar kein Preis verliehen, aber der poetischste unter den Filmen der *nouvelle vague* bekommt die Vorführgelegenheit vor einem großen Publikum. Robert Benayouns Kommentar, im gleichen Jahr, beschreibt diese *neue Wende* im französischen Kino in seinem sehr kritischen Artikel recht geistvoll: „Avez-vous voyagé récemment? Il y a deux choses que nous jalourent les pays étrangers:

Auch wenn es sich um eine neue Arbeitsweise handelt, bleiben die Themen der *nouvelle vague*-Filme der Tradition des Schicksals treu: Trotz der Unabhängigkeit in der Filmkomposition (kleine Budgets, meist aus dem Freundeskreis gewählte Schauspieler und natürliche Szenerien, oft im Ausland gedreht), versuchen die Filmemacher weiterhin, sich mit den 'kollektiven Lebenserfahrungen' auseinanderzusetzen. Auf der inhaltlichen Ebene werden die 'kollektiven Lebenserfahrungen' häufig mit Hilfe von Konstruktionen einer Suche angesprochen: die Suche nach dem Selbst und nach dem Anderen, die durch eine besondere, fast nachlässige Kameraführung stattfindet: Der Filmemacher und mit ihm der Zuschauer treten langsam in die Welt anonymer Menschen ein, wo die Protagonisten durch eine leidenschaftliche und/oder entschiedene Suche charakterisiert sind; und es werden, mit der gleichen Langsamkeit, die Strömungen des inneren Lebens beobachtet. In diesem stillen, beinahe Wort für Wort geschriebenen Beobachten werden Wirklichkeiten mit Fragmenten durch eine mosaikartige Zusammensetzung konstruiert, die oft undurchschaubar oder fragwürdig erscheinen.¹⁴⁴

De Gaulle et la Nouvelle Vague.“ [Robert Benayoun. „Le roi est nu“, *Positif* 46 (Juin 1962), 1-14 hier 1]. Diesen Grund zur Eifersucht gibt es allerdings nur für eine kurze Zeit, denn nach 68 ist die Existenz der *nouvelle vague* nicht mehr wahrnehmbar.

¹⁴⁴ Ein schönes Beispiel für diese Ausführungen ist *La Pointe Courte* (1954) von Agnès Varda – die bedeutendste Regisseurin aus Frankreich, von der gesagt wird, daß „le jeune Cinéma lui doit tout“ [Claire Clouzot. *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris: Nathan, 1972, 8]. Die Anregung zur formalen Konstruktion ihres Films findet sie in William Faulkners Roman *The wild palms* (1939). *The wild palms* besteht aus zwei Büchern (*Wild palms* und *Old man*), deren inhaltliche Verbindung von Faulkner offengelassen wird. Ähnlich ist auch *La Pointe Courte* gestaltet: Der Film ist eine Montage aus Fiktion und Dokumentation, wobei in der Fiktion eine vertraute Wirklichkeit (das Zusammenleben zweier Menschen) poetisch dargestellt ist und damit auch einen Dokumentationscharakter hat. Varda zeigt hier zwei Aspekte aus der modernen Gesellschaft, die (nach Faulkners Modell) ohne jede inhaltliche Verknüpfung auf die Leinwand übertragen sind. Damit will Varda nicht die Literatur filmisch popularisieren, sondern bedient sich lediglich moderner literarischer Techniken. Der Film porträtiert (ähnlich wie *The wild palms*) die Suche zweier junger Menschen nach sich selbst und nach dem wahren Charakter ihrer Beziehung. Diese Suche ist in den Alltag eines Fischerdorfes in der Nähe von Montpellier, *La Pointe Courte*, eingebettet. Mit diesem Film versucht Varda ferner, Zuschauer und Darsteller in getrennten Räumen zu halten: Leinwand und Vorführraum. Dazu dienen die poetischen und philosophischen Dialoge, die mit einer auffallenden Langsamkeit durch das Paar (meist in angehaltenen Posen) rezitiert sind. Diese werden vom Dialekt der Dorfbewohner (dokumentiert in ihrer täglichen Routinearbeit) unterbrochen, deren Welt dem Zuschauer vor allem wegen des Dialektes 'fremd' und undurchdringbar bleibt. Es wird eine Verfremdung erzeugt, die den Zuschauer auf eine subtile Weise in den Bann der Gedanken und Gefühle zieht. Diese subtile Verführung des Zuschauers wird bald darauf zum Hauptmerkmal der *nouvelle vague*-Filme. Obwohl diese innere Welt theatralisierend entäußert wird und jede Identifikation mit den Darstellern verhindert wird, beginnt der Zuschauer einen inneren Dialog mit dem Gesagten: zurückgreifend auf seine eigenen Erfahrungen stimmt er zu, ergänzt, kritisiert, hinterfragt. Diese Art von Dialogführung macht aus *La Pointe Courte* einen „Film zum Lesen“, „un film «à lire», dont on doit avoir une impression plus forte après sa vision que pendant“. [Fieschi; Ollier. „La grâce laïque“, op. cit., 45]. Durch die unklaren Konturen der erzählten Situation und durch die simultane Darstellung der *erlebten* und der *gedachten* Zeit ist *La Pointe Courte* ein *nouvelle vague*-Film par excellence – ein *genre* des stillen Beobachtens und des Verlangens.

Kunst, die nicht auf die Frage antworten will, welchen Sinn die gezeigten Wirklichkeiten haben, möchte durch ihre unterschiedlichen Darstellungsformen Möglichkeiten dafür schaffen, daß ein Sinn zustande kommt. In der französischen Kunst, im Bereich des Films, sind es die Autoren der *nouvelle vague*, die in ihren Werken und durch ihre Werke zeigen, daß sie an keine festen Bedeutungen und Wirklichkeiten glauben: „Toute œuvre doit pouvoir relever de tous les systèmes d’interprétation, elle doit être vraie de toutes manières.“¹⁴⁵ Hier, nach der Vorstellung von Robbe-Grillet, kann es in der Kunst keine einheitlichen (und einzuhaltenden) Linien geben: Die Wort-und-Bild-Künstler der *nouvelle vague* spielen mit Formen, deren Ergebnisse unbegrenzte *neue* Bedeutungen schaffen, indem sie dem Rezipienten ermöglichen, am künstlerischen Akt der Bedeutungsgebung teilzunehmen und damit eine andere Suche (außerhalb der Leinwand) initiieren. Diese geistige Handlung (seitens des Zuschauers) ersetzt das Konsumieren von schematisierten Geschichten (oft begleitet von einem Urteil). Als Spezialisten für die Schaffung derartig elaborierter Phantasiemühlen erweisen sich Resnais und Robbe-Grillet:

Nous aimerions que le spectateur se laisse aller et participe en créant son interprétation perpétuellement. Le film est fait pour cinquante pour cent de ce que l’on montre sur l’écran et pour le reste des réactions et de la participation du spectateur. **En raison de ces possibilités d’interprétation**, et même si l’on suit une direction déterminée, **on arrive à donner une vision réaliste de la vie.**¹⁴⁶ [HdA].

Robbe-Grillet selbst bestätigt dies in einem Interview über *L’Immortelle*, als er gefragt wird, wo und in welchem Bereich sich in diesem Werk die Wirklichkeit befindet: „Chacun le place où il veut. Et je tiens à cette ambiguïté. Elle fait participer le spectateur ou le lecteur au travail de la création et de l’imagination“¹⁴⁷. Nicht jeder Zuschauer fühlt sich jedoch gleichberechtigt mit dem Autor: „Denn wie auch immer sein Parcours gestaltet sein mag, er kann die Reihenfolge des Materials nicht selbst ändern.“¹⁴⁸ Dennoch: Die stimulierende Mischung von Sein und Schein durch eine sprachliche und bildliche Dichte macht auf die Utopie der **einen** Wirklichkeit aufmerksam.

Kommerzieller Orientalismus

Im Zeitalter der Massenmedien wird der Orientalismus durch einen Medienimperialismus aufrechterhalten: In den **kommerziellen Filmen**, in denen Fiktionen auf einem ‘authentisch’ orientalischen Schauplatz situiert sind, ist der

¹⁴⁵ Raymond Bellour [im Gespräch mit Robbe-Grillet]. „Un homme: Alain Robbe-Grillet“, *Cinéma* 63, 73 (Février 1963), 73-80 hier 80.

¹⁴⁶ Baby. „Entretien avec les deux auteurs du film *Marienbad*“, op. cit., 9.

¹⁴⁷ Jacqueline Piatier [im Gespräch mit Robbe-Grillet]. „Alain Robbe-Grillet publie le ciné-roman de *L’Immortelle*: «L’Orient m’intéresse parce qu’il est créateur de chimères»“, *Le Monde* 1^{er} juin 1963, 13.

¹⁴⁸ François Jost. „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillet“ in Karl Alfred Blüher (Hg). *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1992, 65-76 hier 74.

städtische Raum als autonom existierender, ‘fremder’ Ort nicht erkennbar. In dieser Kategorie des Filmemachens, in denen die Ansichten exotisch anmutender Städte als ein bewährtes Attraktionsmittel benutzt werden, spielt Istanbul seinerseits eine noch geringere Rolle; die Stadt wird vielmehr in den Dokumentarfilmen thematisiert. Wenn Istanbul als Bühne für einen Spielfilm genommen wird, dann geschieht dies für banal-mysteriöse Geschichten in Filmen (meistens amerikanischen) zweiten Ranges. In diesen Unterhaltungsfilmen wird Istanbul (so wie bei den Dokumentarfilmen) vorwiegend von einem negativen Blickwinkel gezeigt – der natürlich nicht abzustreiten ist. Unter den zeitgenössischen französischen Spielfilmen gibt es ein neues Beispiel, in dem eine Wirklichkeit der Stadt Istanbul, nämlich die kulturelle Dekadenz, durch die erzählte Geschichte auf eine interessante Weise präsentiert ist. Es handelt sich um die gleichnamige Verfilmung von Georges Simenons Erzählung *Les clients d’Avrenos* (1932):

Abbildung 5



Der 1995 von Philippe Venault gedrehte französische Spielfilm (*Le Sabre Production*), in der alle Nebenrollen (insgesamt vierzehn) von türkischen Schauspielern gespielt werden, handelt von der Emigration einiger Franzosen nach Istanbul um die Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Stadt spiegelt lediglich die ‘Seele’ der heruntergekommenen osmanischen Herrschaft am Beispiel des Istanbuler Nachtlokal-Lebens und der in den *yali* gefeierten Feste. Nur durch diese Aufnahmen erfährt der Betrachter von dem Stadtleben. Beide Autoren, Simenon und Venault, deuten auf das Bemühen der Istanbuler hin, die ein europäisches Lebensstil nachahmen wollen, und zeigen die Dekadenz als das Resultat dieses Bemühens.

Aus dem Film: *Les clients d’Avrenos*

Die filmische Wirklichkeit stimmt mit der erlebten und ‘erlebbaren Wirklichkeit’ [TdU] überein, indem *Les clients d’Avrenos* den Weg der städtischen Dekadenz zur Schau stellt. Sie wird hier auf zwei Aspekte reduziert: Der erste Aspekt ist der ökonomische: Die ziellosen Nachtstreifen durch die Billiglokale der Stadt und die kostspieligen *yali*-Feste, die miteinander auf eine sehr aussagekräftige Weise kontrastieren. Der zweite Aspekt ist der kulturelle: Die unzähligen Flaschen von Champagner, die im *hamam* gekühlt (in dem marmornen Waschbecken auf Eis gelegt) werden, werden von den Gästen (Männer in schwarzen Fracks und Frauen in eleganten Abendkleidern) konsumiert, die sich dem Genuß der exotischen Ausstrahlung des Raumes hingeben, ohne sich seiner besonderen Bedeutung für den islamischen Glauben bewußt zu sein.

Zusammenfassung

Jede wörtliche Schilderung und/oder bildliche Darstellung eines ‘fremden’ Objektes/des Unbekannten impliziert eine Auseinandersetzung mit dem, in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellten Unbekannten; und jede Auseinandersetzung mit dem Unbekannten löst zugleich ein Verstehensprozeß aus, der seinerseits Interpretationsakte beinhaltet: Dadurch wird das ‘Fremde’ individuell familiarisiert und zur allgemeinen Bewertung freigegeben. Der gesamte Vorgang beruht auf einer Freiheit von Bedeutungsgebung, die wie ein Spiel der Perspektiven anmutet und in der eine Eventualität der Manipulation nicht ignoriert werden kann. Denn bei einem Verstehensprozeß wird davon ausgegangen, daß eine vom Subjekt unabhängige Wirklichkeit als nur in der reproduzierten Wirklichkeit existenter Bestand zum Vorschein kommt; d.h. kein ‘fremdes’ Objekt/das Unbekannte existiert, solange es nicht subjektiv wahrgenommen wird.

Wenn nach Edward Saids Annahme Orientalismus als *Interpretationsschule* zu verstehen ist, dann ist gleichzeitig zu beachten, daß eine Interpretation aus der Kombination von bestimmten Wirklichkeiten besteht; d.h. also, es können auch den kanonisierten Bildern des Orients ein bestimmter Grad an Authentizität nicht abgesprochen werden. An dieser Stelle zeigt sich eine Notwendigkeit, zu versuchen, ein Gleichgewicht zwischen dem Tatsächlichen und seinem wahrgenommenen Bedeutungsspektrum zu schaffen. Bei diesem Versuch ginge es darum, die Unbestimmbarkeit der Wahrnehmung dadurch zu stabilisieren, indem drei Zeiten synchron die Prozesse des Verstehens und des Interpretierens begleiten: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Ein vergangener und/oder gegenwärtiger Moment (als **Wirklichkeit**) und eine zukünftige Perspektive (als **Möglichkeit**) sollten so ineinander übergehen, daß sich aus deren Verkettung eine Schnittstelle kristallisiert: der gegenwärtige **Impuls**. Dieser Impuls würde dann sowohl Wirklichkeiten als auch Möglichkeiten beinhalten, die als notwendige Verbindungen für eine konstruktive Kommunikation benötigt werden.

Saids Verständnis des Orientalismus als eine *Interpretationsschule* bringt aber ein anderes, dringenderes Bedenken zur Sprache, nämlich seine Skepsis gegenüber der ‘Reinheit’ von subjektiv vermittelten Bildern aus dem Orient. Er sieht diese Bilder als nach gesellschaftlichen Prägungen selektierte und dadurch deformierte Spiegelungen einer anderen Wirklichkeit. Hierzu gibt es verschiedene Meinungen,

wie z.B. die von Karlis Racevskis, der den Beobachter als „artistic or authorial instance“ anerkennt und ihm Unabhängigkeit zutraut: „neither preceding nor exceeding his or her work, but simply functioning at the very moment this work is produced“¹⁴⁹. Ferner ist Sartre zu erwähnen, der in *L'Être et le néant* diese „lediglich funktionierende“ Position des Beobachters weiterdenkt und darauf hinweist, daß ein im Verlauf eines solchen Funktionsprozesses entstandenes (individuelles) Werk als solches, d.h. als unabhängig von Zeit und Raum existierendes Werk zu legitimieren gilt: In diesem Sinne ist das Werk nicht nur als ein Widerschein vorgegebener Strukturen oder herrschenden Systeme zu sehen, die außerhalb des Beobachters liegen, ihn beherrschen und damit das Ergebnis seiner Mitteilungen beeinflussen. Schließlich führt dieser Gedanke dahin, daß es nicht zuerst autarke Wirklichkeiten und dann die Repräsentation dieser Wirklichkeiten gibt, sondern daß jede Repräsentation (bzw. die Reproduktion von Wirklichkeiten) in sich geschlossen *neue* Wirklichkeiten darstellen, die zur beliebigen (Re)Konstruktion bereitstehen, womit sich bereits Todorov in *Le structuralisme* auseinandersetzt. In dieser Hinsicht sind auch in dem Kontext des Orientalismus, unter den Beobachtern Ausnahmen für möglich zu halten, die nicht lediglich kulturhistorischen Einflüssen unterliegen. Das heißt, es gibt Beobachter, deren Vermittlungen neutralisierende [stabilisierende] Kraft besitzen.

Bei den Vermittlungen von Fremderfahrung gibt es Repräsentationen, in denen das ‘fremde’ Objekt lediglich die subjektiven Prägungen des Betrachters spiegelt (nach Saids Verständnis); es gibt aber auch Repräsentationen bzw. Repräsentationsmechanismen, die das ‘fremde’ Objekt subjektneutraler in Erscheinung treten lassen: Der Beobachter *in praesentia* [Künstler] spricht den Beobachter *in absentia* [Rezipient] auf einer Ebene an, wo eine gezielte Verständigung stattfindet. Dieses Grundgerüst eines Austauschmodells weist auf die Idee der Kollektivität hin: Durch eine *ad libitum* gemeinsame kulturelle Basis zwischen den kommunizierenden Beobachtern entsteht eine ‘kollektive Subjektivität’: Des Künstlers subjektives Empfinden entspricht im Wesentlichen dem subjektiven Empfinden der Betrachter seines Kunstwerkes.¹⁵⁰ Von dem Moment an, wenn durch ein gemeinsames Verständnis über Wirklichkeitsvorstellungen die ‘individuelle Subjektivität’ aufgehoben wird, nähert sich die Aussage der Darstellung des ‘fremden’ Objektes einer Neutralität an, die hier als ‘kollektive Subjektivität’ verstanden wird und wo der oben erwähnte neutralisierende Raum in Erscheinung tritt. In diesem Raum ist ein Gleichgewicht zu finden, das Einstimmigkeiten ermöglicht und zur Kohärenz führt.

Eine ‘kollektive Subjektivität’ artikuliert sich am geeignetsten durch die Bildmedien und durch die Leichtigkeit des Zugangs zu der visuellen Darstellung. In der Visualität selbst herrscht aber zugleich ein großes latentes Potential, eine beliebige Wirklichkeit unabhängig vom Original (oder Urbild) zu konstruieren.

¹⁴⁹ Karlis Racevskis. „The imaginary, the symbolic and the real: Nexus for the authorial subject“ in David Leach (Hg). *Generative literature and generative art*. Fredericton: York, 1983, 35-37 hier 37.

¹⁵⁰ Hier sind Künstler und Kunstwerk im weitesten Sinne des Begriffs gebraucht.

Malerei, Photographie und Film besitzen mit der Unmittelbarkeit ihres mimetischen Verfahrens, die bessere Überzeugungskraft, eine konstruierte Wirklichkeit sei ein Tatsächliches, als dies die Wortmedien tun können. Das heißt, „la puissance de l’illusion“ (Baudrillard) ist in den Bildmedien präsenter (bedrohlicher?) als in den Wortmedien. Weit entfernt von der Expressivität einer, zumindest äußerlich existierenden Wirklichkeit, ist die Kunst zunächst ein *trompe-l’œil*, „un trompe-la-vie, comme toute théorie est un trompe-le-sens“¹⁵¹, wo den Rezipienten mit dem repräsentierten Objekt unzählige Fallen gestellt werden können. Die Viabilität oder die Brauchbarkeit eines graphisch vermittelten Bildes kann dadurch geschaffen werden, wenn dieses Bild mit der (unabhängig von diesem graphisch vermittelten Bild) funktionierenden Schrift in Interaktion tritt: Jeder schriftliche Eingriff in eine graphische Repräsentation nimmt dieser ihre omnipotente Kraft, indem diese schriftliche Penetration in die graphische Sphäre einer bildlichen Darstellung, die Dimensionen sowohl der wirklichen als auch der möglichen Bedeutungen deutlich hervorbringt.

Wenn eine Interaktion zwischen Text und Graphik stattfindet, hat das Wort eine zentrale Rolle, da es die Rezeption beeinflusst. Schon ein Datum, eine Ortsangabe oder auch nur der Name des Künstlers können ausschlaggebend für den Rezipienten sein. Ein sinnstiftender Eingriff der Schrift in die passive Existenz einer bildlichen Darstellung kann ihre mögliche ambivalente Bedeutung und damit ihren Status stabilisieren. Auch wenn bei einem Gemälde, einer Zeichnung, einer photographischen Aufnahme oder in Filmsequenzen das Motiv/Thema, der Rahmen und der Blickwinkel so gewählt sind, daß sie die Merkmale des Objektes verdeutlichen, kann, *a priori*, eine graphische Beschreibung nicht in das Innere dieses Objektes eindringen. Auf diese dominierende Rolle der Schrift sich stützend, kann angenommen werden, daß die Bildmedien alleine keine Identität besitzen, sondern von ‘intermediären Agenten’ abhängig sind. So wie wir als Individuen die Anderen brauchen, um ein verlässliches Niveau von Wirklichkeitskonstruktion erreichen zu können, braucht die graphische Wirklichkeit ein kommunikatives Verhältnis mit der wörtlichen Wirklichkeit. Das heißt aber nicht, daß eine Verlässlichkeit zwischen den figurativen und operativen Strukturen erreicht werden kann. Trotz aller Versuche und theoretischen Aufwands, bleibt die ‘reine’ Darstellung der Wirklichkeit (so wie Vollkommenheit), lediglich ein angestrebtes aber niemals erreichbares Ziel:

Ist Wirklichkeit, wenn die Sphäre des Wünschens und Imaginierens verlassen wird, das befremdlich Exotische, das nur staunend begafft, in seiner Zudringlichkeit abgesperrt werden muß, im übrigen auf sich beruhen zu lassen ist? Oder zeigt sich Wirklichkeit als die plastische Masse einer Gesamtheit von Verfügungen, die [...] an die Energie denken läßt, die sie erfordert, verformt zu werden?¹⁵²

¹⁵¹ Jean Baudrillard. *Illusion, désillusion esthétiques*. Saint-Herblain: Sens/Tonka, 1997, 43-44.

¹⁵² Hans Blumenberg. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981, 15-16.

Théophile Gautier

Der Name Théophile Gautier (1811 Tarbes – 1872 Paris) ist allen Spezialisten des 19. Jahrhunderts bekannt. Er taucht auf in der langen Liste der Orientreisenden; er gehört dem berühmten *cénacle* an; mit ihm wird unmittelbar das *gillet rouge* der Romantiker assoziiert; er wird an erster Stelle erwähnt, wenn von *l'art pour l'art*¹⁵³ gesprochen wird; er ist unter den Verteidigern von *l'art du juste milieu*¹⁵⁴ zu finden; er hat die von Diderot eingeführte literarische Kunstkritik durch zahlreiche Artikel zu den *Salons*¹⁵⁵ in den führenden Presseblättern offiziell mit

¹⁵³ *L'art pour l'art* entsteht in der Zeit der Romantik und wird bis zu den Anfängen des Realismus theoretisiert und praktiziert (ca. zwischen 1848-1870). Es ist kein *école*, sondern eine Bezeichnung für die Ideen und künstlerischen Ziele einer wenig kohärenten Gruppe von Autoren und Künstlern, die eine Unabhängigkeit der Kunst auf unterschiedliche Arten verteidigen – „À chacun son Art pour l'Art.“ [Cf.: Jacques Gaucheron. „Ombres et lueur de l'art pour l'art“, *Europe* 57, 601 (Mai 1979), 74-83 hier 82]. Die Theorie des *l'art pour l'art* ist nicht als ein geradliniger Formalismus zu verstehen. Vorrangig geht es dabei um die Ablehnung der Regeln des Klassizismus, die Etablierung der 'freien' Kunst [frei von moralischen, politischen und wissenschaftlichen Richtlinien] und der Loslösung von der traditionellen Rhetorik und Poetik. *L'art pour l'art* fordert, daß die Kunst allein aus der Individualität des Künstlers stammt. In einem Artikel über „Du beau dans l'art“ [erschieden in der *Revue des Deux Mondes* 1847, Bd. III, 887-908], erklärt Gautier: „L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe.“ [Id., 901]. Im gleichen Artikel resümiert Gautier das Gesamtkonzept pointierter: „L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même.“ [Id., 900]. Gautier lanciert das Konzept des *l'art pour l'art* zum ersten Mal 1834 im Vorwort von *Mademoiselle de Maupin*, in dem er die Verbindung vom Schönen mit dem Nützlichen attackiert.

¹⁵⁴ Das kunstgeschichtlich problematische Konzept des *l'art du juste milieu* hat um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen großen Streit um die Frage entfacht, ob es sich bei dem Begriff des *juste milieu* eher um eine formale oder um eine politische Idee handelt. Die Zusammensetzung der Begriffe *juste* und *milieu* involviert die Idee eines Mittelwegs zwischen widersprüchlichen Auffassungen. Mit dieser Idee eines Mittelwegs versuchen Künstler (wie z.B. Horace Vernet), sich gegen die Extreme im Klassizismus und in der Romantik zu widersetzen und eine künstlerische Mäßigung vorzuschlagen bzw. einzuführen. Mit der Problematik des Begriffes hat sich in der neuesten Forschung Derin Tanyol in *Napoleonic Painting from Gros to Delaroche: A Study in History Minor* befaßt und gibt hierin sehr aufschlußreiche Hinweise dafür, wie dieser Begriff verstanden wird bzw. werden kann: Die Kunsthistorikerin beleuchtet in ihrer Untersuchung die Kontroversen aus unterschiedlichsten Blickwinkeln und zieht das Fazit, daß sich der Begriff, unabhängig vom Kontext, in der Retrospektive als ein kritisches Synonym für entweder „formal geistlose“ oder „politisch unengagierte“ Tendenz zeigt. [Cf.: Derin Tanyol. *Napoleonic Painting from Gros to Delaroche: A Study in History Minor*. Ph.D. Dissertation, New York, Graduate Center, 1999 hier 240-243].

¹⁵⁵ Der *Salon* ist im 19. Jahrhundert das Kunstereignis *par excellence*, das nicht nur künstlerische, sondern auch wirtschaftliche, politische und soziale Kräfte um sich versammelt. Die Ausstellungen im *Salon* finden bis 1848 im *Salon Carré* des Louvre statt, woher auch der Name stammt. Unter der Juli-Monarchie von Louis-Philippe (1830-1848) finden sie jährlich, zu Beginn des *Second Empire* (1852-1870) zweijährlich und ab 1863, nach der Reform von Napoléon III wiederum jährlich statt.

etabliert, womit sein Name wiederum mit dem Genre *feuilleton artistique*¹⁵⁶ verbunden wird. Die *genre peinture*¹⁵⁷, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Durchbruch schafft und den Weg für die Naturalisten und später die Realisten bereitet, ist u.a. seinen Kritiken zu verdanken. Autor von Romanen, phantastischen Geschichten, romantischen Gedichten, ausführlichen Reiseberichten, Monographien zu zeitgenössischen Künstlern, hat Gautier sich in seiner Zeit im Zentrum des kultivierten Pariser Bürgertums als Autorität Anerkennung verschafft. Diese war jedoch nie unumstritten: Sein Schaffen, eine Art von „*médiocrité dorée*“¹⁵⁸, hat seit Beginn seiner Veröffentlichungen ein weites Spektrum an Polemiken provoziert und der Name Théophile Gautier findet sicherlich auch mit Hilfe von Baudelaires Widmung seiner *Fleurs du Mal* 1857 an den „*parfait magicien ès langue française*“¹⁵⁹ besondere Aufmerksamkeit.

Gautier, der von Émile Zola nicht zu unrecht als „*une machine à bonne phrases*“¹⁶⁰ bezeichnet wurde, vertrat die Meinung, man sei kein Schriftsteller, wenn man im Augenblick selbst nicht das richtige Wort finde, verfügte über einen Reichtum an Wortschatz, der in seiner Präzision stets beeindruckt.¹⁶¹ Diese Präzision erscheint ihm als Bedingung, um seiner absoluten Konzentration auf das Äußere gerecht zu werden. Sie dient ihm zugleich als Basis, worauf er die Selbstsicherheit im Ton seiner Beschreibungen konstruiert. In dieser Hinsicht erscheint es leicht, Gautiers Gesamtwerk zu einer Fleißarbeit zu reduzieren bzw.

¹⁵⁶ Auch *chronique des arts* genannt, wird die Rubrik des *feuilleton artistique* mit dem Aufblühen des populären Pressewesens unter der Juli-Monarchie offiziell eingerichtet. Sie wird bald zu einer lukrativen Nische im Rahmen der ökonomischen und sozialen Abhängigkeiten der Literaturproduktion unter Louis-Philippe. Diesen Kolumnen wird in den Geschichtsanalysen ein wichtiger Platz eingeräumt, da sie einen 'authentischen' Einblick in die Kultur der Zeit ermöglichen.

¹⁵⁷ Fast alle Gemälde werden zunächst als *genre peinture* genannt, sofern sie kein geschichtliches, religiöses oder mythologisches Thema erzählen, keine Landschaft oder Porträts darstellen. Insgesamt thematisiert *genre peinture* Alltagsszenen: Menschen beim essen, schlafen, arbeiten, feiern u.ä. Die durch diese Themen realistisch zur Sprache gebrachte Stumpfheit der täglichen Lebensroutine (statt heldenhaften Taten der menschlichen Erhabenheit) verleitet die französische Akademie dazu, das *genre peinture* als minderwertige Kunst zu betrachten. Auch wenn es wenig idealisierte, Gautier selbst schätzte das *genre peinture* vor allem deswegen, weil es modern war.

¹⁵⁸ Marcel Voisin. *Le soleil et la nuit: L'imaginaire dans l'œuvre de Gautier*. Bruxelles: Université, 1981, 11.

¹⁵⁹ Die vollständige Widmung lautet: „*Au poète impeccable – Au parfait magicien ès langue française – À mon très-cher et très-vénéré maître et ami Théophile Gautier – Avec les sentiments de la plus profonde humilité – Je dédie ces fleurs maldives*“. Diese Verehrung findet sich auch in Baudelaires anderen Schriften: „*l'égal des plus grands dans le passé, un modèle pour ceux qui viendront, un diamant de plus en plus rare dans une époque ivre d'ignorance et de matière, c'est-à-dire UN PARFAIT HOMME DE LETTRES*“ [Baudelaire. „*Galerie du XIX^e siècle*“, op. cit., 170], bis er ihn schließlich zum „wahren“ Schriftsteller erklärt: „*Si nous limitons le sens du mot écrivain aux travaux qui ressortent de l'imagination, Théophile Gautier est l'écrivain par excellence*“. [Id., 166].

¹⁶⁰ Émile Zola. „*Théophile Gautier*“ in id. *Documents littéraires. Études et portraits*. Paris: Charpentier, 1881, 133-162 hier 136.

¹⁶¹ Beispiele hierzu werden in Folgendem anhand von *Constantinople* gegeben.

dem besagten „désolante pauvreté de son répertoire“¹⁶² Glauben zu schenken, wäre er nicht ein romantischer Poet, der die Bilder hinter den äußeren Erscheinungen fühlen und diese durch seine Poesie ins Leben bringen kann. Mit dieser Kraft hat er viele seiner Zeitgenossen beeinflusst: Hector Berlioz gab auf Gautiers Bilder der melancholischen Liebe mit der Komposition von *Les nuits d'été* die schönste Antwort. Die Vertonung der Verse von „Le spectre de la rose“ (eine von Gautiers sechs Gedichten, die Berlioz ausgewählt hat) offenbart beispielhaft die Zartheit von Gautiers poetischem Geist:

Soulève ta paupière close
 Qu'effleure un songe virginal;
 Je suis le spectre d'une rose
 Que tu portais hier au bal.

Tu me pris encore emperlée
 Des pleurs d'argent de l'arrosoir,
 Et parmi la fête étoilée
 Tu me promenas tout le soir.¹⁶³



Gautier, der Romantiker, wurde oft wegen seiner Vorbehalte gegenüber den Versprechungen der modernen Zeiten hart kritisiert; vor allem von Naturalisten, die jeden Skeptizismus gegenüber dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt als konventionell verachteten. Aber gerade Naturalisten, die in ihrem künstlerischem Schaffen die Wirklichkeiten der Gesellschaft untersuchen, wirken widersprüchlich, wenn sie die Existenz unterschiedlicher Lebensweisen verwerfen wollen und sich damit ihren eigenen Prinzipien entgegengesetzt verhalten. Es überrascht fast, unter ihnen Zola zu begegnen, der die Romantik (welche den radikalen Übergang von der Akademie zur Realität in der Kunst milderte) nicht legitimeren will und dogmatisch seine Stimme gegen die Romantiker erhebt:

Le romantisme était un arrêt, ou même un recul [...]. Tous les écrivains de l'école sont caractérisés par cette haine de l'âge actuel; tous protestent et, ne pouvant rien changer aux choses, s'échappent dans l'histoire des siècles morts ou dans des voyages aux pays étrangers. **Il leur faut le tralala de la légende, les pétards de la couleur locale, l'Orient immobile dans sa crasse**, qu'ils opposent, avec des admirations d'enfant pour l'enluminure, aux efforts si grands, aux conquêtes prodigieuses de notre siècle de science.¹⁶⁴ [HdA].

Bevor man sich nach China begibt, um dort Opium zu rauchen, sollte man Paris kennenlernen, plädiert Zola und wirft Gautier Blindheit vor: „Il ne voyait pas le spectacle énorme de Paris; il avait besoin d'un chameau et de quatre Bédouins sales pour se chatouiller la cervelle. Quant à nos machines, à notre labeur

¹⁶² André Gide. „Théophile Gautier“ in id. *Œuvres complètes (VII)*. Paris: Gallimard, 1934, 493-496 hier 495.

¹⁶³ Auszug aus *Le spectre de la rose: Gautier. Poésies complètes*. Paris: Charpentier, 1858, 227.

¹⁶⁴ Zola, ebd., 159.

immense, à l'évolution actuelle de l'humanité, telle qu'aucun siècle n'en aura vu de pareille, ces choses ne le touchaient pas."¹⁶⁵ Noch überraschender ist es, daß Zola die Beduinen als „dreckig“ („sales“) bezeichnet und sich nicht nur physisch sondern auch psychisch von 'ihnen' zu distanzieren sucht, indem er diejenigen verurteilt, die mit 'ihnen' in Berührung kommen. Unter dem Deckmantel der von seinem eigenen literarisch-theoretischen Standpunkt aus sicherlich wohl begründeten Skepsis gegenüber den Romantikern, bringt Zola seine Geringschätzung gegenüber allem, was nicht zu Paris und zur Industrialisierung gehört, unfehlbar zur Sprache. Gautier ist aber weder an der Industrialisierung noch an den Beduinen interessiert. In einer Unterhaltung mit Maxime du Camp erklärt er:

Si je connaissais un bon Turc qui aimât les vers français, j'irais m'établir chez lui à Constantinople; en échange de quelques sonnets à la gloire du Prophète, je lui demanderais un plat de pilaf pour manger, un chibouk pour fumer, un tapis pour m'étendre et je tâcherais d'oublier que j'appartiens aux races d'Occident, à ces races qui tuent, qui brûlent, qui volent et qui disent: «Je suis la civilisation», tandis qu'elles ne sont que la bêtise et la férocité.¹⁶⁶

Gautier sympathisiert mit dem Orient, weil dieser aus der Ferne das Potential zu haben scheint, die sinnliche und intellektuelle Verlorenheit des anbrechenden europäischen Maschinenzeitalters ausgleichen zu können. Durch seine Zurückgezogenheit und seine ruhige Ausstrahlung repräsentiert der Orient den Ort, wo der Schriftsteller hätte glücklich sein können. Der Orient ist ferner der Ort, wo Gautier in einem anderen Leben gelebt zu haben glaubt und wohin er in der Zeit zurückzugehen hofft. An Nerval schreibt er schon 1843: „Il me semble que j'ai vécu en Orient; et lorsque pendant le carnaval je me déguise en quelque caftan et quelque tarbouch authentique, je crois reprendre mes vrais habits. J'ai toujours été surpris de ne pas entendre l'arabe couramment; il faut que je l'aie oublié.“ [CG, Bd. II (1986), 41, Brief Nr. 441].

Gautiers Sehnsucht nach einem anderen, besseren Leben kann allerdings nicht befriedigt werden, da zwischen Impuls und konsequenter Hingabe bei Gautier, dem Reisenden, eine unübersehbare Kluft vorhanden ist. Schließlich verbringt dieser sein Leben damit, diese Kluft verbal zu überbrücken, indem er in seinen Reiseberichten (wie auch in seinen Kunstkritiken) nur von den Schönheiten erzählt.

Reise als Lebensform oder Schick?

Gérard de Nerval, in dessen Begleitung Gautier 1836 seine erste Auslandsreise (nach Belgien)¹⁶⁷ gemacht hatte, rief in einem Zeitungsartikel seinem Freund zu:

¹⁶⁵ Id., 160.

¹⁶⁶ Maxime du Camp. *Souvenirs littéraires. Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand*. Paris: Balland, 1984, 263.

¹⁶⁷ Diese erste Reise Gautiers ist insofern interessant, da er sie mit dem Vorsatz unternimmt, um dort „die Wirklichkeit von Rubens' Gemälden zu suchen“. In *Caprices et zigzags* erklärt der *vagabonde cosmopolite*:

Oh! reste à Paris [...]! Je retrouverai à l'Opéra le Caire véritable, l'Égypte immaculée, l'Orient qui m'échappe, et qui t'a souri d'un rayon de ses yeux divins. Heureux poète, tu as commencé par réaliser ton Égypte avec des feuilles et des livres; aujourd'hui la peinture, la musique, la chorégraphie s'empressent d'arrêter au vol tout ce que tu as rêvé d'elle [...].¹⁶⁸

Tatsächlich lernte Gautier die 'fremden' Kulturen zuerst aus den Büchern kennen. Seine erste Begegnung mit der orientalischen Welt fand, wie es bis dahin üblich gewesen war, anhand von Berichten (Bücher und Bilder) der zurückgekehrten Reisenden statt, die durch ihre Publikationen ihm die 'authentischen' Atmosphären für seine fiktiven Geschichten bereitlegen. So entstand z.B. mit Hilfe der Veröffentlichungen von Champollion und Ernest Feydeau *Le roman de la momie* (1857), den er zwölf Jahre vor seiner Reise nach Ägypten schrieb.¹⁶⁹

Gautiers eigentliches Interesse für die Exotik des Orients erwacht zum ersten Mal 1840, während seines Aufenthalts in Spanien; und den vorderen Orient bereist er erstmals im Sommer 1845 Algerien. In *La Presse* erklärte Nerval der Pariser Gesellschaft die Beweggründe für Gautiers Aufbruch wie folgt:

Grâce à la facilité actuelle des relations d'un peuple à l'autre, il n'y a plus de raison pour négliger l'observation vraie, l'analyse exacte. [...]. M. Théophile Gautier est de cet avis; il ne veut plus parler de l'Orient sans le connaître par lui-même. Il a quitté Paris [...] et vogue en ce moment vers l'Algérie. Il va étudier et saisir dans ses derniers aspects d'originalité locale **cette seconde France conquise sur la barbarie** et sur le désert.¹⁷⁰ [HdA].

Nervals für die damalige Zeit in weiten Kreisen typische Vorstellung, daß Algerien zuvor „barbarisch“ gewesen sei und folglich habe erlöst und zum „zweiten“ Frankreich gemacht werden müssen, geht hier in seinem Gefühlsüberschwang unter. Es ist die Frage, ob Gautier tatsächlich nach Algerien übersetzt hat, um dort die neusten Veränderungen im eroberten „zweiten“ Frankreich zu „studieren“, denn Gautier mischte sich bekanntlich kaum in die Politik ein und resümierte nur gelegentlich die öffentliche Meinung der

Si le lecteur curieux veut savoir la raison pour laquelle j'ai été en Belgique plutôt qu'ailleurs, je la lui dirai volontiers [...]. C'est une idée qui m'est venue au Musée, en me promenant dans la galerie de Rubens. La vue de ces belles femmes aux formes rebondies, ces beaux corps si pleins de santé, toutes ces montagnes de chair rose d'où tombent des torrents de chevelures dorées, m'avaient inspiré le désir de les confronter avec les types réels. [...]. Je n'allais pas, comme le père Infantin, en Orient chercher la femme libre, j'allais au Nord chercher la femme blonde [...]. [CZ, 2].

¹⁶⁸ Nerval. „À mon ami Théophile Gautier. *Journal de Constantinople* – 6 septembre 1843“ in id. *Œuvres complètes*, op. cit., Bd. I, 762-766 hier 766.

¹⁶⁹ *La morte amoureuse* (1835), *Fortunio* (1836), *Une nuit de Cléopâtre* (1838) und *La toison d'or* (1839) sind weitere Beispiele, die vor seiner ersten Fernreise geschrieben werden.

¹⁷⁰ Nerval. „Opéra; Conservatoire. Opéra-Comique; Odéon; Vaudeville; Gymnase“, *La Presse* 7 juillet 1845 in id. *Œuvres complètes*, op. cit., Bd. I, 935-943 hier 943.

französischen Bevölkerung mit ironischem Abstand.¹⁷¹ Er war auch kein Nationalist:

On n'est pas toujours du pays qui vous vu naître, et alors, on cherche à travers tout sa vraie patrie; ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs foyers, et tourmentés de nostalgies inverses. – C'est une bizarre maladie. – L'on est comme des oiseaux de passage encagés. [...]. Toi, tu es allemand; moi je suis Turc, non de Constantinople, mais d'Égypte. [CG, Bd. II, 40-41].

Zu einer Reise in die tieferen Gebiete des Orients wird Gautier erstmals von Maxime du Camp eingeladen, der ihn in einem Brief vom 31. März 1850 aus Ägypten darum bittet, sich möglichst zu beeilen: „Ces pays ont besoin d'un livre, et qui pourra le faire si ce n'est vous? Seulement, dépêchez-vous, le temps presse; on démolit les temples pour en faire des fabriques à sucres, que l'on appelle ici des raffinatures, et bientôt, sur la berge du Nil, il y aura plus de pompes à feu que de pylônes“¹⁷².

Wenn man theoretisch eine Aufteilung unter den Reisenden vornehmen wollte, so könnte man zuerst zwei Arten von Reisenden unterscheiden: Die einen, die aufbrechen, um dem 'Fremden' zu begegnen und durch diese Begegnung die eigene Weltanschauung erweitern wollen und die anderen, die aufbrechen, um in der Gesellschaft als ein gebildeter Kosmopolit zu gelten. Die Motive der

¹⁷¹ Ein treffendes Beispiel hierfür findet sich im Feuilleton des *Moniteur* vom 19. Dezember 1859, als er zwischen den Zeilen seiner Theaterkritik die folgende Bemerkung einschiebt: „La France, on ne sait pourquoi, n'a jamais pu prendre au sérieux l'Orient, le pays de la gravité par excellence. Pour elle, les Turcs ont toujours des bougies sur la tête, des soleils dans le dos et des croissants au coin des leurs vestes.“ [Gautier. „Revue dramatique. Théâtre-Français: *Qui femme a, guerre a; L'amant bourru; La fille de trente ans*. Théâtre-Déjazet: *Les veuves turques*“, *Le Moniteur universel* 19 décembre 1859, 1437-1438 hier „*Les veuves turques*, vaudeville en un acte de M. Paul de Kock“, 1438]. – Auffallend an dieser Stelle ist die Gleichstellung des Orients und der Türkei, indem Gautier von den Türken als die Bevölkerung des Orients spricht.

Gautiers Zurückhaltung bzw. ironischer Abstand bedeutet aber nicht, daß er in politischen Angelegenheiten an Urteilsfähigkeit mangelt, wie die nachfolgenden Bemerkungen bezüglich der Brandlegung der Kasernen der Yeniçeri-Armee (türkische Legionäre; zwischen 1362-1826) in der Hauptstadt des Osmanischen Reiches (als Folge des Erlasses von Sultan Mahmut II) veranschaulicht:

Cette terrible extermination fut-elle un bien ou un mal au point de vue politique? – Mahmoud, en tuant ce grand corps, n'éteignit-il pas une des forces vives de l'État, un des principes de la nationalité turque? Le progrès matériel accompli remplacera-t-il efficacement l'ancienne **énergie barbare**? Dans le crépuscule qui se fait au déclin des empires, le flambeau de la raison vaut-il mieux que la torche du fanatisme? Nul ne peut le dire encore. Mais des événements que tout le monde est à même de prévoir auront bientôt décidé la question, et l'œuvre de Mahmoud pourra être définitivement jugée. – Nous voici bien loin de notre humble besogne de daguerréotypeur littéraire. Retournons-y. [C, 356-357] [HdA].

Wie der abschließende Satz zeigt, hält sich Gautier jedoch nicht lange mit politischen Fragen auf.

¹⁷² Maxime du Camp. *Souvenirs littéraires*. Paris: Hachette, 1882, 484.

Erfahrungsreisenden sind an eine Intuition gebunden, während die Motive der Bildungsreisenden einem *status quo* unterliegt. Die intuitive Reise impliziert die Fähigkeit, mit Überraschungen zu jonglieren, um des 'fremden' Willen in der 'fremden' Welt für eine begrenzte Zeit gänzlich untertauchen zu können, wobei die programmierte Reise eine relativ geringe Flexibilität mit sich bringt und die Rückkehr kaum in Frage stellt. Beide Reisende (Erfahrungs- und Bildungsreisende) verbindet ein Widerstand (im weitesten Sinne des Begriffs) gegen die herrschenden Gesellschaftsstrukturen.

Abgesehen davon, daß seine Motive der Anziehungskraft des Exotischen und dem sozialen Status des Bildungsreisenden unterliegen, geht es bei Gautiers Reisen weniger um die Begegnung mit dem Unbekannten, sondern vielmehr um ein Sich-Fügen in äußere Lebensumstände: Gautier verbindet seine lebenslange Aufgabe als Feuilleton-Schreiber zeitweilig mit dem Vergnügen des Reisens und sorgt mit der Berichterstattung über das 'authentisch' Exotische für sein Einkommen. Damit tut er sich auch persönlich etwas zugute, da er durch seine sporadischen Auslandsreisen seiner eigenen Kultur und der konventionellen Ästhetik entfliehen kann. In dieser Hinsicht impliziert das Reisen bei Gautier die Suche nach einer neuer Ästhetik. Um diese Suche erfolgreich zu verwirklichen, verkleidet sich Gautier, so wie andere Reisende.¹⁷³

Im Gegensatz zu anderen Reisenden (z.B. Nerval oder später Loti) verkleidet sich Gautier, damit sein 'Fremdsein' nicht auffällt und er ungestört beobachten kann, wie z.B. während seines Aufenthaltes in Istanbul: „Coiffé d'un fez, vêtu d'une redingote boutonnée, le visage bruni par le hâle de la mer, la barbe longue de six mois, j'avais assez l'air d'un Turc de la reforme“ [C, 107]. Es ist nicht die innere Überzeugung, die ihn dazu verleitet: Er braucht die kulturellen Unterschiede nicht besser zu verstehen, indem er sich den Anschein gibt, kein Ausländer zu sein. Er akzeptiert seine Nicht-Dazugehörigkeit zu den 'Anderen' und den Zustand, daß er bald das Land wieder verlassen wird und begründet seine Verkleidung damit, daß jedes Land seine eigenen Gewohnheiten habe, an die man sich besser anpassen sollte: „Les étrangers de bon goût se conforment à l'usage.“ [C, 224]. Zusätzlich zu dieser liberalen Einstellung, gibt sich Gautier als Landsmann aus, vor allem aus Gründen der Bequemlichkeit, die eine Anpassung an die Mehrheit zunächst bietet: „L'on se sent si misérable, si disgracieux, si laid dans ce hideux habit moderne que, bien qu'il soit une protection en Orient, on a hâte de le dépouiller, car l'on est gêné parmi cette foule éclatante où l'on fait tache, comme lorsqu'on tombe en frac noir au milieu d'un bal masqué.“¹⁷⁴

¹⁷³ Wie z.B. Flaubert, der aus Kairo in einem Brief vom 1. Dezember 1849 an Louis Bouilhet berichtet: „Nous avons des boules assez orientales, Max[jime] surtout est colossal, quand il fume le narguileh en roulant son chapelet. Des considérations de sécurité arrêtent notre élan de costume; l'Européen étant plus respecté en Égypte, ce ne sera qu'en Syrie que nous nous affublerons complètement.“ [Gustave Flaubert. *Correspondance*. (4 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), Bd. I: 1973; Bd. II: 1980; Bd. III: 1991; Bd. IV: 1998 hier Bd. I, 537].

¹⁷⁴ Gautier. „*Voyage en Orient* par Gérard de Nerval“, *Revue Nationale et Etrangère* 25 décembre 1860, 598-620 hier 602.

Wenn er 1843 an Nerval schreibt, daß die Verkleidung ihn daran erinnere, in einem anderen Leben im Orient gelebt zu haben und hinzufügt, daß er Arabisch wohl nur vergessen habe,¹⁷⁵ dann wird deutlich, wie wenig ernst Gautier es mit der 'Anpassung' eigentlich meint: Im Grunde ist es das Prestige des Orients, das zu seiner Zeit in der westeuropäischen Kulturgemeinschaft als eine neue Exotik Modeerscheinung war, welches ihn mehr fasziniert. In Istanbul bedauert er einmal, ein Kleidungsstück nicht gekauft zu haben, in dem er sich in Paris auf imposante Weise hätte zur Schau stellen können: „Je regrette fort de n'avoir point acheté un grand dolman cerise fait de filets paille, à longues manches pendantes, qui m'aurait donné à Paris un air de mamamouchi très-respectable, et dans lequel j'eusse paru aussi beau que M. Jourdain pendant la cérémonie.“ [C, 161-162]. Abgesehen vom Tragkonfort und von der Exotik der Kleidung, erwacht bei Gautier der Wunsch, sich zu „orientalisieren“ (Sarga Moussa), vor allem in den angenehmen Momenten des orientalischen Lebens (vorwiegend während der körperlichen und geistigen Ruhe) und die **optische Integration** Gautiers in die Kultur von Istanbul bleibt zeitlich und räumlich begrenzt. Sie unterstützt ausschließlich den Beobachtungsdrang des Pariser Journalisten, der sich besonders in Istanbul danach sehnt, janusköpfig zu sein, um das orientalische Spektakel samt Dekor und Schmuck mit den Augen abzutasten: „Je voudrais être comme Janus et avoir deux faces.“ [C, 91].

Gautiers Begegnung mit dem 'Fremden', den Sarga Moussa sehr präzise als „un rencontre à distance“ qualifiziert, macht aus Gautier einen klassischen Bildungsreisenden: Er wünscht nicht, die Schleier einer anonymen Welt zu heben, um selbst in Erfahrung zu bringen, was dahinter liegt. Abgesehen davon, daß er sich (wie bereits erwähnt) den äußeren Umstände fügend seine Reisen unternimmt (d.h. in erster Linie für berufliche Zwecke, um sein Lebensunterhalt zu verdienen), ist bei Gautier die Reise nicht mehr ein zeitlich begrenztes *dépassement naturel*, das vom Appetit für das Visuelle angeregt wird:

«Qui a bu boira», assure le proverbe; on pourrait modifier légèrement la formule, et dire avec non moins de justesse: «Qui a voyagé voyagera.» – La soif de voir, comme l'autre soif, s'irrite au lieu de s'éteindre en se satisfaisant. Me voici à Constantinople, et déjà je songe au Caire et à l'Égypte. L'Espagne, l'Italie, l'Afrique, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, une partie de l'Allemagne, la Suisse, les îles grecques, quelques échelles de la côte d'Asie, visitées à plusieurs époques et à diverses reprises, n'ont fait qu'augmenter ce **désir de vagabondage cosmopolite**. [C, 25] [HdA].

Alle diese Länder und Gegenden gehörten, so Gautier, zum universellen Buch, aus dem jeder lernen müsse: „Que d'années on perd stupidement dans la vie! Toute éducation ne devrait-elle pas avoir pour complément un voyage de circumnavigation autour du monde?“ [C, 76]. Dieser Gedanke ist aber aufgrund des Fehlens ausreichender Sprachkenntnisse nur begrenzt umsetzbar; und die Welt

¹⁷⁵ „Il me semble que j'ai vécu en Orient; et lorsque pendant le carnaval je me déguise en quelque caftan et quelque tarbouch authentique, je crois reprendre mes vrais habits. J'ai toujours été surpris de ne pas entendre l'arabe couramment; il faut que je l'aie oublié.“ [CG, Bd. II (1986), 41, Brief Nr. 441].

ist nicht für jeden zum lernen da, sondern oft zum anschauen wie auf einem Bild. Gautier selbst ist hierfür ein Beispiel. An Louis de Cormenin schreibt er 1852 aus Istanbul: „Quant aux habitants, une fois qu'on a vu leur costume, c'est fini. Ils parlent des argots impénétrables.“ [CG, Bd. V (1991), 68-69, Brief Nr. 1755]. Auch seinen Lesern teilt er mit, daß er Türkisch von Molière gelernt habe: „Je ne sais de turc que les mots insérés par Molière dans la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*, et ce n'est pas d'ailleurs une de ces langues transparentes comme l'italien, l'espagnol et le portugais, derrière lesquelles la pensée se devine, bien qu'on ne les connaisse pas“ [C, 214]. Außerdem ist in Istanbul die Kenntnis einer einzigen Sprache nicht ausreichend: „La connaissance de quatre idiomes est indispensable pour les rapports ordinaires de la vie: le grec, le turc, l'italien, le français“ [C, 106]. Folglich bleibt Gautier nichts anderes übrig, als das Innere durch das Äußere zu ersetzen: „Il n'y a donc que des observations visuelles à faire, et [...] mon lorgnon avale d'objets à l'heure.“ [CG, id.]. Nach einer Zeit erweist sich jedoch auch die Berichterstattung (die reine Beschreibung) für den Reisenden als unbefriedigend, was wiederum sein Aufbruch ankündigt: „Las de merveilles, fatigué d'admiration“ [C, 345], kehrt er heim; und es überrascht schließlich nicht, zu erfahren, daß, trotz des entgegengesetzten Eindrucks, den die Zahl seiner Reiseschilderungen erwecken könnte, Gautier das Reisen nicht sehr gemocht hat: „À parler franc, je ne sais plus si les voyages m'amuse. Je t'avoue que ce doute m'inquiète terriblement sur mon avenir“ [CG, id., 69].

Gautiers Konstantinopel, das London ähnelt und nichts orientalisches hat

Als Théophile Gautier 1852 Istanbul kennenlernt, befindet sich das Osmanische Reich inmitten der Phase des *Tanzimat*. Das Wort *Tanzimat* kommt vom Arabischen und bedeutet „Reorganisation“ bzw. „Ordnung schaffen“. Die Idee einer Reorganisation geht auf das 18. Jahrhundert zurück; mit der konsequenten Umsetzung der Reformen wurde aber erstmals unter der Regierung von Mahmut II (1808-1839) begonnen. Hierdurch sollten Lösungen für die Schwierigkeiten gefunden werden, die in diplomatischen Beziehungen den fruchtbaren Dialog zwischen Europa und dem Osmanischen Reich verhinderten.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Unter den nicht-türkischen Historikern konstruieren Ezel und Stanford Shaw die geschichtlichen Ereignisse sehr genau und mit sachlichen Kommentaren. Sie resümieren die Idee, Ausmaß und Wirkung der Reformen folgend:

The *Tanzimat-i Hayriye*, or „Auspicious Reorderings“, was a period of sustained legislation and reform that modernized Ottoman state and society, contributed to the further centralization of administration, and brought increased state participation in Ottoman society between 1839 and 1876. Its antecedents lay in the passion for „ordering“ (*nizam*) that had guided the efforts of Gazi Hasan Pasa and Halil Hamit Pasa during the reign of Abdulhamit I (1774-1789) as well as those of Selim III and Mahmut II. It was the latter who made the *Tanzimat* possible by extending the scope of Ottoman government far beyond its traditional bounds to include the right and even the duty to regulate all aspects of life and changing the concept of Ottoman reform from the traditional one of attempting to preserve and restore the old institutions to a modern one of replacing them with new ones, some imported from the West. The successes as well as the failures of the *Tanzimat* movement

Die Veränderungen durch die Reformen der *Tanzimat*-Periode, die u.a. Istanbuls heutiges Bild geformt haben, sind für die Reisenden zur Zeit Gautiers deutlich sichtbar: Sie manifestieren sich in der Architektur, in der urbanen Struktur, vor allem aber bei den Angehörigen der islamischen Gemeinschaft Istanbuls. In einem Brief vom 4. August 1852, in dem Gautier der Sultan Abdül-Mecit I vom Ansehen her mit der Jugend von Gérard de Nerval vergleicht, klagt: „Il a un paletot sac en drap bleu et une calotte grecque. Ô civilisation, ce sont là de tes coups!“ [CG, id., 87, Brief Nr. 1769]. Der Brief schließt aber in einem wohlwollenderen Ton: „C’est égal, Constantinople est encore assez farce, malgré le progrès des lumières.“ [id.]. An Cormenin hatte Gautier schon im Juni des gleichen Jahres geschrieben: „La ville est superbe, un peu gâtée par la réforme, mais très belle encore.“ [id., 68, Brief Nr. 1755]. Wenige Tage später schreibt er ihm: „J’ai visité les principales villas semées le long du Bosphore, qui a beaucoup de rapport avec

in many ways directly determined the course reform was to take subsequently in the Turkish Republic to the present day.

Ezel Shaw; Stanford Shaw. *History of the Ottoman Empire and the Modern Turkey*. (2 Bde) Cambridge: Cambridge UP, 1977 hier Bd. II: *Reform, Revolution and Republic: The rise of modern Turkey (1808-1975)*, 55.

Ungeachtet seines großen geopolitischen Potentials, wurden mit der Absicht, die Gesellschaftsstrukturen des Osmanischen Reiches an die europäischen Normen anzupassen, bis 1876 gezielt soziale und politische Erneuerungen vorgenommen. Zu den wichtigsten Reformen gehören: Zentralisierung der Verwaltung, Säkularisierung des Schulwesens, Vereinheitlichung des Rechtswesens, Neuorganisation der Armee (Gründung von Militärakademien), Effizienz im Gesundheitswesen (Eröffnung der ersten medizinischen Fakultät), Einrichtung der Post u.a.

Diese Maßnahmen auf der Basis islamischer Tradition führten jedoch zur Entstehung einer widersprüchlichen Politik innerhalb und außerhalb des Landes und zu ausweglosen Situationen. Damit stellt sich die Frage, ob Istanbul (und damit die Türkei selbst) mit der Aneignung von europäischen Werten nicht ein Mangel an Selbstbewußtsein gezeigt hat – statt auf die eigenen kulturellen und religiösen Besonderheiten aufbauend, eine besondere Autonomie zu entwickeln. Eine ähnliche Bemerkung macht Sarga Moussa, indem er den Versuch, europäische Gesellschaftsstrukturen in die eigene türkische Tradition einzugliedern noch schärfer kritisiert: „En singeant l’Occident, le pouvoir ottoman ne peut que perdre sa crédibilité“. [Gautier. *Constantinople et autres textes sur la Turquie*. Paris: Boîte à Documents, 1990; Präsentation Sarga Moussa: 7-30 hier 21]. In seiner Gesamtheit (d.h. Idee, Notwendigkeit, Praktikierbarkeit und Konsequenz) ist dieser Integrationsversuch als reine Imitation der äußeren Formen europäischer Gesellschaftsstrukturen nicht zu rechtfertigen. Er wirkte zerstörend und machte Istanbul (durch hohe Kriegsfinanzierungen, aufeinanderfolgende Niederlagen und demütigende Verträge) immer mehr zu dem prominenten „kranken Mann am Bosphorus“. Dieser „kranke Mann“, der das europäische Gleichgewicht störte, scheint allerdings doch nicht so krank gewesen zu sein, denn wer würde nicht gerne mehr als dreihundert Jahre lang **nur krank** sein?

On parle du *malade*. Ces gens-ci ont l’air de se bien porter. Ressembleraient-ils aux incurables qui sourient à la mort parce qu’ils ne l’entendent pas venir? Peut-être. Cependant quelque défaillance, tout au moins quelque pâleur marque l’état désespéré de l’agonisant; or ces hommes ont la respiration libre, ils ont la démarche assurée, ils ont l’activité mesurée et tranquille de la bonne santé. Tant qu’ils voudront tenir, ils tiendront. À moins que l’Europe ameutée contre eux ne les refoule violemment en Asie, je n’imagine pas que leur pouvoir se dissolve de sitôt. [Gasparin, op. cit., 133].

la Tamise. Crois en ton ami qui est la vérité même. Constantinople ressemble beaucoup à Londres et n'a rien d'oriental.“ [id., 71, Brief Nr. 1758]. Damit bestätigt er letztlich, was zuvor Nerval und Flaubert gesagt haben.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Nerval schrieb an seinen Vater aus Istanbul am 19. August 1843: „Depuis mon arrivé à Constantinople, je me suis senti toujours dans une ville européenne où le Turc est devenu lui-même un étranger. J'habite Péra, ville complète qui a la physionomie de Lyon ou de Rouen, ainsi que Galata sa voisine.“ [Nerval. *Œuvres complètes*, op. cit., Bd. I, 1400-1401]. Nach ihm erklärte Flaubert seiner Mutter aus Istanbul am 14. November 1850: „Constantinople est éblouissant. Figure-toi une ville grande comme Paris, où il y a un port plus large que la Seine à Caudebec, avec plus de vaisseaux que dans Le Havre et Marseille réunis; [...] certains quartiers rappellent les vieilles rues de Rouen“ [Flaubert. *Lettres d'Orient*, op. cit., 244]. Kurze Zeit später prophezeite auch Du Camp: „Stamboul même n'est plus si turque qu'autrefois; dans dix ans tout cela sera européenisé et il y aura des omnibus qui stationneront devant les mosquées.“ [Maxime du Camp. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Messina: Peloritana, 1972, 420]. Dabei konnte dieses Erlebnis einer modernisierten orientalischen Stadt für Gautier nicht so enttäuschend gewesen sein, denn Flaubert hatte ihn schon darauf vorbereitet, indem er ihm 1850 berichtete: „Il est temps de se dépêcher. D'ici à peu l'Orient n'existera plus. Nous sommes peut-être des derniers contemplateurs. – Vous ne vous doutez pas de tout ce qui est déjà sali; les soldats turcs ont des sous-pieds! J'ai vu passer des harems dans des bateaux à vapeur.“ [Flaubert, ebd., 197].

Was danach die Gräfin von Gasparin mehr als fünfzehn Jahre später behauptet, lässt wundern, wessen Standpunkt der Wirklichkeit näher kommt: „Rien ici ne rappelle l'Europe [...]. Non, Constantinople n'est pas l'Europe. [...]. Stamboul, c'est l'Asie, c'est le Levant, cela n'a rien de commun ni avec notre caractère, ni avec nos mœurs, ni avec notre physionomie.“ [Gasparin, op. cit., 132]. Jedoch bezieht sich die Gräfin hier auf die Bräuche, die Charaktere und die Physiognomien, während Nerval, Flaubert, Du Camp, Gautier und viele andere der männlichen Reisenden von der Physiognomie der Stadt sprechen. Es ist die Frage, welcher Aspekt den Orient und eine orientalische Stadt bestimmt: die Menschen oder die Architektur? Es sind immer zumindest zwei unterschiedliche Teile, die ein Ganzes formen.

An dieser Stelle kann an die folgende Beobachtung angeknüpft werden: Bis auf einige Ausnahmen, reisen nur die Männer in den Orient. Die Frauen bereisen den Orient in Begleitung eines Mannes (Ehegatte, Vater oder Bruder). Auffallend ist der Unterschied in der Proportion zwischen Quantität und Qualität bei Männern und Frauen: Während unter den vielen Veröffentlichungen männlicher Reisender wenig Qualität festzustellen ist, sind die noch wenigen Veröffentlichungen von Frauen fast ausnahmslos von hoher Qualität, was in erster Linie auf ihr Bemühen um Objektivität zurückzuführen ist. Die türkischen Botschaftsbriefe von Lady Mary Montagu (1689-1762) zum Beispiel an Alexander Pope oder Abbé Conti, die sie während des diplomatischen Aufenthaltes ihres Mannes zwischen 1717 und 1718 in Istanbul schreibt, gehören zu den besten Beispielen, in denen sie auf sehr geistreiche Art die Wertvorstellungen des eigenen und des 'fremden' Landes kritisiert und damit ein wichtiges kulturhistorisches Dokument über das Istanbuler Leben hinterläßt. In Frankreich veröffentlicht Comtesse de Gasparin (1813-1894; 1847/48 in Griechenland, Ägypten, Sinai, Jerusalem, Libanon; 1865 in der Türkei) einen ähnlich informativen und humorvollen Reisebericht, der ästhetisch und zugleich politisch engagiert ist und mutig die persönlichen Beobachtungen kundtut:

Au Caire, l'Européen se sent chez lui; à Constantinople, c'est le Turc qui est chez soi. Au Caire [...] les musulmans contemplaient de très-bas l'Européen; à Constantinople, c'est de très-haut que les Turcs nous regardent. Au Caire, l'Européen, c'était un génie supérieur et redoutable [...] mais devant lequel on s'inclinait avec respect lorsqu'on le rencontrait par les rues de la ville. [...]. Intègre ou déloyale, toute action de l'Européen était juste. L'Européen pouvait à son gré manier le bâton, faire siffler la courbache, molester le fellah, rompre le os de quiconque lui résistait, toujours il avait raison. Ici, à Constantinople, l'Européen placé dans un milieu qui l'enveloppe et qui le domine, voit

Dieser Eindruck wird zunächst durch die geographische Lage von Istanbul geweckt. Hin- und hergerissen zwischen Europa und Asien, schafft die Stadt es nur mit Mühe, ein Gleichgewicht mit den eingeführten neuen Lebensweisen herzustellen. Im 19. Jahrhundert, zur Zeit der westlichen Industrialisierung, wird diese Spannung noch größer, da sich zwischen den alten Traditionen, die einen ruhigen Lebensstil gewähren, und den modernisierenden Reformen, die Hoffnung auf (eine hart zu verdienende) Anerkennung in Europa wecken, sehr rasch ein Riß bildet, der durch die industrielle Unterentwicklung des Ostens noch stärker ins Auge fällt. Dementsprechend lebt die Stadt in zwei unterschiedlichen Zeiten, und die Reisenden durchqueren von Stadtteil zu Stadtteil verschiedene Jahrhunderte. Aufgrund dieser Tatsache bietet sich in der Tat der Januskopf mit seinen zwei in entgegengesetzte Richtungen blickenden Gesichtern als geeignete Metapher für Istanbul an. Sarga Moussa erweitert diese Idee von Istanbul als einem Sinnbild des Zwiespalts, indem er die Stadt zu einer „galerie de glaces“ erklärt, die dem Betrachter deformierte Bilder aus Europa widerspiegelt: „La capitale de l’Empire ottoman, au milieu du XIX^e siècle, apparaît comme une galerie de glaces renvoyant au spectateur une image déformée de l’Europe. La ville semble se vider de sa substance orientale pour devenir un puzzle composé d’éléments hétéroclites. Le récit de voyage révèle ici une crise de référentialité.“¹⁷⁸

Diese unregelmäßigen Puzzleteile, die Gautier veranlassen, Istanbul auf den ersten Blick mit London zu vergleichen, fügen sich jedoch unvermutet zu einer Einheit, als Gautier sich während des *Ramazan* in Istanbul befindet: Der Reisende erlebt die Stadt in einer ganz besonderen Dynamik, deren Intensität die sonst erfahrene Schizophrenie Istanbuls aufhebt. Warum aber sehen Besucher in Istanbul London, Lyon, Rouen oder Paris? Genügt die Existenz von zwei Stadtteilen, Pera und Galata, wo die Türken in ihren ‘modernen’ Kleidern selber als ‘Fremde’ erscheinen, und eventuell einige Dörfer entlang des Bosphorus’, wo Offiziere der europäischen Marine opulente Feste feiern, um in Istanbul, das durch einen außergewöhnlich langen und reichen Amalgamierungsprozeß entstanden ist und dessen multikulturelle Infrastruktur von Römern, Griechen, Bulgaren, Arabern, Juden, Armeniern, türkischen Nomaden, seldschukischen und osmanischen Dynastien geformt ist, lediglich ein Plagiat einer europäischen Stadt zu sehen?

Constantinople

Gautier teilt an Cormenin am 25. Juli 1852 aus Istanbul mit, daß er unter dem Titel *Promenades d’été: De Paris à Constantinople* insgesamt zwanzig *feuilletons* schreiben und diese im Intervall von zehn Tagen in Fünferpaketen nach Paris schicken möchte. [cf. CG, id., 82, Brief Nr. 1760]. Aus den geplanten zwanzig *feuilletons* werden fünfundzwanzig, die *La Presse* von Oktober 1852 bis November 1853 veröffentlicht. [Erscheinungsreihe der Artikel: Siehe **Anhang:**

bien que sa petite personne n’en est pas le centre. [Gasparin, op. cit., 132].

¹⁷⁸ Sarga Moussa. „Constantinople de Gautier ou les enjeux de la distance esthétique“ in id. *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyages en Orient (1811-1861)*. Paris: Klincksieck, 1995, 199-222 hier 200.

Anmerkungen]. Diese Artikel werden anschließend in einem Buch gesammelt, in dreißig Kapitel eingeteilt und Ende 1853 mit dem Erscheinungsjahr 1854 unter dem Titel *Constantinople* von Michel Lévy Frères in Paris herausgegeben.

Das Buch, das Henry James 1875 als „next after the *Voyage en Espagne*, its author's masterpiece“¹⁷⁹ beurteilt, beginnt mit dem Aufbruch aus Marseille. Malta, Syra, Izmir, Troja und die Dardanellen sind die Stationen vor der Einfahrt in den Bosphorus, die in räumlicher Reihenfolge und den Zeitablauf der Anreise berücksichtigend beschrieben werden. Am Ende des fünften Kapitels (*La Troade – Les Dardanelles*) und ab dem sechsten Kapitel (*Le Petit Champ – La Corne d'Or*) beginnen die Istanbul-Beschreibungen, die ohne Datum und als voneinander unabhängige Stücke gedruckt werden. Das Inhaltsverzeichnis erweckt insgesamt den Eindruck eines Reiseführers, in dem alle Sehenswürdigkeiten der Stadt aufgelistet sind. Die lineare Lektüre („trop linéaire [...] pour un récit de voyage“¹⁸⁰) macht es möglich, daß die Stadt auf ein übersichtliches Panorama reduziert wird. Was sein Freund Nerval dem Vater aus Istanbul circa zehn Jahre zuvor erklärte: „pour être venu si loin il faut du moins bien voir et bien connaître des lieux qu'on ne reverra plus“¹⁸¹, scheint auch Gautier mit seiner pflichtbewußten Hingabe an die Stadtbesichtigung zu bestätigen.

Sarga Moussa, der in dem erwähnten Artikel „Un voyage vers le corps“ die Metamorphose der Körperlichkeit in *Constantinople* durch die verschiedenen Erlebnisse der persönlichen Begegnung Gautiers (Kapitel XI bis XIX) analysiert, entwickelt aus dieser Perspektive eine „Leitlinie“ („une ligne directrice“), die ihm dazu verhilft, eine inhaltliche Kohärenz unter den scheinbar voneinander unabhängigen Episoden des Reiseerlebnisses zu rekonstruieren. Moussa warnt aber den Leser, der nach einer Logik in *Constantinople* sucht oder suchen will, da sich eine solche Suche in dieser vielseitigen Zusammenstellung der Kapitel gegen die Absicht des Autors stellen würde. Somit erklärt Moussa die Frage nach der Struktur des Werkes als unergiebig. Zugleich gibt er zu bedenken, die augenscheinliche Leichtigkeit des Werkes auch nicht als selbstverständlich hinzunehmen. Gautiers systematisches Abtasten der Stadt, womit Leben und Materie ausgewogen miteinander kombiniert werden, geht in der Tat auf ein Konzept zurück, das nicht willkürlich ausgedacht worden ist und das die Struktur des Werkes akzentuiert: Die Struktur des Werkes beruht auf der Veranschaulichung der topographischen, architektonischen und kulturellen Besonderheiten von Istanbul, die zugleich seinen Charakter formen.

Zwischen dem sechsten Kapitel, das die Umgebung von Gautiers Unterkunft schildert, und dem letzten Kapitel (*Chapitre Trente*), das ganz unerwartet (als Gautier von seinen Ausflügen in die Dörfer an den Ufern des Bosphorus berichtet)

¹⁷⁹ Henry James. „Théophile Gautier“ in id. *Literary criticism. French writers. Other European writers. Prefaces to the New York edition*. New York: Library of America, 1984, 353-389 hier 387.

¹⁸⁰ Sarga Moussa. „Constantinople de Théophile Gautier: Un voyage vers le corps“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XI (1989), 23-41 hier 37.

¹⁸¹ Nerval. *Œuvres complètes*, op. cit., Bd. I, 1404 [an seinem Vater, Oktober 1843].

die Abreise ankündigt, lassen sich die Istanbul-Erlebnisse als **Stadtleben** und **Stadtansichten** in zwei Komplexe einteilen.

Das Stadtleben wird anhand von folgenden vier Komponenten beschrieben:

- × **Straßenaktivität** [*Cafés*, K.8; *Les boutiques*, K.9; *Les bazars*, K.10]
- × **Stadtbewohner** [*Les derviches tourneurs*, K.11; *Les derviches hurleurs*, K.12; *Les femmes*, K.16; *Le Derviche*, K.24; *Le Sultan à la Mosquée*, K.15; *Sultan Mahmoud*, K.24; *L'Elbicei-Atika*, K.26]
- × **Stadtkultur** [*Une nuit du Ramadan*, K.7; *Karagheuz*, K.14; *Dîner turc*, K.15; *Bain turc*, K.19; *La Rupture du jeûne*, K.17; *Le Beïram*, K.20]
- × **Ereignisse** [*Les incendies*, K.21; *Le Charlemagne*, K.21]

Sobald Gautier in Istanbul eintrifft, berichtet er zunächst über das Straßengeschehen: Kaffeehäuser, Läden und alles, was zu der orientalischen Einkaufsatmosphäre gehört, wird mit Begeisterung wahrgenommen und vermittelt. Diese äußerlichen Grundzüge, die das orientalische Leben mit kennzeichnen, konstituieren den charakteristischen ersten Blickfang für Reisende. Gautier, der nicht aus der Reihe tritt und von diesen erzählt, legt hierdurch thematisch den weiteren Verlauf seiner Artikel fest: Der Leser kann sich vorstellen, daß er der Reihe nach von Menschen, Bräuchen, Gebäuden und mit diesen verbunden, von Stadtteilen erzählen wird. Hierin läßt sich die typischen Merkmale eines Reiseführers erkennen, dessen Niveau (in dem vorliegenden Beispiel) hoch angesetzt ist.

Die Stadtbewohner, über die Gautier berichtet, lassen sich ihrerseits gruppieren: Religionsmänner, Frauen und Herrscher. Die Derwische von zwei verschiedenen Religionsorden werden dem Reisenden als eine Attraktion vorgeführt, die für den westlichen Touristen zugänglich ist; den Frauen begegnet der Reisende in der Öffentlichkeit hinter ihren Schleiern, auf dem Sklavenmarkt oder erfährt über ihr Leben im Harem durch die Geschichten anderer; vom Sultan und seinem Hof wird Gautier selbst ein Augenzeuge; über die Herrscher und die Angehörigen des Hofes aus der Geschichte wird im *Museum für Osmanische Kostüme* berichtet. Insgesamt entsteht der Eindruck, daß Gautiers Begegnung mit den Stadtbewohnern nicht mehr als ein Besuch in einem Museum ist, wo er sich nebeneinander aufgestellte Wachfiguren anschaut. Daraus wird verständlich, warum Gautiers Fremderfahrung ohne den direkten Kontakt (ohne Dialog, ohne Austausch) stattfindet und warum seine Erlebnisse hauptsächlich an den materiellen Aspekten der Stadt haften bleiben. Zudem bietet ihm die Materie der Stadt zum Zeitpunkt seines Aufenthaltes genügend Abwechslung, indem sie sich ihm aus zwei Perspektiven zeigt: zuerst in der märchenhaften Stimmung der Fasten- und Festzeit, womit der Monat des *Ramazan* schließt, und anschließend in ihrem ursprünglichen Chaos als eine Kulturmetropole.

Nicht nur Gautier hat das Glück, während der Fastenzeit in Istanbul zu sein, sondern mit ihm auch der Leser, der bei seiner Lektüre in den Genuß des prunkvollen orientalischen Anblicks kommt: Die Lichter (auf dem Wasser und im Lande), die besonderen Raffinessen der türkischen Gastronomie, die Musik, die

Straßenspiele, die nächtliche Lebendigkeit des Stadtlebens („le carnaval nocturne“ [C, 285]), die die tägliche Ruhe der Fastenstunden ausgleicht, die neuen Kleider der Angehörigen der islamischen Gemeinschaft in Vorbereitung auf die Festzeit („rien n’est plus joli que de voir les rues diaprées de costumes neufs, de couleurs vives et riantes, agrémentées de broderies ayant tout leur éclat“ [C, 285]), die Pracht („la magnificence turque éclate dans toute sa splendeur, [...] un luxe ordinairement caché“ [C, 286]) u.v.a. verleihen sowohl der persönlichen Erfahrung als auch der kollektiven Erfahrung von Istanbul eine besondere Fülle: „Si un voyageur arrivé par un bateau à vapeur descendait à terre en ce moment et s’en retournerait le lendemain, il emporterait de Constantinople une idée toute différente de celle qu’il aurait après un séjour prolongé. La ville des sultans lui paraîtrait beaucoup plus turque qu’elle ne l’est.“ [C, 285].

Neben der Beschreibungen dieses orientalischen Spektakels beinhaltet die Reihe der Artikel eines der Hauptereignisse von Istanbul: Stadtbrand, wofür die typischen Holzhäuser ständig einen Anlaß geben. In seinem diesbezüglichen Artikel geht Gautier auch auf die politische Brandlegung ein. Ein weiteres Ereignis, das ihm persönlich nahegeht, ist die Ankunft von *Charlemagne*, einem französischen Kriegsschiff, „une des plus prodigieuses réalisations de la puissance humaine“ [C, 300], „à la fois une ville, une forteresse et une locomotive“ [C, 301], das dem von Paris weit entfernten Gautier ein Stück Heimat bedeutet. Als diese augenfälligen Charakterzüge Istanbuls, die Höhepunkte ihrer Oberkultur und einige (persönlich erlebten) Ereignisse programmgemäß registriert werden, widmet Gautier seine Aufmerksamkeit nun den Stadtteilen und schaut auf Istanbul aus zwei Perspektiven: vom Meer aus und auf dem Lande. Die **Stadtansichten** werden ihrerseits nach den folgenden vier Kategorien beschrieben:

- * **Die Ufer des Bosphorus** [*Le Bosphore*, K.29; *La Corne-d’Or*, K.6]
- * **Stadtteile**: europäische Seite [*Le Petit Champ*, K.6; *Balatà*, K.19; *Le Phanar*, K.19] und asiatische Seite [*Kadi-Keui*, K.27]
- * **Stadtgrenzen** [*Les murailles de Constantinople*, K.18]
- * **Öffentliche Plätze und Denkmäler** [*L’Atmeïdan*, K.25; *Le cimetière de Scutari*, K.13; *Les Mosquées*, K.22; *Sainte-Sophie*, K.22]
- * **Paläste** [*Le Sérail*, K.23; *Le Palais du Bosphore*, K.24]
- * **Ausflugsorte** [*Le Mont Bougourlou*, K.28; *Les îles des Princes*, K.28]

Diese Stadtansichten werden dann zur eigentlichen Inspirationsquelle für den Journalisten, der seine Leser durch die Straßen und Fassaden von Istanbul führt, wie er sie gewöhnlich durch eine *Salon*-Ausstellung führt, indem die zu zeigende ‘authentische’ Exotik nach harmlosen Kriterien wie *animé*, *amusant*, *charmant*, *gracieux*, *harmonieux*, *pittoresque* oder *bizarrement pittoresque* ausgewählt und beschrieben wird:

Cette flânerie à travers rues fait malgré moi vagabonder ma plume; la phrase suit la phrase comme le pas suit le pas; la transition manque, je le sens, entre tant d’objets disparates, mais il serait peut-être inutile de la chercher; acceptez donc tous ces petits détails caractéristiques, habituellement négligés par les voyageurs, comme des verroteries de

couleurs diverses réunies sans symétrie par le même fil, et qui, si elles sont sans valeur, ont au moins le mérite d'une certaine baroquerie sauvage. [C, 148].

Entscheidungen: Kultur oder Kontur?

Grant Crichfield behauptet in einem Aufsatz, daß *Constantinople* in der Entwicklung des französischen Orientalismus eine zentrale Bedeutung habe und daß es den Höhepunkt des literarischen Interesses für das Osmanische Reich in der Mitte des 19. Jahrhunderts bilde.¹⁸² Er geht auf die Hintergründe nicht weiter ein, so daß der Leser mit der Frage konfrontiert ist, in welcher Hinsicht dem Werk diese Bedeutung beizumessen ist. Die Besonderheit und damit die Neuheit von *Constantinople* unter den anderen zeitgenössischen Reiseberichten liegt darin, daß Gautier sich auch hierin aus politischen Debatten heraus hält. Entgegen dem üblichen Stil [in den zeitgenössischen Reiseberichten] nimmt er keine Stellung zu der seinerzeit aktuellen Orientfrage, „cette formidable question d’Orient, à laquelle il est encore plus difficile de répondre qu’à la question d’Hamlet“¹⁸³. Diese Zurückhaltung ist zum einen auf Gautiers allgemeine Reserviertheit in politischen Fragen und zum anderen auf das Genre des Feuilletons zurückzuführen, das eher eine angenehme Plauderei als eine politische Aufklärungsschrift vorsieht. An den Zeitungsabonnenten will selbst Gautier sich nicht durch persönliche Reflexion offenbaren – obwohl er in der Buchausgabe der Artikel die Möglichkeit gehabt hätte, einige Stellen zu erweitern und seine Erfahrungen von einer noch nie zuvor erlebten Lebensweise, zu vertiefen und diese zum Gegenstand von kritischen Reflexionen zu machen. Diese allgemeine Reserviertheit bedeutet aber nicht, daß Gautier seine persönlichen Ansichten durchgehend für sich behält: Auf der Suche nach Schönheit, die ihm die Exotik bieten sollte, verfällt Gautier bereits zu Beginn seiner Reise nach Istanbul in Verzweiflung angesichts des heruntergekommenen Ansehens der antiken Welt, als er den „edlen“ Griechen in Kleidern begegnet, die seinen Vorstellungen nicht entsprechen:

Chose horrible à dire et plus horrible encore à contempler, ces nobles Hellènes étaient coiffés de bonnets de coton comme des Bas-Normands! – O Grèce! terre classique! ton intention était-elle de me navrer le cœur et de me faire perdre ma dernière illusion en m’apparaissant sous la figure de deux de tes fils mitrés du casque à mèche bourgeois! [C, 60].

Wenn er dann sein Ziel erreicht, macht Gautier zuweilen auffallende Bemerkungen bezüglich der ‘fremden’ Lebensformen, schon indem er Ausdrücke wie „la terre barbare“ [C, 85], „un corps barbare“ [C, 159], „l’ancienne énergie barbare“ [C, 356], „ces honnêtes barbares“ [C, 198] oder „ces barbares exécutions“ [C, 99] konstruiert. Obwohl der Kontext die grundsätzliche

¹⁸² Cf.: Grant Crichfield. „Decamps, Orientalist intertexte and counter-discourse in Gautier’s *Constantinople*“, *Nineteenth-Century French Studies* XXI (1992/93), 305-321 hier 305.

¹⁸³ Gautier. „Théâtres: *La question d’Orient*, pochade en un acte de M. J. Moineaux“, *La Presse* 9 mai 1854.

Sympathie und Neugier Gautiers für die exotische Kultur Istanbuls offenbart, greift dieser ganz selbstverständlich auf die allgemeinen Bilder in der damaligen Gesellschaft zurück; und, trotz freundlichem Interesse kommt Gautier nicht auf den Gedanken, solche übernommenen Bezeichnungen zu revidieren oder zumindest zu präzisieren, welche Bedeutung zum Beispiel gerade das Wort „Barbar“ für ihn persönlich hat.¹⁸⁴

Wenn es darum geht, die Charakterzüge der „Barbaren“ zu beschreiben, dann beschränkt sich Gautier auf Aussagen wie „les Turcs ne sont jamais pressés“ [C, 184], „les Turcs [...] sont graves, lents, majestueux pour toutes les actions de la vie“ [C, 200], „les Turcs, mangeant avec leur doigts, n’ont naturellement pas d’argenterie“ [C, 149] oder „fumer est un des premiers besoins du Turc“ [C, 143]. Die einzige scharfe Bemerkung, zu der er sich in dieser Hinsicht hinreißen läßt, bezieht sich auf das gereizte Klima, das die körperliche Anstrengung der Fastenzeit inmitten eines heißen Sommers erzeugen und die „leeren Gehirne“ der „toleranten“ Türken anstacheln kann: „L’exaltation du jeûne échauffe les cervelles vides, et la tolérance habituelle, amenée par les progrès de la civilisation, pourrait facilement s’oublier dans ces moments-là“ [C, 313].¹⁸⁵

Diese Ausführungen legen nahe, wie problematisch es ist, in Gautier (trotz allem Anschein) einen Vertreter des Orientalismus im Sinne Edward Saids zu sehen, wie es bei anderen Künstlern/Autoren eher der Fall ist, die bewußt einen etablierten Kanon weiterführen wollen – vor allem dann, wenn sie von Institutionen bezahlt sind. Gautier, der gebildete und romantische Bonvivant der Pariser Gesellschaft, der eher um sein Lebensunterhalt besorgt ist, als um die politischen Ereignisse in Europa, fühlt sich keinerlei gesellschaftlichen oder politischen Ideen verpflichtet. Im übrigen Teil der Artikel berichtet Gautier über das optisch Handgreifliche, indem er Stadtphysiognomien (Mensch und Architektur), Sitten und Bräuche verbal fotografiert. Diese minuziöse Beschreibung der äußeren Wirklichkeit verhindert zwangsläufig die Kontemplation und des Erzählers Suche nach der Schönheit verstärkt die Konzentration auf die orientalische Ästhetik, die in den

¹⁸⁴ Neben den Bildern, die von der Mehrheit der französischen Gesellschaft benutzt werden, gibt es andere Bilder aus den Berichten anderer Reisende, die den „Barbaren“ (oft semi-gloabliert als *l’Oriental*) mit Vorsicht und Genauigkeit charakterisieren:

Leur façon d’agir respire un constant respect de soi-même que déconcertent et que froissent nos vivacités européennes. L’Oriental ne conçoit pas que l’on se fâche; nos promptitudes lui paraissent de la brusquerie, presque de la grossièreté. Il a les intonations caressantes, il use de périphrases délicates, il laisse sous leur voile toutes les questions intimes. Calme et discret, il ne s’approche de votre pensée qu’avec retenue, de votre personne qu’avec précaution; si bien qu’en fait de politesse, lorsqu’il s’agit de Turcs et de Francs, les Turcs au bout du compte sont les gentilshommes, et nous les malappris. [Gasparin, op. cit., 111].

¹⁸⁵ Eine ähnlich diskriminierende Gesinnung gegenüber ‘fremden’ Kulturen wird an einer anderen Stelle in *Constantinople* sichtbar, die inmitten der dichten Stadtbeschreibung der Aufmerksamkeit zunächst entgeht. Gautier, der von sich behauptet, er sei lediglich ein *poète* [cf. C, 78], bemerkt über das jüdische Volk: „Ce peuple immuable dans sa crasse [...] continue sa comédie de misère; il est toujours puant, sordide et bas, cachant de l’or sous des haillons“ [C, 277].

exotischen Kulturen *pittoresque* bzw. *couleur locale* benannt wird. Die Ästhetik funktioniert aber bei Gautier wie eine unsichtbare Mauer und verhindert die Möglichkeit eines kulturellen Austausches: Gautier beschreibt sein neues exotisches Objekt an Ort und Stelle (hier die Stadt Istanbul), genau so, wie er ein orientalisches Theaterstück beschreiben würde, das er am Vorabend im *Théâtre de la rue Richelieu* gesehen hätte und vermittelt Beobachtungen, die sich auf Stadtphysiognomie und Straßenszenen beschränken.

Natürlich ist Gautier kein idealistischer Berichterstatter, der nur seinem Gegenstand gerecht werden will. Er ist ein Berufsschreiber, der durch den Journalismus, diesen „putinage d’esprit“¹⁸⁶, zwischen Verpflichtung und Vergnügen gefangen geblieben ist. An Cormenin schreibt er im Juli 1852: „Ausstôt que j’aurai fini les sales articles d’impressions nécessaires à mon retour, je gribouillerai une nouvelle intitulée *Dénouement turc* pour *La Revue*, d’une vingtaine de pages, mais chouette.“ [CG, ebd., 76-77, Brief Nr. 1760]. *Dénouement turc* wird nie geschrieben und die Bezeichnung der Istanbul-Schilderungen als „sales articles“ zeigt, wie unwichtig ihm sein Objekt ist und wie weit entfernt er sich von einem kulturpolitischen Engagement befindet. Schließlich initiiert Gautier mit seinem weitgehenden Verzicht auf „Belehrung und moralisierende Interpretation des Gesehenen“¹⁸⁷, die ersten Veränderungen in der Tradition der literarischen Reiseberichte des 19. Jahrhunderts, die eine Befreiung von der kritischen Urteilsgebung in die Wege leiten und den ideologischen und philosophischen Diskurs durch die Suche nach Ästhetik ersetzen.

Der Journalist, der kein Januskopf sein kann und die Physiognomie der Stadt und ihre Kultur nicht mit gleicher Intensität wahrnehmen und reflektieren kann, trifft eine Entscheidung zu Gunsten der Konturen: Der Berichterstatter, ein Gautier „usuel et commode“¹⁸⁸, registriert die Vorderansichten mit allen ihren Details, die in ihrer Vollständigkeit an Rubens’ Gemälden erinnern. In der Rolle des Zuschauers, konzentriert sich Gautier konsequent auf das materiell Sichtbare. Friedrich Wolfzettel nennt diese Art von Schilderung „deskriptive Reisebeschreibung“. Sie weist indirekt daraufhin, daß Gautier als der Berichterstatter den Anforderungen nicht immer gewachsen ist, die das Unbekannte prinzipiell stellt und nimmt folglich die Rolle des Zuschauers ein, der das Pittoreske gewissenhaft und ohne Hinterfragen auf eine Wort-Leinwand projiziert: „Curieux d’autre chose, il se limite [...] et s’accroche à ce qui est visuellement autre, d’une beauté différente, ou simplement curieux: au pittoresque.“¹⁸⁹ Diese Art von Reise-Schreiben gibt die ersten Anregungen zum

¹⁸⁶ Cf.: Flaubert. *Correspondance*. (2 Bde), op. cit., Bd. I, 79 [an Louise Colet, 24 April 1852].

¹⁸⁷ Wolfzettel, op. cit., 258.

¹⁸⁸ Charles-Augustin Sainte-Beuve. „Théophile Gautier“, 16 novembre 1863, 23 novembre 1863, 30 novembre 1863 in id. *Nouveaux Lundis*. (13 Bde) Paris: Michel Lévy Frères, 1863-1870, Bd. VI (1866), 265-339 hier 266.

¹⁸⁹ Micheline Besnard. „Écriture d’un lieu commun: Constantinople (Théophile Gautier, Pierre Loti)“, *Australian Journal of French Studies* XXX (1993), 40-62 hier 43.

wechselnden Ton in den Reiseschilderungen, welcher sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts nach Flauberts *Voyage* immer deutlicher bemerkbar macht.

Fragmentierte Wirklichkeiten

Obwohl Gautier in Paris davon träumte, Europa hinter sich zu lassen, sucht er, als er in Istanbul ankommt, nach seiner eigenen Welt: „Il n’y a pas de statues, ni de tableaux dans les villes orientales; c’est une décoration à regarder.“ [CG, id., 68, Brief Nr. 1755]. Die Unzulänglichkeit, in das Innere der ‘fremden’ Welt einzudringen oder es auch nur aus Distanz nachzuempfinden, wird kompensiert mit dem ungewohnten Reichtum des Äußeren: die Stadt am Bosphorus stellt sich dem Berichterstatter als ein Kaleidoscop vor: „Jamais kaléidoscope plus varié ne tourna sous un œil curieux“ [C, 87-88]. Diese Dekoration stellt aber Gautier eine Herausforderung, solange sie ‘unerforscht’, d.h. unbekannt bleibt und der Reisende reduziert sich zum Auge, das die Außenwelt systematisch registrieren möchte.¹⁹⁰

Vor allem wenn Gautier eine ungewohnte Lebensart nicht versteht oder sich ein überraschendes politisches Ereignis nicht erklären kann, erinnert er sich, wie bereits zitiert, seiner „humble besogne de daguerréotypeur littéraire“ [C, 357] und läßt sich auf das ehrgeizige Unternehmen ein, die äußere Wirklichkeit wörtlich wiederzugeben: „Soucieux de vérité [...], désireux d’obtenir une reproduction exacte de la nature, de refléter la réalité dans ses menus détails, Gautier se sent parfois impuissant devant le réel. Il avoue la déficience du langage. Son écriture reste inférieure à la réalité, dès lors qu’il s’agit de «faire voir comme dans la nature».“¹⁹¹ Wie kann aber Wirklichkeit des Gesehenen und Erlebten reproduziert werden? Dieser Versuch der Darstellung der äußeren Wirklichkeit setzt aufmerksames Beobachten und lineares Aufzählen und den Verzicht auf die Eingliederung der persönlichen Anschauung voraus, damit das Objekt deutlich als solches erkennbar bleibt. Trotz der starken Konzentration auf das Sichtbare, zeigt sich die Schrift auch bei seinen Darstellungen immer wieder als unzureichend. Da die reine Beschreibung nicht genügt, um das ‘Fremde’ samt seiner Atmosphäre bis

¹⁹⁰ Bei Gautier ist das objektive Gerüst der Beschreibung jedoch ohne das ‘Fleisch’, das das ähnliche Gerüst von Gustave Flauberts Beschreibungen umfaßt: Es ist nur das Skelett zu sehen, aber nicht der Körper. Im Gegensatz zu Gautier geht es bei Flaubert und seiner Orientreise um die Sinnesbefriedigung, um die reine Hingabe an Eindrücke und an das Unerwartete – d.h. um eine ‘wirkliche’ Erfahrung durch Beobachtung, vor allem aber durch Erlebnis. Flauberts Reisebericht dokumentiert Ausschnitte der orientalischen Wirklichkeit, in der der Orient nicht mehr als das letzte Paradies auf Erden erscheint, sondern als eine ungewohnte Wirklichkeit, die zwischen Festfahrenheit des Alltags und Ungezähmtheit der Natur schwankt. So z.B. berichtet Flaubert an Louis Bouilhet aus Kairo Ende 1849: „Sur la route du Caire à Choubra il y avait [...] un jeune drôle qui se faisait enculer publiquement par un singe de la forte espèce“ [Flaubert. *Correspondance*. (4 Bde/*Pléiade*), op. cit., Bd. I, 542]. Bei Flaubert mischen sich in das Erleben und Berichten keine Phantasiespiele; d.h. in der Verknüpfung von Subjekt und Erlebnis ist die Stimme des Subjektes abwesend. Flauberts Vision und Orient-Erlebnisse sind *corporeal* (Edward Said). Seine Reise endet nicht mit der Desillusionierung, mit der Reisende wie Chateaubriand oder selbst Gautier niedergeschlagen heimkehren.

¹⁹¹ Kubilay Aktulum. *Analyse d’un récit de voyage en Turquie. Autour de Constantinople de Théophile Gautier*. Dissertation (Nouveau Doctorat), Aix Marseille, 1993, 45.

nach Europa zu vermitteln, macht sich bei Gautier die Notwendigkeit bemerkbar, auf ein Referenzsystem zu rekurren.¹⁹²

Vielleicht auch aus Verbundenheit zu seinem konventionellen Zeitungsstil, integriert Gautier in seine Texte Spuren der eigenen Kultur. Diese Integration des Bekannten in das Unbekannte findet durch eine vergleichende Beschreibung statt. Das heißt, das erlebte Stadt- und Straßengeschehen wird vielfach mit Werken verglichen, die einen breiten Teil des europäischen (besonders französischen) Kulturkanons repräsentieren: Geschichte, Literatur, Musik, Theater, Kunst, Architektur u.a., woraus mehr als hundert Namen erwähnt werden.¹⁹³ Damit entsteht ein elaboriertes Referenzsystem, das Teil seiner Erzählstrategie wird, die zum einen als Rücksichtnahme auf den Leser und zum anderen als Orientierungshilfe für den Berichterstatter verstanden werden kann, der durch die Flut der neuen Sinneseindrücke radikal überfordert ist. Überdies schafft sich der Autor durch die vergleichende Beschreibung eine umgekehrte Exotik: Inmitten der islamisch-jüdisch-armenisch-griechischorthodoxen Kulturgemeinschaft von Istanbul¹⁹⁴ erscheint ihm die Welt der Christen und ihr künstlerisches Schaffen anziehender als im eigenen Kulturkreis; und es wird deutlich, daß Gautier die 'wahre' Ästhetik, die 'eigentliche' Schönheit, die den Impuls für seine Reisen geben, nur in seinem eigenen Lebensraum für existent hält. Alles andere fällt sogleich in die Kategorie des Pittoresken.

Dieses Referenzsystem, womit sich Gautier eine Nische schafft, in der er sich zu Hause fühlt und in der er den Orient und Okzident kontrastieren kann – seine einzige Möglichkeit, sich der 'fremden' Kultur anzunähern – scheint zunächst Edward Saids bereits angesprochene Thesen zu bestätigen. Gautiers Abhängigkeit

¹⁹² Théophile Gautiers Referenzsystem, das er aufbaut, um seine eigenen Städteindrücke dem westlichen Leser näher zu bringen, erinnert an eine ähnliche Strategie, die Chateaubriand bei seinem Reisebericht benutzt: Er zitiert umfassend, was andere Autoren, die er **selbst** schätzt, vor ihm geschrieben haben. Damit glaubt Chateaubriand, seinen Lesern die Möglichkeit zu geben, ihre eigenen, unzureichenden Kenntnisse zu bereichern: „On a tant de relations de Constantinople, que ce serait folie à moi de prétendre encore en parler de cette ville“ [François de Chateaubriand, „Voyage de l'Archipel, de l'Anatolie et de Constantinople“ in id. *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris: En allant par la Grèce, et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*. (2 Bde) Paris: Normant, 1811, Bd. II, 1-72 hier 67]. So nennt er in den Fußnoten Autoren und Werke, die nachgelesen werden können. In bezug auf Izmir z.B. weist er auf die Schriften von Tournefort, Chandler, Peyssonel, Dallaway hin, denen er nichts hinzuzufügen habe und zitiert aus dem *Voyage pittoresque* von Marie-Gabriel de Choiseul-Gouffier. Diese Art der Beschreibung weist auf die allgemeine Einstellung hin, sich auf die Autorität des schon geschriebenen und veröffentlichten Textes zu verlassen und somit die momentane Orientierungslosigkeit in der direkten (d.h. wirklichen) Begegnung mit dem 'Fremden' zu kompensieren.

¹⁹³ Beispiele für Namen aus dem europäischen Kulturkanon: Siehe *Anhang: Anmerkungen*.

¹⁹⁴ Die ethnische Aufteilung der Bevölkerung in der osmanischen Hauptstadt von 1885 zeigt eine besondere Diversität innerhalb der existierenden Religionsgemeinschaften: Moslems 44.06%; griechisch Orthodoxe 17.48%; gregorianische Armenier 17.12%; Juden 5.08%; Katholiken 1.17%; Bulgaren 0.50%; römisch Katholische 0.12% und Protestanten 0.09%. 14.74 % der Bevölkerung waren Ausländer. [Angaben aus: Zeynep Çelik. *The remaking of Istanbul. Portrait of an Ottoman city in the 19th century*. Seattle: University of Washington, 1986, 38].

von existierenden Bildern läßt auf die Unüberbrückbarkeit der Mauer zwischen *Ich* und Andere vermuten, die freilich nicht nur auf dem weiten Feld zwischen Orient und Okzident existiert, sondern überall, wo zwei Menschen sich entgegengetreten. Gautier ist von den vorangegangenen Bildern des Referenzsystems, die durch die kulturelle Bildung im Gedächtnis und Unterbewußtsein Platz einnehmen, nicht mehr abhängig als von seiner Natur, seiner Wahrnehmung und seiner Urteilskraft. Als Angehöriger der kultivierten Schicht zieht er ungezwungen Nutzen aus seiner Bildung, der er sein Renommee verdankt und die er benutzt, um dieses Renommee zu bewahren. Demgemäß entstehen die Vergleiche aus der Kulturgeschichte Europas bei Gautier sicherlich bewußt, aber fast unreflektiert, die letzten Endes „Gautiers Tendenz zur Idealisierung“ (Sarga Moussa) darlegen.

In Verbindung mit dieser Tendenz zur Idealisierung ergibt sich die Frage, was wirklich ist bzw. sein kann. Diese Frage erweist sich jedoch immer wieder als unergiebig, vor allem dann, wenn die Möglichkeit besteht, nach einer anderen Frage zu forschen: Wie kann die Wirklichkeit des Gesehenen und Erlebten reproduziert werden? Vor allem wenn das Medium, in dem die Wirklichkeit reproduziert werden soll, ein Reisebericht ist, scheint diese Frage dringender zu sein, da Reiseberichte nur schwerlich mit den Prinzipien der sogenannten Objektivität zu vereinbaren sind? Gautiers Bemühen, den Reichtum der äußeren Welt Istanbuls in all ihren Details in Worte zu fassen, legt nahe, daß er durch die minutiöse Beschreibung eine Lösung für diese Frage sucht. In diesem Zusammenhang behauptet Micheline Besnard, *Constantinople* beinhalte sogar ein Abenteuer: „L’aventure consiste peut-être moins à explorer une ville inconnue [...] qu’à être confronté à sa réalité, et à devoir la «rendre»: écrire.“¹⁹⁵ Andere Kritiker wie Guy Barthélemy bleiben jedoch skeptisch gegenüber Gautiers Absicht, die Wirklichkeit durch eine verbale Beschreibung mimetisch reproduzieren zu wollen: „Chez Gautier: la description n’est pas [...] une herméneutique, une explication du réel, mais une broderie sur les enchantements du réel, une multiplication de la fascination de l’altérité par les pouvoirs de l’image“¹⁹⁶.

Auch das bereits besprochene elaborierte Referenzsystem bleibt unzureichend, um das Erlebte durch Vergleiche wiederzugeben. Notgedrungen greift Gautier auf andere Darstellungsakte zurück, indem er (schon im Kaffeehaus von Marseille) die Gemälde der französischen Orientalisten in seine Beschreibungen einbezieht. Er verweist in seinem Text dann auf bildliche Darstellungen, wenn die Macht der Sprache ihm zu gering erscheint; und wenn er auf ein schon vorhandenes Kunstwerk zurückgreift, dann bewirkt er, daß das Wahrgenommene über die Grenzen der sprachlichen Wiedergabe hinausgetragen wird und abwesende Betrachter seine persönliche Wahrnehmung materialisiert vor Augen finden können. Durch dieses figurative Referenzmaterial wird ein Freiraum geschaffen, in dem der Leser nach seinem individuellen Urteil zwischen Text und Bild wechseln und unterschiedliche Schwerpunkte setzen kann. Die Nennung von

¹⁹⁵ Besnard, op. cit., 42.

¹⁹⁶ Guy Barthélemy. „Constantinople chez Gautier et Nerval. Une esthétique petit romantique?“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XII (1990), 331-352 hier 337.

Künstlernamen und ihrer Werke vergegenwärtigt durch Sprache die malerische Darstellung einer ähnlichen Atmosphäre, die nach dem folgenden Zitat als „piktorale Intertextualität“ verstanden wird:

La citation d'un peintre renvoie à des tableaux déjà connus, cette pratique d'intertextualité picturale assure alors une valeur de caution solide de la vérité des descriptions. Le lecteur, en se référant aux tableaux citée par l'auteur, peut avoir une idée concrète des descriptions de la réalité turque, rapportées par la médiation de l'écriture, pratique abstraite, et peut juger de l'exactitude du texte de l'écrivain. Citer tel ou tel tableau d'un peintre fait surgir devant les yeux du lecteur ces tableaux avec une intensité telle que l'écrivain n'a pas besoin de décrire longuement.¹⁹⁷

Die Integration eines zweiten Mediums durch das Referenzsystem schafft ein intermediales Feld. Diese Konstruktion zielt auf eine Mischung von Eigen-Subjektivität und Fremd-Subjektivität. Die piktoralen Repräsentationen in Form von Zeichen- und Farbkomposition visualisieren die wörtlich dargestellte Szene aus dem Istanbuler Stadtbild. Beim Akt der Visualisierung besteht die Möglichkeit bzw. die Gefahr der Steigerung von Illusion; d.h. durch die Verbindung von Text und Bild ergeben sich neue Möglichkeiten, in die Einbildungskraft der Außenstehenden einzugreifen und diese zu steuern. Diese Überlegung knüpft an Jacques Lacan, der die Beziehung zwischen Künstler und Betrachter nur als ein Spiel, ein Spiel des *trompe-l'œil* sieht.¹⁹⁸ Weder die direkte Betrachtung des Kunstwerks noch die indirekte Annäherung durch Gautiers Hinweise auf die Werke der Künstler sind hier als „trügerischer Schein“/„Augentäuschung“ aufzufassen. Sie sind lediglich ein Versuch der Veranschaulichung einer nicht mehr existenten Wirklichkeit.

Gautiers Versuch, seine Eindrücke plastisch zu visualisieren, verführt zu der häufigen Benutzung des Wortes „Gemälde“¹⁹⁹, bis schließlich Gautiers Schilderungen wie eine überdimensionale Leinwand erscheinen, auf der Szenen Istanbuls nach dem Kriterium des *couleur locale* selektiert sind. Diese haben die Kraft, die Sinne des Lesers zu befriedigen und auch ihn neugierig zu machen: Durch ständige Wiederholung erzeugt Gautier ein Verlangen, analoge piktorale

¹⁹⁷ Aktulum, op. cit., 56.

¹⁹⁸ Cf.: Jacques Lacan. „La ligne et la lumière“ in id. *Le séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973, 85-96 hier 95.

¹⁹⁹ Dieser Eindruck beim Anblick der Stadt gehört zum Merkmal von Istanbul, das von unterschiedlichen Reisenden ähnlich empfunden und beschrieben wird. Die Comtesse de Gasparin bemerkt in einer sehr schönen Passage:

Tableau, voilà le mot, et c'est le charme aussi des aspects de l'Orient. Chez nous, on rencontre des paysages sublimes; hélas! l'homme paraît, et dès qu'il arrive la poésie s'en va. [...] peut-être un peintre de talent, s'il y met beaucoup de son esprit et quelque chose de son cœur, obtiendra-t-il une page ou naïve ou touchante; [...]. Ici, le tableau se fait tout seul, tout entier; [...]. Le tableau dans sa perfection absolue vient au-devant de vous; ouvrez les yeux, vous le possédez. [Gasparin, op. cit., 204].

Darstellungen zu sehen, die Istanbul thematisieren. Trotz aller Subjektivität bei der Auswahl seiner Referenten schafft Gautier somit einen Zwischenraum, von wo aus der Leser mit seiner eigenen Konstruktion beginnen kann:

Nous avançons; des ondulations un peu moins abruptes permettent quelque culture: de petites murailles de pierre, qui de loin ressemblent à des raies tracées à l'encre sur un plan topographique, enclosent et séparent les champs; les nuages ont disparu, une belle couleur chaude et mordorée revêt les terrains d'un manteau d'or. [C, 34].

Gautiers Annäherung an die Stadt ist eine malerische, dessen optische Grenzen mit jedem Pinselstrich und durch jede Farbkombination genau markiert sind. Das Wort in ihrer ihr eigenen isolierten Existenz hingegen herrscht über ein weites Feld von Bedeutungsmöglichkeiten und Assoziationen. Bei der (Re)Präsentation fehlt dem Wort wiederum die Kraft der Unmittelbarkeit einer in sich geschlossenen figurativen Komposition. Das figurative Referenzmaterial aus Gautiers Verweisen, das für den Berichterstatter selbst eine wirkliche Begegnung mit der Stadt verhindern, führen den Leser von der anderen Seite auf die Bühne von Istanbul – *à l'intérieur d'images*.

Transposition d'art: 'Constantinople' auf Leinwänden

„Der Reisende ist jemand, der ein Gemälde anschaut“, stellt Charles Grivel fest und fragt, wohin die Spuren der Bilder führen, die der Reisende findet.²⁰⁰ Bei Théophile Gautier beginnen die Spuren entlang der **Bosporusufer** [*Le Bosphore; La Corne-d'Or*]. Bevor sie an den **Stadtgrenzen** [*Les murailles de Constantinople*] wiedererscheinen, verlieren sie sich im **Stadtinneren**: zuerst an der europäischen Achse [*Le Petit Champ; Balatà; Le Phanar*], anschließend an der asiatischen [*Kadi-Keui*]. In diesen Zentren verdichten sich die Spuren an den öffentlichen **Plätzen** [*L'Atmeïdan*] und an den **Monumenten** [*Les Mosquées; Sainte-Sophie*], um sich danach in den abgelegensten Räumen der **Paläste** [*Le Sérail; Le Palais du Bosphore*] wieder zu verlieren. Anhand der 'authentisch' pittoresken Bilder, die auf dieser Spurenverfolgung gefunden werden, konstruiert Gautier einen Teil von Istanbul's Identität, soweit ihm dies seine Feder ermöglicht: Denn oft läßt er den Leser in Erwartung oder sogar ganz und gar in einem leeren Raum, wenn er bemerkt, daß der Überfluß an Besonderheiten im kosmopolitischen Stadtbild ihm nicht ermöglichen kann, seine wörtlichen Wiedergaben jemals zur vervollständigen: „[des] particularités d'architecture plus faciles à faire comprendre au crayon qu'à la plume“ [C, 325]; bis er dann gänzlich kapituliert: „C'est ici que l'on sent l'impuissance de la plume et du pinceau“ [C, 256]. Damit erweckt er unweigerlich eine Neugier beim Leser, wie wohl eine Stadtszene oder eine Stadtatmosphäre auf einer Leinwand aussieht, die Gautiers Beschreibungstechniken nicht wiedergeben können.

Um Antworten auf diese Leitfrage zu suchen und die künstlerischen Wahrnehmungsbewegungen mit denjenigen, der journalistischen in Verbindung zu setzen, sind aus ca. dreihundert Werken, in denen Istanbul dargestellt ist, hier

²⁰⁰ Charles Grivel. „Reise-Schreiben“ in Gumbrecht; Pfeiffer (Hg). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988, 615-634 hier 618.

zehn Ölgemälde herangezogen worden. Die Auswahl der Künstler und ihrer Werke erwies sich für die Analyse insofern als schwierig, da sie bei der geringen Anzahl konkreter Beispiele eine möglichst repräsentative Diversität der Stadtphysiognomie aufzeigen und ein Szenarium für das Stadtleben darstellen sollte. Bei diesem Szenarium, in dem jedes Bild zum autonomen Schauplatz wird, geht es nicht darum, die schriftliche Beschreibung der Stadt mit der piktoralen Beschreibung aufzulockern oder auszuschnücken. Es geht vielmehr darum, durch eine Parallelität der Veranschaulichung und Parallelität von Beschreibungsmöglichkeiten, die Physiognomie und die kulturelle Infrastruktur Istanbuls des 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren und einige Charakterzüge der Stadt zu identifizieren: Bei diesem Versuch der Identifikation haben Aspekte wie Geschichte, Lebensstil [Alltagskultur], vor allem aber die Architektur der Stadt einen zentralen Stellenwert, denn ein großer Teil des historischen Erbes Istanbuls läßt sich auf den Spuren architektonischer Angelpunkte sehr genau zurückverfolgen.

Um eine enzyklopädische Schilderung zu vermeiden, waren folgende Kategorien für den Auswahl der Kunstwerke entscheidend:

* Zuerst waren bezüglich der Bildkomposition zwei Kriterien richtungsweisend: Die optische Qualität des Werkes (Zeichnung, Proportion, Farbe, Licht, Bewegung, Gegenstandskonstellation, Atmosphäre) und die inhaltliche Qualität des Werkes (Präsenz und Identität stiftenden Szenen; Natürlichkeit der Darstellung von Orten und Menschen mit einer wahrnehmbaren Tendenz zur 'authentischen' Repräsentation).

* In bezug auf die Rolle des Kunstwerkes kamen drei Fragen hinzu: Welche Möglichkeiten bietet das Werk als (historisches) Dokument an?²⁰¹ In wieweit ist die dekorative Funktion auf ein Minimum reduzierbar? Ist eine Distanz des Künstlers zu seiner Darstellung eindeutig zu erkennen?

* Zuletzt wurden in bezug auf die Intermedialität folgende Fragen berücksichtigt: Ist eine Verbindung mit Gautiers persönlicher Stadterfahrung und Stadtbeschreibung möglich? Zu welcher städtischen Wirklichkeit führt die Verbindung der piktoralen Artikulation des Stadtlebens und der verbalen Rekonstruktionen des Stadtbildes?

Gautier versucht Istanbuls Wirklichkeiten im Zusammenspiel von Wort und Bild, zu fixieren und benutzt dabei seine bekannte Methode der *transposition d'art*.²⁰²

²⁰¹ Diese Frage hat eine spiegelbildliche Verbindung mit der These von Hayden White, der die Geschichte von einer künstlerischen Beeinflussung nicht freispricht: „Historical data do not lend themselves to «free» artistic manipulation“ [White, op. cit., 1978, 27].

²⁰² In den wenigen Forschungsarbeiten, die sich mit der Idee der *transpositions d'art* befassen, finden sich unterschiedliche Erklärungsversuche, die sich dem annähern wollen, was Gautier beabsichtigt zu haben scheint. Der Artikel von Irene Driscoll über die visuellen Anspielungen bzw. Assoziationen in Gautiers Werk ist am anschaulichsten. Sie erklärt, „*transposition d'art* involves the translation of the visual dispositions of the plastic work into the terms of literary narrative“ [Irene Driscoll. „Visual allusion in the work of Théophile Gautier“, *French Studies* 27, 4 (October 1973), 418-428 hier 421].

Transposition d'art dient als eine Brücke zwischen Objekt, Betrachter und Rezipient. Um dem betrachteten Objekt als Außenstehender mit den Möglichkeiten des Wortes möglichst gerecht zu werden, wird ein Dialog zwischen zwei Arten von Reproduktion geschaffen: die direkte Beschreibung des Wahrgenommenen und die Beschreibung eines plastischen Werkes, das das Wahrgenommene unmittelbar assoziiert, wie z.B. wenn Gautier aus einem Ausflugsort in Istanbul berichtet: „Ça et là de petits groupes de cinq ou six femmes se reposaient à l'abri de quelque ombrage, sous la garde d'un eunuque noir, auprès de l'araba qui les avait amenées, et semblaient poser pour un tableau de Decamps ou de Diaz.“ [C, 205].

Die Integration einer der soeben erwähnten zwei Reproduktionsarten in das andere wird als *transposition d'art* bezeichnet. Bei Gautier findet ein kontinuierlicher Wechsel statt und er kreiert eine Juxtaposition von Kunst und Wirklichkeit, wie dieses Beispiel verdeutlicht:

Lorsque je visitai la plante de Godefroy ou de Raoul, un araba dételé était arrêté sous ses branches. Les bœufs, délivrés du joug, s'étaient agenouillés dans l'herbe, et rumaient gravement avec un air de béatitude sereine, secouant de temps à l'autre les filaments de bave argentée de leur mufle noir.
Leurs conducteurs cuisinaient leur frugale pitance dans une des fissures de l'arbre, espèce de cheminée naturelle au foyer fait de deux pierres: c'était un tableau charmant, tout groupé et tout composé. J'avais envie d'aller chercher Théodore Frère à son atelier de Buyuk-Déré pour en faire une pochade peinte; mais l'araba se serait remis en route, ou le rayon qui éclairait si pittoresquement la scène se serait éteint avant que l'artiste fût arrivé. [C, 409-410].

Nach der intermedialen Reflexion, die in dieser Untersuchung als Verzahnung von Text und Bild verstanden wird, sind im Folgenden bildliche Darstellungen in Gautiers Beschreibungen eingebettet worden. Durch diese Einbettung von Bild in den Text, treten ergänzende und/oder kontrapunktische Perspektiven in Kontakt, welche die Stadtbeschreibung bereichern. Dabei hat die Lektüre die Auswahl der Bilder bestimmt und die (formale und inhaltliche) Analyse der Bilder, die im Vorfeld gemacht worden ist, trug wesentliches zur Entscheidung über die Wahl der Textausschnitte bei. Die schriftliche Ausführung dieser Verzahnung macht jedoch eine essayistische Darstellungsweise durch die geschichtlichen Zusammenhänge unumgänglich. Diese Art der Darstellung erwies sich aber insofern als Vorteilhaft, da nur so die Spuren der vielschichtigen Kultur der Stadt Istanbul nachgegangen und gleichsam „ein mehrdimensionaler Stadtext, dessen stumme Sprache in den überdauernden Zeugnissen und Spuren lesbar ist“²⁰³, geschaffen werden konnte.

✧

Das erste Bild zeigt Istanbul's Hauptansicht vom Meer, die laut Gautier einem Spektakel gleicht – „sublime et sans rival au monde“ [C, 258]. Das dichte Gewebe

²⁰³ Stierle, op. cit., 45.

dieser Vorderansicht, die keine Öffnungen zeigt, erzeugt bei der Einfahrt in den Bosphorus eine einzigartige Faszination. Die so reflektierte Unerreichbarkeit der Stadt beeindruckt die Reisenden mit immer gleichen Intensität: „Cette vue est si étrangement belle, que l’on doute de sa réalité. On croirait avoir devant soi une de ces toiles d’opéra faites pour la décoration de quelque féerie d’Orient et baignées, par la fantaisie du peintre et le rayonnement des rampes de gaz, des impossibles lueurs de l’apothéose.“ [C, 112]. Was den Bosphorus betrifft, empfiehlt Gautier, dem unaufhörlichen Verkehr von Sarayburnu bis zur Mündung vom Schwarzen Meer, die Wirkung von Sonnenlicht, Mondschein und „les mille accidents de lumière“ [C, 344] hinzuzufügen, „et vous aurez un spectacle que l’imagination ne peut dépasser“ [C, 344]. Schließlich gibt Gautier auf: „Il faudrait le crayon du lithographe et le pinceau de l’enlumineur plutôt que la plume de l’écrivain, pour rendre ces variétés de coupes et de nuances, tous ces détails dont se surcharge péniblement une description qui, quelque effort qu’on fasse, n’est jamais bien claire à l’œil du lecteur“ [C, 368]; und diese unreal anmutende Ansicht zeigt Eugène Flandin in einem äußerst aufwendigen Werk aus dem gleichen Jahr, als Gautier sich dort befindet:

Abbildung 6



Eugène Flandin, *Vue de la mosquée Süleymaniye et de la Corne d'Or*, 1852 [Thema: Panorama]
H.s.t., 132x262 cm – Sotheby's, London

Die Süleymaniye-Moschee, „avec son élégance arabe, son dôme pareil à un casque d’acier“, notiert Gautier, „se dessinent en traits de lumière sur un fond de teintes bleuâtres, nacrés, opalines, d’une inconcevable finesse, et forment un tableau qui semble plutôt appartenir aux mirages de la fata Morgana qu’à la prosaïque réalité“ [C, 112].²⁰⁴ Dieser Wirklichkeitsausschnitt aus dem Panorama

²⁰⁴ Neclâ Arslan, Kunsthistorikerin an der Universität Istanbul, gibt in ihrer Dissertation detaillierte Informationen über die Hauptmonumente und -gebäude Istanbuls, so daß im Folgenden nur in Ausnahmefällen über die architektonischen Besonderheiten der erwähnten Konstruktionen eingegangen werden wird. [Cf.: Neclâ Arslan. *Gravür ve seyhatnamelerde Istanbul. 18. yüzyıl*

Istanbuls, den die Phantasie seiner Bewohner Stück für Stück ins Leben gebracht hat, verdoppelt seine Existenz auf der Wasseroberfläche, auf der er sich nüchtern spiegelt:

L'eau argentée de la Corne-d'Or reflète ces splendeurs dans son miroir tremblant, et ajoute encore à la magie du spectacle; des vaisseaux à l'ancre, des barques turques carguant leurs voiles ouvertes comme des ailes d'oiseaux, servent, par leurs tons vigoureux et les noires hachures de leurs agrès, de repoussoirs à ce fond de vapeur à travers laquelle s'ébauche avec les couleurs du rêve **la ville de Constantin et de Mahomet II**. [C, 112-113] [HdA].

Gautier, der wirklichkeitsgetreu die magische Wirkung der Stadt Istanbul nach Paris übermitteln wollte, muß vor dieser Ansicht resignieren. An seiner Stelle rekonstruiert Flandin die Abgeschlossenheit der städtischen Vorderansicht, die Reisende so anzieht, indem er bei der Einfahrt ins Goldene Horn seine Darstellung der Yeni-Moschee (am Ufer), Süleymaniye-Moschee (hinter Yeni) und des Feuerwachturms von Beyazit [orth/gr] (hinter Süleymaniye) aus einer dichten Menge von Minaretten, Häuserdächern und Zypressen hervortreten läßt. Die Aktivität auf dem Meer, „un va-et-vient perpétuel de vaisseaux à voiles, de bateaux à vapeur, de felouques, de prames, de bateaux [...] aux formes antiques, aux voilures bizarres, de canots, de caiques, au-dessus desquels voltigent des essaims familiers de mouettes et de goëlands“ [C, 344], gleicht mit der stillen Bewegung auf dem Festland, die ein seit Jahrhunderten andauerndes, unregelmäßiges Zusammenwachsen von Natur und Architektur erzeugt hat. Die verblüffende Detailarbeit, die die von Flandin gezeigte Perspektive kennzeichnet, wird zum überzeugenden Mittel in der Darstellung des erwähnten versperrten Zugangs zu Istanbul.

Die Holzhäuser, die zwischen Kuppeln und Minaretten (bei Flandin fast übertrieben) gedrängt stehen und das märchenhafte Panorama konstituieren, lassen von dem Unterschied zwischen der inneren und der äußeren Stadtphysiognomie kaum etwas ahnen. In dem gleichen Maße, in dem das äußere Stadtbild von Istanbul Begeisterung hervorruft, löst das innere Stadtbild Bedrücktheit aus. Reisende sprechen in ihren Berichten oft vom „Schockiertsein“, wenn sie diesen Gegensatz zwischen **Schein** und **Sein** erkennen. Dieser Enttäuschung kann auch Gautier nicht entgehen, der bedauernd bemerkt, „quand on approche, le prestige s'évanouit“ [C, 113]. Hiernach erläutert er, daß der außergewöhnliche Anblick der Stadt (von der Ferne) ihrer Wirklichkeit (aus der Nähe) kaum gerecht werde: „Les palais ne sont plus que des baraques vermoulues, les minarets que de gros piliers blanchis à la chaux; les rues étroites, montueuses, infectes, n'ont aucun caractère“ [C, 113]. Wie es sich im Verlauf seiner Stadtbeschreibungen herausstellen wird, ist dieses Urteil zu übereilt getroffen, dessen Rigorosität eher die Traurigkeit der unerfüllten Erwartung des Reisenden zur Sprache bringt als (mit all ihren negativen Aspekten) die Wirklichkeit der Stadt selbst.

Die architektonische und urbane Gestaltung vom Istanbul des 19. Jahrhunderts, die wesentlich auf einer türkisch-arabische Stilmischung basiert, bildet in den

Augen des Reisenden das Residuum vom mythischen Ruhm der Stadt, welche sich in der Transitionsphase befindet. Nur das Bild auf einer breiten Leinwand scheint Istanbuls bereits imaginäres Ansehen aufrechterhalten zu können. Jedoch weiß Gautier sich zu trösten: „Mais qu’importe, si cet assemblage incohérent de maisons, de mosquées et d’arbres colorés par la palette du soleil, produit un effet admirable entre le ciel et la mer?“ [C, 113].

Bevor Gautier sich dann in die entlegensten Viertel der Stadt begibt, wo er diese Enttäuschung erleben wird, betritt er Istanbul am Hafen an der Mündung zum Goldenen Horn. Fabius Brest, der um die Mitte des Jahrhunderts vier Jahre in Istanbul gelebt hat und zu dessen Istanbul-Werken Gautier in den *Salons* versichert, daß er „comme témoin oculaire“²⁰⁵ für ihre Wirklichkeit („la vérité sobre et forte“²⁰⁶) bürgen könne („nous nous portons garant de la fidélité des tableaux de M. Brest“²⁰⁷), zeigt in *Embarcation sur le Bosphore* eine mögliche Ansicht der Ufer des damaligen Istanbuls:

Abbildung 7



Fabius Brest, *Embarcation sur le Bosphore*, n.d. [Thema: Bosphorusufer]
H.s.t., 32x 50 cm – M^{es} H. Gros et G. Delettrez, Paris

Die einstöckigen bemalten Holzhäuser („les baraques de bois coloriées des Turcs“ [C, 396]), zwei Moscheen im Hintergrund, mehrere kleine Menschengruppen und

²⁰⁵ Gautier. „*Salon de 1861*. VI. B (suite): MM. Bonheur, Bonnegrace, Bodmer, Brendel, Brest, Bernier, Breton, Brigidoul, Brion, Blanchard“, *Le Moniteur Universel* 23 mai 1861, 719-720 hier 720.

²⁰⁶ Id.

²⁰⁷ Gautier. „*Salon de 1857*: MM. Belly, Fromentin, Imer, Berchère, Tournemine, Th. Frère, de Chacaton, Bida, Brest, Passini, Ziem, Van-Moer, F. de Mercey, Aivasousky“, *L'Artiste* 1^{er} novembre 1857, 129-132 hier 131.

die Aufbruchsstimmung am Steg, an dem zwei *caïques* liegen, repräsentieren eine türkische Idylle. Die Ruhe und Harmonie in dieser friedlichen Stadtszene entspricht der (von den Reisenden) gepriesene Märchenhaftigkeit der Fassaden Istanbuls. Obwohl der Autor dieses Werkes den Ort nicht genauer bestimmt, läßt das stille Wasser darauf schließen, daß die gezeigte Gegend sich im Goldenen Horn befindet, da das Wasser an den Ufern des Bosphorus durch die starken Strömungen in der Meereseenge nie eine solche ruhige Oberfläche bekommt. Am Ende des Goldenen Horns befindet sich Kagithane [orth/gr], einer der damaligen Ausflugsorte der Stadt, den die Franzosen *Eaux douces d'Europe* nannten:

Franchissant les trois ponts de bateaux [...], je longeai les cales de l'arsenal maritime, où sous des hangars s'ébauchent les carcasses de navires, semblables à des squelettes de cachalots et de baleines; je passai entre Eyoub et Pim-Pacha, et j'entrai bientôt dans l'archipel de petites îles basses et plates qui divisent l'embouchure du Cydaris et du Barbysès, réunis un peu avant de se jeter à la mer. Les noms turcs substitués à ces harmonieuses appellations sont Sou-Kiat-Hana et Ali-Bey-Keü. [C, 413].

In Gautiers Fahrtbeschreibung fällt zunächst auf, wie gründlich er die ehemaligen Namen der Gegenden bis zu den beiden Flußmündungen hin zitiert. Die Präzisierung, daß türkische Namen diese „harmonischen“ Bezeichnungen („harmonieuses appellations“) ersetzt haben, zeigt den Berichterstatter in diesem Moment als den urteilenden Beobachter, der an die Reaktionen von Chateaubriand erinnert: Die nähere Charakterisierung der ehemaligen griechischen Benennungen läßt diese vorteilhaft erscheinen, woraus Gautiers Präferenzen ersichtlich werden.

Während der Sommermonate waren die Ufer des Bosphorus sehr beliebt: Besonders die Gegenden von Kagithane [orth/gr] und Alibeyköy waren bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein populäre Ausflugsorte, die überwiegend im Winter besucht wurden. Dieser Ort scheint damals ein Refugium für die Istanbuler gewesen zu sein: „A mesure qu'on avance, la rumeur de Constantinople s'éteint, la solitude se fait, la campagne succède à la ville par transitions insensibles.“ [C, 413-414]. Während seiner Fahrt dorthin kommt Gautier an verschiedenen Stadtteilen vorbei, in denen die unterschiedlichen Kulturgemeinschaften ihre Gettos gebildet haben, wie z.B. Kasimpasa [orth/gr] (rechts, von der Einfahrt in das Goldene Horn in Richtung Kagithane [orth/gr]), Fener (links), Balat (links), Hasköy (rechts), Ayvansaray (links), Halicioglu [orth/gr] (rechts) oder Eyüp (links). Unter diesen Stadtvierteln geht Gautier auf Balat, das Viertel der jüdischen Gemeinde, näher ein und bezeichnet es als das Getto reinsten Ausprägung:

Nous voyions là le résidu de quatre siècles d'oppression et d'avanie, le fumier sous lequel ce peuple, proscrit partout, se blottit comme certains insectes pour se dérober à ses persécuteurs; il espère se sauver par le dégoût qu'il inspire, vit dans la fange et en prend les teintes. On imaginerait difficilement quelque chose de plus immonde, de plus infect et de plus purulent [...]. [C, 275].

Die Menschen der jüdischen Gemeinde als „Insekten“ zu bezeichnen, läßt hier sogleich die Frage aufkommen, welche Reaktionen Gautiers Feuilleton mit dem

Titel *Balatà – Le Phanar – Bain Turc* bei den Lesern hervorgerufen hat. War Chateaubriand großzügiger, als er das türkische Volk den „Affen“ gleichstellte?²⁰⁸ Oder Loti, der am Tag seiner Abreise die Gastfreundschaft der Japaner „incurable singerie“ nannte? Es verwundert hier, daß Gautier es nicht bei dieser Bemerkung beläßt, sondern fortfährt, die schlimmsten Krankheiten, die auf die Zeiten von Moses zurückgingen, seien unter den Juden zu finden:

²⁰⁸ Im 19. Jahrhundert beschreibt zum ersten Mal Chateaubriand die Stadt Istanbul, wo er 1807 seine elfmonatige Reise beendete. Als katholisch-patriotischer Schriftsteller und motiviert von der damaligen „projet normatif par excellence“ (Serge Zenkine), begann und endete Chateaubriand seine Reise (die er als eine kulturelle Pilgerfahrt sah) mit der Einstellung, daß ein Franzose in allen ‘fremden’ Ländern die Bräuche seines Landes zu repräsentieren habe und kehrt heim mit den gleichen Ansichten, mit denen er das Land verlassen hatte. Chateaubriands große Sympathie für Griechenland steht im Gleichgewicht zu seiner tiefen Antipathie für die Türkei. In den zwei Bänden des *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, das kurz nach seiner Veröffentlichung 1811 bei den französischen Lesern eine große philhellenistische Begeisterung auslöste, wird Istanbul nur in wenigen Seiten beschrieben: Der Autor lobt Istanbuls Lage und Landschaft, die, wie er es behauptet, der schönste Anblick im „Universum“ sei [cf. Chateaubriand, op. cit., 65]; er zeigt aber deutlich seine Verachtung für die islamische Welt, besonders aber die „barbarischen und unkultivierten Türken“, die er für den Untergang der antiken Welt verantwortlich hält:

Les sentimens qu'on éprouve malgré soi dans cette ville gâtent sa beauté: quand on songe que ces campagnes n'ont été habitées autrefois que par des Grecs du Bas-Empire, et qu'elles sont occupées aujourd'hui par des Turcs, on est choqué du contraste entre les peuples et les lieux; il semble que des esclaves aussi vils et des tyrans aussi cruels n'auroient jamais dû déshonorer un séjour aussi magnifique. [Id., 70-71].

Chateaubriand, der sich mit solchen Behauptungen von humanistischer Gelehrsamkeit entfernt, verzweifelt an seiner hoffnungslosen Suche nach dem durch Schullektüre rekonstruierten Mythos des antiken Orients. Die Antizipationen seiner romantischen Phantasien, die die Wirklichkeit nicht akzeptieren können, enden in der Resignation und mit der Rückkehr in das Bekannte: „Le séjour de Constantinople me pesoit. Je n'aime à visiter que les lieux embellis par les vertus ou par les arts, et je ne trouvois dans cette patrie des Phocas et des Bajazet ni les unes ni les autres.“ [Id., 71]. Zuvor scheut er aber nicht, Istanbuls Bewohner, die er in den Kaffeehäusern sieht, als „Affen“ zu bezeichnen. Seine oberflächlichen Bemerkungen reihen sich hintereinander – ohne jemals den eigenen Standpunkt in Frage zu stellen:

Vous arrivez sans cesse d'un bazar à un cimetière, comme si les Turcs n'étoient là que pour acheter, vendre et mourir. [...]. On découvre ça et là quelques monumens antiques qui n'ont de rapport, ni avec les hommes modernes, ni avec les monumens nouveaux dont ils sont environnés: on diroit qu'ils ont été transportés dans cette ville orientale par l'effet d'un talisman. [...] ce qu'on voit n'est pas un peuple, mais un troupeau qu'un iman conduit et qu'un janissaire égorge. [Id., 66].

Unmittelbar nach der französischen Revolution, in einer Ära des naiven Vertrauens in die Gleichheitsutopie, verletzt Chateaubriand mit Worten, die „primitiven“ (d.h. natürlichen) Gesetze anderer Kulturen. Schließlich wirkt Chateaubriand pathetisch und seine Vergleiche („Schlangengebisse“, „Knechtschaftskapitol“ oder „Pestkeime“) zeigen eine Neigung zur gefühlsbetonten Äußerungen bzw. zur Unsachlichkeit: „Au milieu des prisons et des bagnes s'élève un séraïl, capitole de la servitude: c'est là qu'un gardien sacré conserve soigneusement les germes de la peste et les lois primitives de la tyrannie.“ [Id., 66-67].

Dans ce hideux quartier roulent pêle-mêle Aaron et Isaac, Abraham et Jacob; ces malheureux, dont quelques-uns sont millionnaires, se nourrissent de têtes de poisson qu'on retranche comme venimeuses et qui développent chez eux certaines maladies particulières. Cet immonde aliment a pour eux l'avantage de ne coûter presque rien. [C, 275-276].

Ferner verwundert hier Gautiers Bedürfnis, solche grotesken Bemerkungen zu machen, während seine Suche nach Ästhetik durch so viele Aspekte in der orientalischen Kulturmetropole die Zeilen seiner Kolumne hätten beanspruchen können. Wenn Gautier abschließend bedauert, daß Rembrandt nicht da sei, um die Bewohner der eben geschilderten Stadtlandschaft auf der Leinwand festzuhalten, „faire figurer [...] en les dorant, sur un fond de bitume, de ces merveilleux tons de hareng saur dont Amsterdam lui a donné le secret“ [C, 276], wird der Rezipient selbst daran erinnert, seine Aufmerksamkeit wieder auf Brests *Embarcation* zu richten.

Das Hauptthema von Brests Darstellung der kleinen Anlegestelle am Goldenen Horn ist die Vorbereitung der bunt verschleierte Frauen auf eine Fahrt mit dem *caïque*. Es kann sich um eine Vergnügungsfahrt handeln oder um den Transport von einer Uferseite auf die andere oder von einem Stadtteil in den anderen. Die dreieckige Topographie von Istanbul, die die Stadt in drei Komplexe einteilt, bedingt ein effizientes Netz im Wasserverkehr, da die Bewohner immer auf eine Verbindung von Küste zu Küste angewiesen sind: „Il faut à tout moment prendre un caïque pour aller de Top'Hane à Seraï-Bournou, de Beschick-Tash à Scutari, de Psammathia à Kadi-Keuï, de Kassim-Pacha au Phanar, et d'un côté à l'autre de la Corne-d'Or, quand on se trouve trop éloigné d'un des trois ponts de bateaux qui traversent le port.“ [C, 250].

Das *caïque*, „assurément la plus gracieuse embarcation qui ait jamais sillonné l'eau bleue de la mer“ [C, 247], das den Besuchern ein besonders Vergnügen bereite und zu den Charakteristiken von Istanbul zählte, das sich am ehesten in der Erinnerung der zurückgekehrten Reisenden kristallisierte, war eines der Hauptverkehrsmittel auf dem Bosphorus. Bis sein Einsatz durch die schnellen und sicheren Dampfschiffe eingestellt wurde, gehörte das *caïque* in allen seinen Arten (Herrschaft-*caïque*, Privat-*caïque*, Öffentliches-*caïque*, Markt-*caïque*, Fracht-*caïque*, Musik-*caïque*, Feuer-*caïque*, Fischer-*caïque*) zum Prestige von Istanbul. Unter diesen hatte das Markt-*caïque* das Merkmal, daß sein Unterhalt (die Pflege des Boots und der Verdienst des Bootsfahrers) von reichen Bewohnern der Stadt übernommen werden konnte, die durch den Transport erworbene Einkommen dieser Dienstleistung für Nahrungsspende und andere Notdienste in den Armenvierteln verwendeten. Gautier berichtet in seiner Reisebeschreibung lediglich von dem öffentlichen *caïque*, das nur Passagiere transportiert und schöner ausgestattet war und sich vom größeren Markt-*caïque*, das u.a. auch Gepäck und Tiere mitnahm, auch wegen seines höheren Fahrpreises unterschied:

Le caïque est une barque de quinze à vingt pieds de long sur trois de large, taillée comme un patin, se terminant à chaque extrémité de manière à pouvoir marcher dans les deux sens; le bordage est fait de deux longues planches sculptées à l'intérieur d'une frise représentant des feuillages, des fleurs, des fruits, des nœuds de ruban, des carquois

en sautoir et autres menus ornements; deux ou trois planches, découpées à jour et formant arc-boutant, divisent la barque et en soutiennent les flancs contre la pression de l'eau; un bec de fer arme la proue.

Toute cette installation est en bois de hêtre ciré ou verni, et relevé parfois de quelques filets de dorure, d'une propreté et d'une élégance extrêmes. [C, 247-248].

Gautier, der das *caïque* mit der Gondel vergleicht („à côté du caïque turc, la gondole vénitienne, si élégante pourtant, n'est qu'un grossier bahut“ [C, 247]), bemerkt während seines Aufenthaltes, daß diese menschliche Energie bald durch Maschinen ersetzt werden würde. Er erzählt bei unterschiedlichen Gelegenheiten, wie die *caïdjis*, die ihn mehr beeindruckten als die Gondelführer, mit einem melancholischen Blick das schnelle Passieren der kleinen Motorboote und der Dampfschiffe (im Volksmund: „teuflische Erfindung der Europäer“) beobachten: „Les caïdjis cherchent vainement à lutter de vitesse avec les bateaux à vapeur. Leurs muscles de chair se roidissent inutilement contre les muscles d'acier des pistons. Il ne leur restera bientôt plus que les petits trajets intermédiaires“ [C, 251].²⁰⁹ Das *caïque*, so Gautier, spiegele durch seine Empfindlichkeit (wie die einer Waage), die keine unbedachte Bewegung auf seiner Ladefläche erlaube, die Würde des Türken: „La gravité des Turcs, qui ne bougent non plus que des idoles, s'accommode merveilleusement de cette contrainte“ [C, 248]. Von Mentalitäten wird Gautier allerdings nicht lange abgelenkt, wenn er die Konturen der Stadt noch nicht beherrscht. – „Quand on veut jouir du panorama de Cologne, il faut aller se loger à Deutz, de l'autre côté du Rhin“ [C, 372]; und um Istanbul zu genießen, empfiehlt es sich, auf die asiatische Seite zu wechseln. Théodore Frère hat sich für sein Gemälde *Die Ruderer vor dem Leanderturm* an das Ufer von Üsküdar begeben.

Üsküdar, „la ville d'or (Chrysopolis)“ [C, 397], wohin die Reform nicht so schnell vordringen konnte, zog Reisende bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts wegen seiner 'authentisch' türkischen Physiognomie an:

On sent qu'on est sur la terre d'Asie, sur le sol véritable de l'Islam. Nulle idée européenne n'a franchi ce bras de mer étroit que quelques coups de rames suffisent à traverser. – Les anciens costumes, turbans évasés, longues pelisses, caftans de couleurs claires, se rencontrent bien plus fréquemment à Scutari qu'à Constantinople. [C, 183].

²⁰⁹ Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehört das *caïque* zu einer Rarität, von der Pierre Loti mit großem Bedauern berichtet:

Autrefois des caïques légers, effilés comme nos yoles de course, suffisaient au va-et-vient des deux rives; et qu'ils étaient jolis, si sveltes, si ornés de fines dorures, même de perles et de verroteries bleues! Cependant on en voit de moins en moins chaque année, depuis que notre maladie de la vitesse commence de contaminer la Turquie; des chaloupes à vapeur les remplacent, ou bien des mouches électriques, des barques à pétrole, des choses laides et sales, mais qui marchent vite. [SVO, 24-25].

Frère, der im Vordergrund seiner Komposition einen Strandstreifen darstellt, gibt kein Indiz bezüglich Gautiers obigen Berichts. Der Ausgangspunkt in seinem Gemälde ist ein Strandstück, das links an einer von Gebüsch und Pflanzen bewucherten, unregelmäßig hohen Mauer beginnt. Links, seitlich der Mitte sind drei Figuren (zwei sitzende und eine stehende) und Fischerutensilien (Netz und Ruder) abgebildet. Am Ufer ankern zwei *caiïques*, und ein anderes *caiïque* mit drei Ruderern und einer Gruppe von Figuren (möglicherweise Bootspassagiere) befindet sich kurz vor seiner Überfahrt an das andere Ufer des Bosphorus. Die Bewegung, die diese Aufbruchsstimmung assoziiert, kontrastiert mit der Stille des Leuchtturms, dessen Konturen zum Angelpunkt in der Darstellung werden. Diese zieht die Aufmerksamkeit auf die dahinter liegende Stadt und verweist gleichzeitig auf die Bedeutung Istanbuls als internationaler Hafen.

Abbildung 8



Théodore Frère, *Rameurs devant la Tour de Leandre*, n.d. [Thema: Panorama]
H.s.t., s.d. – Collection particulière

Während die statische Atmosphäre um den Leuchtturm sich in der Silhouette der entfernten Stadt wiederholt, wird durch das sich im Aufbruch befindenden *caiïque* unmittelbar eine Aktivität angedeutet. Es handelt sich um eine innegehaltene Bewegung, die den Blick des Betrachters auf die entfernte Stadt auf der anderen Uferseite führt. In diesem Moment nimmt das Auge die angedeuteten Monumente im Hintergrund wahr. Diesen Hinweis verstärkt Frère durch die Abbildung von stehenden, nach vorne schauenden Figuren im Vordergrund seiner Komposition. Die Bild-Betrachterposition gleicht sich der Beobachterstellung der stehenden Figur an: Gegenüber von Salacak (im Hintergrund des Bildes) sind Sarayburnu (das die Franzosen *La pointe du Sérail* nennen) und das Serail (links) und über Tophane, dem ältesten Wachturm von Istanbul, der Galata-Turm (rechts), zu sehen. Dazwischen (hinter dem Leuchtturm) liegt das Goldene Horn verborgen. Die Grundkomposition ist in sich geschlossen, geographisch bestimmbar und bildet erkennbar die Wirklichkeit ab. An der vertikalen Grenzlinie zwischen Hinter- und Vordergrund dominiert der Leander-Turm (Kiz Kulesi [orth/gr]; *La tour de la Vierge*) und wird in diesem Gemälde als das Hauptkennzeichen Istanbuls wahrgenommen. Gautier beschreibt ihn sehr poetisch, wie er, „étincelante de blancheur“ [C, 209], aus dem blauen Wasser hervortritt: „portant

au front une lumière comme une paillette d'or à un turban de mousseline“ [C, 209]. Es gibt die unterschiedlichsten Legenden, die erklären, woher der türkische Name Kiz Kulesi [orth/gr] kommt. Namen, die sich ändern und Zeiten, die wechseln, erzählen alle von einer Prinzessin, die im Turm eingesperrt ist und von einem Prinzen, der sie liebt und zu ihr gelangen möchte. Manche Legenden favorisieren ein glückliches Ende, andere hingegen bestätigen den orientalischen Glauben an das Schicksal: „La vérité est que cette tour ou du moins une équivalente, bâtie par Manuel Comnène, au temps du Bas-Empire, servait à soutenir la chaîne qui, rattachée à deux autres points sur les rives d'Europe et d'Asie, barrait l'entrée de la Corne-d'Or aux vaisseaux ennemis descendus de la mer Noire.“ [C, 254]. Diese Maßnahme hat jedoch bei dem wichtigsten Angriff gegen die Stadt versagt, als Mehmet II bei seinem sorgfältig geplantem Sturm auf Istanbul, Ende Mai 1453, siebzig Kriegsschiffe vom Bosphorus in das Goldene Horn über Land transportieren ließ und damit die Sperrkette umgehen und die Stadt erobern konnte.

Ein anderes historisches Bauwerk, das heute den Monumenten von Istanbul zugeordnet wird, ist die Festung von Rumeli am europäischen Ufer des Bosphorus. Sie wurde 1452, ein Jahr vor der Eroberung Konstantinopels, an der schmalsten Stelle des Bosphorus (damals strategisch bedeutendster Punkt) von den Türken gebaut. Ihr gegenüber, an der asiatischen Seite, liegt die Festung von Anadolu (auch Neo-Castrum genannt und zwischen 1391-1399 von Sultan Yildirim Bayezid [orth/gr] gebaut), die zeitlich früher als Vorposten gegen Konstantinopel errichtet worden war. Gautier erläutert, daß sie auch unter dem Namen Bogazkesen [orth/gr] („coupe-gorge“ [C, 403]) bekannt ist und illustriert, daß sie auf der Seite eines Hügels mit den unregelmäßig hohen weißen Türmen und ihren gezackten Mauern eine „fort bonne figure“ [C, 403] mache:

Abbildung 9



Théodore Frère, *Vue de Rumeli-Hissar (Le Château d'Europe)*, 1852 [Thema: Stadtfestungen]
H.s.p., 21x37 cm – Collection particulière

Théodore Frère, der an der bildlichen Wiedergabe der Festung im gleichen Jahr zweimal (mit Öl, einmal auf Leinwand, einmal auf Holztafel) gearbeitet hat, zeigt sie beide Male vom Land aus, jeweils mit kleinen Unterschieden in der Komposition des Vordergrundes. Die Türme und Mauern von Rumeli Hisari [orth/gr] dominieren den gesamten Landschaftsausschnitt, den Frère auch für diese Version gewählt hat: ein fast leeres Landstück (links vorne), der Bosphorus und die weißgefleckte (Anadolu Hisari [orth/gr]) asiatische Küste Istanbuls (rechts hinten). Ein Hirte mit seiner Schafherde, das Minarett einer kleinen Dorfmoschee, eingebettet in die Natur, und einige Häuser bilden die Elemente der Darstellung dieses abgeschiedenen Ortes. Die Ruhe, die diese Szene ausstrahlt, gibt einen anderen Aspekt von Istanbul wieder: Vom Tumult der Zentren entfernte ländliche Stille macht es schwer zu glauben, daß der Betrachter hier auf eine Stadt schaut, die sich wegen ihrer geopolitischen Bedeutung als Knotenpunkt von Europa und Asien, zwischen Selbstbehauptung und Anerkennung zerreibt.

Gautier informiert die Leser am Ende seines vierundzwanzigsten Artikels (*Le Bosphore*) über die Eigentümlichkeit dieser Burg:

Les trois grosses tours et la petite qui est près du bord de la mer dessinent à rebours, selon l'écriture turque, quatre lettres, M. H. M. D., qui forment le nom du fondateur, Mohamed II. Ce rébus architectural [...] rappelle le plan de l'Escorial, représentant le gril de saint Laurent, en l'honneur duquel fut élevé le monastère. [C, 403].

Auf dieses Detail wird der Betrachter des Bildes jedoch nur aufmerksam, wenn er vorher explizit darauf hingewiesen worden ist. – Außer diesen beiden Festungen waren am Bosphorus Dörfer angesiedelt (durch eine Reihe von Palästen und Sommerresidenzen voneinander getrennt), die im 20. Jahrhundert mit der wachsenden Zahl der Einwanderer zu Stadtvierteln geworden sind. Gautier erzählt über diese Dörfer in seinen letzten beiden Artikeln. Seinen Berichten nach zu urteilen, ähnelten sich alle diese Dörfer bis auf kaum bemerkbaren Unterschieden:

C'est toujours une ligne de maisons en bois coloriées, comme les villages des boîtes de joujou de Nuremberg, se développant le long du quai ou trempant immédiatement leurs pieds dans l'eau quand il n'y a pas de chemin de halage, et se détachent sur un rideau de riche verdure d'où s'élance le minaret crayeux d'un marabout ou d'une petite mosquée [...]. [C, 402].

In *Bateaux à quai sur le Bosphore* zeigt Fabius Brest im Hintergrund seiner Darstellung ein Beispiel, das Gautiers Beschreibung bildlich umsetzt: In der rechten Diagonale seiner Komposition sind einstöckige Holzhäuser am Ufer des Bosphorus abgebildet, während die *Schiffe am Kai* in der linken Diagonale positioniert sind. Die Figuren, die sich in beiden Bereichen des Bildes verteilt befinden, demonstrieren ein harmonisches Alltagsmoment wie in *Embarcation*. Brest präzisiert auch hier nicht den Ort, der ihn zu seiner Darstellung inspiriert hat. Der Betrachter wird unmittelbar an den Platz von Üsküdar erinnert, so wie ihn Gautier beschrieben hat:

Le débarcadère de Scutari se présente sous l'aspect le plus pittoresque. Une sorte de plancher flottant, composé de grosses poutres où se posent les goëlands et les albatros, forme un de ces premiers plans

dont les graveurs anglais savent tirer son bon parti; un café, entouré de bancs peuplés de fumeurs, s'avance dans l'eau sur un petit môle côtoyé de felouques, de caïques, de canots et d'embarcations de tout genre, à l'ancre ou amarrés; des figuiers et autres végétations d'un vert vivace ombragent un petit jardin attenant au café, qu'ils font ressortir par leurs tons vigoureux.

[...]

Une fontaine [...] occupe gracieusement le centre de la petite place en forme de quai à laquelle aboutit la principale rue de Scutari. [C, 181-182].

Brest zeigt in seiner Darstellung eine Miniatur dessen, was Gautier ausführlich illustriert:

Des loueurs de chevaux avec leurs bêtes, des saïs tenant en bride les montures de leurs maîtres, des talikas, espèces de fiacres turcs, des arabas à la vieille mode, attelés de buffles noirs ou de bœufs d'un gris argenté, des chiens roux dormant en tas au soleil, animent le tableau de leurs groupes variés et de leurs oppositions de formes et de couleurs. [C, 182-183].

Abbildung 10



Fabius Brest, *Bateaux à quai sur le Bosphore*, n.d. [Thema: Bosporusufer]
H.s.p., 13,5x28 cm – Collection particulière

Die großen Segelschiffe (der Titel von Brests Werk) scheinen keine zentrale Bedeutung zu haben. Sie sind Elemente der Bildkomposition, zu dem auch das Café nah am Wasser (im Hintergrund) und zahlreiche Menschengruppen gehören. Die Aufmerksamkeit des Betrachters richtet sich vielmehr auf einen Brunnen, der die dargestellte Szene durch seine unabhängige Stellung in der Mitte eines kleinen Platzes dominiert und zugleich der Gesamtatmosphäre wieder eine friedliche Stimmung verleiht. Dieser Brunnen erinnert stilistisch an den eben erwähnten Brunnen von Üsküdar, „toute bordée d’arabesques, de rinceaux et de fleurs, toute bariolée d’inscriptions turques sculptées en relief dans le marbre, surmontée d’un

de ces charmants toits en auvent“ [C, 182], der den Platz (zugleich eine Anlegestelle) von Üsküdar schmückt.

Der Brunnen, ein Hauptmerkmal türkischer Städte, wurde im 19. Jahrhundert zum Thema in unzähligen Werken der Malerei des Orientalismus. In früheren Zeiten befand sich in jedem Stadtviertel ein Brunnen für die Wasserversorgung der Haushalte. Heute wird er nur noch in traditionellen Dörfern in dieser Funktion benutzt. Ein türkischer Brunnen wird gekennzeichnet durch den breiten geschmückten Dachvorsprung, die Inschrift unter dem Dach mit dem Namen des Stifters und dem Datum der Stiftung (gegebenenfalls seine Widmung) und den Frontornamenten. Gautier faßt diese Besonderheiten in wenigen Worten adäquat zusammen: „Tout en marchant, j’admirais à l’angle des rues une jolie fontaine avec son toit évasé à la turque, ses versets du Coran sculptés en relief, ses colonnettes et ses ornements d’un rococo oriental“ [C, 82]. Im 16. Jahrhundert (unter Süleyman I), als Mimar Sinan die Bewässerungssysteme Istanbuls konstruierte, wurden hier auf großen Plätzen und Straßenkreuzungen Brunnen errichtet, zu denen Wasser durch diese Wege geleitet wurde. Die größere Anzahl der Brunnen Istanbuls entstand aber erst zwischen 1718-1730, die Tulpenepoche [*Lâle Devri*] des Osmanischen Reiches, als an jedem öffentlichen Platz zum ersten Mal systematisch Brunnen gebaut wurden.

Adolphe Yvon zeigt in *Musiciens auprès d’une fontaine*, in der sich hinter einem Vorhang aus Zypressen auf beiden Seiten des Bosphorus die Silhouette Istanbuls erstreckt, einen Teil der typischen Architektur eines Brunnens:

Abbildung 11



Adolphe Yvon, *Musiciens auprès d’une fontaine à Constantinople*, 1878

[Thema: Alltagsszenen]

H.s.t., 38x46 cm – Collection particulière

Der Künstler hatte bereits 1872 ein Ölgemälde unter dem Titel *Le diseur de contes* angefertigt, in dem auch ein Teil eines Brunnens dargestellt ist. Dabei handelte es sich um ein bescheidenes Bauwerk, das lediglich einen schmalen Bereich am Bildrand schmückte, während hier, in dem oben abgebildeten Beispiel die Darstellung im linken Teil von dem Brunnen dominiert wird, an dem auch mehrere Figuren versammelt sind. Das Dach des Brunnens ragt über die Front, die mit den zwei Inschriftplaketten versehen ist (an den grünen oder blauen Farben und den schmalen, rechteckigen Formen zu erkennen).

Yvon hat ferner in *Musiciens* hinter den Figuren eine Reihe von Zypressen dargestellt, die Istanbul nördlicher Atmosphäre eine mediterrane Nuance verleihen und auf Reisende anziehend wirken. Gautier sagt an einer Stelle, daß er sie schon während seiner Spanienreise lieben gelernt habe und sein Aufenthalt in Istanbul ihm ermöglicht habe, in dieser Hinsicht in den vollsten Genuß gekommen zu sein:

Nul arbre n'a l'attitude plus majestueuse, plus grave et plus sérieuse en même temps. Son uniformité apparente se varie d'accidents appréciés du peintre, mais qui ne dérangent pas l'ordonnance générale. Il s'associe admirablement à l'architecture des villas italiennes et mêle à propos sa pointe noire aux colonnes blanches des minarets; ses draperies brunes forment au sommet des collines un fond sur lequel se détachent les maisons de bois colorié des villes turques par touches vermeilles et papillotantes. [C, 197].

Die *Musikanten am Brunnen* kennzeichnet sich durch die Repräsentation unterschiedlicher Kulturen durch die Figuren: Frauen in Schleier, der alte Mann in Kaftan und Turban und der Knabe mit *fes* gehören zur islamischen Gemeinschaft; die Musikanten mit ihrer andersartigen Kopfbedeckung und Kleidungsart, vor allem aber mit ihren Musikinstrumenten stellen die nördlichen Teile des Osmanischen Reiches vor, und die schwarze Frau mit dem Krug (dessen Form nicht zum osmanischen Stil zählt), kann eine Sklavin sein, die aus den vom Osmanischen Reich besetzten Territorien Afrikas in die Türkei gebracht und auf einem Sklavenmarkt (bis 1846 legal) an eine wohlhabende Familie für Dienstleistungen verkauft worden ist.²¹⁰

Einer ähnlich kosmopolitischen Gruppe (auch mit acht Figuren) begegnet der Betrachter in Hippolyte Berteaux' *Brunnen von Ahmet III*, den er vor einem schmalen Ausschnitt an der rechten Kante der Leinwand, auf der Häuserwände, zwei Minarette und ein Teil einer Kuppel zu sehen sind und die auf einen dahinter liegenden Stadtteil hinweisen, dargestellt hat: Ein am Brunnen sitzender schwarzer Mann (im Hintergrund), eine Frau mit Kopfbedeckung, die vom Brunnen Wasser wegträgt (in der Bildmitte) und eine verschleierte Frau und ein

²¹⁰ Ein weiteres Merkmal, das Yvons *Musikanten* kennzeichnet, ist die Simulation von Wirklichkeit, wie auch in *Diseur de contes*. In beiden Darstellungen handelt es sich um Figuren an einem Brunnen, die vor der Silhouette Istanbul in gestellten Posen aufmerksam etwas anhören. Die durch den Künstler in die Darstellung übertragene Aufmerksamkeit der Zuhörer erinnert hier wegen dieser 'authentischen' Atmosphäre an die heideggersche Definition von Kunst als „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ [cf. Kapitel: *Wirklichkeiten der Wahrnehmung – Möglichkeiten der Medien*, 39, FN.91].

kleines, nach westlichem Stil gekleidetes Mädchen repräsentieren durch ihr Äußeres diverse Kulturen. Die Frau ohne Kopfbedeckung, von der nicht nur das Gesicht, sondern auch die Füße zu sehen sind, stellt die Präsenz einer nicht-islamisch-osmanischen Gemeinde dar, während die andere, von der nur die Augen und Hände zu sehen sind, die islamisch-osmanische Gesellschaft vergegenwärtigt.²¹¹

Abbildung 12



Hippolyte Berteaux, *La fontaine ornée d'Ahmet III*, 1872
[Thema: Alltagsszenen]
H.s.t., 133x100 cm – Collection Alain Lesieutre, Paris

Gautier klärt seine Leser über die Wirklichkeit der im Westen herrschenden Vorstellung bezüglich der türkischen Frauen auf und stellt fest, daß sie nicht in

²¹¹ Die Kompositionselemente, die Anordnung von Licht und Schatten (z.B. wie sie sich in den Stoffalten bewegen und sich entlang der Fassade des Brunnens ziehen), die Perspektive, die Ornamente an der Brunnenmauer, Gesichtsausdruck und Körperhaltung der Figuren weisen insgesamt auf eine photographischen Vorlage hin, mit der der Künstler gearbeitet haben könnte. Auch wenn von den Figuren vermutet werden kann, daß es sich um gestellte Modelle handelt (vor allem, wenn man die Kopf- und Handhaltung des alten Früchteverkäufers genauer betrachtet) und damit die äußere Wirklichkeit einer alltäglichen Straßenszene simuliert worden ist, bleibt der Gesamtkomposition eine nicht zu unterschätzende Prägnanz erhalten.

Die präzise Arbeit in der Darstellung dieser Alltagsszene verhindert es, Freiräume zu entdecken und damit auf die Spuren der inneren Welt des Künstlers zu kommen. In diesem Werk begegnet der Betrachter dem Künstler nicht als einem **Schaffenden** von Wirklichkeiten, sondern nur als einem **Übersetzer** von einer bereits existierenden Wirklichkeit.

ihren Harems isoliert leben, sondern daß sie sich frei und ohne Begleitung ihrer Ehemänner auf die Straße begeben können. Diese Freiheit sei ihnen mit der Bedingung gewährt, daß sie immer verschleiert blieben [cf. C, 229]: Mit den Unannehmlichkeiten der in den sonnigen Jahreszeiten getragenen Schleier amüsiert Gautier seine Leser, wenn er ihre Physiognomien beschreibt, die er gelegentlich unter dem dünnen Musselin erkennen konnte:

Le menton, déprimé perpétuellement par les bandelettes, fuyait un peu en arrière: c'est le défaut des beautés turques; lorsqu'elles sont dévoilées, l'enchâssement de leurs yeux, seule portion de leur visage exposée à l'air, est d'une teinte beaucoup plus brune que le reste de la peau, et leur fait comme un petit masque de hâle dont l'effet est de raviver singulièrement la nacre de la sclérotique. [C, 373].

Gautier geriet aber gegen Ende seines Aufenthaltes in Verzweiflung vor allem wegen der „unendlichen“ Zahl der Türkinnen auf den Straßen Istanbuls, an die kein 'Fremder' sich annähern kann: „Une immense population féminine, anonyme et inconnue, circule dans cette ville mystérieuse, changée en bal de l'Opéra perpétuel, où les dominos n'ont pas la permission de se démasquer.“ [C, 240]. Die einzige Möglichkeit, über sie etwas zu erfahren, ist durch ihre äußere Erscheinung gegeben. In Berteaux' Darstellung der Frauen Istanbuls fällt der offene Sonnenschirm als ein Hinweis auf, daß die Frau (im Vordergrund) in ihren sehr reichen Kleidern Angehörige einer höheren Gesellschaftsschicht ist. Berteaux zeigt hier, was Gautier einmal über die osmanische Etikette berichtet: „En Orient, le parasol a toujours été un emblème du pouvoir suprême. Le maître est à l'ombre, tandis que les esclaves rôtiennent au soleil.“ [C, 224]. Besonders die Aufmachung des kleinen Mädchens (ihr Kleid, der Hut und der geschlossenen Sonnenschirm in ihrer Hand) gibt zu verstehen, daß es sich um eine türkische Familie handelt, die die Reformen (bzw. die Idee der Modernisierung der Regierung) befürwortet.

Die Szene spielt sich ab, wie auch der Titel des Werkes vermerkt, an einem Brunnen, den Ahmet III konstruieren ließ: Der erste (der bekannteste und schönste Brunnen von Istanbul) wurde 1728 gegenüber vom Topkapi Sarayi [orth/gr] gebaut; und ein Jahr später wurde ein stilistisch ähnlicher, aber wesentlich kleinerer Brunnen auf dem Platz von Üsküdar errichtet. An jeder Ecke des Brunnens befindet sich der Trinkwasser-Brunnen [*sebil*] (hier an der in die Straße ragenden, halbrunden Eckkonstruktion zu erkennen, an dem ein Straßenfleischer Wasser trinkt), wo den Bürgern freies Trinkwasser gegeben wird. Es sind Einrichtungen, die durch Spenden derjenigen, die eine Wohltat für die Gesellschaft leisten wollen, entstehen. Gewöhnlich sind es halbrunde Konstruktionen mit vergitterten Fenstern, an deren unteren Teilen sich kleine Öffnungen in Form von Halbbögen befinden und wo Metallbehälter mit frischem Trinkwasser für Passanten bereitstehen. Die Ausgabe des Wassers geschieht durch eine Person, die sich im Inneren dieser charakteristischen Konstruktion befindet.

Neben den Brunnen gehört das *sebil* zum weiten Hauptmerkmal der türkischen Städte, das auf großen Straßen und neben Brunnen zu finden ist, hauptsächlich aber mit großen Moscheen zusammen gebaut wird. Gautier listet in seinem zweiundzwanzigsten Kapitel die zusätzlichen Gebäude auf, die zur Konzeption einer großen Moschee gehören: „Autour de la mosquée se groupent des imarets

(hospices), des médressés (colléges), des bains, des cuisines pour les pauvres, car toute la vie musulmane gravite autour de la maison de Dieu“ [C, 321]. (Die größeren Moscheen, die Obdachlose, Kranke oder Reisende beherbergen und neben Küchen und Schulen, auch Warenlager besitzen, gehören zu den Hauptattraktionen einer Reise in den islamischen Orient.)

Flandin, der in verschiedenen Gebieten des Orients reiste, ist für seine vier großen Lithographiebände über den Orient bekannt (erschieden bei Gide & J. Baudry in Paris zwischen 1853 und 1867). Der erste Band von 1853, *Bosphore, Stamboul, Smyrne*, beinhaltet fünfundvierzig Ansichten von Istanbul. Bei allen diesen Darstellungen handelt es sich um architektonische Studien von Denkmälern oder bedeutenden Moscheen und Monumenten Istanbuls, wie hier dem Ägyptischen Obelisken, den er vom Platz des ehemaligen Hippodroms (Atmeydani [orth/gr]) aus mit der Moschee von Sultan Ahmet im Hintergrund abgebildet hat. Gautier beschreibt diesen Platz anhand eines anderen Gemäldes von Fabius Brest (*La Place de l'At-Meidan à Constantinople*) sehr poetisch: „À la droite du spectateur, en regardant l'obélisque, la Solimanyeh arrondit son dôme, dresse ses minarets et prolonge ses murs d'enceinte que dépassent des feuillages“²¹²:

Abbildung 13



Eugène Flandin, *Colonne d'Hippone, Constantinople, 1855*
[Thema: Denkmäler]
H.s.t., 90x62 cm – Collection Alain Lesieutre, Paris

²¹² Gautier. „*Salon de 1861*“, op. cit., 720.

Atmeydani [orth/gr] gehört seit Byzans zum Zentralort des gesellschaftlichen Lebens in Istanbul, wo auch seither zahlreiche, historisch ausschlaggebende Ereignisse stattgefunden haben:

C'est une vaste place, bordée d'un côté par la muraille extérieure de la mosquée du sultan Achmet, percée de baies grillées, et sur les autres faces par des ruines ou des bâtiments incohérents; dans l'axe de la place s'élèvent l'obélisque de Théodose, la colonne Serpentine et la Pyramide murée, faibles vestiges des magnificences dont rayonnait autrefois cette enceinte splendide. [C, 349].

Was Gautier hier zu Recht als „faibles vestiges“ bezeichnet, sind mehr oder weniger die einzigen Reste der antiken Stadt: „L'œuvre du temps a été activée par les déprédations des barbares, latins, français, turcs, et même grecs. Chaque invasion qui se succède fait son dégât. C'est une chose incroyable que cette fureur aveugle de destruction et cette haine stupide contre les pierres!“ [C, 349]. Darauf folgend zieht Gautier den Schluß, daß die Zerstörung wohl Teil der menschlichen Natur sei („Il faut bien que cela soit dans la nature humaine, car le même fait se reproduit à toutes les époques.“ [C, 349-350]) und daß die Religionen keine Ausnahme bildeten und so wie sie mit einer Hand schafften, mit der anderen vernichteten: „Les religions aussi détruisent volontiers d'une main si elle édifient de l'autre, et il y a eu beaucoup de religions à Constantinople: le christianisme y a brisé les monuments païens, l'islamisme les monuments chrétiens; peut-être les mosquées vont-elles disparaître à leur tour devant un culte nouveau.“ [C, 350].

Der ägyptische Obelisk, der zwischen 1504-1450 v. Chr. im Tempel von Karnak errichtet und 390 n. Chr. unter Theodosius I nach Istanbul gebracht wurde (daher der Name, den Gautier ihm gibt), ist der besterhaltene unter den drei Monumenten auf dem Atmeydani [orth/gr]. Gautier, der über seine Herkunft nichts konkretes sagen kann, beschreibt ihn im fünfundzwanzigsten Kapitel sehr detailliert und erklärt die gesamte Konstruktion, deren byzantinischer Sockel nicht die gleiche gute Qualität habe (weder bezüglich des Steins noch der Inschriften) wie der ägyptische Block. Die Reliefs auf dem Sockel des Obeliskens von Istanbul haben Ähnlichkeit mit dem von Luxor auf dem Concorde-Platz in Paris, den Gautier wie folgt kommentiert:

Ce socle de marbre est revêtu de **bas-reliefs assez barbares** et assez frustes, qui ne laissent que difficilement deviner les sujets qu'ils représentent, – des triomphes ou des divinisations de Théodose et de sa famille. – La roideur des attitudes, le mauvais dessin et le manque d'expression des figures, l'entassement des personnages sans plan ni perspectives, caractérisent une époque de décadence. Le souvenir de la Grèce voisine est déjà perdu dans ces informes ébauches. [C, 351-352] [HdA].

Hinter dem Obeliskens zeigt Flandin die Sultan-Ahmet-Moschee, deren architektonischer Stil durch seine Nüchternheit beeindruckt: „Sa haute coupole s'arrondit majestueusement au milieu de plusieurs demi-dômes, entre ses six glorieux minarets cerclés de balcons ouvrés comme des bracelets“ [C, 323]. Neben dem Zweitnamen als Blaue Moschee ist sie auch als die Sechs-Minarett-Moschee bekannt, deren Bau 1609 begann und 1616 endete. Gautier klärt seine

Leser über den Kompromiß auf, den der Sultan von Istanbul (Ahmet I) wegen der heiligen Moschee in Mekka machen mußte, die, als die wichtigste Moschee des Islams, als einzige sechs Minarette haben darf:

L'iman criait à l'impiété, à l'orgueil sacrilège, aucun temple de l'islam ne devant égaler en splendeur la sainte Kaaba, flanquée du même nombre de minarets. Les travaux furent interrompus, et la mosquée risquait de n'être jamais finie, lorsque le sultan Achmet, en homme d'esprit, trouva un subterfuge ingénieux pour fermer la bouche au fanatique iman: il fit élever un septième minaret à la Kaaba. [C, 323].

Flandin hat in sein monumentales Gemälde, in dem dieser Stadtteil sehr imposant wirkt und drei bedeutende Kulturen (ägyptische, griechische und türkische) präsent sind, durch eine Menschenmenge um den Obelisk aufgelockert: Es ist ein offener Markt dargestellt, der die Anonymität, die von imponierenden Monumenten ausgeht, mit dem offenen Bazar auf dem Platz sehr natürlich ausgleicht: Händler, Straßenverkäufer, Passanten, Kamelreiter, Spaziergänger u.a. lösen diese strenge Atmosphäre Istanbuls, was bei Gautiers quasi wissenschaftlichen Beschreibungen des Platzes und seinen Monumenten (im fünfundzwanzigsten Kapitel) nicht der Fall ist. Damit verdeutlicht Gautier seine Vorliebe für eine rigorose Trennung zwischen Historischem (zur reinen Information) und Pittoreskem (zur Unterhaltung), welche seine Reiseberichte charakterisiert. In seiner Kritik des oben erwähnten Gemäldes von Brest hingegen konzentriert sich der *feuilletoniste* auf die wahrgenommene Alltäglichkeit auf dem Platz – sich wohl auf seine eigene Erinnerungen stützend, denn alle diese Details können in Brests Abbildung nicht erkannt werden:

Sur la place circulent les *arabas* attelés de bœufs gris, les *talikas* rapides, les mouchirs à cheval, les piétons de toute race et de tout costume, Turcs, Syriens, Arnauts, Bulgares, femmes en feredgés rose, pistache ou bleu, tandis que les marchands vendent du baklava, des concombres, des épis de maïs roti et autres denrées exotiques.²¹³

Im Vorwort zu der Veröffentlichung von Camille Rogiers fünfundzwanzig Lithographien hatte Gautier bemerkt, daß diese „Pracht“ Istanbuls vorübergehend sei und hatte sie als „grandeur apparente“²¹⁴ bezeichnet. Wenn man sich Flandins Gemälde anschaut, in der sieben senkrechte Bauformen ihre gesamte Umgebung beherrschend in den Himmel hineinragen und in dieser dominierenden Stellung für alle Zeiten fortbestehen könnten (es sein denn, sie werden im Laufe des 21. Jahrhunderts von Wolkenkratzern überragt oder durch Naturkatastrophen zerstört werden), dann erscheint Gautiers Randbemerkung, daß diese „Pracht“ nur flüchtig sei, übertrieben – selbst wenn man berücksichtigt, daß Flandins Gemälde nur eine subjektivierte Wiedergabe einer äußeren Wirklichkeit ist, und daß zwischen der subjektivierten Vermittlung seitens des Künstlers und der 'reinen' Existenz dieser

²¹³ Id.

²¹⁴ Camille Rogier. *La Turquie, mœurs et usages des Orientaux au XIX^e siècle. Scènes de leur vie intérieure et publique: Harem, bazars, cafés, bains, danses et musiques, coutumes levantines, etc.* Paris: L'Auteur, 1846, Einführung Théophile Gautier: 1-3 hier 1.

Monumente ein großer Unterschied vorhanden ist, der auf den Ästhetisierungsdrang in der Kunst des Orientalismus zurückgeht.

Gautiers scharfe Bemerkung über die Vergänglichkeit dieser „Pracht“ und das animierte, orientalische Straßenleben in Flandins Komposition auf diesem öffentlichen Platz machen den Betrachter neugierig auf das Innere der Stadt bzw. auf die alltäglichen Szenen auf kleinen Straßen oder Plätzen, die von keinen Monumenten oder Denkmälern oder anderen bedeutenden Bauwerken beherrscht sind. Hierfür bietet wieder ein Gemälde von Fabius Brest, *Die Kreuzung an der Hagia Sophia*, ein gutes Beispiel. Dieses Gemälde stellt eine Straßenszene dar, wie sie von den Reisenden (besonders im 19. Jahrhundert) in Istanbul als typisch erlebt wurde. Das Bild besteht aus drei Teilen: Hintergrund, rechter Vordergrund und linker Vordergrund. Ein weißes, in den blauen Himmel ragendes Minarett einer Moschee ist der auffälligste Hinweis auf das islamische Viertel. Unterhalb der fast verdeckten Kuppel und seiner Mauer befinden sich einige Läden. Käufer und Verkäufer beleben diesen Ausschnitt des Bildes auf eine Weise, wie sie Reisende als pittoresk zu bezeichnen liebten:

Abbildung 14



Fabius Brest, *Carrefour de Sainte Sophie à Constantinople*, n.d.
 [Thema: Straßenszenen]
 H.s.t., 86x66 cm – Collection particulière

Der linke Bereich des Vordergrundes stellt einen weiteren typischen Anblick dar: Zu sehen ist eine Holzkonstruktion, bei der es sich um das hervorstehende obere Stockwerk eines zweistöckigen Hauses handelt: Es ist mit Efeu bedeckt, hat zwei

gegenüberstehende große Fensteröffnungen und eine einer Tür ähnliche, niedrigere Öffnung. Statt einer Holzwand ist der Bereich um die niedrigere Öffnung herum mit kleinen Fensterkaros gefüllt. Das Stockwerk wird außen von einem niedrigen Holzgeländer umfaßt. An der äußersten Seite des Innenraumes sind zwei Männersilhouetten zu erkennen, die darauf hinweisen, daß es sich hier um ein Café handelt, während das untere Stockwerk bzw. der Eingangsbereich eine Werkstatt ist. Dem ganz undeutlich gemalten Pferd ist zu entnehmen, daß es eine Schmiede ist. Der rechte Bereich des Vordergrundes beginnt unten mit den unregelmäßigen Stufen, die von der Werkstatt aus zu einer engen, nach unten gewölbten Straße aufsteigen. Die zwei sitzenden Männer am äußersten Rand der Straße und ein anderer, die kleine Straße Richtung Bazar hochgehender Mann geben der Darstellung eine natürliche Bewegung. Die Straße grenzt an der rechten Seite des Bildes an eine sehr unregelmäßig gebaute Häuserreihe. Trotz der dominierenden architektonischen Unregelmäßigkeit vermittelt Brests Darstellung dieser Straßenszene insgesamt ein harmonisches Miteinander, das von dem Leben in Istanbuls Stadtvierteln erzählt.

Was Reisende so ‘reizend’ bzw. ‘orientalisch’ finden, basiert auf dem Unterschied in der urbanen Ordnung zwischen den Städten Europas, die sich nach der alt-römischen Gesetzgebung der Eigentumstrennung durch klar erkennbare Konstruktionen (z.B. Mauern) entwickelt hatte und den Städten im Osmanischen Reich, wo eine solche Ordnung nicht etabliert wurde, sondern Trennungen durch die für die Gemeinschaft zugänglichen Gehwege auf eine natürliche Weise entstanden. Gautier berichtet aus Istanbul zuerst von der für ihn ungewöhnlichen Struktur der Straßen, die keine Namen haben (und nachts nicht beleuchtet sind) und durch die jeder sich auf eine persönliche Weise zurecht finden muß:

À Constantinople les rues ne portent à leurs angles aucune désignation, ni turque, ni française. En outre, les maisons ne sont pas numérotées, ce qui complique la difficulté. A travers ce dédale anonyme, chacun se conduit au juger et se retrouve au moyen de ses remarques particulières. Le fil d’Ariane ou les cailloux blancs du Petit-Poucet seraient ici fort utiles [...]. [C, 105].

Istanbul schöpft seine ‘natürliche Vitalität’ aus einer ungezwungenen und freien Selbstorganisation, die nach außen hin chaotisch wirkt, im Inneren aber auf eine eigentümliche Weise funktioniert. Istanbuls Stadtstruktur und -entwicklung unterscheidet sich stark von der geplanten und methodischen Organisation der europäischen Städte, auf der die ‘systematisierte Vitalität’ des Westens beruht. Diese Planlosigkeit bzw. die Natürlichkeit in der Entstehung von Straßen, Plätzen und Häusergruppen schafft besonders in Istanbul ein Ineinander, das auch die geistige Toleranz in der Kulturstadt ausdrückt, welches jedoch im Laufe der Zeit in ein Chaos ausartete und nicht mehr kontrollierbar oder umstrukturierbar wurde. In dieser Hinsicht wurden in der Zeit des *Tanzimat* auch Reformen geplant, die auf eine zusammenhängende städtische Einheit abzielten, um dieses Chaos unter Kontrolle zu bringen.²¹⁵ Dazu diente vor allem das Beispiel von Eugène

²¹⁵ Diese Idee geht auf das 17. Jahrhundert zurück, als osmanische Gesandte in ihren Botschaftsberichten aus Europa die effizienten Funktionsweisen der Stadtplanung und -

Hausmann: Nach der erfolgreichen Umsetzung seines Projektes in den Jahren von 1853 bis 1872, versuchte die osmanische Regierung in Istanbul ebenfalls das Prinzip der breiten Boulevards, die Paris längs durchqueren, zunächst entlang des Bosphorusufers umzusetzen, was nur begrenzt und mit erheblichen zeitlichen Verzögerungen verwirklicht werden konnte. 1910 berichtet selbst Pierre Loti davon noch als ein Projekt: „Il y a [...] pour l’avenir, un noir projet: supprimer ces intimités charmantes et mystérieuses avec la mer; faire au bord de l’eau un quai banal ouvert à tous, et où les automobiles pourront passer.“ [SVO, 28].²¹⁶

Nach diesem ersten Versuch des *Tanzimat*, der weitgehenden Abschaffung von engen Straßen und Sackgassen, zielten die Veränderungen auf die Architektur ab: Das Baumaterial (Stein statt Holz), die Höhe der Gebäude (mehr als zweistöckig) und die Vereinfachung der Fassaden (Abschaffung von Dachvorsprüngen, vorspringenden Obergeschossen und Erkerfenstern) führten dazu, daß die traditionellen Istanbuler Holzhäuser durch standardisierte Konstruktionen ersetzt wurden.²¹⁷ Diese Änderungen in der Fassadengestaltung haben Istanbul urbanem Gefüge eine gewisse Überschaubarkeit verliehen, die jedoch die vermuteten Ergebnisse nur begrenzt bewirkt haben und die auch vom ästhetischen Gesichtspunkt her Nachteile nach sich gezogen haben: Als mit dem Bau von Steingebäuden angefangen wurde, begannen die Holzhäuser im klassisch osmanischen Stil allmählich zu verfallen, bis sie schließlich im 20. Jahrhundert zu Ghettos für die aus Anatolien eingewanderten Bauern wurden. Gautier beschreibt diese Holzhäuser, die meistens in den türkischen Vierteln konstruiert wurden, an vielen Stellen auf ähnliche Weise: „Quelques maisonnettes de bois, composées de planches, de lattes et de treillages, peintes d’un rouge rendu rose par la pluie et le soleil, se groupent parmi les arbres, affaissées, déhanchées, hors d’aplomb“ [C, 109]. Rot bemalte und durch Sonne und Regen rosa gewordene Häuser scheinen auch Fabius Brest aufgefallen zu sein, der ein Beispiel davon in dem bereits besprochenen Gemälde *Bateaux à quai* zeigt. An einer anderen Stelle präzisiert Gautier die Beschreibung der Baustruktur und vergleicht die architektonische Besonderheit mit einem „heruntergekommenen Hühnerstall“: „Les maisons de bois déteintes, chancelantes, avec leurs treillis démaillés, leurs étages hors d’aplomb, présentaient un aspect de cages à poulets effondrées.“ [C, 261].

konstruktion der europäischen Hauptstädte darlegen. Ein wichtiges Dokument dieser Art sind die Aufzeichnungen von Evliya Çelebi (bekanntester türkischer Reiseberichterstatter des 17. Jahrhunderts), der von den quadratisch angelegten, gepflasterten Straßen und sechs- bis siebenstöckigen Häusern Wiens mit großer Bewunderung erzählt.

²¹⁶ Erst im 20. Jahrhundert, von 1935 bis 1951, arbeitet der französische Städteplaner Henri Prost in Istanbul an einem großen Projekt zur Einteilung des Stadtraumes. Dabei richtet er sein Augenmerk auf eine neue Organisation des existierenden Gewebes, um die materielle Identität der Stadt so weit wie möglich zu bewahren. Sein Leitgedanke bei dem Entwurf: „Orienter une antique capitale en pleine évolution sociale vers un avenir où la mécanique et peut-être le nivellement des fortunes allaient transformer les conditions d’existence“. [Th. Leveau. „Istanbul“ in *L’œuvre de Henri Prost. Architecture et urbanisme*. Paris: Académie d’Architecture, 1960, 183-205, hier 191].

²¹⁷ Pierre Loti bezeichnet diese neuen Häuser in seinem Roman *Les Désenchantées* als „grandes maisons bêtes, copies en plâtre de celle de nos faubourgs“ [D, 402].

Zwischen der Ansammlung von „Hühnerställen“ und den neuen Bauten im Stil von *Louis XIV orientalisé* [cf. C, 344], worin Gautier die Absicht, den Glanz von Versailles zu imitieren, spürt, lernt der Pariser Journalist während seiner Spaziergänge durch die Stadt Viertel anderer Kulturgruppen kennen, wie z.B. Fener, wo hauptsächlich Griechen leben. Gautier bezeichnet diese Gegend am Goldenen Horn nordwestlich von Sarayburnu, zwischen Eminönü und Eyüp, als „une espèce de West-End à côté d’une cour des Miracles“ [C, 277]: Die hier lebenden Griechen seien „distinguiert“ [cf. C, 277], deren Steinhäuser böten ein schönes architektonisches Profil („une bonne contenance architecturale“ [C, 277]) und dorthin habe sich, seiner Meinung nach, das antike Byzanz zurückgezogen:

Plusieurs ont des balcons soutenus par des consoles découpées en escalier ou des modillons à volutes; – d’autres plus anciennes rappellent les façades étroites des petits hôtels du moyen âge, moitié forteresses, moitié demeures civiles; les murs ont une épaisseur à soutenir un siège, les volets de fer sont à l’épreuve de la balle, des grilles énormes défendent les croisées étrécies en barbacanes, les corniches se denticulent volontiers en créneaux et se projettent en moucharabys, luxe innocent de défense qui ne sert que contre l’incendie, dont les langues impuissantes lèchent en vain ce quartier de pierre. [C, 277].

Diese architektonischen Verweise Gautiers machen deutlich, daß das Baumaterial (Holz oder Stein) der Privathäuser Istanbuls bis zu den Veränderungen durch die Reform ein optisches Zeichen für den Übergang von Kulturen gewesen ist. Ausgenommen Moscheen, Aquädukte, Stadtmauern, Brunnen, einige neue Paläste, die oben beschriebenen griechischen Steinhäuser, die soliden Häuser der Genuesen in Galata, bestehen Istanbuls Bauwerke aus Holz, die zwar bei Erdbeben besser schützen, dafür aber unausweichlich Opfer von Bränden sind. „Avec une ville presque toute construite en bois et la négligence, résultat du fatalisme turc, l’incendie peut être considéré comme un fait normal à Constantinople“ [C, 304], schreibt Gautier und vermerkt: „Une maison turque de cent ans est une rareté à Stamboul“ [C, 279]. Diese Zeitgrenze wird jedoch ca. zwanzig Seiten später noch einmal eingeschränkt: „Une maison ayant une soixantaine d’années de date est une rareté.“ [C, 304]. Infolgedessen wird die Physiognomie der Stadt nahezu jedes halbe Jahrhundert erneuert, ohne daß sie sich wesentlich verändert. Die Stadtlandschaft, die so nie dauerhaft intakt bleiben kann, zieht fast ausnahmslos die Aufmerksamkeit der meisten westlichen Reisenden auf sich:

Quelquefois, la rue s’interrompt pour faire place à un petit cimetière qui s’intercale familièrement entre une boutique de confiserie et un vendeur de râpes de maïs. – Plus loin, une vingtaine de maisons manquent, et sont remplacées par un tas de cendres au milieu desquelles s’élèvent les cheminées de briques qui seules ont pu résister à la violence du feu. [C, 183].

Die Stadt wurde bis in das 20. Jahrhundert hinein bei einem Feuerbrand von den Wächtern auf dem Wachturm von Beyazit [orth/gr] und auf dem ihm gegenüberliegenden Galata-Turm alarmiert:

Au sommet de la tour du Seraskier, phare blanc d'une hauteur prodigieuse, s'élevant dans l'azur, non loin des dômes et des minarets du sultan Bayezid, tourne perpétuellement une vigie qui regarde si, dans l'immense horizon déroulé en panorama à ses pieds, quelque fumée noire, quelque langue rouge ne jaillit pas par l'interstice d'un toit. Quand la vigie aperçoit un commencement d'incendie, on suspend au haut du phare un panier si c'est le jour, une lanterne si c'est la nuit, avec une certaine combinaison de signaux qui indique le quartier de ville; le canon tonne, et le cri lugubre: *Stamboul hiangin var!* retentit sinistrement par les rues [...]. [C, 304-305].

Théodore Gudin hat in Istanbul eine von diesen Feuerbränden (die als eine politische Protestaktion von den Gegnern der Regierung auch absichtlich gelegt wurden) auf eine spielerische Art geschildert und das Werk im *Salon de 1844* ausgestellt. Es handelt sich hier um einen großen Feuerbrand im Stadtteil von Galata, den Gautier als „Marseille d'Orient“ [cf. C, 304] qualifizierte.²¹⁸

Abbildung 15



Théodore Gudin, *Incendie du quartier de Péra, à Constantinople (le 9 août 1839)*, 1843
[Thema: Ereignisse]
H.s.t., 35,1x55 cm – Musée du Château de Versailles

Eine rot-schwarz-gelbe Feuerwolke dominiert das Bild von der Mitte (untere Hälfte) bis oben zur rechten Bildseite hin. Auffällig sind die Figuren auf dem Dach eines noch unbeschädigten Holzhauses und die undeutliche Menschenmenge unten auf der Straße vor diesem Haus. Es ist eine Rettungsaktion angedeutet, bei der mit einem Seil die Wände des daneben stehenden Hauses zu Boden gezogen werden. Eine Moschee, die sich in der unmittelbaren Nähe befindet, ist durch das

²¹⁸ Galata das Viertel, wo die meisten Reisende sich zurecht bzw. wohl finden und nicht selten erstaunt sind, wie sehr es den Anschein einer europäischen Stadt hat. Diese unerwartete Überraschung hat z.B. Flaubert veranlaßt, in seinem *Voyage* zu notieren: „Drôle de ville celle-ci, où l'on sort des tourneurs pour aller à l'opéra! les deux mondes sont encore à peu près mêlés, mais le nouveau l'emporte; même dans Stamboul, le costume européen domine [...]“. [Gustave Flaubert. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Paris: Librairie de France, 1925, 250; 252].

Licht der Flammen hell beleuchtet. Gautier vergleicht in *Constantinople* das Minarett einer vom Feuer ähnlich bedrohten Moschee mit einer „chandelle coiffée d’un éteignoir de fer-blanc“ [C, 305].

Im linken Hintergrund, in einer dreieckigen Fläche hinter der erwähnten Moschee und einem durchscheinenden Vorhang aus Zypressen, sind der Bosphorus und der Stadtteil Sarayburnu zu sehen. Der Halbmond, der den Bosphorus, die Schiffe und die unzähligen Minarette auf der gegenüberliegenden Landseite silber-weiß beleuchtet, scheint mit der Kraft und der Unbändigkeit der roten Flammen in der dunklen Farbkomposition des Gemäldes zu konkurrieren. Damit entsteht ein Kontrast, der die einzelnen Elemente im Gemälde bündelt und zugleich die Janusköpfigkeit von Istanbul ausdrückt, das sich seit seiner Gründung ständig in einer Spannung zwischen Passivität und Aktivität, Stillstand und Veränderung befand.

Istanbul. Die farbenprächtige Mauer

Es ist unvermeidbar, daß ein Reisender, der schreibt: „je regrette fort, pour ma part, l’ancienne magnificence asiatique“ [C, 225] und die gesamte Reformidee als einen absurden Versuch qualifiziert („l’absurde costume de la réforme, fausse livrée de civilisation endossée par **un corps barbare**“ [C, 159] [HdA]), bei seiner Suche nach ‘authentischer’ Exotik des Orients in Istanbul eine Enttäuschung erlebt. Diese Enttäuschung des Autors von *Constantinople* entspricht der Enttäuschung des Lesers, der sich in seinen Erwartungen im Laufe der Lektüre einschränken muß, da Gautier seinen (vielfersprechenden) Vorhaben gleich bei der Einfahrt in den Bosphorus – „faisons un léger croquis au crayon du tableau que nous peindrons plus tard“ [C, 99] – nicht alleine realisieren konnte. Gerade dann, wenn Gautiers verbale Photoaufnahmen eine (un)gewöhnliche Szene aus dem Istanbuler Alltag reproduzieren sollten, hat er (routiniert?) auf bereits existierende Werke zurückgegriffen, in denen die vom Autor persönlich erlebten Bilder durch Referenzen assoziiert wurden und damit in das persönliche Erlebnis eine Fremdsubjektivität angepaßt. Schließlich wird das Gemälde nie vollendet: „En effet, loin de chercher à fixer, dans une grandiose composition, le visage de Constantinople, les vingt-cinq chapitres qui suivent le font au contraire voler en éclats, pour le décomposer en mille reflets.“²¹⁹ Gautiers Entwürfe und seine ersten Ansätze werden dann mit ausgewählten Gemälden präzisiert.

Die Verbindung von Bild (als retrospektive Wahrnehmung) und Sprache (als aktuelle Wahrnehmung) wandelt die Stadtszenen von Istanbul in ein Stilleben um und erzählt lediglich von der äußeren Wirklichkeit der Stadt: Auch wenn Gautiers Aufenthalt in Istanbul im ganzen als eine angenehme Abwechslung, „un voyage heureux“²²⁰, empfunden werden kann, es findet keine Annäherung statt und zwei Welten gehen aneinander vorbei. Istanbul nimmt in seinem Tumult die Präsenz des Besuchers aus Europa kaum wahr. Innerhalb von zwei Monaten fühlt sich selbst Gautier des ewig Pittoresken der Straßenbilder übersättigt und sehnt sich

²¹⁹ Jean-Claude Berchet. „Gautier, ou la saveur du monde. La modernité de *Constantinople*“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XII (1990), 161-179 hier 165.

²²⁰ Cf.: Moussa. „Un voyage vers le corps“, op. cit., 25.

schließlich nach ‘echten’ Kunstleinwänden zurück, da die ‘natürlichen’ Leinwände der Stadtansichten, *tableau de genre oriental*, ihn ungeduldig machen: „j’avais assez de voiles, je voulais voir des visages“ [C, 415]; und der Beschreibungsakt ihn auf Dauer ermüden: „c’est ici que l’on sent l’impuissance de la plume et du pinceau“ [C, 256]. Die einzig verbleibende Möglichkeit, sich mit dem äußeren Panorama zu begnügen, erinnert ihn bald daran, daß es auch Innenräume gibt: „Il y avait déjà soixante-douze jours que je me promenais dans Constantinople, et j’en connaissais tous les coins et recoins. Sans doute c’est peu pour étudier le caractère et les mœurs d’un peuple, mais c’est assez pour saisir la physionomie pittoresque d’une ville, et tel était le but unique de mon voyage.“ [C, 415]. Als es ihm bewußt wird, daß eine Enthüllung des Inneren nicht möglich ist, wechseln Neugier und Aufregung, die ihn zu Beginn zu den unterschiedlichsten Orten der Stadt geführt haben, in ein Gefühl der Frustration: „La vie est murée en Orient, les préjugés religieux et les habitudes s’opposent à ce qu’on y pénètre. Le langage reste impraticable, à moins d’une étude de sept ou huit années“ [C, 415].

Gautier, der sich als Reisender wie ein Kapitän Cook auf Expedition sah und behauptete, daß er ohne Führung und ohne Ziel durch ‘fremde’ Stätte wandere, um zu sehen, was gewöhnlich nicht gezeigt werde, „c’est-à-dire ce qu’il y a de véritablement curieux dans le pays que l’on visite“ [C, 107], wird in Istanbul gezwungen, sich mit dem Äußeren [dem Panorama] zu begnügen. Deshalb bleibt sein Wissensdrang unbefriedigt: „Ce mystère, qui d’abord occupe l’imagination, devient fatigant à la longue, lorsqu’on a reconnu qu’il n’y a pas d’espoir de le deviner.“ [C, 415-416]. Nachdem dieser zahlreiche ‘authentisch’ pittoreske Objekte gewissenhaft auf seine große Wort-Leinwand projiziert hat, kehrt er in die eigene Kultur zurück, in der er seinen Platz hat. Die Hauptstadt Euro-Asiens offenbart so ein schmerzhaftes Paradox: „Le pittoresque de ses rues, la gentillesse de son accueil, la magie de sa lumière font illusion. Le tableau enchanteur qu’elle offre à son hôte de passage ne renvoie en définitive qu’à une expérience du refus, de la frustration, du manque. C’est une ville sans regard, sans sourire, sans échange affectif.“²²¹

Was den Leser betrifft, so muß dieser, trotz der Fülle von Eigendarstellungen und Verweisen, mit Gautier gemeinsam vor der Fassade der ‘fremden’ Stadt stehenbleiben und sich auch mit der Präsenz der unsichtbaren exotischen Räume hinter diesen Fassaden abfinden, wofür Gautiers an Detail reiche Palette genügend Information anbieten, um nicht an der ‘fremden’ Kultur gänzlich vorbeizulaufen. Durch die mangelhafte Zuwendung an die ‘fremde’ Kultur können **Außenwelt** [aus den allgemein zugänglichen Ansichten konstruiertes Stadtpanorama] und **Innenwelt** [Mentalitäten] nicht ineinander übergehen, sondern bleiben nebeneinander stehen. Am Ende der Lektüre der dreißig Kapitel bleibt Gautiers Istanbul als eine Bühne in Erinnerung, auf der zahlreiche Künstler des Orientalismus mitgewirkt und eindringlich ins Leben gerufen wurden. Der Leser wird jedoch weder hinter die Bühne dieses orientalische Theaters geführt, noch begegnet er echten Schauspielern. Er betrachtet eine Fassade – den äußeren Schein einer labyrinthischen Stadt. So wie Hans Blumenbergs es deutet, daß keine

²²¹ Berchet, ebd., 177.

Erfahrung sich je in einem Raum völliger Unbestimmtheit bewege, so *bewegt sich auch kein Schein in einem Raum völliger Unbestimmtheit*. – „Mit dieser bestimmten Unbestimmtheit hat es die Metaphorik zur Erfahrbarkeit der Welt zu tun, für die das Paradigma der «Lesbarkeit» steht“²²². Und so *hat es mit dieser bestimmten Unbestimmtheit die Metaphorik der Erscheinung Istanbuls zu tun, für die das Paradigma seiner Lesbarkeit steht*.

—

²²² Blumenberg, op. cit., 16.

Julien Viauld/Pierre Loti

Im Oktober 1924 schreibt André Breton: „Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces trois sinistre bonshommes: l'idiot, le traître et le policier.“²²³ Loti zu einem Idioten zu erklären ist im Vergleich zu Verräter oder „Polyp“ sicherlich ein sehr schonungsloses Urteil. Dennoch, im Kontext der kurzen Schrift *Refus d'inhumer*, gilt Bretons besondere Verachtung nicht einmal dem Verräter, sondern dem „Polypen“ Anatole France. Auch wenn Breton die Bezeichnung „Idiot“ in der Kategorie seiner Geringschätzungen als am wenigsten demütigend empfindet, schadet sie trotzdem dem ohnehin angeschlagenen Ruf von Julien Viauld (1850 Rochefort – 1923 Hendaye), der ab seinem dritten Roman als Pierre Loti bekannt wird.

„Viaud [...] un petit monsieur fluet, étriqué, maigriot avec le gros nez sensuel de Caragueus, le polichinelle de l'Orient, et une petite voix qui a le *mourant* d'une voix de malade“²²⁴, ist eine der widersprüchlichsten Persönlichkeiten der französischen Literaturgeschichte. Als Offizier bei der Marine, der er bis 1913 dient, beginnt er mit einundzwanzig Jahren die Welt zu bereisen. Seine Reiseerlebnisse und die politischen Situationen, an denen er persönlich teilnimmt, schildert er zu Beginn seiner Offizierskarriere (ab 1872 bis ca. 1884) in Artikeln für *L'Illustration*, *Le Figaro* und *Le Monde Illustré*, die er selbst illustriert. Bald darauf verwendet er seine Erlebnisse, die er in Tagebüchern aufzeichnet, für Buchpublikationen.²²⁵

²²³ André Breton. „Point du jour“ in id. *Œuvres complètes*. (2 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), Bd. I: 1988; Bd. II: 1992 hier Bd. II, 263-392 hier 280.

²²⁴ Edmond et Jules de Goncourt. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. (3 Bde) Paris: Laffont, 1989 hier Bd. II, 1046-1047 [10. Februar 1884].

²²⁵ Zu seinen Lebzeiten erhielt Pierre Loti die höchste Anerkennung durch die *Académie Française*, die ihn 1891 zu ihrem jüngsten Mitglied wählte. Dieser Akt war und ist sehr umstritten: Die Mitglieder der *Académie* am Quai Conti schätzten Pierre Lotis Beiträge zur französischen Literatur nur in geringem Maße. Sie sahen seine Wahl eher als eine Notlösung, um nicht den indiskreten Kandidaten Émile Zola wählen zu müssen, wie es den Hintergründen deutlich zu entnehmen ist:

Die Idee, Pierre Loti als Nachfolger von Émile Augier für die *Académie* vorzuschlagen, entstand 1889 aus einem Scherz bei einem Abendessen im Hause von Alphonse Daudet. Da ihn angeblich die Herausforderung reizte, einen Platz in der Reihe der „Unsterblichen“ einzunehmen, zeigte sich Loti nicht unwillig, Anfang 1890 seine Kandidatur anzukündigen (wobei ihn der Erfolg seiner letzterschienenen Romane, *Pêcheur d'Islande* und *Madame Chrysanthème*, genügend Selbstvertrauen gab, um auf einen Erfolg zu spekulieren). Als Ende 1890 Charles de Freycinet sich auch für die Bewerberliste meldete, zog sich Loti wegen der großen Konkurrenz zurück. Als Octave Feuillet danach starb, bewarb sich Loti erneut und kam in die Wahlrunde mit Zola. Im ersten Wahlgang im Mai 1891 verlor er zunächst gegen Zola, gewann aber am 21. Mai 1891 in der sechsten Runde und konnte ab diesem Zeitpunkt seine Bücher mit „de l'Académie Française“ unterschreiben. Es herrschte jedoch von Anfang an eine Antipathie und Gleichgültigkeit zwischen der *Académie* und Loti, dem der Titel für Werbezwecke zugute kam. Denn schon vier Tage nach seiner Wahl, am 25. Mai 1891, als er sich in Algerien befindet, schreibt Loti in sein Tagebuch:

Pierre Lotis erstes Buch von 1879 (*Aziyadé*) ist das erste Beispiel für seine literarischen Kompositionen: Retuschierte Tagebucheinträge, deren Inhalte mit verschickten oder empfangenen Briefen alternieren. Diese Aufzeichnungen (eine Komposition von Anekdoten, Selbstbekenntnissen, politischen und kulturhistorischen Anmerkungen) erzählen von dem orientalischen Alltagsleben in Istanbul. Nach diesem anonym veröffentlichten Versuch, publiziert Calmann Lévy fast jährlich Lotis zum Teil nur leicht überarbeitete Tagebucheinträge. Was zum Beispiel Ende 1887 unter dem Titel *Madame Chrysanthème* in die Buchhandlungen kommt, ist nichts anderes als das Tagebuch eines Sommers, an dem der Erzähler nichts geändert habe – nicht einmal die Daten; denn, wie er der Herzogin von Richelieu in der Widmung erklärt, „quand on arrange les choses, on les dérange toujours beaucoup“²²⁶. Loti selbst ist sich dessen bewußt, daß manche seiner Bücher noch nicht einmal als Bücher bezeichnet werden können, wie z.B. *La mort de notre chère France en Orient*. Im Vorwort, in dem er das Buch mehrmals als „pauvre livre“ bezeichnet, sagt er offen: „Ce livre, si j’ose l’appeler ainsi [...]. Il ne mérite même pas le nom de livre; il n’est qu’un incohérent amas de documents et de témoignages – tous irréfutables, il est vrai, mais qui cependant auraient beaucoup gagné à être présentés avec un peu plus d’ordre, moins de répétitions, moins de maladresse.“ [MFO, I].

Pierre Lotis gesammelte Schriften kennzeichnen sich durch eine hartnäckige Konzentration auf das *Ich/Selbst*, die in starkem Kontrast zu dem steht, was Théophile Gautier zu lesen anbietet. Loti bejaht auch öffentlich diese Haltung: „Je n’ai jamais composé un livre, moi; je n’ai jamais écrit que quand j’avais l’esprit hanté d’une chose, le cœur serré d’une souffrance, – et il y a toujours beaucoup trop de moi-même dans mes livres...“²²⁷ Seine Bücher enden immer wieder im Engpaß der persönlichen Empfindungen, wo der Leser eine ästhetische Evolution vermißt: In den zahlreichen, exotischen Abenteuern, die sich oft nur in Ort und Zeit voneinander unterscheiden, kehrt der Leser, wie Henry James es ausdrückt, auf das gleiche „Zittern“ zurück – auf diese „fine vibration in Loti of what he sees

Au milieu des roses de ce délicieux jardin maure, à l’ombre des blanches arcades de chaux et de faïences, la vision me revient tout à coup d’une grande cour maussade et triste sous le brumeux ciel de Paris, – l’Institut! et l’alignement des hideux bustes de plâtre représentant les Immortels défunts... Oh! non, plutôt rester là, sur cette terre d’Afrique [...].

Loti. *Le livre de la pitié et de la mort. Annex: Journal intime inédit*. 1891. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 1991, 198.

Die Gleichgültigkeit seitens der *Académie* manifestierte sich am Tage von Pierre Lotis Begräbnis, als kein Mitglied der *Académie* an der Beerdigungszeremonie teilnahm.

²²⁶ Loti. *Madame Chrysanthème*. Paris: Calmann-Lévy, 1888, Widmungsseite.

²²⁷ Loti. *Discours de réception à l’Académie Française. Séance de l’Académie Française du 7 avril 1892*. Paris: Calmann-Lévy, 1892, 37.

Diese Bemerkung seitens des *Académiciens* begründet u.a., warum Henry James 1888 Pierre Loti hart kritisierte: „M. Loti has no views nor theories as to what constitutes and does not constitute a plot“. [Henry James. „Pierre Loti“, *The Fortnightly Review* May 1st, 1888, 647-664 hier 662].

and what he makes us to see²²⁸ –, in der das Öffentliche und das Private unlösbar ineinander verstrickt sind: So wie Gautier das Äußere beschreibt, ohne seine eigene Person in den Mittelpunkt zu stellen, stellt Loti in umgekehrt hohem Maße sein Inneres ohne Bedenken zur Schau. Eine Gemeinsamkeit zwischen Gautier und Loti besteht lediglich in ihrer Zurückhaltung vor Moralpredigten. Loti sagt aufrichtig das, was er glaubt: „Il n’y a pas de Dieu, il n’y a pas de morale, rien n’existe de tout ce qu’on nous a enseigné à respecter; il y a une vie qui passe, à laquelle il est logique de demander le plus de jouissances possible, en attendant l’épouvante finale qui est la mort.“ [A, 72].

Loti scheut nicht davor zurück, die Wirklichkeiten beim Namen zu nennen; und seine Aufrichtigkeit (prägnant durch einfache Wörter und kurze Sätze) hinterläßt bei dem Leser stets einen Eindruck. Ein in unterschiedlichen Situationen zur Sprache gebrachter Leitgedanke ist die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. In Istanbul, wo Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft untrennbar ineinander gewebt sind (greifbarer als in anderen Weltmetropolen, die er kennenlernt) überkommt ihn häufig ein Gefühl der Verzweiflung angesichts dieser Vergänglichkeit: „Débris colossal du passé, elle nous diminue et nous écrase, nous et nos existences courtes, et nos souffrances d’une heure, et tout le rien instable que nous sommes.“ [FdO, 331]. Aber diese, zwischen Realität und Sehnsucht oszillierenden Reflexionen werden im Raum gelassen und dem Leser, der selbst in seinen eigenen Gedanken nach Erklärungen sucht, wird kein Halt gegeben, denn beim Schreiben läßt Loti eher den positiven Aspekten des Lebens den Vorrang (traumhafte Erlebnisse in exotischen Ländern) als den negativen Seiten (die Absurdität der Existenz, Einsamkeit, Altern, Tod und das Sich-auflösen-im-Nichts – *le néant*). Immerhin war Loti ein Schriftsteller, der den Realismus und dessen „Ausschweifung“ [Naturalismus] unter der mächtigen Kuppel der *Académie Française* für Rauch erklärt hatte: „Le réalisme, et le naturalisme qui en est l’excès, je suis loin de contester leurs droits; mais, comme de grands feux de paille impurs qui s’allument, ils ont jeté une épaisse fumée par trop envahissante.“²²⁹ Er, der von weither kam, wußte es:

Ces gens du monde qu’ils essaient de nous peindre, ou bien ces paysans, ces laboureurs [...] sont archi-faux. Cette grossièreté absolue, ce cynisme qui raille tout, sont des phénomènes morbides, particuliers aux barrières parisiennes; j’en ai la certitude, **moi qui arrive du grand air de dehors**. Et voilà pourquoi le naturalisme, tel qu’on l’entend aujourd’hui, est destiné, – malgré le monstrueux talent de quelques écrivains de cette école, – à passer, quand la curiosité malsaine qui le soutient se sera lassée.²³⁰ [HdA].

Ausgesprochen in Anwesenheit des Meisters dieser Schule, Émile Zola, bekundet dieser Kommentar einen Mangel an Taktgefühl und bezeugt eine literarische Kurzsichtigkeit; und Zola bezeichnet ihn als „un assez mince cerveau, une vraie

²²⁸ James. „Pierre Loti“ in id. *Literary criticism*, op. cit., 482-520 hier 515.

²²⁹ Loti. *Discours de réception à l’Académie*, op. cit., 49-50.

²³⁰ Id., 50-51.

tête d'enfant...²³¹ – ein Urteil, das nicht so leicht bestritten werden kann. Es kann auch weder Edward Said, der Loti als „minor writer“ [O, 252] bezeichnet, noch Roland Barthes, der Loti als „un auteur mineur, démodé et visiblement peu soucieux de théorie“²³² kategorisiert, widersprochen werden.

Diese Kritiken provoziert Loti dadurch, daß er schnell allzu sentimental wirkt, „sometimes of a reeking sentimentality“.²³³ Hier stellt sich die Frage: Sind es die „stinkenden“ („reeking“) Sentimentalitäten oder die „stinkenden“ Realitäten, die den Menschen motivieren und ihm mit der immer gleichen Hoffnung für die Suche nach einem besseren Leben erfüllen? In der Moderne, in der schneller Genuß und schnelles Vergessen als allgemeines gesellschaftliches Verhalten zutage tritt, bleibt das Bedürfnis nach Sentimentalitäten genauso stark wie in den vergangenen Jahrhunderten. Sie sind Hilfsmittel, um die Absurdität einer zeitlich begrenzten Existenz zu umgehen und dem Sein-in-der-Welt eine andere Art von Bedeutung zu verleihen. Die in dieser Hinsicht notwendig erscheinenden Sentimentalitäten berechtigen folglich dazu, das Schaffen von Autoren wie Pierre Loti ernst zu nehmen, woran sich auch Jean Cocteau im Frühjahr 1949 in Istanbul erinnert, und der auch auf diese bedenkliche Geringschätzung hinweist, die die anspruchsvollen Pariser Leser gegenüber Autoren wie Loti zeigen:

J'ai voulu me rendre ce matin à Eyoub. J'avais aperçu au passage, en longeant le Bosphore, la maison de Loti et celle où la princesse de Brancovan conduisait, petite fille, Anna de Noailles. Loin de France ces choses-là émeuvent. A Paris, l'insolente, on s'en moque. On a balayé Pierre Loti et Anna de Noailles. On a bien tort. Les Turcs conservent leur mémoire. Le faible parfum de Loti, couvert par la révolution, remonte à la surface et embaume doucement la colline des tombes. Loti règne à Eyoub comme Alphonse Daudet à Tarascon.²³⁴

Loti, écrivain émotionnellement engagé

In einem ständigen Wechsel zwischen Geringschätzung und Bewunderung der 'exotischen' Kulturen einerseits und seiner Überzeugung von den Unzulänglichkeiten und Falschheiten der Industriekulturen andererseits versteckt Pierre Loti eine kulturpolitische Feinfühligkeit, die sich zum ersten Mal in seinen Zeichnungen dokumentiert, die er für *Le Monde Illustré* während seines Aufenthalts in Thessaloniki vor der Reise nach Istanbul anfertigt. Auch wenn er es Zeit seines Lebens vorgezogen hat, seine Erinnerungen und Erlebnisse niederzuschreiben, als sich mit abstrakten Ideen und theoretischen Entwürfen zu beschäftigen, widmete er sich dennoch politischen Fragen, wenn diese seine persönlichen Gefühle berührten. So entstanden während der Auseinandersetzungen zwischen der Türkei und Rußland, der griechischen

²³¹ Gaston Stiegler. „Entre immortels: Zola et Pierre Loti“, *L'Echo de Paris*, 9 avril 1892, 2.

²³² Barthes. „Pierre Loti: Aziyadé“, op. cit., 181.

²³³ Lesley Blanch. *Pierre Loti: Portrait of an escapist*. London: Collins, 1983, 212.

²³⁴ Jean Cocteau. *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*. Paris: Gallimard, 1949, 140-141; 147-191; 200-204 hier 149-150.

Befreiung und der türkisch-armenischen 'Ereignisse', seine Verteidigungsschriften für die türkische Seite.

In seinen Istanbul-Werken gibt es zahlreiche Stellen, die mit philosophischen Fragestellungen versehen sind. Es sind Fragmente interessanter Überlegungen, die den Leser erst dann zum Nachdenken bringen, wenn sie aus dem Zusammenhang, in dem sie untergehen, herausisoliert werden und bei denen es sich lohnte, daß der Erzähler sie vertieft. In *Désenchantées* finden sich einige solcher Beispiele:

Vous, les musulmanes, vous dormiez depuis des siècles d'un si tranquille sommeil, gardées par les traditions et les dogmes!... Mais soudain le mauvais enchanteur, qui est le souffle d'Occident, a passé sur vous et rompu le charme, et toutes en même temps vous vous éveillez; vous vous éveillez au mal de vivre, à la souffrance de savoir... [D, 184-185].

Loti ist sich dessen bewußt, daß Wissen niemanden glücklicher macht, sondern im wesentlichen zum Bewußtsein über die Begrenztheit des menschlichen Tuns und Schaffens bringt. In dem gleichen Buch ist eine andere Stelle, die auf den Unterschied zwischen dem dringendem Streben nach Gleichheit und Brüderlichkeit in den christlichen Gesellschaften (besonders seit der französischen Revolution) und der natürlichen Entwicklung dieser theoretisch gewünschten Gleichheit und Brüderlichkeit in den islamischen Gesellschaften hinweist: „Nos farouches démocrates d'Occident pourraient venir prendre des leçons de fraternité dans ce pays débonnaire, qui ne reconnaît en pratique ni castes ni distinctions sociales, et où les plus humbles serviteurs ou servantes sont toujours traités comme gens de la famille.“ [D, 27].

Unglücklicherweise sind die Menschen nicht gleich. Unter den zeitgenössischen Denkern illustriert Tzvetan Todorov diesen Zustand in *Nous et les autres* durch ein einfaches Gedankenspiel: Zunächst behauptet er, daß alle Menschen gleich seien, daß sie es nur nicht alle wüßten; aber genau diese Unwissenheit manifestiere eine Minderwertigkeit, woraus Todorov folgert, daß Menschen „doch nicht“ alle gleich seien. Er gesteht jedoch seinem Definitionsversuch ein Problem der Logik zu:

Le fait d'observer que certains peuples se croient supérieurs et sont en réalité inférieurs m'amène à énoncer un jugement du genre de ceux que je condamne: que les autres sont inférieurs [...]. Faut-il croire qu'il n'y a qu'une bonne rationalité, et que c'est la nôtre? Ces étrangers ne sont-ils loués que parce-qu'ils savent raisonner comme nous? Et s'ils raisonnaient autrement? Car, de deux choses l'une: ou bien la raison est vraiment «de tous les climats», trait universel et distinctif de l'espèce humaine, et alors le «raisonner comme nous» est superflu; ou bien elle ne l'est pas, et notre façon à nous de raisonner est la seule bonne.²³⁵

In modernen Gesellschaften wird durch den Wettbewerbsgeist diese Ungleichheit sogar indirekt befürwortet, um die Entwicklung voranzutreiben. In seinen Türkei-Schriften kommt Loti immer wieder darauf zu sprechen, daß, so wie der Orient Fortschritt durch die Industrie [Materialität] braucht, so benötigt der Westen

²³⁵ Todorov. *Nous et les autres*, op. cit., 23-24.

Nachsicht und Toleranz [Immaterialität]. Die unnachgiebige Anwendung der Systeme, wo es nur interessiert, was hineingegeben wird und was herauskommen soll, ohne Energie darauf zu investieren, wie die notwendigen Bestandteile das System in einem System selbst (*the black box*) zum Funktionieren bringen, führt zu mangelhafter Toleranz gegenüber unbekanntem oder scheinbar 'uneffektiven' Lebensweisen. Diese Intoleranz wird sogar zur Voraussetzung: Es muß klare Linien geben, die einzuhalten sind, sonst bricht alles zusammen; und Duldung wird zum Störfaktor. Nietzsche sagt in diesem Zusammenhang, daß er allen Systematikern mißtraue und ihnen aus dem Weg gehe: „Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit.“²³⁶ Es ist nicht nur ein Mangel an Rechtschaffenheit; es ist eine klägliche Unzulänglichkeit bei der Auseinandersetzung mit dem Anderen oder dem Andersartigen. Dieser Mangel wiederum ist der Ausdruck der Selbstwahrnehmung und Selbsterkennung; denn das Eigene bzw. das 'reine' *Ich* ist eine Synthese von Selbst- und Fremdbezug. Wenn das 'Fremde' bzw. das Andere (in Fichtes Terminologie das „Nicht-Ich“; bei Lévinas „Exteriorität“), das einerseits vom *Ich* unabhängig, andererseits vom *Ich* nicht getrennt sein kann, so daß immer eine Möglichkeit besteht, mit ihm in Beziehung zu treten, nicht beachtet wird, beachtet das *Ich* sich selbst nur im halben Maße. Oft findet kaum eine 'reflexive Bewegung' bei der Identifizierung des Anderen und des Eigenen durch oder mit dem Anderen statt. „Comprendre c'est égal“, zitiert Nietzsche.²³⁷ Und genau das scheint der Westen nicht zu brauchen. Folglich bleibt das Verständnis des Anderen in seiner absoluten Andersartigkeit unvollendet. Dieses Verständnis könnte auch als lückenhaft bzw. fragmentarisch bezeichnet werden.

Dennoch gibt es Orte, die eine Schnittstelle bilden und wo ein Gleichgewicht herrscht. Istanbul ist ein solcher Ort. Durch Pierre Loti begegnen wir im euroasiatischen Raum einem Zentrum namens Istanbul, wo auf der Ebene der Eigenidentität eine beispiellose Akzeptanz und Toleranz in einer turbulenten Phase der europäischen Geschichte praktiziert wird: Von Mahmut II wird dokumentiert, daß er die Moslime nur in der Moschee, die Christen nur in der Kirche und die Juden nur in der Synagoge anerkannt habe und außerhalb dieser Andachtsstätte jedem Individuum politische und soziale Gleichheit, Gerechtigkeit und Schutz zuteil werden ließ. Loti, der den Orient nicht verallgemeinert, sondern in seinen diversen, ortsbedingten Besonderheiten zeigt, akzentuiert immer wieder Istanbul (nicht nur kulturellen, sondern auch religiösen) Kosmopolitismus, der anderen metropolitanen Zentren Europas fehle. Pierre Loti entdeckt dies 1877: Die Liebe und die Freiheit, die er dort erlebt, ist nicht der einzige Grund für seine vollkommene Hingabe an diese Stadt. Die Eigenschaft der Klassenlosigkeit und die Harmonie (heute klingt das *dépassé*), die dadurch entsteht, daß es keine Rivalität zwischen religiösen Gruppen gibt, da sie auf einer gleichen Fläche getrennt existieren, fasziniert Loti am Istanbuler Leben und er erwähnt dies bei jeder Gelegenheit: „C'est [...] une coutume particulière à la Turquie, ces très démocratiques mélanges: des pachas, des beys assis au café parmi de pauvres gens, causant avec eux ou leur expliquant les nouvelles – et la dignité n'y risque

²³⁶ Nietzsche, op. cit., Sprüche und Pfeile 26.

²³⁷ Id., Sprüche und Pfeile 15.

rien, puisque, entre musulmans, on ne s'enivre jamais“ [CFS, 57]. Loti hat recht, denn die europäischen Staaten zeichnen sich durch ein ausgeprägtes Nationalgefühl und Klassenzugehörigkeit aus. Gérard de Nerval erklärte diese Freiheit, die Istanbul charakterisiere, gezielter mit einem Vergleich: In seinem Kulturkreis kämen Angehörige unterschiedlicher Parteien weniger gut miteinander aus als die verschiedenen Religionsgemeinschaften in Istanbul, die mit einer deutlich spürbaren Gelassenheit miteinander umzugehen wüßten:

Ville étrange que Constantinople! Splendeur et misères, larmes et joies; l'arbitraire plus qu'ailleurs, et aussi plus de liberté; – quatre peuple différents qui vivent ensemble sans trop se haïr: Turcs, Arméniens, Grecs et Juifs, enfants du même sol et se supportant beaucoup mieux les uns les autres que ne le font, chez nous, les gens de diverses provinces ou de divers partis.²³⁸

Auch wenn Loti sich nie selbst dazu bekennen möchte („mon indifférence politique“ [A, 77]; „moi qui considère comme facéties toutes les choses sérieuses, la politique surtout“ [A, 111]) wird er im Laufe der strategischen Änderungen in Europa zum *porte-parole politique* für die Türkei. Loti, der zu sentimental ist, um ein Philosoph zu sein und seine Philosophie lediglich aus den momentanen Gefühlsregungen entwickelt, hat keinen politischen Scharfsinn.²³⁹ Sein Kommentar: „Europe, comme chaque fois que l'on massacre, regarde fort tranquillement! Quelle dérision que tout ces grands mots vides: progrès, pacifisme, conférences et arbitrage!“ [TA, 20] führt sogar zu der Folgerung, daß Lotis politische Ansichten, die überwiegend nur an der Oberfläche der Ereignisse bleiben, nicht an Weitsicht mangeln. So öffnen sich in Pierre Lotis Schriften neue Perspektiven, als er sich ab 1910 auf der europäischen Plattform ernsthaft zugunsten der Türkei politisch engagiert und sich zum Vorläufer des *écrivain engagé* des 20. Jahrhunderts macht.

Schon zu Beginn seines ersten Aufenthaltes in Istanbul durchschaut er die Situation, in die sich das Osmanische Reich durch die Konstitution hinein manövriert. In einem Brief vom 27. Dezember 1876 schreibt Loti aus Eyüp an Plumkett [das Pseudonym für seinen Freund]: „La Turquie sera perdue par le régime parlementaire, cela est hors de doute.“ [A, 112]. Diese Bemerkung bekundet nicht nur eine aufrichtige geistige Teilnahme für die diplomatischen Beziehungen zwischen der Türkei und Europa, sondern stellt ihn, rückblickend, als einen Visionär hin, der das Schicksal der Türkei vorhergesehen hat: „Au point de vue de son originalité, la Turquie perdra beaucoup à l'application de ce nouveau système.“ [A, 111]. Dabei bezieht er sich auf die 1876 proklamierte Konstitution bzw. auf das Sultanat, das zu einer konstitutionellen Monarchie umgewandelt wurde: „Où allons-nous? [...] Un sultan constitutionnel, cela dérouté toutes les idées qu'on m'avait inculquées sur l'espèce.“ [A, 111] [HdA]. Später, in einem anderen Text bemerkt er: „Une Turquie parlementaire, incroyante et fuyarde, rien ne pouvait causer aux amis de l'Orient une stupeur plus douloureuse

²³⁸ Gérard de Nerval. „Les nuits du Ramazan“ in id. *Le voyage en Orient*. Paris: Gallimard, 1961, 438-624 hier 438.

²³⁹ Das heißt, ähnlich wie bei Théophile Gautier die Kunstkritik: Beide Autoren bleiben ihren persönlichen Vorlieben treu.

et plus inattendue... Et puis, ils ont commis, après la Constitution, cette faute capitale d'introduire des chrétiens dans leurs rangs de bataille.“ [TA, 45].²⁴⁰

Kurz nach dem Ende des absolutistischen Regimes 1908, als das Osmanische Reich auf einer offenen Angriffsfläche ohne christliche oder islamische Unterstützung steht, beginnt Pierre Loti um 1910 seine Kampagne zu Gunsten der Türkei:

Certains États européens qui s'agitent sournoisement autour de la Turquie [...] et s'appêtent à lui demander des *compensations*, me font songer à ces hyènes assemblées auprès du buffle mourant. Des «compensations» de quoi [...]? [...]. Vraiment, je leur préfère encore les hyènes du hallier, qui, au moins, n'employaient pas de formules; non, elles ne demandaient pas des *compensations*, mais leurs glapissement disaient tout net: «On dépèce, on mange, ça sent la chair et il n'y a plus de danger; alors, nous arrivons, nous aussi, pour nous remplir le ventre.» [TA, 32-33].

Diese und ähnliche Aufrufe werden zunächst als Artikel in *Le Figaro* veröffentlicht. Dem folgen Pamphlete (meist in der Schweiz gedruckt), andere Verteidigungsschriften in Büchern wie *La mort de notre chère France en Orient*, *Les alliés qu'il nous faudrait* oder *Turquie agonisante* und ein offener Brief an den Außenminister vom Dezember 1920. Den Höhepunkt dieser Veröffentlichungen bildet das 1918 bei Calmann-Lévy erschienene Buch mit dem Titel *Les massacres d'Arménie*, in dem bestimmte Passagen zensiert wurden. Trotz des erfolgversprechenden Titels ist die Argumentation des Buches schwach. Die Behauptungen basieren nicht auf Beweisen, sondern werden ohne Beispiele angeführt. Die stets aktuelle europäische Klage, daß die Armenier von den Türken massakriert worden seien, wird weder als falsch bewiesen, noch als richtig dokumentiert. Eine fast unnötige, persönliche Sympathie begleitet den Ton in Lotis Ausführungen und insgesamt bleibt dem Buch das Merkmal eines emotionalen Plädoyers haften: Die vielversprechenden Ansätze verschwinden im losen Bund der Impressionen, eine extreme Sentimentalität tritt hervor und der tatsächliche Gegenstand verschwindet hinter dem Vorhang seines melancholischen Stils. Aber es beinhaltet die folgenden drei Sätze, die die Fronten wieder klären:

Je prétends surtout que le massacre et la persécution demeurent sourdement encreés au fond de l'âme de toutes les races, de toutes les collectivités humaines quand elles sont poussées par un fanatisme quelconque, religieux ou antireligieux, patriotique ou simplement politique [...]!

Nous français, nous avons eu la Saint-Barthélemy, – à quoi l'on chercherait en vain un semblant d'excuse, – et puis les dragonnades, et puis la Terreur, et puis la Commune [...]. L'Espagne a eu l'Inquisition; elle a cruellement persécuté et expulsé les juifs, qui du reste se sont réfugiés en Turquie, où [...] ils ont été accueillis avec la plus absolue tolérance [...]. [MA, 24-25].

²⁴⁰ Es ist tatsächlich ein *faute capitale*, ab dem 18. Jahrhundert die eigene Verteidigung 'fremden' Händen zu überlassen, statt die eigenen militärischen und strategischen Kompetenzen zu entwickeln. Ähnliche Fehler beginnen sich im Laufe der Reformversuche zu akkumulieren.

In allen seinen Ausrufen für ein gerechteres Urteil über die Zustände des im Untergang begriffenen Osmanischen Reiches kehrt Pierre Loti (trotz seiner pathetischen Ausdrucksweise, die zu Beginn des Jahrhunderts nicht so störend auffällt wie am Ende des gleichen Jahrhunderts) immer wieder auf einen Punkt zurück: Er habe seine Beweise nicht von den Türken bekommen – er habe sie nicht akzeptiert, damit er nicht der Übertreibung beschuldigt werde –, sondern von den Griechen, Juden und Armeniern selbst. Dies bleibt sein stärkstes Argument. Aber da er seine tiefverankerten Emotionen (seine Sympathie für die Türken: „mes sympathies sont pour ce beau pays qu'on veut supprimer“ [A, 77]) in die Schriften einbezieht, verliert auch diese Erklärung an Kraft.

In verschiedenen polemischen Schriften kommt Loti immer wieder auf die Kommentare zu sprechen, die in der französischen Presse zirkulieren und die dem Sinn nach so lauten: „De tous nos ennemis, les Turcs sont non seulement ceux que nous devons le plus haïr, mais ceux qu'il nous faut mépriser le plus“ [Aqnf, 5]. Ferner weist er oft darauf hin, daß die Gewalttaten der anderen Nationen nur nebenbei erwähnt werden: „De temps à autre, on lit bien dans quelque journal de France: les Bulgares ont incendié tel village turc et massacré les habitants; mais cela est dit avec légèreté, comme en glissant dessus.“ [TA, 69]. Wenn es aber um die Türkei gehe, daß diese Schlagzeilen machten: „«Atrocité turques.» – Ce cliché des alliés [...] continue de se reproduire triomphalement dans la presse française“ [TA, 83].

Sieben Jahre nach *Turquie agonisante*, veröffentlicht 1920 Calmann Lévy *La mort de notre chère France en Orient*, das als ein 291 Seiten langer, fast aussichtsloser Aufwand bewertet werden kann, womit Loti wieder die Türkei zu verteidigen versucht. Das Buch ist in einer Hinsicht aufschlußreich, da es einen historisch bedeutenden Hinweis beinhaltet: Auf zwei Seiten spricht Loti über die Macht der Presse, die leichte Beeinflußbarkeit der öffentlichen Meinung und die problemlose Lenkung der Masse durch die Medien am Beispiel eines Films, der von den Armeniern in Amerika mit amerikanischen Schauspielern gedreht worden sei. Die Propaganda ist groß und das Resultat, wie kalkuliert, beeindruckend, schreibt Loti:

Les Arméniens [...] viennent de faire, en l'espèce, un véritable coup de maître; ils ont mis leurs souffrances au cinéma!

Nous allons donc bientôt voir en France ce film sensationnel, qui a déjà fait le tour des États-Unis. Les journaux qui, en termes dithyrambiques, l'annoncent comme un tour de force d'une habileté insurpassable n'hésitent pas d'ailleurs à nous confier qu'il est faux de toutes pièces et qu'il a été composé en Amérique, d'après les récits de quelques Arméniens, mais à l'aide de figurants quelconques, camouflés, grimés et peinturlurés; ils croient pouvoir ajouter toutefois, – contradiction et naïveté stupéfiantes, – que rien n'est plus convaincant ni plus poignant, et que le martyr de l'Arménie y est représenté avec la plus émouvante vérité!

Evidemment l'entreprise est ingénieuse, hardie et en outre [...] elle pourra devenir très lucrative. Il est certain que, chez nous comme en Amérique, nombre de gens aux âmes simples prendront ces tableaux chiqués pour des scènes cinématographiées sur le vif, et croiront que «c'est arrivé». [MFO, 157-158].

Seine Ausführungen und Kommentare schließt Loti hier mit dem Hinweis, daß die Türken in dieser Hinsicht mehr Diskretion gezeigt hätten und ihre eigenen Opfer, nämlich die von den Armeniern getöteten Türken („des charniers de cadavres“ [cf. *MFO*, 158]) in ihren Massengräbern „lediglich“ photographiert hätten, was in starkem Gegensatz zu den, ins Szene gesetzten, künstlerischen Phantasien ihrer Gegner stünde [cf. *MFO*, 158]. Obwohl die Argumentation im letzten Abschnitt dieser Textstelle sehr schwach ist, bleibt die Aussage trotzdem erhalten. Es geht um die wohlbekanntes Gesinnung des Gemeinschaftsmenschen: Er kann meist zunächst nur darauf achten, was von der Stimme der Mehrheit getragen wird. Er kümmert sich um das, was jenseits der Strömung liegt dann, wenn diese seine ersten Reaktionen Widerstand leisten. So überrascht es, daß Pierre Loti von den Politikern seiner Zeit ein anderes Verhalten erwartet. Es geht um die vergebliche Anfrage der Regierung in Istanbul, eine europäische Untersuchungskommission an Ort und Stelle zu schicken:

Les pauvres Turcs, depuis longtemps, demandent à grands cris que l'Europe daigne au moins envoyer sur les lieux une commission d'enquête. Mais l'Europe n'y songe pas, ayant admis sans contrôle le stupide mot d'ordre impératif de l'Angleterre – de Lloyd George surtout, – à savoir que tout ce qui vient des musulmans, quels qu'ils soient, ne vaut pas que l'on s'y arrête. [*SVO*, 306].

Es ist traurig, feststellen zu müssen, daß sich an dieser Einstellung bis heute noch nicht viel geändert hat. Die Verantwortung für diesen Zustand wird von beiden Religionen getragen: Die Bilder, die in der westlichen Presse zirkulieren, lassen ein düsteres Bild von der islamischen Lebensweise entstehen. Kopftücher und Vollbärte, die den Islam repräsentieren, werden zwar geduldet, aber auch gerne vermieden. Der 'islamische Look' sorgt nicht nur bei den Christen für Unbehagen, sondern wirkt auch auf die 'liberalen' Moslime bedrohlich. Kopftücher und Vollbärte sind durch die Bildmedien unbestreitbar zum Symbol des Fundamentalismus gemacht worden. Indem die Zeigefinger auf diese äußere Präsentation gerichtet werden, wird bekundet, daß trotz theoretischer Forderungen nach Freiheit des Menschen als seinem ersten und grundsätzlichen Recht keine vollständige Umsetzung dieses Rechtes möglich ist: Das gesellschaftliche Verhalten der Individuen bringt es in regelmäßigen Abständen zu Tage, daß nicht alle Freiheiten in der Praxis anerkannt und respektiert werden und werden können.

Trotz seines Status als kosmopolitischer Schriftsteller, verteidigt Pierre Loti die traditionellen Wertvorstellungen der Türkei, indem er die Stagnation der Reformen während der Regierungszeit von Abdül-Hamit II (1876-1909) befürwortet. Die dreißigjährige Ära des Absolutismus unter Abdül-Hamit, die der Schließung des Parlaments folgte (das kaum ein Jahr aktiv war: von März 1877 bis Februar 1878), ist ein vergeblicher Versuch, durch die Wiederbelebung des religiösen Gefühls von Istanbul aus den Islam zusammenzuführen (die Türkei, Persien und Marokko waren die letzten unabhängigen 'Stützpunkte' der islamisch-politischen Macht) und damit das Osmanische Reich zu retten: „Abd-ul-Hamid [...] fait revivre les grandes fêtes religieuses, les grandes solennités de l'islam; Stamboul illuminé chaque soir, le Bosphore éclairé aux feux de Bengale, les dernières lueurs de l'Orient qui s'en va, une féerie à grand spectacle que sans

doute on ne reverra plus.“ [A, 76-77]. Und Loti verteidigt die alte Ordnung der Türkei, indem er in seinen Aufzeichnungen oft darauf hinweist, daß er die Modernisierungsversuche der Bevölkerung nicht billigt: „Pauvre grande Turquie, si fière à l’époque où la foi, le rêve et la noble bravoure personnelle faisaient la force des nations, comment sera-t-elle bientôt, entraînée fatalement dans l’universelle banalité moderne, aux prises avec les mille petites choses mesquines, pratiques, utilitaires“ [CFS, 80]. Er hält sogar diese müßige Träumerei für notwendig – so notwendig wie Kunst in Technologiegesellschaften:

Il n’y a pas, dans la vie, que des usines, des chemins de fer, des «débouchés commerciaux», des shrapnells, de la vitesse et de l’affolement. En dehors de tout ce néfaste bric-à-brac, devant quoi se pâme la masse des médiocres et qui mène aux finales désespérances, il y a aussi le calme qu’il faudrait nous conserver quelque part, il y a aussi le calme qu’il faudrait nous conserver quelque part, il y a le recueillement et le rêve. À ce point de vue, la Turquie, [...] honnête et religieuse, comme une sorte d’oasis au milieu de tourbillons et de fournaises, serait aussi utile au monde que ces grands jardins dont on sent de plus en plus la nécessité au milieu de nos villes trépidantes. [TA, 81-82].

Obwohl Loti sein Leben lang an das ehemalige Istanbul gebunden bleibt (an den Ort der „enchantelements légers, des griseries tristes et exquisés par quoi la fuite du temps est oubliée!...“ [D, 8]), das er stets in seinen Erinnerungen aufrechterhält, weiß er mit dem vergehenden Charme von Istanbul umzugehen. Er kommt mit den Veränderungen im Osmanischen Reich wohl zurecht. Schließlich bleibt seine Verbundenheit mit der Lebensweise dieses träumerischen und stolzen Volkes („ce peuple rêveur et fier“ [CFS, 46]), die alle Veränderungen und Erneuerungen zu überdauern scheint, ausschlaggebend. Sobald er Aziyadés Grabstein im Wohnzimmer seines Hauses in Rochefort installiert (während er auf das Grab in Istanbul eine Kopie dessen stellen läßt) und der Sultan ihn wegen seinen Verteidigungsschriften immer mehr verehrt, können die Integrationsversuche der Türken ihn nicht allzusehr berühren – auch wenn diese sich vor allem in der Stadtphysiognomie Istanbuls manifestieren und damit sein einst geliebtes Istanbul immer mehr Teil einer Nostalgie wird.²⁴¹ Und in dieser Nostalgie fühlt sich seine

²⁴¹ Diese Art von Verbundenheit mit der Türkei, die bei Loti zu beobachten ist, erinnert an Lamartine: Am Ende seiner Orient-Reise, vor der Rückkehr nach Frankreich, verbrachte Lamartine 1833 ca. drei Monate in Istanbul. In den Erinnerungen an diese Reise (*Voyage en Orient*, 1838) bezeichnet er Istanbul als „capitale de l’univers, assise sur l’Europe et sur l’Asie“ [Alphonse de Lamartine. „Constantinople“ in id. *Voyage en Orient*. (2 Bde), Paris: Gosselin, 1841, Bd. II, 190-294 hier 187], um den sich eine Reihe von Ländern („les nations conquérantes“) streiten würden – „comme le signe de la royauté du monde“ [Id., 187]. Auch Lamartines Charakterisierung der Stadt ist sentimental, die er als „le creuset où se fondent rapidement les divergences pour constituer l’unité de civilisation“ [Alphonse de Lamartine. *Nouveau voyage en Orient*. (2 Bde) Paris: Wittershiem, Bd. I: 1851; Bd. II: 1853 hier Bd. I, 41-42] sieht.

In seinem darauffolgendem Werk, *Nouveau voyage en Orient* (1851-1853), geht Lamartine wenig auf Istanbul und auf seine Bewohner ein, sondern konzentriert sich auf die Politik und die aktuellen Ereignisse in der Türkei. Sein kurzer Aufenthalt in Istanbul hat diesmal diplomatische Gründe, die sich als eine opportunistische Zielverfolgung entlarven: „Je n’avais qu’une chose à faire à Constantinople, voir le sultan et le grand-visir, et repartir pour visiter mes terres de Smyrne.“ [Id., Bd. II, 44]. Diese Länder in der Nähe von Izmir waren ihm durch den Sultan gegeben, u.z. im

„orientalische Seele“ immer zu Hause: „Mon âme d’Oriental, presque toujours exilée [...] se retrouve ici [Istanbul] chez elle“ [SVO, 66].

Lebensstil oder Lebensraum? Lotis Kulturverständnis

In seinen Reiseschriften deutet Pierre Loti oft die Überlegenheit der französischen Kultur gegenüber anderen Kulturen an. In *Madame Chrysanthème* zum Beispiel schreibt er: „À l’instant du départ, je ne puis trouver en moi-même qu’un sourire de moquerie légère pour le grouillement de ce petit peuple à révérences, laborieux, industriel, avide au gain, entaché de mièvrerie constitutionnelle, de pacotille héréditaire et d’incurable singerie...“²⁴² Er mißbraucht fast das Wort „klein“ und scheut nicht davor zurück, Japan (in bezug auf Physiognomie und Moral) auf drei Begriffe – „geziert“, „gekünstelt“, „affektiert“ – zu reduzieren. Es erstaunt, daß ein Besucher kurz vor seiner Abreise das Land, in dem er eine besondere Gastfreundschaft genossen hat, mit einem „Affenkäfig“ vergleicht. So ist die Behauptung von Alec Hargreaves durchaus nachvollziehbar: „To enjoy reading Loti is to enjoy the personal and cultural complacency on which the colonial venture thrived.“²⁴³

Insgesamt bleibt Lotis Verhalten im Umgang mit ‘fremden’ Kulturen ambivalent. Verführt durch den Charme des ‘Fremden’, versteht er die Mängel seines eigenen Landes und die der anderen zivilisierten Länder besser. Er verspürt sie deutlich genug, um sie den Lesern, die diese Andersartigkeit nicht kennen und sie sich nicht vorstellen können, mit Klarheit zu vermitteln. Aber seine Hingezogenheit zu orientalischen Zivilisationen oder den Überseeländern ist nicht stark genug, um seine vorprogrammierte Rückkehr je in Frage zu stellen. Es ist auch nicht immer klar, ob Loti die ‘fremden’ Lebensweisen **an sich** wertschätzt oder nur eine exotische Landschaft, ein ‘authentisch’ orientalisches Kolorit bewundert, wo er mit diesen ‘fremden’ Lebensweisen in Berührung gekommen ist. Es ist die Frage, was ihn eigentlich aus der Monotonie seines Lebens herausbringt. In *Madame*

Tausch für eine Niederschrift der Geschichte der Türkei. Daraufhin schrieb Lamartine das acht bändige Monumentalwerk *Histoire de la Turquie*, das 1854-1855 in Paris bei Librairie du Constitutionnel erschienen ist. Im Vergleich zu Pierre Lotis Verteidigungs-Schriften stellt Lamartine mit seinem elaborierten Werk eine qualitativ bessere Leistung hin. Aber, obwohl sein Werk Lotis naive Pamphlet-Sammlung übertrifft, klingt Lotis Stimme bemerkenswerterweise stärker: Auch wenn seine Worte und Gedankengänge sich durch eine extreme Einfachheit kennzeichnen, berühren Lotis Schriften mehr als das systematisierte und rationalisierte Geschichtsbuch von Lamartine. Es liegt wohl in der Absicht Lotis, den schlechten Ruf der Türkei in Europa in ein besseres Licht zu bringen; und die Überzeugung, mit der Loti dieses Unternehmen bis zu seinem Tod führt, berührt mehr als Lamartines kommerzielles Engagement. Hier kommt Loti seine Sentimentalität zugute: Dadurch, daß er sich emotional engagiert, erzielt er eine Wirkung.

²⁴² Loti. *Madame Chrysanthème*, op. cit., 322.

²⁴³ Alec Hargreaves. „Pierre Loti“ in id. *The colonial experience in French fiction: A study of Pierre Loti, Ernest Psichari and Pierre Mille*. London: MacMillan, 1981, 21-85 hier 84.

Allerdings hat diese Behauptung keine allgemeine Gültigkeit. Einer von Pierre Lotis früheren Artikeln für *Le Figaro* berichtet mit einer ungeschminkten Sprache von dem Massaker an den besiegten Einheimischen durch französische Marinesoldaten nach der Eroberung von Hué [siehe *Anhang: Anmerkungen*]. Wegen dieses Artikels wurde Loti beschuldigt, die Barbarei, deren auch die französische Armee durchaus fähig war, offiziell bekanntgegeben zu haben. Diese Beschuldigung hätte beinahe seine Offizierskarriere beendet.

Prune fragt er sich zum Beispiel: „Est-ce elle que je regretterai, ou sa montagne [...]? Vraiment, je ne sais plus, tant sa gentille personnalité est pour moi amalgamée aux ambiances.“ An einer anderen Stelle geht es ähnlich weiter: „C’est le pays lui-même que je regretterai, plus sans doute que la pauvre petite mousmé Inamoto; ce sont les montagnes, les temples, les verdure, les bambous, les fougères.“²⁴⁴ Nur ein einziges Mal unterliegt er der Versuchung – in der Prosaversion seines ersten Erlebnisses in Istanbul –, nicht mehr in sein eigenes Land zurückzukehren. Hier fühlt er sich bereit, diesen unsicheren, doch glückversprechenden Weg zu gehen: „Arif et Loti étant deux personnages très différents, il suffirait, le jour du départ du *Deerhound*, qu’Arif restât dans sa maison; personne sans doute ne viendrait l’y chercher; seulement, Loti aurait disparu, et disparu pour toujours.“ [A, 119]. Er reflektiert ernsthaft über die Konsequenzen eines solchen Schrittes: „Abandonner son pays, abandonner son nom, c’est plus sérieux qu’on ne pense quand cela devient une réalité pressante“ [A, 192]. Würde er Istanbul noch lieben, dessen gelassenes Dasein sein gewohntes Leben und dessen schicksalsgläubige Bewohner seine „undankbaren Freunde“ zu Hause für immer ersetzte? Wie tief ist der Wunsch verankert und welche Stärke besitzt er, wenn eine Entscheidung in einem Moment der höchsten Krise („un instant de crise suprême“ [A, 193]) zu fallen scheint?

Seiner Entscheidung für das Gewohnte scheint jedenfalls eine Intuition zugrunde gelegen zu haben, in deren Folge der unbekannte Weg nicht eingeschlagen und das bescheidene Leben von damals nicht weitergeführt wird: „Ma vie turque, irrégulière et dangereuse, était tout le temps menacée, je n’avais d’appui nulle part; une plainte de l’ambassade, un ordre d’un chef pouvaient à chaque instant m’anéantir.“ [*FdO*, 298]. Schließlich ist **Julien Viauld** ein ehrgeiziger ‘Zivilisierter’, der für eine Liebe sein Leben nicht mit einer Wasserpfeife im Schatten der Kastanien verbringen kann und will: „Entre les deux égarés qui s’aiment, reste toujours la barrière des hérédités et des éducations foncièrement différentes, l’abîme des choses qui ne peuvent être comprises.“ [*FdO*, 255]. Die Welt Istanbuls, als er von einer schönen Geliebte und zwei schönen Dienern umgeben war und damit **sein** persönliches Ideal verwirklicht zu haben schien, genügten schließlich nicht, die westliche Zivilisation aufzugeben und der französische Offizier verläßt Istanbul ohne Zögern: „C’est fini d’Arif, le personnage a cessé d’exister. Tout ce rêve oriental est achevé“ [A, 210].

Pierre Lotis Aufenthalt in Istanbul und die Erfahrungen, die er dort macht („Stamboul, où j’ai laissé la moitié de ma vie“ [*JOP*, 175]; „cette ville, où je me sens chez moi“ [*SVO*, 88]), zeigen nach Friedrich Wolfzettel die „existentielle Dimension dieses lebenslänglichen Versuchs, sich im Fremden zu erkennen“²⁴⁵. Die Idee einer kulturellen Konvertierung geht also bei Pierre Loti nicht über eine Versuchung hinaus und auch die Reue, die nachfolgt, bleibt zeitlich begrenzt. „Ein Ja, ein Nein, eine gerade Linie, ein Ziel“, das nach Nietzsche Glück bedeutet, skizziert auch die Lebensroutine, für die sich Julien Viauld entscheidet, als er Istanbul und sein wohlbehütetes, jedoch bescheidenes Leben dort aufgibt. Fast ein

²⁴⁴ Loti. *La troisième jeunesse de Madame Prune*. Paris: Calmann-Lévy, 1905, 199; 320.

²⁴⁵ Wolfzettel, op. cit., 402.

Jahr nach der Entscheidung im März 1878 schreibt Loti: „J’ai manqué, au début de cette guerre, une occasion que je ne retrouverai sûrement jamais de me faire en Turquie une position en rapport avec moi-même, en rapport avec mes goûts, que l’Orient seul aurait pu satisfaire.“ [JOP, 204-205]. Am Ende zeigt sich das Hingezogensein und die mögliche Befriedigung durch die orientalische Lebensweise als eine Spielerei:

Ce marché, tout ce qu’il me rappelle de misères, gaiement endurées à cause d’elle, de marchandages timides, de demandes de crédit pour des sommes qui à présent me font sourire... Et, sous **le costume turc**, ces choses me semblaient acceptables, m’amusaient presque, en **me donnant** davantage **l’impression d’être sorti de moi-même et devenu quelqu’un des simples** qui m’entouraient. Il y avait tant d’enfantillage encore dans ma vie de ce temps-là! [FdO, 279] [HdA].

Und er notiert zehn Jahre später: „À présent, mon horizon s’est élargi, élargi démesurément, et je suis presque un souverain auprès de l’enfant isolé que j’étais jadis.“ [FdO, 299]. Das Glück und Unglück dieses Souveräns finden dann bei jeder Reise in die Stadt und bei jeder sogedachten ‘neuen’ Begegnung nur in der Mulde der Erinnerungen einen Ausdruck. Diese Erinnerungen, zuerst festgehalten in Tagebüchern und später publiziert als Reiseberichte oder Reiseromane, ermöglichen es Pierre Loti, erlebte und erträumte Wirklichkeiten unlösbar ineinanderzuketten und für sich und für seine Leser einen Fluchtpunkt aus der gegenwärtigen Wirklichkeit [Alltag] zu schaffen.

Kultureller Transvestismus

Die erste Veröffentlichung seines Reisetagebuchs, das während des Aufenthalts in Thessaloniki und später in Istanbul entstanden ist, und unter dem langen Titel: *Aziyadé. Stamboul, 1876-1877. Extraits des notes et lettres d’un lieutenant de la marine anglaise entré au service de la Turquie le 10 mai 1876 tué sous les murs de Kars le 27 octobre 1877*, veröffentlicht wurde, verweist bereits im Untertitel auf Julien Viaulds Sehnsucht nach einer kulturellen Konvertierung, die er niemals verwirklichen wird. Die ‘fremden’ Länder bleiben Orte, in die er in regelmäßigen Abständen ausweicht, um sich dann wieder in die gewohnten Sphären [das Heimatland als Ruhezone] zurückzuziehen. Seine Eskapaden werden dann aber vollständig inszeniert. Es ist ein ‘kultureller Transvestismus’ [TdU], der mit seiner Verkleidung beginnt.

Diese einfachste Art von Assimilation mit dem Anderen durch Verkleidung genügt Pierre Loti, um sich dem ‘Authentischen’ angenähert zu fühlen. In dem fiktiven Teil von *Aziyadé* schreibt er in einem Brief: „J’ai repris l’uniforme d’Occident, chapeau et paletot gris, il me semble par instants que mon costume, c’est le vôtre, et que c’est à présent que je suis déguisé“. [A, 229-230]. Bei seinen späteren Besuchen in Istanbul geht es immer wieder um den gleichen Prozeß: „j’ai repris mes vêtements turcs pour ressembler plus à ce que jadis j’ai été, pour être mieux reconnu“ [FdO, 331]; oder: „il me tarde de regagner Stamboul, de quitter mon chapeau ridicule et de reprendre mon fez turc pour redevenir, au moins pendant quelques jours, l’un de ces milliers de rêveurs qui oublie la marche du temps“ [SVO, 135-136]. Oft wechselt er schon unterwegs (z.B. auf dem *caïque*)

sein Besucherkostüm, das nicht mehr nötig ist, sobald er seine Pflichten gegenüber der westlichen Gemeinde der Stadt erfüllt hat und in dem er sich lächerlich fühlt. Wie es aus einem Tagebucheintrag von 1910 hervorgeht, versteht Loti seinen Kleidungswechsel als „opérer une transformation“: „J’ai apporté, de rechange, un costume de voyage; alors, au premier endroit [...] j’opère la transformation et cache mon chapeau sous les bancs des rameurs pour reprendre mon fez rouge.“ [SVO, 65].

Dieser Vorgang des optischen Kulturwechsels mit Hilfe der Kleidung wird durch die Aneignung eines türkischen Namens, das Erlernen der türkischen Sprache und durch eine gesellschaftliche Haltung nach türkischer Art weitergeführt. In den Jahren um 1876-77, als er Land und Leute zum ersten Mal kennengelernt hat, handelte es sich dabei zunächst um Strategien, seine Liebesbeziehung zu Aziyadé ungestört zu führen. Zu diesem taktischen Grund kamen später emotionale Gründe hinzu, als Loti, der Europäer, immer stärker in den Bann des orientalischen Lebensrhythmus von Istanbul gezogen wurde: „Constantinople est la seule ville du monde où j’aie été vraiment mêlé à la vie du peuple, – à la vie de ce peuple oriental, bruyant, coloré, pittoresque, mais besoigneux, pauvre, actif à mille petits métiers, à mille petits brocantages.“ [FDO, 278].

Diese „changements à vue“ [SVO, 66] reichen jedoch nicht aus, um aus dem Franzosen einen Türken zu machen. Lotis Konvertierung („tout doucement je deviens Turc sans m’en douter“ [A, 77]) kann die Grenzen eines den türkischen Bräuchen konformen Lebensstils samt Sprachkenntnisse nicht überschreiten. Offiziell bleibt er ein französischer Marineoffizier und hat damit keinen Anspruch auf bürgerliche Verantwortung auf dem osmanischen Territorium. Er bleibt der eigenen Sehnsucht nach der Verwirklichung eines Identitätswechsels durch den Wechsel der Staatsangehörigkeit lediglich gedanklich verhaftet. Das heißt, er bezieht eine ambivalente Position, die als eine intermediäre Position zwischen dem *Ich* und dem Anderen zu bezeichnen ist – ein privilegierter Status des intellektuellen Reisenden. Genau diese Position ist es, in der sich Loti wohlfühlt, denn ideologisch ist er gegen die Mischung von Kulturen. Für ihn ist eine reibungslose und/oder vollständige Anpassung/Angleichung an den Anderen unmöglich, da die Differenzen zwischen den Kulturen unterschiedlicher ‘Rassen’ seiner Meinung nach nicht zu überwinden sind. Dieser Glaube basiert auf der Annahme, daß das menschliche Wesen nicht einheitlich sei, sondern aus Gattungen bestehe, unter denen so große Unterschiede vorhanden seien – Ideen, die zur Zeit Pierre Lotis auf die Theorien des ‘Rassenhistorikers’ Gustave Le Bon zurückgehen. Der Gedanke, daß eine Kultur-Mischung das Phänomen des Exotismus aus der Welt schaffen könnte, steigert natürlich die Abneigung gegen eine Vereinigung bei einem Schriftsteller wie Pierre Loti, der aus der Unterschiedlichkeit der exotischen Lebensweisen seine eigene Lebenslust schöpft.²⁴⁶

²⁴⁶ Wie es Sarga Moussa bemerkt, gilt dies auch für Théophile Gautier: „A l’inverse de Lamartine, pour qui la double appartenance culturelle était un signe positif de rencontre fusionnelle entre l’Orient et l’Occident, le métissage est perçu par Gautier comme une perte de spécificité.“ [Moussa, „Les enjeux de la distance esthétique“, op. cit., 204].

Nur in Istanbul gelingt es Pierre Loti – dennoch – die Anpassung an den Anderen, wie es oben dargestellt ist, auf ein hohes Maß zu steigern. Das wird ihm aber nur durch den kosmopolitischen Status dieser Stadt ermöglicht: „C’est le vrai désert d’hommes dont Paris était autrefois le type, un assemblage de plusieurs grandes villes où chacun vit à sa guise et sans contrôle, – où l’on peut mener de front plusieurs personnalités différentes, – Loti, Arif et Marketo.“ [A, 99]. Dies ist der Hauptgrund, warum er sich dieser Stadt zugehörig fühlt. Er erlebt in Istanbul, einer Stadt, die wegen ihrer Religion nach Außen hin als sehr geschlossen gilt, eine Freiheit ohnegleichen. Man könnte auch sagen, trotz dieser äußeren Geschlossenheit bietet ihm Istanbul eine besondere Art von Freiheit, die nicht auf ‘Duldung’ der Nicht-Einheimischen basiert, sondern, wie schon gezeigt, auf Toleranz und auf einer natürlichen Akzeptanz anderer Werte und Kulturen. Durch seine Unfähigkeit, sich selbst zu erkennen bzw. sich selbst gegenüber zu bekennen, wechselt jedoch Lotis mögliche neue Identitätsfindung schnell zum Spiel: „J’ai fait ce tour de force d’apprendre en deux mois la langue turque; je porte fez et cafetan, – et je joue à l’*effendi*, comme les enfants jouent aux soldats.“ [A, 71]. Die Anonymität des Ortes (hervorgerufen durch den Kosmopolitismus von Istanbul) ermöglicht das gleichzeitige Erscheinen von zwei sonst miteinander nicht kompatiblen Persönlichkeiten, Viaud und Loti: Durch den einen wird die koloniale Präsenz und damit die unmittelbare Wirklichkeit aufrechterhalten und durch den anderen der exotische Traum des westlichen Mannes realisiert.

– Je pense, Aziyadé, dis-je, que le padishah donnerait tout ce qu’il possède [...] pour avoir ma liberté et ma jeunesse. J’avais envie de dire: «Pour t’avoir, toi!...» mais le padishah ferait sans doute bien peu de cas d’une jeune femme, si charmante qu’elle fût, et j’eus peur surtout de prononcer une rengaine d’opéra-comique. Mon costume y prêtait d’ailleurs: une glace m’envoyait une image déplaisante de moi-même, et **je me faisais l’effet d’un jeune ténor, prêt à entonner un morceau d’Auber.** [A, 118] [HdA].

Zuletzt beginnt er, sich dessen immer bewußter werdend, aufrichtig von „Rolle“ zu sprechen. Der sporadische Gebrauch dieses Wortes zeigt seine innere Einstellung, die im Textfluß nicht gleich auffällt. Er ist jemand, der sich selbst nicht ernst nimmt („Bist du echt? oder nur ein Schauspieler?“²⁴⁷); und somit jemand, der sich selbst zum Objekt der Neugierde macht: „C’est ainsi que, par moments, je ne réussis plus à me prendre au sérieux dans mon rôle turc; Loti passe le bout de l’oreille sous le turban d’Arif, et je retombe sottement sur moi-même, impression maussade et insupportable.“ [A, 118].

Alle seine Beschreibungen und Kommentare in bezug auf das ‘Fremde’ zeigen immer diese eigenartige Distanz: Loti verliert sich nie vollkommen im Gefühl der Zugehörigkeit. Istanbul bleibt stets im Hintergrund als der geeignetste Schauplatz für seinen Eskapismus und ‘kulturellen Transvestismus’ [TdU]. Im Mai 1890 schreibt er, daß man dort wie auf dem Parterre eines kolossalen Theaters sei – „pour regarder devant soi le grand mouvement de la vie orientale“ [CFS, 51]. Es ist dieser immerwährende Zwiespalt, der es Loti ermöglicht, die Stadt zur Tragfläche einer möglichen Veränderung der Eigenidentität und des

²⁴⁷ Nietzsche, op. cit., Sprüche und Pfeile 38.

Eigenverhaltens der sensibleren Europäer zu machen, die sich in den Zwängen der Industrialisierung längst nicht mehr wohlfühlen. Schließlich kann der Kontakt mit dem ‘Fremden’ alleine das Fehlen des Unbestimmbaren nicht kompensieren, solange dieses ‘Anders-in-der-Welt-sein’ [TdU] des ‘Fremden’ nicht definiert wird/werden kann. Trotz seiner optischen Integration und emotionalen Zugehörigkeit, gelingt es auch Pierre Loti nicht, ihn zu erklären, da er sich dem ‘Fremden’, diesem ‘Anders-Sein’ nähert ohne seine ursprüngliche Welt aufzugeben.

Le cycle turc

Aziyadé (Ep. 1879), das erste Buch aus dem *cycle turc*, beschreibt das Istanbul zu Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts. Alles, was vom Auge wahrgenommen wird und Emotionen an die Oberfläche bringt, wird zu Teilen dieser Fragmente, die dieses Buches konstruieren: „Des enfantillages d’abord qui me font sourire. Un certain Loti de convention, auquel je m’imaginai ressembler. Et puis, ça et là, des bravades, des blasphèmes; les uns banals et ressassés dont j’ai pitié; les autres, si désespérés et si ardents, que s’étaient encore des prières.“ [FdO, 247]. Das Buch ist und war schon zu Lebzeiten Lotis ‘authentischstes’ Werk, das er selbst als „pauvre petit livre“ [FdO, 247] bezeichnet, „très gauchement composé [...], mais où j’avais mis toute mon âme d’alors, mon âme en déroute et prise des premiers vertiges mortels“ [FdO, 247] – jedoch ohne zu erahnen, daß er danach noch weiter schreiben würde.

Roland Barthes qualifiziert die Geschichte von *Aziyadé* als eine Art von „degré zéro de la notation“²⁴⁸, welches genüge, um irgend etwas („*quelque chose*“) schreiben zu können; und er hat recht, wenn er behauptet, daß in diesem Buch nichts geschehe, was ihn schließlich zu der folgenden Feststellung nötigt: „Ce roman est un discours presque immobile“²⁴⁹. Damit drückt Barthes die Meinung vieler anderer Kritiker aus, die jedoch das Buch meist mit weniger elaborierten Begriffen rezensieren, wie z.B. René Maurice: „Jamais livre [...] ne fut [...] moins écrit.“²⁵⁰ In den Kritiken wird oft davon gesprochen, daß *Aziyadé* kein Buch, sondern ein Buch auf der Suche nach einem Buch sei. Vielleicht ist dieses Urteil zu hart, wenn man das breite Spektrum von literarischen Werken bedenkt, die das 20. Jahrhundert dominieren und den Lesergeschmack bestimmt haben. In diesem Spektrum, wo die Freiheit besteht, sich fast auf beliebige Weise auszudrücken, ist *Aziyadé* (vielleicht nur ein ausführliches Notizbuch für ein Roman) als eine idyllische Eskapade in Form von Schrift zu akzeptieren. Schließlich illustriert Christian Gundermann diese erste Veröffentlichung Lotis in seinem Aufsatz von 1994 über Orientalismus-, Homophobie- und Masochismusvergleich bei Pierre Lotis *Aziyadé* und Gilles Deleuzes’ *Le froid et le cruel* als „the blueprint both for his numerous novels and for his adventurous life as a traveller, soldier, and diplomat in colonial matters for the French empire“²⁵¹. Alain Quella-Villegier, der

²⁴⁸ Barthes, ebd., 173.

²⁴⁹ Id., 176.

²⁵⁰ René Maurice. *En marge d’Aziyadé (Pierre Loti à l’Orient)*. Paris: Universelles, 1945, 46.

²⁵¹ Christian Gundermann. „Orientalism, homophobia, masochism. Transfers between Loti’s *Azi-*

bekannteste Pierre-Loti-Spezialist, machte hingegen in seinem Vortrag im Rahmen einer Tagung in Saint-Denis de la Réunion (März 1988) die aufschlußreiche Feststellung, die die eben angesprochenen Kritiken an dem Werk deutlich mildert: Er stellte nämlich als des Werkes Zentralthema Istanbul hin – ein Ort jenseits von Kohärenz, der sich jeder Fragestellung und jeder Auseinandersetzung großzügig anbiete:

Le roman est construit sur une série de contrastes, sinon de contradictions (passé/présent, débauche/contrainte, Orient/Occident, rationalisme/superstition, etc.), qui donne à Istanbul un rôle majeur parce que justement cette ville hors du commun permet toutes les réponses, toutes les cohérences par-delà les incohérences.²⁵²

In diesem Sinne begünstigt die strukturelle Besonderheit bzw. die Konzeption dieses Buches die Beschreibung von Istanbul, wodurch sich *Aziyadé* deutlich von anderen Reisebeschreibungen dieser Stadt distanziert: Da weder der Erzähler noch die Personen, die den Erzähler umgeben, greifbar sind, richtet sich die Aufmerksamkeit unweigerlich auf Istanbul, das ab dem zweiten Kapitel (*Solitude*) in den Vordergrund tritt. Folglich, wenn dem ersten Werk des *cycle turc* tatsächlich eine Handlung zugewiesen werden soll, dann beschränkt sie sich auf Istanbul: *Aziyadé* ist eine Stadtimpression, „un roman de la rue et des terrasses de cafés où l'on fume le narghilé“²⁵³ und schließlich ein „bric-à-brac idéalisé d'un Orient contemplatif, édénique, ensoleillé“²⁵⁴. Obwohl das Stadtbild innerhalb der Fragmentarhaftigkeit des Buches niemals fertig konstruiert wird, manifestiert sich Istanbul erst in Verbindung mit anderen Beschreibungen aus dem *cycle turc* und dem photographischen Bildmaterial des Erzählers als eine kontinuierliche Präsenz.

In dem *cycle turc* folgen *Aziyadé* als nächstes *Fantôme d'Orient* (TB 1887; Ep. 1892), dann *Constantinople fin-de-siècle* (TB 1890; Ep. 1892), anschließend *Les désenchantées* (TB 1903-1905; Ep. 1906), darauf *Suprêmes visions d'Orient* (TB 1910; Ep. 1921) und als letztes *Turquie agonisante* (TB 1913; Ep. 1913).²⁵⁵ Die Beschreibungen von Istanbul, die in diese Schriften verstreut sind, lassen sich in

yadé and Gilles Deleuze's *Coldness and cruelty*“, *Diacritics* XXIV, 2-3 (Summer-Fall 1994), 151-167 hier 151.

²⁵² Alain Quella-Villéger. „Exotisme et politique: Istanbul, de Pierre Loti à Claude Farrère“ in Buisine; Dodille; Duchet (Hg). *L'exotisme*. Paris: Didier-Érudition, 1988, 123-134 hier 125.

²⁵³ Alain Quella-Villéger. *Pierre Loti l'incompris*. Paris: La Renaissance, 1986, 66.

²⁵⁴ Quella-Villéger. „Exotisme et politique“, op. cit., 125.

²⁵⁵ *Aziyadé*: Sammlung von Fragmente aus Briefen und Tagebucheintragen zwischen 1876-1877 berichten von kleinen, unbedeutenden Ereignissen und erzählen von der Geschichte eines Europäers (der Erzähler) und einer türkischen Frau namens Aziyadé, die in ungewöhnlichen Umständen eine gewöhnliche Liebesgeschichte erleben und nach ihrer zwangsläufigen Trennung beide sterben. *Fantôme d'Orient*: Folge und Schluß von *Aziyadé*. *Constantinople fin-de-siècle*: Das von Hachette in der Reihe *Les capitales du monde* veröffentlichte, vierte Folge der Weltstadtdescriptions. *Les désenchantées*: Ein Sentimentalroman, der die Situation der Frauen aus 'modernen' Familien Istanbuls darstellt. *Suprêmes visions d'Orient*: Die letzten Tagebucheintragen aus Istanbul. *Turquie agonisante*: Die wichtigste Sammlung von politischen Türkei-Schriften von Pierre Loti.

elf verschiedene Themen eingruppiert: Persönliche Eindrücke [die Position des Betrachters]; die Topographie [die geographische Besonderheit der Stadt]; die Silhouette und das Panorama [die Konturen der Stadt]; die Individualität der Stadt [ihre Ausstrahlung]; einige architektonische Schwerpunkte in zentralen Örtlichkeiten; die urbane Struktur; die Bosphorusufer; das Alt-Istanbul; das Neu-Istanbul; die Veränderungen im Stadtgerüst und in der Stadtkultur als Folge der *Tanzimat*-Periode; das Kaffeehaus, wo der orientalische Charakter Istanbuls verankert ist.

Diese Beschreibungen entstehen aus einem restringierten Wortschatz, der für Pierre Loti üblich ist und der nach der Lektüre von Théophile Gautiers Istanbul-Bericht besonders deutlich auffällt. Die mangelnde Gründlichkeit bei der Wortwahl ist ein erstes Indiz dafür, daß Loti sich mit seinem, aus Notizen und Randbemerkungen willkürlich gestaltetem Stadtbild, nicht an eine breite Masse wendet, wie es bei Gautier der Fall ist, sondern eigentlich zu sich selbst redet. Es sind immer die persönlichen Eindrücke und die inneren Gemütsbewegungen, die ihn dazu bewegen, Aspekte der Stadt in der Schrift wiederzugeben. Das heißt, es geht Loti nicht um eine kalkulierte und bewußt durchgeführte Vermittlung des 'Fremden' an diejenigen, die es nicht erleben können. In *Constantinople fin-de-siècle*, d.h. zu Beginn des zweiten Drittels seines siebenunddreißig-jährigen Austausches mit der Stadt, informiert er seine Leser über den Hintergrund, aus dem seine Istanbul-Beschreibungen entstehen: „C'est presque à travers mon âme qu'ils vont apercevoir le grand Stamboul...“ [CFS, 44]. Damit stellt sich zwischen Objekt und Betrachter lediglich die 'reine' Subjektivität. Diese 'reine' Subjektivität gewährt eine Freiheit, die in dem Maße weder bei Gautiers noch bei Robbe-Grillet's Stadtbeschreibungen zu spüren sind.

Durch diese Freiheit gewinnt bei Loti die Poetik des Schreibens einen besonderen Stellenwert: Die kurzen Stellen, die eine Stadtansicht oder Straßenszene beschreiben, sind trotz der einfachen, dafür aber für jeden Leser zugänglichen Wortwahl und Satzinhalte, sehr poetisch gestaltet. Es ist eine unabhängige Poesie, die aus einer starken Ergriffenheit hervortritt und **sein** Erzählen (ein Erzählen *en passant*) von der Stadt („la merveilleuse cité des Califes, la cité reine d'Orient“ [CFS, 47]) um so eindrucksvoller macht:

La silhouette de la ville aux minarets et aux dômes, l'incomparable silhouette, [...] toujours la même depuis les passés magnifiques, trônant encore là-bas, dédaigneuse et tranquille, au-dessus de l'amoncellement des mâtures, des cheminées, des grandes coques en fer, de toute l'horreur moderne des paquebots aux lourdes fumées noires. [SVO, 76].

Sowohl Lotis Poesie als auch die Details der Silhouette Istanbuls kommen im Vergleich zu den *Suprêmes visions* (TB 1910) viel früher (TB 1890) und eindrucksvoller zur Sprache. Dieser allgemeine Aspekt der Stadt ist in *Constantinople fin-de-siècle* mit mehr Einfühlungsvermögen beschrieben, als es Loti jemals wieder auf diese Art möglich sein wird:

Dans des lointains – dont l'arrangement par plans superposés indique que l'on regarde de haut – s'étagent le Bosphore, la silhouette de Scutari d'Asie; puis, cette chose incomparable qui est la pointe du

Vieux-Sérail avancée sur les eaux de Marmara, avec les minarets, les coupoles et les cyprès de Stamboul: tout cela à peine esquissé en grisailles bleues, mangé de soleil au milieu des miroitements de la mer; tout cela, juste reconnaissable sous un voile de poussière lumineuse et occupant très peu de place dans les fonds, derrière la belle mosquée du premier plan – comme, dans **certains tableaux des Primitifs**, ces maisons et ces palais qui se tassent, tout petits, sous les bras et contre les épaules des personnages du milieu... [CFS, 96-97] [HdA].

Diese Silhouette, „incontesté et [...] légendaire“ [CFS, 47], beeindruckt jeden (auch den einfachsten „monsieur touriste, récemment vomé par l’Orient-Express“ [CFS, 60-61] und sogar diejenigen, „qui ne comprennent rien à rien“ [CFS, 47]), sobald sie sich selbst auf dem Horizont zu zeichnen beginnt. Mit diesen Bemerkungen teilt Loti aber nichts Neues mit: Es ist das Echo aus vergangenen Jahrhunderten, als unzählige Reisende die Silhouette vor ihm gepriesen und durch die unterschiedlichsten Darstellungen, diesen ersten Eindruck von der Stadt zu einer Legende gemacht haben. Nur Loti gehört zu den wenigen, die die Wirklichkeiten von einander trennen können, ohne diesen äußeren Schein lange zu privilegieren: „La ville des minarets et des dômes, la majestueuse et l’unique, **l’incomparable encore dans sa décrépitude sans retour**, profilée hautement sur le ciel, avec le cercle bleu de la Marmara fermant l’horizon...“ [D, 5] [HdA]. Diese Macht der Silhouette, die alle Häßlichkeiten der Stadt auszuradiieren imstande ist, wird im gleichen Buch, diesmal ganz zum Schluß, noch einmal zur Sprache gebracht: „Le grand Stamboul érige ses mosquées dans la brume; sa silhouette toujours souveraine écrase les laideurs proches, domine de son silence le grossier tumulte...“ [D, 416].

Nach vierzehn Jahren, nachdem er die Stadt kennengelernt hat, fühlt sich Loti in der Lage zu bemerken, daß keine Welthauptstadt verschiedenartiger, wechselhafter und unbeständiger sei als Istanbul [cf. CFS, 48]. Zwanzig Jahre später greift er diese anspruchsvolle Bemerkung (seinen unwandelbaren Haupteindruck von der Stadt) wieder auf und macht diese Wechselhaftigkeit der Stadt von Tag und Nacht abhängig: „Ce grand Stamboul qui, dès la nuit tombée, se retrouve lui-même, **redevient plus purement turc**, se détache tout à coup [...] de l’Europe et du siècle où nous sommes.“ [SVO, 96; notiert am 27. August 1910] [HdA]. Dieser Zwiespalt braucht aber nicht auf den Lichtwechsel zu warten, um sich zu offenbaren, denn er ist durch die Topographie der Stadt immer präsent: Istanbul, das die Türkei („assise superbement sur deux des parties du monde“ [CFS, 87]) dirigiert, steht selbst auf der Grenze zwischen zwei Kontinenten, wo der Boden keine feste Identität mehr besitzt: „Partout, sur la terre, sur les roches et sur l’herbe rase, une teinte uniforme d’un gris roux, qui est comme la patine du temps; on dirait qu’une cendre recouvre ce pays, sur lequel trop de races d’hommes ont passé, trop de civilisations, trop d’épuisantes splendeurs.“ [FdO, 271].

Dieses in sich gespaltene Stadtbild erscheint in dem *cycle turc* durch die Fragmentarhaftigkeit der Stadtbeschreibungen um so ausweichender und um so unbestimmbarer. Das Fehlen einer kontinuierlichen Schilderung der Stadt (wie beispielsweise bei Gautier) schafft Intervalle, die auch als diskursive Lücken

verstanden werden können. Wenn die Schilderungen nur nebenbei erscheinen oder abrupt unterbrochen werden, führen sie sogar zu Brüchen, die nach Joachim Paech ebenso wie Grenzen zu verstehen sind,²⁵⁶ welche zum besonderen Ausgangspunkt für Formen von Intermedialität gehören. Lotis Versatzstücke, in denen die Bilder Istanbuls verbal dargestellt werden, hinterlassen damit den gleichen Eindruck, wie beim Anschauen einer Photographie, auf deren Oberfläche das Auge alle Informationen gleichzeitig wahrnimmt: Es sind unmittelbare und prägnante Informationen, denen die Aufmerksamkeit des Lesers nicht ausweichen kann, wenn dieser sich auf einer Suche nach dem Stadtbild befindet. Dieser Eindruck der Lektüre erlaubt es, in jene Intervalle Bildmaterial einzufügen und somit eine individuelle Collage durch die Interaktion zwischen Wort und Graphik zu gestalten, die sich in einem fortlaufenden „Sinn-Transfer“ kenntlich macht: „Le texte et les clichés remplissent des fonctions relativement distinctes [...]. Les transferts de sens sont fréquents. L'œuvre constitue un tout et ses composants s'inscrivent dans un continuuel rapport de contamination réciproque.“²⁵⁷ Durch diese Art von Zugang zu **Julien Viaulds Istanbul** gewinnt das Bild der Stadt erst an Substanz, welches auf der Ebene der schriftlichen Darstellung immer nur flüchtig bleibt.

‘Stamboul’ – Schriftliche Assoziationen, photographische Ergänzungen

Das photographische Bild als ein rudimentäres System, dessen Nachricht vom Kontext abhängt, besitzt gegenüber der Sprache einen besonderen Vorteil, u.z. die Macht, alle die Seh Sinne beeinflussende Wahrnehmungen materiell zu verkörpern und in dieser Verkörperung für unbegrenzte Zukunftsräume und für den anonymen Zugang immer bereitzustehen. Die Photographie als eine Quasi-Identität, in der der Raum immer gegenwärtig und die Zeit immer vergangen ist,²⁵⁸ besitzt in dem vorliegenden, nach bestimmten Fragestellungen klar definierten Rahmen die Möglichkeit, die Existenz eines abwesenden Objektes [Istanbul] und die Wirklichkeit seiner kulturellen Strukturen präzise vor Augen zu führen. Es handelt sich dabei um eine Synthese von Wirklichkeit und Wahrnehmung, die hier chemisch dokumentiert wird, und die im vorangegangenen Kapitel im Farb- und Wortreichtum lediglich illustriert werden konnte, und die im nachfolgenden Kapitel in den filmischen Gedankenwanderungen eines unbekanntes Helden über den Mythos der Stadt nur sinnstiftend modelliert werden kann.

In einer Konstruktion, die auf die oben erwähnte Collage, d.h. auf ein System von graphisch-verbale Verbindungen basiert, tritt hier Istanbul als autonomes Gebilde hervor und zeigt sich im *cycle turc* tatsächlich als eine Zentralfigur: „La ville est

²⁵⁶ Cf.: Joachim Paech. „Intermedialität“ in Felix; Heller; Prümm; Riha (Hg). *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews*. Marburg: Schüren, 1997, 12-30 hier 25.

²⁵⁷ Danièle Méaux. „Récit de voyage et photographie. Le dialogue du texte et des images“ in Linon-Chipon; Magri-Mourgues; Moussa (Hg). *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*. Nice: Faculté Lettres/Arts/Sciences Humaines, 1998, 169-183 hier 183.

²⁵⁸ In diesem Zusammenhang spricht Roland Barthes von der „*irréalité réelle* de la photographie“ [cf. Barthes. „Rhétorique de l'image“, op. cit., 47]. Die „Irrealität“ der Photographie sei das ‘Hier’ und ihre „Realität“ sei das ‘Da-Gewesen-Sein’ [TdU]. Photographie wandelt das momentan Wahrgenommene in graphische Erinnerungen um.

alors une sorte d'eau qui à la fois porte et emporte loin de la rive du réel: on s'y trouve immobile [...] et déporté.²⁵⁹ „Maintenant il faut faire une complaisante et continuelle sélection de ce qu'on y regarde“ [D, 402]: Aus ca. siebzig Photographien, die Pierre Loti während seines längsten Aufenthalts in Istanbul (9. September 1903 – 30. März 1905) gemacht hat, sind die Zahl der Beispiele in dieser Untersuchung auf acht reduziert worden, unter denen sechs Aufnahmen in Zweier-Kombination vorgestellt werden. Loti, der diese Photographien in seinen Aufzeichnungen weder begründet noch erörtert, benutzt sie als ein weiteres Mittel für den persönlichen Ausdruck; auch sie dokumentieren die immer wieder zu Tage tretende Janusköpfigkeit Istanbuls. In dieser Hinsicht läßt sich das photographische Istanbul-Werk Lotis als ein freies, journalistisches Zeugnis klassifizieren. Diese Zeugnisse sind deshalb als frei zu bewerten, da die Ergebnisse der Analysen, die im Vorfeld zu dieser Untersuchung gemacht worden sind, gezeigt haben, daß Lotis Istanbul-Motive durch den Zusammenfall von Auswahl und Zufall entstanden sind. Beide Elemente dieser Verknüpfung lassen sich in allen Photographien mehr oder weniger mit Genauigkeit bestimmen.

In der ersten Komposition zeigen die beiden Abbildungen Menschen auf der Galata-Brücke: „Sur cet immense pont flottant qui réunit les deux rives et qui remue sans cesse, au grincement de toutes ses chaînes de fer, la foule habituelle s'agite, mêlant encore les costumes de l'Europe et de l'Orient.“ [SVO, 77]. Die linke Photographie ist im Weitwinkel aufgenommen worden, wo das Objektiv auf eine Moschee gerichtet ist, die den Hintergrund dominiert. Es handelt sich um die Yeni Moschee am Eminönü-Ufer aus dem 17. Jahrhundert. Im Blickfang überquert ein Passant die Brücke Richtung Galata [von europäischen Besuchern 'Pera' genannt], den, wie bereits erwähnt, Gautier als „Marseille d'Orient“ [C, 304] sehr treffend charakterisierte:

Abbildung 16



Sur le pont de Karaköy vers Yeni Camii
[Thema: Menschen und Gebäude]
© La Renaissance du Livre [ff]



Sur le pont de Karaköy
[Thema: Menschen]

²⁵⁹ Barthes. „Pierre Loti: *Aziyadé*“, op. cit., 184.

In der linken Photographie ist ein Marseille durch die europäischen Kostüme der Passanten, die sich auf der Holzbrücke in Richtung Yeni Moschee bewegen, und durch die zwei gegenüberliegenden Straßenlaternen nach europäischem Muster präsent, während ein Orient die gesamte Bildkomposition umzingelt: Im Vordergrund, der Passant mit *fes*, der ein Pferd mit Tragsattel hinter sich zieht und, im Hintergrund, die Kuppel und Minaretten der Yeni Moschee sind die zuerst ins Auge fallenden orientalischen Elemente dieser Abbildung. Damit schließt der Orient das Stück Europa auf der Brücke zwischen Eminönü (wo Alt-Istanbul beginnt) und Galata (wo Europa präsent ist) in seine Mitte ein.

Als mit dem Vertrag zwischen Süleyman I und François I^{er} (1535) sich die europäischen Botschaften an dieser Uferseite [Galata] niederzulassen begannen, wurde hier durch die Anwesenheit dieser ausländischen Gemeinden nach und nach ein Stück Europa in Mitten von Istanbul kreiert, dessen Charakter mit scharfen Bemerkungen, ähnlich wie „poor outpost of civilization“ (W.H. Hutton), bei jeder Gelegenheit hart beurteilt wurde. Französische Reisende sahen diese Heterogenität von Galata eher als eine Art von „divertissante succursale de la tour de Babel“²⁶⁰. Pierre Loti, der sich im *cycle turc* oft wegen der unaufhörlichen Geräuschkulisse dieses Stadtteils beschwert („jamais, dans aucun pays du monde, il ne fut donné d’ouïr un vacarme plus discordant, ni de contempler un spectacle plus misérable“ [A, 134; cf. auch: *FdO*, 267; *CFS*, 53; *D*, 416]), beschreibt ihn als „la partie de Constantinople la plus ulcérée par le perpétuel contact des paquebots, et par les gens qu’ils amènent, et par la pacotille moderne qu’ils vomissent sans trêve sur la ville des Khalifes“ [*D*, 415]. Damit stellt Loti Istanbul als Opfer hin: das Opfer des europäischen Entwicklungsgeistes.

Die Spuren eines Marseilles, die Gautier in den Hafenvierteln Istanbul entdeckte, sind bei Loti, in der rechten Photographie der obigen Komposition ganz in den Hintergrund verschoben und auf eine Rauchwolke aus einem Dampfschiff und auf das Motiv des Brückengeländers reduziert. Stattdessen berichtet Lotis photographischer Text hier von den Bewohnern des *ville des Khalifes*: Ein Knabe (links, ganz abgebildet) und ein älterer Mann (rechts, halb abgeschnitten), die *fes* tragen und die zwei (vorderen) alten Bettler mit Turban, Kaftan und *çarik* [orth/gr] (und nicht zuletzt mit Vollbart) gehören der islamischen Gemeinde Istanbul an, während die Kleidungsart des dritten Bettlers in der Reihe, ihn zu einer anderen Gemeinde zuordnen läßt: ein eng umwickeltes Kopftuch, ein kurzer Mantel und vorne rund geschnittene Schuhe. Diese kleine, zufällige Gruppierung von hilfsbedürftigen Menschen auf Istanbul berühmtester und bedeutendster Brücke stellt aber auch nicht ein wenig „miserablen Spektakel“ (s.o.) dar, wie Loti von denjenigen behauptet, die Galata kolonisiert haben – ein Spektakel, das mit seiner Wirklichkeit einen tiefen Eindruck bei dem Betrachter hinterläßt. Ferner beeindruckt die Stellung, die Loti mit dieser Abbildung bezieht: Er zeigt keine persönliche Distanz zu dem Dargestellten, sondern befindet sich mit der Nahaufnahme in dem Zentrum dieses Istanbuler Alltags der Jahrhundertwende, als gehörte er dazu – zu diesem kuriosen Ort, „lieu de méli-mélo et de transition“ [*CFS*, 51].

²⁶⁰ Deschamps, op. cit., 180.

Die Bewohner, die die Identität einer Stadt konstruieren, stehen auch in der zweiten Komposition im Mittelpunkt:

Abbildung 17



Au coin d'un türbé
[Thema: Marktplätze]



Le long des türbés de Sehzadebasi Camii
[Thema: Öffentliche Plätze]

Hier stehen die Menschen in einer ausgewogeneren Verbindung zu den Gebäuden der Stadt, als dies in den ersten beiden Beispielen festzustellen war. In dieser zweiten Auswahl funktionieren die Gebäuden nicht als *fond* zu der dominierenden Präsenz der Stadtbewohner, sondern, es existiert hier ein Ausgleich zwischen Bauwerk und Mensch. Dieser Ausgleich wird durch den Gegensatz verstärkt, die die Figuren (durch die photographische Abbildung in der Ausführung Bewegungen innegehalten) mit den Gebäuden bilden.

In beiden Photographien steht im Blickwinkel jeweils ein *türbe*, d.h. das Mausoleum eines Herrschers und/oder eines Stifters und der eigentümliche Kontrast entsteht durch das In- und Miteinander von Leben und Tod, das die Stadt von Istanbul charakterisiert: Diese stets präsente, optische Vereinigung von Leben und Tod durch unzählige kleine und vom täglichen Leben nicht (durch Zäune, Mauern oder Bäume) getrennte Friedhöfe und Mausoleen in der Stadt, gehört zur Individualität von Istanbul, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts kaum einem Reisenden entgangen ist. (Anfang der 60er Jahre wird Alain Robbe-Grillet von dieser verfallenden Kulisse für seinen ersten Film *L'Immortelle* ausgiebig Gebrauch machen.)

Beide Aufnahmen verweisen auf das Europa Istanbuls mit der Gasbeleuchtung an der Mauer des Mausoleums (links) und neben der Moschee (rechts). Während in der linken Abbildung durch die Bazar-Atmosphäre der Orient Istanbuls zum Vorschein kommt, zeigen in der rechten Abbildung die Droschken, die vor der Sehzadebasi-[orth/gr]-Moschee auf Fahrgäste warten, das Europa Istanbuls. Loti beginnt spätestens bei seinem dritten Besuch in Istanbul (1890) über die Europäisierung der Stadt und die Erneuerungen zu berichten. Zunächst zeigt er sich unbeteiligt („quartiers neufs, [...] boulevards récemment alignés [...]

qu'éclairait maintenant [...] des becs de gaz, où circulent des voitures, des équipages d'ambassade promenant d'aventureux voyageurs“ [CFS, 62-63]), bald darauf kritisiert er aber die Veränderungen mit einem nostalgischen Verlangen nach der alten Ordnung der Stadt und ihrer Kultur: „Tout s'est enlaidi [...], [...] tout s'en va! Les petites rues tortueuses, qui montent, qui descendent, étaient charmantes du temps des vieilles maisons turques; avec les nouvelles bâtisses levantines et les affiches-réclames des mercantis allemands, les voilà tout simplement affreuses“ [SVO, 77-78].

In den obigen Aufnahmen wird der Unterschied zwischen dem orientalischen und europäischen Istanbul vor allem durch die Kleidung der hier abgebildeten Stadtbewohner hervorgehoben: In der linken Photographie sind die Turbane und die einfachen Kleider des Früchthändlers und des Lastträgers für das orientalische Istanbul bestimmend; und in der rechten Photographie der *fes* und das spätosmanische Kostüm für das europäische Istanbul repräsentativ. Auch in seinen schriftlichen Aufzeichnungen bezieht sich Loti häufig auf dieses äußere Merkmal der Kleidung, das zwischen Konventionen und Modernisierungsversuchen Istanbuls eine scharfe Trennung verursachte. So notiert er am 24. August 1910 in sein Tagebuch, wie viel mehr farbenreich das Istanbul seiner Erinnerungen durch die Pracht der alten Kostüme gewesen sei; diese träten, wenn überhaupt, dann immer weniger 'authentisch' in Erscheinung:

Les affreux «complets» grisâtres y remplacent de plus en plus les vestes rouges, bleues ou vertes, brodées d'or et d'argent; à pleins paquebots, arrivent ici tous les reliquats invendables de nos magasins de «confection»; dans les rues, on les offre à la criée, et de pauvres gens naïfs les achètent, non seulement parce qu'ils les paient moins cher que les beaux costumes traditionnels, mais aussi parce qu'ils se croient plus modernes et plus en progrès, une fois vêtus «à la franque». [SVO, 77].

Abgesehen von ihren repräsentativen Funktionen, entnehmen die Bilder den Texten die Aufgabe einer Referentialität, indem sie bestimmte Fragmente aus der Wirklichkeit Istanbuls isolieren, die die Schrift meist nur assoziativ hervorbringt, wie z.B.: „Les toilettes européennes heurtant les équipages et les costumes d'Orient; une grande chaleur, un grand soleil; un vent tiède soulevant la poussière et les feuilles jaunies d'août; l'odeur des myrtes; le tapage des marchands de fruits; les rues encombrées de raisins et de pastèques...“ [A, 64]. Diese Eindrücke über die städtische Wirklichkeit, die Loti hier in einem unvollendeten Satz poetisch aufzählt, gewinnen durch die obigen zwei Photographien an Körperlichkeit: Eindruck und Lyrik, die Loti in einem fragmentarischen Satz fusioniert, entfalten sich wieder als zwei separate Elemente in der photographischen Abbildung. Diese Entfaltung geschieht durch ein Spiel von Licht und Schatten der angehaltenen Bewegungen; und es ist diese Entfaltung, die die Vorstellungen des Lesers letzten Endes befriedigen.

Die gesamten photographischen und schriftlichen Beobachtungen Pierre Lotis zeigen, daß dem Autor (wie auch seinen Vorgänger/innen) die Janusköpfigkeit von Istanbul nicht entgeht und er stellt (in der Schrift geradezu kommentarlos und in der Photographie ganz und gar schweigend) die beiden Gesichter der Stadt fast

intuitiv zur Schau: Das Bemühen vieler Bewohner Istanbuls um Neuerung, das sich im fortschrittlichen Stadtteil Galata/Beyoglu [orth/gr] kundtut und das ähnlich energische Bemühen anderer Bewohner für die Aufrechterhaltung des traditionellen Lebensstils der Stadt, das sich im konservativen Stadtteil Eyüp – „cœur de l’Islam en Europe“ [CFS, 58; cf. auch A, 88] – ausdrückt:

Abbildung 18

*Une rue animée*

[Thema: Straßenszenen mit architektonischen Anhaltspunkten]

*Un quartier populaire*

[Thema: Straßenszenen & Architektur]

Ein affektiertes Istanbul, das sich gegen das ‘authentisch’ islamisch-orthodoxe Istanbul dadurch abgrenzt, daß es die unterschiedlichsten Kulturen vereint, wird im linken Teil der dritten Komposition mitten in einer Bewegung festhalten. Durch die photographisch aufgezeichneten Elemente aus der Stadtlandschaft (einseitige Häuserwand, belebte Straße, verschiedene Kostüme, Natur und Licht) strahlt die linke Abbildung eine Offenheit aus, die mit der geschlossenen Atmosphäre der rechten Abbildung kontrastiert. Diese Kontraste spiegeln den Geist der Stadt, die sich im Widerspruch zwischen Tradition und Innovation zu einer wesenhaften, aber unbestimmbaren Einheit gestaltet.

Beide Photographien dokumentieren hier ein Hauptmerkmal der Istanbuler Kultur durch die vergitterten (modern: mit Metall; traditionell: mit Holz) Fenster, die so eine eindeutige Trennung zwischen dem öffentlichen und dem privatem Leben manifestieren und Respekt vor dieser Trennung verlangen. Diese Trennung ist um so auffallender, da sie dem Ineinander und Durcheinander im urbanen Gefüge Istanbuls entgegensteht, in dem [das Gefüge] Trennungen nur als Folge der Europäisierung eingeführt und unvollständig geblieben sind. In dieser geistigen Ordnung und der materiellen Unordnung zeigt sich, wo der Schwerpunkt im Gefüge Istanbuls liegt, der seinen Charakter formt: die Aufrechterhaltung der traditionellen Kultur. Die Beibehaltung dieser Reserviertheit unter allen Bedingungen (d.h. in unterschiedlichsten Stadtteilen Istanbuls) läßt folglich erkennen, daß, wenn es ein Ziel des Organismus gibt, dann ist es die Aufrechterhaltung seiner autopoietischen Organisation.

Abgesehen von dieser homogenen Basis, herrscht in verschiedenen Teilen der Stadt eine andere Lebensweise. In der linken Abbildung sind die europäischen Kleider der Männer mit *fes* auf der Straße wieder die ersten Hinweise auf die Gegenden von Galata, die sich durch den Kosmopolitismus auszeichnen: „[avec] ses grandes boutiques européennes aux étalages copiés sur ceux de Londres ou de Paris, [...] son va-et-vient de voitures, à la façon d’Occident“ [CFS, 55]. In der rechten Photographie hingegen findet sich der Betrachter sogleich im Herzen von Istanbul, d.h. „en bon quartier turc“ [A, 144] bzw. „en plein turquerie des vieux temps; plus d’Européens, plus de chapeaux, plus de bâtisses modernes“ [D, 162]:

Le dédale des vieilles rues [...] aux pavés serts d’herbe funèbre [...]; l’enchevêtrement des maisons en bois, [...] toutes déjetées, toutes de travers, avec toujours leurs fenêtres à doubles grillages impénétrables au regard. – Et c’était tout cela, tout ce délabrement, toute cette vermoulure, qui, vu de loin, figurait dans son ensemble une grande ville féérique, mais qui, vu en détail, eût fortement déçu les touristes des agences. [D, 287].

Ähnliche Beschreibungen liefert Loti über viele Stadtteile, die sich auf dem Peninsula von Sarayburnu befinden: Der Platz von Fatih, „où circulent des promeneurs en cafetans de cachemire, coiffés de larges turbans blancs“ [A, 116], oder der Platz von Sultan Selim, „[où] on peut aisément s’y tromper de deux siècles“ [A, 144] tragen alle die Wurzeln der Tradition, in der die Mentalität der Bewohner, „naïfs rêveurs“ [SVO, 66], widerscheint. Loti spricht bei jeder Gelegenheit (und wie es für seinen Stil üblich ist, theatralisch expressiv) von der Genügsamkeit (die schon Voltaire in *Candide* symbolisch vermittelt hat), die sowohl diese Gebiete der Stadt als auch ihre Bewohner charakterisieren und die ihn Zeit seines Lebens an Istanbul faszinierte:

Oh! les doux et honnêtes regards, sous ces turbans, les belles figures de confiance et de paix, encadrées de barbes noires ou blondes! Quelle différence avec ces Levantins en veston qui, à cette même heure, s’agitaient sur les trottoirs de Péra, – ou avec les foules de nos villes occidentales, aux yeux de cupidité et d’ironie, brûlés d’alcool! Et comme on se sentait là au milieu d’un monde heureux, resté presque à l’âge d’or, – pour avoir su toujours modérer ses désirs, craindre les changements et garder sa foi! [D, 164-165].

Für Loti bedeuten diese Gegenden Istanbuls ein letztes Refugium vor der Anonymität und Rücksichtslosigkeit des unhaltbaren materiellen Fortschrittes, wie ca. ein Jahrhundert zuvor der gesamte Orient für die Europäer diese Bedeutung hatte: So notiert er am 24. August 1910 in sein Tagebuch: „On est là pour se recueillir et penser. C’est l’un des refuges de cette vie contemplative et débonnaire que l’Europe ne saurait plus longtemps tolérer et qui ne se retrouvera bientôt plus nulle part.“ [SVO, 81].

In dieser Hinsicht gehen von den obigen Photographien eine Konnotation bzw. eine symbolische Begleitvorstellung aus: Während die Menschen in der linken Abbildung, soweit sie die Präsenz des Photographen wahrgenommen haben, alle in das Objektiv schauen und damit nicht nur Neugier ausdrücken, sondern auch ein nach Außen gekehrtes Verhalten zeigen, wendet sich der alte Mann mit Turban, der im Blickpunkt der rechten Photographie steht, von Photograph und

Objektiv ab und schaut rückwärts.²⁶¹ Winkel und Rahmen sind in beiden Repräsentationen so gewählt, daß sie sich kontrapunktierend ergänzen: Beim Anschauen der linken Photographie hält der Betrachter an der Oberfläche der Darstellung inne – hier findet eine Begegnung mit den Blicken der Passanten statt. Beim Anschauen der rechten Photographie kann eine solche Begegnung nicht stattfinden und so durchquert der Blick des Betrachters, der keinem begegnet, die Oberfläche der Darstellung und folgt der Straße nach unten, wohin ihn auch der gedrehte Kopf des alten Mannes hinweist, und hält inne vor den Läden im Hintergrund; währenddessen hat er die Struktur dieser Straßenansicht genau wahrnehmen können und entdeckt auch hier eine Straßenlaterne, die die beiden Abbildungen auch inhaltlich miteinander verbindet.

Pierre Lotis Rolle als Dokumentar-Photograph wird auch mit der nächsten Abbildung sichtbar: Istanbul, „l’oppressante ville spectrale“ [FdO, 250], wird in dieser Aufnahme vor einer nackten (d.h. ohne die Präsenz von Menschen), dreiteiligen Fassadenwand gezeigt, womit dem Betrachter Zeichen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gezeigt werden. Die Träger dieses Zeit-Zeichens sind der heruntergekommene Palast von Çiragan [orth/gr] (hier dokumentiert ihn Loti vor seiner Zerstörung 1910 durch Feuer) im Vordergrund, einige der übriggebliebenen traditionellen Istanbuler Holzhäuser (Spuren der „harmonieuses demeures de la vieille Turquie“ [D, 215]) in der Bildmitte und die hausmannschen Neubauten („façades composites ou même art nouveau“ [D, 215]) im Hintergrund, die als eine erste Auswirkung der städtischen Neuorganisation durch das *Tanzimat* die modernen, kastenförmigen Istanbuler Apartmentgebäude ankündigen.

Abbildung 19



Le palais de Tchéragan, sur la rive européenne du Bosphore [Thema: Bosphorusufer]

²⁶¹ Nach Roland Barthes ist dieses Detail das *punctum*, das das *studium* „stört“ (*dérangé*): Es ist dieser Zufall (in) einer Photographie, der aus dem Bild hervortritt und dem individuellen Betrachter auffällt. Barthes nennt ihn auf unterschiedliche Weise als *piqûre*, *petit trou*, *petite tâche*,

Durch die, an der äußersten Kante am linken Bildrand abgebildete Moschee entsteht in dieser linearen Darstellung ein Riß, der wieder auf den Charakter der Stadt aufmerksam macht: Die sich im Verfall befindenden Holzhäuser [Vergangenheit] und die sich im Werden befindenden Betonhäuser [Zukunft] steigen hinter einer, wegen seinen Dimensionen robust erscheinenden, aber hinfälligen Konstruktion der Gegenwart nichtssagend und *défiguré* empor, während die diagonale Seitenansicht auf die Bogenfenster der Moschee diese architektonisch alternierenden Zeit-Zeichen stabilisiert. Durch diesen Hinweis auf die herrschende Kultur der Stadt werden nicht nur Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart vereint, sondern es wird der gezeigten photographischen Ansicht eine Identität gestiftet: Unter Berücksichtigung der halb versteckten Moschee weiß der Betrachter, daß es sich bei dieser Stadt **doch nicht** um eine europäische Stadt handelt, obwohl alle Konstruktionen (auch die Holzhäuser) ihm dies vorgetäuscht haben.

In der letzten Abbildung hingegen, interveniert die Stadtidentität unmittelbar durch die drei Menschengruppen, bevor sie sich durch die Minarette der Moscheen dokumentiert, die auf dem Hintergrund wie dünne Striche vertikal zwischen den horizontalen Bauwerken (Häuser und Großbauten) hervorstechen: Im Vergleich zu der vorangegangenen Abbildung ist hier unten die Fassadenansicht der Stadt mit seinen Bewohnern repräsentiert, die der Gesamtdarstellung eine ästhetische Spannung verleihen und den Betrachter dazu initiieren, sich intensiver mit den zwei Ebenen [Fassaden und Menschen] dieser photographischen Schilderung zu befassen. Als ein erstes Ergebnis dieser Beschäftigung zeigt sich, daß am Ende dieses kleinen photographischen Parcours, d.h. im Gesamtzusammenhang mit den vorangestellten sieben Aufnahmen, diese letzte Abbildung sich mit Pierre Lotis schriftlichen Gedanken wirkungsvoll verbinden läßt, indem sie auf die folgende Beobachtung Lotis graphisch verweist: „Sur la hauteur, les mosquées tiennent encore, mais tous les bas quartiers sont déjà minés par le «progrès», qui arrive grand train avec sa misère, son alcool, sa désespérance et ses explosifs. Le mauvais souffle d’Occident a passé aussi sur la ville des Khalifes“ [D, 402].

La ville des Khalifes, die auch Loti in drei geographische Komplexe einteilt, spricht dabei von drei verschiedenen, voneinander unabhängigen Städten:

Les trois villes apparaissent à la fois, les trois villes qui se regardent: **Scutari** à gauche, en amphithéâtre sur la rive d’Asie; **Péra** à droite, échafaudage de maisons et de palais couvrant toute la rive d’Europe, et, au milieu, sur une pointe de terre qui s’avance entre les deux, au-dessus d’un fouillis de navires et de fumées, dominant tout, – les minarets et les grands dômes de **Stamboul!** [CFS, 50] [HdA].

petite coupure, un supplément. Dieses Detail gilt für ihn als ein „Ersatzobjekt“ (*objet partiel*) in der photographischen Abbildung.

Abbildung 20



Un embarcadère de la Corne d'Or entre Eyüp et Hasköy [Thema: Panorama]

Um *Stamboul*, das für Loti das Herz Istanbuls bedeutet, gruppieren sich andere Stadtteile bzw. andere Städte; und alles zusammen formt in den Augen Lotis das große Konstantinopel. In der obigen Photographie zeigt Loti eine Panoramaansicht aus dem Goldenem Horn zwischen **Péra** und **Stamboul**, von dem er behauptet, daß es nicht nur ein Meeresarm sei, der Istanbul auf dem europäischen Kontinent in zwei geographische Komplexe einteile, sondern, daß es auch ein optisches Intervall zwischen zwei-drei Jahrhunderten sei – „un intervalle de deux ou trois siècles entre ce qui s'agite sur une rive et ce qui s'endort sur l'autre...“ [CFS, 58-59].

Die Architektur dieser Darstellung ist durch eine klare Hierarchie gekennzeichnet. Diese Hierarchie bezieht sich auf Fassaden und Menschen und konstruiert sich um die Anwesenheit der drei Männer mit *fes* an der Anlegestelle in der Bildmitte. Ihre Körperhaltung deutet darauf hin, daß sie sich die Fassaden der anderen Uferseite des Goldenen Horns anschauen, wo sich unzählige kleine Gemeinden befinden: „des faubourgs turcs, arméniens ou juifs **s'arrangent, au hasard** des coteaux ou des vallées, **tout le long de la Corne-d'Or**“ [CFS, 56] [HdA]. Dieser Teil der Photographie ist der erste Schwerpunkt [Fassaden] in der Hierarchisierung des Bildes. Der zweite Schwerpunkt [Menschen] liegt hinter den drei Männern, im Vordergrund der Photographie: die zwei sitzenden Männer (ein älterer Mann mit Turban und ein jüngerer Mann ohne Kopfbedeckung), in deren ruhiger Haltung sich die stille Fassade der gegenüberliegenden Uferseite spiegelt.

An der Schnittstelle dieser Hierarchie, unmittelbar um die drei Männer auf dem Steg befindenden sich drei *caïques* beim Anlegen und/oder beim Aufbruch und sorgen für den, von Reisenden beharrlich beschriebenen *va-et-vient* auf dem Goldenen Horn durch eine „activité inusitée“ [A, 95]. Mit dieser photographisch innegehaltenen körperlichen Bewegung korrespondiert eine geistige Bewegung, die von den drei stehenden Männern ausgeht: Sie sind vom Photographen in einer Haltung aufgenommen worden, die darauf deutet, als ob sie gedankenverloren die

Silhouette der Stadt anschauen und dabei nachdenken: „Quand la silhouette des minarets et des dômes ne se découpera plus sur le ciel, que restera-t-il? Que restera-t-il quand les profondes mosquées toutes bleues de faïence auront perdu leur mystère, quand il n’y aura plus alentour la reposante magie des cyprès et des tombes?“ [TA, 80] [HdA]. Die fehlende Antwort auf diese (rhetorische?) Frage korrespondiert ihrerseits mit der unklaren Haltung der *caïdjis* [orth/gr], von denen der Betrachter nicht sagen kann, ob sie kommen oder gehen.

Das unverschleierte Istanbul

In der Interaktion der schriftlichen und graphischen Schilderung, indem der Text für die Photographie und die Photographie für den Text als ein *supplement* dient, wurden Istanbuls Wirklichkeiten der neunzehnten Jahrhundertwende in einem geschlossenen Moment gezeigt. Dieses visuelle Eindringen in eine ‘fremde’ Welt [Orient], die ein Außenseiter [Europäer] nicht in allen ihren Details erkennen kann/konnte, zeigt jedoch das unendlich offene Feld der aufrichtigen Empfindung, wo das rationale Erfassen sich als überflüssig erweist. Pierre Lotis Istanbul-Bilder (ob graphisch oder verbal) formen das kulturelle Sein der Stadt.

Im Gegensatz zu Théophile Gautier, bezieht sich Loti bei seinen Istanbul-Darstellungen nicht auf die Aussagekraft der raumfüllenden Farben, die ein typisches Merkmal der Reisebeschreibungen des Orients bis zum Beginn der Popularität der Photographie gewesen ist. Lotis Bilder sind weit entfernt von der vorausgehenden Dynamik der Farbkompositionen:

Quand il «représente» l’Orient, Loti évite systématiquement les couleurs pures, se garde de toute brutale juxtaposition chromatique. Son bonheur descriptif consiste à atténuer les couleurs vives, pâlir les teintes voyantes, adoucir le plus possible les tons tranchés, fondre les contrastes, multiplier les effets de dégradé, casser les éclats lumineux. Pierre Loti est avant tout un grand *décoloriste* [...] en ce sens qu’il parvient à tendrement pastelliser et comme vaporiser, exténuer les polychromies les plus éclatantes.²⁶²

Damit verdeutlichen Lotis Schwarzweiß-Photographien, was die Farben der Malerei verschleiert hat: die Existenz einer armen Welt, die traurig und hoffnungslos zu überleben versucht. Diese *décoloration* wird aber der Wirklichkeit Istanbuls gerechter, indem diese Blässe die Unentschlossenheit zwischen Erneuerung und Tradition reflektiert und Lotis Einschätzung über das nahestehende Schicksal der Stadt unterstreicht:

Une capitale d’un million d’habitants, déjà infestée par d’innombrables étrangers qui y déversent toutes nos misères sociales, avec notre alcoolisme et nos blasphèmes!... [...] cela ne durera plus longtemps, cette atmosphère de paix, que domine l’espoir en les miséricordes d’en haut, car l’Europe est là, qui se rapproche à grands pas pour tout gêner, tout enlaidir. [SVO, 67].

André Gide, der sich Anfang Mai 1914, ein Jahr nach Lotis letzten Aufenthalt, für wenige Tage in Istanbul befindet, empfindet und erfährt die Wirklichkeit der Stadt

²⁶² Alain Buisine. „Le décoloriste: Voyage et écriture chez Pierre Loti“, *Revue Pierre Loti* 20 (Octobre-Décembre 1984), 77-86 hier 79.

sehr abweichend von Pierre Lotis Beobachtung: Das Goldene Horn, der Bosporus, die Ufer von Üsküdar, die Zypressen von Eyüp, all das bezeichnet Gide als die schönste Landschaft auf der Welt, der er sein Herz hätte geben können, wenn er das Volk, das dort wohnt, auch liebte. Am 1. Mai 1914 schreibt Gide in sein Tagebuch: „Le costume turc est ce qu'on peut imaginer de plus laid; et **la race**, vraiment, le mérite.“²⁶³ [HdA]. Auch die Stadt beeindruckt Gide nicht, wo er die Homogenität der Tradition einer einzigen Kultur vermißt:

Constantinople justifie toutes mes préventions et rejoint dans l'enfer de mon cœur Venise. Admire-t-on quelque architecture, quelque revêtement de mosquée, on apprend (et l'on s'en doutait) qu'elle est albanaise ou persane. Tout est venu ici, comme à Venise, plus qu'à Venise, à coups de force, à coups d'argent. Rien n'est jailli du sol; rien d'autochtone ne se retrouve au-dessous de cette écume épaisse que fait le frottement et le heurt de tant de races, d'histoires, de croyances et de civilisations.²⁶⁴

Bereits am 2. Mai verläßt Gide Istanbul, das nicht die Gefahr läuft, so wie es Loti sieht, von Europa „häßlich gemacht“ zu werden, sondern, so wie es Gide sieht, das selbst eine Gefahr für den westlich zivilisierten Geschmack über die 'Reinheit' von Traditionen ist. – „Joie de quitter Constantinople, qu'il appartient à d'autres de louer.“²⁶⁵

Madame Bibesco, die auch die Landschaft der Stadt am Bosporus bewundert („le Bosphore: une avenue liquide, une allée triomphale qui vous porte [...] avec une inoubliable solennité...“²⁶⁶), hatte bereits einige Jahre vor André Gide dieses Charakteristikum Istanbuls (s.o.) wahrgenommen und es als ein Provisorium bezeichnet: „Les Turcs, derniers vainqueurs de cette grande assiégée, n'ont fait dans la ville qu'une installation précaire. Leurs demeures de bois, hâtivement élevées sur les décombres romains, donnent à la cité célèbre jadis par sa belle ordonnance, l'aspect improvisé d'un camp.“²⁶⁷ Fünf Jahrhunderte seien über diese „vorläufige Einrichtung“ verstrichen, ohne daß sich an der städtischen Organisation aus den ersten Jahren nach der Eroberung Istanbuls Grundsätzliches verändert hätte: „Comme s'ils avaient eu la fureur d'y loger de suite, d'occuper Constantinople, avec des lattes et des planches ils ont bâti leurs maisons, et les rues ainsi formées ne sont que les tranchées d'un campement de soldats.“²⁶⁸

Pierre Loti, der in seinen Istanbul-Schriften keine Informationen über die urbane Disposition, über die Bauwerke oder über die Besonderheiten der gesamtstädtischen Konstellation gibt, gibt sich dem von ihm bevorzugten

²⁶³ André Gide. „La marche turque“ in id. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1939, 399-417 hier 400.

²⁶⁴ Id.

²⁶⁵ Id.

²⁶⁶ Marthe Bibesco. „Constantinople“ in id. *Les huit paradis. Perse, Asie Mineure, Constantinople*. Paris: Hachette, 1908, 269-334 hier 271.

²⁶⁷ Id., 276.

²⁶⁸ Id.

Eindruck von der Stadt hin. In dem Maße, in dem sich Gautier der Materialität [Form] der Stadt widmete, setzt sich Loti für die Immaterialität [Geist] der Stadt ein, die vor allem der Willkür seiner Motivwahl zu entnehmen ist: Das Tagebuch und sein „inter-mediate space“ (Chris Bongie), das sich entlang der illustrativen Eigenschaft von Pierre Lotis Sätzen entfaltet – von Todorov als impressionistische Schreibweise („écriture «impressioniste»“) bezeichnet – und die Schwarzweiß-Aufnahmen der Orte Istanbuls als Stücke eines unvollendeten Mosaiks führen vor dem geistigen Auge der Leser-Betrachter ein in sich stimmendes Bild von Istanbul – eine Stadt in der ersten bedeutendsten Umbruchsphase, wo es noch offen ist, welche Richtung sie gehen und welche Entwicklungen sie in der Zukunft machen wird.

—

Alain Robbe-Grillet

Während eines Interviews hat Jean Cocteau darauf hingewiesen, daß ein von einer Person geschriebener und von einer anderen gedrehter Film nicht mehr als Originalwerk auf die Leinwand komme, sondern lediglich die bildliche Übersetzung eines ursprünglich sprachlichen Entwurfs sei. Cocteau, der von einer „Übertragung“ spricht, präziserte: „Pour que l’art cinématographique devienne digne d’un écrivain, il importe que cet écrivain devienne digne de cet art, je veux dire qu’il ne laisse pas interpréter une œuvre écrite de la main gauche, mais s’acharne des deux mains sur cette œuvre et construise un objet dont le style devienne équivalent à son style de plume.“²⁶⁹ Ursprünglich geleitet von der Idee der *caméra-stylo* (Alexandre Astruc), machen zu Beginn der fünfziger Jahre Regisseure und Schriftsteller die Erfahrung, daß der Film sich nicht von der Literatur unterscheidet: Sie entdecken, daß Filmemachen keine Anwendung eines vorkalkulierten Prozesses zu sein braucht, sondern, daß es ein freier Ablauf sein kann, dessen Fluß von Zufall und Improvisation bestimmt werden (können).²⁷⁰ So findet auch Alain Robbe-Grillet (Jahrgang 1922, Brest), „one of the most provocative of modern realists“²⁷¹, seinen Weg vom Agraringenieur zum Schriftsteller und danach vom Drehbuchautor zum Filmemacher.

Der zur Zeit in Paris lebende Autor ist in der gegenwärtigen Kunst als der Wegbereiter des *nouveau roman*²⁷² und der *nouvelle vague* bekannt. Er verdankt diese zweifache Anerkennung einem einzigen Prinzip, nämlich sich selbst die eigenen Richtlinien vorzuschreiben und dabei seine Kunst nach der sorgfältigen Trennung zwischen „falschen Neuigkeiten“ und „wahren Fehlern“ zu konzipieren: „Il faut savoir distinguer les nouveautés fécondes des erreurs véritables.“²⁷³ Nach diesem Konzept dreht Robbe-Grillet 1961 seinen ersten Film, *L’Immortelle*, dessen intellektuelle Herausforderung stellvertretend für die *nouvelle vague* wird: Auch wenn das Werk insgesamt als „élégant“ und „avec grande mise en scène“, die Photographien als „très jolies“, die Örtlichkeiten als „belles attractions“ und

²⁶⁹ Jean Cocteau. *Entretiens autour du cinématographe*. Paris: André Bonne, 1951, 20.

²⁷⁰ Damit entstand die freie Art des Filmemachens, die, wie bereits im Kapitel: **Wirklichkeiten der Wahrnehmung – Möglichkeiten der Medien** dargestellt worden ist, von den Kritikern als *la nouvelle vague* genannt wurde: „La mise en scène n’est plus un moyen d’illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo.“ [Astruc. „Naissance d’une nouvelle avant-garde“, op. cit., s.p.].

²⁷¹ John Hagopian. „Symbol and metaphor in the transformation of reality into art“, *Comparative Literature* 20 (Winter 1968), 45-54 hier 46.

²⁷² In der Postmoderne hat sich der *nouveau roman* als *école du regard* etabliert. Robbe-Grillet charakterisiert ihn in seinem Essay *Pour un nouveau roman* durch drei Merkmale: *Le Nouveau Roman n’est pas une théorie, c’est une recherche. Le Nouveau Roman ne vise qu’à une subjectivité totale. Le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite*. [Cf.: PNR, 114; 117; 119].

²⁷³ Bellour. „Un homme: Alain Robbe-Grillet“, op. cit., 74.

„pittoresques“, die Schauspieler als „très distingués“ und die Liebesszenen als „très dignes, très comme il faut“ rezensiert werden, wird diese französisch-italienische Koproduktion von Kritikern sowohl in Frankreich als auch im Ausland negativ beurteilt:

In seiner Suche nach einer schönen, mysteriösen und unnahbaren Frau, mischt Robbe-Grillet Erinnerung, Traum, Wunschvorstellungen von N und die Wirklichkeit der Stadt Istanbul derart ineinander, daß die Kritiker dem Werk eine undurchschaubare Spielerei mit Realität und Phantasie vorwerfen. Trotz eines erahnbaren chronologischen Zeitverlaufs, verliere sich der Zuschauer in der Abstraktion von voneinander losgelösten Handlungssträngen, und eine Orientierung könne nur mit Mühe gefunden werden. Auch bei der Berlinale von 1963 blieb die Resonanz des Werkes weit hinter den Erwartungen zurück. Abgesehen von dem gängigen Vorwurf der Imitation von *Marienbad*,²⁷⁴ wurde dem Autor vorgeworfen, die Zuschauer hinter einem unbekanntem 'Helden' ziellos in der Stadtlandschaft Istanbuls wandern zu lassen. In dieser Hinsicht bemängelten die Kritiken hauptsächlich das Fehlen der schauspielerischen Leistung, welche vom Autor durch die Postkartenansichten von Istanbul ersetzt worden sei – dies wohl in der Hoffnung, den avantgardistischen Zuschauer im Westen mit der Ästhetik des exotischen Dekors zu verführen und von der mangelnden Qualität des Werkes abzulenken. Eine ähnliche Kritik bekam auch Robbe-Grillet's neuester Film, *Un bruit qui rend fou*, über den Hans-Dieter Seidel anlässlich der Berlinale von 1995 schrieb: „edel fotografierte Postkartenansichten einer Mittelmeerinsel und eine effektiv zugerichtete Tonspur, die den akustischen Sinneseindrücken häufig den Vorzug gibt vor den optischen – *Un bruit qui rend fou* ist Kunstgewebe in großem Stil in Cinemascope“²⁷⁵. Ein „Kunstgewebe in großem Stil in Cinemascope“ ist auch *L'Immortelle*, der, so die Kritiker, Istanbul nicht mehr gerecht werde als einer mythischen Hintergrunddekoration. Schließlich bedauerten es die Kritiker, daß Robbe-Grillet in seinem ersten Film nichts Neues anbiete, sondern lediglich den gleichen Stil wieder aufgreife, den man schon von seinen Büchern kenne: ein unmotiviertes Dahinplätschern einer Liebesgeschichte, ein Hauch von Spionage und Erotik. – „Kunst von Belang“ sähe anders aus.

Der Autor selbst kritisierte zu Beginn seinen Film in zweierlei Hinsicht: Das Ergebnis sei weder der Film, den er sich vorgestellt habe, da er sich innerhalb der Möglichkeiten der Technik stark eingeschränkt gefühlt habe, noch sei er ein klassischer Film, da es den Technikern nicht gelungen sei, ihm in seinem ersten Filmabenteuer Widerstand zu leisten und den Film im Rahmen der konventionellen Normen zu drehen und zu schneiden. Die Dreharbeiten zu *L'Immortelle* seien überschattet von einem ständigen Konflikt gewesen, bei dem

²⁷⁴ In der Tat zeigt *L'Immortelle* Ähnlichkeiten mit Alain Resnais' Film: Ambiguität, kreisförmige Struktur, kunstvoll komplizierter Stil. Ähnlich wie in *Marienbad*, erzeugt Robbe-Grillet auch in *L'Immortelle* viele Effekte der Entfremdung. Auch die Regieführung der Schauspieler ähnelt der in Resnais' Frühwerk, wenn sie ohne Bewegung in einem Raum stehen, während ihre ausdruckslosen Gesichter von der Kamera in Nahaufnahme teilnahmslos und lange fotografiert werden.

²⁷⁵ Hans-Dieter Seidel. „Kriegsschauplatz Politik, Kriegsschauplatz Familie“, *FAZ* 20. Februar 1995, 35.

Robbe-Grillet sich oft technischen Regeln habe beugen müssen, um sie dann während der Montage zu korrigieren versuchte: „À chaque instant, il y avait des fautes (de raccords, de cadrage, de mouvement...) et j'ai dû pour les apaiser tourner de nombreuses choses qui ont ensuite disparu au montage, quand je me suis aperçu que mes intentions étaient bel et bien réalisables.“²⁷⁶ Dieser historische Rückblick in die Spannungen bei der Realisierung eines Filmprojektes verdeutlicht noch einmal, daß die Kamera für Regisseure der *nouvelle vague* die gleiche Bedeutung hat, wie die Schreibmaschine für Autoren des *nouveau roman*. Beide Erzähler sind in der Notwendigkeit, ihre jeweiligen Werkzeuge nach ihren Vorstellungen zu benutzen und sich nicht vor den Vorschriften zu beugen – wobei in der Filmpraxis diese Freiheit stark eingeschränkt ist.

Retrospektiv bemängelt Robbe-Grillet in seinem Film die Präzision, mit der er geschrieben sei. Er sei schon im Stadium des Entwurfs, dessen detaillierte Beschreibungen die Arbeit der Aufnahmen auf eine Reproduktionsaufgabe beschränkt hätten, fertiggestellt worden:

A l'heure actuelle, je reproche à *L'Immortelle* d'avoir été trop écrit. [...] d'avoir été créé à un seul stade, celui de l'écriture. Tout le film a été créé au moment où j'ai écrit le découpage plan par plan; le reste n'a été qu'un exercice consistant à se conformer à ce qui était écrit: tourner ce qu'on avait écrit, monter ce qu'on avait écrit, etc. [Cf.: *UEF*].

Robbe-Grillet erklärt, er habe in *L'Immortelle* versucht, die Haltung des Menschen gegenüber seiner Umgebung, den Ereignissen, in die er verwickelt ist, und gegenüber Objekten oder Menschen, mit denen er in Kontakt kommt, auszudrücken. Dieser Gedanke sei jedoch so frei formuliert und die Erzählung so frei gestaltet, daß kein Kommentar das Werk zusammenfassen könne: „Aucun commentaire ne peut jamais résumer une œuvre.“²⁷⁷

Eine unendliche Geschichte

In Alain Robbe-Grillet's Werken von Handlung zu sprechen, führt zu immer neuen Kontroversen. Seine Geschichten sind so konstruiert, daß sie sich von jeder Linearität abwenden, sobald die Erzählelemente sich in eine solche Richtung zu entwickeln beginnen. Der Autor selbst bemerkt in einem Interview, *L'Immortelle* erzähle von einem französischen Professor, der, in Istanbul angekommen, seine Phantasien [seinen Orient der Träume] auf eine Frau projiziere. Es sei eine Erzählung, die vielleicht nur das Prestige und die Verheißung des Orients [ein Orient der Trugbilder] ausgelöst habe oder auch nur eine Radierung an der Wand seines Wohnzimmers – „une ou deux petites gravures fixées au mur“ [L, Sz. 29, S.34].²⁷⁸

Als ein *nouvelle vague*-Film bietet *L'Immortelle* natürlich die Freiheit an, im Werk auch andere 'Handlungen' zu sehen. So ist *L'Immortelle* z.B. die Geschichte

²⁷⁶ Bellour, ebd., 74.

²⁷⁷ Id., 80.

²⁷⁸ Cf.: Id., 79.

eines Mannes, N, der durch die Jalousien seines Fensters eine ‘fremde’ Stadt beobachtet – den Bosphorus und die Straße an dem europäischen Bosphorusufer: „Il se présente presque de dos, tourné vers la fenêtre, ne montrant de son visage qu’un profil perdu. Il se tient immobile, la tête un peu penchée, regardant à l’extérieur par les interstices des jalousies; de ce qu’il voit ainsi le spectateur ne devine rien.“ [L, Sz. 3, S.15-16]. Während seiner Beobachtungen denkt er über eine Frau nach, an die ihn eine undefinierbare Art von Leidenschaft bindet und (re)konstruiert eine Erfahrung bzw. eine vergangene Wirklichkeit:

Ein französischer Professor (N), der kürzlich in Istanbul angekommen ist, hat sich auf einer Besichtigungstour verlaufen. Er trifft eine Frau (L) und erkundigt sich nach dem Weg. Sie nimmt ihn in ihrem Wagen bis zu seiner Haustür mit und akzeptiert seine Einladung zu einem Cocktailltreffen. Bei dieser Gelegenheit bittet er sie, ihm Istanbul zu zeigen. Sie sagt zu und während der Besichtigungsphase beginnt die Liebesbeziehung der beiden ‘Protagonisten’. Die bei den Ausflügen oft gezeigten, leergeräumten Stadtlandschaften deuten die Konturen dieses Verhältnisses an. L weicht N ständig aus und verneint die Welt, in der sie sich befinden und scheint die von ihr ständig negierte Wirklichkeit des Gesehenen zu verstehen, was N sieht, aber nicht versteht. Später verläßt sie ihn ohne sichtbaren Grund. N beginnt eine verzweifelte, erfolglose Suche nach ihr. Ein Wiedertreffen (so wie das erste Mal) findet zufällig statt. Auch dieses Treffen endet mit der Trennung; diesmal scheinbar endgültig. Die Frau stirbt bei einem Unfall, dessen Ursache nicht genau zu bestimmen ist.

Auch wenn L schon tot ist, körperlich nicht mehr existiert, geht Ns Suche nach ihr weiter. Während die erste Suche innerhalb der (in der Fiktion) erlebten Wirklichkeit stattfand und vorwiegend auf die tatsächliche Person der Frau gerichtet war, kreist die zweite um den Grund ihres Todes und richtet sich auf das Wesen der erlebten und/oder erträumten Frau. Beide Suchimpulse, eingebettet in die allgegenwärtigen Ruinen der Stadt am Bosphorus, machen L unsterblich. Die Suche selbst und mit ihr der Versuch, die unaufhaltbaren Bewegungsabläufe der Ereignisse zu stabilisieren, erweisen sich als eine Illusion, der Istanbul als eine ‘authentische’ Kulisse dient. Auf der Suche nach der Wahrheit beginnt N allmählich, in seinen Erinnerungen zu versinken. Schließlich verunglückt er auf die gleiche Weise wie die Frau, am gleichen Ort. Das filmische Spiel mit Raum und Zeit beginnt von neuem. Die Rückkehr zum Ausgangspunkt der Geschichte (mit gleichen photographischen Aufnahmen, wie zu Beginn) drückt in ihrer kreisförmigen Bewegung einen Stillstand aus.²⁷⁹ Somit kennzeichnet sich das Werk als ein „œuvre ouverte“, als ein „œuvre qui ne s’accomplit jamais“²⁸⁰.

²⁷⁹ Nach dem Tod der Frau läßt N sie in seiner Gegenwart aufleben. Nach dem Tod von N wiederum läßt der Autor beide ständig wiederkehren, indem er die letzten Bildsequenzen von *L’Immortelle* um das stille Lachen von der Frau konstruiert. Die Beschreibung, daß hinter L die großen Moscheen von Istanbul zu sehen sind, [cf. L, Sz. 355, S.209], zusammen mit dem Hinweis auf das langsam näherkommende Boot [cf. L, Sz. 355, S.210], greift einen ähnlichen Effekt wieder auf, wie er zu Beginn beschrieben wurde, als die Stadtmauern von Istanbul von einem mit einer gleichmäßigen Geschwindigkeit fahrenden Auto aus betrachtet wurden.

²⁸⁰ Robbe-Grillet. „Table ronde: Autour du film *L’Immortelle*“, *Cahiers Internationaux de Symbolisme* 9-10 (1965/66). Numéro Spécial – *Formalisme et Signification*, 97-125 hier 108.

Kommentar

Alain Robbe-Grillet untersucht in *L'Immortelle* die innere Welt eines unbekanntem 'Protagonisten' ohne sich für seine Stellung in der Gesellschaft zu interessieren. Er definiert ihn ausschließlich über seine Leidenschaft und konfrontiert den Betrachter mit einer chaotischen Fülle von emotionellen Irritationen. Desgleichen verwehrt er dem Betrachter jede rationale Introspektion in diese individuelle Innenwelt, indem er keine temporalen und/oder kausalen Zusammenhänge konstruiert, sondern, im Gegenteil, diese durch artefakte Raum-Zeit Konstellationen ständig negiert: Er abstrahiert alle Verknüpfungen, die unmittelbar zu einer inhaltlichen Logik führen können und stellt dem Zuschauer eindeutig eine Herausforderung: Dieser kann in die innere Welt des 'Protagonisten' nur hineingleiten und sich den Strömungen dieses inneren Lebens dann hingeben, wenn er persönlich mit den Mechanismen der Obsessionen vertraut ist. Die einzige Orientierung, die der *nouvelle-vague*-Autor jedem Zuschauer gewährt, geschieht durch die Langsamkeit der hintereinander gereihten Photographien des Filmes. (Eine ähnliche Technik benutzt auch Gautier, der die Bilder der Stadt entlang der Reihenfolge seiner Artikel nur langsam und mosaikartig zusammenstellt.)

Durch diese Langsamkeit wird in *L'Immortelle* ein entschiedener, jedoch leidenschaftsloser Kampf mit einer undefinierten Situation dargestellt – so wie es Agnès Varda in *La Pointe Courte* zuvor vorgestellt hat. Dieser leidenschaftslose Kampf, nachdrücklich akzentuiert durch die passive Haltung der beiden Hauptdarsteller, verleiht dem Film eine Trägheit, die den eigenwilligen Rhythmus

Was den meisten zeitgenössischen Kritiken entgangen war, ist die besondere Struktur des Werkes, die sich um die Auslassungen zwischen zwei oder mehreren visuellen Einheiten formt: Es handelt sich um ein großes Mosaik aus unterschiedlichen Versatzstücken, das die Vorstellungskraft des Zuschauers herausfordert. In den ersten fünfzehn Minuten des Films versucht der Zuschauer in einem geistlichen Reflex, temporale und kausale Zusammenhänge aus dem Beobachteten zu erschließen, was ihm jedoch mißlingt. Bei einer sehr genauen Betrachtung (die auf die schriftliche Vorlage des Werkes zurückgreift) wird in *L'Immortelle* die folgende Strukturierung ersichtlich:

Gliederung: Thematisches Vorspiel [Szn. 1-22]. **Begegnung:** Treffen von N und L [Szn. 23-29]; Besichtigung: Erster Teil [Szn. 30-51]; Zusammenkunft [Szn. 52-55]; Besichtigung: Zweiter Teil [Szn. 56-101]; Trennung [Szn. 102-108]. **Suche:** Ns Nachtwache auf dem Friedhof [Szn. 109-124]; Warten [Szn. 125-132]; Erste Suche nach L [Szn. 133-197]; Traum oder Wirklichkeit? [Szn. 198-204]; Wiedertreffen [Szn. 205-222]; Tod von L [Szn. 223-224]. **Nachforschen & Rekonstruktion:** Unfallschock [Szn. 225-230]; Zweite Suche nach L [Szn. 231-340]; Tod von N [Szn. 341-353]. Thematisches Endspiel [Szn. 354-355].

Losgelöst von dem Vorspiel [Szn. 1-22] und dem Endspiel [Szn. 353-355], in denen systematisch das anekdotische Material (wieder)vorgelegt, die durch die Auslassung die Funktionsweise des Werkes andeuten [am Anfang] bzw. resümieren [am Ende], beinhaltet das Werk drei Handlungskomplexe. Erstens: die **Begegnung** [Szn. 23-108]. Sie wird mit der Trennung Ls und Ns beendet. Diese 86 Szenen bilden die Basis der Geschichte. Zweitens: die **Suche** [Szn. 109-224]. Auch diese endet mit einer Trennung, diesmal mit einer endgültigen (dem Tod von L). Der Tod erzeugt innerhalb dieser 116 Szenen den Antrieb für den letzten Teil: Der letzte Komplex ist eine Mischung aus **Nachforschen** (in der Außenwelt) und **Rekonstruktion** (in der Innenwelt) [Szn. 225-353]: Die durch Ls Tod unterbrochene Suche Ns wird weitergeführt – diesmal mit dem Versuch, um ihr Wesen zu verstehen. Sein Kulminationspunkt ist erneut der Tod (Tod von N). Dieser Handlungskomplex hat mit 129 Szenen die höchste Szenenzahl.

des Lebens markiert, in dem der Mensch davongetragen wird. Robbe-Grillet stilisiert diesen Kampf durch die Darstellung einer obsessiven (illusorischen?) Suche, die im mysteriösen Glanz Istanbuls eingebettet ist.

Die Suche in *L'Immortelle* charakterisiert sich durch eine auffallende Passivität, in der Warten und Alleingelassenwerden (sowohl Ns als auch des Zuschauers) das Werk dominieren: N konstruiert eine Erfahrung und/oder eine Wunschvorstellung immer wieder, indem er sich ständig an sie erinnert, sie sich vorstellt und sie oft durch diese Verarbeitungsprozesse deformiert. Die bildliche Übertragung des In sich Kehrens, d.h. Ns ständiges Wegdrehen vom Fenster in das Innere des Raumes, symbolisiert sein Bemühen um Verständnis und sein Getriebenwerden von einer Obsession. Seine Suche führt ihn schließlich in eine Sackgasse hinein, wo er immer mehr vereinsamt und seine zunächst intakt erscheinende eigene Welt hinter den Jalousien ins Schwanken gerät.

Auch die Liebesbeziehung zerfällt und geht in Vibrationen der Suche unter. Die von L gezeigten halbversunkenen Schiffe am Bosphorus („L: Et voilà un navire comme dans vos rêves... Un navire qui ne tenait pas la mer... Il faut maintenant tout recommencer...“ [L, Sz. 255, S.165]) übernehmen hier ihre symbolischen Rollen: N beginnt, zwischen **Wirklichkeit** und **Illusion** zu 'versinken': „L (off): Et pour vous échapper... Ce sont de faux bateaux, aussi, vous voyez bien.“ [L, Sz. 343, S.206]. Alles ist derart ineinander vermischt, daß die Wirklichkeit und das, was wirklich hätte sein können, nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Die im Kopf simultan auftauchenden Gedanken sind zwar überzeugend in den Film übertragen, machen aber die Entscheidung zwischen fiktiver Wirklichkeit und Spiel um so schwieriger:

Il est évident que la vision au premier degré, celle qui consiste à suivre cette histoire un peu absurde, un peu bêtement circulaire de l'événement fatal qui se reproduit, est moins intéressante pour moi que ce que je pourrais appeler **le jeu structurel des phantasmes**: la façon dont ces images phantasmiques s'articulent entre elles, chevachent, prolifèrent, se dédoublent et se composent pour former une structure.²⁸¹ [HdA].

Vermutungen darüber, was N macht und gemacht hat, was er sieht und gesehen hat sowie die brüskten Übergriffe in die Wirklichkeit der Stadt negieren jegliche Konstruktion einer Geschichte und weisen schließlich auf das Motiv des Werkes hin – das Motiv der Unsterblichkeit, womit sich alles spiralförmig dreht und keine grundlegende Veränderung stattfindet: Robbe-Grillet selbst kommentiert dies in der Diskussionsrunde über *L'Immortelle* wie folgt: „Est-ce qu'il n'y pas entre cette mort et le titre *L'Immortelle* quelque chose qui indique déjà sur quoi l'œuvre est construite?“²⁸² Dieses Motiv des Werkes wird durch ein ständiges Erscheinen und Verschwinden der Akteure (vor allem von L) und die Geräusche der Schlüsselszenen bearbeitet. Die Bilder einer Leidenschaft kehren zerstückelt,

²⁸¹ Robbe-Grillet. „Le cinéma selon Robbe-Grillet“ in André Gardies (Hg). *Cinéma d'aujourd'hui* 70. Alain Robbe-Grillet. Paris: Seghers, 1972, 104-125 hier 120.

²⁸² Robbe-Grillet. „Table ronde“, op. cit., 116.

deformiert und immer gereizter wieder.²⁸³ Das Werk erscheint in dieser Hinsicht erst am Ende der Vorführzeit bzw. am Ende der Lektüre der 355 Szenen als ein Ganzes, in dem alle Teile miteinander verbunden und aufeinander angewiesen sind.

Die medialen Eigenschaften von *L'Immortelle*

L'Immortelle wird als Buch (*ciné-roman*) und als Film (die audiovisuelle Wiedergabe des Textes) in zwei Medien präsentiert. Als ein zum Film veröffentlichter Begleittext, d.h. ein Drehbuch ohne technische Hinweise, ist der *ciné-roman* lediglich eine informative Beschreibung des Filmes, „son squelette et non sa chair“ [GP, 9], durch den die Architektur des Filmes festgelegt wird. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der einfachsten Wortkleidung der Folge von *images visuelle*, das jedes literarischen Ornamentes entblößt dargestellt wird.

Der *ciné-roman* zeigte sich zuerst als eine Gattung ähnlich wie der *roman populaire*, in der standardisierte, einfache Handlungen von Filmen schriftlich rekonstruiert wurden. Aus diesem Grunde konnte diese Gattung bis in die 60er Jahre hinein kaum ernsthaft von sich reden lassen.²⁸⁴ In ihrer historischen

²⁸³ Am Ende des Werkes zeigt sich eine kreisförmige Verdichtung der symbolischen Elemente, in der Schlüsselszenen in ihren Grundzügen wiederkehren, wie z.B. das spiegelbildliche Steigen der Treppe, der Tod Ns und die erneute Fahrt entlang der Stadtmauern Istanbuls.

²⁸⁴ Die historische Entwicklung der Gattung des *ciné-roman* als ein *genre bâtard* ist von einem komplexen Begriffskonglomerat umzingelt, dessen wichtigsten Benennungen wie folgt sind: *ciné-écriture*, *ciné-texte*, *ciné-scénario*, *découpage littéraire*, *livre-caméra*, *cinéma romanesque*, *poème cinématographique*, *conte cinématographique*, *roman cinématographié*, *roman ciné-optique*, *roman visuel*, *photo-roman*, (*ciné-roman-photo*, *roman-film*, *roman-cinéma* (auch *film raconté*, *film romancé* oder *adaptations romancé* genannt), *ciné-feuilleton*. Die verschiedenen Auffassungen über den *ciné-roman* unterscheiden sich nicht in der ihm zugrunde gelegten Aussage, sondern lediglich in der Akzentuierung der Doppelfunktionalität der Gattung: Alle diese zitierten Varianten deuten darauf hin, daß es sich hierbei (je nach der auf dem ersten Substantiv liegenden Betonung der Funktion) entweder um einen Roman als literarische Vorlage zur Verfilmung oder um einen aus dem Stoff des fertigen Films arrangierten Roman handelt.

Bei der Begriffsbestimmung des *ciné-roman* fallen zuerst die Namen von Marcel L'Herbier und André Malraux auf, die die Erstverwendung des Begriffes um das Jahr 1920 festlegen. Malraux beschäftigte sich 1946 in *Esquisse d'une psychologie du cinéma* mit dem Konzept des *ciné-roman*, um die Beziehung des Films zu Literatur, Theater und/oder Poesie praxisorientierter zu reflektieren. Roger Boussinot hingegen legt in seiner Filmenzyklopädie die erste Anwendung des Begriffes *ciné-roman* um das Jahr 1905 zurück. Nach Boussinot wurde um diese Zeit der Begriff *ciné-roman* von Charles Pathé bei der Produktion von Sentimentalgeschichten benutzt: Alles, was mit „historiettes tragiques ou sentimentales“ (Georges Sadoul) bzw. alles, was „littérature pour midinettes“ (Georges Sadoul) zu tun hatte, wurde unter dem neuen Label des *ciné-roman* auf den Markt gebracht. Eine gezielte Verwendung dieses Begriffes geht auf die Gründung der *Film d'Art*-Gesellschaft (1907) zurück, vor allem aber auf die *Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres* (1908), die sich einer Annäherung des Films an die Literatur verpflichtet fühlte.

Alain und Odette Virmaux verbinden in „Notes sur le ciné-roman“ [*Cahiers du XX^e siècle* 9. Numéro Spécial – *Cinéma et littérature*. Paris: Klincksieck, 1978, 49-65 hier 52] die „naissance douteuse“ des *ciné-roman* mit den sogenannten *films à épisodes* [*serials*]: Es ist das amerikanische Prinzip, das mit Melodramatik der Zerstreungswunsch einer großen Publikumsschicht in regelmäßigen Abständen entgegenkommt (bekannte Beispiele aus der damaligen Zeit: Louis Gasniers *Les mystère de New York*, 1915 und Louis Feuillades *Les vampires*, 1915/16). Ab Ende

Entwicklung gelangt die Gattung des *ciné-roman* in der Zeit des *nouveau roman* und *nouveau cinéma* an seine letzte Etappe, als der *ciné-roman* zum einen als ein zum Film veröffentlichter Text [Begleitmaterial eines Filmes] und zum anderen als ein niedergeschriebener Film (unabhängig von dem ersten Medium Film) verstanden wurde. Mit dem Versuch einer Fusion von zwei verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen [Literatur und Film], der schließlich eine große Herausforderung herbeiführte, verlor diese Gattung allmählich ihren Status als Unterhaltungsliteratur und damit auch ihre fragwürdige Reputation. Einige Wissenschaftler wollten dann sogar in dem *ciné-roman* ein Gesamtkunstwerk im Sinne von einer vielschichtigen Kunstform sehen:

A *ciné-roman* uses certain techniques of the novel and of the cinema. From the novel come: (1) point of view; (2) symbolic imagery; (3) narrative rhythm; and (4) description. From the cinema come: (1) image (shot) juxtaposition (montage); (2) photographic representation; (3) perceptual imagery; (4) visual description through shot composition; and (5) the inescapability of the present tense.²⁸⁵

Abweichend finden sich auch vereinzelte Meinungen, die dem *ciné-roman* materielle Beweggründe unterstellen, indem behauptet wird, der Autor habe sich mit der Veröffentlichung des Drehbuchs gegen einen eventuellen Mißerfolg seines Filmes absichern wollen:

The publication of film scripts, which seems to be developing into a permanent institution, can «insure» the author against the possible failure of a film project. The printed word takes the film literally and gives the story a fixed shape. A number of authors from Dorst, Gabriele Wohmann, Peter Handke, Thomas Bernhard and Alexander Kluge to Mailer, Capote and Robbe-Grillet, have published such film projects.²⁸⁶

„Le présent volume ne prétend pas être une œuvre littéraire, c'est seulement un document concernant une œuvre qui existe extérieurement à ce volume, et

1915 wurden die Drehbuchtexte dieser Episoden-Filme zunächst in großen Tageszeitungen unter der Bezeichnung *ciné-feuilleton* publiziert. Später übernahmen die Verleger die Veröffentlichung der Filmtexte. Der große Leserkreis dieser Publikationen kam dem Umsatzdenken der Verlagshäuser entgegen, die durch ihre Massenanfertigungen zum Etablieren dieses neuen Genres beigetragen haben.

Auf diese *ciné-feuilleton*-Welle folgend gelangte der *ciné-roman* in die zweite Etappe seiner historischen Entwicklung. 1922 wurde sogar eine *Société des Cinéromans* gegründet, die bis zum Ende der 20er Jahre in der Entwicklung des französischen Films eine entscheidende Rolle spielte. Sie widmete sich der Produktion von allgemein verständlichen Adaptationen anspruchsvoller Literatur oder populär-literarischen Drehbüchern, die eigens in ihrer Szenario-Abteilung für ihre Filme geschrieben wurden. Als Produkt der Stummfilmepoche behielt der *ciné-roman* bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges große Attraktivität für die damaligen Kinogänger. Der Kreis vom literarischen Film zur filmischen Literatur wurde dann zur Zeit der Surrealisten geschlossen.

²⁸⁵ Richard Blumenberg. *The manipulation of time and space in the novels of Alain Robbe-Grillet and in the narrative films of Alain Resnais, with particular reference to Last Year at Marienbad*. Ohio: Ohio UP, 1969, 74.

²⁸⁶ Hans-Berhard Moeller. „Literature in the vicinity of the Film: On German and *Nouveau Roman* authors“, *Symposium* 28 (Winter 1974), 315-335 hier 320.

indépendamment: une œuvre cinématographique“ [GP, 9], schreibt hingegen Robbe-Grillet und vergleicht den *ciné-roman* mit dem Programmheft für eine Opernvorstellung [cf. L, 7]. Das eigentliche Werk in der Gattung vom *ciné-roman* ist für Robbe-Grillet der Film selbst: „L'œuvre, c'est le film, tel qu'on peut le voir et l'entendre dans un cinéma.“ [L, 7]. Dementsprechend ist der *ciné-roman* als *dossier de travail* (nach Agnès Varda, „un livre-aide-mémoire pour ceux qui ont vu le film, ciné-roman pour les autres“²⁸⁷) zu verstehen: Auch wenn der *ciné-roman* ohne den Film verstanden werden kann, gelangt das Werk durch eine isolierte Lektüre nicht zur vollen Wirkung: Akustik und Optik bzw. was Robbe-Grillet insgesamt als ein „jeu des signes iconiques et sonores“ [LE, 174] bezeichnet, können allein durch verbale Beschreibungen nicht ersetzt werden. Im Falle von *L'Immortelle* führte das Fehlen von direkten optischen und akustischen Sinneseindrücken vor allem zum Verlust der Stadieneindrücke.

Die Lektüre besitzt aber eine besondere suggestive Kraft, da die Aufstellung der Schauspieler, deren Gesichtsausdrücke u.ä. so kommentiert sind, daß der Autor die Aufmerksamkeit des Lesers unmittelbar dahin zieht, wo er sie haben möchte. Im Film hingegen ist der Zuschauer freier und kann seine Aufmerksamkeit innerhalb des Bildausschnittes überall hin richten. Durch die Kommentare im Buch zeigt sich der Autor direkter, während er im Film stets hinter der Kamera verborgen bleibt. In dieser Hinsicht erweist sich die Lektüre des *ciné-roman* als hilfreich, sogar als notwendig, da er die Vorstellungen des Autors umfassender wiedergibt, wie z.B. wenn Robbe-Grillet im Buch eine orientalische Radierung an der Zimmerwand näher beschreibt (die die Geschichte von *L'Immortelle* initiiert haben könnte, wie Robbe-Grillet es vorschlagen hat): „Une gravure du siècle dernier, encadrée, fixée au mur, représentant une scène de harem: une jeune femme très parée, à genoux sur un sofa, jouant d'une sorte de luth pour son seigneur enturbanné assis près d'elle.“ [L, Sz. 37, S.42]. Diese Details könnten dem Zuschauer leicht entgehen, da das Kameraauge diese Abbildung fast nebenbei streift, um seine Aufmerksamkeit sogleich auf einen anderen Punkt im Zimmer zu richten.

Durch die Möglichkeit der intensiven Beschäftigung mit individuellen Sequenzen und dem Herausarbeiten bestimmter Einzelheiten, kann mit Hilfe des Buches auch der Aufbau des Filmes genau verfolgt werden. Die Lektüre von *L'Immortelle* macht vor allem die besondere kreisförmige Eigenschaft des Werkes bewußt. Die Szene 327 z.B. beginnt mit „dans un cimetière“. In Gedankenstrichen wird angegeben, um welchen es sich handelt: „celui du n° 101“. Wenn der *ciné-lecteur*²⁸⁸ zurückblättert, so entdeckt er, daß in der angegebenen Szene der gleiche

²⁸⁷ Agnès Varda. *Cléo de 5 à 7*. Paris: Gallimard, 1962, 7.

²⁸⁸ Um dem Werk als Ganzes gerecht zu werden, wird ab dieser Stelle (bis auf einige Ausnahmen) der Begriff *ciné-lecteur* verwendet, womit Zuschauer und Leser gemeinsam angesprochen werden:

Given the film, the *ciné-roman*, and the two paratexts, the reader must become a *ciné-lecteur*. For our purposes, we may adopt the label *ciné-lecteur* for this active reader-viewer who [...] perceives and processes the film images and sounds, a literary adaptation, and the paratextual «Notes» and photographs of a *ciné-roman*. In addition, the *ciné-*

Friedhof wie in Szene 7 beschrieben ist. So vollzieht der Leser kurz vor dem Schluß einen Parcours zurück zum Beginn des Buches. Dieses oft wiederholte, scheinbar nicht zu vermeidende Hin- und Hergeschicktwerden des Lesers entspringt der Natur dieser Gattung.



Indem Alain Robbe-Grillet seine Stadterzählung in zwei Medien präsentiert, verwirklicht er das, was Théophile Gautier mehr als 100 Jahre zuvor in seinem Stadtbericht versucht hat: Durch die Erwähnung von zeitgenössischen orientalischen Gemälden, d.h. durch sein piktorales Referenzsystem, und zusätzlich durch seine präzisen Beschreibungen der orientalischen Musik und der Stadtgeräusche, wollte Gautier Istanbul seinen Lesern so wirklichkeitsgetreu vermitteln, wie es das geschriebene Wort dies erlaubt. Das Bemühen um eine vollständige Wiedergabe des Gesehenen durch noch so treffende Wortwahl und elaborierte Verknüpfungen hat jedoch seine Grenzen. Diese Grenzen werden auch Gautier bewußt, der schließlich auf die Möglichkeiten des Photoapparats apelliert, wenn er vor der Tür einer Bibliothek in Istanbul 'wortlos' stehenbleibt: „Jamais le génie arabe n'a tracé sur le bronze un plus prodigieux lacs de lignes, d'angles, d'étoiles, se mêlant, se compliquant, s'enchevêtrant dans un dédale mathématique. Le daguerréotype seul pourrait retracer cette féerique ornementation.“ [C, 331]. Trotz seiner großzügigen Beschreibungsakte konnte sich auch Gautier in Istanbul nicht immer leisten, der Vielfalt der Details – „auquel l'imagination du lecteur suppléera“ – gerecht zu werden und verstand, sich einem anderen Objekt zuzuwenden und den Leser in seiner Neugier über das „arabische Genie“ allein zu lassen. Robbe-Grillet hingegen bringt sich nicht im entferntesten in eine solche Versuchung, denn, sich auf die reine Beschreibung zu beschränken hieße, so Robbe-Grillet, andere Annäherungsmöglichkeiten an das Objekt zurückzuweisen.

Ferner stößt die Macht des Wortes bei den Lesern an Grenzen, da diese während der Lektüre den geistigen Bildern verbunden bleiben, solange sie nicht durch graphische Bilder aus dieser Isolation gelöst werden. Ein Werk wie *L'Immortelle*, das sein Objekt [Istanbul] in zwei verschiedenen Medien präsentiert, in deren Fusion sich die Möglichkeiten der 'authentischen' Wirklichkeitsdarstellung der Stadt steigern, scheint diesen Konflikt an jenen Grenzpunkten zu mildern: Dieser sprachlich schematisierter Filmablauf kreist das Objekt enger ein, **ohne** daß die Einbildungskraft des *ciné-lecteurs* darunter leidet – auch wenn Volker Roloff von

lecteur must forge hypotheses to relate the events, characters, and settings to past experience within the same text(s) as well as across intertextual boundaries. Unlike the normal film viewer or literary reader, the *ciné-lecteur* must also test all textual elements in the film against those in the *ciné-roman*.

Richard Neupert. „*L'Immortelle*: The *ciné-roman* and the *ciné-lecteur*“, *French Literature Series* XVII (1990), 35-42 hier 38.

„Beherrschung“ spricht, die sich durch die *neuen Mittel* als Folge einer Text-Bild-Verbindung ergeben kann.²⁸⁹

Verknüpfung von Schrift (*ciné-roman*) und Bild (Film)

In der traditionellen Forschung wurde *L'Immortelle* bislang als ein Filmwerk verstanden und nach psychologischen Gesichtspunkten untersucht, die seine Geschichte inspiriert. Folglich wurde eine kombinierte Betrachtung der schriftlichen Szenendarstellung [Drehbuch] und des bildlichen Szenenablaufs [Film] außer acht gelassen und die bimediale Eigenschaft des Werkes nicht erörtert. Für die vorliegende Untersuchung ist eine werkspezifische Methode konzipiert worden, in der das Zusammenwirken von zwei Medien [Text und Bild] in bezug auf zwei Aspekte, Bewegung und Zeit, nach klar definierten Kriterien und anhand von Text- und Bildinformationen, strukturiert und analysiert werden. Es handelt sich dabei um eine intermedialen Konstruktion, die nicht nur der konventionellen Analysen eine neue Perspektive hinzufügt, sondern, dem Gesamtwerk gerecht werdend, eine Basis schafft, auf der das Objekt dieser Untersuchung [Istanbul] näher betrachtet werden kann. (Deshalb werden die detaillierten Beschreibungen der beiden Analyse und deren Ergebnisse im *Anhang: Anmerkungen* vorgelegt.)

Bewegung und Zeit als Hauptbestandteile eines Filmwerkes, verleihen gerade *L'Immortelle* eine Besonderheit, da die bemerkenswerteste Leistung Robbe-Grillets in seinem ersten Film die Gestaltung und Wiedergabe scheinbar angehaltener Zeit und Bewegungen ist: Entgegen dem traditionellen Muster einer Chronologie, in der eine Handlung kausal verkettet stattfindet, sind in *L'Immortelle* Bewegung und Zeit nicht mehr in jenem irreversiblen Fluß eingeschrieben, der ein Geschehen vorantreibt. Bei der Lektüre und beim Zuschauen entsteht der Eindruck eines chaotischen Zusammengewüfeltseins von Bewegungs- und Zeitformen. Als dominante Atmosphäre verbleibt eine augenträgerische Bewegungs- und Zeitlosigkeit: Ein Gerüst von einander ähnelnden Bildern täuscht insgesamt eine Statik vor. So wird mit Hilfe einer subjektiven Strukturierung dem Werk eine Ordnung verliehen, in der der Gesamteindruck des chaotischen Zusammengewüfeltseins von Zeitformen nivelliert, und in (be)greifbare Formen übersetzt wird.

Bewegung

Das *mise en scène* eines inneren Schauspiels geschieht in *L'Immortelle* durch zwei Arten von Bewegung: **optische** und **geistige**. Die optische Bewegung entsteht durch die Handlungsinitiationen von N. Er ist der ständig Fragende, der seine Umgebung zur Aktivität auffordert. Seine erste Frage an die Frau, der er erst kürzlich begegnet ist, löst die zwei wichtigsten Bewegungselemente aus – die etappenweise stattfindende Stadtbesichtigung und die Liebesbeziehung: „Mais ne deviez-vous me faire visiter les anciens séails, les mosquées, les bazars?“ [L, Sz.

²⁸⁹ Cf.: Volker Roloff. „Surrealistische Reisen in Literatur und Film. Von *L'âge d'or* bis zu den *Impressions de la Haute Mongolie*. Hommage à Raymond Roussel“, *Lendemain* 21, 81 (1996), 32-43 hier 35.

37, S.42]. Die Umgebung von N besteht sowohl aus Personen als auch aus Gegenständen und Verkehrsmitteln (Autos, Schiffe, Boote). Die Gegenstände werden zum einen optisch sichtbar bewegt, zum anderen wird deren Bewegung akustisch assoziiert. Die Personen neben L haben keine bewegungsbestimmende Rollen. Sie sind nicht nur passiv, sondern werden sehr häufig in erstarrten Posen gezeigt. Sie repräsentieren eine unzugängliche Welt, so wie die Wirklichkeit Istanbuls sich dem Autor und seinem Werk angeboten hat: „Une des choses qui m’avaient frappé dans Istanboul [...] c’est que des tas de gens avaient l’air de figurants évoluant dans le monde réel, se tenant curieusement immobiles.“²⁹⁰

Ferner wird die optische Bewegung durch die Kamera erzeugt. Robbe-Grillet bezeichnet die Kamera als tragende Figur des Filmes: „Le personnage essentiel du film, ce n’est pas le héros, c’est la caméra, c’est elle qui voit.“²⁹¹ Die Kamera ist zum einen der außenstehende Beobachter, zum anderen das Auge Ns. In Szene 39 wird z.B. die Umgebung durch abrupte, eine Suche assoziierende Kameraschwenks abgetastet, ohne daß N zu sehen ist: „La caméra elle-même inspecte largement le paysage [...]. L’appareil, reprenant [...] les mouvements de recherche amorcés [...] effectue une série de rotations, vers la gauche d’abord, puis revenant à droite, puis à gauche avec une plus grande amplitude, et revenant enfin à son point de départ“ [L, Sz. 39, S.45]. In der folgenden Szene erscheint N in der gleichen suchenden Haltung: „N, debout en premier plan [...], regardant à droite et à gauche, reproduisant ainsi de la tête les allées et venues de la caméra au plan précédent, cherchant quelqu’un“ [L, Sz. 40, S.46]. Die Kamera hat dabei die Rolle von Ns Augen angenommen. Wenn sie zeitweilig zum autonomen Beobachter wird, dann wird sie zur Stadtführerin von Istanbul: Hier wird die Kamera ihrerseits zum Auge, das sucht und die Bilder bewegt und verbindet.

Zweitens ist im Film eine geistige Bewegung zu beobachten, die hauptsächlich durch akustische Signale eingearbeitet ist. Die Handlungshinweise, die durch diese Signale entstehen, variieren von Lauten, die den mysteriösen Hauch der Ereignisse steigern, bis hin zur städtischen Geräuschkulisse von Istanbul. In die letzte Kategorie gehören sowohl aus dem täglichen Leben Istanbuls aufgenommene Tonfolgen und filmdramatische Geräusche als auch die wohl durchdachte Auswahl der türkischen Lieder.²⁹² Ein besonderes Beispiel hierfür

²⁹⁰ Louis Danvers [im Gespräch mit Robbe-Grillet]. „Alain Robbe-Grillet en images“, *Amis du Film, Cinéma et Télévision* (Bruxelles) 304 (1981), 23-30 hier 24.

²⁹¹ Robbe-Grillet. „Table ronde“, op. cit., 103.

²⁹² Tahsin Kavalcioglu [orth/gr] und Georges Delerue haben für *L’Immortelle* Lieder ausgewählt, die die drei Hauptarten der türkischen Musik repräsentieren: klassische türkische Musik (drei Lieder), populäre Lieder (zwei Lieder) und Hirtengesänge (ein Lied).

Die Musik, ihre Melodie und die Liedertexte verstärken jeden Eindruck von Robbe-Grillet's filmischen Aufzeichnungen: Die Texte transzendieren die photographische Wirklichkeit der Szene und offenbaren eine versteckte Wirklichkeit. Sie vermitteln zwischen Bild und Dialog, unterstützen das Bild, das unkommentiert erscheint, oder weisen auf ein nicht vorhandenes (vergangenes oder zukünftiges) Bild, wie z.B. bei der Erscheinung Ls in der islamischen Gebetsstätte nach ihrem Tod [in der Moschee von Sultanahmet (Szn. 284-288)], die den Höhepunkt der Vermischung religiöser Glaubensformen bildet. Dies wird durch den Inhalt des ersten Liedes mit dem Titel *Die unsterbliche Frau* noch verstärkt, das fragmentarisch in die Szenen eingeschoben ist und dessen

sind die Hammerschläge der Arbeiter an den Stadtmauern, die in Schlüsselszenen im Hintergrund zu hören sind. Insgesamt deutet die geistige Bewegung auf eine **unendliche** Stadtkonstruktion und damit verbunden auf eine Kulturkonstruktion hin. [Bewegungsanalyse: Siehe *Anhang: Anmerkungen*].

Zeit

Zeit ist die Wahrnehmung von Bewegung in einem Raum. Zeit wird sowohl als Veränderung in der Natur [objektive Zeit] wahrgenommen als auch im menschlichen Bewußtsein [Erlebniszeit] erlebt. Kant definiert Zeit als apriorische Form der Anschauung, die Erkenntnis erst möglich macht, während der Nachkantianer Natorp (Marburger Schule), der nicht weit entfernt von der Interpretation Kants ist, in einem für die Moderne relevanten Sinne Zeit als ursprüngliche und notwendige Konstruktion des Verstandes auffaßt. In der Philosophie herrscht seit Beginn ein Streit mit den Naturwissenschaften über die primäre Bedeutung von objektiver Zeit und Erlebniszeit. Während in der klassischen Physik erstere lange Zeit bevorzugt und angenommen wurde, daß sie absolut, d.h. unabhängig von den Dingen und Vorgängen, abläuft (Newton), wird diese starre Position durch die Relativitätstheorie (Einstein) bei bestimmten Grenzbedingungen eingeschränkt (Lichtgeschwindigkeit). Heidegger versuchte, sie als den ursprünglichen Horizont alles Seinsverständnisses zu deuten, der aber den Zusammenhang von objektiver Zeit und Erlebniszeit ungeklärt läßt. Erst durch Bergson wurde die Erlebniszeit (*temps inventeur, durée réelle*) als ursprünglich und schöpferisch im Gegensatz zur objektiven Zeit (*temps longueur*) empfunden, die als reine Verstandeskonstruktion unter dem Gesichtspunkt des Raumes gesehen wird. Marcel Proust oder Thomas Mann z.B. haben nach dieser Idee ihre Werke strukturiert. Robbe-Grillet selbst negiert die determinierende Bedeutung der objektiven Zeit und bemüht sich, sie in seinen Werken zu eliminieren: „dans le récit moderne, [...] le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien. Et c'est sans doute ce qui explique cette déception qui suit la lecture d'un livre d'aujourd'hui, ou la représentation d'un film.“ [PNR, 133].

Robbe-Grillet arbeitet in *L'Immortelle* mit der Erlebniszeit. Während die objektive Zeit einem ständigen Wechselspiel mit der Erlebniszeit unterliegt und scheinbar unsystematisch, fast willkürlich in die Konstruktion des Werkes eingebettet ist, harmonisiert die Erlebniszeit mit dem Inhalt des Werkes: Während der zweiten Suche begleitet ein Schwingen zwischen Dynamik und Statik die Aktion. Diese ähnelt einem Durchwandern von **Traum** und **Wirklichkeit**. Betrachtet man das Werk unter der Vorgabe einer Chronologie, so können die

erste Strophe lautet: „Die Moschee hat keinen Sänger. Sie hat auch keine innere Ordnung“. Die Fortsetzung dieser Strophe: „Ich habe viele Städte gesehen, aber es gibt keine schönere als diese“ [aus dem Türkischen übersetzt durch die Autorin], verstärkt diese Bedeutungszuweisung dem religiösen Ort gegenüber. Dieses Lied, das als einziges mehrmals (dreimal, wobei die Zahl der Strophen jeweils um eine erweitert wird) gesungen wird, wird als Einführung in den Film in der ersten Szene verwendet. Es wird bei der Todesfahrt Ls wiederaufgegriffen, wo es im Tod, durch den Schrei von L, abrupt beendet wird (Szn. 213-223) und schließlich begleitet es auch Ns Tod (Szn. 341-351).

Phasen der Leidenschaft, die Robbe-Grillet als „naissance, croissance, paroxysme, déclin et chute“ [PNR, 133] annimmt, mit jener angenommenen Chronologie gleichgesetzt werden. Im Gegensatz zur klassischen Zuordnungshierarchie, bei der der Tod den Fall (das Ende) bildet, schiebt Robbe-Grillet ihn aber davon loslösend zum Höhepunkt, der eine stimulierende Funktion für den weiteren Verlauf übernimmt.

Die vorgegebene Endlichkeit der menschlichen Existenz wird durch begrenzte Zeiträume gespiegelt. Diese verteilen sich auf zwei Bereiche: Körper und Geist. Die Physis ist von der „ordnenden Herrschaft des Chronos“ (Anaximandros) beherrscht, d.h., es gibt nur einen Moment an einem Ort (Gegenwart). Die Psyche ist dem subjektiven Chaos aller Zeitformen und deren Mischung unterworfen. Hier warten vergangene Ereignisse auf das Auslösemoment durch Geräusche, Musik, Objekte, Sehenswürdigkeiten und Anblicke. Sie werden auferweckt und/oder durch ein inneres, unbewusstes Bemühen zusammengesetzt. Sie verbergen meist eine in die Zukunft gerichtete Absicht. So ist die in *L'Immortelle* dargestellte Welt Istanbuls eine (oft traumatische) Idee von einem Erlebnis. Hier wird Prousts *mémoire involontaire*, die durch Assoziationen Vergangenheit und Gegenwart aneinanderkoppelt, noch extremer verwendet. [Zeitanalyse: Siehe *Anhang: Anmerkungen*].

Dadurch, daß Robbe-Grillet, den Zeitbegriff Bergsons (*temps inventeur, durée réelle*) aufgreifend, die Erlebniszeit als die fruchtbarere im Vergleich zur objektiven Zeit (*temps longueur*) benutzt,²⁹³ wird eine Analysemethode möglich, wie sie im *Anhang: Anmerkungen* dargestellt ist. Daraus ergibt sich, daß die Zeit in *L'Immortelle* regelmäßig kreisend dahin zurückkehrt, wo sie angefangen hat. In ihre Kreisbahn sind Bewegungselemente wie Zerstörung und Tod eingebettet, die mit Wiederherstellung durch Reparatur (im Leben) oder Neugeburt (nach dem Tod) ihrem eigenen, nicht endenden Zyklus folgen. Die Stadt wird in der Auflösung und im Schwinden gezeigt. Ihre Mauern werden 'erneut' konstruiert. Ls Äußerungen drehen sich um Konstruktion [Geburt], Destruktion [Tod] und Rekonstruktion [Wiedergeburt im Leben]: „L: Vous voyez bien que tout est faux... Byzance! ... Ils sont même en train de le construire!“ [L, Sz. 104, S.97]. Dabei versucht N immer wieder (und vergeblich) zu positivieren:

N [...]: On appelle plutôt ça restaurer.

L: Appelez-le comme vous voudrez, ça n'y change rien. [id.]

Im Gegensatz zur Rekonstruktion ist die Restauration als dem ursprünglichen Zustand entsprechender Aufbau eines nicht mehr existenten Zustandes bzw. Objektes zu verstehen. Damit wird die, mit der zweiten Suche nach Ls Wesen assoziierte Sehnsucht nach Unendlichkeit des Seins angedeutet. Da diese Sehnsucht eine unerfüllbare ist, bleibt auch die Idee des 'Neuen' und damit die Veränderung nur eine Illusion. Die Idee der Unendlichkeit läßt sich aber am

²⁹³ Dennoch wird der *ciné-lecteur* durch die Hinweise „Blick auf die Uhr“ und auch durch das mehrmals gezeigte Datum auf dem Papier eines Taschenkalenders (Szn. 127, 129) stets mit der *objektiven Zeit* konfrontiert.

prägnantesten bei Anaximandros nachvollziehen.²⁹⁴ Der Vorsokratiker setzt das Unendliche (*apeiron*) als „Prinzip und Element der Seienden“²⁹⁵ voraus, „denn nur ein solcher Begriff kann die ewige Dauer des Lebensprozesses verbürgen“²⁹⁶. In seinem Verständnis ist das *apeiron* ein einfacher, eigenschaftsloser Urstoff, durch welchen **seit unendlicher Zeit das Sein in immerwährender Bewegung wird und vergeht**. Die Bewegung wird zum Grund, auf dem alles Geschehen in dieser Welt beruht.²⁹⁷ Das *apeiron* ist die das Sein zyklisch ordnende Macht. Somit ist die Unendlichkeit eine „alles Vergängliche überdauernde Anwesenheit“²⁹⁸, eben ein unendlicher Verwalter des Seins. Zusammengefaßt sind in Anaximandros' Sinne drei Begriffe für das Werden und Sein entscheidend: das **Unendliche** als Urgrund, die **Bewegung** als Aufrechterhaltung und die *Zeit* als Ordnung.²⁹⁹

Wenn wir den Unendlichkeitsbegriff von Anaximandros Robbe-Grillet's Kreation der Unsterblichkeit gegenüberstellen, so stellt sich heraus, daß *L'Immortelle* sich dem *apeiron* und auch der Zeit als ordnender Macht vom Werden und Vergehen entzieht. Im Gegensatz zu Anaximandros, der sich bezüglich der objektiven Unendlichkeit nur auf geordnete 'Dinge' bezieht, verläßt Robbe-Grillet den Bereich der vergänglichen Ordnung. Er vermittelt die Idee des Unvergänglichen durch das individuelle Wesen und negiert die Existenz einer „ordnenden Macht der Zeit“ indem er erklärt: „Si elle [L] est immortelle, c'est parce qu'elle est imaginaire, parce que seule l'imagination ne meurt pas.“³⁰⁰

So ist die *L'Immortelle* bestimmende Suche ein Kunstgriff Robbe-Grillet's: Er betrachtet die Suche des Menschen nach Veränderung. Aber wegen der subjektiven Endlichkeit dreht sich letztlich alles um einen festen Punkt: Alles wandelt sich nur in anderen Formen um die gleiche Substanz. Im *L'Immortelle* eröffnenden Dialog: „VOIX OFF (en turc): Quelque chose de nouveau depuis hier? [...] LE PÊCHEUR (en turc): Rien de nouveau“ [*L*, Sz. 17, S.26], stellt auch der

²⁹⁴ Anaximandros (ca. 611-546 v. Chr.) aus Milet (heute eine der antiken Städte an der Ägäisküste der Türkei) ist Schüler und Nachfolger von Thales. Das einzige Fragment, das von seinen Schriften erhalten ist, beschreibt die Frage nach dem Wesen des Urgrundes des Werdens und Seins. [Cf.: Wilhelm Capelle. *Die Vorsokratiker. Fragmente und Quellenberichte*. Stuttgart: Kröner, 1968, 73].

²⁹⁵ Simplicius' Physikkommentar. *Simplicii in Aristotelis Physicorum Libros Commentaria*. Berlin: Diels, CAG IX-X, 1882-1885, 24, Zeile: 13-15.

²⁹⁶ Capelle, ebd., 75.

²⁹⁷ Cf.: Id.

²⁹⁸ Hermann Schmitz. *Anaximander und die Anfänge der griechischen Philosophie*. Bonn: Bouvier, 1988, 30.

²⁹⁹ Sein Fragment beschreibt diese These: „Woraus aber die Dinge ihre Entstehung haben, darin finde auch ihr Untergang statt, gemäß der Schuldigkeit. Denn sie leisteten einander Sühne und Buße für ihre Ungerechtigkeit, gemäß der Verordnung der Zeit.“ [Capelle, ebd., 82].

Aristoteles führt die These von Anaximandros in seiner *Physik III* weiter, indem er behauptet, das Unendliche als Prinzip sei notwendig, damit das Werden nicht aufhöre. [Cf.: Id., 83].

³⁰⁰ Robbe-Grillet. „Table ronde“, op. cit., 116.

Fischer, stellvertretend für die übrigen Statisten, die Entwicklung des Seins in der Gegenwart in Frage. Übrig bleibt, trotz oder wegen dieser Einsicht, die ewige Suche:

Nous, la vie que nous peignons, c'est celle de l'esprit. Nous n'imposons aucune image de la réalité à notre lecteur. [...] En ce sens que ce qui est créé par l'esprit, nous ne le donnons pas comme étant objectivement réel. Nous accentuons les différences au contraire. D'où cette rupture du déroulement chronologique de l'histoire et cette liberté d'interprétation que laissent nos œuvres.³⁰¹

Abschließend ist zu bemerken, daß eine der gelungenen Leistungen Robbe-Grillets in seinem ersten Filmwerk die Mischung von Vergangenheit und Gegenwart ist. Innerhalb der ersten zwei Absätze in der ersten Szene [cf. *L*, Sz. 1, S.13] gelingt es Robbe-Grillet, dieses besondere Zeitnetz von Vergangenheit und Gegenwart zu etablieren. Der erste Satz von *L'Immortelle* beginnt mit „les anciennes murailles de Constantinople“. Die unmittelbar folgende Ergänzung, „vues d'une voiture“, nimmt sofort einen direkten Bezug auf die Gegenwart. Der Effekt fällt jedoch hier nicht so stark auf. Erst im letzten Satz des darauffolgenden Absatzes wird in der Charakterisierung des Liedes, das von Beginn an zu hören ist, der Spannungsbogen von der Vergangenheit zur Gegenwart vollendet: „ce chant-ci [...] imprègne toute la vie quotidienne à Istantoul“. Ein anderes Beispiel ist Szene 9. Hier dient ein kleiner Satzbestandteil, in dem ein Ort beschrieben wird, „chantier de réparation“, als Hinweis für das Zusammentreffen zweier Zeitformen: Eine momentane Tätigkeit, die „Reparatur“, als Behebung eines zuvor entstandenen Schadens, wird dem, was vergangen ist, gegenübergestellt. Letzteres gibt der gegenwärtigen Atmosphäre einen Bezug zur Vergangenheit. Ein ähnlicher Prozeß ist in Szene 5 zu beobachten. Dort wird zunächst der Ort angegeben: „une tourelle d'un ancien château fort“ [cf. Sz. 5, S.17]. Der *ciné-lecteur* ist unmittelbar in der Vergangenheit, wobei der architektonische Zustand der alten Festung, die im Anschluß als „assez bien conservé“ erläutert wird, ihn sofort mit dem Hier und Jetzt verbindet.

Trotz des ständigen Bruchs in der narrativen Ordnung der Szenenfolge besitzt das Werk eine ihm eigene, innere Logik, die den Autor zu seinem anvisierten Ergebnis führt. Die oberflächliche Starre von Bewegung und der Stillstand von Zeit demonstrieren, daß die 'Handlung' von *L'Immortelle* mit der Geschichte Istanbuls harmoniert: Das Leben löst sich im Nichts auf, aber das Wesen des einst Lebendigen verweilt im Innern der Träger, die es auf irgendeine Weise, ob im Traum oder in der Wirklichkeit, erlebt haben.

Raum

Bei den stilistischen Recherchen der *nouvelle vague* unterliegt die Präsentation des Raumes einer Hierarchie, die durch den Rhythmus eines inneren Abenteuers festgelegt wird: Der Raum wird den inneren Bewegungen einer Person angepaßt oder zu ihnen in einen Kontrast gestellt. Er wird zur Spiegelfläche dieser inneren Reise zwischen Gedanken, Gefühlen und Halluzinationen und wird zu einem

³⁰¹ Piatier. „«L'Orient m'intéresse»“, op. cit., 13.

Ausdruck der Subjektivität. Der Zuschauer sieht die Räume, die die Kamera als Auge des 'Helden' selektiert. In diesem Sinne ist die Arbeit an Raumformen von Istanbul ein weiteres besonderes Merkmal von *L'Immortelle*, auf die Robbe-Grillet durch die Suche Ns aufmerksam macht. Während der *ciné-lecteur* mit N gemeinsam die Stadt beobachtet und auf ein Ereignis wartet, sucht das Kameraauge seinerseits nach einem Ereignis und findet nur Stadtfragmente. Dadurch schafft der Autor mit Hilfe der, in den Ablauf des Filmes verstreuten Stadtansichten einen Wirklichkeitsbezug. Jedoch bleibt dieser Wirklichkeitsbezug fragil, da er in der Fülle von Rückblicken, die in Vorstellungsbilder hinübergleiten zu scheinen, regelmäßig abhanden kommt. In seiner Ganzheit kollidieren im Werk die teilnahmslosen Fassaden Istanbuls mit der Subjektivität, was an die Struktur bzw. an die inhaltliche Gestaltung von *Aziyadé* erinnert. Im Gegensatz zu *Aziyadé*, verweist jedoch dieses stilistische Merkmal in *L'Immortelle* auf die Hilflosigkeit Ns, in die Wirklichkeit Istanbuls einzutreten. Robbe-Grillet's Werk abstrahiert die Wirklichkeit einer Begegnung mit dem 'Fremden', indem der Autor die Grenzen einer solchen Begegnung durch die touristischen Photographien Istanbuls kennzeichnet.

Wie in *Aziyadé*, so ist auch in *L'Immortelle* Istanbul um einen unabhängigen bzw. anonymen Raum herum konstruiert: Das Haus am Bosphorus, welches das mentale Refugium Ns spiegelt, ist das Zentrum, von wo aus der Austausch zwischen der inneren und der äußeren Welt stattfindet. Es ist auch der räumliche Ausgangspunkt für die Besichtigung Istanbuls. Im zweiten Teil der Besichtigung, bei dem das persönliche Kennenlernen zwischen N und L im Vordergrund steht, rückt es erst in den Mittelpunkt. Nach der Trennung von N und L bis zum Beginn der ersten Suche werden zwei Friedhöfe und Ns Haus zum zweiten räumlichen Bezugspunkt. Während der Suche nach L bis zur Wiederbegegnung bewegt sich N sowohl in alten als auch in neuen Stadtteilen Istanbuls. Beim Tod von L und den Nachwirkungen dieses Todes bei N konzentriert sich die Örtlichkeit nur noch auf eine Straße am Bosphorus Richtung Schwarzes Meer. Innerhalb der zweiten Suche wird eine ungeordnete Mischung von Orten geboten, die fast alle bereits erwähnten Orte umfassen. Nach dem Tod Ns tauchen die Gesichter Ls und Istanbuls abwechselnd auf.

'Istanboul' zwischen den Szenen

Als in der Filmbranche das filmische Erzählen von Geschichten anging, begann zugleich auch die Entwicklung der Kulisse [Szenerie]. In ihrer Anfangsphase unterschied sich die Funktion der Filmkulisse nicht von derjenigen der Theaterkulisse: *la mise en séquence* glich *la mise en boîte*. Im Gegensatz zur Theaterkulisse war die Filmkulisse jedoch enger an den Inhalt der erzählten Geschichte gebunden und funktionierte in Verbindung mit der geographisch-sozialen Einbettung der Handlung, deren Atmosphäre von der Macht dieses dekorativen Ausdruckes [Kulisse] abhing: Bei dem klassischen Film erzwang das Problem des Budgets die Anwendung des kinematographischen Szenenbaus, in der durch verkleinerte Modelle und *trompe-l'œil*-Ansichten äußere Wirklichkeiten vorgetäuscht werden konnten. Der avantgardistische Film, wie das moderne Theater, befreite sich auf seiner langsamen Gratwanderung zwischen

Dekomposition von Wirklichkeit und Illustration von Authentizität von diesem vorherrschenden System und erlangte eine besondere Freiheit: Die Kulissen im avantgardistischen Film und im modernen Theater funktionierten bald nicht mehr als etwas in sich geschlossenes (*figé, terminé*), das die Schauspieler dominiert und die Zuschauer verführt, sondern wurden auch durch Worte [Wortkulisse] oder durch Akustik [Geräuschkulisse] nur evoziert und gelang damit oft zu den gleichen Ergebnissen, wie sie durch elaborierte Kulissen erzielt wurden.

Was Robbe-Grillet in *L'Immortelle* verwirklicht, ist ein Juxtapositum von theatralischer und kinematographischer Kulisse, in der er die Symbolik und die Mimesis der Wirklichkeit in die Wirklichkeit selbst einbettet. So werden die Stadtvorstellungen des Autors aus dem gesamtstädtischen Gefüge selektiert und als eine halb-orientalische, natürliche Kulisse in das Filmgeschehen verflochten. Die Bedeutung von Istanbul – Istanbul sei **nur** eine Kulisse für eine Liebesgeschichte – läßt Robbe-Grillet schon zu Beginn von *L'Immortelle*, im Verlauf der ersten Stadtbesichtigung, am Rande eines kleinen Friedhofes in einem alten Stadtteil, seine 'Protagonistin' L erklären:

N: [...] il n'y a pas de touristes.

L: Il y a vous et moi.

N: Ni moi, ni vous. Je me demande bien ce que vous faites à Istamboul...

L: Je me promène avec vous... et cætera... [...] Je vous attends, mon seigneur... Qu'est-ce que vous voulez que l'on fasse ici? Vous voyez bien que ce n'est pas une vraie ville... C'est un décor d'opérette, pour une histoire d'amour. [L, Sz. 72, S.75].

Wie die Kritiker behaupten, wird Istanbul mit seinen Straßen, Häusern und Monumenten optisch als eine Postkarten-Stadt präsentiert. Diese wirkt auf den ersten Blick statisch, in sich geschlossen, fast tot. Es werden weder natürliche Straßengeschehen, noch Stadtbewohner gezeigt, sondern Akteure und Komparsen, die oft auf leeren Plätzen und Straßen in ihrer Bewegungen erstarrt, in geometrischer Verteilung (wie in *Marienbad*) posieren.

Rückblickend auf die Beschreibungen Gautiers und Lotis, in denen die Stadt sich trotz unterschiedlicher Annäherungsversuche lediglich aus bestimmten Momenten der Wahrnehmung zeigen konnte, bildet diese Art Robbe-Grillet's eine *neue Möglichkeit*, den 'fremden' Betrachtern einen Eindruck von der Stadt zu geben, die besagt: Perfektes Chaos und hybride Identität machen Istanbul zu einem ungeeigneten Objekt für eine wirklichkeitsgetreue Schilderung:

À chaque instant, **la réalité d'Istamboul me fascinait parce qu'elle était une entorse au réalisme**; il y avait des tas de choses qui étaient vraies puisqu'elles étaient là, mais en même temps inexplicables, comme un appel à un sens possible, indéchiffrable. [...] Ce que j'ai voulu faire là en particulier, à Istamboul, c'est montrer cette ville justement comme un univers réel, c'est-à-dire non réaliste. [UEF] [HdA].

Mit dieser Feststellung weist Robbe-Grillet (natürlich unbewußt) auf die Schwierigkeiten Théophile Gautiers zurück, die dieser ca. ein Jahrhundert zuvor bei seiner Stadtbeschreibung hatte. In diesem Zusammenhang scheint Pierre Loti

um die Jahrhundertwende die beste Lösung gefunden zu haben, die Wirklichkeit Istanbuls zu vermitteln: Er fragmentierte die Stadt durch seine beiläufigen Beschreibungen in sehr kleine Einheiten, so daß ein Stadtbild zwar anekdotenhaft, dafür aber 'authentischer' entstand, als es bei Gautiers enzyklopädischer Bezwungung oder bei Robbe-Grillets abstrahierten Raumakzentuierungen der Fall ist. Loti vermied direkte Aussagen über die Stadt. Sein einziger direkter Zugang geschah durch die unkommentierten Photographien [Dokumentationen], die retrospektiv Ähnlichkeiten mit Robbe-Grillets Aufnahmen zeigen.

- **Bildkulisse**

Ein Amalgam von Gegenständen, Gesichtern (oft in Ganznahaufnahmen), Bodenflächen, Autos, Hunden, Händen, Fenstern (oder deren Teile wie Gitter oder Jalousien), Verkehrszeichen, Straßen (in Weit- oder Nahaufnahmen), Läden, Büros, Treppenhäusern, Cafés u.a. zieht sich durch die gesamte Bildkonstruktion von *L'Immortelle*.³⁰² Dazwischen liegt Istanbul, von dem insgesamt fünfundzwanzig verschiedene Orte gezeigt werden. Durch die Situierung der Hauptkulissen des Films zwischen den äußersten Punkten des ursprünglichen Stadtzentrums (Friedhof von Edirnekapi, Yedikule, Sultanahmet-Moschee), entsteht ein Dreieck, das mit der geraden Linie entlang des europäischen Bosphorusufers (Karaköy-Hafen bis Kilyos) einen besonderen Kontrast darstellt.³⁰³

Ns Haus (eine ehemalige Sommerresidenz am Bosphorusufer, gezeigt in 105 Szenen), die Uferstraße am Bosphorus (gezeigt in 36 Szenen) und ein Nachtlokalviertel (gezeigt in 23 Szenen) stellen die häufigsten Aufnahmeorte dar. Fast die Hälfte des Filmes ist an diesen Orten gedreht. Sie befinden sich alle im europäischen Teil Istanbuls. Diesen Orten folgen an Häufigkeit Kaffeehäuser, Villen, Büros, das Polizeirevier, der Strand und der Basar. Innerhalb der insgesamt fünfundzwanzig verschiedenen Räumen, in denen die Szenen gedreht wurden, sind zehn als Istanbuls Stadtteile namentlich festlegbar:

- ✕ Theodosianische Landmauer [Edirnekapi [orth/gr]; Yedikule-Kastell; Tekfur-Palast]

³⁰² Nach der Reihe der Aufzählung sind hier einige Beispielsszenen ausgesucht: Gegenstände: „une image des jalousies“, Sz. 4, „[un] papier défroissé“, Sz. 127; Gesichter: Szn. 221, 229, 243, 251; Grundflächen: „un rectangle de sable vierge et nu“, Sz. 46; Autos: Szn. 210 sq.; Hunde: Szn. 222, 226, 242; Fenster: Sz. 98; Verkehrszeichen: Sz. 250; Straßen: Szn. 107, 218, 220, 244; Läden: Szn. 181 sq.; Büros: Szn. 231 sq.; Treppenhäuser: Szn. 277 sq.

³⁰³ Der Stadtteil Chalkedon/Kadiköy [orth/gr], der (neben Üsküdar) für den asiatischen Teil Istanbuls steht, wird im Film symbolisch repräsentiert: Die ersten Ansiedler Istanbuls hatten sich in Kadiköy [orth/gr] niedergelassen, die von König Byzas, der mit seinem Volk später ankam, als „Blinde“ bezeichnet wurden; denn ohne die Schönheiten des europäischen Ufers zu beachten, hatten sie ihre Stadt an der asiatischen Seite errichtet. M, „[qui] joue, aux yeux de l'amant, le rôle du mari“ [L, 9], und der im ganzen Werk Ls Verhalten bestimmt, taucht stets mit einer schwarzen Brille in Begleitung seiner Hunde auf und es entsteht der Eindruck, er sei blind. Seine Präsenz kann so als Symbol verstanden werden. M spielt in einer solchen Interpretation die Rolle des „blinden Ansiedlers“ von Kadiköy [orth/gr]. Diese Deutung wird auch durch Robbe-Grillets Stellungnahme bekräftigt: „L'homme au chien dans *L'Immortelle* semble avoir, pour le public, un caractère non seulement symbolique, mais exagérément symbolique.“ [Cf.: UEF].

- * Edirnekapi [orth/gr] [Friedhof]
- * Fatih [Fatih-Moschee und -Friedhof]
- * Süleymaniye [Süleymaniye-Moschee]
- * Sultanahmet [Sultanahmet-Moschee; Yerebatan-Zisterne]
- * Beyoglu [orth/gr] [Nachtlokalviertel]
- * Yildiz [orth/gr] [Parkanlage auf dem Hügel]
- * Karaköy [Hafeneinhart zum Goldenen Horn]
- * Besiktas [orth/gr] [Dolmabahçe-Palast und -Moschee; Çiragan-[orth/gr]-Palast]
- * Bosphorusufer [Festung von Rumeli]

Von diesen Stadtteilen haben drei Orte historische Bedeutung: Edirnekapi [orth/gr] (eines der Stadttore an der Stadtmauer); Yedikule (Kastell am Marmarameer, am Süden der Stadtmauer) und Festung von Rumeli (der europäische Stützpunkt der Stadt am Bosphorusufer). Ferner haben von diesen Stadtteilen ein Ort eine urbanistische Bedeutung (die byzantinische Zisterne Yerebatan, die der größte unterirdische Wasserspeicher der Stadt aus dem 6. Jahrhundert ist) und sieben Orte kulturhistorische Bedeutung: Moscheen (die Sultanahmet und die Süleymaniye); Friedhöfe (an der Fatih-Moschee und vor Edirnekapi [orth/gr]) und Paläste (die beiden spätosmanischen Serails Dolmabahçe und Çiragan [orth/gr] und der byzantinische Kaiserpalast Tekfur aus dem 10. Jahrhundert an der Stadtmauer).

Innerhalb der historischen Orte wird der Komplex der Stadtmauern am häufigsten (in 32 Szenen) gezeigt; und zwar meistens seitlich durch die Fensterscheibe eines mit gleichmäßiger Geschwindigkeit fahrenden Autos. Bei den kulturhistorischen Orten wird der Sultanahmet-Moschee mit 22 Szenen die größte Bedeutung zugeschrieben. Sie steht inmitten aller historischen Eckpfeiler, die in *L'Immortelle* aufgenommen sind; damit steht sie auch im Mittelpunkt von *L'Immortelles Istanbul*. Die Fatih-Moschee (in 7 Szenen), der Palast von Dolmabahçe und die dazugehörige Moschee (in 5 Szenen) sowie die Festung von Rumeli (in 3 Szenen) gehören zu den weniger häufig gezeigten Stadtteilen. Die Bauten Tekfur, Çiragan [orth/gr] (spätosmanischer Serail; 1859-1866) und Yerebatan werden jeweils nur einmal aufgenommen: Der Kaiserpalast Tekfur [L, Sz. 185] wird wie ein Touristenphoto im Hintergrund des Oberkörperportraits von N festgehalten. Ähnlich wird auch der Sultanspalast Çiragan [orth/gr] [L, Sz. 237] in einer kurzen Sequenz (7 Sekunden) vom Ausflugsschiff aus betrachtet. Als eine letzte touristische Attraktion zeigt Robbe-Grillet, wie N durch die Zisterne von Yerebatan („une vaste étendue d'eau souterraine [...] sous une voûte supportée par d'innombrables colonnes de pierre à chapiteaux byzantins“ [L, Sz. 333, S.200]) rudert. Da die Architektur der Zisterne sehr beeindruckend ist, stellt diese Aufnahme eine der wirkungsvollsten Sequenzen des Filmes dar: In der Zisterne wiegt das Wasser zwischen den 336 korinthischen Säulen (acht Meter hoch, in zwölf Reihen im Abstand von vier Metern) und Robbe-Grillet zeigt N, wie er langsam und regelmäßig die Ruder zieht. Diese Photographien im Film

imponieren in dem Maße, indem sie auf die Kraft der filmischen Illusion aufmerksam machen.



Der erste Treffpunkt der Besichtigung von L und N ist der Hafen von Karaköy. Dieser Ort ist der einzige Stadtteil Istanbuls, auf den Robbe-Grillet in dem *cinéroman* mit seinem Namen verweist. Istanbuls betriebsame Hafensammlung am Goldenen Horn wird zuerst in der Szene 39 aus dem Café an einer der Anlegestellen des Hafens gezeigt („une sorte de café de plein air qui s’avance au milieu de l’eau, en pleine ville, à l’entrée de la Corne d’Or“ [L, Sz. 39, S.45]) und wird schriftlich wie folgt beschrieben: „La caméra [...] inspecte largement le paysage“ und sieht dabei: „des monuments ou quelques autres détails du panorama“, bis das Kameraauge auf der Silhouette der gegenüberliegenden Hafenseite einen kurzen Moment ausruht – die Silhouette von „nombreuses mosquées qui dressent au loin leurs minarets, le pont de Galata et les petits vapeurs de transports en commun qui manœuvrent dans tous les sens“ [L, Sz. 39, S.45]:

Abbildung 21



Le port de Karaköy [Thema: Panorama]

Robbe-Grillets schriftliche Szenenbeschreibungen geben diese filmische Ansicht adäquat resümierend wieder. Die Schrift dient hier als ein Ersatz für die Photographie im Film und dem *ciné-lecteur* fallen durch das Anschauen der Szene auch keine weiteren Merkmale auf. An diesem Ort beginnt die Geschichte von *L’Immortelle*: Von hier aus nehmen N und L ein städtisches Dampfschiff (Verkehrsmittel, das die *caïques* auf dem Bosphorus ersetzte), welches sie auf den Bosphorus führt. Paläste und Moscheen werden von weitem betrachtet:

L: Vous venez d’arriver dans une Turquie de légende... Les mosquées, les châteaux forts, les jardins secrets, les harems...
N: Comme dans les livres! [L, Sz. 24, S.32].

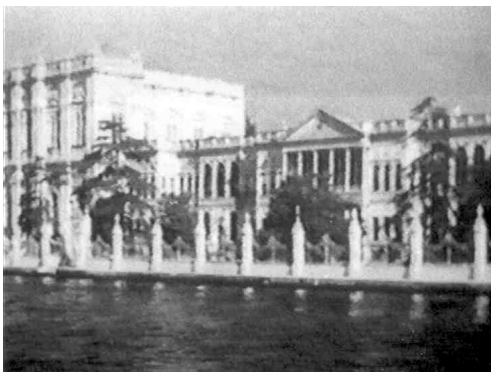
Ab hier nimmt L Ns Rolle, der sich ihr als Professor vorgestellt hatte: Durch ihre Erklärungen über die wirkliche Eigenschaft des Gesehenen („L: Tout ça, ce sont vos imaginations...“ [L, Sz. 43, S.50; cf. auch Sz. 253, S.164]) wird sie zum

Wegweiser des Professors (N). Sie führt ihn durch Istanbul, so wie sie ihn durch ihre Beziehung führt, indem sie ihm stets nahelegen versucht, kein Vertrauen weder den Bauwerken noch der Stadt entgegenzubringen:

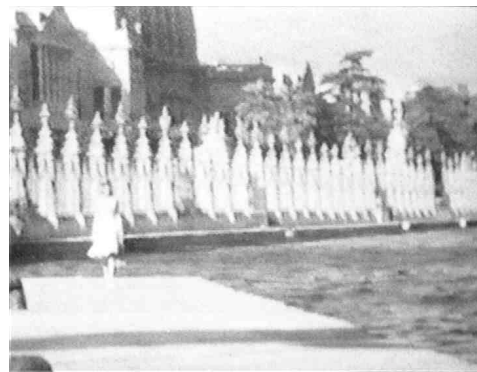
L [... *off*]: ...et pour entrer dans les palais de vos nuits blanches, fragiles constructions au ras de l'eau, bel Orient de cartes postales, façades de stuc, décor peint en trompe-l'œil sur des toiles tendues, tout autour de votre chambre... [L, Sz. 47, S.53].

Einer dieser Konstruktionen am Wasserrand ist das erste spätosmanische Serail von Dolmabahçe im europäisch-klassischem Stil. Der mit europäischen Krediten zwischen 1842 und 1853 unter Abdül-Mecit I gebaute Palast versinnbildlicht seit seinem Bau die Dekadenz des Osmanischen Reiches: Durch die architektonische Mischung von türkischem Barock und europäischer Renaissance in einem komplizierten und sehr aufgeladenen Werk, für das insgesamt 14 Tonnen Gold verwendet wurde, wollte die osmanische Regierung sich dem europäischen, besonders aber dem französischen Lebensstil angleichen, indem sie ihren traditionell orientalischen Regierungssitz (das Serail von Topkapi [orth/gr]) durch diese europäische Imitation ersetzte. Robbe-Grillet dokumentiert es 1961 in *L'Immortelle* zunächst von einem Ausflugsschiff aus, indem er die an der Uferseite gelegene Vorderansicht zeigt. Im Text beschreibt er sie als „un palais de marbre blanc, du siècle dernier, assez bas, et s'allongeant parallèlement à la rive, séparé de l'eau seulement par un étroit jardin protégé par une clôture, à décoration compliquée, de pierre et de fer“ [L, Sz. 47, S.53; gezeigt auch in Sz. 236]:

Abbildung 22



Le palais de Dolmabahçe
[Thema: Historische Gebäude am Bosphorusufer]

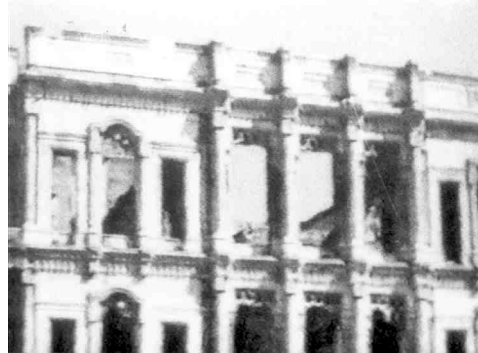


L'esplanade du palais de Dolmabahçe
[Thema: Historische Gebäude am Bosphorus – Detail]

Im späteren Verlauf des Filmes, in der Szene 269, zeigt Robbe-Grillet die Esplanade vor dem Haupttor am Ufer, indem er die 'Protagonistin' auf dieser Fläche Richtung Kamera laufen läßt. Die schriftliche Veranschaulichung dieser Szene besteht aus Versatzstücken, die an Pierre Lotis halbevozierte Beschreibung von Istanbul erinnern: „Une vaste esplanade nue au bord du Bosphore. Le sol est uni, dallé de pierre; il y a, dans le fond, un décor de palais.“ [L, Sz. 269, S.172].

Ähnlich wie Dolmabahçe wird auch die spätere Version von orientalisierten europäischen Konstruktionen, der Palast von Çiragan [orth/gr], *en passant*, vom Ausflugsschiff aus gefilmt:

Abbildung 23



Le palais de Çiragan [orth/gr]

Diese spätosmanische Konstruktion nach maurischem Stil (inspiriert von der Alhambra in Granada; Bauzeit: 1850-1874) hatte Pierre Loti vor ihrer Zerstörung 1910 photographiert, den Robbe-Grillet hier vor seiner Restauration 1990 filmisch dokumentiert, aber im *ciné-roman* nicht kommentiert, sondern nur kurz beschreibt: „Un autre palais du même genre [...]. Mais celui-ci est en ruine: il n’y a plus que des murs, sans toit et sans rien à l’intérieur; par le cadre de pierre des fenêtres on ne voit plus que le ciel.“ [L, Sz. 236, S.160].

Der zweite Treffpunkt zwischen L und N ist die Sultanahmet-Moschee. Von hier aus gehen sie zunächst zum Bazar von Mahmutpasa [orth/gr] und danach zu einem der Nachtlokale der Stadt, wo sie sich eine Bauchtanzvorführung anschauen – „aussi pour les touristes“ [L, Sz. 72, S.75]. Was aber nicht für die Touristen ist, sind alte Stadtteile, wohin L N führt und wo sie, wie bereits erwähnt, Istanbul als einen Ort für Liebesgeschichten für Touristen beschrieben hat – diese Erfahrung hatte bereits Pierre Loti gemacht, die ihn dazu veranlaßte, *Aziyadé* zu veröffentlichen und wonach er zum Schriftsteller wurde.

Abbildung 24



Les carrefours [Thema: Urbanes Gefüge]



Les rues [Thema: Urbanes Gefüge]

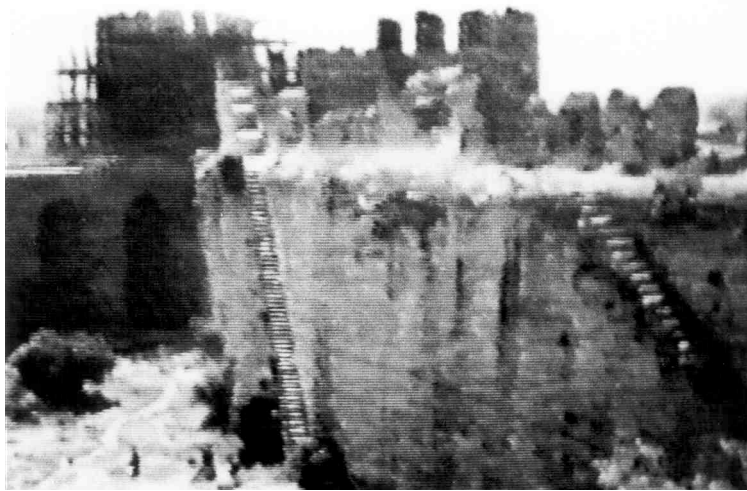
Robbe-Grillet beschreibt im *ciné-roman* diese Stadtviertel, z.B. den oben links abgebildeten Platz, als „une sorte de placette triangulaire entre des maisons de bois, avec une petite mosquée dans le fond“ [L, Sz. 187, S.139]. Straßen, ähnlich wie in der rechten Abbildung, skizziert Robbe-Grillet dem *ciné-lecteur* ebenfalls in sehr knapper Form: „Une ruelle montante d'un vieux quartier de la ville. Passage inégal, petites maisons de bois et, dans le fond, le minaret d'une petite mosquée.“ [L, Sz. 62, S.66]. Diese Art von kurzer Veranschaulichung wird immer wieder verwendet, womit sich die Besonderheit des *ciné-roman* als ein abgekürztes Drehbuch deutlich zeigt. Diese Gegenden Istanbuls gehören zu den typischen Kulissen von *L'Immortelle*, durch die die Unnahbarkeit der Stadt unverkennbar zum Ausdruck gebracht wird. Die fehlenden Sprachkenntnisse machen sich hier, im Zentrum des türkischen Istanbuls, am deutlichsten bemerkbar, als N nach der Trennung von L nur auf Zeichen und Gestik der Bewohner angewiesen sein wird, um seine Suche nach ihr weiterführen zu können.

Der letzte Ort ihrer gemeinsamen Besichtigung ist Yedikule. Hier verläßt L N, den die Blicke einer bewegungslosen Menschengruppe in seinem Alleingelassen begleiten.³⁰⁴ An diesem Ort, dem Kastell von Yedikule, endet die zuletzt gebaute (412-418, unter Theodosius II) und längste Stadtmauer von Istanbul [theodosianische Landmauer], die sich, unterbrochen von 400 teils Viereck-, teils Achteck- und teils Halbrundtürmen, vom Goldenen Horn (Ayvansaray-Balat) bis zum Marmara Meer erstreckt. Das Kastell von Yedikule war unter Theodosius I zuerst als Stadttor konzipiert. Theodosius II schloß das Tor durch den Bau von zwei Türmen (an der linken und rechten Seite) an die Landmauer an und machte aus ihm einen Triumphbogen, um die aus dem Kampf zurückkehrenden Krieger in die Stadt zu begrüßen. Nach der Eroberung von Istanbul ließ Fatih Sultan Mehmet 1470 mit dem Bau zusätzlicher drei Türme (die dann insgesamt sieben werden) und einer Moschee im Hof in eine Festung umwandeln. Robbe-Grillet dokumentiert sie in *L'Immortelle* während der Restaurationsarbeiten. Besonders in den Szenen 102 bis 105 und in der Szene 108 bringt der Autor die aktuelle Wirklichkeit dieses historischen Ortes sprachlich hervor:

- une tourelle d'un ancien château fort, assez bien conservé
- en contre-bas [...] une grosse tour et des escaliers de pierre
- le chantier des tailleurs de pierre [...] des remparts
- au fond, une tour en réparation entourée d'échafaudage
- le mur crénelé
- le chemin de ronde en haut du rempart
- le parapet crénelé [...] rectiligne
- un escalier de descente [...] sur le bord sans parapet du chemin de ronde
- au loin: un autre escalier semblable
- la paroi intérieure du rempart: escalier de pierre sans garde-fou, raide et rectiligne [AdA]

³⁰⁴ Die Immobilität mehrerer, geometrisch verteilter Menschen, die hier, in der Szene 106, zum ersten Mal gezeigt und später noch dreimal aufgegriffen wird (Szn. 180, 281 und 311), weist auf die in den Kritiken oft erwähnte Ähnlichkeit mit *Marienbad* hin.

Abbildung 25



Yedikule [Thema: Stadtfestungen]

Zusätzlich läßt Robbe-Grillet seine Protagonisten über den Eindruck sprechen, den dieser Ort auf 'Fremde' ausübt:

L (*off*): Les remparts de Byzance... [...]. De la mer de Marmara jusqu'à la Corne d'or, vous longez, à perte de vue, la succession des tours écroulées... vers le château des Sept Prisons... Mais vous avancez au hasard... Vous êtes étranger... Vous arrivez dans une Turquie de rêve... Fausses prisons, faux remparts, fausses histoires... Vous ne pouvez plus revenir en arrière... [L, Sz. 342, S.205-206].

Nach ihrer Trennung wartet N an einem anderen, von L bestimmten dritten Treffpunkt; es ist ein großes Friedhofsgelände, das sich hinter den Stadtmauern befindet (Friedhof von Edirnekapi [orth/gr]). Bei der Eroberung von Istanbul hatten die Osmanen Edirnekapi [orth/gr] als den zentralen Angriffspunkt bestimmt und die Stadt hauptsächlich hier gestürmt. Danach wurde Edirnekapi [orth/gr] bis in die späten Jahre des Osmanischen Reiches als das offizielle Eingangstor in die Stadt benutzt. Die ersten türkischen Stadtteile hatten sich dann hier angesiedelt, wo auch der erste Friedhof der Stadt durch die Gräber der im Krieg gefallenen Soldaten entstand. Diese Grabstätte wurde mit der Zeit zu einer der größten und bedeutendsten Friedhöfen der Stadt. Robbe-Grillet läßt diesen Ort wieder von L beschreiben, die ihn so charakterisiert, wie er auch von unzähligen Reisenden zuvor ähnlich dargestellt worden ist:

L: Voilà. C'est un cimetière. Ce qu'ils appellent ici un cimetière... C'est un terrain vague, avec des chèvres qui broutent, et des enfants qui jouent aux billes dans les sentiers... [...] Ce ne sont pas de vraies tombes... On n'enterre jamais personne... [L, Sz. 335, S.201].

Nach dem Tod von L, während seiner zweiten Suche nach den Spuren von ihr, durchwandert N die alten Orte und besucht neue Orte: Tekfur Sarayi [orth/gr], die Festung von Rumeli und die Zisterne im Altistanbul, Yerebatan Sarayi [orth/gr]. Durch diese Aufnahmen hat der Zuschauer den Eindruck, daß diese Orte je nach Notwendigkeit der Fiktion wie einzelne Diapositive in die Filmprojektion

eingeschoben werden. Damit finden die Kritiken ihre Berechtigung, die in *L'Immortelle* nur Postkarten von Istanbul gesehen haben. Jedoch unterscheiden sich Robbe-Grillet's filmische Postkarten von den vermarkteten durch ihren Dokumentationscharakter. In diesem Sinne sind Robbe-Grillet's Ansichten als eine Weiterführung von Pierre Lotis Photoreportagen aufzufassen.

- **Wortkulisse**

In dem 97-minütigen Film wird circa 26 Minuten gesprochen. In einem Werk wie *L'Immortelle*, in dem die Geschichte überwiegend mit stillen Photographien konzipiert ist, nehmen Dialog und *voix off* eine ganz besondere Stellung ein. Sie befriedigen jedoch nur in sehr geringem Maße die Suche des *ciné-lecteurs*, der nach Orientierung sucht.

Die Dialoge bestehen aus einer Kombination von kurzen Aussagen und Kommentaren. Die ersten ausgetauschten Sätze des Werkes schildern zunächst die Situation, mit dem ein 'Fremder' konfrontiert wird, wenn er sich in einem Land befindet, dessen Sprache er nicht versteht:

N: Beyköy, s'il vous plaît, c'est encore loin?
 [...]
 N: Do you speak english?
 [...]
 L: Vous êtes en voiture?
 N [...]: Non. A pied.
 L: Et vous allez à Beyköy?
 N: Oui... J'essaie. [...]
 L: Vous venez d'Istanbul?
 N: Oui.
 L [...]: Alors vous avez dépassé Beyköy depuis longtemps. C'est par là. [*L*, Sz. 23, S.29].

Dieser erste Eindruck hat zunächst nichts Ungewöhnliches an sich. Er steigert sich jedoch ständig zu einem unüberbrückbaren Hindernis in der Kommunikation mit der Außenwelt. Zudem unterminiert L fortwährend N's Glauben an die Wirklichkeit seiner Umgebung. Ihre Äußerungen stehen auch nicht in einem kausalen Zusammenhang zueinander. So werden die Aussagen in den Raum gestellt und oft (manchmal nur sinngemäß) wiederholt. Mit ihren Äußerungen sucht sie kaum nach Austausch; und auch ihre Fragen, die keine Antworten verlangen, bieten ebenfalls keine Gelegenheit für eine Kommunikation an. Übrig bleibt der Zauber ihrer Stimme, mit der sie die klaren, kurzen Sätze in die Länge ziehend artikuliert. Sie klingt verführerisch, fast betäubend und harmonisiert melancholisch der mit dem verwesenden Dekor Istanbul's.

Von insgesamt einundvierzig Dialogsegmenten äußert sich L in neunzehn Szenen über Istanbul. Nur in neun Szenen haben ihre Stellungnahmen einen historischen Bezug. Es sind hauptsächlich diese Äußerungen L's, die Istanbul erklären wollen, aber die Stadt lediglich als Mythos wiedergeben. Thematisch drehen sie sich vorwiegend um Konstruktion [*L*, Szn. 47; 48; 104], Rekonstruktion [*L*, Sz. 59], Restauration [*L*, Sz. 104] und Verfall [*L*, Szn. 254; 342].

Bei den Dialogen, die zwischen L und N stattfinden, fällt auf, daß sie alle (mit einer einzigen Ausnahme) von versunkenen bzw. halbversunkenen Schiffen handeln. L bezeichnet die Schiffe als Mittel zur Flucht, aber sie bestimmt nicht näher, wovon die Flucht notwendig ist; dafür erklärt sie, daß eine Flucht nicht möglich sei: „Ce sont de faux bateaux, aussi, vous voyez bien“ [L, Sz. 44, S.50].

Einmal kommentiert L auch die Gedichte von Sultan Selim, ohne daß sie die drei Sultane mit dem Namen „Selim“ voneinander unterscheidet.³⁰⁵

L: [...] Vous connaissez les poèmes du sultan Sélim? C'est plein de fleurs et de parfums, de buissons, de fontaines fraîches et de sveltes jets d'eau...

N: Lequel des sultans Sélims?

L: Je ne sais pas... N'importe lequel... Ils s'appellent tous Sélim. Et ils écrivaient tous les mêmes poèmes... [L, Sz. 45, S.51].

Diese Haltung zeigt eine entschiedene Distanz gegenüber der Geschichte der Stadt, da unter den Selims, der Dritte für seine Gedichte sehr bekannt ist, die er auch als Texte für seine selbst komponierte Lieder benutzte und die schon seit seinen Lebzeiten zum Repertoire der klassischen türkischen Musik gehören.

Überdies sind bei den Dialogen Ls Angaben zu ihrem Namen [L, Sz. 48] von Bedeutung: Nachdem sie zu Beginn diesbezüglichen Fragen Ns immer ausgewichen ist,³⁰⁶ nennt sie sich in Szene 48 Lâle („Je m'appelle Lâle. Ça veut dire tulipe.“ [L, Sz. 48, S.54]), das Symbol und Wappenzeichen von Istanbul seit der Tulpenepoche ist. Mit diesem Namen scheint Ls mögliche symbolische Funktion als Sprecherin dieser Stadt von Robbe-Grillet vollständig ausgedacht worden zu sein. – Auf die Tulpe hatte der Autor bereits am Anfang des Filmes mit seiner Kamera hingewiesen: „un divan chargé de coussins, surmonté d'un petit tapis fixé au mur; un rectangle de papier, où une tulipe a été dessinée à grands traits, y est accroché“ [L, Sz. 29, S.34].

Eine mögliche Bedeutung der Äußerungen Ls geht auch nicht aus dem Gesamtzusammenhang der von anderen Personen ausgesprochenen Dialoge oder Monologe hervor. Auf seiner Informationssuche wird dem *ciné-lecteur* eine zusätzliche Schwierigkeit bereitet, wenn er die in türkischer oder griechischer Sprache geführten Dialoge (im Film ohne Untertitel) nicht versteht. Auch N, der in Istanbul neu angekommene Tourist, werden diese Dialoge nicht übersetzt. So

³⁰⁵ Selim I (Regierungszeit: 1512-1520), der bis auf seinen Sohn Süleyman, alle Männer des Herrschaftshauses umbringen ließ, um der alleinige Herrscher zu sein, und viele Länder erobert und das Territorium des Osmanischen Reiches vergrößert hat, interessierte sich auch für die Literatur und schrieb Gedichte. Selim II (Regierungszeit: 1566-1574) hat die Regierung des Osmanischen Reiches seinem Schwiegersohn Sokullu Mehmet Pasa [ort/gr] überlassen und hat sich ins Serail zurückgezogen. Selim III (Regierungszeit: 1789-1807), als Regent mit außergewöhnlichen strategischen Führungsfähigkeiten, der u.a. zum ersten mal permanente türkische Botschaften in England, Frankreich und Österreich eingerichtet hat und die französische Revolution dadurch unterstützt hat, daß er seine diplomatischen Beziehungen mit Frankreich nicht abgebrochen hat, während viele europäischen Länder sich von Frankreich distanziert hatten, war zugleich ein bedeutender Dichter und Musiker.

³⁰⁶ Als N das erstmal sagt, er wisse noch nicht einmal ihren Namen, lautet ihre Antwort: „Ça n'a pas d'importance. Appelez-moi Leïla“ [L, Sz. 31, S.37].

wird der Zuschauer im Vorführsaal unmittelbar in Ns Person gesetzt und muß sich mit der Mauer, die diese Sprachen bauen, abfinden – so wie Théophile Gautier fast hundert Jahren zuvor sich dem auch fügen mußte.³⁰⁷

Istanbul. Die unsterbliche Frau

Im Frühjahr 1960, fast ein Jahr vor Alain Robbe-Grillet's Aufenthalt, reisen Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre nach Istanbul. Zu dieser Zeit erscheint Istanbul europäischen Reisenden als ein farbloses Gewebe aus Männersilhouetten. Beauvoir notiert in *La force des choses*, daß der Ruf der Stadt ihr zu viel versprechend vorgeeilt sei und die Wirklichkeit Istanbuls ihnen den Eindruck vermittele, ein „modernes Mittelalter“ zu sein:

Où étions-nous? **Ces foules, pullulantes et tout entières mâles, indiquaient l'Orient et l'Islam** [...]. Byzance, Constantinople, Istanbul; la ville ne tenait pas les promesses de ces noms: sauf à l'heure où ses coupes et leurs fins minarets pointus se découpaient, en haut de la colline, dans la lueur du crépuscule; alors, son sanglant et somptueux passé transparaisait à travers sa beauté.³⁰⁸ [HdA].

Einige Wochen vor ihrem Aufenthalt hatte eine militärische Abwehr gegen die Regierung von Adnan Menderes stattgefunden, an die heute auch als eine studentische Bewegung zurückerinnert wird. Beauvoir und Sartre hätten gerne Türken kennengelernt und in Erfahrung gebracht, was sie dachten, wie sie dachten und was sie machten; sie seien allerdings daran verhindert gewesen: „Le tourisme social ne va pas sans inconvénient, mais notre solitude en avait davantage.“³⁰⁹ Die beiden verlassen Istanbul nach drei Tagen – verärgert darüber, daß sie nur eine Fassade gesehen haben.

Auch das Istanbul von *L'Immortelle* spiegelt eine ähnliche Freudlosigkeit und eine Verschlossenheit: Istanbul erscheint als in sich geschlossen, ruhig, fast verlassen. Nichts bewegt sich, das Auge sieht kaum Stadtbewohner, kaum ein Straßengeschehen, sondern Statisten auf leergeräumten Plätzen, in Innenhöfen von Moscheen und am Ufer des Bosphorus. Die Geschichte von *L'Immortelle* als Geschichte einer Abwesenheit [Abwesenheit einer Frau], die in das schweigsame Istanbul eingebettet ist, wird als unerreichbar stilisiert. In Robbe-Grillet's Istanbul sind keine Spuren jener *couleur locale* zu sehen, die aus der Kunst des Orientalismus oder aus den Photographien der Jahrhundertwende hervorgehen. Vielmehr wird Istanbul in jenem besonderen Spielraum zwischen Artefakt und Dokumentation als ein passiver Ort vorgestellt: „Tout l'art de l'auteur, c'est de

³⁰⁷ Wenn der Zuschauer über das Gesprochene mehr erfahren will, muß er sich sodann zum *cinéroman* wenden, um alle Einzelheiten genau zu verstehen. In diesem Zusammenhang wird noch einmal deutlich, daß weder der Film vom Buch noch das Buch vom Film getrennt werden können, wenn alle Informationen erfaßt werden sollen.

³⁰⁸ Simone de Beauvoir. *La force des choses (II)*. Paris: Gallimard, 1972, 308-309 hier 309.

³⁰⁹ Id.

donner à l'objet un «être là» et de lui ôter un «être quelque chose».³¹⁰ Nur über die Konstruktion einer abstrahierten Collage von Text und Bilderfolge scheint für Alain Robbe-Grillet die Wirklichkeit Istanbuls einer Repräsentation geeignet, womit sich die Reduktion des Narrativen und dementsprechend die Kraft der Ikonizität erklären lassen: So wie die Bilder eines Dichters unendlich viele abwesende 'Dinge' beschwören, so jongliert *L'Immortelle* mit den Wirklichkeiten Istanbuls so geschickt, daß sein filmischer Ablauf eine Vielzahl von Assoziationen hervorruft.

„Ce film est fait sur une mythologie qui est, en gros, celle de l'Orient, l'Orient vu de Paris, un Orient de carte postale [...] c'est-à-dire [...] tout un folklore mythologique qui joue un grand rôle dans l'esprit de la société occidentale, mais qui n'a rien à voir avec l'Istanbul des Turcs.“³¹¹ – Mit dieser Aussage gibt der Autor hier Edward Saids Thesen ihre Legitimität. Da aber der Zuschauer eines Films der *nouvelle vague* zu 50% das Werk selbst zu konstruieren hat [cf. Kapitel: **Wirklichkeiten der Wahrnehmung – Möglichkeiten der Medien**, 62], kann dieser [der Zuschauer] in dem vorgestellten Werk etwas anderes sehen. Auch wenn Robbe-Grillet in *L'Immortelle* den Orient als eine „mythologische Folklore“ dargestellt haben möchte, in der Istanbul als Ort nicht das Istanbul seiner Bewohner repräsentiere, steht es dem Zuschauer (nach der Theorie der *nouvelle vague*) frei, die mit wenig Kommentar vorgeführten Stadtteile von Istanbul und die verlassenen Monumente der Stadt in seinem Geiste subjektiv zu arrangieren und sie in einen individuell zugänglichen Kontext zu übertragen: Wie L als Verkörperung der Erfahrung von Desillusion, die trotz ihrer anfänglichen Lebhaftigkeit gegen Ende des Werkes ganz im Traumbild aufgeht und als eine Heiligenerscheinung in der islamischen Glaubensstätte [*L*, Sz. 284-288, S.178-179] und schließlich als ein Bild auf den Postkarten [*L*, Sz. 291, S.181] nur noch als Wesen verbleibt, so wird schließlich Istanbul in der imaginären Welt von *L'Immortelle* immer wieder durch seine reinsten [ursprünglichen] Bestandteile (Stadtmauern, Stadttore, Festungen, Kastelle, unterirdischen Zisternen) verkörpert, die als das „Wesen der Stadt“ in der Erinnerung des *ciné-lecteurs* Platz einnehmen.

Ns Leidenschaft für L spiegelt zugleich die Faszination der Reisenden, die im 19. Jahrhundert in den Orient aufbrachen. Die erste Begegnung mündet sogleich in einer Suche, die oft mit einer Enttäuschung über die Wirklichkeit endet. Bilder aus der Vergangenheit, die nicht mehr existieren und das 'kulturelle Zuschauen', das in einen konstruktiven Dialog umgesetzt werden kann, bestehen dann nur noch in der (Wunsch)Vorstellung. So wie auch L nur noch in der inneren Welt Ns erscheint und ihm immer weiter in seiner Suche anregt bis er stirbt. So verläßt auch der Reisende die Stadt: Nach Gautier und Loti ist es Robbe-Grillet, der am

³¹⁰ Roland Barthes. „Littérature objective. Alain Robbe-Grillet“, *Critique* 86-87 (Juillet-Août 1954), 581-591 hier 583.

³¹¹ André Gardies. „Le cinéma selon Alain Robbe-Grillet“ in id. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seghers, 1972, 104-125 hier 120.

Ende der sechswöchigen Dreharbeiten 1961 von der Stadt am Bosphorus Abschied nimmt:

Le gai soleil d'Asie Mineure baignant les ruines immémoriales, l'ombre des minarets de Sinan sur les esplanades au dallage inégale où médite, accroupi contre une colonne cerclée de bronze, un gardien solitaire enveloppé dans son cafetan, les plages rêveuses bordant sous les figuiers la mer de Marmara, immobile et limpide, les caïques remontant la Corne d'Or au travers des rayons allongés du couchant, la grande rue de Péra illuminée déjà par les enseignes des bayadères, dans la douceur du crépuscule et le flot des hommes silencieux vêtus de costumes sombres, le lycée de Galatasaray où le retour lancinant des mélodies à la nostalgie sucrée, *alla turca*, berçaient notre sommeil dans de grands dortoirs en marbre blanc, les innombrables petits vapeurs aux pimpants panaches de fumée noire qui, dans la lumière lavée du matin, sillonnaient le Bosphore avec leurs voyageurs pétrifiés portant fez et grosses moustaches, leurs ballots enroulés dans des tapis, leurs moutons et leurs vendeurs de thé ambulants, l'appel mélancolique des marchands de yogourt [...]. [MQR, 160-161]

Die Stadttour, an der die *ciné-lecteurs* in *L'Immortelle* – in diesem „documentaire touristique“³¹² – teilnehmen, ist, im Gegensatz zu *Constantinople* von Théophile Gautier, frei von pragmatischen Absichten: Bei Alain Robbe-Grillet dient Istanbul als Rahmen, um der Suche nach Veränderung und dem Verlangen nach Erkenntnis Form zu geben. Es kann sich aber nichts ändern, da wir individuell endlich sind. Byzanz wird von Konstantinopel abgelöst, dessen Stelle dann Istanbul einnimmt, ohne daß sich im Wesen der Stadt am Bosphorus Grundlegendes ändert. Sie bleibt, wie seit ihrer Gründung, ein Ort des Dazwischen, weder dem Westen noch dem Osten zugehörig. Die Unmöglichkeit, eine klare Linie in ihrem Charakter festzustellen, ist durch ihre geographisch-binäre Position für immer festgelegt. Im Extremfall kann sie den Status eines neutralen Ortes beanspruchen, wo zwei gegensätzliche Kräfte, Ost und West, sich ausgleichen können. Diese Eigenschaft Istanbuls wird von Alain Robbe-Grillet in seinem ersten Film sehr kunstvoll in Szene gesetzt.

—

³¹² Jean-Louis Bory. „L'Immortelle d'Alain Robbe-Grillet“ in id. *Des yeux pour voir. Cinéma I (1961-1966)*. Paris: Christian Bourgois, 1991, 136-141 hier 138.

*Wie eng begrenzt ist unsere Tageszeit
Du warst und sahst und stauntest, schon Abend ist's*
Hölderlin

*Il n'est point vrai
que l'œuvre de l'homme est finie
que nous n'avons rien à faire au monde*
Césaire

*Darüber grüble ich viel,
wohin, auf welches Ziel und in welchen Formen
sich der moderne Mensch verändern und entwickeln wird*
Franz Marc

*Et je continuerai toujours dans ce chemin
jusqu'à ce que j'aie rencontré quelque chose de certain*
Descartes

In einem konstruktiven und konstruierbaren Weltbild spielt die Kraft der selektiven Kommunikation insbesondere bei interkulturellem Austausch eine große Rolle: Kulturelle Wirklichkeiten werden durch Bilder vermittelt, die im Zusammentreffen zwischen Idee und Erfahrung entstehen. Idee und Erfahrung kollidieren während der Begegnung mit dem Anderen in seiner Andersartigkeit und kristallisieren sich zu einer Form von Wirklichkeit vor allem in der Erfahrungsvermittlung durch den Reisebericht.

Das Reisen ist ein Prozeß, in dessen Verlauf der Reisende, der zwischen den Kulturen und, damit verbunden, zwischen dem *Ich*/Selbst und dem Anderen/'Fremden' interagiert, ein Privileg erfährt: Er befindet sich auf einem Spielfeld, wo er Freiheit zur Selbstbehauptung hat und Anerkennung genießt, ohne die Verantwortung einer Integration übernommen zu haben. Er ist der 'Fremde', der sich in unsichtbaren Grenzen, unabhängig von aktuellen oder ursprünglichen Richtlinien bewegt/bewegen kann. Wenn es darum geht, innerhalb einer Zweiteilung der Welt in Wir und Andere, die eigene Stellung zu beziehen, manifestiert sein Verhalten ein immanentes Bewußtsein über seine Zugehörigkeit: Wenn er vor Beginn seiner Reise seinen Standpunkt als Wir verstanden hat, dann zeigt sich auch während oder nach der Reise kaum eine Veränderung in seiner Position. Ausnahmen treten nur in seltenen Fällen auf. Dieser Umstand ist bei den westlichen Reisenden am auffälligsten. Auch wenn der westliche Besucher seit einem langen Zeitraum in einem 'fremden' Kulturkreis lebt, geht sein Weg bei der ersten Frage nach Identität oft zurück zu seinem Ursprung. Werden die Anderen, die sich in einem westlichen Land befinden, mit der gleichen Situation konfrontiert, so sind diese an eine schwierige und gefährliche Front geführt: Es wird von diesen Besuchern erwartet, daß sie sich zunächst integrieren, d.h. zu dem Wir gehören, um sich Anerkennung zu verschaffen; es wird von ihnen aber auch erwartet, daß sie innerhalb einer zweiteiligen Kategorisierung in Wir und Andere, ihre ursprüngliche Andersartigkeit nicht vergessen.

In dieser schizophrenen Situation zeigen sich 'fremde' Kulturen als unfähig, ihre Individualitäten außerhalb des eigenen Kulturkreises zu artikulieren oder überhaupt zu finden, da sie durch die unterschiedlichen Ergebnisse des Prozesses der 'Integration' in sich gespalten sind: Weder zugehörig noch ausgeschlossen, von dieser Schizophrenie betroffenen Repräsentanten der nicht-europäischen

Kulturen in europäischen Gesellschaften bringen die Identität ihres Ursprungs in Bruchstücken als ein *ordre décoratif* in den Nischenbereichen der Gemeinden, zu denen sie sich im Gastgeberstaat zugehörig fühlen. Es ist ein instinktives Bemühen um das Identitätsüberleben: das *Ich* und zugleich der Andere zu sein, dessen verborgenes, großes Potential eine graduelle Auflösung von Kulturmonarchien in die Wege geleitet hat. Damit zeigt sich in der Retrospektive, daß der Eurozentrismus und Orientalismus letztendlich Wesentliches zum Kulturtransfer beigetragen hat, indem er Marksteine in der Entwicklung des kulturellen Austausches gesetzt und den Weg für die heutige internationale Kommunikation und zur Globalisierung vorbereitet hat. Dennoch, trotz des durch den kulturellen Austausch hervorgerufenen Bewußtwerdens der Präsenz des Anderen in seiner Andersartigkeit und trotz des leibhaften Kennenlernens durch das Reisen und die Flexibilität in der Dialogführung besonders durch das Internet, erweist sich eine (harmonische) Mischung von Kulturen als das Privileg (ein Luxus?) einer Metropole – Ort der Aktivität und Indifferenz zugleich.

Eine derart privilegierte Metropole ist beispielsweise Istanbul: Als eine „Palimpsest-Stadt“ (Juan Goytisolo) negiert Istanbul die „Vorstellung von Kulturen als abgrenzbarer und homogener Ganzheiten“³¹³: Istanbul, wo alle Kulturen ineinander verstrickt sind und keine einzeln und ‘rein’ existiert – „alle sind [...] hochdifferenziert und nichtmonolithisch“³¹⁴ – ist ein *vaste atelier de cultures*³¹⁵, wodurch die Stadt im Laufe der Ereignisse kultureller Selbstbehauptung zu einem hybriden und unbestimmbaren Organismus geworden ist.

Wenn ein städtischer Organismus sich als hybrid zeigt, erscheint die Frage nach dem Charakter dieser Stadt um so interessanter und verlockender. Dies provoziert natürlich kritische Reaktionen: Die Eigenschaften einer Stadt seien entweder so flüchtig oder so komplex, daß sie, wenn überhaupt, dann nur persönlich erlebt und erfaßt werden könnten. Dementsprechend hafte jeder Stadtbeschreibung und jedem Versuch der Charakterisierung eine Individualität, die sich auf der Basis von kulturell vorgeprägten Denkschemen entwickelten und durch die subjektive Wahrnehmung selektiert und gesteuert würden. Folglich könnte keine Beschreibung als ‘reine’ Information betrachtet werden. Zudem weise die allgemeine Frage nach dem Charakter eines Objektes auf eine Wesensbestimmung hin, die einschränkend wirke „wie jedes totalisierende Modell, das auch widerstrebende Phänomene in seine Maschen [Kategorien] zwingt oder aber sie eliminiert und ihnen ihre Bedeutung abspricht“³¹⁶. So habe sich die Postmoderne

³¹³ Doris Bachmann-Medick. „Weltweite Vogelperspektive. Anthropologische und postkoloniale Herausforderung der Literaturwissenschaft“, *Frankfurter Rundschau* 10. Dezember 1996, 10.

³¹⁴ Edward Said. *Kultur und Imperialismus*. Frankfurt: Fischer, 1994, 30.

³¹⁵ Diese Benennung ist Balzac entlehnt, der in der *Physionomie parisienne* Paris als „vaste atelier de jouissances“ charakterisierte: „cette capitale, vaste atelier de jouissances“. [Honoré de Balzac. *La fille aux yeux d'or*. Paris: Folio, 1976, 246].

³¹⁶ Claudio Magris; Angelo Ara. *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*. München: dtv sachbuch, 1993, 10.

gegen eine solche Suche bzw. Fragestellung gestellt, da sie sich intellektuell als unergiebig und kulturell als konservativ erwiesen habe.

Auf der anderen Seite ist es möglich, ohne totalisierende Modelle zu entwerfen, ohne widerstrebende Phänomene in Kategorien zu zwingen und ohne eine Wesensbestimmung zu klaren Antworten führen zu wollen bzw. zu führen, diese gedankliche Einheit [„Wesen einer Stadt“] in einem Kontext, in der Bilder einer Stadt im intermedialen Zusammenhang kulturanalytisch zerlegt worden sind, als Leitlinie zu sehen. Die für diese Untersuchung ausgewählten Medien haben es erlaubt, diese latente Frage nach „Realitäten oder Wesensheiten der Stadt“³¹⁷ [hier: Istanbul] auf zweierlei Art zu verstehen: Zum einen im Sinne von Aristoteles, daß das Wesen in den Dingen fest verankert sei und zum anderen im Sinne Platons, daß das Wesen der Dinge als eine außenstehende Idee [transzendent] sei: Während der Stadtcharakter bei Théophile Gautier aus dem tatsächlich (gewesen) Seienden identifiziert worden ist, wurde er bei Alain Robbe-Grillet durch das künstlerisch Wahrgenommene in eine allumfassende Idee/Anschauung projiziert. Pierre Loti spielte zwischen diesen beiden Medienautoren eine intermediäre Rolle, indem der Stadtcharakter bei Loti aus der Fusion von Gegebenheit und Emotion hervorgehoben wurde.

Auf diesem Hintergrund wurde die Entwicklung der Vorstellung, eine Stadt habe einen Charakter, von erkenntnistheoretischen Kriterien wie Veranschaulichung, Evidenz und Wirklichkeit begleitet, wobei das Augenmerk stets auf Formen und Formung der Wirklichkeit gerichtet war. Der Begriff der Wirklichkeit wurde ihrerseits als ein dreifach herrschendes Phänomen verstanden:³¹⁸ 1. Die Wirklichkeit jenseits der potentiellen Wahrnehmung als ein außen Bestehendes; 2. die Wirklichkeit als eine Bedeutungseinheit innerhalb der potentiellen Wahrnehmung, die eine dialektische Beziehung zwischen Mensch und Objekt voraussetzt³¹⁹ und 3. die Wirklichkeit als aus dem Eigenerleben aufgebaute, innere Konstruktion, in der sie gegenstandslos existieren kann bzw. existiert.

Folglich wurde in dieser Untersuchung das Verständnis der Wirklichkeit mit einer Vielzahl von selbständigen Wesenseinheiten in Verbindung gebracht, die nicht voneinander abhängig und/oder nicht von einer einzigen Richtlinie ableitbar sind. Das heißt, die Mannigfaltigkeit des Wirklichen galt als Voraussetzung, womit eine Annäherung an **einen** Stadtcharakter auf dem gemischten Feld von „überlagerten

Schließlich entstehe, so die Reaktionen weiter, bei jeder Versuch einer Charakterisierung eines komplexen und widerspruchsvollen Gefüges wie die Stadt Mythen, die das Objekt in seiner äußeren Wirklichkeit erstarren läßt und ihm die Maske aufsetzt, die sich von Generation zu Generation in der gleichen Form weiter vermittelt und Klischees erzeugt.

³¹⁷ Magris; Ara, ebd., 248.

³¹⁸ Diese Dreiteilung ist ähnlich gestaltet, wie die drei unterschiedlichen Definitionen von Kunst, so wie sie im Kapitel: *Wirklichkeiten der Wahrnehmung – Möglichkeiten der Medien* beschrieben worden sind.

³¹⁹ Nach der Enzyklopädie Hegels ist Wirklichkeit nur diese „unmittelbar gewordene Einheit des Wesens und der Existenz, oder des Innern und des Aeußern“. [Friedrich Hegel. *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Hamburg: Meiner, 1992, 164, §142].

Traditionslinien“ (Doris Bachmann-Medick) möglich sein konnte. Diese Annäherung definiert sich ihrerseits als eine nichtessentialistische Interaktion, in der die kulturellen Begebenheiten einer Stadt, die ihren Charakter formen und bestimmen, durch unterschiedliche Strukturen von Wirklichkeitsauffassung und in verschiedenen Medien beobachtet werden konnten, wobei Wirklichkeitsverständnis und Medien sich gegenseitig bedingen: Das Verständnis der Wirklichkeit ist prinzipiell medial, d.h. „eine je eigene Korrelation von Stoff und Form, von Gehalt und geistiger Durchdringung des Gehaltes“³²⁰, und die Medien beinhalten immer bestimmte, im Extremfall nur absolut subjektive Wirklichkeiten.³²¹

‘Constantinople-Stamboul-Istanboul’: *Images der Begegnungen*

Die Darstellungen von Istanbul während und/oder nach persönlicher Erfahrung durch unterschiedliche Medien, zeigt Istanbul als einen komplexen Ort, wo der Reisende mit unterschiedlichen Wirklichkeiten in Berührung gekommen ist. Der vielen Reisenden gemeinsame Eindruck von Istanbul Wirklichkeiten wurde von Pierre Loti zwischen **1903-1905** sehr einprägsam formuliert: „On se sentait redescendre peu à peu l'échelle des âges, rétrograder vers les siècles révolus“ [D, 163]. Der wieder vielen Reisenden gemeinsame Eindruck von den Bewohnern der Stadt wurde dagegen von Théophile Gautier **1852** sehr konkret verbalisiert: „Les Orientaux, même des classes inférieures, ont une dignité naturelle surprenante; il passait là des Turcs dont toute la défroque ne valait pas un aspre et qu'on eût pris pour des princes déguisés.“ [C, 42]. Diese Formulierungen überraschen hier wegen ihrer Autoren: Loti, der mehr an die Menschen der Stadt gebunden war, hatte **die Stadt** als einen autonomes Organismus verstanden, während Gautier kaum in engem Kontakt mit den Einheimischen gekommen ist, hatte sich in **die Menschen der Stadt** einfühlen können. Diese Einzelheiten weisen auf die Rolle der Distanz hin, die notwendig ist, um ein Objekt oder ein Subjekt zuverlässig charakterisieren zu können.

Diese Distanz zu finden und zu bewahren gelingt am besten Alain Robbe-Grillet, der aus ihr heraus in *L'Immortelle* – ein Werk, das für die Stadt gemacht sei: „un scénario écrit pour la ville“³²² – die Stadt vermittelt: Während die Fiktion als ein Raum mit unbegrenzten Deutungsmöglichkeiten gestaltet ist, beschränkt sich der Autor im Dekor stark auf wenige architektonische Fakten (Monumente, Ruinen), auf Besonderheiten der urbanen Struktur (Straßenszenen, Bosporusufer) und auf einige Stadtbewohner, die er nur in Zufallsmomenten filmt. So wird erst von Robbe-Grillet **1961 die Stadt und ihre Menschen** aufrichtig als undurchschaubar erklärt und lediglich als „toute contaminée [...] par un mélange de Pierre Loti, de Guide Bleu et des Mille-et-une Nuits“ [L, 10] geäußert – „mais sans cesser pour

³²⁰ Ernst Wolfgang Orth. „Einheit und Vielheit der Kulturen in der Sicht Edmund Husserls und Ernst Cassirers“ in Jamme; Pöggeler (Hg). *Phänomenologie im Widerstreit. Zum 50. Todestag Edmund Husserls*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989, 332-351 hier 343.

³²¹ In diesem Falle kann jedoch nicht mehr als von einer Essenz der Erfahrung eines 'fremden' Subjektes gesprochen werden, in der eine Bilanz zur Sprache gebracht wird.

³²² Alain Robbe-Grillet während eines Interviews mit François Jost in *UEF*.

cela d'être pleine de la rumeur vivante des bateaux, des ports, des foules" [L, 10]. Für den 'Fremden' bleibt Istanbul „une série de cartes postales de vacances, ou de rêve, constamment trop anodine et trop impénétrable en même temps“³²³.

Diese Wahrnehmung Robbe-Grillet's wurde schon zu Beginn von Gautier ähnlich zur Kenntnis genommen. Seine narrative und diskursive Strategie zeigte deutlich die Unüberbrückbarkeit der Mauer zwischen dem/einem Kurzzeittouristen und der planlosen, daher natürlichen Mischung von Vergangenheit und Gegenwart, von Tradition und Fortschritt einer Metropole, in denen sich Zeichen von zwei Weltreligionen vereinen. So entstehen alle „Realitäten oder Wesensheiten“ (Magris/Ara) Istanbul's aus ihrer geographischen Position und ihrem strategischen Rang: Sie gleicht einem Zahnrad, das die Verzahnung vom christlichen Europa und islamischen Orient ermöglicht. Stadterfahrungen und ihre Präsentationen drehen sich alle um diese Funktion, die Loti's ästhetisches Blick in seinen Schwarzweiß-Photographien sehr aussagekräftig ausgedrückt haben – „il y a [...] mille *manières* d'évoquer la même chose“³²⁴.



Alle drei französischen Künstler-Autoren, auf die sich diese Untersuchung konzentriert, waren wegen einer Frau nach Istanbul gefahren bzw. Istanbul gewann in ihrem Leben einen besonderen Stellenwert wegen einer Frau und so wurden sie mit Istanbul emotional legiert. Alle drei Autoren haben diesen Grund ihrer Verbindung zu der Stadt sehr offen zur Sprache gebracht: Théophile Gautier romantisch, Pierre Loti sentimental, Alain Robbe-Grillet symbolisch, indem er sein Werk als eine *hommage* für die Frau als die Ewigkeit fortsetzender Teil der Natur präsentiert. – Robbe-Grillet nennt seine Protagonistin L, das Initial für die ständig wechselnden Namen Ls als Leyla, Liane oder Lâle. L ist zugleich die phonetische Umschrift für *elle*, die Frau, die mit ihrer Fruchtbarkeit das Werden und den Fortgang und somit eine *potentielle Unendlichkeit* und Hoffnung auf Veränderung verkörpert. – Und für alle drei Autoren hat die Stadt eine andere, individuelle Funktion erfüllt: Bei Gautier diente Istanbul als neues ästhetisches Objekt, um den Routine-Themen des Journalismus eine Zeit lang auszuweichen. Seine Reise war ein *voyage d'observation*. Bei Loti wurde Istanbul zu einer Herausforderung für den nach dem Selbst suchenden *Ich*. Seine Reise definiert sich als ein *voyage d'existentialisme sentimentale*. Bei Robbe-Grillet war Istanbul ein mythischer Ort, wo die Niederschrift seines ersten Filmes formvollendet werden konnte. Seine Reise versteht sich als ein *voyage de désir*.

Als Gautier durch seine Zeitungsartikel von Istanbul erzählt, ist er zu dieser Zeit ein etablierter Journalist, d.h. er hat eine bestimmte Freiheit, seine Motive nach seinem persönlichem Ermessen auszuwählen. Die Route dieser Freiheit ist aber bekanntlich durch kulturelle Prägungen und individuelle Präferenzen begrenzt. Ferner hat er ein bestimmtes Publikum vor Augen, an das er sich im Geiste wendet, nämlich der Leserkreis von *La Presse*. So **reproduziert** Gautier lediglich

³²³ Robbe-Grillet. „Le film que j'ai fait“, *Arts* 20 février 1963, 1.

³²⁴ Tzvetan Todorov. *Qu'est-ce que le structuralisme? II. Poétique*. Paris: Seuil, 1968, 50.

die **gegenwärtige Wirklichkeit** der Stadt: Bestand hat nur die sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit Istanbuls. Folglich erscheint Istanbul bei Gautier als ein „surface sans profondeur“³²⁵. Eine ähnliche „Oberfläche ohne Tiefe“ produziert auch Loti, indem er eine erste Erfahrung mit der Stadt stets zum Gegenstand seiner gesamten Istanbul-Tagebuchaufzeichnungen macht und darin die ersterlebte, **vergangene Wirklichkeit** der Stadt **repetiert**. Diese Repetitionen lassen Istanbul als der ewig stimulierende Ort erscheinen, wo Erinnerung und Wirklichkeit ineinander gleiten, ohne daß eine den anderen zerstört.

In ihren Reproduktionen bzw. Repetitionen äußern sich Théophile Gautier und Pierre Loti gegenüber der ‘fremden’ Kultur Istanbuls aus einem auffallend starken Selbstbewußtsein heraus. Auch wenn der Leser sie von Zeit zu Zeit bei Ressentiments überrascht (Gautier gegenüber der jüdischen und Loti gegenüber der griechischen Gemeinden Istanbuls), stellt sich im großen und vielschichtigen Kontext der tatsächlich diskriminierenden Denkweisen und Überzeugungen anderer Reisender und Reiseberichterstatter heraus, daß diese Äußerungen relativ harmlos sind und wie ein Ausdruck einer momentanen Empfindung wirken. Sie [ihre negativen Bemerkungen] sind ein Echo der Kraft der *idées reçues*, die alle Zeiten und alle Entwicklungen, die die Gesellschaften machen, überdauern, aber sie sind nicht der Ausdruck dieser Kraft selbst. Sie sind nicht destruktiv. Dafür ist Neugier und Begeisterung [bei Gautier] bzw. Hingabe und Engagement [bei Loti] für die Stadt und ihre Bewohner zu aufrichtig und stark präsent.

Die immateriellen, unabgrenzbaren und unbestimmbaren Ausdrücke der sinnstiftenden Funktionen des Geistes, anhand denen Robbe-Grillet den exotischen Wirkungskreis Istanbuls für die Verkörperung seiner Vorstellungen benutzt, geben zu erkennen, wie müßig eigentlich artefakte Aufteilungen des Weltbildes sind und daß das Wesen der Kulturen nur aus dem einem Impuls für Vereinigung und Überleben hervorgeht. Damit ist Robbe-Grillet, der zahlreiche und lange Reisen unternahm, bevor er zu schreiben und zu filmen begann, der einzige unter diesen drei Autoren, der die Mauern kultureller Konventionen bricht. In diesem Sinne **rekonstruiert** Robbe-Grillet **vergangene und gegenwärtige Wirklichkeiten** Istanbuls als zeitloses Bund: Seine Abstraktion von Istanbul als Ort der mannigfaltigen Erscheinungen, ist eine post-surrealistische Zusammenfassung sowohl seines persönlichen Empfindens für die Stadt – der „«private Mythos» des Ich“ (Friedrich Wolfzettel) – als auch seiner vergangenen und aktuellen Reiseindrücke. Robbe-Grillet als Meister von formalen Mechanismen, die in seiner Kunst eine vollständige Konstruktion von fiktiven Welten ersetzen, wandelt mit der unbestimmbaren Wirklichkeit einer Liebe die Stadt in ein unbestimmbares Wesen um: Die in der Rekonstruktionsphase befindlichen Ruinen Istanbuls führen dem Zuschauer seines Filmes ständig den Weg zwischen Vergangenheit und Zukunft vor Augen. Der Blick auf die Stadtmauern in der ersten Szene des Films bringt den Betrachter unmittelbar zu den Wurzeln der Geschichte: die Dekadenz, die Teilung und der Fall des römischen Reiches, die Niederlage des Christentums durch die Osmanen und die Herrschaft der islamischen Kultur. Im Laufe des Filmes vergegenwärtigt die

³²⁵ Baudrillard. *Illusion, désillusion esthétiques*, op. cit., 27.

Mischung des Baumaterials der Stadt (Stein und Marmor versus Holz und Eisengitter) die Geschichte als materielle Wirklichkeit. Dennoch bleibt der Stadt am Bosphorus eine ewige, steinerne Maske haften, die mit ihren wechselnden Namen auch ihre architektonische Struktur ändert, indem sie (durch Byzanz, Konstantinopel und Istanbul) zuerst eine griechisch-orthodoxe, dann eine römisch-katholische und später eine osmanisch-islamische Metropole vertritt, aber ihre geographischen Konturen und damit ihre Autorität bewahrt. Der historische Werdegang und das multikulturelle Gewebe der Stadt zeigen, daß Istanbul ein Ort der Suche ist. Es ist die hoffnungsvolle Suche des Menschen nach dem Anderen – nach dem *Ich* in dem Anderen: In verzweifelter Vergabe neuer Namen dreht sich diese Suche letztendlich um das immer Gleiche.

—

Aus der Korrespondenz Olcay/Robbe-Grillet

Alain Robbe-Grillet
18 Bd. Maillot
92200 Neuilly

Le 29 sept 94

Chère amie

J'ai expliqué dans mes derniers ouvrages, les "Romanesques", que je me trouvais lié sentimentalement, depuis 1951, à la ville d'Istanbul. La proposition d'un producteur Français, lui-même né à Edirne, était un «hasard objectif» comme aurait dit André Breton.

Les références géographiques, vous pouvez le constater vous-même sont, dans mes romans et films, un mélange de réalité et d'imaginaire : dans l'Immortelle, par exemple, un caique sort d'un yale* sur le Bosphore et se retrouve entre les colonnes des citernes souterraines de Yerebatan*.

Mais peut-être que les villes réelles sont toujours, elles aussi, imaginaires ?

Bien cordialement



* orthographe approximative !

Auswahl von Istanbul-Gemälden in der französischen Kunst des Orientalismus

Albert Aublet (1851-1938)

Cérémonie des derviches hurlleurs de Scutari, 1882; *Intérieur de mosquée à Constantinople*, 1881, h.s.p.

François Barry (1813-1904)

Constantinople, 1869; *Figure in Santa Sofia*, n.d.

Hippolyte Berteaux (1843-1928)

Une fontaine à Constantinople (Fontaine d'Ahmed III), 1872

Alexandre Bida (1813-1895)

Barbier arménien à Constantinople, n.d.

Michel Bouquet (1807-1890)

Restes d'un aqueduc romain, n.d.

Germain-Fabius Brest (1823-1900)

Aux bords du Bosphore, n.d.; *Bateaux à quai sur le Bosphore*, n.d., h.s.p.; *Bateaux à voile sur le Bosphore*, n.d., h.s.p.; *Bateaux sur le Bosphore*, n.d.; *Bazar persan à Constantinople*, n.d.; *Bords du Bosphore (côté Europe)*, 1857; *[Les] Bords du Bosphore à Bebec*, n.d.; *Bords du Bosphore*, n.d.; *Bosphore à Beicos*, n.d.; *Bosphore au couchant*, n.d.; *Bosphore le matin*, n.d.; *[Un] Carrefour à Constantinople*, n.d.; *Carrefour d'Eyoub*, à Constantinople, n.d.; *Carrefour de Sainte Sophie à Constantinople*, n.d.; *Coucher du soleil sur le Bosphore*, n.d.; *Débarcadère à Sentaré, sur le Bosphore*, n.d.; *[Les] Eaux-Douces d'Asie*, n.d.; *Embarcation sur le Bosphore*, n.d.; *Femmes à Constantinople*, n.d.; *Figures aux eaux douces d'Asie*, n.d.; *Fontaine à Constantinople*, n.d., h.s.p.; *Fontaine dans une rue d'Istanbul*, n.d.; *Fontaine des eaux douces d'Asie*, n.d.; *[Les] Grands voiliers à Uskudar*, n.d.; *Khan de la sultane Validé, à Constantinople*, n.d.; *Kief de Roumeli Issar*, n.d.; *Maisons turques, environs de Constantinople*, n.d.; *Marché dans la cour de la mosquée de Djeni-Djami à Constantinople*, 1861; *Misir Charsi*, n.d.; *Murailles de Constantinople*, n.d.; *Place de l'At Meidan à Constantinople*, 1861; *Place Top-Hané, à Constantinople*, n.d.; *Pointe du Sérail*, n.d., h.s.t.; *[Le] Port de Aya Kapi, Constantinople, côté occidentale de la Corne d'Or*, n.d.; *Scènes de rue turque*, n.d.; *Sur le Bosphore*, n.d., h.s.p.; *Sur le Bosphore*, n.d.; *Une rue à Constantinople: Carrefour de Sainte-Sophie à Constantinople*, n.d.; *[La] Vie paisible à Constantinople*, n.d., h.s.p.; *Village de Bebec, sur le Bosphore*, n.d.; *Voiliers et pêcheurs sur les côtes d'Uskudar*, n.d.; *Vue de Constantinople*, n.d.; *Vue de Constantinople (côte d'Asie)*, n.d., h.s.p.; *Vue de Constantinople (côte d'Europe)*, n.d.

Callande de Champmartin (1797-1883)

L'Affaire des casernes (auch *Le Massacre des Janissaires* genannt), ausgestellt 1827; *[Une] Rue à Constantinople*, n.d.

A. de Courtois (19^e)

Mosquée au bord du Bosphore, n.d., h.s.p.

Alfred de Courville (19^e)

Château de Tenedos, Istanbul, 1855; *Château des Sept Tours*, n.d.; *Cimetière à Eyoub*, n.d.; *Cour intérieure du Vieux Serrail*, n.d.; *Eyoub, Constantinople*, n.d.; *Intérieur de la mosquée du Sultan Mehemet*, n.d.; *Scutari, vue de Halach*, n.d.; *[Le] Serail, Constantinople*, n.d.; *Therapia*, n.d.

Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860)

Intérieur de parc avec figures, Constantinople, 1832-33

Eugène Delacroix (1798-1863)

Prise de Constantinople par les Croisés, 1840

Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876)

[Une] *Fontaine à Constantinople (Kiosque turc)*, n.d.; [Le] *Sérail, Constantinople*, n.d.

Jean Baptiste Durand-Brager (1814-1879)

Corne d'Or, n.d.; *Pecheries dans le Bosphore*, n.d.; *Vue de Constantinople*, n.d.

Paul Durieux (19^e)

Constantinople: Le Bosphore, n.d.

Henri Duvieux (19^e)

Barque sur le Bosphore, n.d.; *Bateaux sur le Bosphore, Constantinople*, n.d.; [Le] *Bosphore*, n.d.; *Caïque sur le Bosphore*, n.d.; *Caïques sur le Bosphore au coucher de soleil*, n.d.; *Constantinople*, n.d.; [La] *Corne d'Or*, n.d., h.s.p.; *Coucher de soleil à Istanbul*, n.d.; *Coup de vent sur le Bosphore*, n.d.; *Repos aux environs de Constantinople*, n.d.; *Soir d'été sur le Bosphore*, n.d.; *Stamboul, le débarcadère des barques*, n.d.; *Voiliers sur le Bosphore devant Istanbul*, n.d.; *Vue d'Istanbul*, n.d.; *Vue d'Istanbul*, n.d., h.s.p.; *Vue de Constantinople*, n.d.; *Vue de Constantinople*, n.d., h.s.p.; *Vue de Constantinople*, n.d., h.s.c.; *Vue de Constantinople au soleil couchant*, n.d.; *Vue du Bosphore*, n.d.; *Vue du Bosphore au clair de lune*, n.d.

Rudolph Ernst (1854-1932)

Intérieur de mosquée Rostem Pacha, Constantinople, n.d., h.s.p.; *Rêverie du soir à la Corne d'Or*, n.d.

Eugène Flandin (1803-1876)

À la fontaine, 1857; *Aux abords de la Grande Mosquée*, n.d.; [Le] *Château d'Anadolu Hisar*, 1852; *Château des Sept Tours*, n.d.; *Colonne d'Hippone, Constantinople*, 1855; *Constantinople*, n.d.; *Débarcadère à Bechiktach, Constantinople*, n.d.; *Entrée du Bosphore*, n.d.; *Mosquées et maisons sur le Bosphore*, n.d.; [Les] *Mures de Constantinople*, 1852; *Vue de Constantinople*, n.d.; *Vue de Corne d'Or*, 1852; *Vue de Scutari from the Bosphorus*, n.d.; *Vue de Stamboul*, n.d.; *Vue de la mosquée Süleymaniye et de la Corne d'Or*, 1852

Théodore Frère (1814-1888)

[Le] *Bosphore*, n.d.; *Café au bord du Bosphore*, n.d., h.s.p.; *Corne d'Or et Yeni Camii, Constantinople*, n.d.; *Kiz-Kulesi et le Palais de Topkapi, Constantinople*, n.d.; *Marché aux charbons à Cop-Hane, Constantinople*, n.d.; *Rameurs devant la Tour de Leandre*, n.d.; [Le] *Sultan*, n.d.; *Sur le Bosphore*, n.d.; *Vue de Galata à Constantinople*, n.d.; *Vue de Rumeli-Hissar (Le Château d'Europe)*, 1852, h.s.p.; *Vue de Stamboul*, n.d.

Eugène Giraud (1806-1881)

Incendie à Constantinople, n.d.

Louis-Émile Pinel de Grandchamp (1831-1894)

[La] *Leçon de Coran, à Istanbul*, n.d.

Jean-Antoine-Théodore Gudin (1802-1880)

Constantinople, n.d.; *Constantinople et le Bosphore*, n.d.; [La] *Corne d'or à Constantinople*, n.d.; *Incendie du quartier de Pera à Constantinople (9 août 1839)*, 1843; *Terrasse sur le Bosphore (n.r.)*; *Vaisseau dans la tempête – Barques dans le port de Constantinople*, n.d.; *Vue du Bosphore*, n.d.

Jules-Romain Joyant (1803-1854)

Constantinople, ca. 1850, h.s.p.

Charles Labbé (1820-1885)

[Le] *Kief sur la rive asiatique du Bosphore à Stamboul*, 1863

Paul Leroy (1860-1942)

[La] *Mosquée Yeni Valide Djami à Constantinople*, n.d.

Adolphe Yvon (1817-1893)

[Le] *Diseur de contes*, 1872; *Musiciens auprès d'une fontaine à Constantinople*, 1878

Felix Ziem (1821-1911)

Ziem hat um die zweihundert Gemälde von Istanbul anfertigt, deren Themen aus den folgenden Titelbespielen hervorgehen: *Constantinople*; *Stamboul*; *Istamboul*; *La Corne d'Or*; *Les Eaux douces d'Europe*; *Les Eaux douces d'Asie*; *Bosphore*; *Paysage du Bosphore*; *Pins parasols à l'embouchure du Bosphore*; *Un jour de fête sur le Bosphore*; *L'embouchure du Bosphore*; *Au bord du Bosphore*; *Embarcation au Bosphore*; *Petit Port en avant de Constantinople*; *Les rameurs sur le Bosphore*; *Caïques sur le Bosphore*; *Voiliers sur le Bosphore*; *Bateau ancré dans la baie de Constantinople*; *Une ruelle à Constantinople*; *Le marché à Istamboul*; *La foule des marchands aux abords d'une mosquée à Constantinople*; *Constantinople au soleil couchant*; *Constantinople au soleil levant*; *Le crépuscule au Bosphore*; *Le matin au Bosphore*; *Le Sérail au Bosphore*; *Fantasia à Constantinople*; *La halte de la caravane au bord du Bosphore*; *Le départ de la caravane*; *Sainte-Sophie*; *Scutari*; *La Tour Léandre*; etc.

Für das Inventar von Ziems Istanbul-Werken siehe das *Inventaire* in:

Pierre Miquel. *Félix Ziem*. (2 Bde) Maurs-la-Jolie: Éds. de la Martinelle, 1978

Auswahl der ausgestellten Istanbul-Gemälde von Félix Ziem

Salon de 1857 : *Constantinople, la Corne d'or* und *Place Saint-Marc à Venise, pendant une inondation*. Die Kritik äußert ein hartes Urteil über die ausgestellten Werke.

Salon de 1859 : *Vue de Constantinople*, *Constantinople, l'entrée des Eaux douces d'Europe*, *Gallipoli, effet de soleil couchant (Dardanelles)* und *Effet de soleil couchant sur les bords du Nil à Damanhour*. Die Kritiken sind sehr geteilter Meinung über die Qualität der ausgestellten Werke.

Salon de 1863 : *Constantinople. Des pèlerins sortent d'une mosquée et s'embarquent pour La Mecque*; *Tripoli (Syrie)* und *Tamaris (solitude)*. Die strengen Kritiken über die ausgestellten Werke haben keinen Einfluß auf seine Verkäufe, die sich in Zahl und in Höhe des Betrags steigern.

Salon de 1864 : *Stamboul, lever de soleil* und *Venise*

Salon de 1866 : *Stamboul, soleil couchant* und *Venise, soirée de septembre après la pluie*

Exposition Universelle de 1889 stellt ihn mit zwei Werken aus: *Stamboul, Sainte-Sophie dans la brume* und *Bords de l'Amstel. Hollande. Effet de soleil couchant*.

Exposition Universelle de 1900 präsentiert das Gemälde *La Tour de Léandre à Constantinople*.

Auswahl der französischen Künstler des Orientalismus aus dem 19. Jahrhundert

Victor Adam (1801-1866); Albert Aublet (1851-1938); François Barry (1813-1904); Antoine-Louis Barye (1796-1875); Hippolyte Bellangé (1800-1866); Joseph Bellel (1816-1898); Léon Belly (1827-1877); Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902); Narcisse Berchère (1819-1891); Hippolyte-Dominique Berteaux (1843-1928); Édouard Bertin (1797-1871); Albert Besnard (1849-1934); Alexandre Bida (1813-1895); Etienne Billet (1821-1888); Edmond de Boislecote (1849-1923); Maurice Bompard (1857-1936); Léon Bonnat (1833-1922); François Bonvin (1817-1887); Félix Bouchor (1853-1937); Michel Bouquet (1807-1890); Fabius Brest (1823-1900); Alexandre Cabanel (1823-1889); Henri de Chacaton (1813-1886); Émile Callande de Champmartin (1797-1883); Albert Charpentier (1878-1914/18); Alfred Chataud (1833-1908); Georges Clairin (1843-1919); Léon Cogniet (1794-1880); Alexandre Colin (1798-1873); Benjamin Constant (1845-1902); Fernand Piestre, dit Cormon (1824-1895); Hermann Corrodi (1844-1905); Vincent Courdouan (1810-1893); Alfred de Courville (19^e); Louis-Amable Crapelet (1822-1867); Adrien Dauzats (1804-1868); Edouard Débat-Ponsan (1847-1913); Alexandre Decamps (1803-1860); Alfred Dehodencq (1822-1882); Eugène Delacroix (1798-1863); Alfred Delobbe (1835-1925); Louis Devedeux (1820-1875); Théodore Devilly (1818-1886); Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876); Jules Didier (1831-1892); Étienne Dinet (1861-1929); Édouard-Jacques Dufeux (1840-1900); André Durand (1807-1867); Jean Baptiste Durand-Brager (1814-1879); Paul Durieux (19^e); Henri Duvieux (19^e); Rudolf Ernst (1854-1932); Eugène Flandin (1803-1876); Théodore Frère (1814-1888); Eugène Fromentin (1820-1876); Louis Gallait (1810-1887); Paul Gauguin (1848-1903); Théodore Géricault (1791-1824); Jean-Léon Gérôme (1824-1904); Louis-Eugène Ginain (1818-1886); Eugène Girardet (1853-1907); Eugène Giraud (1806-1881); Louis-Émile Pinel de Grandchamp (1831-1894); Jean-Antoine Gros (1771-1835); Jean-Antoine-Théodore Gudin (1802-1880); Gustave Guillaumet (1840-1887); Edmond Hedouin (1820-1889); Paul Huet (1803-1869); Victor-Pierre Hugué (1835-1902); Jean-August-Dominique Ingres (1780-1867); Eugène Isabey (1803-1886); Jules-Romain Joyant (1803-1854); Gustave-Adolphe Jundt (1830-1884); Charles Labbé (1820-1885); Charles Landelle (1812-1908); Jules Laurens (1825-1901); Hippolyte Lazerges (1817-1887); Paul Lazerges (1845-1902); Albert Lebourg (1849-1928); Jean-Jules Lecomte du Nouÿ (1842-1923); Adolphe Leleux (1812-1891); Gabriel Guillaume Lepaulle (1804-1886); Émile Lessoré (1830-1895); Henri Levy (1840-1904); Charles-Marie Lhuillier (vers 1824-1898); Emile-Charles-Joseph Loubon (1809-1863); Jules Magy (1827-1878); Prosper Marilhat (1811-1847); Jules Mignonney (1876-1929); Antoine-Alphonse de Montfort (1802-1884); Louis Mouchot (1830-1891); Dominique Papety (1815-1849); François Picot (1786-1868); Michel François Preaulx (18/19^e); Amadéo Preziosi (1816-1882); Barthélemy Pupier (1799-1860); Auguste Raffet (1804-1860); Henri Regnault (1843-1871); Georges Rochegrosse (1859-1938); Camille Rogier (19^e); Léon de Saint-François (1822-1886); Henri Scheffer (1798-1862); Louis Tesson (1820-1870 ou 1875); Charles de Tournemine (1812-1872); Théodore Valerio (1819-1879); Eugène Vidal (1850-1908); Ferdinand Wachsmuth (1802-1869); Adolphe Yvonne (1817-1893); Félix Ziem (1821-1911).

Erscheinungsreihe der Artikel in *Constantinople*

- I-II. Malte; III. Syra; IV. Smyrne; V. La Troade, Les Dardanelles:** *La Presse*, 1., 2., 5., 6. und 8. Oktober 1852 (Kapitel I-V; das erste Kapitel wird im Buch **En mer** genannt).
- I. Le Petit-Champ, la Corne d'or; II. Une Nuit du Ramazan; III. Cafés; IV. Les Boutiques:** *La Presse*, 17., 18., 19. und 22. Dezember 1852 (Kapitel VI-IX).
- V. Les Bazars; VI. Les Derviches Tourneurs:** *La Presse*, 15. und 16. April 1853 (Kapitel X-XI).
- VII. Les Derviches hurleurs; VIII. Le Cimetière de Scutari; IX. Karagheuz; X. Le Sultan à la Mosquée; Diner turc:** *La Presse*, 20., 21., 22. und 23. April 1853 (Kapitel XII-XV).
- XI. Les Femmes; XII. La Rupture du jeûne; XIII. Les Murailles de Constantinople; XIV. Balata, le Phanar, Bain turc:** *La Presse*, 27., 28., 29. und 30. April 1853 (Kapitel XVI-XIX).
- XV. Le Beïram; XVI. Le Charlemagne; Les Incendies; XVII. Sainte-Sophie; les Mosquées; XVIII. Le Sérail; XIX. Le Palais du Bosphore; sultan Mahmoud; le Derviche; XX. L'Atmeïdan:** *La Presse*, 20., 21., 22., 23., 24. und 25. September 1853 (Kapitel XX-XXV).
- XXI. L'Elbicei-Atika; XXII. Kadi-Keuï; XXIII. Le Mont Bougourlou, Les Îles des Princes:** *La Presse*, 28., 29. und 30. Oktober 1853 (Kapitel XXVI-XXVIII).
- XXIV-XXV. Le Bosphore:** *La Presse*, 1. und 2.-3. November 1853 (Kapitel XXIX-XXX; das letzte Kapitel ist im Buch ohne Titel).

Beispiele aus dem Referenzsystem in *Constantinople* von Théophile Gautier

Seite 30: Protée. 37: Shakespeare. 46: don Juan. 53: Villiers de l'Île-Adam, de la Lavalette. 57: Chompré. 58: Gérard de Nerval. 75: Victor Hugo, *Orientales*. 80: boulevard de Gand. 81-82: Alfred de Musset, *Namouna*. 85-86: Clément Boulanger, *Procession du Corpus domini, Tarasque, Fontaine de Jouvenc*. 87: colonnes cariatides d'Égypte; la grande rue des Boucheries de Francfort. 90: Virgile. 91: Homère, *Iliade*. 91: Janus; Leuvenboeck; Swammerdam. 94: Lord Byron. 96: théâtre de la rue Richelieu. 102: Mezzofanti. 105: le fil d'Ariane; les cailloux blancs du Petit-Poucet. 107: capitaine Cook. 111: Dante. 119: Jules David; la rue Richelieu; la rue de la Paix; *chez* Lami-Housset; *chez* Verdier; *chez* Bandoni; *chez* Jouvin; de Grand-Champ. 122: *Bal masqué de Gustave*. 131: Girault de Prangey. 132-133: Santon; Henri Heine, *Reisebilder*; Victor Adam. 133: Napoléon; Ratisbonne; la rue Saint-Jacques; Saint-Cloud; Temblequé; Grivas; la bataille d'Austerlitz; le ballon de Tomaski; Geneviève de Brabant. 141: Meyerbeer; Halévy; Berlioz. 149: Pirée; Barye; Toussenet; Strand. 160: *Mille et une Nuits*. 160: Godefroi de Bouillon; Henri Heine, *Conte d'hiver*. 165: *Bajazet, Bourgeois gentilhomme*. 175: Félicien David; Ernest Reyer. 193: Mignon de Goethe. 212; Prud'homme; Priape; Robert Macaire. 214: Molière, *Bourgeois gentilhomme*. 215; Rabelais; Beroalde; Eutraper; catéchisme poissard de Vadé. 226: Donizetti. 231: Castil Blaze. 232: Brillat-Savarin; Cussy; Grimod de la Reynière; Carême. 234: *Constitutionnel; Journal des Débats*. 297: la caricature des *gras* et des *maigres* de Breughel. 335: l'épée de Scanderberg. 337: le précepte de Boileau. 344: Louis XIV; Versailles. 351: Champollion. 353: le temple de Delphes; Phoebus-Apollon; la bataille de Platée, gagnée sur Xerxès; Apollonius de Thyane. 362: Georges Noguès. 379: la farce du *Franc et du Hammal*. 385; *Ronde des astres* de Félicien David. 386: *Cortège des Heures*; la fresque du Guide; palais Rospigliosi. 387: Lenau. 389: Paul de Kock. 411: prodigieux festin de Gargantua; colossales noces de Gamache. 414: château de la Belle au bois dormant.

Pierre Loti's Skandal-Artikel in *Le Figaro*

Dans le campement des marins de l'Atalante. Nuit du 20 août. – Suite

–

[...]

En moins de trois heures, le mouvement français s'était opéré avec une précision et un bonheur surprenants; la déroute du roi d'Annam était achevée.

Le bruit de l'artillerie, les coups secs des gros canons avaient cessé partout; les bâtiments de l'escadre ne tiraient plus, ils se tenaient tranquilles sur l'eau très bleue.

Et puis une foule blanche s'était répandue en courant dans les mâtures; tous les matelots restés à bord étaient montés dans les haubans, face à la terre et criaient ensemble: „Hurrah!“ en agitant leurs chapeaux. C'était la fin.

Déjà une chaleur accablante, une réverbération mortelle sur ces sables; les grandes fumées des villages incendiés montaient toujours, très droites, puis s'épanouissaient tout en haut de l'air en gigantesques parasols noirs.

Plus personne à tuer. Alors les matelots, la tête perdue de soleil, de bruit, sortaient du fort et descendaient se jeter sur les blessés, avec une espèce de tremblement nerveux. Ceux qui haletaient de peur, tapis dans des trous; qui faisait les morts, cachés sous des nattes; qui râlaient en tendant les mains pour demander grâce; qui criaient „Han!... Han!...“ d'une voix déchirante, – ils les achevaient, en les crevant à coup de baïonnette, en leur cassant la tête à coup de crosse.

[...]

On ne les reconnaissait plus, les matelots; ils étaient fous. – On voulait les retenir. – On leur disait: „Mais c'est sale et lâche, mes pauvres amis, ce que vous faites là!“

Eux répondaient:

– Des sauvages, cap'taine! – Ils ont bien promené la tête du commandant Rivière au bout d'un bâton, dans leur ville!...

– Ça, des vrais hommes, cap'taine? – Si c'était nous les battus, ils nous auraient coupés en morceaux – vous savez bien – ou sciés entre des planches!

Rien à répondre à cela; c'était vrai – et on les laissait à leur sombre travail...

Après tout, en extrême Orient, ce sont les lois de la guerre. Et puis, quand on arrive avec une petite poignée d'hommes pour imposer sa loi à tout un pays immense, l'entreprise est si aventureuse, qu'il faut faire beaucoup de morts, jeter beaucoup de terreur, sous peine de succomber soi-même.

Pierre Loti. „Au Tonkin. La prise de Hué. II“, *Le Figaro* 17 octobre 1883, 1.

Abkürzungen für die Analysen von *L'Immortelle*

A	l'antiquaire
ap	plusieurs personnes: les invités, la foule, des consommateurs, autres personnages sans intérêts: le garçon, un gros homme: c'est le père de la domestique, peut-être [cf. <i>L</i> , S.80], quelque consommateur, un autre vieil homme [cf. <i>L</i> , S.139] etc.
b	bateau
C	Catherine Sarayan: „l'amie de l'héroïne“ [<i>L</i> , S.8]
cq	caïque
d	la domestique
e	l'enfant
f ¹	la fille danseuse
ft	la femme turque: „est-ce la mère de l'enfant?“ [<i>L</i> , S.92]
H	„un homme d'une trentaine d'années“ [<i>L</i> , S.60]; „vêtu à l'européenne avec une certaine élégance et portant de grosses lunettes noires“ [<i>L</i> , S.130]; „ses traits sont fermés, presque malveillants“ [<i>L</i> , S.130]; il semble avoir le même rôle pour L ² qu'a M pour L
h ¹	premier homme à fournir des informations: „[un] homme [qui a] [...] un air de bureaucrate un peu minable“ [<i>L</i> , S.127]
h ²	deuxième homme à fournir des informations: „les traits sont gras et accusés en même temps, la peau luisante; les yeux, la bouche, ont un sourire rusé et servile d'entremetteur oriental traditionnel“ [<i>L</i> , S.129]
L	„Appelez-moi Leïla“ [<i>L</i> , S.37]; „Je m'appelle Lâle. Ça veut dire tulipe“ [<i>L</i> , S.54]; „Eliane... ou Liane... ou quelque chose comme ça...“ [<i>L</i> , S.126]; „Son prénom, c'est Lucile“ [<i>L</i> , S.128]; „Elle s'appelle Lâle, et non Lucile...“ [<i>L</i> , S.130]
L ²	„une jeune femme [...] qui poussaît être L (coiffure, maintien, etc.)“ [<i>L</i> , S.121]
L ³	elle rappelle un peu L
lv	le vendeur au marché d'occasions
M	„il joue, aux yeux de l'amant, le rôle du mari“ [<i>L</i> , S.9]
N	„André Varais“ [<i>L</i> , S.117]
ou	les ouvriers
p	un pêcheur
PP	deux policiers
S	un vieillard qui vend „des souvenirs à la porte de la mosquée“ [<i>L</i> , S.105]
v	voiture

Bewegungsanalyse von *L'Immortelle*

Unter Bewegung wird in der Physik die Ortsveränderung eines Körpers oder Massepunktes verstanden. In dieser Untersuchung wird zwischen **Statik** und **Dynamik** ein weiterer Aspekt eingeführt, der unter dem Begriff **Initiative** Impulswirkungen für szenenübergreifende Bewegungsabläufe beschreibt.

Bewegungselemente

N: N, als Mittelpunkt der 'Handlung', werden Bewegungen von ihm initiiert. Er ist ständig der Befragende, der seine Umgebung dadurch zur Teilnahme [=Bewegungen] auffordert. Durch eine gezielte Frage löst er zuerst die etappenweise stattfindende Stadtbesichtigung aus, die den größten Anteil der Bewegung des Films darstellt: „N *off*: [...] Mais ne deviez-vous me faire visiter les anciens sérails, les mosquées, les bazars?“ [L, Sz.37, S.42].

Umgebung: Personen und Gegenständen um N.

Beobachter (=Kamera): N ist ein sichtbarer Erzähler, der in der *réalité romanesque* lebendig wird, und N² ist ein unsichtbarer Erzähler (*le romancier*). Der letztere ist ein unabhängig von der Wirklichkeit des Textes imaginär anwesender N, durch dessen Wahrnehmung schließlich alles abläuft. N² wird durch die Kamera personifiziert. Dies fällt besonders durch abrupte, eine Suche assoziierende Kameraschwenks auf, die die Umgebung abtasten, ohne daß N zu sehen ist: „La caméra elle-même inspecte largement le paysage [...]. L'appareil, reprenant plus ou moins les mouvements de recherche amorcés à la fin du plan précédent, effectue une série de rotations, vers la gauche d'abord, puis revenant à droite, puis à gauche avec une plus grande amplitude, et revenant enfin à son point de départ [...].“ [L, Sz.39, S.45]. Die nächste Szene wird wieder von N übernommen, der in der gleichen suchenden Haltung die Bewegungen des Kameras weiterführt: „N, debout en premier plan [...], regardant à droite et à gauche, reproduisant ainsi de la tête les allées et venues de la caméra au plan précédent, cherchant quelqu'un [...].“ [L, Sz.40, S.45].

1. Detailanalyse

Beurteilungskriterien

Bewegungen von N und Beobachter/Kamera sind in den jeweiligen Spalten durch Striche markiert. In der Spalte: Umgebung sind die optisch und akustisch wahrnehmbaren Personen und Objekte durch Initialen geordnet (z.B. *v* für *voiture*). In der Übersicht-Spalte befinden sich Zahlen (**1** für N, **2** für Umgebung und **3** für Beobachter/Kamera), die die festgestellten Bewegungen resümieren, wobei jeweils die Nummer der Spalte, in der konkrete Bewegung nach subjektiver Auffassung festgestellt wurde, angegeben ist. Die Zahl **0** steht für eine rein statische Bewegung, d.h., trotz einer Kennzeichnung in den ersten Spalten muß nicht zwingend eine Bewegung konstatiert worden sein. Dies gilt jedoch nicht für die Beobachter/Kamera-Spalte. Auch die kleinsten Kameraschwenks wurden als Bewegung konstatiert.

Eine weitere Differenzierung wird bei den Bewegungen Ns getroffen: Während seiner Suche nach L taucht in der Übersicht-Spalte die Ziffer (**1**) auf. Dies geschieht, um seine Initiativegebung, die die Szene prägt, festzuhalten. Beispielhaft seien die Szenen 156 und 157 genannt. In der ersten Folge ist N in Bewegung: Er geht auf C zu und drängt auf ein Gespräch mit ihr über L. In der Folgeszene ist N nicht anwesend. Die offene, von C noch nicht beantwortete Frage steht noch im Raum. Die Immobilität von C („Elle regarde la caméra fixement sans faire un geste“, [L, Sz.157, S.123], deswegen die Ziffer **0**), wird durch die Aufforderung Ns zur Initiative überlagert und verleiht der Szene eine Bewegung durch seine anhaltende Erwartungshaltung (deswegen (**1**)). In einer anderen Szene (188) wird eine von N aufgesuchte Frau beschrieben, ohne daß N auf der Bildfläche anwesend ist. Auch hier dominiert die Suche als Leitmotiv die Statik der Szene und sie wird daher in der Übersicht mit (**1**) gekennzeichnet.

Schließlich soll auf eine zweimal verwendete Kombination **1+0** hingewiesen werden. Es betrifft die Szenen 348 und 350, in denen N in dem weißen Auto gezeigt wird. Die Ziffer **1** erfolgt, weil er das Auto fährt. Die Ziffer **0** wird hinzugefügt, weil er kein Ausweichmanöver unternimmt, obwohl er

auf den Hund reagieren müßte. Es herrscht eine unlösbare Spannung zwischen äußerer Dynamik und voluntativer Statik.

Die letzte Spalte führt die Bewegung/Statik beschreibende Textausschnitte als Beleg an. Dabei werden in der Zitatspalte auch die Bewegungen von verschiedenen Personen oder Gegenständen, soweit sie vorhanden sind, differenzierend aufgegriffen (Sz.32). So werden z.B. in der Szene 62 in der Zitat-Spalte beide Bewegungen der in der Umgebung-Spalte vorhandenen Personen durch Zitate bezeichnet, während in Szene 59 nur der die Bewegung ausführenden Person ein Zitat gewidmet wird.

→ **Tabelle: Übersicht 1 [Ü-1]**

2. Schwerpunktanalyse

Beurteilungskriterien

Bei der folgenden Aufarbeitung der Beziehung zwischen den genannten Aspekten (N, Umgebung, Beobachter/Kamera) und der Bewegung wird eine Einordnung in die Rubriken unternommen, die zwischen unbewegten (Statik), weniger bewegten (Initiative) und stark bewegten (Dynamik) Szenen unterscheidet und eine Dominanz bestimmt. Auch wenn dynamische Elemente vorhanden sind, wird die Szene dennoch als statisch bezeichnet, soweit ein erkennbarer Hinweis aus der Perspektive der anderen Hauptebenen hervorgeht. So werden Querverbindungen außerhalb der betrachteten Dreieckskonstruktion unternommen.

Die statische Szene wird weiterhin mit **0** bezeichnet. Gesprächsszenen, in denen nur Eventualitäten geäußert oder belanglose Äußerungen vorgetragen werden, fallen hierunter. In bezug auf L tauchen zwei Szenen (247, 269) auf, in denen vorhandene Fortbewegung zu beobachten ist, aber durch die Wahl des Objektivs der Kamera ein gegenteiliger Effekt erzeugt wird („L’objectif est choisi de telle manière qu’elle ne semble pas se rapprocher, bien que le plan dure assez longtemps“ [L, Sz.247, S.163]), so daß auch diese Szenen als statisch bewertet werden. Auch Ns Passivität bei seiner Todesfahrt, die in der Detailanalyse mit **1+0** gekennzeichnet wurde, wird insgesamt als statisch aufgefaßt.

Die Ziffer **8** bezeichnet die Initiative. Unter Initiative wird im allgemeinen der durch Motivation geprägte Antrieb zum Handeln verstanden. Einengend werden hier Handlungen oder Bewegungen bezeichnet, die für die Hauptakteure und den *ciné-lecteur* keinen Sinn ergeben, nicht im Zusammenhang mit der aktuellen Szene stehen und bei denen die Beweggründe des Handelnden im Dunkeln bleiben. Auch wenn die Bewegung ausdrucksvoll ausgeführt ist, wird lediglich eine Initiative angenommen, wenn für den Betrachter der Bezug zum Gesamtgeschehen nicht offenbar werden kann. So wird, Robbe-Grilletts Streben nach Ablenkung durch das wahllose Einwerfen von Szenen vorbeugend, eine Konzentration auf L, N und ihre Geschichte erzeugt.

Auch Handlungen von L und N fallen unter diese Kategorisierung. So wird z.B. deren entspanntes Flanieren und Stöbern auf dem Basar oder im Antikladen beim Kauf einer Statue mit **8** markiert. Auch Gestik wie das Betrachten der Uhr, Kopf- und Händebewegungen und rein mechanische Bewegungen, z.B. das Zerdrücken des Adresszettels, wird so bezeichnet. Durch Dämpfung der örtlichen Atmosphäre läßt sich eine andere Art dieser Kategorie aufzeigen: In der Szene 53 streichelt N Ls Gesicht in seiner Wohnung. In Szene 100 (in 101 vollendet) wird die gleiche Handbewegung auf dem verwahrlosten Friedhof wiederholt. Bewegungen, die nur von der Kamera oder von Gegenständen durchgeführt werden, bei denen die Hauptakteure jedoch in Immobilität verharren, werden hier einbezogen. Als prägnantes Beispiel dient die kurze Szene 219. Trotz der sich im Ablauf der Szenen immer mehr steigenden Geschwindigkeit des Autos wird die Szene durch die Beschreibung des Gesichtsausdruckes reduziert, indem er als der von einer abwesenden Schlafwandlerin beschrieben wird. Ebenfalls unter eine Abschwächung fällt das Wiederholen von Bewegung (z.B. das mehrfache Zerdrücken und Wegwerfen des Papiers mit wechselnden Örtlichkeiten in Szenen 126, 128, 130, 270, 271, 337).

Die Bewegungen von Unbekannten werden häufig unter der Ziffer **8** zugeordnet, soweit bei einer Gesamtbetrachtung, die auch Querverbindungen berücksichtigt, ein direkter Zusammenhang hergestellt werden kann. Beispielhaft sei auf Szene 35 verwiesen, in der die Haushälterin entschlossen die Straße überquert, den Stuhl holt und ihn zurückbringt, während sie eine Diskussion mit einem unsichtbaren Mann führt, oder die Bewegung des Hinsetzens der Kaffeegäste (Sz. 41), u.ä.. Zu einem letzten Kriterium der Einordnung zählt das Zusammentreffen von kleinsten Bewegungseinheiten, die sowohl Gegenstände als auch Personen betreffen.

Die Ziffer **9** bezeichnet die Dynamik, wie sie zu Beginn des Kapitels verstanden wird. Teilweise werden durch die Charakterisierung im *ciné-roman* Bewegungen, die von der Grundidee als Initiative einzuordnen wären, dem dynamischen Bereich zugeordnet. So geht L die Stufen von Ns Treppenhaus mit „majestätischen“ Schritten, d.h. bestimmt und sich ihrer sicher hinauf (cf. Sz.30). Ähnliche, auf die Gestik bezogene Kommentare Robbe-Grillet's, bewegen von der Grundstimmung her ruhige Szenen. In der Szene 92 erhebt L ergeben ihre Hände („dans un mouvement comme de reddition“ [L, Sz.92, S.89]), was die Statik auflöst. Als Kriterium der Einordnung wird hier nicht die körperliche, sondern die geistige Dynamik, also die Absicht, gewählt. Diese wird auch durch akustische Aufforderungen in die Atmosphäre der Szene hineingetragen (cf. Sz.42). Auch über mehrere Szenen anhaltende Geräusche, die im Zusammenhang mit Bewegung entstehen, übertragen diese durch ihr Fortwirken. Arbeiter, die gerade dabei sind, 'Byzanz zu konstruieren', bringen durch ihre permanente Tätigkeit im Hintergrund Leben in die Szenenatmosphäre und unterstützen den Gang der Szene.

Sz.	N	U	B/K	Ü-1	Zitate	Ü-2
	(1)	(2)	(3)			
1		v		2		0
2		L		0		0
3				0		0
4		L		0		0
5		L		0		0
6		b		2		0
		L				
7		L		0		0
8		L		0		0
9		L		0		0
10		L		2	d'un mouvement lent de tout le corps, L se	8
				3	retourne vers la caméra qui avance alors dans sa direction	
11				1	N lève lentement la main gauche et manœuvre la petite tige de bois verticale qui ouvre toute une série de lames	0
12		p		0		0
13		p		0		0
14		p		3	-le pêcheur même toujours assis sur sa chaise -la caméra [...] pivotant sur son axe	0

15	ft		2	la femme se retire en arrière d'un mouvement vif	8
	e		3		
16	S		3	la camera pivote	0
17	p		0		0
18	p		0		0
	M				
19			0		0
20	p		2	[M] siffle [...] et fait claquer son fouet	8
	M				
21			1	se retire vivement en arrière (comme pour échapper au regard de M)	0
22	L		0		0
23	L		1	-L se retourne [et] il se retourne à son tour	9
	M		2	-[elle] se met en marche	
			3	-la camera l'accompagne dans son déplacement	
				-N [la suit]	
24	v		2	il est en train d'attacher un gros chien	9
	M		3		
25	v		2		9
26	v		0		0
	L				
27			0		0
28			0	-N [...] se retournant vers la caméra	0
			3	-puis il commence à décrire du regard, très lentement, toute la pièce	
29			3	vue panoramique de la pièce telle que l'aperçoit N dans sa rotation	0
30	L		2	-L [...] franchit le seuil de la maison de N.	9
				-elle s'avance, d'un pas net et majestueux	
				-elle commence à gravir les premières marches	
31	L		1	-la caméra a [...] effectué un recul, [...] puis une rotation	9
	app		2		
			3	-L [...] est en train de gravir les dernières marches. Elle traverse le palier et pénètre dans la pièce	
				-N s'avance à ses côté	
				-elle ses détourne [...] dans une brusque volte-face	

32	L	1	-N entre [...] dans le champ	9
	C	2	-Les deux femmes se serrent la main rapidement	
	app	3	-L se détourne brusquement et poursuit son chemin, vers les fenêtres	
	b		-un jeune homme entre dans le champs	
			-ils sortent ensemble	
			-la caméra, suivant le regard de N, pivote	
			-les bateaux [...] passent	
33	b	2	la vue se relève [...] balayant l'eau d'un mouvement vertical, régulier, sans rectification latérale	0
		3		
34	L	0		0
35	d	2	-elle traverse la route et se dirige vers la chaise dont elle s'empare	8
			-elle revient vers la maison	
36	L	1	ils se mettent en marche vers l'avant	0
		2		
37	L	2	-elle se retourne d'une brusque volte-face	0
	app	3	la caméra:	
			-recule	
			-commence une lente rotation, régulière	
			-découvre	
			-se poursuit	
			-élimine	
			-passe	
			-s'arrête	
38	L	3	la caméra:	0
	app		-commence à s'avancer	
			-renonce [...] à poursuivre dans cette direction. et pivote vers la droite	
39	app	3	la caméra [...] inspecte largement le paysage:	0
			-reprenant plus ou moins les mouvements de recherche amorcés à la fin du plan précédent, effectue une série de rotations	
40	app	1	N [...] regardant à droite et à gauche, reproduisant ainsi de la tête les allées et venues de la caméra au plan précédent, cherchant quelqu'un	0
41	app	2	[un] jeune couple est en train de s'asseoir	8
	M			

42	L	1	-N [...] tourne la tête sans hâte vers la droite	9
	M	2	-pour suivre son regard, la caméra pivote auss vers la droite	
	app	3	-la caméra reprend son mouvement vers la droite	
			-N s'est levé de sa chaise	
			-N cherche en hâte de la monnaie dans la poche [...], dépose deux pièces sur la table et s'en va, à la suite de L qui a déjà repris sa marche	
43	b	2	[sur le bateau avec la côte qui défile à l'arrière-plan]	9
	L			
44	b	2	l'image n'est pas fixe: [...] elle se déplace lentement	9
		3		
45	L	1	-la caméra [...] pivote lentement [...] d'un mouvement continu et régulier	9
		2		
		3	-L et N marchent côte à côte, [...] s'éloignant	
46	L	3	lente rotation	0
47	b	2	l'eau et le paysage qui défile	9
48	L	1	-il se penche [...] et avance la main, lui caressant la base du cou en faisant le geste de la cueillir	9
			-N se penche davantage [...] pour la saisir de nouveau, par la nuque	
49	L	1	N continue à caresser la jeune femme	9
	p			
50		0		0
51		0		0
52	L	1	-elle s'avance [...] tandis que N est allé jusqu'à la porte qu'il a refermée	9
		2	-elle fait une brusque volte-face	
53	L	1	-la main de N entre dans le champ et vient se poser sur le visage, qu'elle caresse avec lenteur du bout des doigts écartés, s'attardant sur les yeux dont ils interceptent le regard, puis sur la bouche	9
			-N [...] lui caresse la base du cou et commence, de la même main et toujours aussi lentement, à défaire le haut du chemisier	
			-comme pour se frotter à cette main, ou lui échapper, la jeune femme se détourne à demi et reste ainsi	
			-L se laisse faire sans opposer la moindre résistance, mais sans le regarder, et tout sourire disparu de ses traits	
54	L	0		0

55	L	2	-L se dresse d'un bond sur son séant	9	
		3	-elle se drige [...] vers l'eau et y pénètre d'un pas décidé		
			-la caméra pivote		
56		1	N [...] tirant sa montre de la petite poche du haut de sa veste	8	
		3			
57	S	1	il a un geste d'impatience pour consulter sa montre [...].	9	
	H	(2)			
		3			
58	L	1	-la caméra s'avance d'un mouvement lent, rectiligne et régulier	9	
		2			
		3	-N [...] marche dans la même direction mais un peu plus vite		
			-ayant aperçu quelque chose, il oblique vers la droite		
			-la caméra, tout en continuant d'avancer sans changer de direction, pivote en même temps de ce côté, puis s'arrête		
			-[elle] se relève d'un mouvement souple, et lui fait une petite révérence cérémonieuse		
			-elle met un genou en terre		
	-puis se relevant				
		-aussitôt elle exécute une volte-face et s'éloigne, suivi de N			
59	L	1	elle reprend sa marche, accompagnée de N qui vient de la rejoindre	9	
	S	2			
60	L	2	-L est en train de se laver les pieds	9	
			-ayant essuyé son second pied [...] et remettant son second soulier		
61	L	1	-N et L [...] marchant côte à côte	9	
		2	-ils s'éloignent		
		3	-la caméra pivote		
62	L	1	-[le pêcheur] gravit lentement la pente	9	
	p	2	-N et L descendent en se tenant par la main		
63	L	1	-N et L [...] avancent [...] flânant au hasard	8	
		A	2		-la caméra pivote pour les accompagner
			3		-l'antiquaire [...] se précipite pour ouvrir

64	L	2	-le marchand [...] entrain d'ouvrir [...] le petit rideau de la vitrine	8
	A	3	-saisit avec précaution un des objets exposés -tend l'objet à L -s'efface [...] en arrière -la caméra recule et découvre L puis N -L se retourne d'un mouvement brusque vers la porte	
65	L	1	-N et L en train de s'éloigner	8
	M	2	-la caméra [...] continue de les accompagner en pivotant	
	A	3	-N se retourne pour regarder en arrière -la caméra s'est arrêtée, elle aussi, puis revient en arrière, suivant le regard de N -M [...] s'éloigne -la caméra [...] poursuit sa rotation	
66	f ¹	2	une danseuse [...] exécute un numéro traditionnel «oriental» à la mode d'Istanbul	8
67	L	1	-des hommes exclusivement, isolé ou en petit groupes [...] dans une immobilité totale	9
	app	2	-N et L s'avancent côte à côte, puis s'immobilisent eux aussi	
68	f ¹	2	la danseuse [...] exécute [...] des mouvements lascifs plus accentués, ondulant des hanches, se cambrant en arrière longuement, etc.	8
69	L	1	-L et N [...] en train de s'installer	8
	app	2	-la fille [...] exécutent des mouvement serpentins	
	f ¹			
70	L	0		0
71	L	1	-la danse se poursuit	9
	H	2	-[N] lève lentement sa main pour la poser à la base du cou -lorsque, enserrant davantage la nuque, il force L à courber la tête, cédant progressivement à la pression des doigts	
	f ¹			
72	L	1	-il se penche sur elle, comme pour l'embrasser	9
		2	-elle se dégage gentiment	
73	L	1	il [...] lui courbe de nouveau la nuque sous sa main	9
74	L	1	-il manipule les boutons	9
		3	-la caméra recule et découvre [...] L	

75	L	2	-ses deux mains, qui reposaient, paumes offertes, de part et d'autre des cuisses, remontent dans un mouvement ondulant analogue à ceux de la danseuse -tout en imitant plus ou moins les gestes de la danse, elle commence à dégrafer sa robe et à défaire ses cheveux	9
76		0	ses traits sont immobiles, les yeux fixes, dans une attention intense, mais sans autre expression particulière	0
77	L	2	finit par se laisser tomber en arrière	9
78		0	le visage de N, toujours immobile et tendu	0
79	L	3	-l'image est en mouvement dès le début du plan et jusqu'à la fin -le mouvement d'appareil -une rotation lente et régulière [...] - se poursuit sans s'arrêter -la caméra continue de pivoter, comme pour montrer ce qu'il voit	8
80	L	1 3	-ce plan aussi est en mouvement dès sa première image: une lente rotation -la caméra poursuit sa rotation dans le sens indiqué par le regard de l'homme -la caméra continue de balayer -N [...] termine un pas vers elle et s'arrête	0
81	d ap	3	-la caméra a commencé une rotation [...] éliminant le jardin [...] passant sur les fenêtres -le mouvement d'appareil continue sans ralentir	0
82	L	1 2	-il va l'atteindre et poser sa main gauche sur la chair à la base du coup -elle fait une brusque volte-face vers lui	9
83	L	1 2 3	-L fait une sorte de geste d'accueil cérémonieux et soumis, écartant les mains du corps et les présentant en avant, paumes ouvertes -N se met [...] en marche vers elle, avec lenteur, accompagné par la caméra -L, sur le point d'être rejointe, baisse les bras et redresse le visage, avec des yeux affolés. Comme cherchant à s'enfuir mais liée sur place, elle tourne vivement la tête à droite et à gauche	9
84	L	1 2 3	-il s'avance très lentement vers L -la jeune femme [...] recule seulement le corps le plus qu'elle peut en arrière -la caméra [...] se met à avancer	9
85	L	0		0

86	L	0		0
87	L	1	-elle tend la main vers lui	9
		2	-L se met enfin à écrire [...]; mais comme N revient vers elle pour le prendre et lire l'adresse, elle arrache vivement la feuille avant de le lui tendre. Il se penche sur elle pour saisir la feuille arrachée, qu'elle froisse aussitôt en boule pour la jeter	
88	L	0		9
89	L	2	L [...] s'enfuyant en courant	9
90	L	2	-L [...] continue sa course [...] s'engage sous la voûte et, après quelques zigzags, ressort à l'autre bout dans le soleil, s'éloignant -un brusque crochet [...] la fait disparaître	9
91		0		0
92	L	1	-l'appareil pivote lentement	9
		2	-la caméra cesse sa rotation pour s'avancer avec lenteur	
		3	vers la jeune femme -jeune femme [...] donnent des signes d'affolement, cherchant des yeux une issue -marchant vers elle et dépassant la caméra, N entre dans le champ -L, dans un mouvement comme de reddition, lève les les mains de part et d'autre du corps -elle se laisse tomber en avant [...] à genoux, prosternée devant l'homme	
93	L	0		0
94	L	1	-N ramant sans se hâter	9
	cq	3	-la caméra pivote pour accompagner la barque qui s'éloigne	
95	L	1		9
	cq			
96	L	3	-la caméra recule tout en pivotant	9
	b			
	cq			
97	L	1	-la caméra continuant son mouvement de rotation	8
	ft	2	-L [...] qui descend [...] suivie de N	
		3	-[la femme] se retire en arrière	
98		0		0
99		0		0

100	L	1	-la caméra est en mouvement dès le début du plan	8
		3	-il élève lentement une main vers le visage de son amie	
101	L	1	-L'homme termine son mouvement [...] et caresse	8
		2	de la main, doigts plus ou moins écartés, le visage de la jeune femme [...] jusqu'à la base de son cou	
			-elle-même bouge légèrement sous la main de N (pour s'y frotter ou pour lui échapper?)	
102	L	3	la caméra se déplace	0
103	ou	2	six ou sept hommes armés de marteaux et burins frappent sur d'énormes bloc de pierre	9
104	L	2	s'étant mise en marche, elle passe devant lui, en longeant le mur crénelé	9
105	L	1	-L s'avance [...] suivie de N	9
	e	2	-en même temps l'appareil recule pour les conserver en pied	
		3	-le gamin [...] traverse le chemin [...] en se dirigeant vers la gauche	
			-la caméra pivote de ce côté pour le suivre	
			-N s'engage sur un escalier de descente	
			-elle fait un ou deux pas sur place, comme indécise, [...] puis dait demi-tour et s'éloigne à pas rapides	
			-la jeune femme accélère encore le pas et se met tout à fait à courir; elle disparaît	
106	ou	2	-ils ont tous cessé le travail, ils sont debout, chacun près de son bloc de pierre, et ils regardent vers [...] la tour où L vient de disparaître	0
			-puis, conservant le visage levé, ils ramènent les yeux, l'un après l'autre, vers la caméra (ils tournent plus ou moins la tête et même tout le corps, en même temps)	
107	L	0		9
	e	2		
	v			
108		1	N gagnant un des escaliers [...] il descend les marches d'un pas régulier	8
109		3	le plan est en mouvement dès ses premières images: lente rotation régulière	0
110		1	N [...] s'avance en biais à pas lents	0
111		1	il lève la main droite vers le dessin sculpté qu'il caresse distraitement, puis répète le geste de consulter sa montre	0

112			0			0
113			0			0
114			0			0
115			0			0
116			0			0
117	ft		2		phares [...] tirant de l'obscurité une femme qui s'avance vers la caméra	0
118			0		N immobile sur le même sentier	0
119	p S H		2		-trois hommes [...] s'avancent vers la caméra, sur le sentier -ils s'immobilisent lorsqu'ils sont en pleine lumière	0
120			1 3		-N, qui sans doute s'est enfin décidé à s'en aller, marche le long des tombes -la caméra recule à mesure qu'il avance	0
121	M		0		il est debout, immobile, les jambes un peu écartées, et il regarde face à la caméra	0
122			0		il est immobile, étendu sur le dos, [...] les yeux ouverts sans rien voir, tournés vers le plafond	0
123	e		0		même effet de phares faisant [...] sortir de l'ombre -puis y rentrer- l'enfant [...] immobile	0
124			0		N [...] toujours étendu sur le dos et immobile, les yeux dans le vide	0
125	d		2 3		-la jeune domestique [...] se met à monter l'escalier lentement -la caméra [...] accompagne le domestique dans sa montée, sans changer de place, pivotant seulement -la fille gravit la première volée -elle s'engage, ayant franchi le palier intermédiaire la seconde volée vers le deuxième étage -elle reprend [...] sa montée vers le palier du deuxième étage	8
126			1		-N [...] en train de fouiller les touffes de végétation sauvage à la recherche du feuillet arraché -l'ayant trouvé [...] il défroisse la boulette et considère longuement la feuille qu'il tient d'une main -puis il la chiffonne à nouveau, lentement, d'une seule main, et la lance dans les broussailles -ensuite il croise les bras, comme réfléchissant	9
127			0			0

128			1	répétition du geste de N froissant le papier en boule et le jetant dans les broussailles	8
129			0		0
130			1	nouvelle répétition du geste de N froissant et jetant le feuillet d'agenda	8
131		p	0		0
132			3	-lente avancée de l'appareil -le mouvement est continu, raide et régulier -N [...] immobile	0
133			3	-même mouvement d'appareil qui se continue -même vitesse, et même inclinaison de l'axe de vue	0
134		L ² app	2 3	-le même mouvement d'appareil se continue encore -des gens circulent dans tous les sens, en assez grand nombre -la caméra [...] les dépasse ou les croise les uns après les autres, se rapproche d'une jeune femme qui [...] ressemble à L -la caméra l'ayant presque rattrapée, [...] la jeune femme se retourne vers l'objectif -le mouvement d'appareil a cessé dès son retournement	8
135		app	0	tout les passants sont [...] immobiles (comme pour écouter la prière?), répartis, isolés ou par deux	0
136		e L ²	2	-un petit garçon assis [...] sur un rebord de pierre -s'en allant, au loin, toute seule, on voit la jeune femme qui [...] ressemble à L	0
137		app	2	un enterrement [...] s'avance	9
138		L	0		0
139		L	0		0
140			3	-N [...] reste à fixer, les yeux dans le vide [...], la caméra -l'appareil s'avance [...] d'un mouvement régulier	0
141		L	0	L [...] ne bouge pas	0
142			1	-N allongé [...] sur son divan -N se metdebout d'un bond	0
143		d	1	N entre [...] dans le champ	8
144		d	2	elle [...] avance la main pour tendre les lettres	0

145		1	-N [...] se dirige vers la table	8
		3	-la caméra l'accompagne dans ce déplacement, en pivotant [...] d'un mouvement lent et régulier	
			-N [...] change de direction et sort d'un pas machinal par l'avant	
			-la caméra [...] continue sans s'arrêter ni ralentir, à pivoter	
146		0		0
147		1	-il lit distraitement une lettre [...] qu'il chiffonne en boule aussitôt et jette devant lui	0
		3	-la caméra a [...] pivoté [...] et continue son mouvement avec régularité	
148		0		0
149		1	-il se dirige vers la fenêtre centrale	0
		3	-il en repousse les volets à deux mains	
			-la caméra s'est approchée	
150		3	l'image remonte avec lenteur	0
151		1	-N [...] est en train de descendre	8
			-il s'immobilise un instant	
			-il reprend ensuite sa descente, franchit le palier et s'engage sur la volée inférieure	
152	app	3	la caméra est en mouvement depuis les premières images	8
153		0		0
154	L ² b app	2	un vapeur de transports en commun est [...] en train de manœuvrer	0
155		0		0
156	L ² C	1	-elle traverse la terrasse	8
		2	-l'appareil [...] a [...] pivoté	
		3	-[C] s'avance vers son amie	
			-la grande fille s'en va, s'éloignant et sortant par le fond	
			-N entre [...] dans le champ	
			-suivi par le caméra	
157	C	0	elle regarde [...] fixement sans faire un geste	0
		(1)		
158	C app	0	deux ou trois hommes isolés, assis à des tables assez lointaines, immobiles devant des verres de thé, lisant un journal ou ne faisant rien	9
		(1)		

159	C	0		9
		(1)		
160	L	2	-la caméra s'avance d'un mouvement lent et régulier	9
	C	3		
	app	(1)	-trois ou quatre invités se tiennent immobiles [...] air figé	
			-elles aussi se figent peu à peu; leurs gestes sont plus lents, leurs attitudes plus raides	
161	C	1	-l'appareil recule	9
		2		
		3	-N lui tend son agenda de poche [...] dont elle s'empare et qu'elle ouvre en dégageant le petit crayon	
162	h ¹	0		9
		(1)		
163	h ¹	0		9
		(1)		
164	h ¹	0		9
		(1)		
165	h ¹	0		9
		(1)		
166		0		9
		(1)		
167	h ²	0		9
		(1)		
168		0		9
		(1)		
169	H	3	-la caméra recule	9
		(1)	-N apparaît	
170	H	0		9
		(1)		
171	L ²	2	la jeune femme disparaît [...] en se retirant en arrière d'un mouvement vif	9
	H	(1)		
172	L ²	0		9
		(1)		
173	S	1	N, pour se faire comprendre, désigne tant bien que mal les chose dont il parle	9
174	S	0		9
		(1)		

175		3	lente avancée de la caméra	9
		(1)		
176		3	lente avancée de la caméra	9
		(1)		
177		1	-N [...] sortant de la cour intérieure	9
			-il franchit la porte	
			-s'avançant vers la droite	
178		1	-N traversant l'enceinte extérieure	9
		3	-s'avançant vers la caméra	
			-ayant franchi la porte [...] il s'arrête un instant, perdu dans ses pensées	
			-puis il tourne [...] et s'éloigne [...] accompagné par la caméra qui pivote	
179		1	N s'éloignant	9
180	app	1	-N [...] s'avance vers la caméra	9
			-autour de lui, plantés comme des statues çà et là [...] une dizaine d'hommes	
181		3	la caméra s'avance [...] vers la statuette	9
		(1)		
182	A	1	-le marchand prend la statuette dans la vitrine	9
		2	-le recul de la caméra fait apparaître [...] N	
		3	-il prend la statuette, que lui tend le marchand	
183	A	0		9
		(1)		
184	A	0		9
		(1)		
185		1	-N [...] se met en marche	9
		3	-la caméra recule, plus vite qu'il avance	
186	ft	1	-elle se retire en arrière	9
	e	2	-il y a maintenant le gamin	
		3	-l'enfant s'en va, à reculons, et disparaît à son tour	
			-N se décide à remonter la ruelle	
			-la caméra pivote [...] pour l'accompagner, tandis qu'il s'éloigne, suivant un trajet inverse de celui qui était le sien [...] en compagnie de L	

187		ap	1	-il fait signe à N de s'approcher	9
			2	-N se dirige vers lui	
				-l'homme ayant indiqué une direction, par des grands gestes du bras, [...] contradictoires	
				-N s'éloigne	
				-il frappe à la porte, attend, frappe encore. Il se décide enfin à pousser le battant et à entrer.	
188		L ³	0		9
			(1)		
189			0	N demeure interloqué, la bouche entrouverte	9
			(1)	comme s'il allait parler, et le buste reculant un peu en arrière	
190		L ³	0		9
			(1)		
191		ap	1	-la caméra pivote	9
			2	-le vieil homme [...] est en train de faire des grands gestes des bras, pour expliquer à N qu'il doit	
			3	aller plus loin dans la même rue	
				-N [...] fait quelques pas en direction de l'homme, puis se retourne [...] pour regarder ce qu'on lui montre	
192			1	N [...] achève de se détourner de la caméra, pour s'éloigner [...] d'un pas assez lent	9
193			(1)	-il est seul encore, entouré de tables vides	9
				-il reste immobile	
194			1	N [...] s'avance du même pas	9
195		app	1	-N s'avance [...] vers l'avant [...] exactement de la	9
			2	même manière, et s'immobilise à la fin de façon identique	
				-une foule compacte [...] qui marche[...] dans le même sens, tournant le dos à la caméra	
				-N remonte avec peine ce flot humain	
196		app	2	-la densité a encore augmenté	9
		L	3	-la caméra avance [...] très lentement, comme gênée par la foule	
		M	(1)		
197		app	1	-N [...] essayant de progresser dans la foule de	9
			2	plus en plus compacte	
				-il s'immobilise	

198	app	2	-la caméra s'avance [...] très lentement	9
	L	3	-d'autres passants s'interposent encore	
	M	(1)	-L est seul à présent	
			-des hommes passent, de nouveau, entre elle et la caméra	
199	app	2	une nouvelle masse de passants [...] puis la densité diminue de nouveau	8
		(1)		
200	app	2	-d'autres passent encore, mais de moins en moins nombreux	8
		(1)		
			-les derniers finissent par s'arrêter	
			-bientôt tout les personnages [...] sont immobiles, dans des poses plus ou moins figées	
201	app	0	plusieurs hommes sont [...] plantés comme des statues	0
	M	(1)		
202	app	0	des hommes [...] avec des airs rendus étranges par l'immobilité totale	0
		(1)		
203		0	il est immobile	0
204	L	0		0
205	L	1	-ils sont immobiles tous les deux	9
		2	-l'homme fait un pas vers la jeune femme, qui se détourne un peu de lui	
		3		
			-elle se retourne tout à fait, pour s'éloigner	
			-N s'avance à sa suite	
			-la caméra les accompagne, en se déplaçant latéralement	
			-elle continue son chemin	
			-N fait deux pas plus rapides pour la rattraper	
206	L	0		0
207	L	0		0
208	L	0		0
209	v	2	elle se retourne d'un mouvement vif	0
	L			
210	v	2	N et L assis côte à côte à l'avant de la voiture	8
	L			
211	L	2	elle conduit en fixant la route	9
212	v	2	L [...] conduisant toujours en fixant la route	9
	L			
213	v	2		8
	L			

214	v	2		8
	L			
215	v	2	-la voiture se rabat	9
	p		-il est [...] immobile	
216	v	2	elle [...] remet la voiture en marche, tournant le volant à droite avec décision	9
	L			
217	v	2		9
	L			
218	v	2	la voiture roule très vite	8
	L			
219	v	2	elle tourne le volant pour amorcer un virage	0
	L			
220	(M)	2		0
221	v	2		0
	L			
222	(M)	2		0
223	v	2	-L [...] donnant un brusque coup de volant	9
	L		-N [...] dont la main droite s'avance vers le volant pour le saisir	
224	v	2		9
225		0	il tient sa main droite un peu relevée, dans la position de quelqu'un qui souffrirait d'une blessure légère	8
226		0		8
227		0	-il n'a pas bougé d'un pouce, et reste comme une statue -il ne réagit pas davantage lorsque les voix d'hommes disent encore [...]	8
228	L	0		0
229	L	0		9
230	app PP	2	-N, toujours immobile au même endroit dans la même posture -les policiers s'avance vers N	9
231	PP	0		9
232		0		8
233	PP	3	déplacement latéral, lent et régulier, de la caméra	0
234		0		0
235		3	-la caméra s'avance avec lenteur et régularité -le plan [...] est en mouvement de la première à la dernière	0

236	b	2	la jeune femme est immobile	0
	L			
237	b	2		0
238	L	0		0
239	v	2		9
240	v	2	L au volant [...] tout en s'accrochant	9
	L			
241	L	2	terminant [...] son geste et se retournant d'un seul coup vers la caméra	9
242		0		9
243		0		0
244	v	2		9
245		1	il étend lentement sa main valide, doigts ouverts, vers son image dans la glace, et fait le geste d'effacer, ou de caresser, qu'il a répété souvent sur le visage de L	8
246		0		0
247	L	0	L marchant vers la caméra: -l'objectif est choisi de telle manière qu'elle ne semble pas se rapprocher	0
248	L	0	-L à son volant, sur lequel elle crispe les mains -mais la voiture semble ne pas bouger	0
249	v	2		0
250	v	2	avancée optique très vive	9
251		0		9
252		2	même avancée optique [...] sur la poignée de la porte de communication	9
253		0		0
254	b	2		0
255	b	1	-la caméra pivote	9
	L	2	-L debout contre le bastingage	
		3		
256	b	2	[L] appuyée en arrière au garde-fou	9
	L			
257	L	1	-L [...] réveillé en sursaut	9
		2	-elle se met debout	
			-la jeune femme se retourne [...] d'une brusque volte-face	
258	L	0		9
		(1)		

259	C	1	la caméra recule	9
	app	3		
260	C	(1)		0
261	ap	(1)		0
262	ap	(1)		0
263	M	(1)		8
264	L	2	L arrivant [...] d'un pas rapide	9
265		(1)		0
266	L	2	L arrivant près de M	9
	M			
267		1	il [...] se lève, comme pour accueillir quelqu'un qui s'approcherait de lui	8
268	L	2	-L s'approchant de la caméra -elle arrive [...] tout contre l'appareil et s'immobilise	9
269	L	0	L [...] marchant vers l'appareil, lointaine [...]: elle ne semble pas se rapprocher	0
270		1	-N est encore en train de rechercher le feuillet d'agenda dans les herbes sauvages -il ramasse la boule de papier, la déplie, la regarde et la rejette	9
271		1	il jette, de la main gauche, une petite boule de papier.	8
272	ap	2	un homme assez jeune [...] en train de longer le bord de pierre, regardant le sol comme s'il cherchait quelque chose	9
273	ap	0		0
274		0		0
275		1	il fait deux pas en avant	0

276	d	1	-la domestique [...] se glisse dans la pièce, refermant la porte	8
		2		
		3	-ses gestes sont lents, feutrés, silencieux	
			-elle [...] lui tend [...] deux lettre	
			-N [...] se dirige vers elle, sans hâte, comme pensant à autre chose	
			-il prend les lettres	
			-la fille sort et referme la porte	
			-N va jusqu'à la table [...] accompagné par la caméra qui pivote	
			-il y dépose les lettres	
			-il se retourne pour se diriger de nouveau vers la porte, sortant du champ	
277	d	(1)		9
278	ap	(1)		9
279	d	(1)		9
280	ap	0		0
281	app	0	quelques hommes [...] assis ou debout, ils sont tous immobiles dans des poses diverses	0
282		1	N [...] se retourne et, de dos, commence à gravir la ruelle	8
283		1	-il fait quelques pas	8
		3	-pour s'arrêter	
			-la caméra effectue le même mouvement	
			-lente rotation [...] découvrant [...] N immobile	
284	L	(1)	-N est debout dans une attitude rigide	0
			-elle est droite comme une statue	
285	L	0	L, debout, immobile	0
286		0		0
287	L	0		0
288	L	2	-il reste immobile	9
		(1)	-elle fait une brusque volte-face, tournant le dos à la caméra	
289	v	2		0
290	S	1	-N passe	0
			-le vieillard lui tend un paquet de cartes postales	
			-N les saisit et se met machinalement à les regarder	
291		1		0
292	S	(1)		8

293		1	-N [...] gravissant une pente	8
		3	-s'éloignant de la mosquée et se rapprochant de la caméra, il traverse le terrain nu et sort du champ	
294		1	-il marche du même pas	8
		3	-la caméra [...] pivote [...] pour l'accompagner dans un trajet courbé	
295		1	N [...] entre dans le champ	9
296	L ²	(1)		0
	H			
297	L ²	3	la caméra a reculé	0
298		0	la caméra recule	0
299		1	-N, dont la main droite -bandée- fouille dans l'amas des choses qui [se] trouvent [...] [dans] le tiroir de la table	8
			-la main déplace ces objets, peut-être à la recherche de quelque chose, et finit par s'emparer d'une jarretelle noire garnie de dentelle et munie de son agrafe	
			-après l'avoir froissée assez longuement, la main s'immobilise.	
300		0		0
301	L	2	elle ondule des bras et de tout le corps	9
302	L	1	-la main droite de N [...] entre [...] dans l'image et s'avance vers le cou de la jeune femme, l'enserrant dans une caresse qui semble tourner à l'étranglement	9
			-L ne fait pas un mouvement, mais ses yeux s'emplissent de terreur	
303	L	0		0
304	L	0		0
305	v	2		9
306	L	1	-la main droite de N, intacte, caresse la nuque, puis commence à serrer la base du cou	9
			-la victime bouge faiblement	
307		1	-la même main, bandée, posée sur le bord de la table	9
			-la main se ferme progressivement, comme si les doigts serraient quelque chose	
308		2	les deux mains [...] de L crispées sur le volant de la voiture, immobiles	0
309	L	0	L [...] figée dans une pose rigide, désignant la statuette de sa main tendue	0

310	L	2	un mouvement de caméra élimine N	8
	A	3		
311	app	1	-la caméra recule	0
		3	-N se met en marche	
312	lv	1	-N [...] arrive	9
		2	-N s'approche	
			-il va s'éloigner	
			-le vendeur surgit de l'ombre	
			-N [...] poursuit son chemin, sortant du champ	
313	lv	2	-il répète	8
		0	-finit par se figer [...] au beau milieu d'un mot, la bouche à demi ouverte et une main en air	
314	ap	3	-déplacement latéral [...], lent et régulier, de la caméra	0
			-le plan est en mouvement de la première image à la dernière	
315		0		0
316	L ²	2	-la caméra suit [...] la jeune femme	9
		3	-elle marche d'un pas lent	
		(1)	-l'appareil l'a [...] rattrapée	
			-elle reprend de l'avance, de plus en plus, sur l'appareil	
			-elle s'éloigne	
			-elle se détourne définitivement et commence à gravir les [...] marches	
317	M	3	déplacement latéral de la caméra	0
318	lv	1	-un mouvement identique	9
		3	-N [...] montrant l'endroit	
			-il se détourne [...] pour s'en aller	
319	L	2	-[l'enfant] [...] fait beaucoup de gestes des mains	8
	e		-L met la voiture en route et sort du champ	
	v			
320	e	1	-[N] se retourne tout de suite	8
		2	-l'appareil recule	
		3	-N fait signe qu'il ne comprend pas	
			-l'enfant se retourne [...] pour [...] indiquer, d'un geste insistant de la main, une chose située hors champ	

321		e		1	-N [...] achève de descendre	9
				2	-N s'arrête sur les dernières marches	
					-l'enfant [...] fait de nouveau signe de s'approcher	
					-il désigne l'entrée de la tour, où il s'engage [...] d'un pas rapide, suivi par N avec plus de lenteur	
322		e		1	-l'enfant apparaît, descendant un escalier	8
				2	-il s'arrête	
				3	-il se retourne pour faire signe à N de continuer à le suivre	
					-[N] apparaît à son tour [...] et s'engage [...] dans la volée	
					-ils ont disparu [...] aussitôt	
					-la caméra pivote [...] vers le haut	
323		L		2	elle a [...] un mouvement contraint de la tête et du buste	0
324		b		2	[s']approche lentement [à] une vieille citadelle	0
325		b		2	un mouvement identique	0
326				1	N descendant un escalier de pierre	8
327		L		1	-il passe sa main lentement sur la grille de fer devant les yeux et le visage de son amie, dans un geste caressant	8
				2	-la jeune femme bouge un peu pour suivre les mouvements	
					-le jeune femme s'immobilise, s'écartant [...] de la grille	
					-N laisse retomber sa main	
328				2	un des chiens de M [...] tente de passer entre les barreaux, pour se précipiter dans le cimetière	9
329		L		0		9
330		L		0	elle tourne le visage à droite et à gauche	8
331		L		3	-le plan n'est pas fixe	0
332		L		1	-N ramant à l'avant	8
		cq		3	-il manœuvre les rames avec lenteur et régularité	
					-il se dirige tout droit vers l'entrée du tunnel, accompagné par l'image	
333		L		1	-N [...] rame toujours avec lenteur et régularité [...] s'éloignant	8
		cq			-ce plan est fixe	
334				0	N attendant, immobile	0

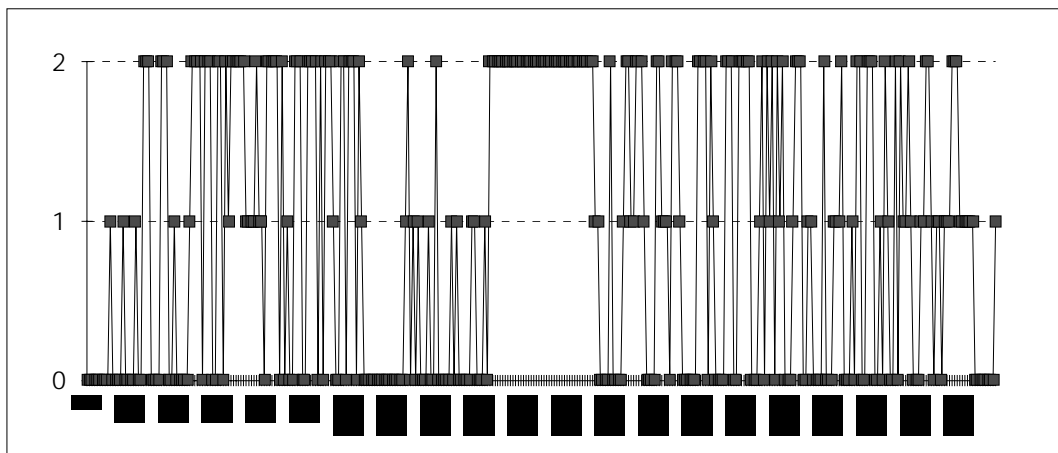
335		L	2	-L [...] venant de plus loin, se dirige vers la caméra en suivant un étroit sentier	8
				-elle passe à proximité de N sans lui donner un regard	
				-la jeune femme s'avance [...] pour venir s'arrêter	
				-elle se retourne [...] vers lui d'un mouvement vif	
336		L	2	-elle est immobile	8
				-elle tourne la tête, lentement d'abord, puis en une volte-face de tout le corps	
337			1	-N est étendu sur le dos	8
				-d'un mouvement assez brusque [...] N se met debout	
				-N se dirige d'un pas indécis vers la fenêtre centrale	
				-accompagné par la caméra qui pivote	
				-N se retourne	
				-il va jusqu'à la table	
				-accompagné par la caméra, qui pivote	
				-il se retourne vers la porte d'entrée et fait un pas dans cette direction	
338			1	N en train de descendre l'escalier [...] d'un pas décidé	9
339			1	N [...] descend [...] l'escalier et traverse le grand hall	9
340		lv	1	-la caméra pivote vers la gauche	9
		e	3	-la caméra revient [...] vers la droite	
		v		-[N] reste immobile	
				-la caméra [...] continue à pivoter	
				-la caméra revient vers la gauche	
				-l'image continue son mouvement	
				-la caméra revient encore [...] et s'arrête	
				-N est installé au volant	
				-la voiture démarre [...] et sort du champ	
341		v	1		8
342		v	2		8
343		v	2		8
344		v	1		8
		M			
345		v	2		8
346		v	1		8

347	v	1		0
348	v	1+0	il ne fait pas un mouvement pour éviter l'obstacle	0
349	v	2	[le chien] grandit sur l'écran, par un effet optique rapide	0
	(M)			
350	v	1+0		0
351	(M)	0		0
352	v	0	N, mort	0
353	v	0		0
354	L	0		0
355	L	2	les grandes mosquées d'Istanbul qui se rapprochent lentement	0
	b			

3. Ergebnis

Bewegungsdiagramm

Die Ergebnisse der Schwerpunksanalyse werden in Form einer graphischen Gesamtübersicht vorgestellt: In der vertikalen Achse sind die Ziffern der Bewegung eingetragen, wobei die Horizontale die Szenen zeigt.



Auswertung

Optisch wird die Graphik durch einen zentrierten Block beherrscht. Die verbleibenden Seitenteile sind auf den ersten Blick großen Schwankungen aller Bewegungsarten unterworfen. Es lassen sich trotzdem 7 Gliederungsblöcke bestimmen, die teilweise übergreifend von den Handlungsabschnitten (cf. **Gliederung** im Kapitel: *Robbe-Grillet's Kameraauge auf den Spuren von Istanbul*, 153, FN.280 sq.) plaziert sind.

Das Werk wird mit einem hauptsächlich statisch geprägten Teil (Szn.1-40) eingeleitet. Dieser beinhaltet neben reiner Statik (Szn.1-8) unterschiedliche Variationen von Sprüngen zwischen zwei oder drei der Bewegungsformen. So wechseln die dynamischen Parameter erst zwischen Statik und

Dynamik (Szn.8-20) und schwingen dann zwischen Dynamik und Statik (Szn.20-35). Nach Rückkehr in eine eher statische Phase (Szn.36-40) entwickelt sich in den Szenen 41-54 erneut ein volles Ausschlagen der schnellen Wechsel zwischen Bewegung und Stillstand, welches im ersten Teil der Besichtigungstour in Statik verebbt. Insgesamt spiegelt diese variierende Bewegungsfolge den Prozeß des Bekanntwerdens zwischen L und N wider.

Der zweiten Gliederungsabschnitt (Szn.41-108), in dem sich L und N bei einer Zusammenkunft und der zweiten Besichtigungstour näher kennenlernen, wird von Dynamik beherrscht (Szn.55-62; 71-75). Diese wird in Szenen 63-69 zu einem Schwanken zwischen Statik und Initiative abgeschwächt, die zur Trennung (Sz.108) hin zwischen Dynamik und Statik oszilliert, sich jedoch schwerpunktmäßig der Bewegungsachse nähert.

Der Trennung von L folgt in der graphischen Gesamtdarstellung eine bewegungsarme Phase (Szn.109-157). Völlig bewegungslose Abschnitte (Szn.109-124; 138-142) werden von zwischen Statik und Initiative pulsierenden Phasen unterbrochen (Szn.125-137; 143-157), die als Durchgangsstufen zwischen dem Warten und dem ersten Suchen nach L gewertet werden können.

Der Höhepunkt der ersten Suche und der Einstieg Ns in Visionen zwischen Traum und Wirklichkeit äußern sich im vierten Block (Szn.158-200) durch eine zweiundvierzig Szenen andauernde Beibehaltung der dynamischen Spannung. Dieser Szenenumfang stellt gleichzeitig die längste Dauer einer ohne Unterbrechungen aufrechterhaltenen Bewegungsform dar. Graphisch wirkt diese Phase durch die zentrierte Position und die Ausdehnung als Mittelachse eines Rades, um die sich alles dreht.

Das Irren zwischen Wirklichkeit und Vorstellung mit dem Wiedererkennen von L wird als Rückkehr zur Stabilität mit statisch überwiegenden Phasen kontrastiert (Szn.201-209). Diese Einheit wird im folgenden (bis Sz.309) durch vielfältige, schnell oszillierende, dynamisch auf derselben Ebene befindliche Kleineinheiten abgelöst. Phasen, die zwischen Bewegung und Initiative pulsieren (Szn.210-218; 223-232), werden durch statische Phasen gebremst (Szn.219-222; 233-238) und erweitern sich kontrapunktiv zum vollen Schwingungsumfang (Szn.239-245; 250-259: Dynamik / Szn.246-249; 260-262: Statik). Der schnelle Wechsel der Bewegungsformen trägt den emotionalen und äußeren Umständen der sich anbahnenden (Liebes)Beziehung und des abrupten Todes von L (Szn.222-224) nur in gedämpfter Form Rechnung. Das Auseinanderfallen zwischen dem momentanen Geschehen und der dynamischen Entwicklung projiziert Irrealität. Die zweite Suchphase von N nach L (Szn.231-340) wird anschließend durch fieberndes Ausschlagen der dynamischen Formen anschaulich gemacht: Nach einer Phase punktuellen Schwankens zwischen den Bewegungsextremen (Szn.263-279 im Vollausschlag) flimmert die Bewegungskurve in den folgenden Phasen zwischen Statik und Initiative (Szn.280-291: mit statischem Schwerpunkt; Szn.292-300: mit Schwerpunkt Initiative). Den Abschluß dieses Gliederungsblocks bildet eine Folge von Wechseln zwischen Bewegung und Ruhe (Szn.301-309).

Eine Veränderung der erst ungeduldigen, aber immer zäher und ergebnisloser werdenden Suche Ns kann in der Darstellung der Bewegungsformschwankungen im 6. Gliederungsabschnitt (Szn.310-346) gesehen werden. Einem Wechsel der Bewegungsdarstellung zwischen Statik und Dynamik (Szn.310-318) folgt ein allmähliches Einpendeln auf der Initiativeebene: Zuerst ergibt sich in den Szenen 318-322 ein Schwanken zwischen Dynamik und Initiative, welches darauffolgend spiegelbildlich zwischen Statik und Initiative in den Szenen 323-324 wahrgenommen werden kann. Nach einer punktuellen dynamischen Zuspitzung beim – durch das Bellen des Hundes erzeugten – Erschrecken von L (Szn.328-329), legt sich die graphische Darstellung wie beim Auslaufen zweier miteinander gespiegelten Parabeln an die Initiativeebene an. Der das Abschnittende zeitlich überlappende Tod Ns (Szn.341-352) ist auf der Graphik lediglich in einem vorahnenden Ausreißer in der Bewegungsachse (Szn.338-340) und einem Abklingen über die Initiativachse (Szn.341-346) in dem statischen Ruhezustand (Szn.347-354) abzulesen.

Als Rückkopplungselement leitet die letzte Szene durch eine Aufwärtsschwingung die imaginäre Weiterführung des Kurvenverlaufes ein: Ls stilles, unbesorgtes Lachen, das dann in Ernsthaftigkeit erstarrt. Sirenen und Baustellengeräusche lösen das melancholische Lied spiegelbildlich zu der Umwandlung des Lächelns ab. Durch diese akustische Bewegung erfährt die Rückführung zum Anfang des Filmes eine kleine, aber wegweisende Nuance.

4. Schlussfolgerung

Bei der Lektüre, beim Zuschauen und bei der ersten Betrachtung des Bewegungsdiagrammes entsteht der Eindruck des chaotischen Zusammenwürfeln von Bewegungsformen. Als prägende Atmosphäre verbleibt die Bewegungslosigkeit. Statistisch läßt sich dagegen aufgrund der Schwerpunktanalyse nachweisen, daß Statik und Dynamik nahezu gleichmäßig verteilt sind (43% Statik, 38% Dynamik und 19% Initiative). Auch die Auswertung belegt, daß eine Gliederungslogik auch im Zusammenhang mit der zugrundeliegenden Handlung vorhanden ist, was den Ersteindruck des Chaos widerlegt. Die Auswertung bestätigt die besondere Bedeutung des schon bei der ersten optischen Betrachtung auffallenden breiten dynamischen Mittelteils, der den Kern der ersten Suche nach L darstellt. Im Gegensatz zu den im Handlungsverlauf auftretenden 'dramatischen' Höhepunkten (Tod von L und N), die nur gedämpft in Bewegung umgesetzt werden, erscheint die erste Suche beständig, welche durch Ns Entschlossenheit dokumentiert wird. Diese einzige länger verharrende Phase ist Träger der Hoffnung und des Wunschdenkens, die in die Zukunft weisen. Der Hoffnungsimpuls wird aber durch die Veränderung von Ls Auftreten beim Wiedertreffen erstickt. Ihre Souveränität ist einer offenbaren Ängstlichkeit gewichen (Vorahnung des Todes?), die aus Dialogfetzen ersichtlich wird und ihr Menschlichkeit verleiht. Der Tod Ls verhindert den Vollzug der Harmonie. Ns zweite Suche wird zu einem aufreibenden Kampf zwischen der Akzeptanz der Vergänglichkeit Ls oder dem Weiterleben in einer irrealen, traumhaften Vergangenheitswelt. Die Reprise (=Rekonstruktion) von Ls Tod und das Vollenden des von L beschrittenen Weges läßt N zur Ruhe kommen.



Zeitanalyse von *L'Immortelle*

1. Detailanalyse

Bei der folgenden Bewertung wurde insgesamt auch dann ein bestimmter Charakter einer Zeitstufe angenommen, wenn sich aus Kombination kleiner Einheiten, dem Zusammenhang der Szenenfolge und/oder dem Gesamtkontext eine Bezugnahme auf diese Form aufdrängte (z.B. um Vergangenheit handelt es sich, wenn auf dem Friedhof L mit verträumter Stimme spricht, ohne dabei N wahrzunehmen, Sz.335).

Beurteilungskriterien

0 steht für Vergangenheit. Dieser Rubrik werden Szenen mit Hinweisen auf Ruinen, Friedhöfe, Paläste untergeordnet, die Robbe-Grillet als „ancien“ oder „du siècle dernier“ bezeichnet, Stadtteile mit alten Holzhäusern, deren im Film zu beobachtende Architektur auf vergangene Jahrhunderte zurückzuführen ist. Neben Gebäuden sind auch verlassene Orte und verwilderte Natur erfaßt. Wenn eine Lichtquelle, wie z.B. in Szene 78, als „moins réaliste“ angegeben ist, wird eine solche Zuordnung vorgenommen. Auch die nächtliche Dunkelheit wird zum Anlaß genommen, Vergangenheit zu konstatieren, weil sie entweder in Verbindung mit der Örtlichkeit oder/und Personen steht. In diesem Zusammenhang wird Dunkelheit als schwarze Leinwand genommen, um durch ein künstliches Licht (z.B. Autoscheinwerfer) Elemente aus der Vergangenheit erscheinen und verschwinden zu lassen (cf. Szn.116ff). Das Wiederaufzeigen alter Gegenstände (z.B. der Statue beim Antikhändler) bewirkt auch dieselbe Zuordnung. Auch bestimmte Regieanweisungen, wie „comme la première fois“ [L, Sz.268, S.171], oder immobile Gesichtsaufnahmen, die z.B. mit „expression fixe, vide“ [L, Sz.348, S.207], beschrieben sind, werden mit **0** bezeichnet.

Weiterhin sind Dialoge einbezogen, die während der Abwesenheit der sie aussprechenden Person erfolgen. Die *dialogues off* werden von Personen geführt, die entweder nicht zu sehen sind oder durch die Kameraführung während des Gesprächs aus dem Blickfeld eliminiert werden oder in keiner Beziehung zu der gezeigten Szene stehen: „Une voix [...] *off* –c’est-à-dire celle d’un personnage que l’on ne voit pas sur l’écran–“ [L, Sz.17, S.26]. Nicht alle *off*-Dialoge sind repräsentativ für die Vergangenheit, sondern kennzeichnen die Gegenwart in den Fällen, wenn es sich um eine Fortführung in der Gegenwart begonnener Dialoge handelt (z.B. Sz.60). Teilweise wird dies erzeugt durch verbale Vergangenheitsbezüge („C’était“, Sz.172; oder „Je vous ai attendue...“, Sz.210) oder wiederholte, markante Geräusche (z.B. Ls Schrei während des Autounfalls; Hammerschläge bei der Trennung) oder natürliche heftige Geräusche (z.B. Hundebellen), die unwirkliche, traumhafte Reaktionen hervorrufen (z.B. Sz.327). Auch der Ansatz einer Synchronisierung eines wahrnehmbaren, aus einer anderen Richtung kommenden Schreies vermittelt einen Vergangenheitsbezug (cf. Sz.329).

Der Aspekt der Kleidung, der gerne in den Besprechungen über *L’Immortelle* als Darstellungsform für Zeitwechsel angeführt wird, ist im Rahmen dieser Beurteilung nicht als Vergangenheitskriterium gewertet worden, da die von außen in das Werk hereingetragene (hauptsächlich örtliche) Atmosphäre als ausschlaggebender empfunden wurde.

In der Analyse wird Gegenwart mit **1** gekennzeichnet. Darunter fallen natürliche Geräusche, wie Meeresrauschen oder Wellen, die am Quai plätschern, Mövengeschrei, Hundebellen, das Zirpen der Grillen, vorbeifahrende Autos oder Boote, die Sirenen der Schiffe, typische Istanbuler Stadtgeräusche, wie das Rufen der Händler u.ä., das Gebet des Muezzin, tatsächlich stattfindende Dialoge, die entweder im Zusammenhang mit der Szene stehen oder auch nicht.

Mit der Ziffer **2** wird die Zukunft bezeichnet. Diese wird insbesondere bei den im Rahmen der Suche nach L vorgenommenen Ermittlungsversuchen gewählt. Am auffälligsten ist diese Form im sprachlichen Bereich mit Futurendung, wie z.B. „je vais vous dire“ in Szene 163. Außerdem weisen Vorahnungen, die sich in Hundebellen oder -knurren manifestieren, auf zukünftiges Verhalten hin.

→ **Tabelle: Übersicht 1 [Ü-1]**

2. Schwerpunktanalyse

Beurteilungskriterien

Die Zahlen **0**, **1** und **2** werden weiterhin für die Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft benutzt.

Mit der Ziffer **4** wird eine Mischform von Vergangenheit und Gegenwart umschrieben. Darunter wird insbesondere das Aufeinandertreffen von Elementen der Gegenwart und Vergangenheit zugeordnet, wobei ansich eine Zeitform als prägend aufgefaßt wird, aber durch das Zusammentreffen mit dem zeitfremden Element ein dämpfender Effekt (wie bei Initiative festgelegt wurde) auftritt. Ebenso wird auch der umgekehrte Fall, der durch ein Vergangenheitselement gedämpften Gegenwart, behandelt. Dabei lassen sich beeinflussende Kleinstelemente innerhalb eines Satzes oder Satzfragmentes und blockweise verteilte Grobelemente unterscheiden. Ein Beispiel für das letztere bietet sofort die Betrachtung der Szene 1. Innerhalb der ersten zwei Absätze (cf. S.13) gelingt es Robbe-Grillet, ein solches Zeitnetz von Vergangenheit und Gegenwart zu etablieren. Der erste Satz von *L’Immortelle* beginnt mit „les anciennes murailles de Constantinople“. Die unmittelbar folgende Ergänzung, „vues d’une voiture“, nimmt sofort einen direkten Bezug auf die Gegenwart. Der Effekt fällt jedoch hier nicht so stark auf. Erst im letzten Satz des darauffolgenden Absatzes wird in der Charakterisierung des Liedes, das von Beginn an zu hören ist, der Gegenwartsbezug vollendet: „ce chant-ci [...] imprègne toute la vie quotidienne à Istanboul“. Als Beispiel für die die zeitlich einheitliche Harmonie störenden Kleinstelemente ist auf Szene 9 hinzuweisen. Hier trägt ein kleiner Satzbestandteil, eine Ortsbezeichnung („chantier de réparation“) die Verantwortung für diesen Effekt. *Baustelle* als Hinweis auf eine momentane Arbeit

wird der *Reparatur*, als Behebung eines bestehenden Schadens (worin sich Ns gedankliche Wiederherstellung der Ereignisse spiegeln läßt), gegenübergestellt. Letzteres gibt der gegenwärtigen Atmosphäre einen Bezug zur Vergangenheit. Ein ähnlicher Prozeß ist in der Szene 5 zu beobachten. Dort wird zunächst der Ort angegeben: „une tourelle d’un ancien château fort“ [L, Sz.5, S.17]. Der *ciné-lecteur* ist direkt in der Vergangenheit. Die Eigenschaft der *alten Festung*, die im Anschluß als „assez bien conservé“ erläutert wird, verbindet ihn sofort mit dem Hier und Jetzt.

Eine spiegelbildlich zu der in Ziffer 4 beschriebene Mischform von Gegenwart und Zukunft wird mit 5 bezeichnet. Weitere Mischformen werden mit 6 (Vergangenheit und Zukunft) und schließlich mit 7 (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) benannt. Die Kriterien der jeweiligen Benennung werden analog der oben vorgestellten Mischform 4 benutzt. Als Beispiel für die letztgenannte Kategorie kann auf Szene 270 hingewiesen werden. Gegenwartselemente werden mit „en train de“, „rechercher“ gebildet, die jedoch auf eine in Zukunft gerichtete Absicht hinweisen, wobei „feuilleter“ schließlich den Vergangenheitsbezug herstellt.

Sz.	V	G	Z	Ü-1	Zitate	Ü-2
	(1)	(2)	(3)			
1				0	-remparts en ruines et [...] énormes tours plus ou moins écroulées	4
				1	-ce chant-ci [...] imprègne toute la vie quotidienne à Istanboul	
2				1		1
3				1		1
4				1		1
5				0	une tourelle d’un ancien château fort, assez bien conservé	4
				1		
6				0	la côte du Bosphore: maisons de bois, arbres, grosses tours d’une ancienne citadelle	4
				1		
7				0	un cimetière:	4
				1	-en premier plan [...] il y a beaucoup de végétation qui se mêle à la pierre, en particulier des rameaux d’ailante sauvage	
8				1	-la mer	1
					-une bande de mouettes	
9				0	chantier de réparation	4
				1		
10				1	une [...] barque à moteur passe à ce moment, et le tac-tac-tac caractéristique atteint son intensité maximum, pour décroître ensuite	1
11				1	le bruit de moteur saccadé du plan précédent continue de s’éloigner	1
12				1	l’eau [...] clapote (agité par le passage d’un bateau invisible)	1
13				1		1
14				1		1

15		1		1
16		0	-maisons de bois et un minuscule cimetière	4
		1	-on entend la voiture qui s'éloigne	
17		1	-clapotis de l'eau et bruit lointain d'un moteur de barque	1
			dialogue en turque avec une voix <i>off</i>	
18		1	le bruit de moteur de barque s'est rapproché et couvre ces lointaines paroles	1
19		1	le bruit de moteur décroît lentement	1
20		1	[M] siffle [...] et fait claquer son fouet.	1
21		1	on entend le sifflement de l'homme	1
22		1		1
23		1	atmosphère sonore [...] comprenant des coups de marteau [...], des grésillement d'appareil à souder	1
			dialogue en français	
24		0	-on entend [...] la voiture qui manœuvre tandis que la voix de L continue, <i>off</i>	4
		1	-il est impossible de suivre quoi que ce soit sur leurs lèvres; leurs paroles conservent la même proximité, tandis que la voiture s'éloigne	
			dialogue en français	
25		0	-la voiture [...] entre [...] et traverse l'écran, sortant	4
		1	-le dialogue continue, sans rapport avec le passage des acteurs sur l'image	
			dialogue en français	
26		1	-leur conversation se poursuit [...] et cette fois les phrases sont vraiment dites par les acteurs sur l'image	1
			dialogue en français	
			-la phrase de N est couverte par une automobile qui passe avec bruit sur la route	
27		0	on entend, <i>off</i> , la suite du dialogue	0
			dialogue en français <i>off</i>	
28		0	-le dialogue <i>off</i> [...] se poursuit (N, présent sur l'écran n'ouvre pas la bouche)	0
			-N (continuant sa phrase)	
			dialogue en français <i>off</i>	
29		0	L et N [...] terminent leur dialogue <i>off</i> , et les bruit d'une réunion [...] augmentent progressivement	0
			dialogue en français <i>off</i>	

30		1	les bruits de réunion ayant considérablement baissé, on voit L, vêtue de sa robe de cocktail	1
31		1	les bruits de réunion reprenant [...] avec toute leur intensité dialogue en français	1
32		1	-la réunion -une sirène de cargo retentit dialogue en français	1
33		1	-cette sirène, mêlée au clapotis de l'eau et aux bruits de la réunion qui se poursuivent -le bruit des machines devient de plus en plus perceptible	1
34		0 1	-bruits des machines, cloche de manœuvre, froissement d'eau brassée -on entend la voix de -une voix de femme [...] se met à parler -dialogue en français -dialogue en turc <i>off</i>	4
35		1	-le bruit de la machinerie a cédé la place au clapotis de l'eau contre le quai -les conversations <i>off</i> de la réunion sont toujours aussi présentes et indistinctes dialogue en turc	1
36		1	-dialogue en français -dialogue en turc <i>off</i>	1
37		1	-dialogue en français avec une voix <i>off</i>	1
38		1		1
39		1	une bruyante atmosphère sonore de port	1
40		1		1
41		1		1
42		0 1	-une voix <i>off</i> , toute proche, dominant les bruits du port, dit alors en français -une autre [...] se met, à la suite, à parler en turc, <i>off</i> -dialogue en français, $\frac{1}{2}$ <i>off</i> -dialogue en turc, <i>off</i>	4
43		1	on entend à ce moment le cri d'un serveur de thé -dialogue en français -dialogue en turc	1

44			0	les bruits de machines du plan précédent se poursuivent [...] mêlés aux cris des mouettes (dont on voit d'ailleurs quelques-une sur l'écran)	4
			1	dialogue en français, <i>off</i>	
45			0	-un paysage de dunes immense, sans trace de vie humaine, avec des touffes de graminées sauvage	4
			1	-un rectangle de sable vierge -un fond de mer agitée et de mouettes qui crient -ils [...] sont sans doute en train de se parler. Mais il est impossible de suivre sur leurs lèvres le dialogue l'on entend, faisant suite à celui qui précède dialogue en français, <i>off</i>	
46			0	on entend toujours, se mêlant aux cris des mouettes, la voix de L qui pousse...	4
			1	dialogue en français, <i>off</i>	
47			0	-un palais [...] du siècle dernier	4
			1	-on entend le bruit des machines du bateau, et la suite du dialogue toujours aussi présent dialogue en français, <i>off</i>	
48			1	on les voit vraiment prononcer le dialogue	1
				dialogue en français	
49			1	une atmosphère de rue	1
50			1		1
51			1	-on entend [...] le bruit d'une [...] voiture qui arrive et s'arrête -une portière d'automobile [...] claque	1
52			1		1
53			1		1
54			1		1
55			1	-quelques menus débris -algues, morceaux de liège- entraînés par le flot à chaque petite vague -bruit des vagues et [...] cris des mouettes -abolement lointains dialogue en français	1
56			1	-les bruits de la rue toute proche -une voix d'homme chantant, [...] très présente	1

57			1	-il a un geste d'impatience pour consulter sa montre -puis il se détourne pour se diriger d'un pas décidé vers la porte de la mosquée dialogue en français et en turc	1
58			1	à l'intérieur de la mosquée [...] la prière chantée [...] est [...] devenue beaucoup plus lointaine et assourdie dialogue en français	1
59			1	deux voix de muezzin se répondant d'un minaret à l'autre -dialogue en turc et en français -dialogue en français	1
60			1	les [...] robinets sont ouverts [...] et on entend le bruit de l'eau, cependant [...] le duo de muezzin disparaît progressivement dialogue en français avec une voix <i>off</i>	1
61			1	on entend la rumeur confuse du boulevard dialogue en français	1
62			1	un marchand ambulant [...] monte la rue [...] en criant sa marchandise	1
63			1	l'atmosphère est bruyante: cris des marchands, discussions des passants, vacarme de la rue toute proche, qui domine une mélodie populaire très rythmée, [...] diffusée sans doute par quelque haut-parleur	1
64			1	dialogue en français	1
65			1		1
66			1		1
67			1		1
68			1		1
69			1		1
70			1		1
71			1		1
72			0 1	-la jeune femme est assise sur une grosse pierre en bordure du petit cimetière abandonné, dont on voit [...] les tombes penchées dans tous les sens -la musique de la danse se poursuit, en sourdine -on entend, en même temps, une ambiance de rue assez faible dialogue en français	4

73			0	ils sont assez petits dans l'image, occupée en grande partie par les tombes du cimetière	4
			1		
74			1		1
75			1		1
76			1		1
77			1		1
78			0	l'éclairage a changé: plus étrange, moins réaliste quant aux sources de lumière	4
			1		
79			0	-fleurs sauvage	4
			1	-on entend le chant des cigales et des criquets	
				-un bruit normal, [...] qui se complique ensuite par l'intervention progressive d'autres cris d'insectes à des hauteurs différentes	
80			0	le Bosphore, dont on aperçoit l'eau, au loin, entre les arbres	4
			1		
81			0	-tandis que la conversation <i>off</i> se termine [...] se développe le bruit de moteur d'une grosse barque	4
			1		
				-la caméra [...] balaye [...] les fenêtres du premier puis du deuxième étage. À l'une de celle-ci on aperçoit vaguement N lui-même, [...] se détourne vers l'intérieur lorsqu'il est au milieu de l'image	
				dialogue en français, <i>off</i>	
82			0	le bruit des cigales a repris, mais déformé et composé de manière à le rendre plus irritant et plus bizarre	4
			1		
				dialogue en français	
83			1		1
84			1		1
85			1		1
86			1	le bruit des cigales est ici redevenu sec et normal	1
				dialogue en français	
				avec une voix <i>off</i>	
87			1	des trouées de soleil où brillent des frondaisons à contre-jour	1
				dialogue en français	
88			1	dialogue en français	1
				avec une voix <i>off</i>	

89			0	-une allée sauvage	4
			1	-elle s'éloigne dans le soleil tout en continuant de rire	
				-le chant des cigales se poursuit toujours	
90			1		1
91			1	on entend le rire de L qui s'estompe, de plus en plus essoufflé, et meurt, laissant la place au seul clapotis de l'eau, dans lequel se fond le chant des cigales	1
92			1	elle halète [...]; son souffle irrégulier, presque gémissant par instant, se mêle au bruit de l'eau	1
93			0	le vent [...] fait voler [...] des feuilles sèches	0
94			1		1
95			1		1
96			0	-la même barque, avec les mêmes personnages (l'homme ramant sans hâte et la jeune femme allongée à l'arrière)	4
			1	-la caméra recule [...] et l'on découvre ainsi [...] le bastingage du petit vapeur sur lequel on se trouve à présent, avec L et N eux-mêmes qui s'y tiennent accoudés côte à côte, dans les mêmes costumes qu'aux plans précédents, tournant le dos à l'appareil	
				-regardant défiler la rive de gauche à droite devant eux	
97			1	le bruits de bateau à vapeur se transformant en rumeur de rue	1
				-dialogue en turc	
				-dialogue en français	
98			1	un rideau opaque achève de retomber (comme si quelqu'un l'avait soulevé pour regarder dans la rue)	1
99			1		1
100			0	l'ambiance sonore de ruelles des plans précédent	4
			1	est couverte insensiblement par des pépiements et chants d'oiseaux	
				-une ouverture qui laisse voir, à l'arrière-plan, N et L dans le cimetière entre les tombes	
101			0		0
102			0	-un ancien château fort	4
			1	-on entend les coups de marteaux rythmés d'un chantier de tailleurs de pierre, et le chant d'un ouvrier	

103			0	-remparts	4
			1	-les herbes folles	
				-le bruit des marteaux et le chant se poursuivent	
104			0	-le chantier (invisible ici)	4
			1	dialogue en français	
105			0	-dialogue en grec	4
			1	-dialogue en français	
106			0		4
			1		
107			0		4
			1		
108			0	-vastes étendues à demi désertiques avec des	0
			1	tombes à perte de vue, disséminées sans aucun	
				ordre apparent, et dont les stèles sont penchées	
				dans tous les sens, ou même écroulées dans les	
				herbes sauvages, où broutent des chèvres çà et	
				là	
				-on entend les bêlements mêlés à des chants	
				d'oiseaux et aux rumeurs de la ville, plus	
				lointaines	
				-regardant autour de lui si personne ne vient	
109			0	N entre dans le cadre [...] en regardant le sol, ou	0
				dans le vide	
110			0	il [...] regarde [...] sa montre	4
			1		
111			0	-N attendant toujours	4
			1	-répète le geste de consulter sa montre	
112			0	les voiture qui passe [...] dont on entend le bruit	4
			1	(mais on n'en voit guère que les toits) couvrant	
				les chants d'oiseaux	
113			0	-le jour a baissé	0
			1	-un bruit de grillons se développe peu à peu; il	
				augmentera [...] remplaçant progressivement	
				les bruits d'oiseaux	
114			0	-le jour a encore baissé	0
				-N [...] est sans expression et ne bouge pas d'une	
				ligne	
115			0	il fait presque nuit maintenant	0

116			0	-il fait tout à fait nuit	4
			1	-le chant des grillons nocturnes emplit l'atmosphère	
				-le bruit de moteur qui s'approche puis décroît	
				-le phares ont balayé les tombes, qui se sont éclairées l'une après l'autre, puis éteintes	
117			0	-même effet de phares	0
				-le bruit de la voiture qui s'éloigne	
				-le chant des grillons se poursuit [jusqu'au n°124]	
118			0	les tombes [...] entièrement dans la pénombre	0
119			0	même effet de phares dans la nuit	0
120			0	effet de phare	0
121			0	-un fond incertain avec un muret de pierre à demi écroulé	0
				-le tout est si sombre	
				-on ne distingue rien de précis	
				-même effet de phares se répète	
				-l'obscurité totale	
122			1	-il fait nuit	1
				-on entend le bruit caractéristique d'un moteur de grosse barque [...] et [...] le ronflement d'une voiture qui passe sur la route	
				-la lumière des phares [...] projette sur le mur [...], l'image agrandie des lames de jalousies, qui se déplace vers le plafond et disparaît	
123			0	-le cimetière nocturne	0
				-on entend [...] le bruit de la voiture	
				-celui de la barque à moteur [...] continue également	
124			1	-même effet de phares projetant les jalousies sur le mur	1
				-une voiture s'approche puis s'éloigne	
125			1	dialogue en français, <i>½ off</i>	1
126			0	-le crissement des cigales, se compliquant de plus en plus par l'entrée successive, et les variations d'intensité, de quatre composantes de hauteurs différentes	7
			1		
			2		
				-à la recherche du feuillet arraché	
127			0	la mention imprimée «Samedi 23 juin»	4
			1		
128			1		1

129		1		1
130		1		1
131		1	on entend le clapotis de l'eau et le tac-tac-tac d'un moteur de barque	1
132		1	-le bruit du moteur de barque s'est poursuivi -il fait grand jour	1
133		0	-des tombes -on ne voit ni arbre ni personnage	0
134		1		1
135		0	-immobiles -répartis -isolés	0
136		0	tous les personnages ont disparu	0
137		0	un enterrement musulman	0
138		0	-un terrain [...] tout à fait désert	4
		1	-énormes blocs de pierre abandonnés -trois chaises vides [...] tout à fait isolées -la prière s'éloigne	
139		0	-bruit de mer et de mouette	4
		1	-bien que le champs soit très vaste, on n'aperçoit pas la mer -L [...] est [...] seule au milieu des sables	
140		0	-N [...] devant sa fenêtre aux persiennes fermées -le bruit de la mer et les cris des mouettes se sont poursuivis	0
141		0	L, de face, assez lointaine [...] ne bouge pas	0
142		1	on entend le bruit d'un moteur de barque, assez lointain, puis des pas de femme montant l'escalier et arrivant jusqu'à la porte [...] que l'on entend s'ouvrir	1
143		1	dialogue en français	1
144		1	dialogue en français	1
145		1	on entend le tac-tac-tac sourd d'une très grosse barque, qui s'approche, puis s'éloigne, sur le Bosphore	1
146		1		1
147		1	le jour a baissé et des lampes sont allumées	1
148		1	on entend un lointain aboiement de chien	1

149		1	-il fait tout à fait nuit	1
			-une vague clarté (lunaire?) baigne l'eau du Bosphore	
			-on entend [...] une longue sirène de gros bateau qui mugit	
			-ensuite que de vagues bruits nocturnes: l'eau qui clapote contre le quai, le cri lointain d'un marchand ambulancier attardé, un aboiement encore mais à peine perceptible	
150		0	-l'éclairage est d'abord nocturne, puis il change progressivement et l'ombre des jalousies projetée par le soleil s'y dessine	4
		1	-en même temps le cri du marchand ambulancier est devenu la prière entendue déjà	
151		1		1
152		1	atmosphère sonore assez bruyante: moteurs de barques et de gros bateaux, sirènes et sifflets divers, eau brassée, cordes et chaînes que l'on manœuvre, rumeurs de la ville, etc.	1
153		1		1
154		1	un vapeur de transports en commun est justement en train de manœuvrer	1
155		1		1
156		1	-le vacarme du port	5
		2	dialogue en français	
			-N: Il faudrait que je vous parle. [...] Vous vous souvenez de cette femme...	
157		1		1
158		0	on a entendu [...] une espèce de marmonnement continu	7
		1	dialogue en français	
		2		
159		0	dialogue en français, <i>off</i>	7
		1		
		2		
160		0	la réunion d'amis chez N	4
		1	dialogue en français, <i>off</i>	
161		1	dialogue en français	5
		2		
162		1	dialogue en turc, <i>off</i>	5
		2	dialogue en français, $\frac{1}{2}$ <i>off</i>	
			N: [...] Vous avez compris qui je cherche?	

163				0	dialogue en français	7
				1	L'HOMME: [...] je vais vous dire comment la trouver...	
				2		
164				1	dialogue en français	5
				2	L'HOMME: [...] Il va vous arranger ça. Vous le trouverez facilement [...] Nikosakis... Le matin, jusqu'à midi...	
165				1	dialogue en français	5
				2		
166				1	dialogue en français, <i>off</i>	5
				2		
167				1	dialogue en français	5
				2		
168				1	dialogue en français, <i>off</i>	5
				2	DEUXIEME HOMME [...]: [...] Le meilleur, c'est de la joindre par un parent à elle, qui est mon ami...	
169				1	dialogue en français	5
				2		
170				1	dialogue en français	5
				2	avec une voix <i>off</i>	
171				1	dialogue en français	5
				2	N: Pourriez vous me dire à quel endroit?	
172				0	dialogue en français, <i>off</i>	7
				1	TROISIEME HOMME [...]: C'était devant la mosquée Sélim...	
				2		
173				1	dialogue en turc et français	5
				2	LE VIEILLARD (en turc): [...] Il faut savoir attendre, n'est-ce pas?	
174				1	dialogue en turc et français	5
				2	LE VIEILLARD: Yok! Madame yok!... Il n'y a pas!... Il n'y a pas!	
175				2	il n'y a plus aucun personnage	2
176				2	vide de tout personnage	2
177				1		5
				2		
178				0	le cadrage reprend celui [...] où N effectuait le même trajet en compagnie de L	7
				1		
				2		

179				0	[même trajet]	7
				1		
				2		
180				1	une dizaine d'hommes [...] plantés comme des	5
				2	statues çà et là [...] le regarde passer	
181				0	-la statuette achetée par lui pour L [...] ou [...] une	7
				1	statuette qui ressemble absolument à la	
				2	première	
					-on entend la rumeur du bazar, mêlée à la musique	
182				0	dialogue en français	7
				1		
				2		
183				0	dialogue en français	7
				1	avec une voix <i>off</i>	
				2		
184				0	dialogue en français	7
				1	avec une voix <i>off</i>	
				2		
185				0	un fond de murailles, moitié en ruine et moitié	7
				1	rempart	
				2		
186				1	dialogue en turc et en français	5
				2	-N (insistant): Une femme... ici... venue avec	
					moi... Elle habite dans ce quartier. Vous savez	
					où est sa maison?	
					[...]	
					N: Vous connaissez : la dame... sa maison?	
					-bruits divers tels que miaulement de chats, cris de	
					marchands ambulants, et le chant de quelque	
					artisan ou désœuvré, dans les parages	
187				1		5
				2		
188				0	elle rappelle un peu L	7
				1		
				2		
189				1	-dialogue en français	5
				2	-dialogue en turc, <i>off</i>	
190				1	on distingue mieux [...] qu'il ne s'agit pas de L	5
				2	dialogue en turc	

191			1	une atmosphère sonore de ruelle campagnarde:	5
			2	chat, poules et coq, etc.	
192			1	-un pas [...] qui résonne sur les pavés	5
			2	-on entend la sirène d'un gros bateau qui mugit longuement	
193			1	on entend un bruit d'eau qui goutte	5
			2		
194			1	même pas [...] qui résonne ici sur le macadam avec un effet d'écho	5
			2		
195			1	la rumeur de la foule, assez bruyante, se mêle à des musiques et chansons de cabarets qui viennent des nombreuses «boîtes» de la rue	5
			2		
196			1		5
			2		
197			1		5
			2		
198			1		5
			2		
199			1		5
			2		
200			1		5
			2		
201			1	l'atmosphère sonore s'affaiblit progressivement	5
			2		
202			1		5
			2		
203			1		5
			2		
204			1		5
			2		
205			1	dialogue en français	5
			2	L: [...] Je vous expliquerai plus tard	
206			1	dialogue en français	5
			2		
207			1	dialogue en français	5
			2	L: [...] Je vous expliquerai...	
208			1	dialogue en français	5
			2		

209			1	dialogue en français	5
			2	L: [...] Venez plutôt jusqu'à ma voiture.	
210			0	dialogue en français	4
			1	-N: Je vous ai attendue. Je vous ai cherchée. [...] N: [...] Je n'ai rien trouvé. -la voiture a démarré -la dernière phrase de N étant alors dite <i>off</i> , sans aucun effet d'éloignement	
211			1	dialogue en français on entend [...] le bruit de la voiture	1
212			1	dialogue en français	5
			2	-L: Allons plus loin. Je vous expliquerai. Pas ici. -une voix d'homme, neutre et monotone, se met bientôt à parler, en turc [...] [à] la radio	
213			1	dialogue en français elle dit des mots sans suite qui se mêlent aux paroles de la radio	1
214			1	dialogue en français	1
215			1	dialogue en français, <i>off</i>	1
216			1		1
217			0	dialogue en français	7
			1	N: Où allons-nous?	
			2	L: Plus loin... Vous avez vu... Il faut continuer...	
218			1		1
219			1		1
220			1		1
221			1		1
222			1		1
223			1	L pousse un hurlement	1
224			1	-un bruit strident de pneus qui crissent, mêlé au hurlement de L atteignant ici son paroxysme -la radio [...] qui diffusait encore la même chanson [...] [s'est éteint] -on entend seulement les grillons nocturnes	1
225			1	des bruits de pas qui s'approchent, et des voix, plus ou moins lointaines et étouffées dialogue en turc, <i>off</i>	1
226			1	le cadavre du chien [...] occupant [...] tout l'écran	1

227		1	ces gens parlent [...] assez bas, comme dans la chambre d'un malade	1
			dialogue en turc, <i>off</i>	
228		1		1
229		1	on entend la sirène d'une voiture de police, lointaine mais qui s'enfle rapidement	1
230		1	-la sirène a continué de s'approcher	1
			-un crissement de pneus	
			-en claquant les portières	
231		0	-dialogue en turc	7
		1	-dialogue en français	
		2	POLICIER DEBOUT [...]: [...] Tout est en ordre. vous pouvez rentrer chez vous.	
			[...]	
			N: Est-ce que... je ne pourrais pas savoir... quelque chose sur elle?	
			POLICIER DEBOUT [...]: [...] Et à quoi cela vous servirait-il, maintenant qu'elle est morte?	
			le téléphone, qui a déjà sonné [...] a recommencé	
232		1	on entend encore la voix des policiers, invisible	1
			dialogue en turc, <i>off</i>	
233		0	on entend le bruit de moteur d'une grosse barque	4
		1		
234		1		1
235		1		1
236		0	le tac-tac-tac [...] passe par un maximum lorsqu'on croise cette barque	0
237		0	un [...] palais [...] en ruine	0
238		0		0
239		0	on entend le ronronnement de la voiture	0
240		0	on n'entend pas le cris de L, seulement le crissement des pneus	0
241		0		0
242		0	le bruit de l'accident s'acheve	0
243		0	le chant de femme entendu [...] reprend doucement et gagne en ampleur	0
244		0		0
245		0		4
		1		

246			0	deux roses accolées, qui saillent comme des seins	4
			1		
247			0		0
248			0		0
249			0		0
250			0		0
251			0	-on entend de nouveau le hurlement de L qui s'enfle -le visage de N, qu'un éclairage nocturne rend encore plus hagard	0
252			0	on entend la suite des bruits de l'accident: le cris qui arrive à son paroxysme, le crissement des pneus, mais pas le choc final	0
253			0	-rire gai et moqueur, pas du tout tragique [...] de L -bruit d'un moteur de grosse barque sur le Bosphore dialogue en français avec une voix <i>off</i> -on entend la voix de L qui répète une phrase: L [...]: Tout ça, ce sont vos imaginations...	0
254			0	dialogue en français, <i>off</i> -la voix de L continue à parler -le moteur de barque [...] à continué, et passe [...] par un maximum, pour décroître rapidement -on entend [...] le bruit d'eau et de machines d'un gros bateau	0
255			0	dialogue en français	6
			2	N: Re commençons ensemble.	
256			0	dialogue en français	6
			2	L: Vous vous croyez si fort?... Ne soyez pas si sûr de vous... N'avez pas trop confiance en moi...	
257			0	dialogue en français	6
			2	-on entend les cris des mouettes mêlés au bruit des vagues -on entend [...] aboiements	
258			0	dialogue en français	6
			2	avec une voix <i>off</i>	
259			0	dialogue en français	4
			1	un bruit de sirènes de bateaux, très lointain, à peine perceptible	

260			0	dialogue en français	4
			1		
261			0	dialogue en français, <i>off</i>	4
			1		
262			0	dialogue en français, <i>off</i>	4
			1		
263			0		4
			1		
264			0		0
265			0		0
266			0	sirènes de bateaux [...] qui font [...] un vacarme assourdissant	0
267			0	pour accueillir quelqu'un qui s'approcherait de lui	4
			1		
268			0	dialogue en français	6
			2	L [...] disant, comme la première fois: L: Bonjour! Il faut se dépêcher pour avoir le bateau!	
269			0	le vacarme des sirènes a diminué [...] et meurt [...] de façon progressive	0
270			0	-en train de rechercher le feuillet [...] dans les herbes sauvages	7
			1		
			2	-on entend le chant composé des cigales, multiples, de différentes hauteurs, et réverbées	
271			0		4
			1		
272			0	en train de longer le bord de pierre [...] comme s'il cherchait quelque chose	7
			1		
			2	on entend le bruit d'un moteur de barque	
273			1	un autre tac-tac-tac de barque remplace le précédent; ils sont bien différents l'un de l'autre	1
274			1	un autre bruit de barque	1
275			1		1
276			1		1
277			0	dialogue en français	7
			1	très lointaine, à peine perceptible, une musique religieuse turque [...] prendra peu à peu de l'importance	
			2		

278				0	dialogue en français, <i>off</i>	7
				1		
				2		
279				0	dialogue en français	7
				1	avec une voix <i>off</i>	
				2		
280				1	la musique ayant pris son intensité normale	1
281				1		1
282				1		1
283				1		1
284				0	on entend le bruit d'une porte qui s'ouvre en grinçant	0
285				0		0
286				0		0
287				0		0
288				0	dialogue en français N [...] reste [...] sans jeter un regard vers la jeune femme pendant tout leur dialogue	0
289				0		0
290				1	dialogue en français N [...] se met machinalement à les regarder	1
291				0	dialogue en français, <i>off</i>	4
				1		
292				0	dialogue en français, <i>off</i>	7
				1	N [...] Vous savez quelque chose... peut-être	
				2		
293				1		1
294				1		1
295				1	dialogue en français	5
				2	avec une voix, <i>off</i> -bruits divers où dominant des coups de marteaux N: Pour prendre le bateau [...] [...] L ² [...]: Vous allez à Istanbul?	
296				1	dialogue en français	5
				2		
297				1		1

298			0		4
			1		
299			1		1
300			0		4
			1		
301			0		0
302			0	la main droite de N (intacte et non bandée)	0
303			0		0
304			0		0
305			0		0
306			0		0
307			1		1
308			0		0
309			0		0
310			0		0
311			0	-N regarde la statuette	4
			1	-sa main droite est bandée	
312			1	dialogue en turc	1
				des bruits de marteaux sur de la tôle, dominant une atmosphère sonore déjà assez chargée	
313			0	-répétition de la même scène	0
				-le vendeur [...] répète le même discours et fait mêmes gestes [avec] [...] ralentissement [...] et arrêt progressif [...] plus accentué	
314			1-		1
315			1-		1
316			0	dialogue en français	4
			1	avec une voix <i>off</i>	
				N , <i>off</i> : [...] Vous avez connus aussi cette jeune femme... qui est morte dans un accident d'auto?	
317			1		1

318			0	dialogue en français	7
			1	N: L'aile, ici, elle a été refaite?	
			2	-montrant [...] l'endroit où l'accident l'aurait endommagée s'il s'agissait vraiment de la voiture de L	
				LE VENDEUR: Jamais [...] Neuf... Tout neuf... Très peu roulé...	
				[...]	
				N: [...] Je vais réfléchir.	
319			0	des bruits de marteaux qui arrivent du chantier de restauration (invisible); ces bruits sont ici composés artificiellement au moyen de bandes magnétiques passant à des vitesses inférieures à la normale (demi et quart)	0
320			1	dialogue en turc	1
321			0	dialogue en français	4
			1		
322			1	au sommet de la tour [...] s'échappe un vol de gros oiseaux effrayés	1
323			0	les coups de marteau [...] sont [...] plus marqués	0
324			0	un bateau (invisible)	0
325			0		0
326			0	[l']allure [de N] [est celle] [...] du n°108	0
327			0	-L [...] est à l'intérieur de la cage, tout contre la grille	0
				-N se trouve [...] devant la grille	
				-des aboiement violents et répétés	
				-N [...] se retourne, sans précipitation, pour regarder dans la [...] direction	
328			0	un cri de femme -cri de douleur et d'affolement-tout proche, qui se répète une seconde fois	0
329			0	-une troisième fois le hurlement de femme, un peu plus atténué	0
				-L a ouvert [...] la bouche en même temps, accompagnant le cri, qui pourtant paraît venir d'ailleurs	
330			0	le chant plaintif [...] a disparu dans les aboiements et les cris	0
331			0		0
332			0	[N] [...] regardant L d'un air absent	0

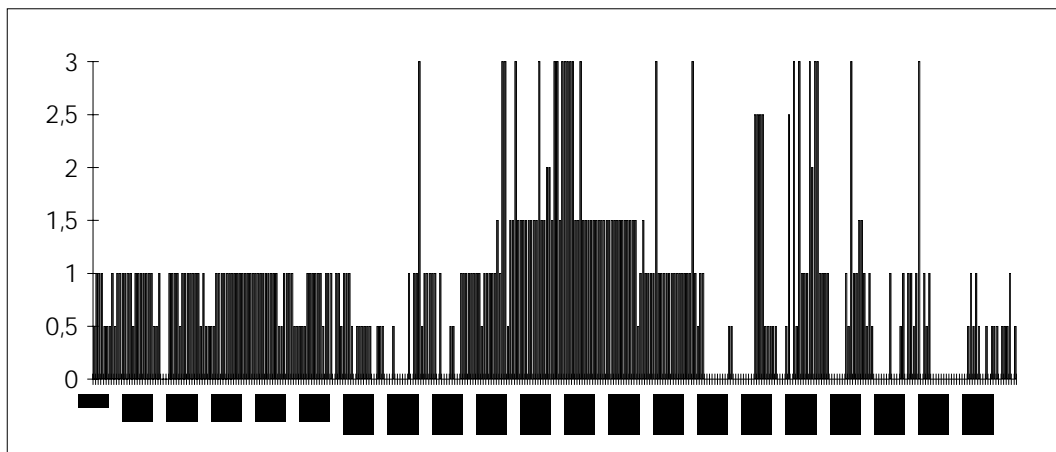
333		0	-la barque débouche [...] sur une vaste étendue d'eau souterraine, qui brille faiblement dans l'obscurité -on entend, devenant peu à peu plus fort que la musique, le bruit de l'eau qui goutte de toute part, réverbéré par les voûtes	0
334		0	N [...] parmi les tombes du cimetière abandonné	0
335		0	-sans lui donner un regard; [...] toujours sans regarder N, elle se met à parler, d'une voix rêveuse et triste -la musique a cessé peu à peu [...] pour laisser la place à une atmosphère champêtre avec chants d'oiseaux dialogue en français	0
336		0	ses lèvres ne bougent pas, alors qu'on entend sa voix dialogue en français	0
337		0 1	-les yeux ouverts, ne regardant rien -il a sa main droite bandée -on entend la voix de L, qui reprend, sur le même ton dialogue en français, <i>off</i> -N se met debout; et [...] la voix s'est tue aussitôt -la voix bientôt recommence et N se retourne pour la chasser, mais elle continue	4
338		1	N en train de descendre	1
339		0 1	ses pas résonnent	4
340		1	un bruit irritant de scies électriques, s'entremêlant à des hauteurs diverses	1
341		0 1	-on entend la musique [...] qui se répétait [...] lors de l'accident -la voiture passe sur la route qui longe le cimetière où N a attendu L en vain	4
342		0	-de nouveau les anciennes murailles de Constantinople, défilant [...] comme au n°1 -on entend L qui parle d'une voix neutre, comme si elle commentait un film documentaire dialogue en français, <i>off</i>	0
343		0	dialogue en français, <i>off</i>	0
344		0 1	la voix de L parle de façon décousue, plus passionnée et plus désenparée dialogue en français, <i>off</i>	4

345		0	la voix de L, qui se mêle toujours au chant turc de la radio, devient de plus en plus angoissée dialogue en français, <i>off</i>	0
346		0	-la voix de L est tout à coup plus dure	4
		1	-puis s'affolant de nouveau dialogue en français	
347		0	comme au n°220, un chien dressé sur ses pattes [...]	4
		1	apparaît	
348		0	il ne fait pas un mouvement pour éviter l'obstacle	4
		1	[:] [...] expression fixe, vide (0) et fascinée (1) à la fois [HdA]	
349		0	on entend le cris de L lors du premier accident et le bruit des pneus qui crissent	0
350		0	N a toujours les traits immobiles et le regard fixe	4
		1		
351		0	-[le chien] ouvre la gueule pour aboyer	4
		1	-puis d'un seul coup, tout devient noir, tandis que l'on entend le choc final de l'accident	
352		0	on n'entend plus que le chant nocturne des grillons, comme après le premier accident	4
		1		
353		1	le concert de grillons de diverses hauteurs continue	1
354		0	-le cadrage, la position de la jeune femme et son expression reproduisent exactement ceux du n°2	0
			-en même temps, les grillons sont remplacés par un concert de sirènes de bateaux, de diverses hauteurs, qui entrent l'une après l'autre et s'enflent peu à peu	
355		0	-les accords de sirènes se poursuivent, avec toute leur intensité, accompagnés [...] par des coups de marteaux rythmés	4
		1	-la jeune femme se met à rire, d'une rire silencieux -la chanson mélancolique [...] reprend, pour remplacer peu à peu les marteaux et les sirènes	

3. Ergebnis

Zeitdiagramm

Die Ergebnisse der Schwerpunktanalyse werden in Form einer graphischen Gesamtübersicht vorgestellt, in der auf der Vertikalen die Zeitelemente und auf der horizontalen Ebene wiederum die Szenen eingetragen sind.



0	Vergangenheit
0,5	Vergangenheit & Gegenwart
1	Gegenwart
1,5	Gegenwart und Zukunft
2	Zukunft
2,5	Vergangenheit und Zukunft
3	Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

Auswertung

Rein optisch fällt auch in diesem Graphen ein zentrierter Mittelblock, der wie ein zur Mitte hin verjüngtes Hochhaus wirkt, ins Auge. Der linke Nachbarbereich zeichnet sich durch eine recht kompakte, eher gleichförmige Struktur aus, während der angrenzende rechte Bereich eine diffuse, sich gegen Ende immer mehr entdichtende Form hat. Die Graphik läßt sich in 6 Gliederungsblöcke unterteilen.

Der erste Bereich umfaßt die Szenen 1-107. In einem ersten Unterabschnitt bis Szene 26 bewegt sich das Zeitmetrum zwischen der Gegenwart und der Mischform zwischen Gegenwart und Vergangenheit (4). Das Treffen mit L bewirkt in der Darstellung ein Zurückfallen in die Vergangenheit (Szn.27-29). Die nächste Szenenfolge (bis Sz.47) wird durch Gegenwartsbezug mit anschließender Tendenz zur Mischform 4 geprägt und stellt die erste Besichtigung mit den geschichtlichen Bezügen zu Istanbul dar. Ein markanter Gegenwartsteil schließt sich in den Szenen 48 bis 71 an und begleitet den Beginn des körperlichen und geistigen Näherkommens. Die letzte Untergliederung bis zur Szene 107 spielt im wesentlichen in der Zeitebene Gegenwart-Vergangenheit (4) mit Gegenwartsbezügen in den Szenen 83-88 und 90-95.

Ein weiterer Block wird durch die Szenen 108-155 umrahmt. Die Trennung von L und Ns Nachtwache auf dem Friedhof werden durch einen Rückfall in die Vergangenheit (bis Sz.121) markiert. Das darauffolgende Warten erzeugt Ausflüge in die Vergangenheit bzw. in die alle Zeitebenen umfassende Mischform Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft (7) und stabilisiert sich bis Szene 132 (vor dem Beginn der Suche nach L) in der Gegenwart. Ns erste Suche nach L führt ihn in die Vergangenheit (Sz.133-141), und diesen Szenen (bis Sz.155) wird dann in der Gegenwart ein Realitätsbezug verliehen.

Der prägnante Mittelblock (Sz.156-209) stellt die ausufernden Phantasien und Hoffnungen Ns durch in die Zukunft weisende Tendenzen dar (schwerpunktmäßig Mischform 5, mit kurzen Ausreißern in die Mischform 7) und endet mit dem Kampf Ns zwischen Traum und Wirklichkeit, der diese [die Wirklichkeit] in Frage stellt.

Das Wiedertreffen mit L, deren Tod und der anschließende Unfallschock bilden den vierten Block (Szenen 210-234), der im wesentlichen in der Gegenwart spielt, aber auch punktuelle Sprünge in die Zukunft hat.

Der vorletzte Block (Szn.235-336) beschreibt die zweite Suche Ns nach L. Auch diese Suche beginnt in der Vergangenheit (Szn.235-254). Nach anfänglichen schnellen Zeitwechsln (Szn.255-258: **6**; Szn.259-263: **4**; Szn.264-266: **0**) gewinnt Ns Suche an Gegenwartsnähe (Szn.273-283), die aber durch das Zeitkonglomerat der Ziffer **7** (Szn.277-279) unterbrochen wird. Vergangenheitsbezüge (Szn.284-289) werden erneut durch eine Phase schneller Zeitenwechsel abgelöst (Szn.290-300). Nach der darauffolgenden länger werdenden Rekonstruktion der Beziehung zu L (Szn.301-310) läßt N sich, im Rahmen der auftauchenden Variationen über ihre Todesursache, in ein Spiel der Illusionen zwischen den Zeit- und Mischformen (**0**, **4**, **1** und **7**) ein (Szn.311-321). Bis zu seinem Tod (bis Sz.336) begibt er sich in die Vergangenheit, in der er auf das vermeintliche Unfallauto stößt und es kauft.

Im abschließenden Block (Szn.337-355) ebbt in seiner Autofahrt die Wirklichkeit bis zum Tod (Sz.352) von der Gegenwart in die Vergänglichkeit ab. Nach dem Tod kehrt das Leben durch die Natur (Zirpen der Grillen in der Sz.353) wieder. Dem nochmaligen Erscheinen von Ls Gesicht (wie in der Sz.2) folgt, Vergangenheit und Gegenwart gegeneinander aufhebend, die Rückkehr zu den großen Moscheen Istanbuls und zu Ls Lächeln.

4. Schlussfolgerung

Der erste Eindruck des chaotischen Zusammenwürfelns von Zeitformen, den *L'Immortelle* vermittelt, und die verbleibende Atmosphäre der Zeitlosigkeit sind dem Bewegungsaspekt ähnlich. Statistisch läßt sich dagegen aufgrund der Schwerpunktanalyse auch hier nachweisen, daß die Gegenwartsform und die Mischformen (alle vier Arten zusammen) fast im gleichen Verhältnis zueinander stehen (37% Gegenwart, 39% Mischform), wobei die Vergangenheitsform sich von diesen distanziert (24%). Auch in diesem Falle belegt die Auswertung, daß die graphische Gliederungslogik im Zusammenhang mit der Handlung steht, wodurch der erste Eindruck des Chaos erneut widerlegt wird. Dadurch, daß Robbe-Grillet, den Zeitbegriff Bergsons (*temps inventeur, durée réelle*) aufgreifend, die Erlebniszeit als die fruchtbarere im Gegensatz zur objektiven Zeit (*temps longueur*) benutzt, wird der beim *ciné-lecteur* entstehende objektive Eindruck des Chaos durch eine subjektive Ordnung nivelliert. Hierin steckt auch die Aufforderung für den *ciné-lecteur*, durch eigene Initiative dem Werk eine Ordnung zu geben. Aber auch umgekehrt wird der *ciné-lecteur* durch die Hinweise „Blick auf die Uhr“ (cf. S.30; 58; 60) und auch durch das mehrmals gezeigte Datum auf dem Papier des Taschenkalenders (Szn.127; 129) immer mit der objektiven Zeit konfrontiert.

PRIMÄRLITERATUR

THÉOPHILE GAUTIER

Reiseberichte

- Gautier, Théophile. *Caprices et zigzags*. Paris: Victor Lecou, 1852
- . *Constantinople*. Paris: Michel Lévy, 1853
 - . *Voyage en Espagne*. Paris: Charpentier, 1845
 - . *Voyage en Italie*. Paris: Charpentier, 1875
 - . *Loin de Paris*. Paris: Michel Lévy Frères, 1865
 - . *Quand on voyage*. Paris: Michel Lévy Frères, 1865

Türkei-Schriften

- Gautier, Théophile. *Constantinople et autres textes sur la Turquie*. Paris: La Boîte à Documents, 1990
- . „Le grand Turc progressif“, *Le Figaro* 5 octobre 1836, 1
 - . „Variétés: Ce qu'il y a dans une bouteille d'encre“, *La Presse* 17 mars 1839
 - . „Théâtres“, *La Presse* 20 mars 1848
 - . „Théâtres“, *La Presse* 21 mai 1849
 - . „Théâtres“, *La Presse* 19 avril 1852
 - . „Théâtres“, *La Presse* 9 mai 1854
 - . „Théâtres: *La question d'Orient*, pochade en un acte de M. J. Moineaux“, *La Presse* 9 mai 1854.
 - . „Revue dramatique. Théâtre-Français: *Qui femme a, guerre a; L'Amant bourru; La fille de trente ans*. Théâtre-Déjazet: *Les veuves turques*“, *Le Moniteur Universel* 19 décembre 1859, 1437-1438
 - . „Voyage en Orient par Gérard de Nerval“, *Revue Nationale et Etrangère* 25 décembre 1860, 598-620

Kunstkritiken/-analysen

Le Moniteur Universel. Journal officiel de l'Empire Français.

- Gautier, Théophile. „*Exposition Universelle* de 1855. Peinture – Sculpture, XVII: Eugène Delacroix“, *Le Moniteur Universel* 25 juillet 1855, 817-818
- . „*Exposition Universelle* de 1855. Peinture – Sculpture, XVIII: Decamps“, *Le Moniteur Universel* 4 août 1855, 857-858
 - . „*Exposition Universelle* de 1855. Peinture – Sculpture, XLIV: O. Tassaert, Courbet, Hillemacher, Herbsthoffer, Jolin, Gariot, Lanoue, Hervier, Galetti, Th. Frère, Flandin, Laurens, Guillemin, Pluyette, Dauzats, Faivre-Duffer, E. Lami, Vidal, Saint-Jean, Chabal-Dessurgey“, *Le Moniteur Universel* 29 novembre 1855, 1323
 - . „*Salon de 1861*. VI. B (suite): MM. Bonheur, Bonnegrace, Bodmer, Brendel, Brest, Bernier, Breton, Brigidoul, Brion, Blanchard“, *Le Moniteur Universel* 23 mai 1861, 719-720

- „Salon de 1861. IX. D et E: MM. Doneaud, Dubois, Dubufe fils, Durand-Brager, Durangel, Dussausay, Duval Le Camus (Jules), Eimerich, Escallier (M^{me} Éléonore)“, *Le Moniteur Universel* 21 juin 1861, 335
- „Salon de 1861. XII. F: MM. Hippolyte Flandrin, Paul Flandrin, Fichel, Flers, Français, Édouard Frère, Théodore Frère, Fromentin“, *Le Moniteur Universel* 25 juin 1861, 957-958
- „Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts“, *Le Moniteur Universel* 27 février 1864, 268-269
- „Salon de 1864: MM. Cabat, Français, Th. Rousseau, Corot, Lanoue, Daubigny père et fils, Bavoux, Chintreuil, Nazon, Blin, Baudit, Paul Huet, G. Castan, Émile Breton, Bernier, Benouville, A. Weber, Gosselin, Paul Guigou, Hanotkau, Bellet, Pasini, Berchère, Brest“, *Le Moniteur Universel* 3 août 1864, 1004-1005
- „Salon de 1866. IV“, *Le Moniteur Universel* 4 juillet 1866, 886-887
- „Salon de 1866. V: MM. Landelle, Eug. Giraud, Ch. Giraud, Dehoddencq, Fromentin, Pasini, Berchère, Magy, Huguet, Mouchot, Guillaumet, Brest, Delamain, Belly, Tournemine, Penguilly-l'Haridon, Bouguereau, Andrieu, Hugrel, Jules-Joseph Lefebvre“, *Le Moniteur Universel* 17 juillet 1866, 930-931

La Presse

- Gautier, Théophile. „De la composition en peinture“, *La Presse* 22 novembre 1836
- „Beaux-Arts – Ouverture du Salon“, *La Presse* 1 mars 1837
 - „Beaux-Arts – Topographie du Salon“, *La Presse* 8 mars 1837
 - „Salon de 1839 – Peinture“, *La Presse* 27 mars 1839
 - „Salon de 1839. MM. Eugène Delacroix, Riesener“, *La Presse* 4 avril 1839
 - „Salon de 1844“, *La Presse* 26 mars 1844
 - „Salon de 1844“, *La Presse* 2 avril 1844
 - „Salon de 1848“, *La Presse* 22 avril 1848
 - „Salon de 1848 – Peinture“, *La Presse* 10 mai 1848
 - „Salon de 1852. MM. Chasseriau, Gérôme, Burthe“, *La Presse* 25 mai 1852
 - „Salon de 1853: MM. Feodor Dietz, Brune, Chautard, Verlat“, *La Presse* 21 juillet 1853
 - „Salon de 1855: M^{me} O'Connell, MM. Reuille, Jules Laure, Gigoux, C. Nanteuil, A. Dehodencq, E. Giraud, Ch. Giraud, Devers“, *La Presse* 20 juillet 1855

L'Artiste

- „Exposition photographique“, *L'Artiste* 8 mars 1857, 193-195
- „Salon de 1857“, *L'Artiste* 14 juin 1857, 189-192
- „Salon de 1857: MM. Belly, Fromentin, Imer, Berchère, Tournemine, Th. Frère, de Chacaton, Bida, Brest, Passini, Ziem, Van-Moer, F. de Mercey, Aivasousky“, *L'Artiste* 1^{er} novembre, 1857, 129-132
- „Gavarni, Gustave Doré“, *L'Artiste* 20 décembre 1857, 243-245
- „La néo-critique. À propos de M. Ingres“, *L'Artiste* 14 février 1858, 101-102

Gazette des Beaux-Arts

- Gautier, Théophile. „Exposition de tableaux modernes tirés de collections d'amateurs“ (1^{er} article), *Gazette des Beaux-Arts* 15 février 1860, 193-205
- „Exposition de tableaux modernes tirés de collections d'amateurs“ (2^e article), *Gazette des Beaux-Arts* 1^{er} mars 1860, 283-296

- „Exposition de tableaux modernes tirés de collections d’amateurs“ (3^e article), *Gazette des Beaux-Arts* 15 mars 1860, 321-331

La Revue de Paris

Gautier, Théophile. „Salon de 1841“, *La Revue de Paris* 28 (Avril 1841), 153-171

Revue des Deux Mondes

Gautier, Théophile. „Du beau dans l’art“, *Revue des Deux Mondes*, 1847, Bd. III, 887-908

Gesammelte Artikel

Gautier, Théophile. *Exposition de 1859*. Heidelberg: Winter (Reihe Siegen), 1992

- *Extraits des Salons (1833-1872)*. Paris: Ségurier, 1994

Monographien

Gautier, Théophile. *Salon de 1847*. Paris: J. Hetzel, Warnod et C^{ie}, 1847

- *Les peintres vivants. Cent gravures, eaux-fortes, lithographies*. Paris: s.n., 1852
- *Les Beaux-Arts en Europe – 1855*. (2 Bde) Paris: Michel Lévy Frères, 1855-56
- *L’art moderne*. Paris: Michel Lévy Frères, 1856
- *Aquarelles par Ziem*. Paris: Catalogue de Vente, Décembre 1868, 3-10
- *L’histoire du romantisme*. Paris: Charpentier, 1874
- *Portraits contemporains, littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*. Paris: Charpentier, 1874
- *Portraits et souvenirs littéraires*. Paris: Michel Lévy Frères, 1875
- *Tableaux à la plume*. Paris: Charpentier, 1880
- *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*. Paris: Charpentier, 1883

Korrespondenz

Gautier, Théophile. *Correspondance générale*. Genève: Droz, 1985-1992 (7 Bde)

Poesie

Gautier, Théophile. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier, 1858

PIERRE LOTI

Reiseschriften

- Loti, Pierre. *Voyages (1872-1913)*. Paris: Robert Laffont, 1991
- *Madame Chrysanthème*. Paris: Calmann-Lévy, 1888
- *La troisième jeunesse de Madame Prune*. Paris: Calmann-Lévy, 1905

Türkei-Schriften

Loti, Pierre. *Aziyadé*. Paris: Gallimard, 1991

- . *Les Désenchantées*. [Illustrationen von A. Calbet] Paris: Calmann-Lévy, 1937
- . *Suprêmes vision d'Orient. Fragments de journal intime*. Paris: Calmann-Lévy, 1921
- . *Constantinople fin de siècle*. Paris: Complexe, 1991
- . *Les alliés qu'il nous faudrait*. Genève: Imprimerie du Commerce, 1919
- . *La hyène enragée*. Paris: Calmann-Lévy, 1916
- . *Les massacres d'Arménie*. Paris: Calmann-Lévy, 1918
- . *La mort de notre chère France en Orient*. Paris: Calmann-Lévy, 1920

Tagebücher

- Loti, Pierre. *Un jeune officier pauvre. Fragments de journal intime*. Paris: Calmann-Lévy, 1923
- . *Le livre de la pitié et de la mort. Annex: Journal intime inédit: 1891*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 1991
 - . *Cette éternelle nostalgie. Journal intime: 1878-1911*. Paris: La Table Ronde, 1997

Korrespondenz

- Loti, Pierre; Zola, Émile. „Deux Lettres“, *Le Figaro* 10 avril 1892, 1
- Loti, Pierre. *Correspondance inédite 1865-1904*. Paris: Calmann-Lévy, 1929

Zeitungsberichte/Vorträge

- Loti, Pierre. „Au Tonkin. La prise de Hué. II“, *Le Figaro* 17 octobre 1883, 1
- . *Discours de réception à l'Académie Française. Séance de l'Académie Française du 7 avril 1892*. Paris: Calmann-Lévy, 1892

Zeichnungen/Photographien

- Bird, Wesley (Hg). *Pierre Loti correspondant et dessinateur 1872-1889. Quelques fragments inédits du Journal intime*. Paris: Pierre André, 1947
- Farrère, Claude (Hg). *Cents dessins de Pierre Loti*. Tours: Arrault, 1948
- Lussan, Régine (Hg). *Julien Viaud ou Pierre Loti. Coureur des mers et coureur de rêves*. Paris: Galerie Régine Lussan, 1994; 1996
- Quella-Villegier, Alain (Hg). *Istanbul. Le regard de Pierre Loti*. Paris: Casterman, 1992

ALAIN ROBBE-GRILLET

Film

L'Immortelle, FR/I, 35mm, s/w

Producteurs délégués: Samy Halfon, Michel Fano (Como Films), Dino de Laurentiis (Cinematografica); *Production*: Tamara Films, Como Films, Cocinor (Paris), Cinematografica (Rome); *Scénario, dialogues, adaptation*: Alain Robbe-Grillet; *Metteur en scène*: Alain Robbe-Grillet; *Chef-opérateur, directeur de la photographie*: Maurice Barry; *Assistant réalisateur*: Jean-José Richer; *Deuxième assistant*: Lutfi Akkad; *Caméra*: Robert Foucard; *Assisté de*:

Michel Ménard; *Presse*: Catherine Robbe-Grillet; *Musique*: Georges Delerue, Tahsin Kavalcioglu; *Collecteur de musiques turques et directeur de sonorisation*: Michel Fano; *Script-girl*: Sylvette Baudrot; *Assistée de*: Lisette Van Leuven; *Maquillage et coiffure*: Simone Knapp; *Montage*: Bob Wade; *Assisté de*: Annie Kespars; *Chef machiniste*: Yvon Brunet; *Chef électricien*: Gérard Gauger; *Assistant opérateur*: Hovnan Mahdesyan; *Décoration*: Kornelios Melissos; *Administrateur*: Yafe Mayer; *Régisseur*: Stefan Melikyan; *Conseiller*: Haydar Güngör; *Directeur de production*: Emile Breysse; *Secrétaires de production*: Madeleine Dupalet, Nicole Seyler; *Robes de*: Nina Ricci; *Laboratoire*: L.T.C.; *Trucages*: F.L.L.; *Auditorium*: S.I.M.O.; *Interprètes principaux*: Françoise Brion [L], Jacques Doniol-Valcroze [N], Guido Celano [M], Ulvi Uraz [antiquaire], Belkis Mutlu [la domestique], Sezer Sezin [la femme turque], Catherine Robbe-Grillet [Catherine Sarayan]; *Lieu de tournage*: Istanbul et les alentours; *Durée de tournage*: 6 semaines en 1961; *Durée*: 1h 37min.; *Sortie*: 1962; *Distribution*: Marceau-Cocinor (France), Grove Press (USA, premiers droits), Films Incorporated (USA, droits actuels); *Prix*: 1963: Prix Louis Delluc en France.

Literatur

Ciné-romans

- Robbe-Grillet, Alain. *L'année dernière à Marienbad*. Paris: Minuit, 1961
- . *L'Immortelle*. Paris: Minuit, 1963
 - . *Glissements progressifs du plaisir*. Paris: Minuit, 1974

Romanesques

- Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris: Minuit, 1984
- . *Angélique ou L'enchantement*. Paris: Minuit, 1988
 - . *Les derniers jours de Corinthe*. Paris: Minuit, 1994

Théories

- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1961
- . „Nature, humanisme et tragédie“, *La Nouvelle Revue Française* 6, 70 (Octobre 1958), 580-604
 - . „L'acteur peut devenir une sorte de personnage mythique“, *Le Monde* 13 août 1960, 9

Kommentare

- Robbe-Grillet, Alain. „Le film que j'ai fait“, *Arts*, 20 février 1963, 1
- . „Istanbul: City Tinged with Blood and Gold“, *Vogue* 148 (February 1966), 58-59
 - . „Impressions de Turquie“, *Obliques* 16-17 (1978), 227-228

Gespräche

- Andreu, Anne. „Alain Robbe-Grillet, la provocation constante“, *Magazine Littéraire* 87 (Avril 1974), 50-52
- Autrusseau, J. „Le nouveau cinéma et le nouveau roman. Propos recueillis“, *Lettres Françaises* 1 (18 août 1960), 8
- Baby, Yvonne. „Entretien avec les deux auteurs du film *L'année dernière à Marienbad*“, *Le Monde* 29 août 1961, 9
- Bellour, Raymond. „Un homme: Alain Robbe-Grillet“, *Cinéma* 63, 73 (Février 1963), 73-80
- Bray, Barbara. „Robbe-Grillet talks to Barbara Bray“, *The Observer* November 18, 1962, 23

- Brochier, Jean-Jacques. „Robbe-Grillet: Mes romans, mes films et mes ciné-romans“, *Magazine Littéraire* 6 (Avril 1967), 10-20
- . „Robbe-Grillet: La vraisemblance et la vérité“, *Magazine Littéraire* 103/4 (Septembre 1975), 84-86
- Danvers, Louis. „Alain Robbe-Grillet en images“, *Amis du Film, Cinéma et Télévision* (Bruxelles) 304 (1981), 23-30
- Doniol-Valcroze, Jacques. „Istanbul nous appartient“, *Cahiers du Cinéma* 38 (Mai 1963), 54-57
- Gremm; Rack. „Wenn man keine Geschichten erzählt – Der Filmautor Alain Robbe-Grillet: Eine Darstellung anhand eines Gesprächs“, *Fernsehen und Film* (Hanover), Januar 1966, 22-23
- Piatier, Jacqueline. „Alain Robbe-Grillet publie le ciné-roman de *L'Immortelle*: «L'Orient m'intéresse parce qu'il est créateur de chimères»“, *Le Monde* 1^{er} juin 1963, 11
- Robbe-Grillet, Alain. „Le cinéma selon Robbe-Grillet“ in André Gardies (Hg). *Cinéma d'aujourd'hui 70. Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seghers, 1972, 104-125
- . „Table ronde: Autour du film *L'Immortelle*“, *Cahiers Internationaux de Symbolisme* 9-10 (1965-66). Numéro Spécial – *Formalisme et Signification*, 97-125
- Roumette, Sylvain. „Enquête 61: Alain Resnais“, *Clarté* 33 (Février 1961), 11-15

SEKUNDÄRLITERATUR

- Aktulum, Kubilay. *Analyse d'un récit de voyage en Turquie. Autour de Constantinople de Théophile Gautier*. Dissertation (Nouveau Doctorat), Aix Marseille, 1993
- Arago, François. *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences séance du 19 août 1839*. Paris: Bachelier, 1839
- Arslan, Neclâ. *Gravür ve seyahatnamelerde Istanbul. 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl* [orth/gr]. Istanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür Isleri Yayinlari [orth/gr], 1992
- Astruc, Alexandre. „Naissance d'une nouvelle avant-garde – La caméra stylo“, *L'Écran Français* 144 (30 mars 1948), s.p.
- Bachmann-Medick, Doris. „Weltweite Vogelperspektive. Anthropologische und postkoloniale Herausforderung der Literaturwissenschaft“, *Frankfurter Rundschau*, 10. Dezember 1996, 10
- Balzac, Honoré de. *La fille aux yeux d'or*. Paris: Folio, 1976
- Barthélemy, Guy. „Constantinople chez Gautier et Nerval. Une esthétique petit romantique?“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XII (1990), 331-352
- Barthes, Roland. „Littérature objective. Alain Robbe-Grillet“, *Critique* 86-87 (Juillet-Août 1954), 581-591
- . „Rhétorique de l'image“, *Communications* 4 (1964), 40-51
- . „Pierre Loti: Aziyadé“ in id. *Le degré zero de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972, 170-187
- . *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984
- Baudelaire, Charles. „L'art philosophique“ in id. *Écrits sur l'art*. (2 Bde) Paris: Poche, 1971, Bd. II, 119-129

- . „Galerie du XIX^e siècle: Théophile Gautier“, *L'Artiste* 13 mars 1859, 161-170
- Baudrillard, Jean. „Requiem pour les media“ in id. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972, 200-228
- . *Illusion, désillusion esthétiques*. Saint-Herblain: Sens & Tonka, 1997
- Bazin, André. „Pour un cinéma impur (défense de l'adaptation)“ in Georges-Michel Bovay (Hg). *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*. Lausanne: Clairefontaine, 1952, 59-83
- Beauvoir, Simone de. *La force des choses (II)*. Paris: Gallimard, 1972
- Benayoun, Robert. „Le roi est nu“, *Positif* 46 (Juin 1962), 1-14
- Benevolo, Leonardo. *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München: C.H. Beck, 1993
- Berchet, Jean-Claude. „Gautier, ou la saveur du monde. La modernité de Constantinople“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XII (1990), 161-179
- Besnard, Micheline. „Écriture d'un lieu commun: Constantinople (Théophile Gautier, Pierre Loti)“, *Australian Journal of French Studies* XXX (1993), 40-62
- Bibesco, Marthe Lucie Lahovary. „Constantinople“ in id. *Les huit paradis. Perse, Asie Mineure, Constantinople*. Paris: Hachette, 1908, 269-334
- Blanch, Lesley. *Pierre Loti: Portrait of an escapist*. London: Collins, 1983
- Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981
- Blumenberg, Richard. *The manipulation of time and space in the novels of Alain Robbe-Grillet and in the narrative films of Alain Resnais, with particular reference to Last Year at Marienbad*. Ohio: Ohio UP, 1969
- Börner, Klaus. *Begegnungen mit Asien: Orwell, Kipling, Conrad, Forster*. Duisburg: Braun, 1976
- Bory, Jean-Louis. „L'Immortelle d'Alain Robbe-Grillet“ in id. *Des yeux pour voir. Cinéma I (1961-1966)*. Paris: Christian Bourgois, 1991, 136-141
- Bosquet, Michel [im Gespräch mit Pasolini]. „L'Évangile selon Pasolini“, *Nouvel Observateur* 16 (4 mars 1965), 15-16
- Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Jean-Claude Chamboredon (Hg). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minit, 1965
- Breton, André. „Point du jour“ in id. *Œuvres complètes*. (2 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), Bd. I: 1988; Bd. II: 1992 hier Bd. II, 263-392
- Buisine, Alain. „Le décoloriste: Voyage et écriture chez Pierre Loti“, *Revue Pierre Loti* 20, (Octobre-Décembre 1984), 77-86
- Bustarret, Claire. *Parcours entre voir et lire: Albums photographiques de Voyage en Orient (1850-1880)*. Dissertation (Nouveau Doctorat), Université de Paris VII, 1989
- Capelle, Wilhelm. *Die Vorsokratiker. Fragmente und Quellenberichte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1968
- Çelik, Zeynep. *The remaking of Istanbul. Portrait of an Ottoman city in the 19th century*. Seattle: University of Washington Press, 1986
- Çelik, Zeynep; Kinney, Leila. „Ethnography and exhibitionism at the Expositions Universelles“, *Assemblages* 13 (December 1990), 35-59
- Chateaubriand, François René de. „Voyage de l'Archipel, de l'Anatolie et de Constantinople“ in id. *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris: En allant par la Grèce, et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*. (2 Bde) Paris: Le Normant, 1811, Bd. II, 1-72
- Chesneau, Ernest. *Mouvement moderne en peinture. Decamps*. Paris: Panckoucke et C^{ie}, 1861

- Chevrier, Jean-François; Sagne, Jean. „Essai sur l'identité, l'exotisme et les excès photographiques“, *Photographies* 4 (Avril 1984), 45-82
- Clouzot, Claire. *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Paris: Fernand Nathan, 1972
- Cocteau, Jean. *Entretiens autour du cinématographe*. Paris: André Bonne, 1951
- . *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*. Paris: Gallimard, 1949
- Coleridge, Samuel Taylor. *Miscellanies, aesthetic and literary. To which is added The theory of life*. [Hg. von T. Ashe] London: G. Bell & Sons, 1911
- Crichfield, Grant. „Decamps, Orientalist intertexte and counter-discourse in Gautier's Constantinople“, *Nineteenth-Century French Studies* XXI (1992/93), 305-321
- Deschamps, Gaston. *À Constantinople*. Paris: Calmann-Lévy, 1913
- Driscoll, Irene. „Visual allusion in the work of Théophile Gautier“, *French Studies* 27, 4 (October 1973), 418-428
- Drost, Wolfgang. „Gautier et le concept de la régénération de la peinture française. À propos d'un projet d'édition de l'Exposition de 1856“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier, Actes du Colloque International: L'Art et l'Artiste*, Septembre 1982 (2 Bde), Bd. I, 133-144
- Du Camp, Maxime. *Souvenirs littéraires*. Paris: Hachette, 1882
- . *Voyage en Orient (1849-1851)*. Messina: Peloritana, 1972
- . *Souvenirs littéraires. Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand*. Paris: Balland, 1984
- Dubois, Philippe. *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1990
- Dumas, Alexandre. *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859
- Eco, Umberto. „Critique of the image“ in Victor Burgin (Hg). *Thinking photography*. London: MacMillan, 1982, 32-38
- Febvre, Michel (Sieur). *L'état présent de la Turquie où il est traité des vies, mœurs et coutumes des Ottomans et autres peuples de leur Empire. Divisé par 14 nations qui l'habitent, Toutes opposée à la puissance qui les gouverne et les unes aux autres, sept desquelles sont infidèles et sept Chrétiennes*. Paris: Edme Couterot, 1675
- Fichte, Johann Gottlieb. *Darstellung der Wissenschaftslehre. Aus den Jahren 1801/02*. Hamburg: Felix Meiner, 1977
- Fieschi, Jean-André; Ollier, Claude [im Gespräch mit Varda]. „La grâce laïque“, *Cahiers du Cinéma* 165 (Avril 1965), 42-50
- Flaubert, Gustave. *Lettres d'Orient*. Bordeaux: L'Horizon Chimérique, 1990
- . *Correspondance. (1830-1880)*. (9 Bde mit 4 Suppléments) Paris: Louis Conard, 1954
- . *Correspondance*. (4 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), Bd. I: 1973; Bd. II: 1980; Bd. III: 1991; Bd. IV: 1998
- . *Correspondance*. (2 Bde) Paris: Gallimard, 1980
- . *Voyage en Orient (1849-1851)*. Paris: Librairie de France, 1925
- . *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Éds. Mille et Une Nuits, 1994
- Floch, Jean-Marie. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986
- Gardies, André. „Le cinéma selon Alain Robbe-Grillet“ in id. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seghers, 1972, 104-125

- Gasparin, Comtesse de. *À Constantinople*. Paris: Michel Lévy Frères, 1867
- Gaucheron, Jacques. „Ombres et lueur de l'art pour l'art“, *Europe* 57, 601 (Mai 1979), 74-83
- Gide, André. „La marche turque“ in id. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1939, 399-417
- . „Théophile Gautier“ in id. *Œuvres complètes (VII)*. Paris: Gallimard, 1934, 493-496
- Goncourt, Edmond et Jules de. *Études d'art. Le Salon de 1852. La peinture à l'Exposition de 1855*. Paris: Flammarion, 1893
- . *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. (3 Bde) Bd. I: 1851-1865; Bd. II: 1866-1886; Bd. III: 1887-1896. Paris: Robert Laffont, 1989
- Goytisolo, Juan. „Die Stadt als Palimpsest“ in id. *Gaudi in Kappadokien. Türkische Begegnungen*. München: Carl Hanser, 1996, 85-105
- Grivel, Charles. „Reise-Schreiben“ in Hans-Ulrich Gumbrecht; Ludwig Pfeiffer (Hg). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, 615-634
- Gundermann, Christian. „Orientalism, homophobia, masochism. Transfers between Loti's *Aziyadé* and Gilles Deleuze's *Coldness and cruelty*“, *Diacritics* XXIV, 2-3 (Summer-Fall 1994), 151-167
- Hagopian, John. „Symbol and metaphor in the transformation of reality into art“, *Comparative Literature* 20 (Winter 1968), 45-54
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981
- Hargreaves, Alec. „Pierre Loti“ in id. *The colonial experience in French fiction: A study of Pierre Loti, Ernest Psichari and Pierre Mille*. London: MacMillan Press, 1981, 21-85
- Hazard, Paul. *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. Paris: Gallimard, 1961
- Hegel, Friedrich. *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Hamburg: Meiner, 1992
- Heidegger, Martin. *Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1962
- Helferich, Christoph. *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 21992
- Hugo, Victor. *Les Orientales. Les feuilles d'automne*. Paris: Gallimard, 1981
- Ingres, Jean-August-Dominique. *Ingres. Pensées et écrits du peintre. Raconté par lui-même et par ses amis*. Genève: Pierre Cailler, 1947
- James, Henry. „Pierre Loti“, *The Fortnightly Review* May 1st, 1888, 647-664
- . „Pierre Loti“ in id. *Literary criticism. French writers. Other european writers. Prefaces to the New York edition*. New York: The Library of America, 1984, 482-520
- . „Théophile Gautier“ in id. *Literary criticism. French writers. Other european writers. Prefaces to the New York edition*. New York: The Library of America, 1984, 353-389
- Jost, François. „Der Parcours des Zuschauers in den Filmen Robbe-Grillet“ in Karl Alfred Blüher (Hg). *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr, 1992, 65-76
- Kozloff, Max. „The anxieties of indulgence. Gautier as a critic of art“, *Art criticism* VIII, 1 (1993), 13-48
- La Rochefoucauld, Gabriel de. *Constantinople avec Loti*. Paris: Éds. de France, 1928
- Lacan, Jacques. „La ligne et la lumière“ in id. *Le séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973, 85-96

- Lamartine, Alphonse de. „Constantinople“ in id. *Voyage en Orient*. (2 Bde), Paris: Charles Gosselin, 1841, Bd. II, 190-294
- . *Nouveau voyage en Orient*. (2 Bde) Paris: Wittersheim, Bd. I: 1851; Bd. II: 1853
- Leveau, Th. „Istanbul“ in *L'œuvre de Henri Prost. Architecture et urbanisme*. Paris: Académie d'Architecture, 1960, 183-205
- Magri, Véronique. *Le discours sur l'autre: À travers quatre récits de voyage en Orient*. Paris: Champion, 1995
- Magris, Claudio; Ara, Angelo. *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*. München: dtv sachbuch, 1993
- Malraux, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris: Gallimard, 1946
- Maurice, René. *En marge d'Aziyadé (Pierre Loti à l'Orient)*. Paris: Éd. Universelles, 1945
- McLuhan, Marshall. *Understanding media. The extensions of man*. Cambridge: The MIT Press, 1995
- Méaux, Danièle. „Récit de voyage et photographie. Le dialogue du texte et des images“ in Sophie Linon-Chipon; Véronique Magri-Mourgues; Sarga Moussa (Hg). *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*. Nice: Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice (49), 1998, 169-183
- Moeller, Hans-Berhard. „Literature in the vicinity of the Film: On German and *Nouveau Roman* authors“, *Symposium* 28 (Winter 1974), 315-335
- Montesquieu. *Lettres persanes*. (2 Bde) Amsterdam: Pierre Brunel, 1721
- Moussa, Sarga. „Constantinople de Gautier ou les enjeux de la distance esthétique“ in id. *La relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyages en Orient (1811-1861)*. Paris: Klincksieck, 1995, 199-222
- . „Constantinople de Théophile Gautier: Un voyage vers le corps“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XI (1989), 23-41
- Müller, Jürgen. „Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte“ in Jörg Helbig (Hg). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, 31-40
- Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes*. (3 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), Bd. I: 1989; Bd. II: 1984; Bd. III: 1993
- . „À mon ami Théophile Gautier. *Journal de Constantinople – 6 septembre 1843*“ in id. *Œuvres complètes*. (2 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), 1989, Bd. I, 762-766
- . „Opéra; Conservatoire. Opéra-Comique; Odéon; Vaudeville; Gymnase“, *La Presse* 7 juillet 1845 in id. *Œuvres complètes*. (2 Bde) Paris: Gallimard (*Pléiade*), 1989, Bd. I, 935-943
- . „Les nuits du Ramazan“ in id. *Le voyage en Orient*. Paris: Gallimard, 1961, 438-624
- Neupert, Richard. „*L'Immortelle*: The ciné-roman and the ciné-lecteur“, *French Literature Series* XVII (1990), 35-42
- Nietzsche, Friedrich. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Leipzig: C.G. Naumann, 1889
- Nouty, Hassan El. „La Turquie des Romantiques“ in id. *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*. Paris: Nizet, 1958, 82-91
- Orth, Ernst Wolfgang. „Einheit und Vielheit der Kulturen in der Sicht Edmund Husserls und Ernst Cassirers“ in Christoph Jamme; Otto Pöggeler (Hg). *Phänomenologie im Widerstreit. Zum 50. Todestag Edmund Husserls*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, 332-351

- Paech, Joachim. „Intermedialität“ in Jürgen Felix; Heinz-B. Heller; Karl Prümm; Karl Riha (Hg). *Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews*. Marburg: Schüren Presseverlag, 1997, 12-30
- . „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“ in Jörg Helbig (Hg). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, 14-30
- . „Perspektiven: Intermedialität“, *Medienwissenschaft* 1 (1997), 12-30
- Perrault, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes. Dialogues*. (4 Bde). Paris: Jean Baptiste Coignard, 1688-1697 hier Bd. IV: *Où il est traité de l'astronomie, de la géographie, de la navigation, de la guerre, de la philosophie, de la musique, de la médecine etc.* (1697)
- Popper, Karl. *Objective knowledge. An evolutionary approach*. Oxford: Clarendon Press, 1973
- . *Realism and the aim of science*. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1983
- Préchal, Jean de. *Cara Mustapha, grand vizir. Histoire. Contenant son élévation, ses amours dans le Serrail, ses divers emplois, le vrai sujet qui lui a fait entreprendre le Siege de Vienne et les particularités de sa mort*. Paris: C. Blageart, 1684
- Primoli, J.N. „La Princesse Mathilde et Théophile Gautier“, *Revue des Deux Mondes* 30, 1925, II: 15 novembre, 329-366
- Quella-Villegier, Alain. „Exotisme et politique: Istanbul, de Pierre Loti à Claude Farrère“ in Alain Buisine; Norbert Dodille; Claude Duchet (Hg). *L'exotisme*. Paris: Didier-Érudition, 1988, 123-134
- . *Pierre Loti l'incompris*. Paris: Presses de la Renaissance, 1986
- Rabelais, François. *Le quart livre*. Paris: Flammarion, 1993
- Racevskis, Karlis. „The imaginary, the symbolic and the real: Nexus for the authorial subject“ in David Leach (Hg). *Generative literature and generative art*. Fredericton: York Press, 1983, 35-37
- Renan, Ary. „La peinture orientaliste“, *Gazette des Beaux-Arts* 1^{er} janvier 1894, 43-53
- Renger-Patzsch, Albert. „Vom Sinn der Photographie und der Verantwortlichkeit des Photographen“, *Foto Prisma* 16/8 (August 1965), 418-421
- Rogier, Camille. *La Turquie, mœurs et usages des Orientaux au XIX^e siècle. Scènes de leur vie intérieure et publique: Harem, bazars, cafés, bains, danses et musiques, coutumes levantines, etc.* Paris: L'Auteur, 1846
- Roloff, Volker. „Surrealistische Reisen in Literatur und Film. Von L'âge d'or bis zu den *Impressions de la Haute Mongolie*. Hommage à Raymond Roussel“, *Lendemain* 21, 81 (1996), 32-43
- Roloff, Volker; Mecke, Jochen (Hg). *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 1999
- Rouillard, Clarence. *The Turc in French history, thought and literature (1520-1660)*. Paris: Boivin et C^{ie}, 1941
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978
- . *Culture and imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993
- . *Kultur und Imperialismus*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1994
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. „Théophile Gautier“, *16 novembre 1863, 23 novembre 1863, 30 novembre 1863* in id. *Nouveaux Lundis*. (13 Bde) Paris: Michel Lévy Frères, 1863-1870, Bd. VI (1866), 265-339
- Sartre, Jean-Paul. *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1975

- Schmitz, Hermann. *Anaximander und die Anfänge der griechischen Philosophie*. Bonn: Bouvier, 1988
- Schneider, René. „La découverte de l’Orient. – L’Orient romantique“ in id. *L’art français au XIX^e siècle. Du classicisme davidien au romantisme*. Paris: Henri Laurens, 1929, 128-139
- Seidel, Hans-Dieter. „Kriegsschauplatz Politik, Kriegsschauplatz Familie“, *FAZ* 20. Februar 1995, 35
- Sekula, Allan. „On the invention of photographic meaning“ in Victor Burgin (Hg). *Thinking photography*. London: MacMillan, 1982, 84-109
- Shaw, Ezel; Shaw, Stanford. *History of the Ottoman Empire and the Modern Turkey*. (2 Bde) hier Bd. II: *Reform, Revolution and Republic: The rise of modern Turkey (1808-1975)*. Cambridge: Cambridge UP, 1977
- Simplicius. *Simplicii in Aristotelis Physicorum Libros Commentaria*. Berlin: H. Diels, CAG IX-X, 1882-1885
- Steiner, Reinhard. *Theorie und Wirklichkeit der Kunst bei Leonardo da Vinci*. München: Wilhelm Fink, 1979
- Stiegler, Gaston. „Entre immortels: Zola et Pierre Loti“, *L’Echo de Paris* 9 avril 1892, 2
- Stierle, Karlheinz. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Carl Hanser, 1993
- Suarès, André. „Loti“ in id. *Présences*. Paris: Mornay, 1925, 199-210
- Taine, Hippolyte. *Philosophie de l’art. Nature et production de l’œuvre d’art*. Paris: Germer Baillière, 1865
- Tanyol, Derin. *Napoleonic Painting from Gros to Delaroche: A Study in History Minor*. Dissertation, New York, Graduate Center, 1999
- Tavernier, Jean-Baptiste. *Les six voyages de Turquie et de Perse*. (2 Bde) Paris: F. Maspero, 1981
- Todorov, Tzvetan. *Qu’est-ce que le structuralisme? II. Poétique*. Paris: Seuil, 1968
- . „Loti“ in id. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Tours: Seuil, 1989, 341-355
- . *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989
- Truffaut, François [im Gespräch mit Chabrol]. „Claude Chabrol, cinéaste de 28 ans“, *Arts. Lettres-Spectacles* 658 (19-25 février 1958), 8
- Van Wert, William. *The theory and practice of the ciné-roman*. Michigan: Indiana UP, 1975
- Vandal, Albert. „Louis XIV et l’Égypte“, *Séances et travaux de l’Académie des sciences morales et politiques* 48, 130 (1888, 2^{ème} semestre), 665-688
- Varda, Agnès. *Cléo de 5 à 7*. Paris: Gallimard, 1962
- Virmaux, Alain/Odette. „Notes sur le ciné-roman“, *Cahiers du XX^e siècle* 9. Numéro Spécial – *Cinéma et littérature*. Paris: Klincksieck, 1978, 49-65
- Voisin, Marcel. *Le soleil et la nuit: L’imaginaire dans l’œuvre de Gautier*. Bruxelles: Éd. de l’Université de Bruxelles, 1981
- Vovard, André. *Les Turqueries dans la littérature française. Le cycle barbaresque*. Toulouse: Privat, 1959
- White, Hayden. *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978

- Whyte, Peter. „Sur le chemin du beau idéal. Berceau de l'esthétique gautiériste“, *Bulletin de la Société Théophile Gautier* XII (1990), 441-448
- Wolfzettel, Friedrich. *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1986
- Ziem, Félix. *Journal (1854-1898)*. Arles: Actes Sud, 1994
- Zola, Émile. „Théophile Gautier“ in id. *Documents littéraires. Études et portraits*. Paris: Charpentier, 1881, 133-162

NACHSCHLAGEWERKE

- Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. (3 Bde) Paris: Gründ, 1976 [Ep. 1924]
- Boussinot, Roger. *L'encyclopédie du cinéma*. Paris: Bordas, 1989
- Champlin, John (Hg). *Cyclopedia of painters and paintings*. New York: Charles Scribner's Sons, 1888
- Danismend, Ismail. [orth/gr] *Izahli Osmanli tarihi kronolojisi*. [orth/gr] (3 Bde) Istanbul: Türkiye Yayınevi, [orth/gr] 1947-71
- Dictionnaire universel français et latin*. [Vulgairement appelé *Dictionnaire de Trévoux*] (7 Bde) Paris: C^{ie} des Libraires Associés, 1752
- Diderot, Denis; d'Alembert [Jean Le Rond]. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (35 Bde) Paris: s.n., 1779
- Diels, Hermann; Kranz, Walter (Hg). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. (3 Bde) Triesenberg: Weidmannsche Zürich, 1996
- Embacher, Friedrich. *Lexikon der Reisen und Entdeckungen*. (2 Bde) Leipzig: Bibliographisches Institut, 1882
- Furetière, A. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les Sciences et des Arts*. (2 Bde) Amsterdam: Arnout et Reinier Leers, 1690
- d'Herbelot de Molainville, Barthélemi. *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient*. Paris: La Compagnie des Libraires, 1697
- [Soustitre: *Leurs histoires et traditions véritables ou fabuleuses. Leurs religions, sectes et politiques. Leurs gouvernement, loix, coütumes, mœurs, guerres et les révolutions de leurs empires. Leurs sciences et leurs arts. Leurs théologie, mythologie, magie, physique, morale, médecine, mathématiques, histoire naturelle, chronologie, observations astronomiques, grammaire et rhétorique. Les vies et actions remarquables de tous leurs docteurs, philosophes, historiens, poètes, capitaines et de tous ceux qui se sont rendus illustres parmi eux, par leur vertu ou par leur savoir. Des jugemens critiques et des extraits de tous leurs ouvrages. De leurs traitez, traductions, commentaires, abrezes, recüeil des fables, de sentences, de maximes, de proverbes, de contes, de bons mots et de tous leurs livres écrits en arabes, en persan ou en turc, sur toutes sortes de siences, d'arts et de professions*]
- Larousse, Pierre. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Paris: Pierre Larousse, 1866-1879
- Littré, É. *Dictionnaire de la langue française*. (5 Bde) Paris: s.n., 1863-73

- Mireur, Hippolyte. *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*. (7 Bde) Paris: Maison d'Éditions d'Œuvres Artistiques, 1901-1912
- Prechtel, Peter; Burkard, Franz-Peter (Hg). *Philosophie Lexikon*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1996
- Ritter, Heinrich. *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. (3 Bde) Göttingen: Dieterich, 1862-64
- Sadoul, Georges. *Dictionnaire des films*. Paris: Seuil, 1965 [Neubearbeitung Émile Breton, 1976]
- Sadoul, Georges. *Dictionnaire des cinéastes*. Paris: Seuil, 1965 [Neubearbeitung Émile Breton, 1977]
- Spuler, B. (Hg). *Handbuch der Orientalistik*. Köln: E.J. Brill, 1963
- Thieme, Ulrich (Hg). *Allgemeines Lexikon der bildenden Künster*. Leipzig: E.A. Seemann, 1913
- Töteberg, Michael (Hg). *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1995
- Turner, Jane (Hg). *The dictionary of art*. (34 Bde) New York: Grove, 1996

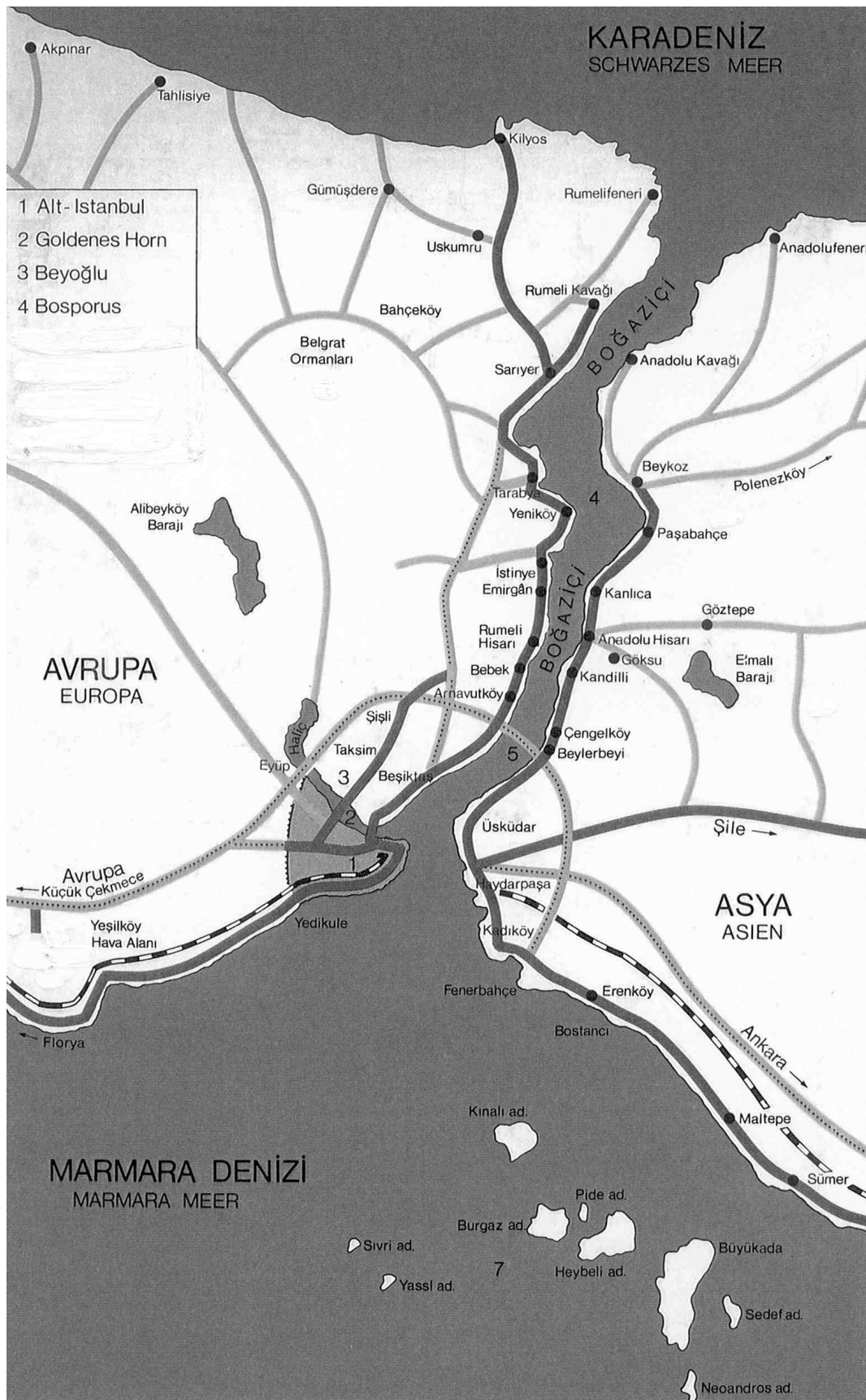


Abbildung 27 . Istanbul: Bosphorus – Überblick

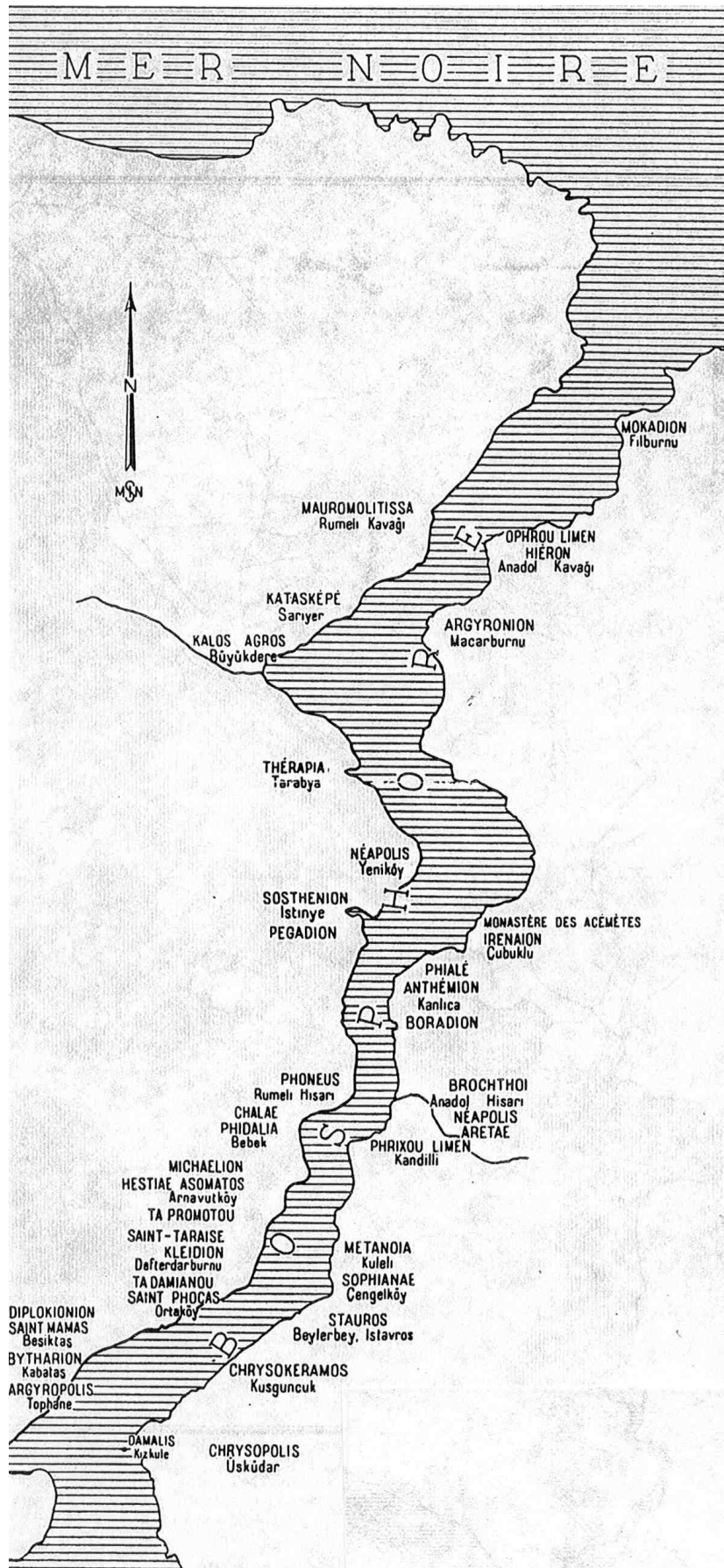


Abbildung 28 . Istanbul: Bosphorus – Detail

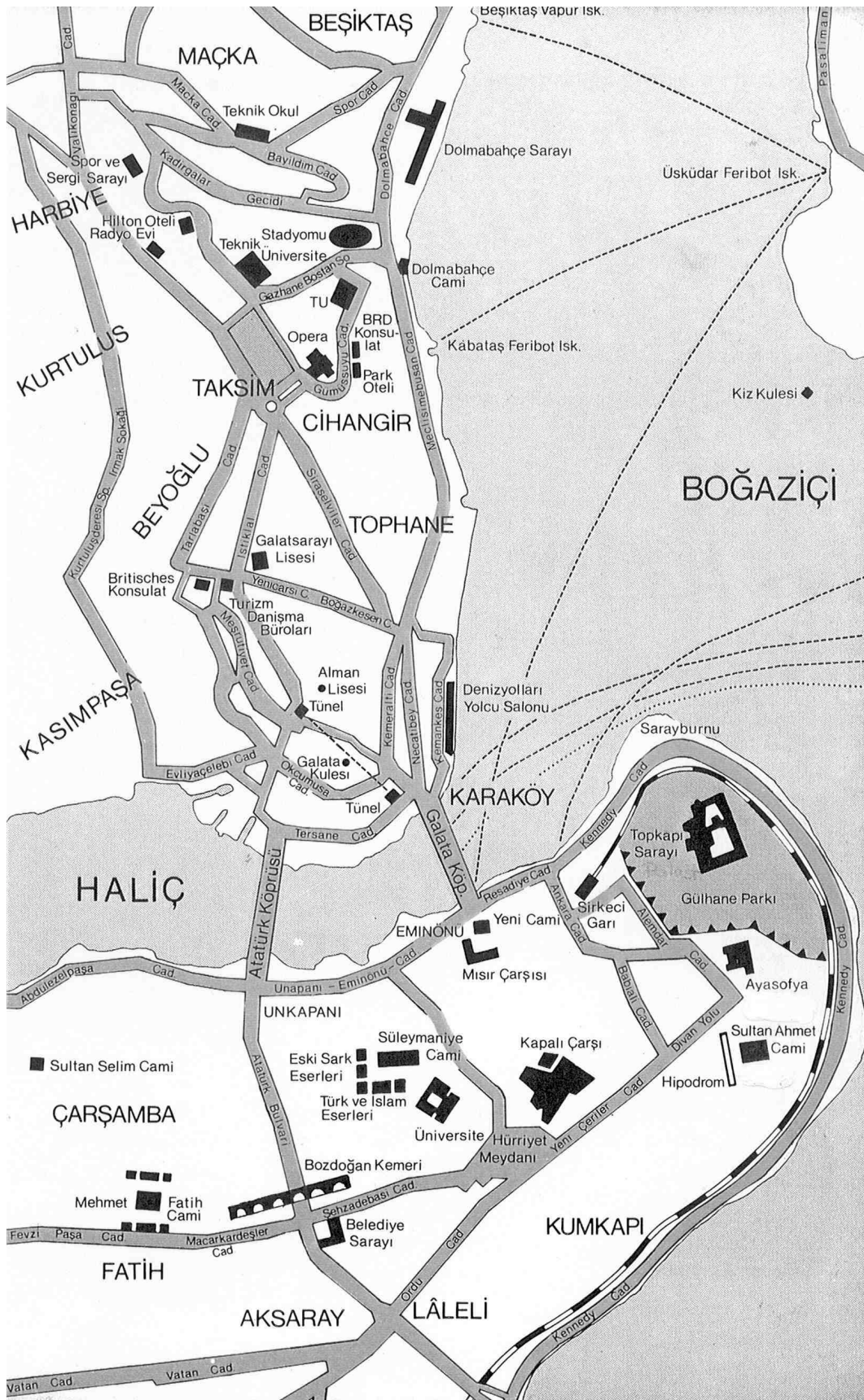


Abbildung 29 . Istanbul: Sarayburnu-Haliç-Beyoğlu [orth/gr]

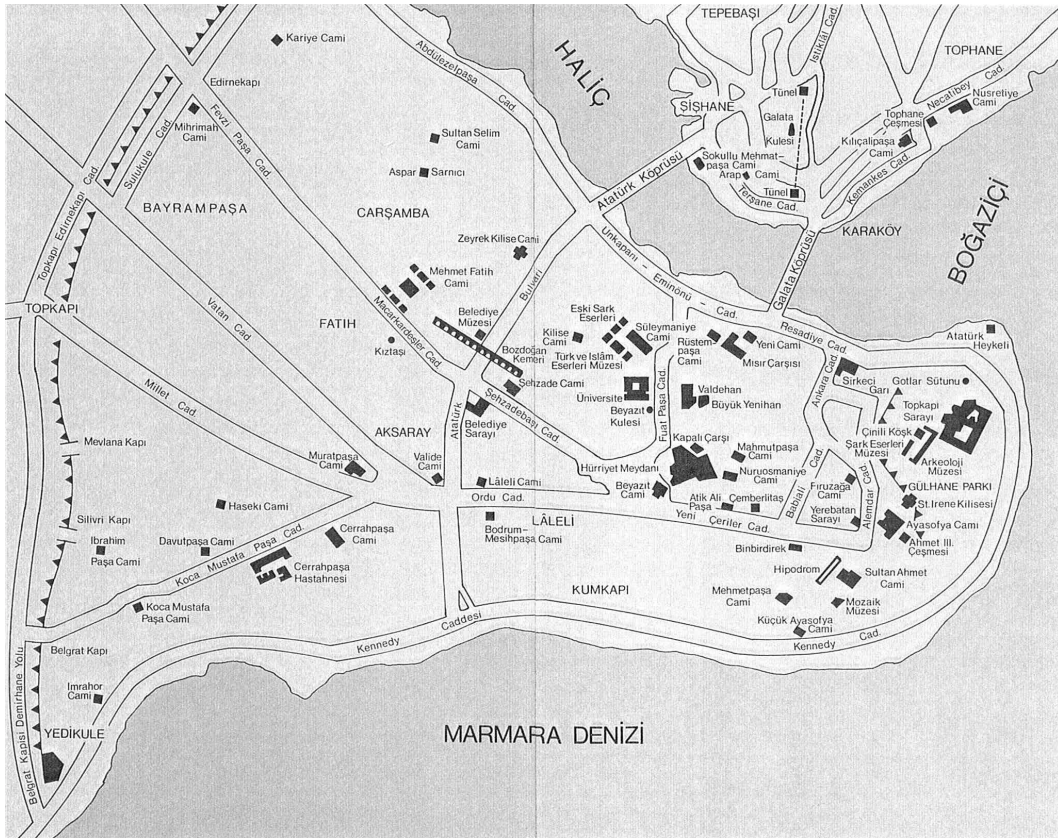


Abbildung 30 . Istanbul: Sarayburnu-Haliç-Galata – Detail

«Sagen Sie, welcher Bus fährt in die Innenstadt?» Der Berliner [...] schweigt. «Ich meine stadteinwärts. In die Stadt.» «In welche Stadt? Wollen Sie nach Friedenau, nach Schöneberg, nach Steglitz oder nach Wilmersdorf? [...] Berlin besteht nämlich, das müssen Sie wissen, aus dem Zusammenschluß vieler Städte.» Der Fremde [...] entgegnet [...]: «Es gibt keine Stadt auf der Welt, [...] die nicht aus dem Zusammenschluß von einstmals selbständigen Orten besteht. Das gilt von Paris ebenso wie von London oder New York oder São Paulo, aber auch von Frankfurt oder München und sogar von Pforzheim.»

Hans Scherer.

„Berliner. Beobachtungen eines Fremden“ *FAZ*, 07.01.1997