

**„Wir ließen unsere Taschen fallen und versuchten
uns für eine Richtung zu entscheiden“
Zum Motiv der romantischen Reise in Selim
Özdoğan's Roman *Ein Spiel, das die Götter sich
leisten* (2002)¹**

Felix Lempp

**„We dropped our bags and tried to decide on a direction”
On the Motif of the Romantic Journey in Selim Özdoğan’s
Novel *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* (2002)**

*This essay brings Selim Özdoğan’s novel *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* (2002) into conversation with a recent trend in German literature that has been discussed as the reinterpretation and revision of Romanticism. To this end, it examines how the journey of the protagonists Mesut and Oriana on their pursuit of an enigmatic cousin can be determined as a Romantic journey: a specific literary mode of understanding and describing the world. Whilst Mesut and Oriana’s journey through the foreign land of Kamaloka undoubtedly takes place under Romantic signs, the essay argues that in fact it represents a mere transitional phase within the protagonists’ collective life: the novel ends with the foundation of a happy family rather than with the Romantic ideal of a permanent journey as infinite search for the absolute.*

¹ Der Beitrag stellt die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags dar, den ich im Oktober 2018 auf der Tagung *Wertorientierungen. Türkisch-deutsche und deutsch-türkische Verhältnisse in Literatur und Film* an der İstanbul Üniversitesi gehalten habe. Den Veranstalter*innen und Teilnehmenden an dieser Tagung danke ich für Diskussionen und wertvolle Anregungen.

„Viele suchen schon gar nicht mehr, und diese sind die Unglücklichsten, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, da das Leben nur darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer wieder zu suchen[.]“
 Franz Sternbalds Wanderungen (Tieck 2012 [1798]: 79)

Einführung: Reise und Lebens-Weg

Es sind zwei sehr verschiedene Reisen, die *Die zwei Gesellen* (1818) aus dem bekannten Gedicht Joseph von Eichendorffs unternehmen. Zunächst ziehen sie noch gemeinsam in die Fremde, doch trennen sich ihre Lebens-Läufe bald. Der erste Wanderer findet eine Ehefrau und finanzielles Auskommen, sodass seine Wanderung rasch wieder zurück in den behaglichen Innenraum führt und in nur einer Strophe abgehandelt ist:

Der Erste, der fand ein Liebchen,
 Die Schwieger kauft' Hof und Haus;
 Der wiegte gar bald ein Bübchen,
 Und sah aus heimlichem Stübchen
 Behaglich in's Feld hinaus. (III, 1-5)
 (Eichendorff 1993 [1818]: 66)

Die Werte, nach denen dieser Geselle sein Leben ausrichtet, sind Sicherheit und privates Glück, was den schnell Nicht-mehr-Reisenden mit „Liebchen“ und „Bübchen“ im „Stübchen“ im Sinne der Romantik zum prototypischen Philister macht, über den das artikulierte Ich² in auffälliger Diminutiv-Häufung auch gehörig spottet. Den entgegengesetzten Lebensentwurf spiegelt die Reise des zweiten Gesellen. Unfähig oder nicht willens zu Bindung und Eingliederung in die Gesellschaft wählt er das auf Dauer gestellte Abenteuer und die Erkenntnisversprechen der fortgesetzten Wanderung:

Dem Zweiten sangen und logen
 Die tausend Stimmen im Grund,
 Verlockend' Sirenen, und zogen
 Ihn in der buhlenden Wogen
 Farbige klingenden Schlund. (IV, 1-5)
 (Eichendorff 1993 [1818]: 66)

² Zum von Rainer Nägele geprägten Begriff des ‚artikulierten Ich‘ vgl. (Burdorf 2015: 194f.).

Doch die sirenenhaften, bunten Verlockungen der Reise führen den Wanderer weder zur Erfüllung noch eignen sie sich als Grundlage für ein glückliches Leben: Als er in der fünften Strophe „vom Schlunde“ (V, 1) auftaucht, ist er „müde und alt“ (V, 2) (Eichendorff 1993 [1818]: 66) – sein Drang nach Abenteuer und Freiheit hat ihn schließlich in die Einsamkeit geführt, sodass er nicht wie sein philisterhafter Freund vom artikulierten Ich verspottet, sondern stattdessen bemitleidet wird.

Wie aber wären diese verschiedenen Wertvorstellungen verpflichteten diametralen Lebensentwürfe der beiden Gesellen positiv zu verwirklichen? Typisch für Eichendorff findet sein artikuliertes Ich auf diese Frage keine Antwort im Hier und Jetzt, sondern kann nur auf die Auflösung irdischer Wirrnisse in der Transzendenz hoffen:³

Und seh' ich so kecke Gesellen,
Die Thränen im Auge mir schwellen –
Ach Gott, führ' uns liebeich zu Dir! (VI, 3-5)
(Eichendorff 1993 [1818]: 66)

Diese einleitende und keinesfalls erschöpfende Analyseskizze zu einem der bekanntesten Gedichte der deutschen Romantik zielt insbesondere auf zwei für meine weiteren Überlegungen entscheidende Thesen ab: Erstens umkreist Eichendorffs *Die zwei Gesellen* die Idee einer ersehnten Einheit, eines sinnstiftenden Ganzen und Absoluten, das aber immanent unverfügbar und deshalb weder lebend noch dichtend zu erreichen ist. Der Dichter figuriert diese Sehnsucht durch die aufeinander bezogene literarische Inszenierung zweier entgegengesetzter Pole menschlicher Lebensgestaltung – Sicherheit und Abenteuer, Sesshaftigkeit und Mobilität, Familiensinn und Individualitätsstreben. Und zweitens: Der Modus dieser literarischen Inszenierung von Lebensentwürfen ist der der Reise. Reisen bedeutet den Erwerb von Weltwissen wie Lebenserfahrung und im Falle des zweiten Gesellen spezifisch romantisch ein Abarbeiten an dem, was Lothar Pikulik (1979) das „Ungenügen an der Normalität“ genannt hat: Reisen ist in diesem Sinne in erster Linie romantischer Widerstand gegen die „mechanische Wiederkehr des Gleichen“ (Pikulik 1979: 36), die das Leben des ersten Gesellen so nachhaltig prägt.

Das literarische Vorkommen des Reisemotivs beschränkt sich nicht auf die historische Romantik, doch lassen sich die Wurzeln des modernen Reise-Begriffs sehr wohl nicht nur in die Zeit, sondern spezifischer noch in die Literatur ‚um 1800‘ zurückverfolgen. Denn nach Pikulik ist das, was wir heute vornehmlich unter Reise verstehen – eine „Bewegung durch den Raum als Selbstzweck“ (Pikulik 1979: 391) –, das „Erbe einer primär literarischen Entdeckung“ (Pikulik 1978: 10). So hätten die Romantiker*innen in ihren Werken das Reisen „zu einem epochalen literarischen Thema gemacht und das ästhetische Muster geliefert, nach dem spätere Zeitgenossen die literarische Fiktion in die Wirklichkeit umsetzten“ (Pikulik 1978: 19). Wenn

³ Vgl. zu Eichendorffs Konzept einer Heimat im positiven Christentum auch (Pikulik 1979: 370).

also die Reise, wie hier exemplarisch für *Die zwei Gesellen* behauptet, in der historischen Romantik nicht nur literarisches Thema, sondern auch Strukturmerkmal einer ästhetischen Verfahrensweise ist, in der Fragen nach dem ‚guten Leben‘ als individuelle Annäherung an ein geahntes Weltganzes verhandelt werden, erscheint es lohnend, auch gegenwärtige literarische Reisen hinsichtlich dieser Fragekomplexe zu untersuchen.

Im Folgenden werde ich deshalb prüfen, ob die von den Hauptfiguren in Selim Özdoğan's 2002 erschienenem Roman *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* unternommene Reise als romantische Reise verstanden werden kann. Die Handlung des Textes lässt sich schnell zusammenfassen: Mesut, der Protagonist und Ich-Erzähler, lernt eine junge Frau namens Oriana zufällig an einem Flughafen kennen und schon kurz darauf fliegen die beiden für zwei Wochen gemeinsam in den Urlaub. Zunächst wird diese Reise ohne zweckrationale Bestimmung begonnen, als sie allerdings erfahren, dass Mesuts seit Jahren verschollener Cousin Oktay vor ihnen durch eine Stadt gekommen ist, beschließen sie, ihm zu folgen. Auf seinen Spuren reisen sie durch das am Meer gelegene Land, wo sie Erleuchtungssuchenden, Nudist*innen, Stripperinnen und Sammlern von pornographischem Schriftgut begegnen, Oktay jedoch letztlich nicht einholen können.

Das Ziel meiner Analysen ist es nicht, Özdoğan's Werk in eine Strömung der Gegenwartsliteratur ab 2000 einzuordnen, die seit einigen Jahren als Reaktualisierung der historischen Romantik diskutiert wird (vgl. z. B. jüngst Bartsch 2019).⁴ Vielmehr geht es mir darum, Traditions- und Bruchlinien der literarischen Bearbeitung eines Problemhorizonts aufzuzeigen, der sich in der historischen Romantik konstituierte, bis heute fortwirkt und nach Annika Bartsch „als Identitätskrise des Subjekts zwischen Partikularisierungserfahrung, Erkenntnisskepsis und dem Festhalten an einem höchsten Prinzip [zu] beschreiben“ (2019: 272) wäre. Dafür ist zunächst dieser romantische Problemhorizont näher zu bestimmen und das Phänomen einer romantischen Poetik in Texten der Gegenwartsliteratur kurz zu umreißen, bevor vor der Analyse von Özdoğan's Text die Reise in einem zweiten Schritt als spezifisch romantischer Modus der literarischen Welterschließung bestimmt wird.

Romantische Poetik und Gegenwartsliteratur

Unter dem Schlagwort einer ‚Wiederkehr‘ der Romantik lässt sich eine literaturwissenschaftliche und feuilletonistische Diskussion zusammenfassen, die für eine Strömung innerhalb der deutschsprachigen Literatur seit der Jahrtausendwende einen signifikanten Rückgriff auf romantische Werte, Motive, Themen und Erzählverfahren beschreibt. So beobachtet Annika Bartsch „eine Tendenz in der Literatur der

⁴ Insofern widersprechen die folgenden Analysen auch nicht den gängigen, beispielsweise von (Karakuş 2007: 140-144) formulierten Lesarten der frühen Romane Özdoğan's, die diese als der Pop-Literatur nahestehend rezipieren.

Gegenwart [...], Romantik als konstitutiven Teil der Weltdeutung, als Antwortstrategie auf die Gegenwart um die Jahrtausendwende und damit als Poetik zu verstehen“ (Bartsch 2019: 15). In ihrer Begriffsbildung führt Bartsch auf diese Weise Überlegungen Theodore Ziolkowskis fort, der unter ‚Romantik‘ nicht nur die historische literarische Bewegung versteht, sondern auch den „ideologischen Gehalt einer allgemeinen Geisteshaltung“ (Ziolkowski 1969: 17). Entscheidend für Bartschs modelltheoretischen Zugriff ist dabei,⁵ dass sie nicht jede Bezugnahme auf die historische Romantik auch als deren Reaktualisierung deutet. So differenziert sie zwischen Reaktualisierungen, in denen ein Modell ‚Romantik‘ die Narration hinsichtlich ihrer Erzählpoetik strukturiert, und bloßen Bezugnahmen auf romantische Themen und Motivkomplexe, die im Text aber gerade nicht gemäß einer romantischen Poetik verhandelt, sondern nur aniziert werden. Weil derartige Themen und Motive in der Gegenwartskultur frei zirkulieren, ohne dass dabei ihre spezifische Funktion innerhalb romantischer Erzählverfahren immer mit rezipiert würde, ist nach Bartsch die autor*innenseitige Intentionalität des Rückgriffs auf die Romantik keinesfalls Voraussetzung, um für einen Text von der Bezugnahme auf ein Modell ‚Romantik‘ sprechen zu können. (Bartsch 2019: 23-25)

Zur Bestimmung der Spezifika einer romantischen Poetik ist die Verwurzelung gerade der frühromantischen Ästhetik in der Philosophie, insbesondere dem Denken Immanuel Kants, Carl Leonhard Reinholds und Johann Gottlieb Fichtes entscheidend. Ohne dass diese philosophischen Kontexte an dieser Stelle ausführlich nachgezeichnet werden können (vgl. dazu Bartsch 2019: 78-91; Götze 2001; Frank 1994), erweist sich für die frühromantische Ästhetik die „Frage nach einem höchsten Prinzip und damit der Konstitution des Selbstbewusstseins und der erlebten Realität“ (Bartsch 2019: 77) als zentral. Sie manifestiert sich in der philosophischen Konzeptualisierung eines „absolute[n] Sein[s]“ (Frank 1994: 52), das „zu keiner Zeit [...] in einer adäquaten Auffassung durch das Bewußtsein sich erschöpft und so nie endender Ausdeutung sich darbietet“ (Frank 1994: 54). Diese Entdeckung des absoluten Seins, das sich einer erschließenden rationalen Reflexion letztlich entzieht, verabschiedet das (Selbst-)Bewusstsein als „Deduktions-Prinzip der Philosophie“ und zwingt die frühromantischen Denker*innen damit „auf den Weg des ‚unendlichen Progressus‘ [...]“. So wird Verstehen zu einer unendlichen Aufgabe“ (Frank 1994: 54).

Ästhetisch relevant wird diese zunächst philosophische Problemstellung, weil sich nach Bartsch „die Romantik [dadurch] aus[zeichnet], dass sie das philosophische (epistemologische) Problem der Letztbegründbarkeit in ein ästhetisches überführt: Romantiker stellen die Frage nach der Darstellbarkeit eines höchsten Prinzips“ (Bartsch 2019: 77). Romantische Literatur bietet damit in ihrer textuellen Verfasstheit die Konkretisierung von „Denkfiguren der Vermittlung“ (Bartsch 2019: 77) die-

⁵ Vgl. zum modelltheoretischen Zugriff auf das ‚Phänomen Romantik‘ auch (Matuschek/Kerschbaumer 2019).

ses höchsten Prinzips, dessen Darstellung letztlich auch Ziel einer Poetik des Romantisierens von Welt ist: „Romantische Poesie ist demnach nicht bestimmt durch Inhalte, sondern sie ist als Denkfigur zu verstehen, die in ihrer Strukturähnlichkeit das höchste Prinzip zu thematisieren und darzustellen versucht.“ (Bartsch 2019: 97) Nur diese strukturelle Annäherungsbemühung an ein weder reflexiv noch darstellerisch je einholbares Absolutes macht nach Bartsch eine Poetik genuin romantisch und ein Werk der Gegenwartsliteratur zur Reaktualisierung des Modells ‚Romantik‘: „Erst in ihrer Funktion der Erzeugung der dialektischen Denkbewegung, die motiviert ist durch die Darstellungsabsicht des Strebens nach einer regulativen Absolutheitsidee, sind Verfahren und Bildbereiche als romantisch zu bezeichnen.“ (Bartsch 2019: 101)

Romantisches Reisen als Modus literarischer Welterschließung

Ein literarisches Motiv, in dem sich die Darstellungsabsicht der eben skizzierten romantischen Poetik manifestiert, ist die Reise. Natürlich wurde auch vor der Romantik gereist – man denke nur an Studienreisen oder die *grand tour* des europäischen Adels seit der Renaissance –, doch weist Lothar Pikulik, der sich seit Jahrzehnten mit romantischen Reisen beschäftigt (Pikulik 1978; 1979: 391-410; 2015: 99-121), auf die Besonderheit der spezifisch romantischen Mobilität hin, insofern diese „die bewußte Negation all solcher Ortsveränderungen [bedeutet], die einen bestimmten Zweck oder Nutzen haben“ (1978: 10). Diese Konzeption der Reise als zweckfrei erlaubt ihrer literarischen Inszenierung, sei es im tatsächliche Unternehmungen nachvollziehenden Reisebericht oder dem Abenteuerroman, der ohne realweltliches Vorbild auskommt, eine zunehmende Lösung „aus der objektiv verankerten *historia*“ (Wolfzettel 1992: 335).⁶ Der Antrieb zur permanenten Ortsveränderung geht für die Protagonist*innen der romantischen Literatur von einer drohenden „existentielle[n] Langeweile“ (Pikulik 2015: 17) aus und richtet sich gegen „jede Beziehung zur gesellschaftlichen Konvention, zumal zum bürgerlichen Nützlichkeitsprinzip“ (Pikulik 1978: 12). Das zu vermeidende Erstarren in der Bürgerlichkeit findet sich in der romantischen Literatur im Philister figuriert, der in seinem normierten Leben im Schoß der Familie und in seinem Hang zur kleingeistigen Besitzstandswahrung auch in Eichendorffs *Die zwei Gesellen* verspottet wird.⁷ Der romantische Reisende verfolgt dagegen nach Pikulik „das – vielleicht nur utopische – Ziel [...], Werten zu leben [sic!], ohne sich dem Zwang von Normen unterzuordnen“ (1979: 172). Weil er versucht, „unerwartet neue Ansichten von der Welt und ein neues frisches Lebensgefühl“ (Pikulik 1978: 12) zu gewinnen, kann dieser Wanderer seine Reise ebenso wenig planen wie zu einem befriedigenden Abschluss bringen. In der Ruhelosigkeit und

⁶ Zum romantischen Reisebericht vgl. aus vorwiegend romanistischem Blickwinkel (Wolfzettel 1992) sowie aus gesamteuropäischer Perspektive (Anghelescu 2004).

⁷ Vgl. zur Ausgestaltung der Figur des Philisters in der romantischen Literatur weiterhin (Pikulik 1979: 141-149).

dem Hunger nach sinnlicher Welterfahrung, die den Wandernden zur Mobilität zwingen, offenbart sich die romantische Reise nach Marie-Louise Svane denn auch als epochenspezifische Methode des Erkenntnisgewinns: „Travelling [...] can be seen as part of an epochal restlessness, as an attempt to interpret the world anew.“ (Svane 2000: 139)

Dass der romantische Wanderer zweckfrei reist, bedeutet indes nicht, dass er seine Reise ohne Absicht beginnt: Selbst Ludwig Tiecks Franz Sternbald, vielleicht der romantisch Wandernde schlechthin, verlässt Nürnberg und seinen Meister Albrecht Dürer zunächst mit dem Plan, „in der Fremde seine Kenntnis zu erweitern und nach einer mühseligen Wanderschaft dann als ein vollendeter Meister zurückzukehren“ (Tieck 2012 [1798]: 12f.).⁸ Doch charakteristisch für romantische Reisende ist, dass ihr Weg nie in vorgesehenen Bahnen verläuft, sie durch ungeplante Begegnungen, Geheimnisse und Erfahrungen auf Ab- und Nebenwege geraten und darüber den ursprünglichen Zweck der Reise aus den Augen verlieren. Diese episodische Struktur der Reise spiegelt sich auch im Erzählverfahren, das sich meist nicht auf eine Darstellung von Protagonist*innen und Reiseweg beschränkt, sondern ein Narrativ schafft, das durch „ingelegte Erzählungen, Unterhaltungen, Anekdoten Anmerkungen“ (Pikulik 1979: 407) ausgesprochen heterogen erscheint und in seiner geradezu arabischen Struktur die ‚eigentliche‘, mit Vorsatz und Ziel begonnene Wanderung weiter verunklart.⁹ Auch Franz Sternbald kann bald nicht mehr nachvollziehen, was für eine Reise er eigentlich zu unternehmen im Begriff ist: Schon zu Beginn der *Wanderungen* – der titelgebende Plural ist vermutlich kein Zufall – erfährt er beim Besuch seines Heimatdorfes, dass Vater und Mutter nicht seine biologischen Eltern sind. Bei dieser Gelegenheit begegnet ihm darüber hinaus eine junge Frau wieder, mit der er eine einprägsame Erfahrung seiner Kindheit verbindet. Setzt Franz auch seine Bildungsreise fort, steht diese in der Folge doch immer mehr unter dem Vorzeichen der Suche nach den verlorenen Eltern und der geliebten Unbekannten. Auf seiner Wanderung findet er Gefährten, die zu Freunden werden, übernimmt Malerei-Aufträge und erkundet verschiedenste Städte wie Landstriche, bis er schließlich überrascht feststellen muss: „[I]ch habe mich nur zu lange aufhalten lassen. Ich weiß selbst nicht, wie es kömmt, daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse.“ (Tieck 2012 [1798]: 322)

Durch diese Irr- und Nebenwege begegnet der romantische Wanderer jedoch oft unerwartet gerade den Personen, die er in seinem Leben bisher vermisste. So vereinzelt ihn die Reise eben nicht, sondern stiftet „ein Netz von Beziehungen“ (Pikulik 1978: 13), in das der Reisende sich unverhofft einbezogen sieht. Und dennoch steht am Ende der romantischen Reise selten die (Re-)Integration in die zu Beginn verlassene bürgerliche Gesellschaft, mit der der Bildungsroman in der Folge von

⁸ Vgl. zur Deutung von *Franz Sternbalds Wanderungen* als romantischer Reiseroman auch (Svane 2000).

⁹ Vgl. zur Arabeske als romantischem poetologischen Motiv sowie zu romantischen Reiseromanen als arabischen Erzählformen (Svane 2000: 145f.).

Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* oft abschließt. Weil die romantische Reise als Verfahren der Selbst- und Fremderfahrung nie an ihr Ziel gelangen kann, weil das Weltganze der Erkenntnis durch den Wandernden letztlich nicht zugänglich ist, propagiert die Romantik die infinitesimale Annäherungsbemühung in fortgesetzter Mobilität und damit letztlich, das Reisen „zur Dauerbeschäftigung zu machen, das will sagen, niemals oder höchstens in ganz ferner Zukunft an ein festes Ziel zu gelangen“ (Pikulik 1978: 14).

Versteht man die literarische Reise in diesem Sinne als romantische Textstrategie der Inszenierung eines spezifischen Modus von Welt- und Selbsterfahrung,¹⁰ wird auch deutlich, inwiefern Lothar Pikulik sie als eine der Transformationsbemühungen interpretieren kann, mit denen die Romantiker*innen auf ihr tief empfundenenes ‚Unge-nügen an der Normalität‘ reagieren. Pikulik beschreibt dieses romantische Unge-nügen als „geradezu epochale[] Gegenbewegung“, die einem „von allen Wundern, Geheimnissen und Zufällen“ befreiten Weltbild opponiert, dessen Kennzeichen darüber hinaus die „Auflösung einer vormals bestehenden Ganzheit“ ist (Pikulik 1979: 106). Weil die historische Romantik bemüht ist, sich einer solchen ursprünglichen Ganzheit in ihren literarischen Entwürfen wieder anzunähern, bieten diese „viel weniger ein Abbild als ein Gegenbild der Wirklichkeitserfahrung“ (Pikulik 1979: 28). Die literarische romantische Reise bebildert aber keinesfalls eine naive Wunschvorstellung, „[s]ondern sie ist die bewußt inszenierte Kompensation oder Negation eines Weltbildes“ (Pikulik 1979: 56), dessen Ausrichtung an Werten wie Rationalität, Sesshaftigkeit oder Familienglück den romantischen Autor*innen als philiströse ewige Wiederkehr des Gleichen erscheint. Gegen den Normierungsdruck eines solchen Weltbildes setzen sie sich durch die literarische Propagierung von Werten wie Individualität, Hingabe an die Kunst und Mobilität entsprechend literarisch zur Wehr.

So verbindet sich die literarische Darstellung des Reisens mit einer dezidiert romantischen Poetik: Die romantische Reise ist mehr als nur „narrative event“,¹¹ sie wird „structure of thought“ (Svane 2000: 140), wird Modus der intradiegetischen Weltwahrnehmung wie extradiegetischen Welt-darstellung – und damit poetologisch deutbar. In diesem Sinne strukturiert die literarische Reise den Text als infiniten Prozess der Welterschließung und im wahrsten Wortsinne fort-schreitende Annäherung

¹⁰ Angesichts der literarischen Vielfalt, die unter dem Begriff ‚der‘ Romantik zusammengefasst wird, erscheint es grundsätzlich problematisch, von ‚romantischen‘ Verfahrensweisen zu sprechen, statt diese Verfahrensweisen jeweils für einen genaueren Zeitabschnitt (z. B. die Frühromantik) oder das Werk bestimmter Autor*innen zu beschreiben. Im Falle der literarischen Reise belegen indes nicht zuletzt Lothar Pikuliks Analysen von Werken Ludwig Tiecks und E. T. A. Hoffmanns bis zu denen Joseph Eichendorffs, dass dieses Reisemotiv tatsächlich als Epochenmotiv angesehen werden kann – was nicht bedeutet, dass seine je spezifischen Ausformungen nicht gesonderte Untersuchungen Wert wären. Neben Pikulik belegen auch weitere Einzeluntersuchungen die Verbreitung des Motivs über die ganze Epoche, vgl. z. B. für Ludwig Tieck (Svane 2000), für E. T. A. Hoffmann (Dickson 1996).

¹¹ Von dieser Feststellung unberührt bleibt die Tatsache, dass natürlich auch sehr konkrete historische Mobilitätserscheinungen wie die Walz thematische Verarbeitung in der romantischen Literatur finden (vgl. dazu Bosse/Neumeyer 1995).

an ein ursprüngliches Ganzes, sodass sich ihre Funktion keineswegs im Erkenntnisgewinn des einzelnen Reisenden erschöpft. Romantisches Reisen bedeutet vielmehr eine

praktizierte Suche nach dem ursprünglichen Sinn der Welt [...]. Dieser Sinn ist der rationalen Erkenntnis weitgehend verschlossen und nur von der Phantasie zu ahnen, aber es besteht die Möglichkeit, sich ihm zu nähern, wenn man nicht in philiströse Lethargie verfällt, sondern sich rastlos und aufgeschlossen, empfänglich für jeden Sinnes- und Seeleneindruck, durch die Welt bewegt (Pikulik 2015: 100).

So zielt das Erkenntnisinteresse von Protagonist*innen im Modus der romantischen Reise immer auf das, was jenseits der sichtbaren Dinge liegt, ihr Blick fällt „hinter den Vorhang oder hinter die Kulissen“ (Pikulik 2015: 100). In genau diesem „Transzendieren der Oberfläche“ (Pikulik 2015: 101) berührt der Modus literarischen Reisens eine grundlegende poetische Zielsetzung der Romantik, die Novalis die „Romantisierung der Welt“ nennt (vgl. Hardenberg (Novalis) 1981 [1798]: 545). Wie diese Romantisierung der Welt kann auch die Reise für die Protagonist*innen der romantischen Literatur nie an ein Ziel oder auch nur zum Stillstand kommen, gefordert ist eine „Permanenz der Bewegung“, in der „das Reisen zur Daseinsform“ wird (Pikulik 2015: 17). Auf die daraus erwachsende Frage jedoch, wie die Reise sich einerseits für die jeweiligen Protagonist*innen individuell beglückend abschließen lässt, sie andererseits aber als Modus der Welterschließung und ewigen Annäherung an ein ursprüngliches Ganzes auf Dauer gestellt werden kann, finden die romantischen Autor*innen zumeist keine Antwort – für Pikulik stellt dieses Problem „vielleicht den Grundwiderspruch der Epoche“ (Pikulik 2015: 120) dar.

Selim Özdoğan's *Ein Spiel, das die Götter sich leisten*: Reisen unter romantischen Vorzeichen

Nach einem solchen individuellen Glück streben auch Mesut und Oriana, die beiden Hauptfiguren von Selim Özdoğan's Roman *Ein Spiel, das die Götter sich leisten*, auf ihrer Reise durch ein fremdes, aber durch die infrastrukturelle Vernetzung der globalisierten Welt eben räumlich gar nicht so fernes Urlaubsparadies. Schon der erste Satz des Romans weist auf die Planlosigkeit dieser Reise hin, deren Verlauf die Protagonist*innen zunächst spontanen Umwelteindrücken anheimstellen: „Wir ließen unsere Taschen fallen und versuchten uns für eine Richtung zu entscheiden.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 9) Dieses Vorgehen von Mesut und Oriana, bei dem sie ihren Ballast abwerfen und sich zur Ermittlung der einzuschlagenden Richtung auch „noch einmal im Kreis [drehen]“ (Özdoğan 2005 [2002]: 9), durchzieht den Roman und wird in verschiedenen Städten entsprechend wiederholt (vgl. Özdoğan 2005 [2002]: 44; 208). Da die Ferne des bereisten Landes nicht realtopographisch herzustellen ist,

inszeniert sie der Roman auf andere Weise: Das Reiseziel von Mesut und Oriana bleibt unbestimmt hinsichtlich seiner Sprache, Währung und vor allem genauen geographischen Lage. Sein Name fällt insgesamt nur zwei Mal und erst im zweiten Teil des Textes: „Kamaloka“ (Özdoğan 2005 [2002]: 126; 188). Übersetzt aus dem Sanskrit bedeutet er ‚Ort des Verlangens‘, was einerseits auf die erotische Natur der gemeinsamen Reise der beiden Liebenden anspielt. Andererseits bezeichnet der Begriff in Theosophie und Anthroposophie die erste Station, die das menschliche Selbst nach dem Tod auf dem Weg zwischen zwei Inkarnationen durchläuft und an der es sinnliche Begierden abzulegen hat – eine ähnliche Bedeutungsdimension hat ‚Kamaloka‘ auch im Buddhismus. Je nach spezifischer Auslegung steht der Begriff damit für eine Art von Durchgangsebene, die die Seele des Menschen auf ihrem Weg in die Transzendenz queren muss. Ganz im Sinne romantischen Reisens findet sich also im Handlungsraum des Romans eine schon im Namen kodierte transzendente Ebene angelegt, die die Urlaubsreise der beiden Hauptfiguren auch als Suche nach Erkenntnis markiert.

Da Mesut als Ich-Erzähler von *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* fungiert, erscheint diese Erkenntnissuche für die Leser*innen vor allem als die Mesuts. Doch er reist eben nicht allein: Mit Oriana hat er eine Begleiterin, deren Name, der in den romanischen Sprachen mit dem Begriff für Gold, im Hebräischen mit Licht und Sonne in Verbindung steht, bereits ihre ‚leuchtende‘ und leitende Funktion für Mesuts Sinnsuche andeutet. Ihre Figur steht dabei aber gerade nicht in der Tradition der abwesenden Muse-Figuren des romantischen Künstlerromans, denen die Protagonisten – wie Franz Sternbald seiner ihm lange unbekanntem Marie – nachjagen. Oriana ist physisch anwesend und für Mesut im wahrsten Sinne des Wortes begreifbar, was der Roman in vielen Szenen der gemeinsam ausgelebten körperlichen Liebe inszeniert. So formuliert Mesut auch als sein Lebensmotto: „Essen, schlafen, Sex, mehr braucht es nicht, essen, schlafen, Sex, voller Konzentration, ohne Ablenkung und mit ein wenig Humor.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 153) Doch erschöpft sich Orianas Bedeutung für Mesuts Reise eben nicht in ihrer Rolle als Bettgefährtin, schon ihr Beruf verweist abermals auf den romantischen Wunsch nach einem erkennenden Blick „hinter die Kulissen“ (Pikulik 2015:100): Sie ist Wahrsagerin und prophezeit Mesut am Anfang des Romans die Begegnung mit einer Person, die er „lange nicht mehr gesehen“ hat und die ihm „sehr viel bedeutet“ (Özdoğan 2005 [2002]: 20). Schon zu Beginn der gemeinsamen Reise wird so mit der Möglichkeit eines unverhofften Wiedersehens ein Motiv eingeführt, das auch die literarischen Reisen der Romantik prägt und die Bewegung durch Kamaloka als Abfolge von „Essen, schlafen, Sex“ (Özdoğan 2005 [2002]: 153) auf einen neuen und komplexeren Handlungsverlauf hin ausrichtet.

Bereits in der ersten besuchten Stadt konkretisiert sich diese mögliche Begegnung weiter, wenn Mesut und Oriana von einem Kellner beim Abendessen erfahren, dass Mesuts lange verschollener Cousin Oktay dort bis vor Kurzem als Koch gearbeitet hat: „Ich saß da und wollte es nicht glauben. Ich hatte Oktay seit über sechs

Jahren nicht gesehen, [...] nach dem Unfall hatte niemand mehr etwas von ihm gehört.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 31) Ohne dass die Leser*innen Näheres über seinen Ablauf erfahren, wird der hier erwähnte Unfall durch kryptische Andeutungen im Handlungsverlauf als großes Trauma Mesuts bestimmt, bei dem seine Eltern genauso wie eine Cousine und eine Tante ums Leben kamen, sodass Oktay einer seiner letzten noch lebenden engeren Verwandten ist. Der Text inszeniert den Cousin so einerseits als Vermittlerfigur, die Mesut mit seiner Jugend und Familie verbindet, andererseits aber auch als fernen, immer mobilen Unbekannten und Archetypus des romantischen Reisenden, der seine Wanderung auf Dauer gestellt hat. So blieb er schon als Jugendlicher in den Erinnerungen Mesuts nie lange an einem Ort und kümmerte sich kaum um seinen Lebensunterhalt – „er hat oft gekündigt, manchmal ist er geflogen, nirgendwo blieb er lange“ (Özdoğan 2005 [2002]: 33). Während Mesut die Bewegungen seines Cousins zunächst noch bis zu einer Stelle als „Koch bei einem Scheich“ (Özdoğan 2005 [2002]: 33) in Saudi-Arabien nachverfolgen konnte, verlor sich Oktays Spur schließlich doch: „Irgendwann ist er verschwunden, weg.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 33) Dass der Protagonist diese Spur nun ausgerechnet in Kamaloka wiederfindet, erscheint als spezifisch ‚romantischer‘ Zufall, ist das Land doch als Nicht-Ort inszeniert, dessen Topografie weder mit der realen Alltagswelt in Verbindung steht, noch im Verlauf des Romans näher bestimmt wird. Mesut hat gar keine andere Wahl, als in der Suche nach dem verschollenen Cousin, der immer auch für die verlorene Einheit seiner Familie steht, die Herausforderung anzunehmen, der sich auch viele andere romantische Reisende vor ihm nicht entziehen konnten: „Ich nahm noch einen Schluck von meinem Wein, biß mir auf die Unterlippe, sah in die Ferne, schüttelte den Kopf. – Ich möchte Oktay suchen.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 35) Mesuts Blick in die Ferne gibt dabei Richtung wie Erfolgsaussicht der Unternehmung vor: Als typisches Ziel der romantischen Reisenden letztlich unerreicher (Pikulik 1979: 361-390) kann die Ferne nicht aufgesucht, der vermisste Cousin nicht gefunden werden. So strukturiert zwar die Suche nach Oktay die weitere Reise Mesuts und Orianas, aber egal wohin sie kommen: Die Einheimischen erinnern sich an den jungen Mann, doch können sie immer nur die Auskunft geben, dass er bereits weitergezogen ist.

Mythen, Meer und Rausch: Romantische Einheitsfantasien

Lässt sich schon die Handlungs- wie Reiseverlauf strukturierende Suche nach Oktay als Versuch der Wiederherstellung einer vorgängigen Einheit interpretieren, wie sie Mesut in Kindheit und Jugend empfunden hat, wird dieser Versuch im Roman auch in anderen Motiven und Narrativen thematisch. So teilen die beiden Hauptfiguren eine Vorliebe für Schöpfungserzählungen, insbesondere solche, die die Erschaffung des Menschen und seine Beziehung zur ihn umgebenden Welt reflektieren. Die vielen in den Roman eingelagerten Geschichten, Märchen und Mythen, die sich Mesut und Oriana erzählen, führen zur episodisch-arabesken Struktur des Textes, durch

die die eigentliche Reise ähnlich wie in romantischen Erzählungen oft nebensächlich erscheint. Ein wiederkehrendes Motiv des Romans, das zunächst in Schöpfungserzählungen wie der folgenden der Maya auftaucht, ist das einer Schuppe, die den Menschen über die Augen gelegt wurde, um eine Erkenntnis des Weltganzen zu verhindern:

Die Maya glaubten, daß die Götter die Menschen aus Mais geschaffen haben, aber es gab ein Problem: Sie waren zu gut gelungen, waren erleuchtet wie die Götter, sie wußten, was, wann, wo im Universum geschah und warum. Also legten ihnen die Götter Schuppen auf die Augen. (Özdoğan 2005 [2002]: 27)

In Varianten der Erzählung wird die Schuppe zum erkenntnisverhindernden „Schleier“ (Özdoğan 2005 [2002]: 48). Das Streben nach der Wahrnehmung des Weltganzen, nach dem Eins-Werden mit dem Rest der Schöpfung findet sich im Handlungsverlauf immer wieder im Bild des Versuchs gefasst, hinter den Schleier der Dinge zu blicken und damit im romantischen Sinne ein „Transzendieren der Oberfläche“ (Pikulik 2015: 101) zu erreichen (vgl. z. B. Özdoğan 2005 [2002]: 56; 129; 190). Was Mesut und Oriana an den Schöpfungsmythen so schätzen, ist ihr Bemühen, im Modus des Erzählens eine Einheit von Immanenz und Transzendenz wiederherzustellen, die eigentlich verloren ist: „Diese Mythen sind schön, weil sie etwas zusammenführen. Die Menschen staunen, denn sie verstehen so vieles nicht, und dann erzählen sie sich Geschichten, die jeden von ihnen mit den Göttern verbindet.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 48)

Mesuts Sehnsucht nach einem Zugang zum Ganzen der Schöpfung und sein romantisches Streben in die Ferne verbinden sich in *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* immer wieder im Bild des Badens im Meer. Im Wasser, das anders als das Land nicht durch menschliche Eingriffe erschlossen ist, kann er auch den Horizont erkennen, der ihn – wie romantische Reisende vor ihm – in die Ferne zieht: „Ich schwamm allein in Richtung Horizont. Es war eine Möglichkeit, von allem wegzukommen, das einen mit der Welt verband.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 59) Doch entfremdet das Meer Mesut der Welt nicht. Ganz im Gegenteil wird sein Baden zwar als Abkehr von momentanen Problemen und Emotionen, aber gleichzeitig als synästhetisches Aufgehen in der unmittelbaren Umwelt inszeniert:

Es war etwas zu kühl, aber es tat gut, nackt im offenen Meer zu schwimmen. Ich dachte nicht an Oktay, nicht an Oriana, nicht an Sex, nicht an meine Eltern, nicht an den Klang der Worte, nicht an die Freude, die Sorgen, Eitelkeit, Ärger, Glück. Ich verlor mich in der Dunkelheit. (Özdoğan 2005 [2002]: 49)

Das ihn umgebende Element nimmt der Protagonist dabei als Ausgangspunkt allen Lebens wahr: „Mesut fühlt sich geborgen im Schoß des Meeres. Alles Leben kommt aus dem Meer.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 59) Indem die Narration hier in die personale Erzählweise und die Erzählzeit ins Präsens wechseln, wird Mesuts Bad mit den

Szenen seiner orgastischen Vereinigung mit Oriana parallelisiert, die im Roman ebenfalls auf diese Weise geschildert werden. In der Engführung des Schwimmens im Meer mit dem sexuellen Akt steht das Bad in den Wellen so für Mesuts Versuch der zeitweiligen Rückkehr zu einem ungeteilten Anfang der Schöpfung.

Doch die Darstellung von Mesuts Versuchen, einen Zugang zum Schöpfungsganzen zu finden, beschränkt sich keinesfalls auf das (Wieder-)Erzählen von Ursprungsmythen und einsames Baden. Vielmehr werden im Roman durch die Etablierung des Meeres als Symbol für den Ausgangspunkt der Schöpfung auch weitere Tätigkeiten des Protagonisten während seiner Jugend als Bemühungen um die Annäherung an ganzheitliche Welterkenntnis inszeniert:

Ich hatte sehr viel Zeit mit Büchern verbracht, nachdem meine Eltern, Tante Özlem und Ebru [seine Cousine; FL] den Unfall gehabt hatten. Ich war völlig versunken zwischen den Seiten, *es war wie ein Meer ohne Zukunft und ohne Vergangenheit, ein Meer aus dem ich nie mehr auftauchen wollte.* [...] Irgendwann hatten Hanf und Yoga die Seiten wieder abgelöst. (Özdoğan 2005 [2002]: 71f.; Hervorhebung FL)

Insbesondere Rauschmittel wurden Mesut daraufhin für eine Weile zum bevorzugten Mittel der Erweiterung seiner Weltwahrnehmung: „Ich hatte etwas gefunden, das mir die Schuppen von den Augen nahm.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 92) Hat Mesut auch in der Erzählgegenwart den regelmäßigen Drogenkonsum aufgegeben, inszeniert der Roman doch neben dem Baden im Meer vor allem Mesuts Rauschzustände als Momente des Eins-Werdens mit der ihn umgebenden Welt. Dabei greift die Erzählung auf romantische Motivkomplexe und Erzählverfahren zurück, wie die folgende Schilderung von Mesuts Empfindungen am offenen Fenster während einer alkoholreichen Nacht zeigt: „Ich verschmolz mit dem Rausch. Der Mond vergaß – der Mond vergaß sein Licht, und ich vergaß mich selbst, als ich so saß nach dem Weine, die Vögel waren weit, das Leid war weit, und Menschen gab es keine.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 151) Nicht nur erscheinen hier mit Mond und insbesondere fernen Vögeln Motive und *companion species* der romantischen Reiseliteratur,¹² in der assonierend-reimenden Organisation des Wortmaterials erinnert die Passage auch an die in romantische Romane eingelagerten Gedichte, die die Haupthandlung teils unterbrechen, teils im Gattungswechsel nochmals neu perspektivieren.

Kennzeichnend für die meisten der bisher geschilderten Versuche Mesuts, sich einer Wahrnehmung der Welt als Ganzes anzunähern, ist ihre exklusive Ichbezogenheit. Ob einsames Bad im Meer oder hedonistischer Rausch: Eine Erweiterung seiner Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit scheint für den Protagonisten stets mit einem Rückzug auf die eigene Person, mit einer absoluten Konzentration auf die eigenen Sinneseindrücke einherzugehen, die geteilte Erfahrung ausschließt. Dies än-

¹² Vgl. zu Zugvögeln als tierischen Gefährten romantischer Reisender (Middelhoff 2021).

dert sich gegen Ende des Romans. Während ihm seine geteilte Zeit mit Oriana bereits den möglichen Reichtum einer gemeinsamen Erfahrungswelt in sexueller Ekstase aufgezeigt hat, erfährt er schließlich mit seiner Reisegefährtin auch ein neues Aufgehoben-Sein in der nicht-menschlichen Umwelt. Nachdem die beiden auf der Suche nach Oktay die Urlaubsorte verlassen haben und ins Landesinnere gereist sind, machen sie neue Naturerfahrungen jenseits der überfüllten Strände. Auf dem Rückweg von der Villa eines alten Mannes, wo Oktay eine Weile als Gärtner gearbeitet hat, finden sie einen „kleinen Fluß, der leise hinter den Bäumen dahinplätschert[]“ (Özdoğan 2005 [2002]: 162), und folgen ihm „ein Stück in den Wald hinein, bis [...] zu einer kleinen Lichtung“ (Özdoğan 2005 [2002]: 163). Die romantische Waldeinsamkeit,¹³ die sie auf dieser Lichtung erleben, ist als *locus amoenus*-Szene ausgestaltet. Mesut fühlt sich hier nicht nur durch den Geschlechtsakt mit Oriana verbunden, sondern empfindet auch ein gemeinsames Aufgehoben-Sein in der nicht-menschlichen Umwelt:

Wir verschwinden aus der Welt der Häuser, der Arbeit, der Beziehungen, wir verschwinden aus der Welt der Menschen. Es ist wie ein Faden, der reißt, und dann sind wir frei. Wir können sein wie das Mondlicht auf den Wellen, wie eine Kiefer, die dem Wind lauscht, das Quaken eines Frosches, ein Kiesel, der in einen stillen Teich fällt. (Özdoğan 2005 [2002]: 163f.)

Mesut – Borell – Oktay: (Un-)Romantische Reisende

Die Inszenierung dieser romantischen Ökologie, in der Mensch, Tier und Pflanze, Kiesel, Wasser und Mondlicht, organische wie anorganische Natur in Verbindung stehen, bezeichnet jedoch den Umschlagpunkt, an dem *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* den Pfad der romantischen Reise wie der romantischen Poetik verlässt. Denn der Weg der Hauptfiguren führt letztlich direkt in ein gemeinsames Zuhause, wie sich schon gegen Ende des Romans andeutet, wenn Oriana feststellt: „Es ist schön, nach Hause zu kommen [...]. Wenn das nicht schön ist, was dann?“ (Özdoğan 2005 [2002]: 203) Wenn Mesut und Oriana zusammen sind, ist ein Ankommen in der gemeinsamen Zukunft, das die Reise potenziell abschließen könnte, nicht fernes Versprechen, sondern (er)lebbare Realität – und sei es im „häßliche[n] Gebäude“ (Özdoğan 2005 [2002]: 203) der Tourist*innenunterkunft. Weil er auf der Reise zwar nicht Oktay, aber Oriana gefunden hat, vereinsamt Mesut nicht in den „buhlenden Wogen“ (IV, 4), die Eichendorffs zweiten Gesellen am Grunde gefangen halten (Eichendorff 1995 [1818]: 66): „Oriana ist glücklich. Sie ist glücklich. Oriana ist glücklich. Es war, als sei ich draußen im Meer und müßte nie mehr zurück.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 201)

¹³ Vgl. zum Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Schubenz 2020).

Fünf Jahre, nachdem Mesut und Oriana Kamaloka gemeinsam verlassen haben, kehren sie im letzten Kapitel des Romans, das wie ein kurzer Epilog gestaltet ist, zurück. Abermals lassen sie nach dem Aussteigen aus dem Bus ihre Taschen fallen, aber diese Parallele zu ihrem ersten Aufenthalt ist lediglich Zitat. Denn die beiden kommen nicht allein, sondern haben ihre Tochter Marina mitgebracht. Die Reise ist diesmal keine improvisierte Suche nach Sinn oder Erkenntnismöglichkeiten, sondern der geplante Urlaub einer Familie mit kleinem Kind: „Als wir die Straße überqueren mußten, nahm ich Marina an die Hand.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 208) Oriana und Mesut haben Glück und Stabilität in den Werten und Normen des Familienlebens gefunden und ihr Leben geordnet. Beinahe beiläufig erfahren die Leser*innen am Ende des Romans, dass bald Mesuts erstes Buch erscheint (vgl. Özdoğan 2005 [2002]: 209). Zwar beschrieb er sich im Handlungsverlauf zuvor öfters als gescheiterter Rapper, aber *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* ist gerade kein Künstlerroman in der Nachfolge von Franz Sternbalds *Wanderungen* oder in gewissem Sinne auch *Heinrich von Ofterdingen*, die das Ringen ihrer Protagonisten um schöpferische Meisterschaft zumindest mitverhandeln. Während seiner Reise mit Oriana lässt Oktay nie erkennen, dass er den Beruf des Schriftstellers auch nur in Erwägung zieht; der Erfolg als Autor – sein erstes Buch wird immerhin veröffentlicht – scheint keine unmittelbare Frucht der Erfahrungen seiner Reise durch Kamaloka zu sein, sondern verdankt sich der Beziehung mit Oriana, die gerade den glücklichen Abschluss dieser Reise bezeichnet. Anders als Oktay ist Mesut damit kein ewiger Wanderer, es gelingt ihm vielmehr, die Reise in ein Leben mit Partnerin und Tochter zu überführen.

Dass Mesuts und Orianas Reise zwar reich an romantischen Motiven, aber letztlich keine romantische ist, belegt auch eine Begegnung, die die beiden gegen Ende ihres ersten Aufenthalts in Kamaloka mit einem wahren romantischen Reisenden haben. Es handelt sich dabei um François Borell; ein Mann, den Mesut und Oktay als Kinder während ihrer Aufenthalte in Istanbul beobachteten und heimlich bewunderten. Besonders für Mesut wird dieser stets Anzug tragende Fremde mit dem „elegante[n] Gang“ (Özdoğan 2005 [2002]: 185), der im Bordell „Kredit [...] hatte[.]“ (Özdoğan 2005 [2002]: 187), zum Inbegriff des Lebemanns und ein Vorbild, das seine Strahlkraft bis in die Erzählgegenwart behalten hat: „Borell war immer etwas Fernes in meinem Leben gewesen, das ich nicht genau bestimmen konnte, auf das ich aber zustrebte.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 189f.) In der Verbindung Borells mit dem Motiv der Ferne, von der sich Mesut angezogen fühlt, wird der elegante Fremde ähnlich wie Oktay als romantischer Reisender markiert. Doch anders als der Cousin steht er nicht für die verlorene Einheit von Mesuts vergangener Jugend, sondern für die Verheißungen eines Lebens, das sich ganz an Werten wie Individualität, Freiheit sowie Mobilität orientiert; Werte, die auch Mesut bisher verfolgt hat.

Die zufällige Begegnung der beiden in einem Restaurant trägt Züge einer Entzauberung des großen Vorbilds. Der junge Mann befragt sein Idol nach dessen Lebenslauf, wobei das Gespräch abermals durch das Schleiermotiv an das grundlegende Romanthema der Erkenntnissuche angebunden wird. Mesut will möglichst viel über Borell erfahren, „weil dieser Mensch so lange Zeit überlebensgroß gewesen

war für mich, so voller Geheimnisse, ein so unglaublicher Antrieb für meine Phantasie, [...] und jetzt wollte ich diesen Schleier, durch den ich als Kind gesehen hatte, wegreißen und sehen, was übrigblieb.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 186) Doch er erfährt wenig über das Leben seines Vorbilds; auf die Frage, was Borell nach Istanbul oder jetzt nach Kamaloka geführt habe, erhält er nur ausweichende Antworten: „Ich versuche den See mit Wasser zu füllen.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 187) Obwohl er vor ihm sitzt, bleibt Borell Mesut damit auch in der Begegnung fern:

Was er sagte, half mir nicht, ihn in einem anderen Licht zu sehen als früher. Er war ein gutaussehender Held, gealtert, vielleicht müde, aber immer noch ein Mann ohne Bindungen, ohne Vergangenheit und Zukunft, einer, der die Melodie des Lebens gehört hatte. (Özdoğan 2005 [2002]: 187)

Als romantischer Wanderer hat Borell weder Vergangenheit noch Zukunft, seine Zeit ist die ewige Gegenwart der auf Dauer gestellten Reise. Und doch bleibt dieser Reisende Mensch und kann als solcher nicht ewig wandern. So wirkt er auf Oriana attraktiv, aber alt (vgl. Özdoğan 2005 [2002]: 189) und die Beobachtungen Mesuts deuten sogar ein Alkoholproblem an (vgl. Özdoğan 2005 [2002]: 186). François Borell erscheint damit als die Verkörperung des zweiten Gesellen aus Eichendorffs Gedicht: Obwohl bereits „müde und alt“ (V, 2) setzt er seine Reise fort und wehrt sich noch immer, aus den „buhlenden Wogen“ (IV, 4) aufzutauchen (Eichendorff 1993 [1818]: 66). Selbst romantischer Reisender kann er klar erkennen, dass Mesut ein solcher nicht ist und die Suche nach dem immer wieder in die Ferne rückenden Cousin nicht beenden wird: „Oktay also. Ich glaube nicht, daß du ihn finden wirst“. Auf die Frage, warum dies nicht möglich sein sollte, antwortet er lediglich: „Kamaloka ist ein chaotisches Land.“ (Özdoğan 2005 [2002]: 188)

Im Familienglück von Mesut und Oriana verabschiedet *Ein Spiel, das die Götter sich leisten* nicht nur die romantische Reise als Modus einer unendlichen Welterschließungsbemühung, sondern damit auch die romantische Poetik. Denn die Reise erscheint im Roman gerade nicht als andauernde Mobilität in Richtung einer letztlich unerreichbaren Ferne, sondern als herausforderungsreicher Lebensabschnitt, der von den Hauptfiguren durchlebt und schließlich überwunden werden muss. Indem Mesut die Verfolgung Oktays aufgibt, löst er sich auch aus der Fixierung auf die Einheits- und Harmonieerfahrungen seiner Kindheit, in seiner Entscheidung für die Familiengründung mit Oriana findet er sein Lebensglück gerade nicht in Bewegung und Entgrenzung, sondern in der Beschränkung. Weil Mesut seine Nachforschungen beendet, löst sich der Roman auch von einem romantischen Ideal, das in den Worten Franz Sternbalds das Leben mit beständiger Suche assoziiert: „Viele suchen schon gar nicht mehr, und diese sind die Unglücklichsten, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, da das Leben nur darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer wieder zu suchen“ (Tieck 2012 [1798]: 79).

So finden in Özdoğan's Roman zwar verschiedenste romantische Motivkomplexe und Erzählverfahren Verwendung, doch folgt der Text deshalb noch keiner

romantischen Poetik. Die Reise Mesuts und Orianas stellt letztlich nicht ihr Streben nach der Annäherung an ein Weltganzes dar, sondern ist ein Abenteuer, in dem sich die Liebenden bewähren, das aber gerade deshalb nicht auf Dauer zu stellen ist: Die Hauptfiguren können, anders als Oktay und Borell, Kamaloka verlassen. Mesuts Versuche, in seinem Leben zu einem harmonischen Ausgleich mit Welt und Menschen zu gelangen, münden so in der Familiengründung mit der richtigen Frau. Der immer wieder aufscheinende Wertekonflikt zwischen Sehnsucht nach Geborgenheit und Streben nach Individualität und Freiheit, der den durchaus romantischen Problemhorizont der Sinnsuche Mesuts bildet, erscheint so am Ende des Romans zwar individuell durchaus befriedigend gelöst. Die Lösung ist jedoch von einer Art, die romantische Autor*innen gefährlich an das Leben des Philisters mit „Liebchen“ und „Bübchen“ im „Stübchen“ erinnert haben dürfte.

Literatur

- Anghelescu, Mircea (2004): „Romantic Travel Narratives“, in: Sondrup, Steven P./ Nemoianu, Virgil (Hg.): *Nonfictional Romantic Prose. Expanding borders*, Amsterdam, 2004, 165-180.
- Bartsch, Annika (2019): *Romantik um 2000. Zur Reaktualisierung eines Modells in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*, Heidelberg.
- Bosse, Heinrich/Neumeyer, Harald (1995): *„Da blüht der Winter schön“. Musensohn und Wanderlied um 1800*, Freiburg im Breisgau.
- Burdorf, Dieter (2015): *Einführung in die Gedichtanalyse*, 3. Aufl., Stuttgart.
- Dickson, Sheila (1996): „Hapless but hopeful: the travellers' tales of Hoffmann“, in: Smethurst, Colin (Hg.): *Romantic Geographies. Proceedings of the Glasgow Conference, September 1994*, Glasgow, 99-112.
- Eichendorff, Joseph von (1993) [1818]: „Die zwei Gesellen“, in: Eichendorff, Joseph von: *Gedichte*. 1. Teil: *Text*, herausgegeben von Harry Fröhlich/Ursula Regener, Stuttgart/Berlin/Köln.
- Frank, Manfred (1994): „Philosophische Grundlagen der Frühromantik“, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* (4), 37-130.
- Götze, Martin (2001): *Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn.
- Hardenberg (Novalis), Friedrich von (1981): [Vermischte Fragmente I, 1798], in: Hardenberg (Novalis), Friedrich von: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2: *Das philosophische Werk I*, herausgegeben von Richard Samuel, 3. Aufl., Stuttgart, 539-557.

- Karakuş, Mahmut (2007): „Selim Özdogans Die Tochter des Schmieds: Möglichkeiten der Selbstverwirklichung der Frauen“, in: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur* (19), 139-154.
- Matuschek, Stefan/Kerschbaumer, Sandra (Hg.) (2019): *Romantik erkennen – Modelle finden*, Paderborn.
- Middelhoff, Frederike (2021): „Romantische Zugvogelfiktionen. Auf den literarischen Fahrten gefiederter Gefährten“, in: *Jahrbuch Exilforschung* (39): *Fahrten. Mensch-Tier-Verhältnisse in Reflexionen des Exils*, herausgegeben von Ursula Seeber/Veronika Zwerger/Doerte Bischoff/Carla Swiderski, Berlin/Boston, 29-52.
- Özdogan, Selim (2005 [2002]): *Ein Spiel, das die Götter sich leisten*, Berlin.
- Pikulik, Lothar (1978): „Das romantische Reisen“, in: *Trierer Beiträge* (4), 9-14.
- Pikulik, Lothar (1979): *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Frankfurt am Main.
- Pikulik, Lothar (2015): *Erkundungen des Unbekannten. Neuzeitliche Formen des Reisens in authentischen und fiktiven Darstellungen*, Hildesheim/Zürich/New York.
- Schubenz, Klara (2020): *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*, Göttingen.
- Svane, Marie-Louise (2000): „Hans Christian Andersen and the poetics of travel“, in: Seelow, Hubert (Hg.): *Salonkultur und Reiselust. Nordische und Deutsche Literatur im Zeitalter der Romantik*. Ein Symposium zum 100. Geburtstag von P. U. Kernell, Erlangen, 139-156.
- Tieck, Ludwig (2012) [1798]: *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*, herausgegeben von Alfred Anger, Ditzingen.
- Wolffzettel, Friedrich (1992): „Reisebeschreibung und Abenteuer. Zum Problem der Fiktionalität im romantischen Reisebericht“, in: Schöwerling, Rainer/Steinecke, Hartmut (Hg.): *Die fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Beiträge des 1. Internationalen Corvey-Symposiums 25.-27. Oktober 1990 in Paderborn, München*, 332-350.
- Ziolkowski, Theodore (1969): „Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodologische Überlegungen“, in: Paulsen, Wolfgang (Hg.): *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Heidelberg, 15-31.