

Gibt es ein "Genre" "Noir" in der türkischen Literatur? : Bemerkungen zu einem weiteren Problem der Genre-Bestimmung

Autor(en): **Scharlipp, Wolfgang-E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **65 (2011)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-154531>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GIBT ES EIN “GENRE” *NOIR* IN DER TÜRKISCHEN LITERATUR? BEMERKUNGEN ZU EINEM WEITEREN PROBLEM DER GENRE-BESTIMMUNG

Wolfgang-E. Scharlipp, Universität Kopenhagen

Abstract

This article discusses the French word “noir” used as a literary term. As an imitation of its use in the expression “Film noir” it is nowadays mainly used in order to describe a certain kind of crime literature, while it denotes a certain kind of novel of social criticism in French that has a connection to crime. But in both cases, concerning film as well as literature, there is no clear definition which makes it difficult, if not impossible, to use it as a scientific term, for instance for certain genres or sub-genres. We will concentrate on some examples of Turkish literature that have been called “noir” literature during the last few years, as this term has not been used in Turkish literary history before and try to establish whether this designation is rightfully used. As so far there has not been any research into this topic, this article can be regarded as a basic contribution to the history of modern Turkish literature. If in this article some (well-known) non-Turkish authors are named, it is for putting the Turkish “noir” literature into an international frame.

Überlegungen zum Begriff “noir” in der Literatur

Ismail Güzelsoy¹ lässt seinen Protagonisten Rukas im gleichnamigen Roman die Leiche seiner geliebten Frau in Stücke schneiden, die Teile in Plastiktüten packen und diese an verschiedenen Orten auslegen. Dies ist die brutalste Szene im ganzen Roman, auch wenn er insgesamt von einer düsteren Stimmung beherrscht wird.

Wichtig ist jedoch, die Hintergründe obiger Handlung zu verdeutlichen, um zu verstehen, dass es sich hier nicht um einen kalt berechnenden Killer handelt, sondern um einen Mann, der – jedenfalls zeitweilig – um den Verstand gebracht wurde. Als seine über alles geliebte Frau an Krebs starb, zerbrach für ihn die

1 Ismail Güzelsoy wurde 1963 in Ost-Anatolien geboren. Er studierte Literatur in Istanbul und Schweden und ist Verfasser von zahlreichen Büchern und Erzählungen.

Wirklichkeit des Daseins und trieb ihn zu Handlungen, die nur auf Unzurechnungsfähigkeit schliessen lassen. So legt er das Päckchen mit dem Kopf der Frau auf die Bank, auf der sie gemeinsam zu sitzen pflegten und auf das Meer hinaus-sahen. Ein anderes Päckchen platziert er an der Schule, auf die ihr gemeinsames, erwartetes Kind einmal gehen sollte. Aber auch die Erklärungen nehmen der Handlung nichts von dem Grauen, das sie beim Leser hinterlässt, und nichts von der dunklen Atmosphäre, von der das Buch dominiert wird.

Güzelsoys Werke werden meist von einer dunklen Stimmung beherrscht, so wie auch die Werke einiger anderer türkischer Autoren, von denen einige weiter unten zur Sprache kommen sollen. Wir wollen uns auf den folgenden Seiten die Frage stellen, ob diese Autoren Werke schreiben, die der literarischen Richtung "noir" zuzuordnen sind. Um eine Antwort zu finden, kommen wir aber nicht umhin nachzuforschen, was dieser Terminus (wenn er denn ein solcher ist) eigentlich bedeutet. Dabei stossen wir auf Probleme, die m.E. über die übliche Schwierigkeit von der Eingrenzung von Termini in der Literaturwissenschaft hinausgehen.

Der Begriff "noir" als Charakterisierung künstlerischen Schaffens wurde anscheinend zwar 1946 in Frankreich geprägt, wo er sich auf amerikanische Kriminalfilme bezog – die *films noirs* –, die Anfang der 40er Jahre besonderen Wert auf die seelische Welt ihrer Protagonisten legten, anstatt sich auf die Handlung, also Verbrechen und Aufklärung zu konzentrieren (Frank, S. 8ff.). Nichtsdestoweniger gibt es für den *film noir* keine terminologisch allgemein anerkannte Definition.

Letzteres gilt in noch grösserem Masse für die Literaturwissenschaft, für die wir lediglich als allgemeingültig feststellen können, dass sich der Begriff in neuerer Zeit und besonders im englischen Sprachraum ausschliesslich auf Kriminalliteratur bezieht. Der amerikanische Schriftsteller George Tuttle fasst das Problem recht treffend zusammen, wenn er sich auf die Literatur von amerikanischen Schriftstellern, die sich auf die *noir*-Literatur spezialisiert haben, bezieht:

Noir seemed to be a perfect word to describe their fiction that is darker in content than traditional Hard Boiled² fiction, and it also seemed appropriate that a French word be used since the French have such a great appreciation for these writers. There was never and has never been any debate and discussion about the fact that the French use of the term is

2 Siehe zum Terminus "hard boiled" die ausführliche Darstellung bei NUSSE unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten, besonders S. 126–138. Darüber hinaus ist die Literatur zu diesem Terminus, insbesondere in englischer Sprache, reichlich.

broader and encompasses the whole hard boiled school. Instead, the term was adopted unilaterally soon after Gifford's use of it in 1984.

Noir fiction in America can be defined as a subgenre of the Hard Boiled School. In this subgenre, the protagonist is usually not a detective, but instead either a victim, a suspect or perpetrator. He is someone tied directly to the crime, not an outsider called to solve or fix the situation. Other common characteristics of this subgenre are the emphasis on sexual relationships and the use of sex to advance the plot and the self-destructive qualities of the lead characters. This type of fiction also has the lean, direct writing style and gritty realism commonly associated with hard boiled fiction.

Im Prinzip ist die Eigenschaft der *noir*-Kriminalliteratur zutreffend umrissen. Dass allerdings nach der Auffassung der französischen Literaturwissenschaft der Begriff "hard boiled" mit *noir*-Kriminalliteratur synonym ist, entspricht nicht ganz der Wirklichkeit. So hinterlassen zwar die Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Pierre Boileau und Thomas Narcejac in ihrem Werk *Le Roman Policier* bei flüchtigem Lesen den Eindruck, dass sie sich ausschliesslich auf die "hard boiled" Literatur beziehen, aber bei genauerem Lesen finden sich Einschränkungen. In dem kurzen Unterkapitel "Le roman du criminel", welches das Hauptkapitel "Le roman policier noir" einleitet und in dem sie hauptsächlich Hammet und Chandler behandeln, die als typische Vertreter der "hard boiled school" allgemein akzeptiert werden, machen die Autoren einige wertvolle Bemerkungen, die das Typische der *noir*-Literatur einfangen:

Mais il n'était pas fatal que l'assassin fut une réplique du détective, une sorte de détective à l'envers. Bien au contraire, on pouvoit aussi facilement faire du détective une réplique de l'assassin, une sorte de criminel à l'envers. Dans le premier cas, c'était la logique qui allait s'emparer de toutes les parties du récit. Dans le second c'est la violence qui va dominer (S. 75).

Für Boileau und Narcejac ist also die Brutalität bzw. Gewalttätigkeit ein Bestandteil, der eine Unterart des "hard boiled"-Romans charakterisiert. Wenn wir das mit der Aussage von Tuttle, der Roman *noir* sei "darker in content than traditional hard boiled fiction" zusammenbringen, haben wir zwei wichtige Charakteristika der *noir*-Kriminalliteratur. Wir ziehen diesen umständlichen Terminus dem *roman noir* vor, da vor allem in neuerer Zeit die Kurzgeschichte in diesem Subgenre ebenfalls ihren Platz gefunden hat und weil der Begriff "roman noir" in der französischen Literatur auch eine andere Bedeutung hat. Wir kommen auf diese Termini weiter unten noch einmal zurück.

Zu einigen westlichen Vorbildern

Dass die Trennung von “hard boiled school” und Literatur *noir* auf dieser Basis einen Sinn macht, verdeutlichen zahlreiche Verfasser. Dashiell Hammet und Raymond Chandler³ wären demnach nicht dem *noir* zuzurechnen, da sie lediglich die typischen Züge der “hard boiled school” aufweisen, also hart im Geben, aber auch hart im Nehmen sind, darüber hinaus teilweise zynisch und ihren Auftraggebern, die meist der reichen Bevölkerungsschicht entstammen, kritisch gegenüberstehen. Allerdings steht in ihren Werken am Ende die Auflösung des Verbrechens und damit die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Gerechtigkeit, und somit enden die Bücher mit einer positiven Zukunftsaussicht. Das ist genau das, was den wahren *roman noir* von der “hard boiled school” unterscheidet. Wenn wir uns die Werke von James Ellroy, Chester Himes oder insbesondere Donald Goines ansehen, haben wir es mit einer Welt zu tun, die keine Erlösung von Verbrechen und Ungerechtigkeit in Aussicht stellt, sondern zu ewigem Dunkel verdammt ist. Bei Ellroy sind es gerade die staatlichen Autoritäten, insbesondere die Justiz samt Polizei, die durch ihren Zynismus dem hilflosen Bürger gegenüber die grösste Gefahr darstellen; bei Goines etwa ist es das Gefangensein in unabwendbaren Lebensumständen, die drastisch geschildert werden, wie z.B. die selbstverständliche Vergewaltigung des neu eingelieferten Häftlings wie in “White man’s justice – black man’s grief” (1972).

Hier spiegelt sich eine Weltsicht, die sich aus Realitäten speist, die zu jeder historischen Epoche, auch heute, zum Alltag gehören, was zum gegenwärtigen Zeitpunkt Beispiele wie die Folterlager, die Massenmorde in vielen Ländern oder ganz allgemein die steigende Ungleichheit im Besitzstand sein könnten. Man braucht also nicht zurück in die Geschichte gehen, wie die Historikerin Elfriede Müller es tut, wenn sie sagt:

Ich möchte die These aufstellen, dass der Roman noir eine französische Antwort auf die zentralen Fragen der Kritischen Theorie – auch die Frankfurter Schule genannt – darstellt [...]. Der negative Impuls angesichts der Barbarei des letzten Jahrhunderts bildet den Ausgangspunkt für den Roman noir und die Kritische Theorie (Text im Internet; s. Literaturverzeichnis).

Es sei noch angemerkt, dass in den meisten literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken oder Readern der Begriff “noir” überhaupt nicht vorkommt. In

3 Die Werke dieser Schriftsteller, sowie die der weiter unten genannten, gelten ausnahmslos von hohem literarischem Rang, sind in zahlreiche Sprachen übersetzt und teilweise verfilmt.

Cuddons opulentem Werk *Literary Terms and Literary Theory* findet sich unter dem Stichwort "roman noir" der Eintrag:

This term was originally used in France as an equivalent of the Gothic novel but now tends to denote some form of thriller. They are often very sensational and violent and are concerned with criminals and criminal organizations which the "heroes" of the story hunt down and destroy (S. 765).

In Duffs *Modern Genre Theory* findet eine Literatur mit dieser Bezeichnung keine Erwähnung. Das scheint darauf hinzudeuten, dass manche Autoren diesem Wort nicht die Eigenschaft zubilligen, eine besondere Gattung der Literatur zu bezeichnen, obwohl das Wort in der Sekundärwissenschaft schon lange etabliert ist. Angesichts der zunehmenden Literatur *noir* ist aber eine literaturwissenschaftliche Behandlung nicht mehr zu vernachlässigen.

Noir in der türkischen Literatur

Die türkische Kriminalliteratur entstand unter westlichem Einfluss zum Ausgang des 19. Jahrhunderts (siehe: Scharlipp 2006). Der erste Serienheld, der dem Protagonisten eines "hard boiled"-Genres gerecht wird, ein Journalist namens Murat Dalman, wurde allerdings erst von Ümit Deniz (1922–1975) geschaffen. Den Helden zeichnen die Eigenschaften amerikanischer Vorbilder dieser Kriminalliteratur aus, obwohl immer wieder niedergeschlagen, im Schusswechsel verletzt, lassen sie sich nie unterkriegen und stehen immer wieder auf. Ein typisches Beispiel von Deniz' Romanen ist *Kanlı Kolyeler* (Blutige Colliers), in denen es um die Ermordung mehrerer Prostituierter geht, denen die Kehle durchgeschnitten wird. Die Aufklärung erfolgt weniger durch logische, polizeiartige Ermittlungsarbeit, sondern vor allem durch Schlägereien und Schiessereien. Was den Roman ein wenig in die Nähe des *roman noir* rückt, ist die drastische Schilderung der Szenen des Verbrechens, die Tatsache, dass es sich bei dem Ermittler weder um einen Polizisten noch einen Privatdetektiv handelt und schliesslich, dass der Drahtzieher in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen ermittelt wird, wodurch ein gewisser Eindruck von Gesellschaftskritik entsteht. Ausserdem steht die Person des "Detektivs" hier eindeutig im Mittelpunkt.

Nach einer langen Pause, in der türkische Kriminalliteratur hauptsächlich aus Übersetzungen westlicher Bücher bestand, entsteht plötzlich in den 90er Jahren ein originaler Kriminalroman nach dem anderen, nachdem 1996 Ahmet

Ümits berühmter, später auch verfilmter Roman *Sis ve Gece* (Nacht und Nebel) erschien. Dieser Roman, der im Milieu der Staatssicherheit der Türkei spielt, zeichnet sich insgesamt durch seine dunkle Atmosphäre aus, wie ein tragisches Ende, das seinen Antihelden in unüberwindbarem Schmerz zurücklässt. Da der Roman in viele Sprachen – darunter ins Deutsche – übersetzt wurde, und ausserdem eine umfangreiche Sekundärliteratur zum Verfasser zur Verfügung steht, wollen wir an dieser Stelle nicht weiter darauf eingehen (siehe: Sagaster 2001, Scharlipp 2006: 212ff; 2009). Auch in Ahmet Ümits erstem Roman *Bir ses böler geceyi* (Eine Stimme teilt die Nacht) widmet er sich einer Handlung, in der ein toter junger Mann eine Rolle spielt, und eine Diskussion um dessen Tod in der Nacht, also dunkler Umgebung. Die auf die Zukunft bezogene Hoffnungslosigkeit drückt sich in der fruchtlosen Diskussion aus, die sich zwischen den Vorstehern einer alevitischen Gemeinschaft und der ihr widersprechenden Anhängerschaft besteht, worin sich der Autoritätsverlust der *dedes* (geistlichen Oberhäupter) ausdrückt. Auch wenn es sich hier nicht um einen Kriminalroman im engeren Sinne handelt, ist er doch von den Charakteristika des *noir* beeinflusst.

Die als “kara (*noir*)” bezeichnete neueste türkische Literatur

Die deutlichsten literarischen Werke des *noir* erscheinen plötzlich im Jahre 2008 in der Form von mehreren Erzählungen, einige von dem schon erwähnten Ismail Güzelsoy, weitere von Tarkan Barlas⁴, die beide in dem Band *Kara Istanbul* (Schwarzes Istanbul) veröffentlicht haben, sowie auch von Barlas in einem ebenfalls 2008 erschienen eigenem Band. *Kara Istanbul* erschien im gleichen Jahr in den USA auf Englisch unter dem Titel *Istanbul noir*.

Die dunkelste Erzählung hierin ist diejenige von Güzelsoy “Ateşin dili” (“Zunge des Feuers”). Sowohl die Atmosphäre wie die Handlung und die unerträgliche Verzweiflung des Protagonisten, aus der es keinen Ausweg gibt, erfüllen alle Anforderungen an die “Gattung” *noir*. Die Handlung sei hier in aller Kürze umrissen: Der Ich-Erzähler reist als Helfer und Dolmetscher eines – anscheinend amerikanischen – Magiers und seiner Assistentin durch die Türkei

4 1970 in Istanbul geboren, besuchte dort das Französische Gymnasium und studierte an der Universität Istanbul “Internationale Beziehungen”. Veröffentlichte zahlreiche Erzählungen in Literaturzeitschriften, eigenen Erzählungsbänden, Sammelbänden und einen Roman. Alle seine Texte können als “*noir*” bezeichnet werden.

und Ägypten. Die Spezialität des Magiers ist die Arbeit mit Spiegeln, die so aufgestellt sind, dass sie es ihm bzw. seiner Assistentin erlauben, gleichzeitig an verschiedenen Orten zu erscheinen, also auch an Orten, an denen sie sich gar nicht aufhalten. Während der Auftritte in Ägypten verlieben sich der Erzähler und die Assistentin, die ihren Partner für einen eingebildeten Angeber hält, und es kommt zu einer sexuellen Beziehung. Ihre Beziehung wird von dem Magier wegen einer Unvorsichtigkeit, die die Spiegel enthüllen, entdeckt, worauf hin er den Partnern Vorwürfe macht und ankündigt, dass er den Helfer entlassen werde, sobald sie in Istanbul zurück seien. Der Helfer, also Ich-Erzähler, zieht sich daraufhin zunächst zurück, ist aber irritiert, weil sich die Assistentin deshalb sofort von ihm fern hält. Zurück in Istanbul will er mit ihr eine Aussprache. Sie aber lacht ihn aus und bezeichnet ihn als Feigling. Er verliert momentan völlig die Kontrolle über sich, entleert die Flüssigkeit einer Petroleumlampe über ihre leicht brennbare Kleidung und zündet sie an. Es gelingt ihr nicht mehr, den Raum zu verlassen und sie verbrennt. Später, nachdem er eine langjährige Gefängnisstrafe verbüsst hat, erzählt er von dem Moment mit folgenden Worten:

Der Staatsanwalt argumentierte, dass ich die aktive Rolle gespielt hatte. Ich kann nur soviel sagen: Was ich von dem Moment an getan und gesagt habe, hatte nichts mit der Person zu tun, die ich historisch war. Ja, ich glaube, dass der Mensch sein Leben als historisches Subjekt lebt. Jeder Moment baut sich auf dem davor auf. Leben schreitet voran wie Wörter, Sätze, Abschnitte, Kapitel in einem Bedeutung tragenden Text. Jedes Mal, wenn ich mir in Erinnerung rufe, was ich Xenia angetan habe, habe ich im nachhinein den Eindruck, dass ich einen merkwürdigen Bruch im Fluss meines Lebens erfuhr, in der Art, wie wir stocken, wenn wir im Fluss eines Textes auf einen unverständlichen Ausdruck stossen. Es war nicht ich, der die Petroleum-Lampe öffnete, die am Bett stand und die Flüssigkeit über sie schüttete. Es war nicht ich, der schrie: Du bist eine Hexe und jetzt sollst Du bestraft werden wie eine, du Fotze! Es war nicht ich, der den Zigarettenanzünder aus der Jackentasche nahm, während mir sehr wohl der Ausdruck des Entsetzens bewusst war, der ihr Gesicht verzerrte. Es war nicht ich, der mit dem Anzünder ihr Kleid in Flammen setzte. Nicht ich war der Dämon, der hervorsprang und die Tür verschloss, während sie, in Flammen gehüllt, panisch herum rannte. Oder war ich es vielleicht doch, der die Flammen der Hölle freisetzte, die jetzt von meiner Wut beherrscht wurde? Ich machte einen Fehler, nur einmal in meinem Leben machte ich einen Fehler.

Und etwas später:

Ich war überrascht, den Anzünder nicht an seinem normalen Platz, der rechten Tasche, zu finden und erwog zum ersten Mal die Möglichkeit, dass diese Dinge wahr waren, dass sie geschehen waren, ausserhalb meiner eigenen, privaten, dunklen Welt, irgendwo in diesem Alptraum, den man Leben nennt (S. 13/14).

Eines Tages bekommt er im Gefängnis Besuch von Nigel, dem Magier, der ihm droht, er werde ihm das Schönste nehmen, was er im Leben habe. Daraufhin erhält der Erzähler bald ein dünnes Buch, in dem Illustrationen vom Sterben einer Freundin sind, mit Kommentaren in roter Tinte. Der Band ist anscheinend in feines, teures Leder gebunden. Jedes Jahr der nächsten elf Jahre kommt nun solch ein Band. Eines Tages wird ihm klar, dass die Texte mit dem Blut des jeweiligen Opfers geschrieben und die Einbände aus deren Haut gefertigt sind. Der Staatsanwalt, vom Erzähler informiert, kann Nigel nichts nachweisen. Kurz vor seiner Entlassung aus dem Gefängnis glaubt der Erzähler, dass sein Kontrahent sich inzwischen abgesetzt habe, dagegen erhält er einen kurzen Brief: Büyükada, wir sehen uns. Es handelt sich um eine der Istanbul vorgelagerten Inseln, auf der Nigel wohnt. Als der Erzähler an einem dunklen Abend das Haus erreicht und die Türe öffnet, erscheint Nigel mehrfach, und Stimmen sind zu hören, die der Erzähler als die letzten Worte seiner sterbenden Verwandten und Freunde erkennt. Nach dem ersten Schuss bricht einer der Nigels zusammen. Erst nach dem zwölften Schuss bricht die letzte Erscheinung des Magiers zusammen.

Zwölf Mal habe der Magier ihn verbrannt, schreibt der Erzähler:

Wir wandeln auf dieser Erde mit dem Samen des Feuers tief in uns, einem ansteckenden Feuer, das sich durch einen winzigen Funken entzündet, einem Feuer, das nie verlöscht, das sich ausbreitet und vergiftet mit einer merkwürdigen Geometrie, bis es überall wütet.

Da er beginnt, sich mit der Glut von Zigaretten zu verstümmeln, wird er in eine Heilanstalt eingeliefert, wo er jeden Besucher um eine Zigarette anbettelt. Während dessen liest er Nigels Bücher und während er sein brennendes Fleisch riecht, denkt er:

Ich befreie die Flammen, die meiner eigenen persönlichen Hölle entsteigen.

Es gibt in der Erzählung zahlreiche bedrohliche Momente, welche die Atmosphäre verdunkeln. Die Verwirrung, die durch das Spiel mit den Spiegeln hervorgerufen wird, mag bereits auf das gesamte Unbekannte hindeuten, von dem die Geschichte beherrscht wird. Die Entdeckung der Liebesaffäre durch Nigel kündigt Ärger an. Der Leser ahnt bereits, dass es sich bei der Schrift in den Büchern um Blut und bei den Einbänden um Menschenhaut handelt. Dies ist neben der Verbrennung Xenias die grausamste Erkenntnis für den Leser. Am bedeutendsten aber ist, dass Güzelsoy wie schon in dem eingangs genannten

Werk die Unentrinnbarkeit vor dem eigenen Unbewusstsein in den Mittelpunkt rückt und wieder impliziert, dass der Mensch einer unterdrückten Kraft hilflos ausgeliefert ist. Anzumerken ist, dass es sich bei dieser Erzählung Güzelsoys nicht um eine Kriminalgeschichte im Sinne einer Detektivgeschichte handelt, in der ein Held oder ein Antiheld Aufklärungsarbeit leistet. Nichtsdestoweniger könnte keine Kriminalerzählung mehr "*noir*" sein.

Müge İplikçi⁵ Erzählung "Die Hand" beginnt mit der Fahrt in einem Sammeltaxi, in dem der Vater seine zwölfjährige Tochter zur Grossmutter bringt. Er hält ihre Hand fest in seiner, wodurch die Erzählerin zum Ausdruck bringt, wie sehr er seine Tochter liebt. Diese Liebe wird so sehr betont, dass der Leser bereits ahnt, dass etwas besonderes dahinter steckt. Dieses Festhalten der Hand und die Gedanken des Vaters, die ständig um seine Tochter kreisen, machen bald deutlich, dass sich die Gedanken auch um den Schutz der Tochter drehen. Die eigentliche Handlung, die als *noir* bezeichnet werden kann, ist ein zurückliegendes Ereignis, das dem Vater im Taxi durch den Kopf geht. Vor einiger Zeit gab es eine Serie von Mädchenmorden im Zusammenhang mit Vergewaltigungen. Im Mittelpunkt der Erzählung steht nun ein junges Mädchen, das ebenfalls in einem Sammeltaxi sitzt und spürt, wie eine Hand sie an verschiedenen Stellen berührt. Das sexuell unerfahrene Mädchen wundert sich nur und führt diese Berührungen auf das Gedränge im Taxi zurück. Mit der Zeit jedoch wird die Hand zu einem unangenehmen, verschwitzten Wesen, das sie ängstigt. Als ihr das schwere Atmen des Besitzers der Hand auffällt, setzt Panik ein, sie will nur noch an das Ziel kommen, aussteigen und zur Grossmutter rennen. Als sie endlich am Ziel ist, steigt auch der Besitzer der Hand aus. Das Mädchen rennt instinktiv einen einsamen Pfad hinunter, um sich in Sicherheit zu bringen. Aber "die Hand" holt sie ein und fällt über sie her. Als der Besitzer der Hand ihr die Kleider vom Leibe reisst, gelingt es ihr, dem Mann eine Handvoll Sand in die Augen zu werfen, wodurch sie wieder einen Vorsprung gewinnt. Aber der Mann holt sie ein, drückt ihr ein Messer an den Hals, vergewaltigt und ersticht sie. Die intensive Schilderung des Tathergangs, wie sich das Mädchen wehrt, wie ihr bewusst wird, dass sie jetzt sterben muss, die eigentliche Vergewaltigung, die nur durch die Worte "undwiederundwiederundwieder ..." ausgedrückt wird und

5 Müge İPLİKÇİ wurde 1966 in Istanbul geboren. Sie schloss an der Universität Istanbul das Studium der Anglistik ab, unterrichtete dann Englisch am Gymnasium. Später arbeitete sie als Lektorin für Türkisch in den USA. Sie ist eine der renommiertesten Schriftstellerinnen der "feministischen" Literatur. Sie wurde mehrfach mit Literaturpreisen ausgezeichnet, sowohl für ihre Erzählungen als auch für ihre Romane.

als "ein weiteres Eindringen", nämlich neben dem des Messers, beschrieben wird, sind so brutal erbarmungslos, dass sie den Leser die Hoffnungslosigkeit und das Leiden des Mädchens verstörend miterleben lassen. Diese Art der Darstellung kann durchaus als "noir" bezeichnet werden. Der Leser wird vielleicht keinen literarischen Wert in einer solchen Darstellung finden, zumal hier nichts metaphorisch verschlüsselt ist, auch wenn man die teilweise Identifizierung der Hand mit dem Täter so verstehen kann. Vielleicht will die Erzählerin den Leser nur dazu anregen, über Zeitungsmittelungen dieser Vorkommnisse einmal nicht hinweg zu lesen.

Auch bei den Erzählungen von Tarkan Barlas, die wir im Folgenden vorstellen wollen, handelt es sich nicht um Kriminalerzählungen, bei denen die Aufklärung eine Rolle spielt. Teilweise ist nicht einmal Kriminalität in Spiel, wie wir sehen werden. In der Erzählung "Şen Kasap" ("Glücklicher Metzger") träumt der Junge İrfan davon, später einmal den Beruf des Metzgers zu ergreifen. Jedes Mal, wenn er mit der Mutter einkaufen geht, bewundert er die schönen Stücke Fleisch, sieht fasziniert zu, wie der Metzger Wurst in Scheiben schneidet, bewundert die leckeren Auslagen und die blitzblanke Einrichtung. Vor seinem Schulabschluss wird er vom Vater bedrängt, einen Beruf zu ergreifen, in dem er selbständig ist. Es sei doch das beste, sein eigener Herr zu sein, Angestellte zu haben, die für einen arbeiten und so ein Vermögen anzuhäufen, das ihm ein gutes Leben mit Familie erlaubt. Der Junge widerspricht, aber kann sich nicht durchsetzen. So wird er vom Vater in ein Hotel vermittelt, wo er am Empfang in eine leitende Tätigkeit eingeführt werden soll, um dann die Karriereleiter hinaufzuklettern. Den Jungen bedrückt das Dasein in der trostlosen, staubigen Empfangshalle, in die kein Tageslicht eindringt. Er träumt weiterhin von dem Glück des Metzgers, der in seinem hellen Laden nach seinem eigenen Gutdünken, Fleisch und Wurst schneidet und auslegt. Bald wird ihm eine Ehefrau vermittelt, und kurz darauf gebiert diese ihm einen Sohn. Die Eltern sind glücklich, dass ihr Sohn es zu etwas gebracht hat. Dessen Frau ist Modistin und entwirft Kleider, der Schwiegervater ist Verkaufschef in einer grossen Computerfirma. Er überredet İrfan in die Firma zu wechseln und der steigt weiter auf. Gleichzeitig wird er immer wortkarger. Parallel zu seinem gesellschaftlichen Aufstieg wird er immer stummer, bis er schliesslich kaum noch spricht. Am Ende zieht er sich in seiner freien Zeit in sein Zimmer zurück und beginnt dort, etwas zu basteln. Die Frau hört ihn sägen und Hämmern, hat aber keinen Zutritt zu dem Raum. Eines Tages bekommt der Vater, der inzwischen pensioniert ist, einen Anruf von der Firma seines Sohnes, dass dieser schon seit einigen Tagen

nicht zur Arbeit erschienen und auch telefonisch nicht zu erreichen sei. Als der Vater zur Wohnung seines Sohnes geht und diese mit einem Zweitschlüssel öffnet, sieht er als erstes den abgeschnittenen Kopf seiner Schwiegertochter auf dem Tisch, daneben den in gleichmässige Stücke zerteilten Körper des Enkelsohnes. Er kann den Anblick nicht ertragen und wendet ihn ab, um an der Wand saubere, blanke Fleischermesser in verschiedenen Grössen und weiteres Metzgergerät zu sehen. Als er die Tür zum Nebenraum öffnet, sieht er seinen Sohn, der sich erhängt hat.

Auch in dieser Erzählung deutet sich eine böse Entwicklung an, die nicht nur aus der mangelnden Gegenwehr gegen die Entscheidung des Vaters deutlich wird, sondern besonders durch den Gegensatz zwischen dem sozialen Aufstieg des Sohnes und der gleichzeitig wachsenden Schweigsamkeit, die auf eine zunehmende Depression schliessen lässt. Nach meiner Einschätzung drückt diese Erzählung eine Kritik an der Autorität des Vaters in der türkischen Gesellschaft aus, die keinen Widerspruch gegen dessen Entscheidungen erlaubt.

noir-Erzählungen ohne kriminelle Handlung

In einer anderen Erzählung von Tarkan Barlas, "Bir Kadın arıyorum" ("Ich suche eine Frau"), sitzt der Ich-Erzähler zusammen mit einem Freund auf einem der vielen Dampfer, die ständig zwischen dem europäischen und dem asiatischen Teil Istanbuls hin und her fahren. Sie geniessen die Fahrt und unterhalten sich scherzend über ihre gemeinsame Studentenzeit, u.a. wie sie hinter ihren Kommilitoninnen her waren. Plötzlich setzt sich ein Bekannter des Freundes dazu und übernimmt die Gesprächsführung. Er redet von Politik, dem letzten Erdbeben, Religion usw. Der Ich-Erzähler beginnt sich zu langweilen, und sein Blick geht in die Weite der Marmara-See, bis sie schliesslich am europäischen Ufer eintreffen. Dort besuchen die beiden Freunde noch eine Kneipe und trennen sich dann. Dem Erzähler fällt auf, dass sich auf der Strasse gar keine Frauen befinden, und wundert sich, da doch am gleichen Ort gestern noch so viele waren, zum Einkaufen, mit ihren Kindern, zum Bummeln mit ihren Familien. Nach einiger Zeit kommt es ihm sehr merkwürdig vor, und sein Verlangen nach einer Frau wird immer stärker:

Während ich allein auf dem zerbrochenen Bürgersteig dahingehe, wird der Wunsch nach einer Frau immer stärker, um die Nacht erträglich zu machen. Ich wünsche mir nichts

sehnlicher als mich im schmutzigsten Hotelzimmer der Welt in die Arme einer Frau zu fliehen (S. 184).

Er setzt seinen Weg fort, entfernt sich vom Ufer hinauf nach Beyazit, wo es Studentinnen geben müsste. Aber er sieht nicht eine einzige. An der Bushaltestelle widert ihn der Männergeruch und die Vorstellung der haarigen Körper an, dass er sich abwenden muss.

Noch gestern war dieser Ort völlig anders. Ich sehe mich um nach einer Frau, die irgendwohin will. Mit mir, ohne mich, das ist jetzt ganz ohne Bedeutung. Ich werde müde, fühle mich gewürgt. Es ist, als werde der Sauerstoff aus der Luft gesaugt (S. 186).

Er betritt einen Laden, in dem er gestern noch von einer jungen Frau bedient wurde; jetzt arbeitet dort ein Mann, der die ganze Einrichtung umgeräumt und viel liebloser gemacht hat. Dem Erzähler kommt das Café von Frau Sevim in den Sinn. Als er es betritt, steht hinter der Theke ein Mann. Auf die Frage, dass er die Besitzerin sprechen wollte, erhält er die Antwort, dass der Angesprochene der Besitzer sei und es hier nie eine Frau Sevim gegeben habe. Er rennt hinaus und kommt zur Beyazit-Moschee, neben der sich eine riesige alte Platane erhebt, in deren Schutz sich ein grosser Tee-Ausschank im Freien befindet (dies entspricht der Wirklichkeit), aber was sieht er?

Die riesige Platane, einst eine kühle Oase, in der man seinen Tee an der frischen Luft geniessen konnte, ist ganz schwarz geworden, ihre vertrockneten Blätter, verdorrt und tot. Eine steife Taube fällt zur Erde gleich vor mir ... (S. 188).

Gleich neben dem Teegarten liegt der Antiquitätenbasar, in dem in vielen kleinen Läden alte Bücher verkauft werden. Aber als er in die Auslagen schaut, sieht er nur die gleichen, schwarz gebundenen Bücher ohne Titel. In Panik rennt er nach Hause; wenigstens seine Mutter will er sehen. Als er eintrifft, sitzt sein Vater im Wohnzimmer und liest die Zeitung. Auf die Frage, wo seine Mutter sei, antwortet der Vater, ohne aufzuschauen: "Welche Mutter? Du hast doch keine." Am nächsten Tag geht er zum Basar, da er das Bedürfnis hat, eine Pluderhose und eine Gebetskette zu kaufen. Plötzlich findet er sich in einem Kino wieder, in dem eine Mischung aus Karatefilm und Porno gezeigt wird. Als er gehen will, wird plötzlich das Licht angeschaltet, und er findet sich auf dem Boot wieder, zusammen mit seinem Freund und dessen Bekannten. Letzterer lässt sich gerade über die Themen Religion und Erdbeben aus, bei dem Tausende von Menschen starben:

Es ist nicht nur wegen des Schleiers. Es ist nicht genug, nur den Kopf zu verschleiern. Alle diejenigen, die bei dem Erdbeben verreckten, waren Menschen, die vom rechten Wege abgekommen waren, Leute, die ihre Religion aufgegeben hatten (S. 191).

Der Ich-Erzähler hält das islamistische Gerede nicht aus und erhebt sich um wegzugehen. In dem Moment sieht er eine junge Frau, die er von der Arbeit kennt. Sie lächeln sich zu, das Boot legt an.

Die Erzählung wird von zwei zunächst unerklärlichen Motiven dominiert. Die erste ist narrativ-technischer Art, nämlich das Rätsel, wieso der junge Mann plötzlich wieder auf dem Boot ist, obwohl er es vorher mit seinem Freunde verlassen hatte. Es wird dann aber klar, dass ihn die Erzählungen des ihm unbekanntes Mannes so stark irritierten, dass er es vorzog, seine Gedanken schweifen zu lassen. Er entfernte sich aus der gegenwärtigen Realität. Der zweite Faktor ist inhaltlicher Art, hängt aber mit dem ersten eng zusammen. Es liegt nah, sich das Verschwinden der Frauen in der Tagträumerei des jungen Mannes durch dessen Abneigung gegen die Verschleierung zu erklären, die die Frauen zu Unpersonen macht. Dieser Artikel ist nicht der Ort, an dem diese religiöse und soziale Frage diskutiert werden sollte. Interessant für den Leser ist nur die Frage: Was hat das Verschwinden der Frauen in der Phantasie des jungen Mannes ausgelöst? Jeder Türkeikenner weiss, wie argwöhnisch viele Türken, insbesondere die Anhänger der CHP, die Politik der AKP betrachten und ihr misstrauen. Die Angst einer Islamisierung ist in einem weiten Bevölkerungskreise vorhanden.⁶

Noir und Genre

Allen Literaturwissenschaftlern ist das Problem, das der Begriff "Genre" als literarischer Terminus mit sich bringt, bekannt. Obwohl voller Problematik, ist es einer jener geisteswissenschaftlichen Begriffe, wie auch Postmodernismus, Poststrukturalismus usw., die von vielen Wissenschaftlern kritiklos übernommen wurden. David Duff stellt in seinem "critical reader", *Modern Genre Theory*, Diskussionen zu diesem Terminus zusammen. Da er die Beiträge in einen historischen Rahmen stellt, beginnt er mit recht frühen Äusserungen zum Begriff. Als ersten Kritiker am Begriff "Genre" führt er Schlegel an (Gattung): "It was Friedrich Schlegel, too, who proclaimed that the traditional distinctions of genre were as primitive and childish as the old pre-Copernican ideas of astronomy (S.

6 Vgl. dazu YAVUZ, M. Hakan, besonders S. 256 ff.

5).” Interessant ist Duffs Bemerkung zur Zurückhaltung beim Gebrauch des Wortes in der englischsprachigen Fachliteratur:

[...] it is not altogether facetious to observe that English resistance to the law of genre, or non-acceptance of the theory that upholds it, is expressed by the word “genre” itself, which is virtually unpronounceable in English – which is to say that we are reminded of its alienness every time we utter it (S. 6).

Auf dem Weg durch die Geschichte zitiert er auch den russischen Literaturwissenschaftler Juri Tynjanov: “What is literature? What is genre?”

All self-respecting textbooks of literary theory invariably begin by defining these terms. Theory of literature stubbornly competes with mathematics with its extremely condensed and static definitions: it forgets that mathematics is built on definitions, whereas in theory of literature definitions are not the foundation, but only an after-effect which is, moreover, constantly being altered by the evolving literary fact (S. 30).

Im Jahre 1980 erschien ein ein Jahr zuvor gehaltener Vortrag von Jacques Derrida, in dem er folgenden Standpunkt vertritt:

As soon as the word “genre” is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: Do, do not, says genre, the word “genre” the figure, the voice, or the law of genre. And this can be said of genre in all genres, be it a question of a generic or a general determination of what one calls “nature” or physis [...] (S. 221).

Wenn hier nur kritische Meinungen zum Begriff “Genre” herangezogen wurden, diene das nur der Verdeutlichung, dass man mit dem selbstverständlichen Umgang mit diesem “Terminus” vorsichtiger sein sollte, als es üblich ist. Sicher werden die meisten Wissenschaftler und auch Laien es durchaus als nützlich ansehen, z.B. in der Malerei zwischen Stilleben, Landschaftsmalerei, Porträtmalerei usw., beim Film zwischen Liebesfilm, Abenteuerfilm usw. zu unterscheiden und die einzelnen Richtungen als Genres zu bezeichnen. So ist es sicher auch sinnvoll, in der Literatur zwischen Lyrik, Drama, Epik (die alte aristotelische Einteilung) zu unterscheiden, aber das geht im Weiteren nicht ohne Konflikte ab.

Ein Beispiel zur Verdeutlichung

Besonders kritisch wird es bei der Hybridisierung von Genres. Haben Orhan Pamuk mit *Das schwarze Buch* und Peter Hoegh⁷ mit *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* wirklich Kriminalromane vorgelegt? M.E. sollte im ersten Fall die Antwort "nein" lauten, da im Mittelpunkt des Buches nicht die Aufklärung eines Verbrechens, sondern die Identitätsfrage stehen – auch wenn ein Mord begangen wird; beim zweiten Buch sollte die Antwort "ja" lauten, weil die Protagonistin sich durch das ganze Buch um die Aufklärung eines Todesfalles bemüht und ihr Ziel auch erreicht, obwohl die Zerstörung der grönländischen Kultur durch die dänische Bevormundung eine wichtige Rolle spielt. Bei beiden Büchern sind sich die Literaturwissenschaftler nicht einig.

Bei der Einordnung des "Genres" *noir* haben wir es noch schwieriger, da sich die Bezeichnung auf Kriminalliteratur bezieht, wie wir in der Einleitung festgestellt haben, aber auch auf Literatur, in der Kriminalität keine Rolle spielt. Somit würde die Erzählung von Tarkan Barlas "Bir Kadın arıyorum" ("Ich suche eine Frau") nicht in dieses Genre gehören. Wie wir sowohl in dem amerikanischen wie in dem französischen Kommentar zu *noir* gelesen haben, verstehen beide *noir* als ein Subgenre der "hard boiled school", die ihrerseits eindeutig der Kriminalliteratur zuzuordnen ist. Barlas hat in seinem Erzählungsband eine weitere Erzählung, die düster ist, aber auch nichts mit Kriminalität zu tun hat: "Dejavu" ("Déjà vu"). Diese handelt von einem kleinen, streunenden Hund, und alles, was beschrieben wird, ist eben das Streunen des Hundes mit all den traurigen Begleiterscheinungen, die das mit sich bringt. Besonders dunkel wirkt die Geschichte auf den Leser, weil mit ausdauernder Realität beschrieben wird, was dem Hund im Laufe des Tages widerfährt, wie er getreten wird, wie er aus Spass mit Steinen beworfen wird und der Bedrohung durch grosse Strassenhunde ausgesetzt ist. Die Realität der Darstellung lässt den kleinen, struppigen verwahrlosten Hund gebückt die Wände entlang schleichen, immer auf der Suche nach Futter. Das Ganze scheint banal, aber der Stil, in dem die Erzählung geschrieben ist, vermag, dass der Leser statt Banalität etwas fühlt, was erwähnenswert ist.

7 Auch wenn es sich hier nicht um ein türkisches Werk handelt, bietet es sich doch bestens zum Vergleich mit Pamuks Buch an. Auch darf vorausgesetzt werden, dass es dem Leser bekannt ist, zumal es in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt wurde (zweimal ins Englische) und zweimal verfilmt wurde.

Der Roman *noir* als Zwischenglied

Es scheint mir gerechtfertigt, die Literatur *noir*, wie ich sie nennen möchte, nicht nur als ein Subgenre von Kriminalliteratur zu verstehen, sondern als allgemein durch das charakterisiert, was "noir" semantisch ausdrückt und so als Hauptcharakteristik anzusehen, was sich durch alle Erzählungen und Bücher zieht, nämlich die dunkle, pessimistische Atmosphäre, die Ausweglosigkeit, die den ganzen Text bestimmen. Es wird im Film *noir* nicht unbedingt eine kriminelle Handlung begangen, und da die Bezeichnung *noir* der Filmgattung entliehen ist, sollte m.E. dies auch nicht von der Literatur erwartet werden. Diese Anmerkung bringt uns auf den Begriff *roman noir* zurück. Er wird im französischsprachigen Raum auch für Literatur angewendet, in der die harte Sozialkritik die für das Genre-Verständnis ausschlaggebende Charakteristik ist. Der französische Schriftsteller Didier Daeninckx schreibt dazu:

Le roman noir constitue le terrain idéal pour éclairer une réalité sociale et politique que la littérature française, éprise de recherches formalistes, délaisse souvent. Il s'agit de fouiller les plaies et de rompre les non-dits qui condamnent une nation à un refoulement malsain (Text im Internet ; s. Literaturverzeichnis).

Eine weitere Schwierigkeit der Definition von "noir" in der türkischen Literatur: Die obige Definition ist so weit gefasst, dass sich mit ihr kaum ein Genre eingrenzen lässt. Die moderne türkische Literatur hat fast seit ihrer Entstehung, also ganz grob dem ausgehenden 19. Jahrhundert, immer wieder sozialkritische Werke hervorgebracht und ist zeitweise von der Sozialkritik dominiert worden. Wenn wir die Eigenschaften "Dunkelheit" und "Hoffnungslosigkeit" als Hauptcharakteristika ansehen wollen, sollten wir Werke von Erdal Öz (geb. 1935) nennen, wie z.B. *Yaralımsın* (Du bist verwundet), ein Roman, der ausschliesslich vom Dasein im Gefängnis und Folter handelt, ebenso wie seine Erzählungen in dem Band *Kanayan* (Blutend). Auch Werke von Ferit Edgü (geb. 1936) würden dann in diese Kategorie fallen. Der Roman *O* (Er/Sie/Es) handelt von einem türkischen Lehrer, der an einer kurdischen Dorfschule unterrichtet und versucht, sich in der Kreisstadt für die Belange der Dörfler einzusetzen, dafür aber nur Hohn und Spott erntet. Die hoffnungslose soziale Situation wird hier unübersehbar deutlich. Noch dunkler ist z.B. seine kurze Erzählung "Çığlık" ("Der Schrei"). In ihr hört ein Ich-Erzähler aus der Ferne einen Schrei und scheint zwei Männer zu sehen, die einen dritten Mann in ein Auto zerren. Er fragt sich, ob das wirklich ein Schrei ist, was er hört, und wenn ja, was dort geschrien wird. Er

zweifelt schliesslich an seiner eigenen Wahrnehmung und will offenbar nicht wahr haben, was er aus der Ferne sieht und hört. In dieser Erzählung drückt sich in aller Deutlichkeit die Angst aus, die politische Verfolgung mit sich bringt.

Schluss

1. Die in der Überschrift gestellte Frage können wir jedenfalls mit "ja" beantworten, insofern Kriminalität im weitesten Sinne das literarische Werk bestimmt und Pessimismus und Hoffnungslosigkeit dominieren. In diesem Fall kann man m.E. von "Kriminalliteratur noir" als Genre sprechen.
2. Eine zweite Kategorie, in der auch die letztgenannten Eigenschaften dominieren, wie in Barlas' Erzählung "Bir Kadın arıyorum" ("Ich suche eine Frau") kann wohl als "noir" bezeichnet werden, ohne aber einem Genre zugeordnet zu werden, das durch dieses Adjektiv charakterisiert wird. Sie ist wohl einfach als eine pessimistische Kurzgeschichte anzusehen.
3. Werke, wie die genannten von Erdal Öz und Ferit Edgü sollten, wie es auch üblich ist, als sozialkritische Literatur bezeichnet werden, da eben dies auch ihr Anliegen ist, die Situation einer Gemeinschaft, sei es die soziale oder politische, zu kritisieren.

Literaturverzeichnis

BARLAS, Tarkan

2008a *Huzursuz Ruhlar* [Unruhige Seelen]. Istanbul. Everest.

2008a "Dejavu" ["Déjà vu"]. In: *Huzursuz Ruhlar*, S. 79–83.

2008b "Bir Kadın arıyorum" ["Ich suche eine Frau"]. In: ZİYALAN, Mustafa; Amy SPANGLER (Hg.), *Kara İstanbul*, S. 182–194.

BOILEAU, Pierre; Thomas NARCEJAC

1975 *Le roman policier*. Paris: Quadrige.

CUDDON, J. A.

1998 *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revised by C. E. PRESTON. London: Penguin Books.

DAENINCKX, Didier

2006 "Le Monde des livres", 7, S. 21 (Beiheft zu *Le Monde*).

DENİZ, Ümit

1962 *Kanlı Kolyeler* [Blutige Colliers]. Istanbul: Türkiye Yayınevi.

DERRIDA, Jacques

1980 "The Law of Genre." In: DUFF, David (Hg.), S. 219–231. Neudruck.

DUFF, David

2000 *Modern Genre Theory. Critical Readers*. London: Longmann.

EDGÜ, Ferit

1977 *O* [Er/Sie/Es]. Istanbul: Ada.

1982 "Çığlık" ["Der Schrei"]. In: *Çığlık* [Der Schrei]. Istanbul: Ada.

FRANK, Nino

1946 "Un nouveau genre policier: L'aventure criminelle." *L'Écran français* 61: 8–14.

GÜZELSOY, İsmail

2008 "Ateşin dili" ["Zunge des Feuers"]. In: ZİYALAN, Mustafa; Amy SPANGLER (Hg.), *Kara İstanbul*, S. 3–23.

2005 *Rukas. Perde açılıyor* [Rukas. Der Vorhang hebt sich.]. Istanbul: Everest.

HOEGH, Peter

1994 *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*: München: Carl Hanser Verlag.

MÜLLER, Elfriede

2010 "Roman noir: Geschichte und Verbrechen."

<www.alligatorpapiere.de/spexial2romannoirmueller.html>

(letzter Zugriff: 22.5.2010).

NACI, Fethi

1999 *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı* [Hundert türkische Romane aus hundert Jahren], Istanbul: Adam Yayınları.

NUSSER, Peter

1992 *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

ÖZ, Erdal

1973 *Yaralısın* [Du bist verwundet]. Istanbul: Cem.

1974 *Kanayan* [Blutend]. Istanbul: Cem.

PAMUK, Orhan

1990 *Kara Kitap*. [Das schwarze Buch]. Istanbul: Can.

SAGASTER, Börte

2001 "Ahmet Ümit, ein Autor der neuen türkischen Kriminalliteratur." INAMO Nr. 28: 42–43.

SCHARLIPP, Wolfgang

2006 "Origin and Development of Turkish Crime Fiction." In: Kerstin EKSELL, Laura FELDT (Hrsg.). *Readings in Eastern Mediterranean Literatures*. Würzburg: Ergon, S. 189–220.

2009 "Ahmet Ümit und andere gefährliche türkische Autoren." In: *Tatort Türkei. Kalender für Kriminalliteratur 2009*. Münster: Daedalus, S. 88–111.

TUTTLE, George

2010 "What is noir?" <[http://noirfiction.tripod.com/what is noir/Noir.html](http://noirfiction.tripod.com/what%20is%20noir/Noir.html)> (letzter Zugriff: 22.5.2010).

TYNJANOV, Juri

1977 "What is literature? What is genre?" In: DUFF, David (Hg.), S. 29–49. Neudruck.

ÜMIT, Ahmet

2001 *Bir ses böler geceyi* [Eine Stimme teilt die Nacht]. Istanbul: Om Yayınevi.

1996 *Sis ve Gece* [Nacht und Nebel]. Istanbul: Om Yayınevi.

YAVUZ, M. Hakan

2003 *Islamic Political Identity in Turkey*. Oxford: Oxford University Press.

ZİYALAN, Mustafa; Amy SPANGLER

2008 *Kara Istanbul* [Schwarzes Istanbul]. Istanbul: Everest.

