

# KULTURWISSENSCHAFT

Forschung und Wissenschaft

Band 1

---

LIT

Sabine Damir-Geilsdorf, Angelika Hartmann,  
Béatrice Hendrich (Hg.)

# Mental Maps – Raum – Erinnerung

Kulturwissenschaftliche Zugänge zum  
Verhältnis von Raum und Erinnerung

---

LIT

Dieser Band ist im Sonderforschungsbereich 434 „Erinnerungskulturen“ an der Universität Gießen entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der von ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

**Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-8258-7741-8

© LIT VERLAG Münster 2005

Greverer Str./Fresnostr. 2 48159 Münster

Tel. 0251-62 03 20 Fax 0251-23 19 72

e-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de) <http://www.lit-verlag.de>

## **INHALT**

Zur Transkription VII

## **GELEITWORT**

*Jürgen Reulecke* XI  
Zur Eröffnung der Tagung „*mental maps*, Raum und Erinnerung“  
am 30.1.2004

## **ZWISCHEN-RÄUME**

*Angelika Hartmann* 3  
Konzepte und Transformationen der Trias „*mental maps*, Raum und  
Erinnerung“. Einführende Gedanken zum Kolloquium

## **EINLEITUNG**

*Sabine Damir-Geilsdorf / Béatrice Hendrich* 25  
Orientierungsleistungen räumlicher Strukturen und Erinnerung. Heuristische  
Potenziale einer Verknüpfung der Konzepte Raum, *mental maps*  
und Erinnerung

## **KULTURSOZIOLOGISCHE ZUGÄNGE**

*Andreas Langenohl* 51  
*Mental maps*, Raum und Erinnerung. Zur kultursoziologischen  
Erschließung eines transdisziplinären Konzepts

## **GESTALTEN – FORMEN. (NEU-)PRODUKTIONEN VON RAUM UND GESELLSCHAFT**

*Klaus Gestwa* 73  
Technologische Kolonisation und die Konstruktion des Sowjetvolkes. Die  
Schau- und Bauplätze der stalinistischen Moderne als Zukunftsräume,  
Erinnerungsorte und Handlungsfelder

*Béatrice Hendrich* 117  
İnsan Manzaraları / Menschenlandschaften: Raum und Bewegung als  
literarische Gestaltungsprinzipien bei Nazım Hikmet

*Marcel Baumgartner* 139  
Theatra Memoriae – Stadtpläne und Stadträume als Medien des Erinnerung  
(und des Vergessens): Rom, Paris, Berlin, (Shenzhen)

**(SICH-)FESTSCHREIBEN. SELBST- UND FREMDVERORTUNGEN  
DURCH RAUMREPRÄSENTATIONEN**

<i>Sabine Damir-Geilsdorf</i>	153
Palästinensische Repräsentationen des Raums: über die Produktion von Bild- Räumen, Macht-Räumen und erinnerten Räumen	
<i>Winfried Speitkamp</i>	183
Geschichte im Raum. Afrikanische Geschichtsdarstellungen in vorkolonialer und kolonialer Zeit	
<i>Sara Binay</i>	197
Der gelehrte Blick auf den Beduinen – Steppe als Raum für Erinnerung und Erfahrung kultureller Differenz in Texten der klassisch-arabischen Gelehrtenliteratur	
<i>Thomas Herzog</i>	211
Kognitive Karten der arabischen <i>‘amma</i> in ayyubidischer und mamlukischer Zeit: Szenarien der Stärke und Schwäche in „ <i>Sirat Baibars</i> “ und „ <i>Sirat ‘Antar b. Šaddād</i> “	
<i>Jürgen Clemens</i>	237
Die Macht der Karte – Zur Repräsentation Afghanistans in Pressekarten zum Afghanistankrieg, 2001	

**ÜBERTRAGEN. (NEU-)SITUIERUNG VON RÄUMEN IN KULTUS UND  
RELIGIÖSEN QUELLEN**

<i>Jan-Peter Hartung</i>	259
„Überall ist Kerbala“ – Überlegungen zu zwölfer-schiitischen Vorstellungen von sakralem Raum	

**DENKEN – WAHRNEHMEN – ORDNEN. RÄUMLICHE  
STRUKTURIERUNGEN VON DENKEN UND WAHRNEHMEN**

<i>Constantin Canavas</i>	285
Erinnerungsprozesse in der Wissensrepräsentation. Räumliche Ordnungs- konzepte in Illustrationen arabisch-islamischer Handschriften	

<b>DIE AUTOREN</b>	305
--------------------	-----

Zur Transkription

### **ZUR TRANSKRIPTION**

Die Transkription arabischer Wörter erfolgt angelehnt an die Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Im Beitrag von Jan-Peter Hartung folgt die Transkription arabischer und persischer Wörter den Regeln der DMG, die Umschrift der retroflexen Laute im Urdu den Regeln der Encyclopaedia of Islam (Leiden/London 1960-2002).

Béatrice Hendrich

## İNSAN MANZARALARI / MENSCHENLANDSCHAFTEN: RAUM UND BEWEGUNG ALS LITERARISCHE GESTALTUNGSPRINZIPIEN BEI NAZİM HİKMET

„Menschenlandschaften aus meiner Heimat“, *„Memleketimden İnsan Manzaraları“*, das bekannteste Werk Nazım Hikmets, schildert, unbekümmert um die Grenzen des Genres und der Technik, in lyrischen und prosaartigen, in realistischen und fantastischen Passagen, Anatolien und die Welt in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts. Im vorliegenden Beitrag geht es um räumliche Strukturen des Werkes auf verschiedenen Ebenen und um die Verschränkung dieser Ebenen, um den Zusammenhang zwischen Raum und Bewegung, um die formale Umsetzung des Raums und um die Inszenierung von Erinnerung in und durch räumliche Strukturen.

Doch zunächst einige biografische Notizen zu Nazım Hikmet:<sup>1</sup> Biografie und Werk Nazım Hikmets spiegeln eine äußerst turbulente Phase der kulturellen, sozialen und politischen Umbrüche in der Weltgeschichte wider: 1902 wurde er als Staatsangehöriger des Osmanischen Reichs in Thessaloniki geboren, 1963 starb er als Russe in Moskau. Zwischenzeitlich war er Türke, doch die türkische Staatsangehörigkeit wurde ihm 1951 entzogen, und Pole. Als Kind einer osmanischen Beamtenfamilie, Enkel eines Mitglieds des mystischen Ordens der Mevleviyye und als Student an der Marineakademie, einem Karrieresprungbrett mit ‚moderner‘, d.h. westlich, weltlich und technisch orientierter Ausbildung, lebte er in kulturellem Reichtum und eignete sich sprachlich und weltanschaulich eine so weite Bildung an, wie es in diesem Umfang vielleicht nur seiner Generation möglich war. Doch gerade seine kulturelle Aufgeschlossenheit, sein künstlerisches Genie und sein soziales Gewissen und schließlich die politischen Umwälzungen im Osmanischen Reich und weltweit, vereitelten den geplanten abgesicherten Lebenslauf. Der sogenannte nationale Befreiungskampf, der sich in der Türkei dem Ersten Weltkrieg anschloss, bot Nazım Hikmet eine scheinbar gute Gelegenheit, sich für seine Ideale einzusetzen. Anfang 1921 erreichte er nach einem beschwerlichen Weg von Istanbul aus das „befreite“ Anatolien, wo er u.a. als Dorflehrer tätig war. Auf seinen langen Fußmärschen und während seiner Tätigkeit lernte er das andere Gesicht der Türkei kennen: Armut, fehlende Bildung, auch Unverständnis der Landbevölkerung für die moderne Kultur. Er geriet aber bald auch in Konflikt mit dem aggressiven Anti-Kommunismus der Kemalisten, so dass sein Aufenthalt in Anatolien nicht einmal ein Jahr dauerte.

---

<sup>1</sup> Die folgenden Angaben entstammen den Nazım Hikmet-Biografien von Saime Göksu/Edward Timms: *Romantic Communist: the Life and Work of Nazım Hikmet*, London 1999 sowie von Dietrich Gronau: *Nazım Hikmet*, Reinbek 1998.

Was folgte, wurde später zu einer gewissen ‚Regel‘ in seinem Leben: Flucht in die Sowjetunion, Sehnsucht nach der Heimat trotz des Erfolges in der Fremde, Heimkehr und Inhaftierung, erneute Flucht. Sein letzter Gefängnisaufenthalt in der Türkei erstreckte sich von 1938 bis 1950, seine letzte Lebensphase in Moskau von 1951 bis 1963.

### Entstehungsgeschichte und Aufbau des Werks

Eine der Besonderheiten der „Menschenlandschaften“ ist die Entstehungsgeschichte, der Entstehungsprozess. Keine plötzliche dichterische Eingebung, eher schon ein nach und nach modifizierter Vorsatz begründet die Entstehung des Werks: „Unter den heutigen Umständen [...], im Jahre 1941, bin ich gezwungen Rechnung abzulegen über die Menschen meines Landes und über die Beziehungen dieser Menschen untereinander.“<sup>2</sup> Es handelt sich um das Ergebnis mehr als zwanzigjährigen kreativen Arbeitens unter schwierigsten psychischen und physischen Bedingungen, und es ist nicht einmal ein Endergebnis, denn der Autor starb, ohne eine autorisierte türkische Fassung zu hinterlassen.

Der Beginn der Arbeit wird allgemein auf 1939 datiert, mit dem Entschluss Nazım Hikmets, eine „Enzyklopädie berühmter Menschen“ („*Ünlü Adamlar Ansiklopedisi*“) zu verfassen.<sup>3</sup> Andererseits begann er im selben Jahr eine andere Arbeit, das „Epos von der Nationalen Befreiung“ („*Milli Kurtuluş Destanı*“), aus dem er später dann verschiedene Abschnitte, teils als Zitat gekennzeichnet, teils ohne Markierung, in die „Menschenlandschaften“ übernahm. In der „Enzyklopädie“ wollte er Biografien ‚gewöhnlicher‘ Menschen aufzeichnen, Bauern, Hausfrauen, Arbeiter; das „Epos“ beschreibt den Befreiungskrieg, der in Anatolien auf den Ersten Weltkrieg folgte, aus der Perspektive wiederum der gewöhnlichen Menschen, beschreibt deren Heldentaten und Leiden. Der Titel „Menschenlandschaften aus der Türkei 1941“ findet sich erstmals in einem Brief aus dem Sommer 1941.<sup>4</sup> In dieser Phase lag der inhaltliche Schwerpunkt noch auf der Beschreibung der Menschen Anatoliens und der jüngeren Geschichte des Landes. Zu einem späteren Zeitpunkt entschloss sich Nazım Hikmet, auch die Biografien von Freiheitskämpfern anderer Länder sowie Teile der jüngeren Weltgeschichte aufzunehmen. Diese Entscheidung datierte er selbst im Nachhinein schon auf 1941, dem Augenblick, als er vom Überfall Deutschlands auf die Sowjetunion erfuhr. „Man muss die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts schreiben“, habe er sich selbst in diesem Moment gesagt.<sup>5</sup> Nach der

<sup>2</sup> Aus einem Brief von Juni 1941, zit. nach Nazım Hikmet: Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, Ankara 1968, 103f.

<sup>3</sup> Göksu/Timms: Romantic Communist (Anm. 1), 217.

<sup>4</sup> Brief vom 17.6.41, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir’e (Anm. 2), 95.

<sup>5</sup> So in seiner Einleitung von November 1961 zur russischen Ausgabe (Tschelovetscheskaya Panorama, Moskau 1962), zitiert u.a. auf der Rückseite des Einbands einer türkischen Ausgabe (Memleketimden İnsan Manzaraları, Ankara: Bilgin Yayınevi o.J.).



Analyse von Göksu/Timms bewegten ihn erst die Niederlage Deutschlands und die sowjetische Expansion zu dieser Erweiterung.<sup>6</sup>

Wie viele Zeilen der Autor wirklich und mit der Absicht, sie innerhalb der „Menschenlandschaften“ zu veröffentlichen, verfasste, ist nicht nachzuvollziehen. Sicher ist, dass die siebzehntausend Zeilen der türkischen Standardausgabe nur einen Teil, vielleicht die Hälfte, des ‚ursprünglichen‘ Textes darstellen. Nach der Haftentlassung 1950 versuchte Nazım Hikmet die Teile, die Freunde und Verwandte für ihn aus dem Gefängnis geschmuggelt hatten, wiederzufinden, doch vieles war verloren gegangen oder – aus Angst vor der Zensur – vernichtet worden. In Moskau arbeitete er an einer Gesamtausgabe, doch eine erste türkische – lückenhafte – Version erschien erst 1965, 1966/67 schließlich die umfassendere von Mehmet Fuat. Die Strukturierung des Textes in (vier) Bücher geht noch auf den Autor selbst zurück:

Bisher sind es 2300 Zeilen. Dieses erste Buch wird 3000 Zeilen haben und „Bahnhof Haydarpaşa und der Wagon 510 der dritten Klasse“ heißen. Das zweite Buch wird wiederum 3000 Zeilen enthalten und „Bahnhof Haydarpaşa und der Expresszug“ heißen. Das dritte Buch wiederum 3000 Zeilen, Titel „Ein Gefängnis und ein Krankenhaus in der Steppe“, das vierte Buch, wiederum 3000, Titel „Der Weg und Istanbul“. [...] Das ist ein Entwurf. Mal sehen.<sup>7</sup>

Das Zustandekommen des fünften Buchs, das die Standardausgabe aufweist, scheint auf den Versuch des Herausgebers zurückzugehen, nicht zuordenbare Textfragmente zusammenzufassen.<sup>8</sup> Schließlich handelt es sich bei dem Gesamtwerk nicht um eine lineare Erzählung oder irgendeine andere Textgattung, die eine bestimmte Entwicklung und Ausführung des Textes erwarten ließe, sondern um eine Textmontage<sup>9</sup>, die man entsprechend der gedruckten Reihenfolge oder aber passagenweise lesen kann.<sup>10</sup> Nur die ersten beiden Bücher weisen einen durchgehenden Erzählstrang auf, die Zugreise, und somit insgesamt einen progressiven Raum- und Zeitverlauf, der jedoch stets durch Rückblenden und Zitate aus dem „Epos“ aufgebrochen wird. Insgesamt würde also

<sup>6</sup> Göksu/Timms: *Romantic Communist* (Anm. 1), 228.

<sup>7</sup> Aus einem Brief vom 8.3.42, zit. nach Hikmet: *Kemal Tahir'e* (Anm. 2), 142.

<sup>8</sup> Zum Entstehungs- und Veröffentlichungsprozess s. vor allem Göksu/Timms: *Romantic Communist* (Anm. 1), 234-238.

<sup>9</sup> Der Begriff der Montage, der hier auf Eisensteins Montagetheorie im Film zurückzuführen ist, wird von Nazım Hikmet selbst verwendet. Zu Eisensteins Montagetheorie s. u.a. Sergej M. Eisenstein: *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hg. von Hans-Joachim Schlegel, München 1973, 190ff. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass aufgrund der unterschiedlichen Medien „Schrifttext“ und „(Kino-)film“ sowie deren Rezeptionsmöglichkeiten die Ausführung und der Effekt der ‚Montage‘ verschieden sind. Die „Menschenlandschaften“ sollte man eher als *Collage* betrachten und lesen.

<sup>10</sup> Diese beiden Möglichkeiten sieht Nazım Hikmet für verschiedene seiner Werke ausdrücklich vor, s. Brief vom 7.5.41, zit. nach Hikmet: *Kemal Tahir'e* (Anm. 2), 75f. Auch der Begriff der Passage (*pasaj*) wird von Nazım Hikmet selbst zur Bezeichnung der inhaltlichen Einheiten seiner Werke verwendet.

auch der Fund weiterer Handschriften und Kommentare Nazım Hikmets nicht zur Rekonstruktion einer ‚richtigen‘ Version führen.

### Einige Textbeispiele

Die fünf Bücher der „Menschenlandschaften“ sind selbst wiederum in unterschiedlich viele Teile und Abschnitte untergliedert. Der gesamte Text ist in *misra* genannten, metrisch freien Zeilen abgefasst,<sup>11</sup> die stilistische Ausgestaltung der einzelnen Zeilen sowie der inhaltlichen Einheiten variieren: Erzählende Prosa wechselt mit poetischen Passagen; Rhythmik und Onomatopoesie, Mittel, deren Anwendung Nazım Hikmet sich während seines ersten Aufenthaltes in Moskau erarbeitete, werden ergänzt durch die typografische Gestaltung des Textes. Während der Endreim in der Regel fehlt, wird die Stimmung, die ein Textabschnitt transportieren soll, oft durch die Auswahl bestimmter Vokal- und Konsonantenfolgen hergestellt, eine Auswahl, die durch die Eigenarten der türkischen Sprache erleichtert und gefördert wird.

Neben diesen stilistischen Mitteln unterscheiden sich die Passagen auch in ihrer literarischen Struktur, da sie teils Bühnenstücken ähnlich sind, teils sich wie das Drehbuch eines Films lesen, oder sich als Epos (so das eingearbeitete „Epos von der Nationalen Befreiung“) ausgeben.

Also diese 3350-und-etwas Zeilen, die ich jetzt geschrieben habe, das ist kein Gedichtband. Es befinden sich poetische Elemente darin, manchmal in technischer Hinsicht sogar ein Reim. Aber in gleichem Umfang auch Prosa und, wie du bemerkt hast, Elemente eines Drehbuchs. [...], was ich sagen möchte, ich bin wohl kein Dichter mehr, sondern etwas anderes geworden. [...] Die Dichotomie Prosa-Gedicht besteht nicht. Auch besteht die Einheit [des Werks] nicht nur aus einem Element. Wie bei Jokont. Es ist die Einheit recht gegensätzlicher Elemente.<sup>12</sup>

Diese unterschiedlichen Strukturen arbeiten in der Konsequenz auch mit unterschiedlichen Konzepten hinsichtlich der Gestaltung von Raum und Zeit. Bevor ich diese unterschiedlichen Konzepte im Zusammenhang analysieren und theoretisieren kann, möchte ich einige verschieden strukturierte Passagen beispielhaft darstellen.

Erster Handlungsort des Gesamtwerkes ist die Treppe des Bahnhofs Haydarpaşa, der sich auf der anatolischen Seite Istanbuls befindet; die ersten Zeilen des Buches lauten wie folgt (S. 9).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Misra*, die Verszeile oder Halbvers, wird von Nazım Hikmet als kleinster Bestandteil eines Gedichtes oder poetischen Textes betrachtet, wobei es sich sowohl um „Worte in einer Zeile“ als auch den „kleinsten Sinnzusammenhang“ handeln kann, s. Brief vom 7.5.41, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir'e (Anm. 2), 75.

<sup>12</sup> Brief aus dem Herbst 1941, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir'e (Anm. 2), 124.

<sup>13</sup> Der türkische Text folgt der Ankaraer Ausgabe (Anm. 5), die Übersetzungen stammen von mir.

Béatrice Hendrich

Haydarpaşa garında 1941 baharında saat on beş. Merdivenlerin üstünde güneş yorgunluk ve telaş.	Bahnhof Haydarpaşa Frühling 1941 fünfzehn Uhr. Auf den Treppen Sonne Müdigkeit und Geschäftigkeit.
---	---

Mit diesen Worten werden der räumliche und der zeitliche Ausgangspunkt der folgenden Passagen genau festgelegt. Frühling 1941 ist die Gegenwart des auktorialen Erzählers, die Treppe ist die Bühne. Von diesem Ort und dieser Zeit aus entwickeln sich die Rückblenden und Antizipationen der einzelnen Personen. Das Geschehen wird immer wieder an die Treppe zurückgebunden, um gleich darauf das nächste, vergangene Ereignis vor den Augen des Lesers, oder des Theaterzuschauers, zu entwickeln. Auf der Treppe herrscht Bewegung und Geschäftigkeit, die sich auch durch die Textanordnung auf der Seite ausdrückt. (Politische) Gefangene und ihre Wärter betreten die Treppe. Zusammen mit diesen Gefangenen gelangt der Leser in den Bahnhof hinein, bis zum Wartesaal der dritten Klasse. Dort wird die Geschäftigkeit der Treppe plötzlich kontrastiert mit dem zukunftslosen Verharren der Personen, die sich dort aufhalten: einem armseligen Zuhälter und seinen syphilitischen Nutten, Flüchtlingen aus Bulgarien, einer Person namens Ali und anderen (S. 17):

Garn saati on beşi sekiz geçiyor. 15:45'de kalkar bu tiren. Üçüncü mevki bekleme salonunda oturup dolaşip uyuyorlar yüzükoyun. Kalkacak herhangi tirenle ilgileri yok.	Die Bahnhofsuhr zeigt fünfzehn Uhr acht. Um 15.45 fährt dieser Zug ab. Im Wartesaal der dritten Klasse sitzen sie gehen sie schlafen sie Gesicht nach unten. Mit irgendeinem abfahrenden Zug haben [sie nichts zu tun.
--	---

Wieder sind Ort und Zeit konkretisiert, aber dieser Ort, dieser Raum, ist abgeschlossen und statisch. Er könnte ein Ort des Übergangs sein, die Gefangenen z.B. werden den Wartesaal bald wieder verlassen, aber für die dort bereits Wartenden endet die Reise, ‚bevor sie überhaupt begonnen hat‘. Enge und Ausweglosigkeit spiegeln sich auch in der grafischen Aufteilung wider: Der Text verharrt an einem Ort, innerhalb des Textes sind, wie innerhalb des Wartesaals, kleinste Bewegungen möglich, aber nur von einer Wand zur anderen. Was sich im Vergleich zum ersten Textbeispiel nicht geändert hat, sind Art und Inhalt der Rückblenden: Individuelle Details aus der jüngsten Vergangenheit der Personen finden sich ebenso wie Bezüge auf die Kriege des zwanzigsten Jahrhunderts oder Veränderungen der Produktions- und Wirtschaftsverhältnisse in der Türkei. Zukunft allerdings findet hier nicht statt: Der Zuhälter träumt von einer ‚Geschäftsreise‘ nach Bursa, und für Ali, von dem wir bisher nur erfahren hatten,



Béatrice Hendrich

Es verstummte Mahmut Aşer.  
Nach denen im Speisesaal  
nach denen hinter der Glasabtrennung schaute der Kellner Mustafa:  
Zorn stieg empor aus seinem Herzen bis in den Hals.  
Erneut sprach Mahmut Aşer,  
als ob er zu sich selber spräche:  
„Du hast Recht, mein Sohn,  
zu einem Märchen geworden ist Arhaveli Ismail.  
Die alten Zeiten sind ganz zum Märchen geworden.  
Jene Tage waren anderes, diese Tage sind anders. [...]“

Der Wandel der Zeiten schlägt sich schließlich wieder in der grafischen Aufteilung nieder, verbunden mit einem letzten Vers im Krebsgang (S. 191):

„O günün adamları, yavrum, bir başka çeşit  
bir başka çeşit, yavrum, bugünün adamları.“

„Damals waren die Menschen, mein Sohn, anders,  
anders die Menschen, mein Sohn, heute.“

Die nächste Passage, die ich vorstellen möchte, arbeitet wiederum mit einer anderen Gestaltungstechnik: Während die Ausschnitte aus dem ersten Buch sich der Theatertechnik bedienen (fixierte Ausgangsorte, Auf- und Abtritt der Darsteller, gesprochene Rückblenden) und die Passage aus Buch 2 Vergangenheit und Gegenwart intertextuell und intermedial kontrastierte, ist die folgende Einheit, eine Erzählung, schließlich nur in der Fantasie oder im Film umsetzbar (S. 377ff). In ungeheurem Tempo gelangt der Leser aus der beschränkten Perspektive eines Gefängnishofs auf den Schwingen eines Storchenschwarms an den Himmel über Anatolien. Hinweg über Ankara und Konya fliegt der Schwarm, über verschneite Berge und Wälder in den warmen Süden, zum Mittelmeer, wo die Luft nach Bananen riecht. Doch Bewegung und Freiheit enden auch hier, wie sooft, abrupt an materiellen Hindernissen: Ein Storch, auf der Suche nach seinem Vorjahresnest, verheddert sich im Antennenwald eines „radio maniac“ und stürzt mit gebrochenem Fuß auf das Hausdach. Cevdet Bey, der vereinsamte Radionarr, befreit den Storch und nimmt ihn bei sich auf, nicht ohne ihm zur Sicherheit die Flügel zu stutzen, auf dass er nicht mehr allein sei zwischen seinen Radiogeräten. Nachdem Cevdet Bey die Antennen wieder gerichtet hat, wendet sich die Szene den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs zu, die durch das Radio vermittelt werden: die Schlacht um Kiew tobt, wir befinden uns im September 1941. Aber eigentlich hat Cevdet Bey kein Interesse (mehr?) an den Nachrichten (S. 382):

## Menschenlandschaften

„Hop! keselim. Bunu daha dün gece dinlemiştik. Demek Berlin'de taze bir şey yok henüz.“	„He! Das reicht. Das hatten wir schon gestern gehört. Das heißt, in Berlin gibt's noch nichts [Neues.“
--	--

Cevdet Bey sucht die Stimmen und Lieder der Menschen dort draußen, er möchte wissen, *wie* sie erzählen, nicht *was*. Er wechselt den Sender, um Spanien, Barcelona, Dolores Ibarurri Pasionaria zu hören (S. 383):

„Lass uns nach Spanien, nach Barcelona gehen.  
Spanien, Barcelona...  
Wie ist sie verstummt,  
    warum ist sie verstummt Dolores Ibarurri Pasionaria?  
Die Stimme der Frau war wie eine Sonne.  
Ich suche immer noch im spanischen Radio eine Stimme, die dieser gleicht  
    kräftig  
    hell  
    warm...  
Ich verstehe kein Spanisch,  
    aber selbst wenn sie meine Sippe verflucht, ist es Glück sie zu hören.“

Und Cevdet Bey stellte ohne Hoffnung Barcelona ein.

Die „Filmtechnik“ ermöglicht eine schnelle Reise, Perspektiven, die Menschen gewöhnlich nicht zugänglich sind. Die so gewonnene Bewegungsfreiheit wird kontrastiert mit der Klaustrophobie erregenden Haltung Cevdet Beys, ausgedrückt durch sein gefängnisartiges Haus, in das er sich verbarrikadiert hat. Aus Cevdet Beys Perspektive stellen seine Kommunikationsmedien die Welt außerhalb seines Hauses her; sie müssen allerdings in dieser Funktion versagen, da Cevdet Bey nach einer Außenwelt sucht, die nicht (mehr) ist, wie weiter unten noch gezeigt werden wird.

Im nächsten und letzten Textbeispiel findet eine literarische Reflexion statt, die sich des Kontrastes zwischen dem sichtbaren Innen und dem nur vermittelt wahrnehmbaren Außen bedient (S. 430ff). Innen, das ist die Gefängniszelle von Halil, einem alter ego Nazim Hikmets. Außen, das ist die Ostfront des Zweiten Weltkriegs. Außen, das ist für Halil nur mehr ein fiktiver Raum. Nachrichten über die Ostfront werden durch das Radio in das Gefängnis transportiert. Halil verarbeitet diese Informationen, indem er aus Zeitungsausschnitten eine Landkarte collagiert.

Béatrice Hendrich

Halil hatte die Karte der Ostfront ausgebreitet  
in der Mitte seines Zimmers, auf den Beton.  
Zeitungsschnipsel aufgeklebt  
und der Maßstab unterschiedlich bei jedem.  
Das Baltikum, unheimlich nahe am Schwarzen Meer.  
Warschau direkt vor Kiew.  
[...]  
Halil hatte Augen gemalt auf die Ränder der Karte.  
Der Augen manche von vorn, manche von der Seite.  
Mit Trotz und Beharrung blickend  
ein Auge, aus seiner klaffenden Braue  
und dem Augenwinkel fließendes Blut.  
[...]  
Die Karte ist aus Papier,  
die Karte ist ein Bild.  
Auf der Karte ist es bis zur Front bei Moskau eineinhalb Zentimeter.  
[...]  
Und der Feind  
unglaublich weit entfernt:  
die Größe eines ganz neuen Menschen entfernt von Moskau.

Die collagierte Landkarte, gleichzeitig ein Verweis auf die Struktur des Gesamttextes, ist Halils *mental map*, seine subjektive Orientierungsmöglichkeit hinsichtlich *des* Raumes, der, im Gegensatz zur Gefängniszelle, in Wirklichkeit bedeutsam ist.<sup>14</sup>

### Schaffung des Raums durch Bewegung

Die Textbeispiele haben gezeigt, dass Raum und Raumkonzeption in den „Menschenlandschaften“ nicht nur als *eine* Komponente unter anderen an der Ausgestaltung der jeweiligen Passage teilhaben, sondern den Inhalt gleichzeitig rahmen, konstruieren und interpretieren:

Raumkonzeptionen und räumliche Organisation erhalten nun zumeist in literarischen und filmischen Weltentwürfen einen privilegierten Status, dokumentieren sie doch die Ordnung des textuellen Weltentwurfs. Sie verdeutlichen die manifeste Struktur der Wirklichkeit des Textes, insofern sie Grenzen konstituieren und definieren – und auf diese Weise auch thematisieren.<sup>15</sup>

Die Bedeutung der Raumkonzeption für diesen literarischen Weltentwurf unterstreicht der gleichzeitige Einsatz verschiedener Mittel der Raumgestaltung: Die Handlung einer einzelnen Passage an einem (mehr oder weniger großen) Ort ist eingebettet in einen umfassenderen Raum, der wiederum in Beziehung steht zur Gesamtanlage und -aussage des Werks. So findet die Unterhaltung der Kriegsgewinnler an den Tischen des Speisewagens statt. Dieser Teil des Wagens

<sup>14</sup> Zum Begriff der *mental map* s.u.

<sup>15</sup> Hans Krahl/Claus-Michael Ort: Vorwort, in: diess.: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen, Kiel 2002, 5-10, hier 6.

bildet eine Einheit mit der Zugküche, in der sich die Angestellten unterhalten. Der Speisewagen gehört zum Zug, der noch andere Fahrgäste (Typen) transportiert. Der Zug fährt durch Anatolien, das durch die politischen Fehler der Vergangenheit immer noch an Unterentwicklung leidet, nun schon wieder von der sich einschleichenden Misswirtschaft während des Zweiten Weltkriegs betroffen und durch die militärischen bzw. politischen Entwicklungen mit der übrigen Welt verbunden ist. Dynamik oder Verharren der jeweiligen Handlung finden ihren optischen Ausdruck in der grafischen Anordnung der Zeilen. Außerdem wird der *Blick* des Lesers sehr genau geführt, von der Totalen zum Detail und wieder zurück, und es ist/wird jeweils deutlich, *wessen* Perspektive hier gerade zu erkennen ist. Dem Leser, der nicht nur einzelne Passagen, sondern ein ganzes Buch liest, erschließt sich im Laufe der Lektüre eine vielschichtige Welt in ihren oft widersprüchlichen Verstrickungen und ihren „Parallelgesellschaften“ (deren Existenz ebenfalls weitgehend vom jeweiligen Blickwinkel abhängt).

Doch, wie die Einführung der fahrenden Züge als gestalterisches Mittel schon zeigt, Nazım Hikmets Weltentwurf wird nicht nur durch Räume und Grenzen beschrieben, diese Welt erschafft sich und ihren Raum durch Bewegung und durch den *Entzug* von Bewegungsmöglichkeit. Dass Raum nicht als absoluter, als zu füllender Behälter existiert, sondern durch Gegenstände und ihre Bewegung erst erschaffen wird – das Auftauchen dieses Gedankens auch in der Sozial- und Kulturwissenschaft steht in direktem Zusammenhang mit der Formulierung und der öffentlichen Diskussion der Einsteinschen Relativitätstheorie (1916). „Der Raum ist die Beziehungsstruktur zwischen Körpern, welche ständig in *Bewegung* sind.“<sup>16</sup> Darüber hinaus ist Nazım Hikmet in seinem gesamten künstlerischen Schaffen, und somit auch in seiner Gestaltung von Raum und Zeit, wesentlich durch seine Aufenthalte in Moskau geprägt: Von Majakowski wurde er zur Entwicklung des freien Verses und der bewussten grafischen Aufteilung des Textes angeregt,<sup>17</sup> Meierhold (und andere mehr) begeisterten ihn für das inhaltlich und dramaturgisch revolutionäre Theater<sup>18</sup> und Sergej M. Eisenstein (1898-1948) beeinflusste die ‚Kameraführung‘ des Dichters durch seine avantgardistische Filmtechnik und seine Montagetheorie<sup>19</sup> maßgeblich. Den Künstlern war außerdem gemeinsam, dass sie keine Scheu hatten, verschiedene Techniken – wie Filmeinschübe in einem Bühnenstück – und Genres zu verknüpfen. Besonders Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin“, uraufgeführt 1926, hat seine Spuren in den „Menschenlandschaften“ hinterlassen. Die Strukturierung der ersten beiden Bücher durch die Züge und ihre Abteile wirkt

<sup>16</sup> Martina Löw: Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001, 34. Kursivschreibung im Original. Zur philosophisch-mathematischen Diskussion über Raum s. ebd. 24-35.

<sup>17</sup> S. Göksu/Timms: Romantic Communist (Anm. 1), 46ff.

<sup>18</sup> Zum Einfluss der Theaterarbeit auf seine Poesie s. Antonina Sverçevskaya: Nazım Hikmet ve Tiyatrosu, Istanbul 2002, 71.

<sup>19</sup> Zu Eisensteins Montagetheorie s. Eisenstein: Schriften 2 (Anm. 9), 190ff.



wie eine, allerdings desillusionierte, Neubearbeitung der Panzerkreuzer-Metaphorik in Eisensteins eigener Interpretation:

Von einer Zelle im Organismus des Panzerkreuzers zum Gesamtorganismus des Kreuzers; von einer Zelle im Organismus der Flotte zum Gesamtorganismus der Flotte – so steigert sich im Thema das revolutionäre Gefühl der Brüderlichkeit. Und dieses Gefühl spiegelt der Aufbau des Films, dessen Thema Brüderlichkeit und Revolution heißt, in jeder Phase wider.<sup>20</sup>

Den „Menschenlandschaften“ und dem „Panzerkreuzer“ gemeinsam ist auch der Handlungsort „Treppe“ an entscheidender Stelle: Bei Eisenstein handelt es sich um das handlungsbestimmende Blutbad auf der Odessaer Hafentreppe, bei Hikmet, wie gesehen, um die Eingangsszene auf der Treppe des Bahnhofs Haydarpaşa (an dessen zum Marmarameer gerichteten Front sich im übrigen eine Anlegestelle für Dampfer befindet). Die Potemkin-Szene fasziniert durch die geniale Montagetechnik, die z.B. durch Wiederholungen einzelner Sequenzen (der Kinderwagen, der die Treppe herunter rollt) und durch extreme Detailaufnahmen die Imagination der Zuschauer verstärkt. Die steile Treppe erlaubt eine viel größere Dynamik und eine komplexere Inszenierung als eine Ebene. Der Rhythmus der Montage, und zwar gerade der Rhythmus der Bruchstellen ist es, was nach Eisensteins eigener Aussage die Faszination der Szene hervorruft.<sup>21</sup> In der Haydarpaşa-Szene finden sich diese Elemente wieder. Im Gegensatz zum Panzerkreuzer ‚passiert‘ auf diese Treppe nichts, es handelt sich um eine einführende Szene. Doch das Auftreten des Begriffes *telaş*, „Geschäftigkeit“, im Text gibt die Dynamik der Szene vor. Die Inszenierung dieses ‚Nichts‘ ist ebenso faszinierend wie die des Blutbades auf der Odessaer Treppe: durch die Montage kleinster Einheiten und die Blickführung auf die Details,<sup>22</sup> durch die Möglichkeit, auf einer Treppe von „oben“ und „unten“ zu sprechen, durch die Menge der sich bewegenden Menschen und das Aufeinandertreffen von Unterdrückten und Unterdrückern entsteht eine Gesellschaftsordnung als Raumordnung, deren Entwicklung dem Raumbild implizit ist: Die einen bewegen sich zielstrebig nach oben, manche gehen auf und ab, die anderen können nur noch verharren. Aufschlussreich ist, dass die politischen Gefangenen sich mit ihren Wärtern nach oben und vorwärts bewegen!

Michail Bachtin, der russische Literaturtheoretiker und Zeitgenosse Nazim Hikmets, schreibt in spezifischer Weise über die Bedeutung der Motive „Weg“ und „Reise“ in der Literatur:

<sup>20</sup> Zit. nach Sebastian Deisen/Britta Grüter: Panzerkreuzer Potemkin, in: Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde. Ausstellung/Filme (Kinematograph; 8), Frankfurt a.M. 1992, 66-97, hier 70.

<sup>21</sup> Eisenstein: Schriften 2 (Anm. 9), 194f.

<sup>22</sup> Wie die Maden im verdorbenen Fleisch aus der Schiffsküche der Potemkin kriechen die Wanzen auf den Holzbohlen der Bahnhofshalle von Haydarpaşa umher (S. 21).

Der „Weg“ ist zumeist der Ort der zufälligen Begegnungen. Auf dem Wege (der „Landstraße“) überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen. Hier kann es zufällig zu Begegnungen zwischen denjenigen kommen, die normalerweise durch die soziale Hierarchie und durch räumliche Entfernungen voneinander getrennt sind, hier können alle möglichen Kontraste entstehen, können verschiedene Schicksale zusammenstoßen und sich miteinander verflechten. Hier verknüpfen sich auf eigentümliche Weise die räumlichen und zeitlichen Reihen menschlicher Schicksale und Leben, wobei sie durch soziale Distanzen, die hier überwunden werden, komplizierter und konkreter werden. Das ist der Punkt, von dem aus die Ereignisse ihren Anfang nehmen, und der Ort, an dem sie vonstatten gehen. Die Zeit ergießt sich hier gleichsam in den Raum und fließt durch ihn hindurch.<sup>23</sup>

Auch Bachtin weist dem Ort „Treppe“, als einem Element aus der Kategorie „Schwelle“, eine besondere chronotopische Bedeutung zu, an solchen Orten kommt es zu Krisen und Erneuerung. „Die Zeit in diesem Chronotopos ist im Grunde genommen ein Augenblick, dem gleichsam keine Dauer eignet und der aus dem normalen Fluß der biographischen Zeit herausfällt.“<sup>24</sup>

Schließlich noch zur Auswahl des Zuges als (literarischem) Transportmittel: Es wäre durchaus denkbar gewesen, die *Klassenfrage*, die eines der Themen im Schaffen des Dichters ausmacht, statt durch die Klassen der Züge und der Abteile durch eine Metapher wie den osmanischen Konak, eine Prachtvilla mit Dienstboteneingängen und Prunkzimmern, auszudrücken. Was dieser Metapher gefehlt hätte, wäre die Möglichkeit gewesen, Dynamik und den ständigen Wechsel der Umwelt/Außenwelt zu inszenieren. Der Autor selbst betont die Bedeutung von Bewegung in der Kunst: „Aktion, Bewegung gehören zu den wichtigsten Grundlagen der Kunst. Und alle großen Romanciers [...] habe ihre Werke auf die Bewegung aufgebaut.“<sup>25</sup>

Das Eisenbahnzeitalter begann in Anatolien mit der Eröffnung der Strecke Aydın-Izmir 1866, also fast 70 Jahre nach dem ersten Einsatz von dampfmaschinengetriebenen Wagen in den britischen Kohlerevieren. Entsprechend spät erst kam es zu einer weiträumigen Erschließung Anatoliens durch den Zugverkehr, nämlich in der Hauptsache zwischen 1922 und 1948,<sup>26</sup> weshalb die Eisenbahn während der Entstehungszeit der „Menschenlandschaften“ immer noch eine bedeutsame technische Modernisierung Anatoliens (im Gegensatz zur Eisen-

<sup>23</sup> Michail M. Bachtin: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Hg. von Edward Kowalski, Berlin 1986 [1937-38], 447.

<sup>24</sup> Ebd., 453. Auch Bachtins Chronotopos ist eine Anleihe an die Begrifflichkeit der Relativitätstheorie. S. Karl Sierek: Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung. [www2.uni-jena.de/karl.sierek/Volltexte/dialogizitaet.html](http://www2.uni-jena.de/karl.sierek/Volltexte/dialogizitaet.html), kontaktiert 16.01.04.

<sup>25</sup> Brief vom 17.6.41, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir'e (Anm. 2), 93f.

<sup>26</sup> Franz Taeschner: Anadolu, in: Encyclopaedia of Islam, Bd. 1, Leiden/London 1960, 461-481, hier 459f.

bahngeschichte anderer Länder) darstellte.<sup>27</sup> Nazım Hikmet arbeitete den Zug ab März 1942 in den Text ein. In dieser ersten Version sollte der Zug von Istanbul aus die Steppe durchqueren und nach Istanbul zurückkehren.<sup>28</sup> Doch im Oktober 1945 beschloss er, die dadurch entstehende zirkuläre Struktur aufzubrechen: „The whole structure of the poem was transformed by the decision to feature the Soviet resistance to Fascism. In place of an aesthetic of closure we are left with an open ending which gives the poem a stronger historical dynamic.“<sup>29</sup> Durch die Vorwärtsbewegung des Zuges wird erst der Raum geschaffen, in dem sich etwas ereignen kann; durch das Eindringen der technischen Modernisierung wird die gesellschaftliche Modernisierung Anatoliens ermöglicht. Bewegung steht für Veränderung hin zur Verwirklichung der (sozialistischen) Gesellschaftsutopie.

Zu Beginn dieses Abschnitts war die Rede gewesen vom *Entzug* der Bewegungsmöglichkeit, einem Motiv, das die Bedeutung der Bewegung für die gesellschaftliche und individuelle Entwicklung durch die Kontrastierung noch unterstreicht. Das oben angeführte Textbeispiel von Cevdet Bey, dem Radionarren, steht für viele andere Passagen, in denen ein Mensch sich auf den Weg macht, aber durch eigenes oder fremdes Fehlen gestoppt wird. Die wechselnden Perspektiven der Erzählung vom Storch und Cevdet Bey, der Wechsel von Freiraum und Gefängnis, sind hier aufschlussreich: Beginnend in der Enge des Gefängnishofes wechselt der Blick zum freien Himmel, sieht und riecht der Leser die freie Natur. Die Freiheit endet im Antennenwald Cevdet Beys, der seinerseits eben nicht den Storch wirklich rettet und wieder freisetzt, sondern ihn zu seinem Mitgefangenen degradiert. Die Radiogeräte und ihre Sender vermitteln zunächst die Illusion des unbegrenzten Raumes, doch wie sich zeigt, ist das „Raumangebot“ der Geräte fremdbestimmt. Was Cevdet Bey wirklich hören will, ist die Stimme von Dolores Ibarruri Pasionaria, der spanischen Freiheitskämpferin, die früher das Volk durch ihre kämpferischen Rundfunkansprachen aufrüttelte. Doch diese *kann* er nicht mehr hören, da 1941 Spanien bereits völlig von den Francisten besetzt war und Pasionaria im Exil lebt. In einer späteren Passage wird deutlich, warum sich Cevdet Bey der Gegenwart derartig verweigert: Vor fünf Jahren ist seine Frau gestorben – „einfach, weil ihre Zeit erfüllt war“ (S. 415) – und mit ihrem Tod ist für den Witwer die Zeit stehen geblieben, und damit der Raum nicht mehr erfahrbar.

---

<sup>27</sup> S. Zafer Toprak: *Demiryolu, Devlet ve Modernite*, in: Enis Batur/İlber Ortaylı/Zafer Toprak/Ayfer Tunç: *Demir Yol Tren Çağı. Iron Track – Age of the Train*, Istanbul 2003, 10-23.

<sup>28</sup> Göksu/Timms: *Romantic Communist* (Anm. 1), 221. Bereits das Gedicht „*Petrole doğru*“ („Auf zum Erdöl“) von 1927 baut allerdings auf einer Bahnreise von Moskau nach Baku und der Beschreibung der Reisenden auf (Abidin Dino: *Nazım Üstüne*, Istanbul 2002, 41).

<sup>29</sup> Göksu/Timms: *Romantic Communist* (Anm. 1), 229.

### Inszenierungen des Sehens

Der türkische Titel des Werkes „*Memleketimden İnsan Manzaralari*“ ist ins Deutsche nicht wirklich übersetzbar. Zu viele Konnotationen besitzen die aus dem Arabischen stammenden Worte *memleket* und *manzara*, Konnotationen, die dem Dichter, der als Schüler auch noch die ‚traditionellen‘ Disziplinen wie die Grundlagen des Arabischen erlernt hatte, bekannt sind. *Memleket*, im deutschen Titel als „Heimat“ wiedergegeben, ist zunächst einmal das Land, das besessen wird, daraus leitet sich die häufige Verwendung der arabischen Vokabel *mamlaka* im Sinne von „Königreich“ ab. Die individuelle Aneignung eines Landes, einer Region, die Abwesenheit des Gefühls von Fremdheit gegenüber diesem Land, ist sicher eine Grundvoraussetzung von „Heimat“. Insofern ist „Heimat“ also, hinsichtlich der emotionalen Semantik, eine relativ nahe Übersetzung. Viel schwieriger verhält es sich mit *manzara*. Dieses Wort geht auf die arabische Wurzel *naẓara*, „schauen“, zurück, und bezeichnet im Grunde die Ansicht im Sinne von „Blickort“. <sup>30</sup> Diese Grundbedeutung verweist auf die visuelle Ordnung des hier behandelten Werkes, die oben schon angedeutet worden war und über die gleich noch mehr zu sagen sein wird. Der Titel der ersten russischen Ausgabe verwendet das Wort „Panorama“ <sup>31</sup>, auch eine Vorarbeit zu den „Menschenlandschaften“ entsteht unter dem Titel „Panorama“, doch dieser Begriff ist, gerade im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Filmkunst, die hier immer mitzudenken ist, etwas irreführend. Zwar handelt es sich bei einem Panorama auch um eine Ansicht, meist eine Natur- oder Stadtlandschaft, doch in der filmischen Umsetzung ist diese eine kontinuierliche Kameraeinstellung, der gerade das montageartige und die wechselnden Perspektiven des Textes fehlen. <sup>32</sup> Auch der kulturkritische Terminus der Panoramatisierung, der für die Auflösung der Tiefenschärfe, das Verschwinden der Details in der Landschaftsbetrachtung, ausgelöst durch die stetig zunehmende Reisegeschwindigkeit steht, <sup>33</sup> widerspricht der Bedeutung, die Nazım Hikmet – und Eisenstein – dem Detail zubilligen:

Ein Teil trat an die Stelle des Ganzen. Und war so stark, den emotionalen Gehalt des Ganzen in sich aufzunehmen. Wie war das möglich? In erster Linie dadurch, daß wir in diesem Film [Panzerkreuzer Potemkin] die Großaufnahme nicht mehr als rein in-

<sup>30</sup> Damit ist der Titel dieses Werkes auch der ‚arabischste‘, der ‚klassischste‘ unter allen Titeln der Werke des Dichters: Menschen-Blickorte aus meinem Heimat-Ort. Das Auftreten mehrerer gleicher Paradigmen ist ein ubiquitäres Kennzeichen der arabischen Kunstprosa und besonders der Werktitel.

<sup>31</sup> „Tschelovetscheskaya Panorama“, s. Anm. 5.

<sup>32</sup> Eine Form von Eisenbahnfilm, der mit einer avantgardistischen Panoramatechnik arbeitet, ist der Film „Interior NY Subway“ von 1905. Die auf dem Schlusswagen montierte Kamera dokumentiert die Fahrt einer U-Bahn in New York.

<sup>33</sup> Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1995, 51-66.

formatorisches Detail anwandten, sondern als Einzelheit, die im Bewußtsein des Zuschauers die Vorstellung des Ganzen auszulösen vermag.<sup>34</sup>

*Manzara* mit „Landschaft“ wiederzugeben, ist gerechtfertigt, wenn man von einer ästhetischen Landschaft, einer Landschaft, die erst durch Wahrnehmung entsteht, ausgeht, so, wie auch das Bild im Auge des Betrachters erst durch die chronologische (schnelle) Abfolge der einzelnen Blicke auf das Bild entsteht.<sup>35</sup> Dann ist die Landschaft ein „*geschauter* Naturausschnitt“<sup>36</sup>:

Der Blick auf die Landschaft ist immer mit einer spezifischen Sicht von und auf Gesellschaft verbunden. Es geht um Ansichten sichtbarer Orte, an denen sich der Gestaltungswille, das Planungs- und Ordnungsdenken der Menschen in Erd- und Bewußtseinschichten eingegraben hat. Landschaft läßt sich darum als eine Geschichte der *Wahrnehmung* schreiben.<sup>37</sup>

In den „Menschenlandschaften“ geht es um Macht, Gestaltung und soziale Verhältnisse in einer Landschaft, in der Individuen (anstelle topografischer Orte) die Gesellschaft (anstelle einer Stadt- oder Naturlandschaft) bilden. „Ich möchte nicht, dass sich der Leser nach der Lektüre an die einzelnen Menschen erinnert, im Spiegel dieser Menschen [...] zeigt sich die gesamte soziale Landschaft meines Landes.“<sup>38</sup> Diese literarisch abgebildeten Gesellschaftsverhältnisse lassen sich mit dem (cineastischen) Blick des Lesers dechiffrieren.

Einzelne Passagen des Buches thematisieren Blicken, Sehen und Wahrnehmen explizit. In der oben angeführten Speisewagenpassage, in der der Kellner Mustafa aus dem „Epos von der Nationalen Befreiung“ vorträgt, geht es um den moralisch-politischen Bruch zwischen einerseits der Vergangenheit Anadolys und dem heldenhaften Neubeginn und andererseits der korrumpierten Gegenwart, in der Faschismus und Kapitalismus gesiegt haben. Diesen Bruch, diese Grenze zwischen damals und jetzt markiert auch die gläserne Abtrennung im Speisewagen: Die Kriegsgewinnler *sehen* den Zorn Mahmut Aşers, aber sie können die Worte nicht verstehen und den Sinn nicht begreifen. Die Transparenz des Materials hebt weder das hierarchische Verhältnis zwischen den Klassen auf noch erleichtert es die Kommunikation. Wie in Eisensteins Filmentwurf „Glashaus“ „isoliert die gläserne Wand“.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Zit. nach Sebastian Deisen/Britta Grüter: Panzerkreuzer Potemkin, in: Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde. Ausstellung/Filme (Kinematograph; 8), Frankfurt a.M. 1992, 66-97, hier 88.

<sup>35</sup> Constanze Peres: Raumzeitliche Strukturgemeinschaften bildnerischer und musikalischer Werke, in: Tatjana Böhme/Klaus Mehner (Hrsg.): Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst, Köln et al. 2000, 9-30, hier 23.

<sup>36</sup> Klaus Gestwa: Der Blick auf Land und Leute, in: Historische Zeitschrift 279 (2004), 63-125, hier 64.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Brief aus dem Frühjahr 1943, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir'e (Anm. 2), 205.

<sup>39</sup> Zur Bedeutung von Glas in Film und Architektur der russischen Moderne s. Oksana Bulgakowa: Von der ‚Komödie des Auges‘ zum Verhaltensdrama. Eisensteins ‚Glashaus‘-Projekt,

In der Gefängnispassage ist Halil auf das imaginative Sehen zurückgeworfen. Aus den Informationen, den Radionachrichten, und den Materialien, den Zeitungsausschnitten, schafft er sich seine eigene *mental map*, seine eigene subjektive Orientierung. Die auf den Rand der Karte gezeichneten Augen sind zweifellos die Nazim Hikmets. Sie sind ebenso eine Abbildung seiner realen Augen, die nicht sehen dürfen, wie die Landkarte nur eine Abbildung des tatsächlichen Kriegsverlaufs ist. Was ist hier nun unter dem Begriff *mental map(s)* zu verstehen?<sup>40</sup> Andreas Langenohl analysiert das Verhältnis zwischen der *mental map* der Psychologen als „subjektive[r] Repräsentation des Raums“ einerseits und der *mental map* der Historiker als „geschichtlich-gesellschaftliche[r] Objektivierung“ andererseits.<sup>41</sup> Die Beziehung zwischen beiden Konzepten besteht u.a. darin, dass die Kommunizierbarkeit der subjektiven Orientierungsleistung und -interessen in Form einer *mental map* eines „gesellschaftliche[n] bzw. gruppenspezifische[n] Symbolsystem[s]“ bedarf.<sup>42</sup> Halils Karte fügt sich gut in dieses Bild: Halils bzw. Nazim Hikmets Interesse besteht sowohl in der imaginativen Überwindung des engen Raums seiner Zelle und seiner visuellen Deprivation als auch in der Orientierung innerhalb des politisch-militärischen Geschehens. Die gezeichnete und collagierte Karte kann keine physikalische und topografische Genauigkeit anstreben. Gerade dadurch deckt sie die Mängel der geowissenschaftlichen Landkarten auf, die zwar einen gewissen Maßstab einhalten, aber historische und politische Konstellationen ignorieren bzw. verdecken. Das Symbolsystem, mittels dessen sich Halil und die anderen Insassen über den Krieg verständigen, sind die Ortsnamen, die gleichermaßen für den militärischen Verlauf des Krieges wie auch – in zunehmenden Maße – für den Sieg des Kommunismus stehen, der wiederum die individuelle Befreiung (aus dem Gefängnis) sowie die gesellschaftliche Befreiung bringen soll. Der Umstand, dass Halil der Einzige ist, der nachts nicht schlafen kann und sich weiter mit seiner Landkarte beschäftigt, weist allerdings darauf hin, dass die Mitgefangenen (noch) nicht den *Blick* für die Entwicklung der Lage haben und Halil aus seiner subjektiven Orientierung noch keine völlig kollektive hat machen können.

Vergleicht man das Verhalten des Radionarren Cevdet Bey mit dem Halils, so zeigt sich, dass Cevdets Rückzug aus dem Hier und Jetzt einhergeht mit der Verweigerung zu sehen, während Halil, der unentwegt Hoffende, sich ein in seinem Sinne reales „Außen“ zu schaffen und Erkenntnis durch die Transformationen des Gehörten in Gesehenes zu erlangen versucht.

---

in: Bernhard J. Dotzler/Ernst Müller (Hrsg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin 1995, 119-134, hier 132.

<sup>40</sup> Zur Entwicklung und Bedeutung des Begriffs in verschiedenen Disziplinen s. den Beitrag von Andreas Langenohl: *Mental maps, Raum und Erinnerung*, im vorliegenden Band, sowie Christoph Conrad (Hrsg.): *Mental Maps (Geschichte und Gesellschaft; 28,3)*; Göttingen 2002.

<sup>41</sup> Langenohl: *Mental Maps* (Anm. 40), 51.

<sup>42</sup> Ebd., 63.

Auf eine letzte Inszenierungsmöglichkeit von Sehen soll noch kurz hingewiesen werden. Mit der fast gleichzeitigen Entwicklung und Popularisierung von Eisenbahn und Film entstehen verschiedene Kunst- und Wahrnehmungsformen, die beide Techniken der Moderne integrieren. Entweder kaufte der Vergnügungssuchende sich ein echtes Eisenbahnbillet und erlebte die Landschaft vom Zug aus gesehen wie eine Vorstellung, die „zur Eisenbahnlinie wie die Bühne zum Theater“ gehört;<sup>43</sup> oder man machte eine Hale's Tour, d.h. man nahm in einem innen wie außen als Eisenbahnwagon gestalteten Raum Platz und sah einen Film, der die Illusion einer Zugfahrt vermittelte.<sup>44</sup>

### Erinnerung und teleologische Geschichte

Beschränkt man sich auf die oben erwähnte Deutung des Werks durch den Dichter, derzufolge es sich bei den „Menschenlandschaften“ um eine Geschichte des 20. Jahrhunderts handele,<sup>45</sup> so muss man zum Schluss gelangen, dass gerade die wesentlichen Passagen des Werks verloren gegangen seien, nämlich jene, die den Burenaufstand oder die faschistische Besetzung Frankreichs thematisierten. Andere Passagen wie die fantastischen oder kleine persönliche Szenen erscheinen aus diesem Blickwinkel wie Fremdkörper im Gesamttext, oder wie ein Ausdruck der sinkenden Schaffenskraft des kranken Dichters. Betrachtet man jedoch Geschichte und Geschichtsschreibung als einen Modus von Erinnerung, dann dienen die – anderenfalls widerständigen – Passagen ebenso der aktuellen Sinnproduktion wie die historischen.

Hikmets Auffassung von Geschichte war inspiriert vom dialektischen Materialismus im weiteren Sinne. Aus diesem Ansatz erklärt sich sein Versuch, eine ‚Geschichte von unten‘ zu schreiben wie in der „Enzyklopädie berühmter Menschen“; sowie seine Überzeugung, die (historische) Wirklichkeit darstellen zu können<sup>46</sup> und das Verständnis, das er von der Aufgabe des Poeten bezüglich der Geschichte hatte: Dieser müsse nicht im Gestern verharren, sondern die Zukunft gestaltend arbeiten.<sup>47</sup> Hier fügt sich auch die überall im Buch erkennbare Tendenz ein, dass zwar der einzelne Mensch oft, sogar in der Regel, scheitert, das Werk nicht zu Ende führen kann, doch an seine Stelle ein anderer tritt; insgesamt ist der teleologische Verlauf der Geschichte nicht aufzuhalten. So setzt eine Passage aus Buch 3 diese Geschichtsauffassung (eher plakativ) in Szene, indem Dr. Faik, der idealistische Krankenhausarzt, Selbstmord begeht, da er die Widersprüche der Zeit nicht ertragen kann, doch zur gleichen Zeit in der Klinik der Schrei eines Neugeborenen ertönt (S. 369ff). Die Intention, die hinter der

<sup>43</sup> Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise (Anm. 33), 40.

<sup>44</sup> Zu den Hale's Tours s. u.a. Lauren Rabinovitz: From Hale's Tours to Star Tours. Virtual Voyages and the Delirium of the Hyper-Real, in: Iris 25 (1998), 133-152.

<sup>45</sup> S. Anm. 5

<sup>46</sup> Ebd., 217.

<sup>47</sup> Ebd., 131.

Verarbeitung der Zeitgeschichte in den „Menschenlandschaften“ steht, ist, von den historischen Kernen ausgehend, die *Entwicklung* eines bestimmten Landes zu einer bestimmten Zeit darzustellen.<sup>48</sup> Doch die Selbstverankerung im Realismus und dialektischen Materialismus bedeutet nicht, unkommentierte Ereignisgeschichte zu schreiben. Es müssen, so Nazım Hikmet, Menschen und Ereignisse aus möglichst vielen Perspektiven geschildert werden um nicht dem Schematismus zu verfallen,<sup>49</sup> und weiterhin:

Diese philosophische Anschauung [der dialektische Materialismus] akzeptiert die Beziehung zwischen Romancier und Thema als eine aktive. Es reicht also nicht aus, die Realität wie ein Foto zu übermitteln. [...] Der realistische Literat formt und analysiert sein Thema, arbeitet seine Architektur und Struktur aus und versucht dieser [Realität] die höchst mögliche künstlerische Form zu verleihen.<sup>50</sup>

Doch den in diesem Zitat formulierten rekonstruktivistischen Ansatz modifiziert der Autor selbst hin zu einem konstruktivistischen Verständnis von Erinnerung.<sup>51</sup> „Erinnern ist aktuelle Sinnproduktion im Zusammenhang jetzt wahrgenommener oder empfundener *Handlungsmöglichkeiten*“,<sup>52</sup> schreibt S.J. Schmidt unter Bezug auf die individuelle Erinnerung. M.E. ist dies auch ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis des hier behandelten Werkes und seines Autors. Sinnproduktion, oder wenigstens der Versuch der sinnvollen Deutung einer Lebenssituation, ist eine anthropologische Konstante. Überlebensnotwendig wird sie in extremen Situationen wie der eines jahrelangen Gefängisaufenthaltes. Als Handlungsmöglichkeit blieb Nazım Hikmet im Gefängnis das Schreiben, auch wenn er in Theater- und Filmszenen dachte. Die Umwälzungen in der Welt, in die er hinein geboren wurde, vollzogen sich mit hoher Geschwindigkeit, doch er, der stets Teil der politischen und kulturellen Landschaft sein wollte, war aus diesem Raum- und Zeitgefüge gerissen worden und zur Bewegungslosigkeit verurteilt. Er war sich dieser Situation völlig bewusst, auch wenn er es, wie hier in einem Brief, im Plauderton formuliert: „Es ist kein Problem im Gefängnis jung zu bleiben. Wir sind hier wie konserviert, oder wie gesalzener Fisch.“<sup>53</sup> Im Gefängnis erhielt er keineswegs von allen Ereignissen Nachricht; von den Umbrüchen in der sowjetischen Kulturpolitik z.B. erfuhr er erst, als er selbst wieder 1952 in die Sowjetunion einreiste. Aber nicht nur die Teilhabe am politisch-kulturellen Leben war ihm verwehrt, auch die Befriedigung sensueller

<sup>48</sup> Brief aus dem Frühsommer 1942, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir'e (Anm. 2), 164.

<sup>49</sup> Brief vom 20.3.1942, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir'e (Anm. 2), 144.

<sup>50</sup> Brief vom 3.3.41, zit. nach Hikmet: Kemal Tahir'e (Anm. 2), 51.

<sup>51</sup> Zu (Re-)konstruktivismus in der Geschichtswissenschaft s. Hans-Jürgen Goertz: *Unsichere Geschichte*, Stuttgart 2001, 110.

<sup>52</sup> Siegfried J. Schmidt: *Gedächtnis, Erzählen, Identität*, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991, 378-397, hier 386. Kursivschreibung im Original.

<sup>53</sup> Zit. nach Nazım Hikmet: *Bursa cezaevinden Va-Nu'lara mektuplar*, Istanbul 1970, 24.



gung sensueller Bedürfnisse war auf ein Minimum reduziert. So beschreibt er in vielen Varianten die Sehnsucht der Häftlinge nach dem Körper der Frau, die sie draußen zurücklassen mussten, oder charakterisiert einen Ort durch markante Gerüche und Geräusche. In den „Briefen eines Mannes in der Isolationshaft“ beschreibt er eindrücklich die Sehnsucht nach anderen menschlichen Stimmen, nach dem Anblick von Sonne und Wolken.<sup>54</sup>

In den fantastischen Szenen sieht man Anatolien, seine Wälder und Seen aus der Vogelperspektive oder hört einen Monolog aus der Tiefe des Meeres (S. 408ff). Es ist also nicht nur die Geschichte, oder besser, es sind nicht nur historische Ereignisse, die der Autor erinnert, sondern auch sonstige kulturelle und sensuelle Eindrücke aus seinem Leben in Freiheit, die im Text in literarische Form gebracht werden. Viele Erinnerungen werden explizit als Vergangenheit gekennzeichnet, indem die Passage eine – mit Datum und Uhrzeit konkretisierte – Gegenwart, die des fiktiven oder auktorialen Erzählers, aufweist; von dieser Ebene aus wird dann ein vergangenes Ereignis samt seinen Folgen für die Gegenwart dargestellt. In vielen anderen Passagen ist die Diskrepanz zwischen den Äußerungen des Autors hinsichtlich der Dialektik der Geschichte und der literarischen Umsetzung des Stoffs auffällig: Die vermeintliche historische Kontinuität, die durch das dialektische Verhältnis von Geschichte und Gegenwart entsteht, konfligiert mit der literarischen Umsetzung, in der die medial vermittelte Erinnerung oftmals eine vollendete Vergangenheit zu sein scheint, an die sich nicht mehr anknüpfen lässt. Die Widersprüchlichkeiten der Gegenwart können zu einer Vernichtung der Vergangenheit führen. In der wiederholt angesprochenen Passage über den Heldentod Arhaveli İsmails wird in den Worten des Kochs deutlich, dass die Gegenwart die Vergangenheit so sehr korrumpieren kann, dass sie schließlich, statt im Nationalepos ihren Gedächtnisort zu finden, zum Märchen, zur Fiktion ohne Botschaft wird.<sup>55</sup> Die Frau nie mehr zu sehen, das Gefängnis nicht zu überleben, diese grundlegenden Ängste schließlich lassen sich aus dem Text nicht verdrängen.

### **Raum und Erinnerung**

„Etwas erinnern heißt, es imaginativ inszenieren.“<sup>56</sup> Der literarischen Inszenierung stehen grundsätzlich verschiedene Wege offen, doch bestimmte Inhalte von Erinnerung scheinen sich der chronologischen, der zeitlichen Ordnung zu entziehen. Dann, wenn die Umstände, die das Erinnern veranlassen, und die Umstände, die erinnert werden, sich in keine Ordnung mehr bringen lassen, wenn Krieg und Zerstörung im öffentlichen und im privaten Bereich das Thema

<sup>54</sup> Nazim Hikmet: Dört hapisaneden. Hg. von Memet Fuat, o.O. 1966, 31-35.

<sup>55</sup> Bachtin schreibt dem Epos eine abgeschlossene Vergangenheit, die epische Distanz, zu, aber einen hohen Wahrheitsgehalt. S. Bachtin: Untersuchungen (Anm. 23), 475.

<sup>56</sup> Peter Matussek: Performing Memory. Kriterien für einen Vergleich analoger und digitaler Gedächtnistheater, in: Paragrana 10,1 (2001), 303-334, hier 26.

sind, dann stellt sich eine räumliche Strukturierung des Textes als geeignete Form dar. Aber auch die Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse und Emotionen sowie deren Analogisierung mit Ungleichzeitigem lassen sich durch eine räumliche Anlage des Textes zum Ausdruck bringen.<sup>57</sup>

Im Gedächtnis befindet sich alles auf derselben Ebene: Dialog, Emotion und Vision koexistieren. Ich wollte eine Struktur schaffen, die dieser Wahrnehmungsweise angemessen ist, die es mir gestattet, nacheinander Elemente darzustellen, die sich in Wirklichkeit überlagern, eine Struktur, die es mir erlaubt, eine rein sensorielle Architektur zu rekonstruieren.<sup>58</sup>

Die Verbindung zwischen individuellen Biografien und politischen Entwicklungen herzustellen, ist ein grundsätzliches Anliegen Nazım Hikmets und ein inhaltliches Prinzip fast aller Passagen der „Menschenlandschaften“. Der Anspruch, das Ganze im Einzelnen zu zeigen, wird nicht aufgegeben. Die Gleichzeitigkeit einerseits der menschlichen Unzulänglichkeit und der Einschränkungen, die das Individuum erfährt, und andererseits der unaufhaltsamen politischen Umwälzungen literarisch umzusetzen gelingt durch die gleichzeitige Inszenierung auf verschiedenen Bühnen, die untereinander in Verbindung stehen. Die Schilderung individueller Erlebnisse und historischer Ereignisse erweist sich als literarische Erinnerung im Sinne einer aktuellen Deutungsleistung mit einer expliziten Orientierung hin auf die bessere Zukunft, allerdings eine bessere Zukunft der Menschheit insgesamt, nicht des Individuums.

„Erinnerungen sind abhängig von der gesellschaftlichen Organisation ihrer Weitergabe und von den dabei genutzten unterschiedlichen Medien.“<sup>59</sup> Nazım Hikmet verwendet in den „Menschenlandschaften“ gleich zwei der von Burke aufgezählten fünf Medien des Erinnerungs-Weitergabe, nämlich die schriftliche Aufzeichnung und die geografischen und sozialen Räume, wobei letztere natürlich in die schriftliche Aufzeichnung integriert und dort inszeniert sind.

Die Betonung der Raumgestaltung in den „Menschenlandschaften“ hängt erstens ohne Zweifel mit Nazım Hikmets Interesse an darstellender Kunst, an Theaterinszenierungen und Film zusammen. Die Möglichkeiten der darstellenden Kunst Gleichzeitiges gleichzeitig darzustellen, bringt er, wie zuvor gezeigt,

<sup>57</sup> Rainer Warning: Claude Simons Gedächtnisräume: La Route des Flandres, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann: Gedächtniskunst: Raum, Bild, Schrift, Frankfurt a.M. 1991, 356-384, hier 375.

<sup>58</sup> Claude Simon in einem Interview über sein Werk „La Route des Flandres“, zit. nach Warning: Claude Simons Gedächtnisräume (Anm. 57), 356-384, hier 363.

<sup>59</sup> Peter Burke: Geschichte als soziales Gedächtnis, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt a.M. 1991, 289-304, hier 292.

in eine literarische Form durch die Inszenierung der Ereignisse in distinkten und dennoch verknüpften Räumen. Raum bietet ihm weiterhin die Möglichkeit, sein Verständnis vom Verlauf der Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Geschichte ist ein sich letztendlich vorwärts bewegender Prozess, Entwicklung bedarf der Bewegung, Bewegung aber braucht Raum. Auch der Einzelne muss in Bewegung bleiben; wer den Raum nicht wenigstens fiktiv verlässt, wie Halil, verliert den Bezug zur Gegenwart, wie Cevdet Bey, und stirbt über kurz oder lang, wie Ali. Nazım Hikmet interessiert die konkrete historisch-politische Entwicklung einer konkreten Gesellschaft, wie er oft genug betont, und diese Entwicklung ist unabdingbar mit einem konkreten Raum („Lokalität“<sup>60</sup>) verknüpft. Wenn der konkret erlebte Raum – das Gefängnis – nicht erträglich/wünschenswert ist, dann kann eine mental map Abhilfe schaffen. Sie kann entweder bei der Karte der Geografen Anleihen machen, oder durch die – in diesem Fall literarische – Verknüpfung einzelner Raumbilder zu einer Orientierung hinsichtlich der sozialen und kulturellen Ordnung eines bestimmten Kollektivs führen.

Bezogen auf die konkrete Situation des Dichters im Gefängnis stellt sich die Notwendigkeit der Selbstverortung mit besonderem Nachdruck, und so gilt für das Individuum Nazım Hikmet an dieser Stelle, was Halbwachs in Bezug auf gesellschaftliche Gruppen formuliert hat, nämlich, dass man eine Vorstellung von sich selbst entwickelt, indem man sich Raum und Zeit aneignet, das Leben in Rhythmus und Materie fasst.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Zum Unterschied zwischen „Lokal(ität)“ und „sinnbezogenem Raum“ s. Hermann Meyer: Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst, in: Alexander Ritter (Hrsg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Darmstadt 1975, 208-231, hier 211.

<sup>61</sup> Stephan Egger: Auf den Spuren der „verlorenen Zeit“. Maurice Halbwachs und die Wege des „kollektiven Gedächtnisses“, in: Maurice Halbwachs: Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis. Hg. von Stephan Egger, Konstanz 2003 [1938], 219-268, hier 241.