



Der Hammer

Die Zeitung der
Alten Schmiede

Nr. 119, 3.22

Traditionen des Realismus in der österreichischen und türkischen Literatur

»Wirklichkeit wird je nach Kontext unterschiedlich konstruiert und wahrgenommen, wodurch diverse Wirklichkeitsbilder nebeneinander bestehen. So entwickelten auch die literarischen Realismen seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert ein umfassendes Repertoire. Der Facettenreichtum dieses Repertoires stellt einerseits in sich selbst eine literarische Tradition dar, andererseits reflektiert und gestaltet er die Abende, die zu Jahresende 2021 in der Alten Schmiede und der Hauptbücherei Wien auf seine Initiative stattgefunden haben. Sie befassten sich mit literarischen Realismen, mit ihrem Reichtum an Möglichkeiten und ihren (verborgenen) Traditionen und brachten dabei österreichische und türkische Dichtung miteinander ins Gespräch.

Ausgangspunkt für die Diskussionen an den beiden Abenden waren vier Texte von Yalçın Armağan, Haydar Ergülen, Helmut Neundlinger und Florian Neuner, die sich mit österreichischer Avantgarde und türkischer Literaturtradition befassen und dabei die Literatur von Sabahattin Ali (1907–1948), Nâzım Hikmet (1902–1963), Ernst Jandl (1925–2000) und Waltraud Seidlhofer (*1939) in den Fokus rücken. Im vorliegenden Hammer sind die Texte nun gesammelt nachzulesen.



Waltraud Seidlhofers

literarische Stadtforschung

Florian Neuner

Der Begriff »Realismus« ist schillernd. Er kann für eine vor allem in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts virulente literarische Strömung stehen oder für eine auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch immer weit verbreitete – wie ich finde: anachronistische – Ästhetik. Das »realistische« Kunstwerk bedient sich eines Codes, mit dem es auf eine außerkünstlerische Wirklichkeit verweist. In einem Medium wie der Photographie ist dieser Modus der Bezugnahme leicht nachvollziehbar. Wie Sprache aber Wirklichkeit abbilden kann, ist schon sehr viel fraglicher. Eigentlich funktioniert das nur bzw. nur scheinbar, wenn Autoren wie Rezipienten Voraussetzungen akzeptieren, die keineswegs selbstverständlich sind und die in der Regel nicht hinterfragt werden: die Konventionen des realistischen Schreibens. Häufig appellieren derartige Texte auch direkt an das Alltagsverständnis der Leser: »Sie war eine dieser Frauen, die an der Hotelbar regelmäßig ein Glas zu viel trinken.« Solche Charaktere meinen wir zu kennen. Die Plattitüden stiften eine Komplizenschaft des Bescheidwissens zwischen Autor und Leser. Die sprachliche Plausibilität stützt sich dabei zu einem Gutteil auf die große Nähe zur Alltagssprache, ihren Verkürzungen und Konventionen.

Ein beliebiges Beispiel aus einem beliebigen Roman, der mir gerade zur Hand ist:

Er zwängte sich durch eine Eisentür und stand in einem engen Hof. Es war finster, von fern hörte man Schüsse, und als er aufschaute, sah er Lichtkegel von Scheinwerfern über die Dächer irren. Ihm gegenüber führte eine schmale Eisenleiter vom Boden bis auf das Dach des fünfstöckigen Hauses. Er sprang zu ihr hin und kletterte rasch hinauf.

(Milan Kundera: *Das Leben ist anderswo*, Frankfurt/M. 1992)

Nichts an diesem Text irritiert. Alle Versatzstücke, einschließlich des Bildes von den irrenden Lichtern, können als konventionell vertraut gelten. Obgleich nichts genauer beschrieben wird – die Leiter ist »schmal« und sonst nichts, das Haus nur »fünfstöckig« –, werden die meisten Leser den Eindruck einer konsistenten Darstellung eines real vorstellbaren Szenarios haben. Versuchen Autoren sich allerdings konsequent an genauen Beschreibungen von Begebenheiten oder Sachverhalten und begnügen sich nicht mit naheliegenden Konventionen, werden diese Beschreibungen rasch unverständlich und wirken abstrakt. So hat Oswald Wiener in seiner *verbesserung von mitteleuropa* einen Bleistift so »genau« beschrieben, dass kein Leser mehr feststellen kann, um welchen Gegenstand der Beschreibung es geht. Auch in der Prosa von Waltraud Seidlhofer kann häufig beobachtet werden, dass akribische Beschreibungen eine Eigendynamik entwickeln und nicht mehr eingängig »treffend«, sondern kompliziert wirken.

So weit die notwendige Rahmensezung. Ich möchte Erhan Altans Impuls, über »Traditionen des Realismus« nachzudenken, aufgreifen und die Frage aufwerfen, wo und in welcher Weise sich Ansätze, wie wir sie aus realistischen Schreibweisen und Poetologien kennen, auch in der literarischen Avantgarde finden bzw. inwieweit die Avantgarde andere Antworten auf Fragen gibt, die sich dem Realismus zuordnenbare Autoren auch gestellt haben. Dass es diese gemeinsamen Fragen überhaupt gibt, ist zunächst einmal nicht unstrittig. In den literarischen Neoavantgarden der Nachkriegsjahrzehnte, in der Konkreten

Poesie und experimentellen Literatur, wie sie im deutschsprachigen Raum geschrieben wurde, gab es starke Tendenzen, eine materialreflexive Literatur zu propagieren, die daran arbeitet, außersprachliche Bezüge möglichst zu kappen. Ein Funktionieren der kommunikativen Dimension von Sprache wird – anders als beim realistischen Erzählen – nicht mehr vorausgesetzt. Wenn neoavantgardistische Literaturen sich mit dem Material der Sprache auseinandersetzen, dann heißt das aber nicht notwendig, dass sie dabei die Abstraktion und Entsemantisierung vorantreiben müssen. Dann haben sie auch ein Instrument in der Hand, sich konkret mit politischer Rhetorik, mit der Sprache von Sport-Kommentatoren oder der Sprache im Rotlicht-Milieu zu beschäftigen. Heimrad Bäcker etwa hat mit den Mitteln der Konkreten Poesie Dokumente des Holocaust bearbeitet. Paul Wühr hat sich in seinen sogenannten O-Ton-Hörspielen von stilisierten Dialogen, die Schauspieler im Studio aufsagen, verabschiedet. Avancierte Literaturen müssen also die Fragen, auf welche die Realismen seit bald 200 Jahren ihre Antworten formulieren, nicht mit diesen Antworten verwerfen, sondern können beispielsweise mit dokumentarischen Methoden reagieren. Die Alternative heißt nicht *l'art pour l'art* oder traditionelles Erzählen, Formalismus oder Realismus. Weder noch, lieber irgendwie anders, würde Jürgen Link sagen.

Ich möchte den Blick jetzt beispielhaft auf Waltraud Seidlhofer richten und auf das, was ich *Literarische Stadtforschung* nenne. Damit meine ich Texte, in denen Städte nicht degradiert sind zu Schauplätzen, sondern selbst die Hauptrolle spielen. Die Städte sind gewissermaßen die Protagonistinnen in dieser Literatur. Waltraud Seidlhofer hat in den frühen 1980er Jahren einen Text mit dem Titel *staedte. eine sammlung* geschrieben. Dort lesen wir:

es gibt reale, fiktive und irreale staedte.

reale staedte sind staedte, die existiert haben, existieren oder /zieht man die zeitlinie in betracht/ existieren werden.

als fiktive staedte bezeichnet man die summe der staedte, die /in der vergangenheit, gegenwart oder zukunft/ erdichtet angenommen, auf einer fiktion beruhend geschaffen werden.

durch die beschreibung wird eine stadt eo ipso fiktiv.

In dem Zitat wird deutlich, wie Fiktion und Realität ineinandergreifen. Die Städteplaner formulieren Fiktionen, die später Realität werden sollen. Und in der Literatur, die sich mit der Realität unserer gebauten Umgebung beschäftigt, wird diese in Fiktionen verwandelt.

Im Schriftmedium Literatur stellt sich bei der Auseinandersetzung mit städtischen Räumen die Frage nach deren Lesbarkeit. Zunächst geht es ganz konkret und sozusagen buchstäblich um den Text, der dem literarischen Stadtforscher im öffentlichen Raum begegnet. Michel Butor hat in seinem Essay *Die Stadt als Text* diese Dimension anschaulich herausgearbeitet. Er schreibt:

Gehe ich durch die Straßen einer modernen Großstadt, erwarten und bestürmen mich überall Wörter: nicht nur, daß die Leute, denen ich begegne, miteinander sprechen, sondern vor allem die Schilder an den Gebäuden, an den Stationen der Untergrundbahnen, der Bushaltestellen, durch die ich, falls ich dazu in der Lage bin, feststellen kann, wo ich mich befinde, wie ich zu einer anderen Station gelange.

Wo ich auch halt mache, bin ich umgeben, eingekreist von Text.



Butor bleibt bei diesen offen zutage tretenden Texten im Stadtraum nicht stehen. Er weist auch auf die reichhaltige Zeichenwelt von Signalen, Symbolen und Piktogrammen hin; dazu kommen die Codes der allgegenwärtigen Graffiti. Und wenn man tiefer gräbt und unterhalb der visuellen Oberfläche weitersucht, wird man auf die Textwelten der Archive stoßen, die in der Stadt aufbewahrt werden, auf Bücher, Dokumente usw.

In Waltraud Seidlhofers jüngstem Prosaband *wie ein fließen die stadt* verschwimmen die Bilder mehrerer Städte, darunter vermutlich Chicago, ineinander. Einzelne Details und Beobachtungen werden akribisch beschrieben: »die fenster in den hohen waenden, die den hof umgeben, sind fast alle geschlossen, einige sind mit tuechern, mit stoffbahnen verhaengt, die mauern sind fleckig [...]« Es gibt keine Erzähler-Instanz, die Position der Beobachterin wird nicht näher kenntlich gemacht, sondern durch das immer wiederkehrende »man« gleichsam neutralisiert. Die Autorin bleibt auf dieser Beschreibungsebene aber nicht stehen, sondern formuliert auf dieser Grundlage verallgemeinernde Feststellungen:

viele staedte, vor allem sie, die durch die technische revolution des 19. jahrhunderts gepraeagt sind, werden von schienenstraengen durchschnitten. die meisten von diesen werden nicht oder kaum mehr gebraucht: es sind die straenge von industriebahnen, die von einer fabrik zur anderen fuehren oder fuehrten, straenge, die diese fabriken mit dem eisenbahnnetz verbanden.

2002 hat Waltraud Seidlhofer ein Buch mit dem Titel *Wellington oder der private Versuch, eine vorübergehende Gegenwart zu beschreiben* publiziert. Mit der neuseeländischen Stadt bezieht sie sich im Gegensatz zu ihrem jüngsten Prosaband auf einen ganz konkreten Ort, der in zahlreichen Facetten und Details beschrieben wird. Die »vorübergehende Gegenwart« verweist auf das Transitorische solcher Beschreibungen, die desto schneller »historisch« werden, je genauer und detailreicher sie sind. Zudem wird an mehreren Stellen des Textes darauf verwiesen, dass Wellington sich zum Zeitpunkt dieser »vorübergehenden Gegenwart« rasch und einschneidend verändert: »Jetzt würde in der Stadt viel gebaut, erzählt die junge Frau an der Kasse der Galerie. Die Straßen würden an vielen Stellen aufgerissen [...]«. Anders als in dem aus Bruchstücken zusammengesetzten Buch *wie ein fließen die stadt* präsentiert Seidlhofer ihren Wellington-Text als absatzlosen Wahrnehmungsstrom, beginnend mit der Einfahrt nach Wellington mit dem Zug und endend mit dem Verlassen der Stadt mit der Interislander-Fähre, die Wellington mit der Südsinsel des Inselstaates verbindet. Der Verweis auf das »Private« des Versuchs, diese Stadt zu einem bestimmten Zeitpunkt zu beschreiben, unterstreicht, dass diese Beschreibungen, so objektivierend-sachlich sie auch daher kommen mögen, doch ihren Fluchtpunkt in der subjektiven Perspektive eines Individuums haben, das sich im Stadtraum bewegt. Dieses Zentrum freilich bleibt leer und unbestimmt. Vielmehr scheint hinter den betont sachlichen Beschreibungen und Erörterungen so etwas wie die Objektivität eines Kamerablicks zu stehen. Erzählt wird nichts, nur beschrieben. In den Beschreibungsfluss eingeschaltet sind O-Töne von Bewohnern der Stadt.

Wir können zwar davon ausgehen, dass ein Reisender/eine Reisende sich in Wellington bewegt, etwa Museen aufsucht und eine Hotelbar, aber wir erfahren nichts über diese Person und die näheren

Umstände dieser Reise, etwaige Begleiter usw. Der Fluss des Textes enthält genaue Beschreibungen von Orten, die topographisch identifizierbar sind, etwa: »Der Rose Garden ist geometrisch angelegt, kreisförmig, 4 Straßen, eine davon der Pine Hill Path, teilen ihn in regelmäßige Segmente, in denen sich, genau aufgeteilt, die 106 Rosenbeete befinden.« Immer wieder werden auch Personen zitiert, die der Reisenden begegnen, Busfahrer, Buchhändler, Barkeeper, Bedienstete in Museen.

Auffallend ist, dass diese Stadtbewohner ausschließlich mit Aussagen zitiert werden, die sich auf Wellington beziehen und zu einer Differenzierung des von der Autorin gezeichneten Bildes der Stadt beitragen. Zwar verraten die Aussagen der Einheimischen durchaus subjektive Zugänge, Vorlieben, Gewohnheiten usw., aber es geht nicht darum, diese Sprecher als Persönlichkeiten zu konturieren:

Sie selbst, sagt die junge Frau in der Galerie, fahre an solchen Tagen, vor allem wenn das Wetter schön sei, wenn schon in der Früh die Wolken aufrissen, die Sonne zu scheinen beginne, wenn sie schon von ihrem Haus, dem Haus ihrer Eltern aus sehe, wie sich die Sonne im Meer spiegle, mit einem früheren Bus zur Arbeit.

Eine Aussage wie diese hat in dem Text die Funktion, eine typische Wettersituation zu schildern und die Lage der Stadt an der Küste plastisch werden zu lassen. Die zitierten Stadtbewohner stehen sozusagen alle im Dienste der Beschreibung, der sie mit ihren Einwüfen weitere Facetten hinzufügen. Sie könnten von einer Reisenden befragt worden sein, die eine Reportage über Wellington schreiben möchte. Seidlhofers Text unterscheidet sich aber dadurch erheblich von gängiger Reiseliteratur, dass sie subjektive Bewertungen und Beschreibungen vermeidet und streng sachlich bleibt.

Dem Wellington-Buch vergleichbar ist auch der 2012 erschienene Prosaband *Singapur oder der Lauf der Dinge* eine Auseinandersetzung mit einem real identifizierbaren Ort. Anders als in dem zehn Jahre früher entstandenen Stadtbuch gibt es hier keinen Textfluss durch das ganze Buch. Es besteht vielmehr aus 127 durchnummerierten Abschnitten, die den Umfang einer Druckseite kaum je überschreiten. So wird betont, dass auch dieser um Sachlichkeit und Genauigkeit bemühte Blick auf den Stadtstaat, der wesentlich größer ist als die neuseeländische Stadt, nur eine Aneinanderreihung von Wahrnehmungsfragmenten sein kann. Ähnlich wie in *Wellington* wird eine Reise an den Ort der Auseinandersetzung angedeutet: »nach den klimatisierten zonen im flugzeug und in den ankunftshallen tritt die hitze wie ein schlag auf: legt sich auf nase und mund, in die augen die haut.« Am Schluss der Textserie steht eine letzte Taxifahrt. Schon der allererste Satz zeigt, wie die Autorin auch hier wieder einen alles Subjektive vermeidenden objektivierenden Ton anschlägt. Selbst die individuelle Körpererfahrung des Reagierens auf das Klima beim Verlassen des klimatisierten Flughafens wird als verallgemeinernde Feststellung präsentiert: »nach besteigen des taxis wird die feuchte hitze durch kaelte ersetzt [...]« Einige Seiten später lesen wir:

in der regel sind die taxis, die vom fughafen in die stadt fahren, gross und geraeumig; durch die seitenfenster, durch das breite rueckfenster stroemen die eindrucke rasch und regelmaessig auf den fahrgast ein.



Nâzım Hikmets Auffassung

von Realismus

Yalçın Armağan

Selbst der subjektive Schrecken angesichts des Verkehrs in der asiatischen Megalopole wird in diesem verallgemeinernden Gestus thematisiert: »[...] das kreischen von Bremsen, von Blech wird erwartet, geschieht jedoch nicht.« Die Wahrnehmung der Stadt aus dem Taxifenster ist eine Beobachterposition, die sich durch das ganze Buch zieht. Anders als mit Fahrzeugen ist die weiträumige Stadtlandschaft nicht zu durchmessen, die an verschiedenen Plätzen der Stadt angesiedelten Wahrnehmungsfragmente sind verbunden durch diese Fahrten. Der Blick aus den Taxifenstern ist ein distanzierter, und er liefert auch nur *Bildausschnitte*.

Die Methoden der avancierten Literatur könnten dazu geeignet sein – anders als die der »realistischen« – etwas zur Auseinandersetzung mit unseren gegenwärtigen urbanen Räumen beizutragen. Der Stadtplaner Thomas Sieverts, der den Begriff »Zwischenstadt« geprägt hat, um periphere Räume, Vorstädte und Agglomerationen zu beschreiben, die weder als Stadt noch als Land identifizierbar sind (»verstädterte Landschaften oder verlandshaftete Städte« wie das Ruhrgebiet, das Rhein-Main-Gebiet oder der oberösterreichische Zentralraum), schreibt, dass »die abrupten Schnitte experimenteller Filme« oder »die Abwesenheit eines roten Erzählfadens« Interpretationsmuster liefern könnten. Ausdrücklich erwähnt er Analogien zur Lektüre von Texten moderner Literatur, die seiner Meinung nach weiter führen könnten als »der vergebliche Versuch, mit Architektur Ordnung zu schaffen«.

Die moderne türkische Literatur, so der berühmte Satz Ahmet Hamdi Tanpınars, »beginnt mit einer Zivilisationskrise«. Eine der sich in der Literatur am deutlichsten zeigenden Folgen der von der Modernisierung verursachten »Zivilisationskrise« ist, dass man das Entstehen einer »realistischen« Literatur erwartete. Das heißt: Der literarische Realismus war eines der Mitbringsel der Zivilisationskrise. Von 1860 bis in die 1930er-Jahre dominierte in der Türkei ungeachtet einiger Einwände das Verlangen nach der Schaffung einer vom Realismus geprägten Literatur – wobei keine einheitliche Definition von »Realismus« entstanden ist. Die Erwartungen an eine »realistische« Literatur waren hingegen offensichtlich.

Einer der Literaten, die seit den 1860er-Jahren einen paradigmatischen Wechsel hinsichtlich der Bedeutung von »literarischem Realismus« herbeiführten, war Nâzım Hikmet. Mit ihm gewann der Realismus in der Türkei einen marxistischen/sozialistischen Blickwinkel.

Der augenfälligste (und zugleich verstörendste) Aspekt von Nâzım Hikmets Gedichten ist, dass er nicht davor zurückscheut, Themen aufzugreifen, die im Allgemeinen dem Bereich der Prosa zugewiesen werden, und sogar unverhüllt Propaganda zu betreiben.

Die Kritik an Imperialismus, Kolonialismus und Faschismus wird in seinen späteren Büchern immer deutlicher. In *Die Mona Lisa und Si-Ya-U* (1929) erzählt er den Volksaufstand in China aus der Perspektive der Mona Lisa nach. In *Warum Hat Benerci Sich Umgebracht* (1932) greift er den englischen Imperialismus in Indien an. In den *Briefen an Taranta Babu* (1935) thematisiert er den Widerstand gegen den italienischen Faschismus. Die literarische Technik ist dabei ziemlich unkonventionell: Hikmet trägt die alltägliche und aktuelle Wirklichkeit direkt ins Gedicht hinein. Die Informationen über den italienischen Faschismus werden in Form realer Zeitungsmeldungen eingeflochten. Auch nimmt er in seine Gedichte ökonomische Daten auf, denen man zuvor in vergleichbaren Kontexten noch nie begegnete.

In späteren Werken macht er sich an die Konstruktion einer »Wirklichkeit«, die einerseits Tagesaktuelles widerspiegelt, die uns andererseits jedoch in der Dichtung normalerweise nicht begegnet, und zwar in

Literatur

Michel Butor: *Die Stadt als Text*. Graz 1992.

Waltraud Seidlhofer: *zeit. staedte. spiel. eine sammlung*. Wels 1994.

Waltraud Seidlhofer: *Wellington oder der private Versuch, eine vorübergehende Gegenwart zu beschreiben*. Wels 2002.

Waltraud Seidlhofer: *Singapur oder der Lauf der Dinge*. Wien 2012.

Waltraud Seidlhofer: *wie ein fließen die stadt*. Wien 2019.

Florian Neuner, *1972 in Wels, lebt in Berlin und ist derzeit Grazer Stadtschreiber, Herausgeber der *Idiome. Hefte für Neue Prosa*; Kurator der Reihe *maerz_sprachkunst* in Linz. Zuletzt erschien: *Rost. Eine psychogeographische Expedition* (2021).

Nâzım Hikmet (*1902 in Thessaloniki, †1963 in Moskau) gilt als Begründer der modernen türkischen Literatur; Reisen durch Anatolien, illegale Einreise in die Sowjetunion, Studium in Moskau, Kontakt zu den sowjetischen Futuristen; Mitglied der illegalen Kommunistischen Partei der Türkei; 1938 in einem politischen Prozess zu Publikationsverbot und 28 Jahren Haft verurteilt, 1950 begnadigt. 1951 erneute Flucht nach Moskau, das Publikationsverbot bestand bis zum Lebensende.



Form von wörtlichen Zitaten und Informationen aus Zeitungsberichten. Hikmet beschreibt in den *Menschenlandschaften aus meiner Heimat* (1966–67), den tagtäglichen Widerstand der Sowjets gegen die deutsche Invasion während des Großen Vaterländischen Kriegs u.a. mit Hilfe von Radioberichten. In diesem Buch legt er einerseits eine wirtschaftliche Analyse der türkischen Gesellschaft nach 1908 vor und stellt andererseits aber auch dar, wie der Faschismus in Deutschland aufsteigen konnte und welche Folgen er hervorrief.

In einigen wenigen Artikeln Nâzım Hikmets nimmt das Wort ›realistisch‹ einen zentralen Platz in seinem ästhetischen Selbstverständnis ein. So schreibt er in ›Über die neuen Dichter‹ (1929):

Die Gedichte der neuen Dichter halten sich sowohl in technischer als auch in inhaltlicher Hinsicht weder an die silbenzählende noch an die quantifizierende Metrik, sondern richten sich nach der Art der neuesten literarischen Strömung. Ihr Inhalt ist zum größten Teil **realistisch-modern**.

Was ›realistisch-modern‹ sein soll, erklärt Nâzım Hikmet jedoch nicht. Er möchte das, was er als ›dialektischen Realismus‹ bezeichnet, vom früheren Realismus unterschieden wissen. Eine literarische Technik des ›fotografischen Realismus‹ hält er für unzureichend. An seine Stelle soll ein Realismus treten, der ›Analyse betreibt‹ und folglich ›dialektisch‹ sei. Wenngleich darin der Kern von Hikmets Realismusverständnis liegt, erläutert er den Begriff nicht näher.

Alle Schriftsteller, die er in dieser Zeit lobt, hält er für ›realistisch‹, während er der Meinung ist, dass das Schreiben von denen, die ihm nicht gefallen, nicht die Wirklichkeit zeigt. So kritisiert er 1936 Sait Faik Abasıyanık, weil die Handlung seines Buches *Der Samowar* der Wirklichkeit widerspreche und Abasıyanık ›die Heimat nicht kennt‹. Die ›Wirklichkeit der Heimat‹ ist für Nâzım Hikmet eines der Merkmale, die einem literarischen Text Wert verleihen. Was aber ist Heimatwirklichkeit?

Vor diesem Hintergrund musste Nâzım Hikmet, der die Angelegenheit seinen eigenen Worten zufolge aus der Perspektive des dialektischen Materialismus betrachtete, sein Realismusverständnis differenzieren. Genau wie die Nationalisten wollte wohl auch Hikmet, dass man die Wirklichkeit Anatoliens niederschreibe, doch an einer Stelle verließ er den Pfad des offiziellen, national ausgerichteten Realismus. Am deutlichsten kann man dies in seinem Artikel ›Anatolische Geschichten und die Methode‹ aus dem Jahr 1936 sehen. Darin stellt Hikmet fest, dass Geschichten aus Anatolien intensives Interesse genössen und dass es Anlass gebe, über dieses Interesse erfreut zu sein. Im gleichen Atemzug sagt er jedoch, dass man Anatolien kennen muss, um solche Geschichten zu schreiben. Doch ›Anatolien zu kennen bedeutet nicht ausschließlich, in Anatolien herumgekommen zu sein oder sogar lange Jahre in anatolischen Dörfern und Kleinstädten gelebt zu haben. [...] Um Anatolien kennenzulernen und zu kennen muss man vor allem über eine bestimmte Weltsicht verfügen. Sooft Menschen, die nicht über ein solches minimales Meinungs- und Wissensrepertoire verfügen, das, was sie gesehen und gehört haben, zu Literatur verarbeiten und zu Papier bringen, tritt uns kein reelles, wahrhaftiges Anatolien entgegen, sondern das Anatolien, an das sich jener Schriftsteller anhand dessen erinnert, was er in Literaturbüchern gelesen hat.« Das Kriterium der Wahrhaftigkeit sei die ›Weltanschauung‹. Mit anderen Worten: Das wahre Anatolien können nur diejenigen erreichen, die über die richtige

Weltanschauung verfügen. Welche Weltanschauung ist das? Zwar beantwortet Hikmet diese Frage nicht, er verbindet sie jedoch mit dem Kriterium, ›realistisch zu sein‹: ›Um Anatolien so wiederzugeben, wie es ist, ist es vor allen anderen Dingen erforderlich, ein realistisches Auge zu besitzen. Realistisch zu sein ist jedoch keine Gottesgabe. Es ist eine Frage der Kultur und des Wissens. Genauso wie ein Arzt realistisch zu sein hat, muss auch ein Geschichtenerzähler realistisch sein. Genauso wie ein Arzt zugleich auch die ›realistische Methode‹ erlernt, muss auch ein Geschichtenerzähler sie erlernen.« Weder seinen Begriff von ›Weltanschauung‹ noch von ›realistischer Methode‹ erklärt Hikmet. [...]

Hikmet wurde häufig dafür kritisiert, dass er die Kunst als Propagandainstrument gebrauche. Da genau dies von Anfang an ja Hikmets Ziel gewesen war und er, in seinen eigenen Worten, auf der Seite ›einer Kunst‹ stand, ›die bewusst für die Verwirklichung eines gesellschaftlichen Ziels arbeitet‹, war es unumgänglich, dass er Propaganda betrieb. Doch 1937 war Hikmet in eine Phase der Selbstkritik eingetreten; nun formulierte er:

Ich möchte in der Dichtung einen komplexen **dialektischen Realismus** erreichen... Ich habe ihn aber noch nicht erreichen können. Der Realismus vieler meiner Schriften ist einseitig. Deshalb tragen sie oft eher den Ton einer kreischenden ›Propaganda‹. Ich habe diesen meinen Fehler eingesehen.

Dass Nâzım Hikmet, der 1951 mit großem Enthusiasmus in die Sowjetunion ging, binnen Kurzem große Enttäuschung erfuhr, wird in zahlreichen Quellen zur Sprache gebracht. Man kann diese Desillusionierung auch in Hikmets eigenen Schriften spüren. [...]

Die eigentliche Bedeutung Hikmets für die türkische Literatur liegt darin, dass er aus dem Blickwinkel der linken Kultur zu einer Ikone geworden ist. Hikmet ist der Anfangspunkt der linken Literatur und gehört mittlerweile zum Kanon der türkischen Dichtung. Was ihn zum Bestandteil des Kanons gemacht hat, ist nicht der marxistische Realismus – oder, mit seinen Worten, die dialektische Realismusauffassung – die er zu gründen versuchte, sondern der ästhetische Wert seiner Gedichte. Wenn man es mit Hilfe der von Hikmet selber gerne gebrauchten begrifflichen Opposition von Form und Inhalt ausdrückt, ist das, was ihn bis in die Gegenwart getragen hat, nicht der Inhalt, sondern die Innovation, welche er auf dem Gebiet der Form erreicht hat.

Übersetzung des Textes aus dem Türkischen von Erhan Altan.

Yalçın Armağan, *1977 in Kayseri, studierte Literaturwissenschaft in Ankara und London. Er hat mehrere Bücher über die moderne türkische Poesie und ihre Geschichte verfasst und unterrichtet zeitgenössische türkische Dichtung an der Mimar Sinan Universität.



Ernst Jandl:

Realitäten des Realismus

Helmut Neundlinger

Der Dichter Ernst Jandl (1925–2000) hätte sich selbst nie als ›realistischen‹ Autor bezeichnet. Seine Poetik ist durchzogen vom Primat des Spiels mit und in der Sprache, vom Aufbrechen alter Muster und Erfinden neuer Sprachspielereien. Einzig in seinem ersten Gedichtband *Andere Augen* (1956) lässt sich eine Nähe zu jener neuen Sachlichkeit konstatieren, mit der die Nachkriegslyrik einen Schlussstrich unter den ideologischen Missbrauch der Dichtung im Austrofaschismus und in der NS-Zeit ziehen wollte. Diese Abgrenzung blieb auch und gerade für Jandl ein Grundmotiv, er entfaltet es nach seinem kaum rezipierten Debüt jedoch mit gänzlich anderen, viel radikaleren Mitteln.

Jandl hat sich selbst zwar bewusst von der Etikettierung ›Konkrete Poesie‹ abgegrenzt, dennoch weisen seine intensiven Kontakte zu wichtigen Vertretern dieser internationalen Poesie-Bewegung seit den 1950er-Jahren auf ein Bekenntnis zur konkreten Dichtung hin. Mindestens ebenso entscheidend war für Jandl zu dieser Zeit (und auch noch später) der Klang, die Stimme, der Sprech-Akt. Dichtung als Bild und Klang: Das ergibt zusammengekommen ein Spiel mit der Mimesis, der Imitation und Transformation der Zeichen in visuelle und akustische Gebilde, die ihre radikale Autonomie behaupten und auf ein Jenseits der Zeichen verweisen.

Das zeigt sich schon in einer Art Urszene von Jandls poetischer Radikalisierung, dem ›deutschen gedicht‹ aus dem Jahr 1957, als sein Schreiben, inspiriert von den neuen Ansätzen der ›Konkreten Poesie‹, Fahrt aufnahm. Das Adjektiv ›deutsch‹ deutet auf Jandls Erfahrungen als Jugendlicher in der NS-Zeit hin. Es ist alles andere als ein realistisches Gedicht, aber ohne die ›Realitäten‹, in diesem Fall die Erlebnisse und Eindrücke der nationalsozialistischen Machtübernahme in Wien im Jahr 1938, würde man es in keiner Weise verstehen. Vom Duktus her entwickelt es sich als eine Art von Sprachdrill, der dem Jugendlichen die neue Wirklichkeit gewaltsam einprägen soll. Mit den Mitteln der ›Konkreten Poesie‹ wird dieser Prozess dekonstruiert, allerdings auf völlig andere Weise, als dies der Linzer Autor und Herausgeber Heimrad Bäcker (1925–2003) in seinem Hauptwerk *nachschrift* (1986) vollzieht, in dem er Originalquellen der Sprache der Täter und der Opfer gegenüberstellt und mit den Mitteln der ›Konkreten Poesie‹ bearbeitet. Bei Jandl hingegen schimmert das unmittelbar persönliche Erleben und Empfinden stark durch, v. a. als Überwältigung durch eine repetitive, gleichsam hämmernde Sprache. Jandl versetzt sich in die adoleszente Haltlosigkeit zurück, um die totalitäre Indoktrination am eigenen Leib bzw. am eigenen Geist nachvollziehbar zu machen.

Es gibt eine Schlüsselstelle, in der Jandl die Verwandlung in einen *Kinder-nazi* (so der Titel eines Romans von Andreas Okopenko, in dem er sich auf experimentelle Weise mit der eigenen Überwältigung durch die Nazi-Ideologie als Kind bzw. Jugendlicher auseinandersetzt) als eine Art von außen aufgezwungenes Spiel der Nachahmung beschreibt: »und ich habe das hakenkreuz auf dem rock gehabt / und heil sagen probiert / und es ist mir im hals steckengeblieben weil es neu war / aber dann ist es ganz gut gegangen«. Diese Passage weist eine verblüffende Parallele zu Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* (1948) auf, in dem die Autorin durch die Augen eines Kindes namens Ellen auf die Nazizeit blickt, allerdings von der anderen Seite her, jener des Verfolgtseins. In dem Kapitel »Die Angst vor der Angst« schildert sie, wie Ellen sich den diskriminierenden gelben »Judenstern« anheftet und damit den öffentlichen Raum betritt: ein gefährliches Experiment, das bald dazu führt, dass sie geschnitten und diszipliniert wird. Dieses In-eine-Rolle-

Schlüpfen setzt in beiden Fällen die Wirklichkeit unter das Vorzeichen des Spiels, der mimetischen Aneignung. Was in Jandls Fall als Akt einer fortschreitenden Anpassung beschrieben wird, erhält bei Ilse Aichingers Protagonistin Ellen einen bis zur Selbstgefährdung reichenden Widerstandscharakter.

Walter Benjamin geht in seinem kurzen Aufsatz *Über das mimetische Vermögen* (1933) von der fundamentalen Bedeutung des Mimetischen für die Weltaneignung aus und nimmt insbesondere spielende Kinder in den Blick. In ihnen erkennt er magisch-archaische Prozesse des Ähnlichmachens und -werdens, die sich in der Entwicklung des Semiotischen fortsetzen. Die moderne Schriftsprache ist aus seiner Perspektive der Höhepunkt, der in dem Begriff der »unsinnlichen Ähnlichkeit« kulminiert. In der »Lehre vom Ähnlichen« taucht etwas auf, das einen Zugang zur Frage des Verhältnisses von Wirklichkeit und Sprache bei Jandl schaffen könnte. Denn nicht bloß im »deutschen gedicht«, sondern in praktisch allen folgenden Phasen und Wendungen seiner Produktion entwirft Jandl eine immer wieder neue Poetik des mimetischen Spiels, etwa in der legendären »heruntergekommenen sprache«, in der er spricht wie jemand, »der Deutsch zu sprechen genötigt ist, ohne es jemals systematisch erlernt zu haben«. Diese Mitte der 1970er-Jahre entstandenen Gedichte sind in Zusammenhang mit unserer Fragestellung doppelt interessant, weil sie sich mittels der unsinnlichen Ähnlichkeit der Sprache einem Zustand ähnlich machen, der den Mangel an Ausdrucksvermögen in einen reißenden Sprachstrom verwandelt.

Ähnliches gelingt Jandl in den um 1990 entstehenden *stanzen* in einem künstlichen Wiener Dialekt. In gewisser Weise schließt Jandl hier an die Vorarbeit H. C. Artmanns und die Dichter der Wiener Gruppe an, die sich in ihren Dialektexperimenten eine Sprache aneigneten, die es in dieser Form nie gab. Aber gerade in dem mimetischen Vermögen entstand wiederum das (vor allem in Hinblick auf die Publikation *hosn rosn baa*) verstörend Neue. Was bei der *schwoazzn dintn* noch bejubelt wurde, stieß in dem von Artmann, Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner zusammengestellten Folgeprojekt auf Ablehnung: die Aneignung der sogenannten »Sprache des einfachen Volkes« für experimentelle Literatur. Diese Art von Mimesis wurde als das erkannt, was eigentlich auch die *schwoazze dintn* schon war: eine poetische Guerilla-Aktion.

Jandl verwies in den *stanzen* auf außerliterarische Inspirationen wie die frühen Aufnahmen des Volksmusik-Duos Attwenger oder den zu dieser Zeit erst Europa erreichenden Rap. Diese Haltung reicht bis ins frühe Werk zurück, wenn man etwa an den Zyklus »volkesstimme« in seinem Buch *Laut und Luise* denkt. Die unsinnliche Ähnlichkeit ergibt sich dabei unter anderem aus der radikalen Notation der dialektalen oder soziolektalen Fragmente, die er im Sprachraum Stadt aufammelt und mit verfremdeter Stimme wiedergibt.

Es ist kein Zufall, dass Jandl gerade in der mimetischen Anverwandlung der vermeintlich defizitären Ausdrucksformen: der Kindersprache, der Aphasie und des Dialekts, sein »Programm einer kommenden Poesie« (um es Benjamin variierend auszudrücken) entwickelte. Damit vollzog er einen ebenso radikalen wie notwendigen Neuanfang wie Heimrad Bäcker, beide immer mit Bezug auf die totalitären Zurichtungen der Sprache des NS-Regimes, allerdings mit vollkommen unterschiedlichen Mitteln.

Helmut Neundlinger, *1973 in OÖ, veröffentlicht Lyrik, Prosa, Essays; Literaturwissenschaftler und Musiker; zahlreiche Herausgeberschaften. Zuletzt erschien: *Virusalem. Gesang aus dem Bauch des Wals* (2020).



Sabahattin Ali's Realismus – oder: Es gilt, die Welt zu verändern

Haydar Ergülen

Jeder, der die türkische Literatur kennt, weiß: Sait Faik ist ein kritischer Realist und Sabahattin Ali ein sozialistischer Realist und diese beiden Namen stehen am Beginn des modernen türkischen Erzählens. Von hier kommt man dann zum Satz des unvermeidlichen Rauschebarts: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern.« Stimmt. Aber leichter gesagt als getan! Warum habe ich diesen Satz erwähnt? Weil dieser Satz so klingt, als wäre er eigens für die beiden Vorreiter der türkischen Erzählkunst geschaffen worden.

Während Sait Faik als Philosoph gilt – weil er keine Lösungen anbietet, indem er entweder *nur* oder *höchstens* kritisiert – ordnet man Sabahattin Ali als einen sozialistischen Realisten in die Reihen derjenigen ein, die die Welt verändern wollten. Dies hat seinen Grund erstens in seinen Erzählungen; zweitens in seinem Roman *Yusuf [aus Kuyucak]* (1937), in dem das, was Sabahattin Ali am besten kannte, die Wirklichkeit der ländlichen Gegenden (der Dörfer und noch mehr der Kleinstädte), beschrieben wird; drittens in dem Roman *Der Dämon in uns* (1940), in dem er auch den Pantürkisten Nihâl Atsız, der ihn später des Kommunismus beschuldigte und denunzierte, sowie Figuren aus dem nationalistisch-türkischen Spektrum aufnahm.

Aufgrund seiner sozialistischen Anschauung wurde er vor Gericht gestellt. Hierbei spielten zweifellos auch Faktoren wie seine Begeisterung für Nâzım Hikmet, seine Bekanntschaft mit Hikmet, der Umstand, dass Hikmet seine erste Kurzgeschichte publizierte, sowie Alis Freundschaft mit dem Redakteur-Ehepaar Zekeriya und Sabiha Sertel eine Rolle (Anm.: die beiden geben die Zeitschrift *Resimli Ay* und die oppositionelle Zeitung *Tan* heraus). Tatsächlich war Sabahattin Ali jedoch niemals ein Schriftsteller, der seine politische Anschauung in den Vordergrund stellte. Seine Hinwendung zum sozialistischen Realismus war vielmehr Folge seines Postulats »die Literatur muss ein Ziel haben« oder: seines Postulats, die Literatur müsse ein Ziel haben. [...]

Sabahattin Ali stand zwar links, war aber ein Autor, der die sozialistisch-realistischen Klischees an ihre Grenzen brachte, dabei manchmal romantisch, manchmal kritisch und manchmal sozialistisch. Dies brachte er auch in der Zeitschrift *Markopaşa* zum Ausdruck, und zwar in einer sehr ausführlichen und unmissverständlichen Art und Weise:

Dass volkstümliche Literatur nur realistisch sein kann, ist eine so offenkundige Wahrheit, dass sie keiner Erklärung bedarf. [...] Die als Lebensstatsache existierende Romantik zu leugnen, um Realist zu sein, wäre naiv. Von diesen ganzen -ismen verstehe ich sowieso nicht besonders viel. Für mich gibt es nur das Leben und die Menschen – das Leben und die Menschen, die in tausendundeiner Erscheinungsform heute realistisch, morgen romantisch und übermorgen naturalistisch sind. [...] Ist der Autor ein Realist? Anstatt zu erforschen, ob er das ist oder etwas anderes, sollten wir lieber danach fragen, ob er ehrenwert oder ein Lügner oder Verdreher ist. Wahrer Realismus bedeutet aufrichtig zu sein und nicht zu lügen.

Was Sabahattin Ali mit diesen Worten meinte, hat er an vielen Stellen seines schriftstellerischen Werks veranschaulicht. Die verschiedenen Arten oder Strömungen des Realismus, von denen er spricht, treten uns

auch in seinen Texten entgegen. Seine erste Schaffensphase ist voller Kurzgeschichten, die noch die Spuren der »Anatolischen Romantik« tragen. Zu seinen zwischen 1928 und 1933 publizierten Erzählungen gehören *Das Violoncello*, *Die Mühle*, *Das nicht zu rettende Meisterwerk* und *Schwalben*. Doch nach einer kurzen Zeit macht die Anatolische Romantik Platz für Kurzgeschichten über die – ich weiß nicht, ob »unverhüllte« der richtige Ausdruck ist, vielleicht eher »nackte« – und herzzerreißende anatolische Wirklichkeit. Die zwischen 1933 und 1939 geschriebenen Kurzgeschichten tragen Namen wie *Gänse*, *Das Wohnhaus*, *Ayran* und *Zum Heizen*.

Alis erster Roman *Yusuf [aus Kuyucak]* (1937) ist ein Roman über die Realität Anatoliens. Ohne dem Populismus auf den Leim zu gehen und ohne zu schablonenhaften Figuren und klischeehaften Handlungen und Entwicklungen zu greifen, bietet er uns mit seinen Ereignissen, Dialogen und den tiefen psychologischen und soziologischen Dimensionen seiner Figuren quicklebendige »echte« Personen. Der Literaturwissenschaftler? Der Autor? Berna Moran bezeichnet das Werk als Avantgarde-Roman. Weil die Romanschriftsteller von der Tanzimat-Zeit bis in die 1950er-Jahre die allgemeine Hauptproblematik in der Verwestlichung gesehen hätten, hätten sie sich nach Morans Ansicht weder um die Struktur der Gesellschaft als solche gekümmert noch sie in Frage gestellt, sondern stattdessen ihre Romane nach ideologischen Gesichtspunkten auf dem Konflikt zwischen Rückwärtsgerichteten und Fortschrittlichen, Fanatikern und Aufgeklärten aufgebaut. Demgegenüber stellt Moran fest: »In *Yusuf [aus Kuyucak]* gibt es jedoch kein solches Problem. Der Konflikt, den Sabahattin Ali sieht, ergibt sich aus der sozialen Struktur: Auf einer Seite gibt es die Bürokratie und die Kleinunternehmer, auf der anderen Seite das unterdrückte Volk«. Der Roman enthält auch andere innovative Elemente. So wird er als Vorreiter der Rebellen- und Räuberromane in der türkischen Literatur angesehen und nimmt den Typus des Bauern vorweg, der aus dem Dorf in die Kleinstadt migriert und dort nicht Fuß fassen kann.

Alis zweiter Roman *Der Dämon in uns* (1940) erntete sehr unterschiedliche Kritiken. Dazu trug die dominante politische Seite des Textes bei. Der Roman, der die Politisierung der 1930er-Jahre am Beispiel von Universitätskreisen darstellt, ist im Hinblick auf die Geschehnisse und Figuren ein realistisches Werk. Der Autor selbst kommt darin ebenso vor wie seine Freunde, seine Geliebten und prominente Namen der nationalistischen Bewegung, welche später zu Alis Feinden werden sollten. Manche linke Literaturkritiker bewerteten den Roman als mangelhaft, weil sie Alis sozialistischen Realismus nicht mit der tatsächlich vorhandenen oder vielleicht auch nur in ihren Köpfen existierenden Schablone in Übereinstimmung bringen konnten. Dabei hatte Ali in diesem Roman darauf verzichtet, als Schriftsteller ein Urteil über seine »Feinde« zu fällen. Vielmehr überließ er das Urteil dem Lauf der Dinge und legte im Rahmen einer objektiven Erzählung über eine objektive Realität eine beinahe »neutrale« Herangehensweise an seine Figuren an den Tag.

Sabahattin Ali (1907–1948), Herausgeber von satirischen und literarischen Zeitschriften, seine Werke gehören zu den Klassikern der türkischen literarischen Moderne; wiederholte Verhaftungen aufgrund seiner sozialkritischen Positionen; unter ungeklärten Umständen auf der Flucht nach Bulgarien ermordet.



Warum keinerlei Ausdeutung des Begriffs ›Realismus‹ Alis Werk befriedigend beschreiben kann, veranschaulicht vielleicht ein Kommentar des Literaturwissenschaftlers Mehmet Ergün über Alis Kurzgeschichten:

Sabahattin Ali ist ein Autor, der zwar gegen die verdorbene Ordnung Widerwillen empfindet, sich in seinen Werken jedoch damit begnügt, lediglich die Gründe dieser Verdorbenheit zu beschreiben und aus materiellen Gründen heraus nicht fähig ist, sich klar für eine Alternative zu entscheiden. Dennoch zeigt er auf, wo jener ›Wesenskern‹ liegt, auf den man bauen kann.

Das hierzu passende Beispiel liefert die Figur Yusuf der in *Yusuf aus Kuyucak* mit all seinen Widersprüchen, Schwächen und Tugenden zu einem ›wahren‹ Helden wird und »statt sich mit den Kleinstadtwerten zu arrangieren, einen Kampf gegen sie führt«, deutet auf genau diesen Wesenskern hin. [...]

Mit den Geschichten in den Büchern *Der Ochsenkarren* (1936) und *Die Stimme* (1937) entwickelt sich der Realismus zu einer fest begründeten Sichtweise. An diesen Büchern lässt sich ablesen, dass Sabahattin Ali in der türkischen Literatur derjenige Autor ist, der die Wirklichkeit der Kleinstadt, ihre Menschen – Beamte und Kleinunternehmer – und Beziehungen zueinander sowie auch die Ausweglosigkeit, Hilflosigkeit und die Intrigen der Kleinstädte am besten beobachtet und erzählerisch wiedergegeben hat. Die Konflikte in der Kleinstadt schärfen seinen Blick für die Realität. So bringt er jene psychologische Befindlichkeit, die man als die »Empfindsamkeit des Kleinstadtmannes« bezeichnet hat, zusätzlich zu den Erzählungen *Grammophonweib*, *Die Sängerin Melek* und *Neue Welt* sowie in dem Gedicht *Graublau* in eindrucksvoller Weise zur Sprache: Trinkgelage mit tanzenden Frauen, Weinbergfeten, reisende/ fahrende Theatertruppen mit ihren Schauspielerinnen und Sängerinnen, das sexuelle Ausgehungertsein der Kleinstadtbewohner und -bewohnerinnen ... Vielleicht könnte man sogar von einer spezifischen Sichtweise sprechen, die man als »Kleinstadtrealismus« bezeichnen könnte. [...]

Das von Sabahattin Ali in seinen Werken gezeigte Verständnis des Realismus und dessen Dimensionen werden von manchen Autoren für so wichtig gehalten, dass sie in der türkischen Literatur einen Realismus vor und nach Sabahattin Ali unterschieden haben. Alis Romane und Erzählungen hat man mit so gut wie allen möglichen und unmöglichen Arten des Realismus, von ›kritisch-realistisch‹ über ›beobachtend-realistisch‹, ›heimatrealistisch‹, ›romantisch-realistisch‹, ›sozialistisch-realistisch‹ und ›sozialismusrealistisch‹ bis hin zu ›fantastisch-realistisch‹ zu beschreiben versucht. Besonders macht ihn, dass er auf die Klein-

stadtbewohner nicht durch den Filter der Rhetorik des Systems blickt, sondern stets auf eine Weise, die die Realitäten des Landes nicht aus den Augen verliert, wenngleich sein Blick nicht immer von einem Klassenstandpunkt geprägt ist. Er gehört nicht zu denjenigen, die auf sein eigenes Land und auf die »Menschenlandschaften seiner Heimat« aus der Position eines, wenn auch sozialistisch gefärbten, ›Orientalismus‹ blickt. »Wir haben immer noch große Romanschriftsteller, die auf die Dörfler mit dem Blick eines amerikanischen Reisenden schauen und bei ihnen entweder eine mystisch-dunkle Seele entdecken oder primitive Tiere sehen«, sagt er.

Sabahattin Ali war ein unvollendeter beziehungsweise zum Aufhören gezwungener realistischer Autor. Meine Meinung über Sabahattin Ali ist: Wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre, hätte er etwas Ähnliches wie das, was Nâzım Hikmet in der Dichtung vollbrachte, auf dem Gebiet der Erzählung und des Romans leisten können.

Übersetzung des Textes aus dem Türkischen von Erhan Altan.

Haydar Ergülen, *1956 in Eskişehir (Nordwest-Türkei), unterrichtet zeitgenössische türkische Dichtung und kreatives Schreiben; erster Gedichtband 1981, schreibt Prosa und Lyrik. Auf Deutsch erschienen bisher fünf Bücher ausgewählter Gedichte.