

Lothar Müller (Berlin)

Der abwesende Zeitzeuge

**Laudatio auf Dzevad Karahasan bei der Verleihung der Heine Ehrengabe
2012 in Düsseldorf am 17. Februar 2012**

In Heinrich Heines „Romanzero“ findet sich im Zyklus „Historien“, in der Nachbarschaft von Richard Löwenherz, der aus der österreichischen Haft zurückkehrt und des letzten Maurenkönigs, der 1492 den Abschiedsblick auf seine von den Christen eroberte Residenz Granada wirft, das Gedicht „Der Asra“.

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern.

Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern;
Täglich ward er bleich und bleicher.

Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten:
„Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimat, deine Sippschaft!“

Und der Sklave sprach: „Ich heiße
Mohamet, ich bin aus Yemmen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.“

In Frankreich, in Stendhals „De l'Amour“ hat Heinrich Heine die arabische Quelle gefunden, aus der er schöpfte. In Südosteuropa wurde sein Gedicht zum Lied. Dzevad Karahasan hat es von einem Patienten gehört, als er während der Kriegsmonate in einem Krankenhaus aushalf. So erzählt er es in seinem „Tagebuch der Aussiedlung“ von 1993. Der Kranke glaubte ein bosnisches Volkslied zu singen, denn, so fährt Karahasan fort, „es gibt viele solcher Lieder,

die – in Wien auf Verse deutscher oder österreichischer Dichter komponiert – mit der österreichischen Verwaltung zusammen nach Bosnien kamen. Sie wurden als ‚österreichische Sevdalinkas‘ angenommen, und noch heute werden sie von den bosnischen Menschen gesungen, die sie lieben und die glauben, daß diese Gedichte etwas von ihnen und ihrem Weltverständnis aussagen. Die Bosnier wissen, daß es sich um keine Originale, um keine „echten Sevdalinkas“ handelt, aber sie lieben sie, singen sie und sehen sie als ihre Lieder an. Das sind sie auch unbestritten, denn sie gehören zu Bosnien, sie sind ein Bild des Bosnien, wie ich es habe, so wie mein Bild die Vorstellung eines anderen Menschen von mir ist, mein Bild in seinen Augen.“

Dzevad Karahasan ist 1953 als Kind einer muslimischen Familie in Duvno geboren, in Jugoslawien, einem Staat, den es nicht mehr gibt, in einer alten, in römischen Quellen auffindbaren Stadt, die ihren Namen gewechselt hat und jetzt, wie schon zwischen 1925 und 1945, nach dem mittelalterlichen ersten kroatischen König Tomislav heißt und von der ein aktuelles Lexikon weiß: „Es leben Wölfe, Schlangen und Bären in den Bergen rund um die Stadt. Tomislavgrad hat eine hohe Auswanderungsrate“. Leicht ließe sich aus dieser Herkunft Karahasans aus einem zerfallenen, in Kriegen untergegangenen Staat der Steckbrief eines Zeitzeugen herauschreiben. Eines Zeitzeugen, in dessen Wohnung in Sarajevo, wo er als Dozent an der Universität Dramaturgie lehrt, im Sommer 1992 ein Granatsplitter im Bücherschrank einschlägt und Faulkners Erzählungen ebenso halbiert wie Nadeshda Mandelstams „Furcht und Hoffnung“ und eine alte, in einem Antiquariat in Zagreb erstandene Ausgabe von Kellers „Grünem Heinrich“, dessen mehrere tausend Bände umfassende Bibliothek von einquartierten Neubewohnern größtenteils verheizt wird, nachdem er im Februar 1993 die Stadt verlassen hat und in Graz Dramaturgie lehrt und seine Theaterstücke, Essays und Romane schreibt, dort Stadtschreiber wird, der nach Kriegsende immer wieder nach Sarajevo zurückkehrt, eine bipolare Existenz führt, mal zwischen Graz und Sarajevo pendelt, mal zwischen Sarajevo und Berlin, wo er im November 2009 an der Humboldt-Universität seine Antrittsvorlesung als Inhaber der Siegfried-Unseld-

Professur über Anton Tschechow als Komödienschreiber hält. Es wäre aber mit diesem Steckbrief des Zeitzeugen Dzevad Karahasan, der den Zerfall der Nachkriegsordnung, in der er aufwuchs, erlebte, der gleichnamige Autor zwar ins Spiel gebracht, aber noch nicht recht ins Licht gestellt. Denn wenn ich in einem Satz sagen müßte, wofür ich Dzevad Karahasan loben will, so wäre es dieser: dafür, dass sein Werk uns ein gültiges Bild des historischen Ortes gibt, aus dessen Erfahrung es herausgewachsen ist, dass es aber aus der Weigerung entstanden ist, sich von der Zeitgeschichte seine Sprache und Poetik diktieren zu lassen. Meine Laudatio besteht daher aus nichts anderem als dem Versuch, den Titel zu erläutern, den ich ihr gegeben habe: Der abwesende Zeitzeuge.

Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin hat in den 1930er Jahren in seinen Abhandlungen über die „Formen der Zeit im Roman“ die Verschränkung von Zeit- und Raumerfahrung in der Literatur untersucht und dabei den Begriff des „Chronotopos“ entwickelt, den wir mit „Raumzeit“ übersetzen können. Dzevad Karahasan hat in seinem jüngsten Essayband „Die Schatten der Städte“ (2010) Bachtins Konzept in der Interpretation antiker und moderner Dramen und der erzählenden Literatur vom griechischen Roman bis zu Kafka fortgeschrieben. Kern dieser Fortschreibung ist der Gedanke: Nicht nur durch seinen Stil und seine Sprache wird ein Autor zu dem Autor, der er ist, sondern auch durch seine Art und Weise der Darstellung von Zeit und Raum. Angeregt durch ihn selbst will ich im folgenden das Loblied Karahasans singen, indem ich die Verschränkung von Raum- und Zeiterfahrung in seinen Romanen und Essays und ihre drei Grundelemente nachzeichne: die Stadt, das Haus und den Garten. Die Stadt hat einen Namen: Sarajevo. Sie ist die Hauptfigur in Karahasans „Tagebuch der Aussiedlung“ (1993). Es geht darin nur am Rande um die Aussiedlung des Autors aus dem von der Jugoslawischen Volksarmee belagerten, von serbischen Heckenschützen beschossenen Sarajevo. Es geht vor allem um die Aussiedlung und Übersiedlung der Stadt selber: aus ihrer zerstörten Realität in die Welt der Wörter. Es geht um ihre Verwandlung in das Nachbild ihrer selbst.

Zu diesem Bild gehört ihre Einbettung in die Landschaft, das Verhältnis des Talbeckens zu den Bergen und Abhängen, von denen sie umschlossen wird, das Verhältnis des Geschäftszentrums zu den Wohnvierteln, den mahale, an den Hängen. Und ihre Einbettung in die Geschichte: daß sie schon bei ihrer Gründung im 15. Jahrhundert Menschen versammelte, die drei monotheistischen Religionsgemeinschaften angehörten – der islamischen, der katholischen und der orthodoxen – und sehr viel mehr Sprachgemeinschaften, und daß ein halbes Jahrhundert später, nachdem 1492 die aus Spanien vertriebenen Juden als Vertreter der vierten monotheistischen Religion hinzukamen, und dann nach den sephardischen Juden die aschkenasischen aus dem Norden zuwanderten. In Karahasans Stadtbild von Sarajevo überspannt eine feste, unzerstörbare Brücke die Epoche zwischen 1492 und dem Jahr 1992, in dem kurz nachdem die Juden von Sarajevo die 500-Jahrfeier ihrer Ankunft in der Stadt begingen, der Krieg und mit ihm ein neuer Exodus begann. Die Grußformel der Juden – „Nächstes Jahr in Jerusalem!“ – und damit die Verknüpfung von Rückkehrversprechen und Erinnerung an die Zerstörung (bei den Juden war es die Zerstörung des Tempels in Jerusalem) hat Karahasan in sein „Tagebuch der Aussiedlung“ übernommen: „Nächstes Jahr in Sarajevo“. Die Verwandlung Sarajevos in einen eingeschlossenen Kriegsschauplatz und Objekt der Zerstörung ist in Karahasans Roman „Sara und Serafina“ festgehalten. Die Formel „Nächstes Jahr in Sarajevo“ gilt dem Mikrokosmos Sarajevo: „Wie das Aleph von Borges alles in sich trägt, was war, was wird und was je sein kann, so birgt Sarajevo alles in sich, worin die Welt westlich von Indien sich konstituiert.“

Zu den Schlüsseltexten in Karahasans Werk gehört die Erzählung „Ein Brief aus dem Jahre 1920“ von Ivo Andric. In seiner eigenen Erzählung „Briefe aus dem Jahr 1993“ hat Karahasan diesen Brief und die Figur, die ihn schreibt, zu einem Bestandteil seines eigenen Werks gemacht. Die entscheidende Passage lautet so: „Schwer und sicher schlägt die Uhr an der katholischen Kathedrale: zwei nach Mitternacht. Es vergeht mehr als eine Minute (ich habe genau 75 Sekunden gezählt), und erst dann meldet sich, etwas schwächer, aber mit einem

durchdringenden Laut die Stimme der orthodoxen Kirche, die nun auch ihre zweite Stunde schlägt. Etwas später schlägt mit einer heiseren und fernen Stimme die Uhr am Turm der Beg-Moschee, sie schlägt elf Uhr und zeigt elf gespenstische türkische Stunden an nach einer seltsamen Zeitrechnung ferner, fremder Gegenden. Die Juden haben keine Uhr, die schlägt, und Gott allein weiß, wie spät es bei ihnen ist, wie spät nach der Zeitrechnung der Sepharden und nach derjenigen der Aschkenasen. So lebt auch noch nachts, wenn alle schlafen, der Unterschied fort, im Zählen der verlorenen Stunden dieser späten Zeit. Der Unterschied, der alle diese schlafenden Menschen trennt, die im Wachen sich freuen und traurig sind, Gäste empfangen und nach vier verschiedenen, untereinander uneinigen Kalendern fasten und alle ihre Wünsche und Gebete nach vier verschiedenen Liturgien zum Himmel senden. Und dieser Unterschied, der manchmal sichtbar und offen ist, manchmal unsichtbar und heimtückisch, ist immer dem Haß ähnlich, sehr oft aber mit ihm identisch.“

Berühmt ist diese Passage, weil sie auf den Haß zuläuft. Und charakteristisch für Dzevad Karahasan ist, wie sie in seinem Werk ein Echo findet. Zum einen, indem er sie als Figurenrede des vom Ersten Weltkrieg desillusionierten Arztes Max Loewenfeld durchsichtig macht, der bei Andric den Brief schreibt. So entzieht Karahasan Ivo Andric allen Lektüren, die ihn zum Apologeten der Unvermeidlichkeit und Alternativlosigkeit des Hasses in Bosnien machen. Zum zweiten dadurch, daß er in seinem eigenen Werk die dramatische Spannung zwischen den Stadtvierteln, den mahale, zum Grundgesetz Sarajevos macht, und zwar so, daß zwischen dem muslimischen Vratnik, dem katholischen Latinluk, dem orthodoxen Taslihan und dem jüdischen Bjelave zwar die Option des Hasses möglich, zugleich aber das Miteinanderauskommenmüssen ebenso unvermeidlich ist wie die Kultivierung der eigenen Besonderheit.

„Mein Bild in seinen Augen“, das war die Formel, mit der Karahasan das Lied nach Heinrich Heines „Azra“, die „österreichische Sevdalinka“ in sein Bosnien hineinholte, statt es als Ausgeburt des westlichen Orientalismus und Begleitmusik der österreichischen Okkupation zu brandmarken. Und das gleiche gilt für das

architektonische Äquivalent zur „österreichischen Sevdalinka“, den orientalisierenden Baustil, den sich die österreichische Verwaltung für Bosnien ausdachte. Auf eine Himmelsrichtung ist dieses Modell der Übersiedlung von Kulturformen in Bosnien, wie Karahasan es entwirft, nicht beschränkt. Zum Mikrokosmos der Welt „westlich von Indien“ wird sein Sarajevo dadurch, daß es von einem vierten Vielvölkerstaat neben dem im Ersten Weltkrieg zerfallenden Habsburg, dem Königreich Jugoslawien und dem nach 1989 zerfallenden sozialistischen Jugoslawien geprägt ist: dem Osmanischen Reich. Über die osmanische Schicht der Stadt finden seit dem „Östlichen Diwan“ von 1993 die persisch-arabische Erzähltradition ebenso wie die mystische Tradition des Islam in Gestalt von Wiedergängern Eingang in das Werk Karahasans. Die Techniken der Verschachtelung und Einbettung von Geschichten in tief gestaffelte Rahmenerzählungen prägen gerade den Roman, dessen Manuskript während der Belagerung Sarajevos zu wachsen begann, „Schahrijâr's Ring“. Auf den ersten Blick hat das gewisse Ähnlichkeiten mit erzählerischen Konstruktionen, für die irgendwann in den 1980er Jahren in Amerika und Westeuropa der Begriff „postmodern“ aufkam. In meinen Augen ist dieser Begriff den Listen des Erzählers Karahasan nicht recht gewachsen. Denn sie dienen weniger der Selbstreflexion und Komplizierung des Erzählens als dem Ziel, durch unablässige Erneuerung aller hier ansässigen Traditionen Sarajevo und Bosnien in eine möglichst sichere poetische Ordnung zu überführen.

Und noch etwas kommt hinzu. Grundelement in Karahasans Werk ist die Stadt nicht nur, weil dieses Werk von der Erfahrung Sarajevos geprägt ist, sondern weil Karahasan die Stadt generell als Bedingung der Möglichkeit seines Erzählens, des Erzählens in Prosa begreift. „Die Erzählprosa“, schreibt er in einem seiner jüngsten Essays, „ist unverbrüchlich mit der Stadt verbunden, sowohl historisch, in ihrer Entstehung, als auch technisch durch die Bedingungen, die für die Existenz und das normale Leben aller Erzählliteratur unumgänglich sind.“ Die Stadt befördert und befeuert das Erzählen, weil sie die Begegnung einander Fremder wahrscheinlich macht und den Monolog erschwert. Dieser Gedanke gehört zu den

Grundeinsichten des Dramaturgen wie des Prosaautors Karahasan. In seinen Romanen macht er gern die Monologisierer zu komischen Figuren und läßt in seinen Essays keinen Zweifel daran, daß er René Descartes zu den Monologisierern rechnet: „Nicht, daß du denkst, ist Beweis deiner Existenz, wie ein kluger Herr einst meinte. Den Beweis, daß du wirklich existierst, liefert dir die Tatsache, daß jemand anderer an dich denkt.“

Der Essayist Karahasan ist übrigens nicht nur in seinen Essays anzutreffen. Er begegnet auch in seinen Romanen häufig, tritt unversehens in sie ein wie durch eine Tapetentür und spricht nicht selten durch eine der Figuren. Man muß diesen Essayisten eigens loben, und zwar nicht nur wegen des Gedankenreichtums, mit dem er über das Zusammenlegen der Handflächen beim Beten, über das verborgene Dilemma des Judas, die Bedeutung von Barbieren für heranwachsende Jungen oder über die Universalisten und Virtuosen des Reparierens räsioniert. Sondern zugleich und vor allem wegen seiner Neigung, ein wichtiges Element der Erzählkunst Karahasans zur Geltung zu bringen: den Humor.

Der Raum ist in Karahasans Erzählkunst durch die Unvermeidlichkeit von Begegnungen bestimmt. Das gilt nicht nur für das Raumgebilde Stadt, es gilt auch für das nächstkleinere Raumgebilde, das Haus. Mehrfach hat Karahasan die Spannung zwischen Innen und Außen, von der es geprägt ist, physiognomisch beschrieben, im Blick auf die der Straße zugewandte Fassade und die dem Hang zugewandte Rückseite des bosnischen Hauses, im Blick auf die Veranda als Schwellen- und Übergangsraum, und im Blick auf den Hof und das Hoftor, die einen Raum bilden, der halb privat, halb öffentlich ist. In dem Essayband „Berichte aus der dunklen Welt“ (2007) ist eine Seite dem Gedenken an die Höfe gewidmet, die nach dem letzten Krieg beim Wiederaufbau der Altstadt in Sarajevo verschwunden sind. Ich übertreibe kaum, wenn ich behaupte, bei Karahasan seien die Häuser und Wohnungen in so starkem Maße präsent, daß sie zu den Figuren seiner Romane zu gehören scheinen. Und ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß alle diese Häuser und Wohnungen nicht nur eine Adresse tragen, sondern auch eine historische Signatur. Sie sind nicht nur die Schauplätze von

Aussiedlung und Übersiedlung, Aufbruch ins Exil und Rückkehr, sie sind wie im Kriminalroman zugleich aussagekräftige Zeugen dessen, was geschieht. Etwa, wenn sie die Räume bereitstellen, die im Roman „Sara und Serafina“ die frisch angekommenen „Koffermenschen“ der österreichischen Verwaltung beziehen, provisorisch, stets auf Abruf und ohne die Sprache ihrer Nachbarn zu verstehen, oder wenn zu Beginn des Romans „Schahrijâr's Ring“ Faruk eine witzig-polemische Suada gegen das moderne, aus Spanholz und Schrauben gefertigte Mobiliar richtet, das der verstorbene Onkel Ibrahim aus Deutschland mitgebracht hat. Dem Provisorischen von Wohnungen, aus denen man leicht ausziehen kann, stehen bei Karahasan die Häuser als poetische Immobilien gegenüber. Ihre Unbeweglichkeit wird von den genealogischen Ketten gesichert, die sie beherbergen. Ich weiß nicht, ob es im Bosnischen eine Entsprechung für die Neigung des deutschen Volksmundes gibt, Haus und Person ineins zu setzen, einen Freund mit „na, altes Haus, wie geht's?“ zu begrüßen oder von einem Nachbarn zu sagen, in seinem Oberstübchen sei nicht alles in Ordnung.

Aber ich weiß, daß es Dzevad Karahasan in seinem Roman „Der nächtliche Rat“ gelungen ist, ein traditionsreiches europäisches Genre, die Erzählung vom Vorabend eines Krieges, vollkommen mit dem Motiv der Rückkehr eines in die Fremde gegangenen Sohnes in das Haus seiner Eltern und Herkunftsfamilie zu verschmelzen. Der Roman spielt Ende August 1991 in Berlin und der bosnischen Kleinstadt Foca, und nicht nur die Toten, die er im Verlauf seiner Handlung produziert und die allen Nationalitäten Bosniens entstammen, sind Vorboten des kommenden Krieges und der Massaker an den Muslimen, sondern auch die Toten, die in den an das Haus gebundenen genealogischen Ketten vergangenen Gewaltausbrüchen zum Opfer fielen. Es können aber bei Karahasan wegen der Lebendigkeit, die sich in ihren Geräuschen, ihren sich plötzlich öffnenden Kellertüren und ihrem Geruch ausdrückt, auch die Häuser selbst zu Toten werden, zu zerstörten Häusern, Ruinen. Es gibt im Roman „Schahrijâr's Ring“ als Kindheitserinnerung den Typ Ruine, bei dem ein von seiner Familie verlassenes Haus in die Natur zurücksinkt und zum Abenteuerspielplatz wird. In Karahasans

Essay zur „Poetik der Ruine“ gibt es zudem die Ruine des Orientalischen Institutes, das gleich nach Kriegsbeginn 1992 von Granaten in Brand gesetzt wurde. In beiden Typen von Ruine liest Karahasan wie in einem Buch, aus den Resten des Hauses der Familie rekonstruiert er deren privaten Roman, aus der Ruine des Orientalischen Instituts die kulturellen Strukturen der Gesellschaft, in der es gebaut und genutzt wurde, die Vorstellungen Österreich-Ungarns von seiner Anwesenheit in Sarajevo, die Vorstellungen darüber, wie Büroarbeit zu organisieren und wie ein repräsentatives Gebäude auszusehen habe. Noch einen dritten Typ von Ruine findet Karahasan: die aus Gebäuden aus Stahl und Glas hervorgegangene, von der nichts bleibt als „eine grotesk deformierte Stahlkonstruktion und viel schwarze Masse“. In ihr sieht er den „Abgang in das pure Nichts“, das Verschwinden in der puren, von der Vergangenheit abgetrennten Gegenwart. Dieser Ruinentypus repräsentiert den äußersten Schrecken in Karahasans Welt, das Zugleich von Zerstörung eines Raumgebildes und Vernichtung seiner Vergangenheit. Ihm ist, anders als den beiden anderen Typen, der Übergang verwehrt, an dem aus der Ruinenlandschaft eine Gartenlandschaft wird. Damit bin ich beim dritten elementaren Raumgebilde im Werk Karahasans: dem Garten. Und wieder beim Anfang angelangt, beim Schauplatz von Heinrich Heines „Azra“-Gedicht, dem orientalischen Garten. Denn wenn Karahasan, nicht nur in der Essaysammlung „Das Buch der Gärten. Grenzgänge zwischen Islam und Christentum“ (2002), immer wieder auf den Garten zurückkommt, dann zwar auch deshalb, weil im Islam wie im Christentum der irdische Garten ein Schatten – und das radikal von ihm getrennte Gegenüber – des Paradieses ist. Sondern vor allem, weil der Garten dasjenige Raumgebilde ist, an das er seine Selbstausslegung als Muslim und seine Auslegung und Aneignung der orientalischen Erzählkunst gebunden hat, die bei seinem türkischen Generationengenossen Orhan Pamuk erkennbar nicht ohne Wirkung geblieben ist. Wir müssten hier noch lange zusammenbleiben, wenn ich Ihnen Karahasans Bild des Gartens in allen seinen Facetten erläutern würde: wie er ihn in seiner „Tausendundeine Nacht“-Lektüre als abgeschlossenen intimen Raum deutet, der aber zugleich – wie die Stadt und der

Markt – unerwartete Begegnungen ermöglicht; wie er dem Christentum, das derselben Weltgegend entstammt wie der Islam, als Raum der Wunder und Versuchung die Wüste zuordnet, dem Islam aber den Garten; wie er den Metaphern nachgeht, die in der islamischen Kultur die Frau zum Garten machen; wie er die Friedhöfe der Muslime als Gärten schildert und schließlich in einem um der Bewahrung und Erinnerung willen entworfenen Landschaftsbild den Park von Sarajevo als Projektionsfläche der Stadt darstellt, in der sich zugleich ihre historische Tiefe und die Polaritäten ihrer Gegenwart spiegeln. „Der flache Teil des Parks entspricht dem Garten in der europäischen Tradition, dem Markt und Bazar in der islamischen oder der Agora, dem Markt in der antiken Kultur – es ist ein rein sozialer Raum, in dem eine Gemeinschaft sich selbst und ihre Beziehungen immer aufs neue erkennt. Der obere Teil, der höhere und scheinbar verwahrloste, der mehr einem muslimischen Friedhof als einem Park im mitteleuropäischen Sinne gleicht, entspricht dem, was in der katholischen Tradition die Wüste und in der islamischen Tradition der Garten darstellt – ein Raum, in dem Wunder eine reale Seinsweise und deshalb nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich sind.“

Wo aber ist im orientalischen Garten, wo ist im Park von Sarajevo und im alten Haus am Vorabend des Krieges der Erzähler? Er ist abwesend und anwesend zugleich, genauer: er erzählt als Abwesender. Im Essayband „Die Schatten der Städte“ hat Karahasan diese paradoxe Position durch eine Lektüre des platonischen Dialogs „Phaidon“ erläutert. Platon, der diesen Dialog schreibt, legt gleich zu Beginn Phaidon bei der Aufzählung derer, die beim Tod des Sokrates anwesend waren, den Satz in den Mund: „Platon aber, glaube ich, war krank.“

Mit diesem Satz, so Karahasan in seiner brillanten Interpretation, will Plato nicht so sehr eine Aussage über seine empirische Anwesenheit oder Abwesenheit treffen als vielmehr den Status und Anspruch dessen definieren, was er erzählt. Die Form des Erzählens soll der Behauptung entsprechen, der Autor habe nicht als unmittelbarer Augen- und Ohrenzeuge an dem Geschehen teilgenommen, von dem er erzählt. Angestrebt ist eine Form, die den Ton „hoch artikulierter Ruhe“ erlaubt und zugleich dem Humor, dem Komischen und Lächerlichen sein Recht läßt, eine

Form, die es erlaubt, aus der Zeitzeugenschaft auszusiedeln und doch die Welt, Sarajevo und Bosnien so darzustellen, wie der Autor sie erfahren, erinnert, erforscht hat. Mit der Auslöschung seiner Subjektivität ist diese Aussiedlung gerade nicht verbunden, im Gegenteil. Der nach dem Modell des abwesenden Plato schreibende Autor hat sich in die Unsichtbarkeit zurückgezogen, bleibt aber im Rhythmus seiner Sätze, in den Bildern der Stadt, des Hauses, des Gartens anwesend. Dževad Karahasan lesen heißt, ihm in seiner Welt begegnen. Lieber Dzevad, herzlichen Glückwunsch zur Ehrengabe der Heinrich-Heine-Gesellschaft!