

# Homo silens

DŽEVAD KARAHASAN

## Das Schweigen im Drama

Die Allgegenwart des Schweigens im menschlichen Wesen, seinem Leben und seiner Welt rechtfertigt meine Verwunderung über die Tatsache, dass die Literatur das Schweigen als eine wichtige Form der Mitteilung erst Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts entdeckt hat. Ich glaube, dass Tschechow der erste Schriftsteller war, der das Schweigen systematisch und bewusst als eine Ausdrucksform verwendet hat, nicht nur im Drama, sondern auch in seinen Erzählungen. Wie soll man das verstehen?

Die Figuren in den Dramen Anton P. Tschechows reden gerne und viel, in fast allen Situationen, in die sie die Dramenhandlung führt und mit allen, mit denen sie in Kontakt treten. Sie reden, um »die Zeit totzuschlagen«, wie im dritten Akt des Dramas *Iwanow*, wo das Reden bloß die Häppchen zum Wodka ergänzt, doch kein Mittel ist, etwas auszudrücken. Manchmal reden sie, um den wahren Stand der Dinge – vielleicht auch vor sich selbst – zu verbergen, wie die Heldin der Komödie *Der Kirschgarten*, Ljubow Andrejewna, die im Laufe des Dramas unermüdlich wiederholt, dass sie hier bleiben möchte, weil sie ihr Zuhause, den Kirschgarten und alle Menschen hier liebt, um dann am Ende des Dramas zu ihrem Geliebten nach Paris zu fahren. In jedem seiner Dramen gibt es Szenen, in denen die Figuren reden, um durch ihr Reden sich selbst und ihre Gesprächspartner ihres Daseins zu versichern, ohne jede Absicht, irgendetwas mitzuteilen, zu erreichen, auszudrücken oder jemandem etwas zu sagen. Einige von ihnen reden, um zu verbergen, dass sie nicht denken, wie Sorin in der *Möwe*, und einige andere, um etwas zu erreichen, das sie überhaupt nicht wollen, zum Beispiel Astrow im *Onkel Wanja*, der Jelena Andrejewna verführt, ohne wirklich zu wissen, was er mit ihr und mit dieser Verführung überhaupt anfangen soll. Oft reden die Figuren in Tschechows Dramen ohne irgendeine Absicht, sie sagen, was sie nicht denken, was ihnen im gegebenen Augenblick in den Sinn kommt, ohne Grund und Ziel, ohne Anlass und Zweck, ohne den Wunsch, etwas zu sagen. Dann geben sie reine Unsinnigkeiten von sich und lösen dadurch bei ihren Gesprächspartnern tiefes Unbehagen aus, wie Gajew im *Kirschgarten*, der mit seiner Lobrede auf einen alten Schrank bei allen Anwesenden eine fundamentale menschliche Angst weckt – die Angst vor der Sinnlosigkeit. Sie reden, wie gesagt, gerne und



viel, mit verschiedenen Beweggründen und Resultaten, aber sie reden niemals, um den Stand der Dinge zu benennen, um zu sagen, was sie denken und fühlen, um jemanden über etwas zu informieren oder um mit ihrem Reden irgendetwas zu bewirken. Das, was sie wirklich wollen und fühlen, drücken Tschechows Helden vor allem durch das Schweigen aus.

Ein gutes Beispiel dafür ist eine Szene aus dem vierten Akt der Komödie *Der Kirschgarten*: Ljubow Andrejewna schlägt Lopachin vor, um Warjas Hand anzuhalten – sie liebe ihn und eine bessere Frau könne er ganz bestimmt nicht finden. Lopachin nimmt den Vorschlag gerne an (»Auch Champagner ist da«, sagt er) und Ljubow Andrejewna geht ab, um Warja hereinzuschicken. Danach folgt eine der meistkommentierten Szenen des europäischen Dramas, ein Auftritt mit fünf langen Pausen und zehn kurzen Repliken. Lopachin sieht nach der Uhr, sagt »Ja« und schweigt, Warja tritt ein, und da sich Lopachin nicht an sie wendet, sieht sie lange »nach den Sachen«. Nach einer ausgedehnten Pause sagt sie: »Das ist doch sonderbar ... ich kann's nicht finden ...«, um danach, ohne auf Lopachins Frage, was sie denn suche, einzugehen, anzumerken: »Ich hab's selbst hergelegt – und weiß nur nicht, wohin.« Es folgt eine neue Pause, nach der Lopachin Warja fragt, wohin sie denn nun gehen möchte. »Zu Ragulins«, antwortet Warja, und ihr Gesprächspartner bemerkt daraufhin, dass das an die siebzig Werst<sup>1</sup> seien. Es folgt natürlich eine neue Pause, und so sind diese Repliken, die nichts bedeuten und nichts bedeuten sollen, weder ein Ausdruck des inneren Seins der Helden noch ein Äquivalent für eine Handlung. Diese Repliken sind bloß die Einleitung für eine neue Pause, und nur das sollen sie auch sein. Eine Sprechhandlung (»azione parlata«, wie Pirandello sie nannte), wie zum Beispiel ein Ausdruck des inneren Seins des Helden, seiner Wünsche und Gefühle, wird in dieser Szene offensichtlich nur in den Augenblicken und im Zustand des Schweigens vollzogen. Beide Figuren reden, nur um nichts zu sagen, sie sprechen Wortfolgen ohne Bedeutung und Sinn, ohne Beziehung zu ihren Wünschen und ihrer Lage aus, und was sie wollen und brauchen zeigt sich nur in ihrem Schweigen. Das was ist, sprechen sie nicht aus, sie sagen das, was nicht ist.

Ähnlich verhalten sich Reden und Schweigen zueinander auch in den Dramen Samuel Becketts, dem vermutlich treuesten Schüler Tschechows unter den europäischen Dramatikern des 20. Jahrhunderts. Nur ist bei Beckett die Rede absichtlich und offenkundig frei von jeder Absicht, jeder Bedeutung und jedem Sinn. Im Stück *Warten auf Godot* sagt nur das Schweigen etwas über den Zustand und die Gefühle der Figuren aus, zum Beispiel wenn sie die Schuhe ausziehen und sich die Füße massieren. Der Unterschied liegt darin, dass das Schweigen bei Tschechow mitteilt, wie wenig die Figuren dazu fähig sind, ihre Bedürfnisse, Wünsche und Zustände zu artikulieren, ihnen eine Form zu geben und sie anderen Menschen verständlich zu machen, während die Figuren bei Beckett auf das Elementare reduziert sind, sodass ihr »Innenleben« unterhalb der Sprache geblieben ist, das heißt unterhalb der Ebene, auf welcher Reden möglich wäre. Becketts Helden wissen, dass sie Füße haben, weil diese von ihren Schuhen wundgescheuert sind – so weit reichen ihr geistiges Leben und ihre Erkenntnisfähigkeit. Es wäre zu einfach zu sagen, das Schweigen bei Tschechows Helden



käme von der einen, das Schweigen bei Becketts Helden von der anderen Seite der Sprache, doch gäbe es in diesem Bild zumindest ein wenig Wahrheit. Die Sprache ist nicht mehr in der Lage, das auszudrücken, was sich in Tschechows Helden abspielt, denn die verschiedenen, oft gegensätzlichen Wünsche, Bedürfnisse und Träume verflechten sich, stoßen aufeinander und ergänzen sich gegenseitig, wobei sie ein synkretistisches Ganzes bauen, das viel zu komplex (zu verworren?) ist, um durch die Sprache noch ausgedrückt werden zu können. Bei Beckett wäre genau das Gegenteil der Fall: Das Elementare seiner Figuren liegt unterhalb der Ebene dessen, was sich durch die Sprache ausdrücken lässt, denn alles bleibt auf physiologische Tatsachen beschränkt.

## Das menschliche Schweigen

Wie auch immer die Beziehung zwischen den beiden Typen des Schweigens, mit denen die beiden großen Dramatiker operieren, sei: Es ist klar, dass sie beide einige wichtige Eigenschaften des Schweigens zeigen und an wichtige Tatsachen im Zusammenhang mit dem Schweigen erinnern. Sie erinnern zum Beispiel an den wichtigen Unterschied zwischen Schweigen und Stille, denn Schweigen bedeutet gewiss nicht einfach die Abwesenheit des Wortes oder der Sprache, es ist nicht neutral und kann nicht rein negativ bestimmt werden. Wenn es eine Abwesenheit ist, dann ist es jener Typus der Abwesenheit, der für die Kunst charakteristisch ist – eine Abwesenheit, die eine negative Anwesenheit ist, eine Abwesenheit, die spricht. Schweigen ist ein Akt, durch den sich der Wille und die Absicht, die hinter ihm stehen, offenbaren. Stille ist ein »neutraler« Zustand von Mensch und Welt, die Abwesenheit von Geräuschen – seien es Töne, Worte oder Rauschen, während Schweigen immer ein Sprechen durch die Abwesenheit von Worten ist. Der Mensch erkennt sehr genau das Schweigen der Ablehnung und das Schweigen der Zustimmung, problemlos unterscheidet er zwischen dem Schweigen der Verneinung und dem Schweigen der Bejahung. Fast möchte ich sagen, dass es nicht die Sprache ist, die den Menschen wesentlich vom Tier unterscheidet, sondern das Schweigen; denn auch Tiere sprechen, sie geben auf die eine oder die andere Art Laute von sich und verständigen sich mit diesen Lauten. Nur der Mensch jedoch schweigt und teilt mit diesem Schweigen etwas mit. Die Fähigkeit, mit der Abwesenheit von Worten zu sprechen, haben weder Pflanzen noch Tiere, nicht einmal Kinder, nur erwachsene Menschen können willentlich durch das Schweigen enthüllen, was sie denken oder fühlen.

Die Unterschiede zwischen Tschechows und Becketts Dramen weisen darauf hin, dass es nicht nur verschiedene Arten, sondern auch verschiedene Ebenen des Schweigens gibt, denn durch das Schweigen sagt man etwas über das Höchste, aber auch über das Niedrigste. Der Mensch schweigt über das, was er verachtet und nicht für der Rede wert hält, wodurch er auf die eindeutigste Art und Weise seine Beziehung dazu ausdrückt. Er schweigt über das, wessen er sich schämt, sowie auch über das, was seine Kultur für peinlich hält (in der westlichen Kultur zum Beispiel das Körperliche, das rein Physiologische). Aber er



schweigt auch über das Erhabene, Wunderbare, Wunderschöne. Rudolf Otto machte uns darauf aufmerksam, dass wir vor dem sich offenbarenden Heiligen schweigen, und wir wissen alle aus Erfahrung, dass wir vor dem, das uns durch seine Schönheit entzückt, sprachlos bleiben. Wir schweigen, wenn wir angesichts einer Missgestalt oder eines Verbrechens entsetzt sind, und wir schweigen auch dann, wenn wir entzückt, begeistert oder hingerissen sind. Diese Formen des Schweigens markieren die Grenzen der Sprache und erinnern uns an die Widersprüchlichkeit der Beziehung zwischen der Sprache und dem Schweigen, das heißt, sie zeigen, wie paradox diese Beziehung ist.

Das Schweigen ist nämlich ein wesentlicher Teil der Sprache, aber nicht so, wie die Stille Teil der Musik ist, sagen wir als Basis, auf der ein Ton gehört wird, oder als Pause, die die Töne voneinander trennt und ermöglicht, dass man sie hört und erkennt. Zwar ist das Schweigen auch das, weil der Mensch schweigen muss, um seinen Gesprächspartner zu hören, und das Zuhören ist ein unverzichtbarer Teil der Sprache. Wer zuhört, ist nicht in die Stille versunken, er schweigt, und für die Sprache ist sein Schweigen selbstverständlich, sie schließt es als einen wesentlichen Bestandteil in sich ein. Gleichzeitig jedoch ist die Sprache von Schweigen umringt, denn dieses markiert, wie bereits gezeigt wurde, ihre Grenzen. Jenseits des Aussprechbaren liegt weder Stille noch Leere, sondern Schweigen. Einige Formen und Ebenen des Schweigens befinden sich mithin innerhalb der Sprache, als ihr wesentlicher Bestandteil, während andere Formen und Ebenen sie umgeben, als Ausdrucksformen, durch die das Unausprechliche ausgedrückt wird.

Eine besondere, ich würde sagen metaphysische Dimension hat das Schweigen in den abrahamitischen Religionen, in denen Gott durch die Sprache erschafft. Was bedeutet das Schweigen in einer Welt, die Gott ausgesprochen hat? In der islamischen Überlieferung tritt die Überzeugung zutage, dass alles, wovon Gott seinen Blick abwendet, einfach verschwindet. Aber ich habe nichts gefunden, was mir helfen würde zu erahnen, wie es mit der Sprache und dem Schweigen steht. Schweigt Gott, nachdem Er die Welt ausgesprochen und uns Menschen die Offenbarungen geschenkt hat? Versinken wir Menschen ins »endgültige Böse«, wenn Gott in der Beziehung zu uns zu schweigen beginnt, wie es Papst Benedikt XVI. mutmaßte? Der Papst flehte Gott an, als er im Konzentrationslager Auschwitz eine Rede hielt, und fragte den Allmächtigen, warum Dieser denn geschwiegen habe, während die Menschen das taten, was sie taten. Hat Gott tatsächlich geschwiegen? Wie könnte Sein Schweigen aussehen? Könnte die Welt existieren, wenn Er schwiege? Schweigt Er tatsächlich oder entzieht Er den Menschen bloß die Fähigkeit, Sein Wort dann zu hören, wenn sie die größten Übel begehen?

Ich weiß nicht, ob man im Islam vom Göttlichen Schweigen sprechen kann, ich weiß nicht einmal, ob es überhaupt möglich ist, sich darüber Fragen zu stellen. Das menschliche Schweigen jedoch ist recht eindeutig bestimmt und es hat seinen festen Platz im Bereich der menschlichen Beziehungen mit dieser und mit anderen Welten. Alle Geschöpfe preisen den Schöpfer durch ihr bloßes Sein, nur der Mensch kann es ablehnen, Ihn zu preisen, er kann Ihn sogar durch Worte



leugnen. Das weist auf eine grundlegende Eigenschaft des Menschen in der islamischen Anthropologie hin, nämlich auf die ontologische Freiheit, die ihm verliehen wurde, oder vielleicht richtiger: zu der er verurteilt ist. Der Mensch wurde mit dem höchstmöglichen Freiheitsgrad in seinem Wesen erschaffen, er kann sogar das tun, was absolut unmöglich und unvorstellbar ist – er kann seinen Schöpfer leugnen. Das erinnert uns an den berühmten Disput Platons aus dem Dialog *Der Sophist*, in dem ein Fremder, ein Gast aus Elea, behauptet, dass das, was nicht ist (das Nichtseiende bzw. das Nichtsein, würden vermutlich Professoren der Philosophie sagen), dank der Sprache ausgesprochen, also auch gedacht werden kann. Deswegen sind die Grenzen zwischen dem, was ist, und dem, was nicht ist, zwischen Sein und Nichtsein, unklar, was uns auch die Sprache zeigt, von der das Schweigen einen unveräußerlichen Bestandteil bildet und die vielleicht gerade aus diesem Grund eine Möglichkeit bietet, das Nichtseiende, das Unmögliche, das Sinnlose auszudrücken. Für einen Muslim ist die Behauptung, dass es Gott nicht gibt, genau das – etwas Sinnloses, etwas Nichtseiendes und im Grunde Unmögliches, aber doch Aussprechbares und insofern in der Sprache Mögliches.

Wahrscheinlich aus diesem Grund muss ein Mensch das Glaubensbekenntnis aussprechen, um Muslim zu sein. Wolken und in der Erde versteckte Metalle, Gräser und Fische, Berge und Vögel, unermessliche Gewässer, Sand und Gewürm, Bäume und Bienen – das alles, und alles andere, das hier nicht erwähnt wurde, preist Seinen Schöpfer und bezeugt Dessen Macht, das alles ist rechthgläubig, selbst dann, wenn es schweigt. Nur der Mensch muss das Glaubensbekenntnis aussprechen (»Ich bezeuge, dass es keinen Gott gibt außer Allah, und dass Muhammad sein Gesandter ist«), um rechthgläubig zu sein. Warum genügt dem Menschen das Schweigen nicht, wenn es allem anderen Seienden genügt? Wohl deswegen, weil nur der Mensch das Nichtseiende und Unmögliche aussprechen und durch die Sprache evozieren kann, und somit kann nur der Mensch durch die Sprache die schwerste, die grundlegende Sünde begehen. Während er schweigt, *ist* der Mensch, er existiert und er ist wirklich, aber er ist noch kein Muslim; zu einem Muslim wird er erst, nachdem er das Glaubensbekenntnis ausgesprochen hat.

Dies führt uns zur Frage, ob nicht gerade das Schweigen die Grundlage der menschlichen Freiheit darstellt. Vollkommen totalitär ist nicht dasjenige kulturelle oder politische System, das dem Menschen das Recht aberkennt zu sagen, was er denkt; der endgültige Totalitarismus beginnt dort, wo dem Menschen das Recht zu schweigen aberkannt wird. Solange ich schweigen kann, habe ich einige elementare Freiheitsformen bewahrt, weil meine Freiheit in der Möglichkeit und im Recht liegt, dem Herrn die Preisung vorzuenthalten, also darin, nichts anderes als Natur zu bleiben. Das, was als eine höhere Ebene der Freiheit anmuten könnte, nämlich die Möglichkeit, meinen Schöpfer ausdrücklich zu leugnen, ist keine Freiheit mehr oder muss zumindest keine sein, denn auf dieser Ebene werden, metaphorisch gesprochen, keine grundlegenden Entscheidungen getroffen – die Entscheidungen zwischen »Null« und »Eins«. Die in meinem Wesen enthaltene Möglichkeit, den Schöpfer zu leugnen oder eine ähnliche Sünde auf mich



zu laden, zieht keine Entscheidung zwischen »Null« und »Eins« nach sich, sie beinhaltet bloß die Entscheidung, auf die negative Seite der Zahlenskala zu wechseln. Ich bestreite natürlich nicht, dass auch das Freiheit ist, ich sage nur, dass sie sich von der grundlegenden Freiheit unterscheidet, die nicht eine Wahl zwischen »Plus« und »Minus«, sondern eine Wahl zwischen »Null« und »Eins« ist. Der wesentliche Unterschied, die größte denkbare Entfernung liegt eben zwischen der Null und der Eins. Alle anderen Unterschiede und Entfernungen sind bloß ein Widerschein dieses fundamentalen Unterschiedes.

## Die Stille der Welt

In der antiken Literatur sprechen die Figuren selbst über ihre tiefsten Emotionen klar und eindeutig, und das Unaussprechliche, ein Gefühl zum Beispiel, das zu stark ist, um artikuliert und mit Worten ausgedrückt zu werden, drückt sich durch ihre Taten aus. So verleiht zum Beispiel Achilles seinem ungeheuren Schmerz über den Tod des Patroklos Ausdruck, indem er den Leichnam von dessen Mörder endlos lange beschimpft und schändet; Medea drückt ihre Verzweiflung über Jasons Untreue und ihre Wut über seinen Verrat durch die Ermordung ihrer eigenen Kinder aus (selbst den schlimmsten Schmerz kann sie ertragen, wenn nur der Verräter Jason ebenfalls leidet), und Ajax versucht durch die Ermordung seiner »Feinde« die Kränkung wettzumachen, die ihm dadurch zugefügt wurde, dass die Waffen des Achilles Odysseus zugesprochen wurden, obwohl er, Ajax, nach Achilles' Tod zweifelsohne der größte achäische Held war. Dank der Intervention der Göttin Athene, die Ajax den Verstand trübte, tötete dieser allerdings keine Menschen, sondern Schafe, die er für seine Feinde hielt. Dies zeigt wiederum, dass der Wahn des Helden im Handeln seinen Ausdruck findet, und nicht in der Sprache. Die Figuren der hellenischen Literatur drücken also das, was sich nicht klar sagen lässt, durch ihre Handlungen aus, sie schweigen nicht, wenn sie wortlos bleiben, sondern sie handeln. Ich kenne keinen einzigen Helden der hellenischen Literatur, der schweigen und durch sein Schweigen das, was sich in seinem Inneren abspielt, ausdrücken würde, so wie ich auch keine dramatische Szene und keine Episode aus erzählerischen Texten kenne, in denen das Schweigen als ein technisches Mittel verwendet würde.

Lange Zeit habe ich mir das aus der Tatsache erklärt, dass die hellenische Kultur weniger eine sprachliche ist als vielmehr eine der plastischen Formen, der Bilder, Skulpturen und Bewegungen. Schließlich glaubte die hellenische Mythologie, die Welt sei aus einem Ei entstanden, das durch einen Liebesakt, den die große Mutter Gaia durch ihren Tanz inspiriert hatte, gezeugt wurde. Das ist jedoch eine falsche Erklärung, denn auch in Werken, die nach dem Aufkommen der monotheistischen, abrahamitischen Religionen entstanden sind, in Kulturen also, in denen ohne Zweifel das Bild lange Zeit vom Wort und die Plastik von der Sprache dominiert wurden, wurde das Schweigen nicht verwendet. Nicht einmal Shakespeare, der buchstäblich jedes Mittel des literarischen Ausdrucks in seinen Dramen zu nutzen wusste, hat im Schweigen ein wichtiges dramaturgisches Mit-



tel erkannt. In seinem gesamten Werk gibt es keine einzige Szene, in der das Schweigen ein Ausdrucksmittel wäre, und keine einzige Figur, die ihr inneres Sein durch Schweigen ausdrücken würde. Selbst in der Literatur der Romantik, die in einigen Werken in greifbare Nähe zum Unausprechlichen gelangt, sind mir keine Beispiele für das Schweigen als Mittel der literarischen Gestaltung und des literarischen Ausdrucks bekannt. Die Literatur der Romantik wies zwar auf die Stille der Welt hin, sie wusste zu erreichen, dass wir die Stille der leeren Welt sehr wohl hören (denken wir dabei nur an E. T. A. Hoffmann, zum Beispiel an seine Erzählung *Der Sandmann*), aber die Möglichkeiten des Sprechens und Gestaltens durch das Schweigen hat sie nicht entdeckt.

Der Glaube an einen allmächtigen Gott, der die Welt erschafft, indem er sie ausspricht, brachte der Literatur neue Themen, neue Formen, eine Reihe von neuen technischen Mitteln und Gestaltungsverfahren, aber ich würde nicht sagen, dass diese neuen Religionen die Literatur für das Schweigen geöffnet oder ihr das Schweigen als Thema und als wertvolles Ausdrucksmittel zugänglich gemacht haben. Erst mit der Enttäuschung des Glaubens an den Positivismus, mit dem Ende des wissenschaftlichen Optimismus als Weltanschauung, mit Tschewow und der literarischen Dekadenz der Jahrhundertwende betritt das Schweigen die Literatur – als wichtiges Thema, als Ausdrucksmittel und als wichtiges Instrument für die Figurencharakterisierung und -gestaltung.

Gibt es eine Erklärung dafür? Handelt es sich darum, dass die Enttäuschung über das Unvermögen der exakten Wissenschaften, alle Fragen zu beantworten und zur unantastbaren Wahrheit zu gelangen, den Menschen zum wiederholten Male mit dem Unendlichen, dem Transzendenten und dem Unausprechlichen konfrontierte (und wie wir ja wissen, diagnostiziert die Literatur die Zustände des menschlichen Geistes und artikuliert seine Veränderungen am präzisesten)? Hat, mit anderen Worten, die Literatur das Schweigen in dem Moment entdeckt, als der enttäuschte Mensch vor der aus einer Explosion entstandenen, stummen Welt verstummte? Ist die Begegnung der Literatur mit dem Schweigen ein Widerschein der Begegnung des Menschen mit der undurchsichtigen, stummen, auf die anorganische Materie reduzierten Welt? Mit dem Urknall als Gott?

Ich weiß es natürlich nicht, ich kann es nicht wissen, ich weiß nicht einmal, ob meine Fragen auf korrekten Tatsachen gründen. Vielleicht gibt es eine Fülle von mit Schweigen durchsetzten literarischen Werken, von denen ich nichts weiß, vielleicht haben die Dekadenten der Jahrhundertwende das Schweigen jenseits aller Enttäuschungen, ja sogar aus reiner Freude entdeckt. Ich gebe zu, es würde mir gefallen, wenn dem so wäre, aufgrund meiner tiefen Skepsis freue ich mich jedes Mal, wenn ich entdecke, dass ich nicht im Recht bin. Aber meinen Überlegungen zum Schweigen in der Literatur bin ich dennoch dankbar, sie haben mir eines der grundlegenden Merkmale der menschlichen Spezies entdeckt. Sie eröffneten mir das Schweigen und den wunderschönen Ozean der Ahnungen, Fragen und Möglichkeiten, die uns das Schweigen bietet. Aber sie riefen mir leider auch ins Bewusstsein, dass wir heutigen Menschen immer weniger schweigen und immer mehr in der Stummheit versinken.



## Anmerkung

---

1 Altes russisches Längenmaß; 1 W = 1,067 km.

Aus dem Bosnischen übersetzt von Dragana Tomašević

## Der Autor

---

**Dževad Karahasan**, geb. 1953 in Duvno, Bosnien-Herzegowina, ist Verfasser zahlreicher Romane, Essays und Dramen. Er ist derzeit Professor an der Philosophischen Fakultät Sarajevo und war als Gastprofessor an mehreren europäischen Universitäten tätig (Salzburg, Innsbruck, Berlin, Göttingen). Für seine literarischen Werke erhielt Karahasan zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter den Herder-Preis (1999), den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung (2004), die Ehrengabe der Heinrich-Heine-Gesellschaft (2012) und die Goethe-Medaille (2012). Außerdem wurde ihm 2014 das Ehrendoktorat der Historisch-Philosophischen Fakultät der Universität Basel verliehen. Zu seinen wichtigsten in deutscher Sprache erschienenen Werken gehören *Der östliche Diwan* (1993), *Tagebuch der Aussiedlung* (1993), *Schahriars Ring* (1997), *Sara und Serafina* (2000), *Das Buch der Gärten* (2002), *Der nächtliche Rat* (2006), *Berichte aus der dunklen Welt* (2007), *Die Schatten der Städte* (2010). Anschrift: Steyrergrasse 139, 8010 Graz, Österreich. E-Mail: dzevad.karahasan@gmx.at.

---