

Sprachspiel und Interkulturalität

Ernst Jandl schrieb 1973 für ein Literatursymposium einen Vortrag über das Thema »Zweifel an der Sprache«¹, in dem er vorgab, hypothetische Zweifel an der Sprache durch logisches Argumentieren ad absurdum zu führen. Dabei bezieht er sich auf *fundamentale* Sprachzweifel, letztlich auf den einen Zweifel an der Existenz von Sprache. Er schließt nicht aus, daß es Zweifel in Hinblick auf bestimmte Aspekte – zum Beispiel Leistungsfähigkeiten – der Sprache geben könnte. Allerdings benennt er im Verlauf seiner Argumentation keinen einzigen solchen Aspekt und beendet den Vortrag mit der Bekundung seines Zweifels am Menschen, der zu diesem Zeitpunkt, 1973, bereits seine Selbstauslöschung als Gattung »denkbar« gemacht hatte. Wir befinden uns mitten in der Periode des bipolaren Wettrüstens und der Angst vor einem großen Atomkrieg, wohl auch der realen Gefahr eines solchen Kriegs. Jandl, durchaus kein »reiner« Sprachspieler, hat seine artistischen Texte immer wieder für den zeitgeschichtlichen Kontext durchlässig gemacht. Das spricht für ihn, für seine Literatur.

Seine Ablehnung des Sprachzweifels will ich Jandl aber nicht so recht glauben. Ich habe das Gefühl, daß mir der Text eine Falle stellt, und ich will sie umgehen, indem ich ihn als Ergebnis einer sehr bewußten artistischen Texterzeugungsstrategie betrachte. Jandl tut nämlich so, als sei ihm die Sprachkrise unbekannt, der Hofmannsthals Chandos-Brief Ausdruck verleiht; er tut so, als wüßte er nichts von Wittgensteins Reflexion über die Grenzen des Sagbaren. Gewiß, die Sprache existiert, und weder Wittgenstein noch Hofmannsthal wollten ihre Nichtexistenz ins Auge fassen. Was sich Schriftsteller und Sprachphilosophen immer wieder vorgesetzt haben, ist nicht die Frage nach der Existenz der Sprache, sondern danach, was die Sprache kann – und was sie nicht kann. Ist sie instande, Erfahrungen wiederzugeben? Kann sie Wirklichkeit abbilden? Gedanken ausdrücken? Kann sie etwas Gemeinsames kommunizieren? Gemeinsamkeit stiften? Oder ist ihr Treiben, ihr Gebrauch nichts als Illusion, Täuschung, Manipulation? Bilden wir uns das Gemeinsame nur ein? Sind wir heillos voneinander isoliert? Ist uns die Welt, in der wir zu leben glauben, verschlossen?

So viele Fragen, so viele Zweifel – und ein Vielfaches von Antwortmöglichkeiten, denen sich Jandl in seinem Vortrag nicht stellen mochte, weil er, so lese ich den

Text, lieber eine Parodie auf beflissene Symposionsvorträge schrieb, vielleicht in der Absicht, jenes eine Symposion, an dem er teilnahm, auf die Probe zu stellen, die anderen Teilnehmer herauszufordern und damit auf performative Weise einem exemplarischen Zweifel Ausdruck zu verleihen, ihn gleichsam zu verkörpern. Liest man Jandls Sprechoper *Aus der Fremde* als autobiographischen Text, so geht daraus ohne weiteres hervor, daß Jandl an seiner dichterischen Arbeit immer wieder zweifelte. Er war kein souveräner Autor, der seine Textproduktionspläne fachmännisch umsetzte. Allerdings entstanden viele seiner frühen Arbeiten im Kontext oder in der Nachbarschaft der sogenannten konkreten Poesie, die in ihrer Praxis eine technische Auffassung von der Sprache und ein Grundvertrauen in die Machbarkeit von Sprachprodukten voraussetzte.

Ganz anders die Situation von jemandem, der eine Sprache erst erlernen muß. Er bewegt sich tastend in einem unsicheren Terrain und zweifelt häufig, ob er ein Wort, einen Ausdruck, einen Satz »richtig« gesagt hat (oder sagen *wird*: der Zweifel hindert ihn oft daran, den Satz auszusprechen). Das gilt für Fremdsprachen, aber bis zu einem gewissen Grad auch für Kinder, die ihre Muttersprache erlernen. Bis zu einem gewissen Grad deshalb, weil die Tätigkeit des Zweifelns ein entwickeltes Bewußtsein voraussetzt, das Kinder noch nicht haben können. Fehler machen ihnen nichts aus – ein Vorteil, wenn es ums Lernen geht. Ich erinnere mich an ein Kleinkind, das statt »Blume« eine Zeitlang immer »Bumel« sagte: ein lustiges, auf viele Blumen auch passendes Wort. Diese Erinnerung verbindet sich in meinem Kopf mit den Schwierigkeiten des Europäers, sich an die japanische Phonetik, also an die Prinzipien der Lautkombination in dieser Sprache zu gewöhnen. Ich werfe einen Blick auf den Stadtplan von Nagoya im neuen Baedeker-Reiseführer *Japan* und finde den Straßennamen *Sukara-dori*. Das kann nur *Sakura-dori* heißen, weiß jeder, der des Japanischen halbwegs kundig ist. Für den Fehler habe ich, nach all den Mühen, die mich das Japanischlernen bisher gekostet hat, Verständnis. Jenes Kind aber, das über eine schöne »Bumel« – ein schönes Bumel? welches wäre der richtige Artikel? – staunte, jenes Kind wußte nichts von Regeln. Korrektheit war für es kein Begriff, und das artikellose Wort »Bumel« ebenso schön wie die Sache, die es bezeichnete.

Yoko Tawada hat in zahlreichen Texten das oft vertrackte Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem untersucht. Ursprünglich ist sie dabei von ihren Erfahrungen des Fremdspracherwerbs ausgegangen, und es könnte sein, daß sie als Japanerin mit einer Muttersprache, in der es ständig zu Unsicherheiten bei den Bezeichnungsvorgängen und außerdem bei der Übertragung von Lauten in Schriftzeichen kommt, für dieses Verhältnis eine größere Sensibilität besitzt als Lernende, die aus ganz anderen, zum Beispiel europäischen Sprachmilieus kommen. Die Unsicherheit dessen, der zwischen den Sprachen wechselt, kann in den Dienst literarischer Kreativität gestellt werden. Grundsätzlich

ist dieser Vorgang aber kein Privileg interkultureller Autoren, wenn man davon ausgeht, daß eine der poetischen Funktionen darin besteht, Abweichungen von der sprachlichen Norm zu erproben und automatisiertes, gewohnheitsmäßiges Sprechen zu hintertreiben. »Im Prinzip geht es auch den Eingeborenen, den Einheimischen so«, sagt Franco Biondi, »aber es ist ihnen nicht bewußt. Sie verlassen sich darauf, daß es eine scheinbare Sicherheit in der Sprache gibt.«² Für Zuwanderer, offenbar besonders für Arbeitsimmigranten aus niederen sozialen Schichten, ist die Konfrontation mit der Sprachpolizei, der »Ordnungsmacht Sprache«, eine wesentliche Erfahrung, die sie manchmal ihren Erfahrungen mit der Fremdenpolizei an die Seite stellen. Die Verlagslektoren, aber auch die Literaturkritiker sind für diese Autoren personifizierte Sprachpolizisten. Biondi zufolge sind Lektoren »in ihrem Wesen provinziell und pflegen ein Obrigkeitsdeutsch.«³ Auch Yoko Tawada, die in den deutschsprachigen Ländern zwar nicht mit dem klassischen Milieu der Gastarbeiter in Berührung kam, aber vergleichbare Erfahrungen im Büroalltag sammelte (ein Schatz, aus dem sie später in ihren Texten schöpfen sollte), spricht von »Sprachpolizei«.⁴ Sie nützt die Chance des Außenseiters, indem sie den Spieß umdreht und sich vornimmt: »Ich breche die Grammatik durch, den Stab der Sprachpolizisten.« Auch dieser Satz spielt mit Mehrdeutigkeiten, um der Ordnungsmacht einen Strick aus ihren eigenen Unvollkommenheiten zu drehen. Die Grammatik durchbrechen, durch ihre Mauer in ein freieres Sprachgebiet vordringen; nicht einfach die Gummiwurst eines Polizisten kaputtmachen, der womöglich selbst nur ein armes Würstel und entsprechend unsicher ist, sondern die von ihm repräsentierte Macht verurteilen, den Stab *über* ihr brechen: hier klingen die gesellschaftskritischen Implikationen von Sprachkritik an, die auch Ernst Jandl ein Anliegen waren.

Rafik Schami entwickelt sein kurzes Prosastück mit dem Titel *Neutrum*⁵ aus einer typischen fremdsprachlichen Unsicherheit: Habe ich den richtigen Artikel verwendet? Und was hat es mit dieser seltsamen zwitterhaften Kategorie des Neutrums auf sich? Kann ich meine Unsicherheit vielleicht verbergen, durch undeutliche Aussprache zum Beispiel oder durch Verwendung des Plurals, der zwischen den Geschlechtern nicht unterscheidet? Die sprachliche Selbstbehauptung des Zugewanderten wird dabei als kriegerisches Kampfgeschehen vorgestellt, bei dem der Ausländer auf heimtückische Fallen stößt, sprachliche Polizeikontrollen überwinden muß, manchmal auch Frieden oder zumindest einen Waffenstillstand schließt. Dabei greift er zu Tricks, die »todsicher« wirken sollen. Die Stimme dieses Textes spricht vom Standort dessen, der sich dem Kriterium der Korrektheit unterwirft; man hat gleichsam einen »normalen« Gastarbeiter vor Augen, keinen Dichter. Doch hinter dem Rücken dieser Geschichte entsteht eine Allegorie, die die Sprache selbst in ein Spiel bringt, das den Korrektheiten eine Nase dreht – und zwar nicht nur durch unsaubere Tricks,

sondern durch rhetorische Techniken, die nicht an sprachliche, schon gar nicht an nationale Territorien gebunden sind.

Das sogenannte Gastarbeiterdeutsch ist eine defekte, fehlerhafte Sprache, die ursprünglich nicht von Ausländern, sondern von Inländern stammt: Der Inländer nimmt an, in vielen Fällen wohl zu Recht, in anderen zu Unrecht, daß der fremdländische Gesprächspartner nicht fähig ist, komplexere Sprachgebilde zu verstehen oder selbst zu bilden, und vereinfacht deshalb die Strukturen über das grammatikalisch zulässige Maß hinaus. Grundsätzlich lassen sich bei der literarischen Nutzung von sprachlichen Fehlern, deren kreatives Potential schon die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts hatten, zwei verschiedene Intentionen festhalten: Einerseits die dokumentarische Absicht, »reale« Sprechweisen in Büchern wiederzugeben. Dies führt zu vielsprachigen Texten in jener Tradition der abendländischen Romanliteratur, die Michail Bachtin so trefflich beschrieben hat; die Extremform, wo einander Artistik und Dokumentation berühren, ist der Collageroman. Auf der anderen Seite der spielerische, zuweilen auch sprachkritische Umgang mit Fehlern: Das Ergebnis sind Texte, die die Bezeichnungsfunktion der Sprache schwächen oder ganz aufheben, um komplexe oder überraschende, ungewohnte formale Strukturen zu entfalten, wobei in vielen Fällen neue Regeln eingeführt werden. Literarisiertes Gastarbeiterdeutsch und »heruntergekommene« – eigentlich heruntergemachte – Sprachgebilde sind daher eng verwandt. Bei Ernst Jandl finden wir eine Kombination von beidem:

visite

doktor ich nicht können aufhören scheißen
du mir geben mittel für aufhören scheißen

doktor ich nicht können aufhören sagen au au
du mir geben mittel für aufhören sagen au au

doktor ich nicht können aufhören in kopf reden wenn wollen schlafen
du mir geben mittel für aufhören in kopf reden und anfangen schlafen

doktor ich nicht können aufhören krepieren
du mir mittel geben für krepieren⁶

Durch die Wiederholung der auffälligen, weil von der Norm abweichenden, »defekten« und im Vergleich zu den Möglichkeiten der Alltagssprache reduzierten Strukturen entsteht ein Rhythmus, der eher monoton wirkt, insgeheim aber die Pointe vorbereitet, auf die das Gedicht zuläuft. Wendet man die Kriterien Sigmund

Freuds⁷ an, so handelt es sich hier um einen »guten Witz«, weil das Spiel mit den syntaktischen Formen ein Moment der Erkenntnis freisetzt und sich zuletzt semantisch bestimmt. Man muß diese Kriterien nicht grundsätzlich teilen; bei vielen Texten Jandls führen sie zu einer positiven, bei anderen zu einer negativen Wertung; für das vorliegende Beispiel sind sie allemal hilfreich. Der Leser oder Zuhörer dieser »Visite« wird zunächst annehmen, daß der Kranke nichts anderes tut, als den Arzt um Arzneien gegen seine Krankheiten zu bitten. Die letzte Strophe führt dann aber als Konsequenz der defekten Syntax und der insistierenden Wiederholung zu einer Zweideutigkeit des geäußerten Wunsches und zu einem Schlußpunkt, der ebensogut der beabsichtigte Selbstmord des Sprechers wie seine Unsterblichkeit sein kann. Für die zweite Interpretationsvariante – der Mann will sich durch einen Sprachtrick das ewige Leben ergattern – spricht die Umstellung »du mir mittel geben«. Diese Formulierung ist nämlich etwas weniger defekt als die vorhergehende, mehrfach wiederholte (»du mir geben mittel«), die Akkusativergänzung steht jetzt an der richtigen Stelle, und so könnte beim (sprachsicheren) Leser die Vermutung entstehen, der Sprecher könne besser Deutsch, als er vorgibt. Ja, vielleicht ist auch seine Krankheit nur vorgetäuscht, der Mann gar nicht verzweifelt, sondern besonders durchtrieben. Er strebt nicht nach einer relativen, sondern nach der absoluten Heilung, wie sie die Medizin heute, im Zeitalter der Gentechnologie, zu versprechen scheint. Unabhängig davon, wie man diese Interpretationsfragen lösen will, steht außer Zweifel, daß das formale Spiel dank der Vorsorge des Autors in eine medizinische, ethische und sogar religiöse Reflexion übergeht.

Die türkische Autorin Emine Seygi Özdamar sagte in einer Nebenbemerkung in einem Gespräch, sie liebe das Wort »Gastarbeiter« sehr. Zur Erklärung verwendet sie, typisch für ihre Sprech- und Schreibweise, ein Bild: »Ich sehe immer zwei Personen vor mir, einer sitzt als Gast und der andere arbeitet . . .«⁸ Die Widersprüchlichkeit, die das Wort ausdrückt (jemand ist zugleich Gast und Arbeiter, zugleich sesshaft und Nomade), betrachtet sie als Chance, während Franco Biondi darin nur die Verlogenheit der Sprache der deutschen Mehrheit zu erkennen vermag: »Gast und Arbeit, ist doch ein Widerspruch«, ruft er aus.⁹ Gewiß, man hat die Gastarbeiter, besonders die frühen Generationen, zu denen Biondi gehört, nur auf Zeit geholt, um sie wieder loszuwerden, wenn sie ihre Schuldigkeit getan haben. Biondis Sichtweise ist traditioneller, sie entspricht der Sichtweise der meisten Gastarbeiter, die ihre Wurzeln bewahren wollen. Özdamar hingegen schwebt ein neues Modell vor, das wohl auch ihren biographischen Erfahrungen entspricht, eine Lebensweise mit beweglichen Identitäten in einem Hin und Her zwischen verschiedenen Orten der Zugehörigkeit. Dieses Modell bedingt nicht zuletzt auch eine andere, beweglichere Poetik.

Eine neuere Variante von literarisiertem Gastarbeiterdeutsch – der Begriff wird im Alltagsleben nur noch selten gebraucht, da die Migrationsverhältnisse

einerseits chaotischer, andererseits »endgültiger« geworden sind, als sie es in der eigentlichen Gastarbeiterzeit waren – stellt Feridun Zaimoglu »Kanak Sprak« dar. Seine Arbeiten gehören allerdings eher zur dokumentarischen Gruppe, auch wenn der Autor das von ihm aufgenommene Material im nachhinein stark bearbeitet hat. Zaimoglu selbst unterstreicht den quasi ethnographischen Zugang. Sieht man sich diese Texte genauer an, so zeigt sich aber, daß die ethnischen Einflüsse auf sprachlicher Ebene gering sind. Tatsächlich haben wir es mit einer Mischung aus traditionellem Deutsch, Soziolekten, Dialekten, Fachsprachen und Globalisierungseingelassenem zu tun: »und wenn der gendarm dir auf den fersen ist, bist du pur zombie, weil du ja krumm bist und immer schön an der wand klebst, bevor der handel in die gänge kommt, und's geschäft blüht und rankt bis zum großen bang. Die cashen dich, so sicher wie'n amen ist das, da kannst du die eier verwetten, daß du dich mit deiner scheiße ins olle aus kickst. Also, ich für meinen teil hab mir die show angekiekt l. . .!«¹⁰ An dieser Passage läßt sich nichts Türkisches oder sonstwie ethnisch Bestimmtes erkennen, dafür um so mehr norddeutsche Umgangssprache, gewürzt mit einer starken Prise *TV-English*. Ihre Kraft gewinnen diese Texte denn auch durch den ihnen eigenen Rhythmus, einen *drive*, der in den meisten Fällen mit einer Angeberhaltung einhergeht, die in den Kreisen von jungen Abkömmlingen türkischer Familien verbreitet sein mag oder nicht – ich weiß es nicht, gebe aber zu bedenken, daß man dieselbe Haltung in den Texten und Videoclips von Rap-Künstlern findet.

Gastarbeiterdeutsch im engeren Sinne findet man hin und wieder in den Erzählungen von Dmitré Dinev. Dieser Autor gehört einer Generation von osteuropäischen Migranten an, die im Zug der politischen Wende nach dem Fall der Berliner Mauer in den Westen gekommen sind. Eines der Verdienste von Dinev ist es, gezeigt zu haben, daß die Arbeitsthematik heute – trotz Globalisierung, ausgelagerter Produktion usw. – genauso virulent ist und die Arbeitsbedingungen kaum weniger hart sind als zur Zeit der ersten Gastarbeitergenerationen. In der Erzählung *Spas schläft* lesen wir zum Beispiel folgende Sätze: »Arbeit nicht hier. Hier nur Ruhe. Ruhe, die unruhig macht. Arbeit nur in Stadt. Großstadt viel Arbeit.«¹¹ Ja, wir erkennen auf den ersten Blick: Das ist Gastarbeiterdeutsch, gesprochen von rumänischen Flüchtlingen. Zuweilen hat man den Eindruck, daß Dinev die entsprechenden sprachlichen Merkmale ein bißchen nachlässig anbringt; manchmal scheint er einfach darauf zu vergessen, und die Sätze sind dann »korrekt«. Zum Beispiel verwenden Gastarbeiter »normalerweise« keine Relativsätze wie »Ruhe, die unruhig macht«. Wenn, dann müßte es *richtig* falsch heißen: »Ruhe, was machen unruhig«. Es liegt auf der Hand, daß Dinev im Unterschied zu Zaimoglu keine dokumentarische Absicht verfolgt, sondern sich ganz auf seinen, altmodisch gesprochen, Kunstwillen konzentriert. Die soeben zitierten Sätze sind äußerst einfach, was Konstruktion und Inhalt betrifft, aber durch die Verkettung, die Wiederaufnahme jeweils eines Worts aus dem vorher-

gehenden Satz wirken sie fast manieriert. Zusammen bilden die Sätze einen Kranz – oder eben eine Kette, schließlich haben die Arbeiter nichts als ihre Ketten zu verlieren, also einen Kranz oder eine Kette, die bezeichnenderweise mit dem Wort »Arbeit« beginnt und endet. Der Erzähler merkt an, daß dieser Satzkranz das einzige ist, was die beiden Rumänen in deutscher Sprache hervorzubringen imstande sind.

Mit den geschilderten Charakteristika fügt sich das gastarbeiterdeutsche Fragment nahtlos in die Poetik ein, die Dinev in dieser und in den meisten anderen Erzählungen leitet. Es ist eine Poetik der Knappheit und Einfachheit, der Wiederholungen und Reduktionen, der Lakonie und des trockenen, mitunter grausamen Humors, der aber auch geeignet ist, Gefühle des Mitleids darzustellen und ähnliche Gefühle beim Leser zu wecken. *Spas schläft* beginnt mit einem Zitat: »Lebt und arbeitet in Wien« – eine Wortfolge auf einem Werbeplakat für eine Kollektivausstellung von »jungen Wiener KünstlerInnen«, unter denen auch einige Ausländer waren. In der Folge entlockt Dinev diesem kargen und anonymen, von einer Wiener Institution gleichsam als leere Behauptung verbreiteten Satz eine Poetik, die nun seinen eigenen, aus gegensätzlicher Perspektive geschriebenen Text zu strukturieren beginnt. Unter dem Plakat liegt ein Mann, der tatsächlich nichts anderes will, als in Wien leben und arbeiten, aber die Gesetze, die Politik, die Verhältnisse und auch die Leute, die Wiener hindern ihn mit allen erdenklichen Mitteln daran. »Lebt und arbeitet in Wien«, der Satz kehrt sich dank der von Dinev angewendeten literarischen Technik gegen den öffentlichen Raum, in dem er prangt. Diese Wendung ist nicht aggressiv, sondern verhalten ironisch; der Text ist keine Satire, sondern die schlichte Schilderung eines Getriebes, dessen Opfer Spas einerseits ist, dem gegenüber er sich aber auch Handlungsspielräume erkämpft. Mit seinen eigenen, man kann sagen: einmaligen Mitteln tut Dinev das, was Tawada als Programm formuliert hat: Den Stab (über) der Sprache (durch)brechen.

Mag sein, daß die listige Einfachheit von Dinevs Sprache – wenig Nebensätze, relativ kleiner Wortschatz – aus der Unsicherheit des Neuankömmlings hervorgegangen ist. Genau darin liegt aber eine der Chancen der interkulturellen Erweiterung der deutschen Literatursprache; entscheidend ist, ob es dem Autor gelingt, die zwangsläufige Schwäche in eine Stärke zu verwandeln. Eine vergleichbare Außenperspektive, eine ähnliche Konstellation zwischen Peripherie und Zentrum, die in *Spas schläft* sowohl inhaltlich als auch sprachlich umgesetzt ist, können Autoren »deutscher Zunge«, wie es so schön heißt, nicht einnehmen, weil ihre sprachliche Genese eine andere ist. Versuche dieser Art, wenn beispielsweise die kurzatmige Ausdrucksweise von Boulevardzeitungen imitiert wird, wirken im Vergleich dazu angestrengt künstlich und gehen als Schläge gegen einen ins Visier genommenen Feind ins Leere. Die Nachahmung bezieht sich dabei auf die Nachahmung dessen, was heruntergekommene (herunter-

gebrachte?) Journalisten für den Volksmund halten. Letzten Endes sind solche Verfahrensweisen, in erster genauso wie in zweiter Instanz, populistisch; die Differenz zwischen Nachahmung und Nachgeahmtem geht verloren oder tut sich gar nicht erst auf. Dinev hingegen verwendet Sprachfetzen aus dem öffentlichen Raum als Material, während er gleichzeitig an die sprachbewußte Tradition der deutschsprachigen Literatur anknüpft. In *Kein Wunder*, dem kurzen Stück, das seinen Erzählband abschließt, eine *petitesse* auch insofern, als sich der Text darauf beschränkt, die Zweideutigkeit des Titels zu illustrieren, spielt der Autor zuerst auf Paul Celan und dann auf H. C. Artmann an. Die Eingangsverse von Celans *Todesfuge* gehören zu den meistparodierten Stellen der neueren Literatur; vermutlich drückt sich in dieser Tatsache die aufgestaute Wut der jüngeren Generationen gegen die Ernsthaftigkeit hypertropher Vergangenheitsbewältigung, aber auch gegen das strenge Ethos der Nachkriegsliteraturen aus. Celans sakrale Beschwörung der »schwarzen Milch«, die den monotonen Daseinsrhythmus des Konzentrationslagers aufnimmt und überhöht, wird zum banalen Arbeitsrhythmus von drei Schwarzarbeitern, die »für sechs Euro die Stunde« ein Haus bauen: »Sie bauen morgens, sie bauen mittags, sie bauen abends.« Interessanter, weil eine poetologische Verwandtschaft aufdeckend, ist die gleich darauf folgende Anspielung auf H. C. Artmanns Selbstbeschreibung aus dem Band *Das Suchen nach dem gestrigen Tag*¹², die sich von harmloser Erfüllung des biographischen Schemas zu ungewöhnlichen Wortkombinationen und zweifelhaften Aktivitäten steigert. »Meine heimat ist Österreich, mein vaterland Europa, meine hautfarbe weiß, meine laune launisch, meine räusche richtig«, heißt es zu Beginn, aber bald hat der gute H.C. »nach kotze gerochen, eine flasche Grappa zerbrochen, Mickey Spillane gelesen, Goethe verworfen« und so weiter, bis er endlich mit der ironisch resignierten Bemerkung abbricht: »Alles was man sich vornimmt, wird anders als man sichs erhofft.« Artmanns Lebensbeschreibung realisiert diesen Satz, diese »Moral der Geschichte« durch ihre ausufernde Form, sie betreibt insofern eine Art von subversivem Konformismus, der sich dem tatsächlichen Konformismus nur scheinbar angleicht, um ihn zu sprengen. Bei Dimitré Dinev wirkt das Formzitat nun als Abglanz, den die interkulturelle Textpraxis aufnehmen und in ihrem spezifischen Kontext verstärken kann: »Sein Name ist Karel Nemetz, sein Gesicht noch jung, seine Augen klein und blau, sein Kopf kahl, seine Gedanken in der Heimat, sein Deutsch gut.«¹³

Es gibt viele Arten, das Fremde in die jeweilige Literatursprache einzuführen; der Autor muß, um Verfremdung zu bewirken, nicht unbedingt ein von außen Kommender sein. Der Vektor des Fremden geht in beide Richtungen: Entfremdung-Verfremdung, wie immer man den Inhalt der beiden Wörter verstehen will, die zwischen Hegel und Brecht eine komplexe, zum Teil abstruse Geschichte hinter sich haben. Wichtig scheint mir, das jeweils Aktuelle, Ereignishaft zu beachten, denn das Fremde ist immer im Begriff, vertraut zu werden,

während das Vertraute nie davor gefeit ist, sich von sich selbst abzuspalten und seinerseits fremd zu werden.¹⁴ Das gilt sowohl für die Sprache als auch für die Wahrnehmung örtlich bestimmter Phänomene. Zwischen so verschiedenen Wirkungsfeldern wie Reiseliteratur, Exilliteratur und Migrantenliteratur besteht eine enge Verwandtschaft. Die Reiseliteratur als *literarisches* Genre, das die Möglichkeiten nicht-alltäglicher Wahrnehmung nützt und dabei eine eigene Poetik entfaltet, hat sich in letzter Zeit – mit Autoren wie Bruce Chatwin, Cees Nooteboom, Karl-Markus Gauß – beträchtlich ausdifferenziert. Die extensive Beschäftigung mit der deutschsprachigen »Exilliteratur« in den siebziger Jahren, auf einem letztlich politisch bedingten Interesse beruhend, verhinderte damals den Blick auf die Tatsache, daß sich eine Art von Exilliteratur im eigenen Land zu entwickeln begann: Flüchtlinge, die nach Deutschland kamen und hier in ihrer Herkunftssprache – zum Beispiel Antonio Skármeta – oder in der für sie fremden Sprache schrieben. Freilich besteht auch ein Unterschied zwischen Exilliteratur und Migrantenliteratur. Erstere ist auf die zwölf Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft begrenzt, was der Tatsache entspricht, daß die wenigsten Exilliteraten an einen unbegrenzten Aufenthalt im Gastland dachten, sich selten mit den dortigen Gegebenheiten auseinandersetzten und noch seltener die Sprache wechselten (Arthur Koestler wäre unter den Ausnahmen zu nennen, wobei die Wechsel in seinem Fall eher pragmatische als innerliterarische Gründe hatten). Die zugewanderten Autoren, die heute in den deutschsprachigen Ländern schreiben, sind meistens keine politischen Flüchtlinge, sie interessieren sich für ihre gegenwärtige Umwelt, und viele von ihnen bewegen sich zwischen zwei Ländern. Die deutschsprachige Exilliteratur, könnte man zugespitzt formulieren, ist im Unterschied zur Migrantenliteratur nicht interkulturell.

Franco Biondi hat mehrfach hervorgehoben, daß für ihn die Fremde »in der Sprache wohnt« und daß es ihm unter anderem darum geht, diese Empfindung der Sprachfremdheit literarisch zu vermitteln.¹⁵ Er kommt dabei zu einer Gegenüberstellung von Mehrheitssprache und Minderheitensprache, die mir problematisch scheint, weil sie eine Einheitlichkeit der »ursprünglichen« deutschen Sprache voraussetzt, die zwar in offiziellen Diskursen gegeben sein mag, aber sicher nicht in den Werken der Literatur. Ilija Trojanow warnt vor einem »rigiden Festhalten an einer Minderheitenidentität«, das letztlich zu ethnischen Kämpfen führt und die eigene Kultur von den anderen abschließt, statt sie zu öffnen und Vermischungen zuzulassen.¹⁶ *Literarischen* Texten im Sinne der Autonomie des Ästhetischen geht es seit jeher um Diversifizierung der Sprache. Der mehrsprachige Autor ist bei diesem Unternehmen für den deutschsprachigen Autor gleichsam ein natürlicher Verbündeter – mit dem Vorbehalt, daß Diversifizierung und Singularisierung nicht im sozialen Verbund geschehen: »Schreiben ist eine einsame Sache«, wie Ingeborg Bachmann betonte. Faßt man den Begriff des Fremden nicht ausschließlich ethnisch, so treten andere Berei-

che ins Blickfeld, die ebenfalls abseits des Mehrheitlichen – des Normalen, Alltäglichen, Vernünftigen – liegen: Kindheit, Traumwelt, Phantasie, Halluzination und das, was ich als »Vorzeit« bezeichnen möchte.

Alle diese Fremdheiten führt Emine Sevgi Özdamar in ihrem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* zusammen. Sie erzeugt dabei einen literarischen Reichtum, eine Art von überdeterminierter Fremdheit, die in der vom Leser nachzuvollziehenden Textdynamik nicht als »Dichte« erscheint, sondern eher als Lockerheit in der Vielzahl der transversalen Bezüge. In mancher Hinsicht erinnert dieser Roman an die Erzählliteratur des magischen Realismus in Lateinamerika, genauer, an das Phänomen des *real maravilloso*, wo das Wunderbare als Wirkliches vorausgesetzt und notfalls verteidigt wird. Der Zeitsprung, der dabei eine wichtige Rolle spielt, ist zugleich ein Sprung zwischen zwei Kulturen, zwischen zwei Religionen, zwischen einer religiös, abergläubisch, magisch bestimmten Welt auf der einen Seite und andererseits jener laizistischen Welt, die wir in Westeuropa heute so beflissen gegen die Gefahren vermeintlicher oder wirklicher Fundamentalismen verteidigen. Wie in García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* ist die Zeit der Großelterngeneration mit ihren seltsamen Episoden und ihrer archaischen Sprache eine Vorzeit, die anderen chronologischen Prinzipien folgt als die Gegenwart, von der aus erzählt wird. Liest man jene Passage aus Özdamars Roman, die Ilija Trojanow in seine Sammlung von »Texten aus der anderen deutschen Literatur« aufgenommen hat¹⁷, so fällt erstens die Vielzahl von Bildern und zweitens die systematische Abweichung von der Normsprache auf, die manchmal an die Grenze des grammatikalisch »Erlaubten« geht. Die Szenen spielen in einem Dorf an der anatolischen Küste, die Hauptfiguren sind ein kleines Mädchen, das die Ich-Erzählerin einst war, und dessen Großmutter. Seltsame Vergleiche: Männer wie Bergziegen. Personifizierungen: ein »sehr nervöses« Schiff, aus dem Mund »herauslaufende« Buchstaben. Surreale, phantastische Szenen: eine fliegende Frau; der Körper der Großmutter, von einem Feuer durchquert. Beschreibungen, die durch ihren naiven, archaischen Realismus von gewöhnlichen Beschreibungen abweichen: der Wind »nimmt im Vorbeigehen unsere Schweißperlen mit« (statt »er trocknete unsere Haut«). Ein »Friedhofsnarr« mit seiner vollends ver-rückten Ansprache an den Totenstein: »Als du über mich laufen konntest, warst du froh, jetzt bist du unter mir traurig, du hast schöne Sachen gegessen vorher, jetzt unter mir essen die Würmer dich. Die Menschen schlafen im Leben, wenn sie tot sind, werden sie wach l. . l.« Ich zitiere hier nur einige wenige Beispiele aus einem mit wunderbaren Dingen und Sätzen gespickten poetischen Prosatext.

Kinder und Narren, lautet ein deutsches Sprichwort, sagen die Wahrheit. Dieser Gruppe sind die Alten hinzuzufügen, und vielleicht auch die Fremden, die Zugereisten. Zusammen bilden sie die Gesellschaft der Außenstehenden, die einen freieren Blick haben auf die Vorgänge, in welche die einheimischen Er-

wachsenen so verstrickt sind, daß sie keine Distanz nehmen können und die Wunder und Schrecken, die sie selbst vollbringen, nicht bemerken. Özdamars Prosa ist nur bedingt »türkisch«, vor allem aber: ihre ethnisch-kulturell-sprachliche Differenz ist bis zur Unauflöslichkeit mit zeitlichen, geographischen, psychischen Differenzen verquickt. Alle diese poetischen Abweichungen sind der »normalen« deutschen Erzählsprache, deren sich die Autorin bedient, eingepflanzt, und sie können auf diesem Boden wachsen. In der Erzählung *Mutterzunge*¹⁸ hatte Özdamar systematisch das Verfahren der wörtlichen Übersetzung türkischer Ausdrücke ins Deutsche angewendet – auch der Titel ist auf diese Weise entstanden (dabei handelt es sich allerdings nicht um ein türkisches Spezifikum: das Wort »Zunge« dient in vielen Sprachen zur metonymischen Bezeichnung von Sprache). Im Grunde kennen wir dieses Verfahren seit Hölderlins Übertragungen aus dem Griechischen; auch diese Texte klingen fremd im Vergleich zu »gewöhnlichen« deutschen Sprachgebilden. Sie klingen eben »ein bißchen griechisch«, so wie Özdamars *Mutterzunge* »ein bißchen türkisch« klingt. Auch die »Seltsamkeit« der Erzählungen Terézia Moras scheint zumindest teilweise auf das zurückzuführen zu sein, was die Autorin als »Spiegelübersetzungen« bezeichnet. Bestimmte Wendungen, die ihr in ungarischer Sprache in den Sinn kamen, hat sie ins Deutsche übertragen und dadurch Fremdheit – »originelle Bilder« – erst erzeugt. Eine andere Sprache, so die glückliche Formulierung einer Verlagslektorin, scheint im deutschen Text durch.¹⁹

Noch ein anderes, punktuell Beispiel möchte ich anführen. In seinem Roman *Der ehrliche Lügner* gebraucht Rafik Schami die Formulierung »Der Pfarrer log den Himmel wolzig.«²⁰ Dazu berichtet der Autor, daß sein Verlagslektor diese »Umkehrung einer deutschen Redensart«, wie Schami den Satz charakterisiert,²¹ anfangs nicht akzeptieren wollte. Die deutsche Redewendung lautet: »Das Blaue vom Himmel lügen.« Das Modell der Täuschung besteht in der gewöhnlichen, wenn man will: mehrheitlichen Sprachverwendung darin, daß etwas Unmögliches mit dem Himmel verglichen wird, der in Deutschland nur selten blau ist. Vielleicht, habe ich bei meiner Lektüre von Schamis syrischer Episode gedacht, ist das Kostbare in Syrien der Regen und folglich die Wolken, die ihn erzeugen? Die vom Lektor kritisierte Formulierung wäre dann nicht nur ein Sprachspiel, das man goutieren kann oder auch nicht, sondern ein quasi realistischer, knapper, bildhafter Ausdruck von Sehnsüchten, die in Syrien gang und gäbe sind, während sie im deutschen Kontext verfehlt wirken: Warum soll man sich nach etwas sehnen, das man ohnehin fast täglich hat? Derlei Überlegungen könnten auch im Kopf jenes deutschen Sprachpolizisten herumgespukt haben, vielleicht nicht in seinem Bewußtsein, sondern irgendwo im Hinterkopf. Man kann aus ihnen, wenn es um die Bewertung des Textes geht, unterschiedliche, ja sogar gegensätzliche Schlüsse ziehen. Die (ent)scheidende Frage ist, ob man das Fremde eingemeinden oder die eigene Sprache dem Fremden öffnen

will; in welchem Maß man beides tun will; und wie das Verhältnis zwischen den beiden Seiten sein soll.

Sieht man von Beispielen strikter Ghettoisierung ab, bleibt der Fremde nicht sein Leben lang fremd, und auch der interkulturelle Schriftsteller läuft Gefahr, sich der Mehrheitssprache anzupassen, bis er schließlich seinen Sonderstatus verliert und ein »normaler« deutscher Autor wird. Im allgemein-gesellschaftlichen Bereich spricht man hier von Assimilierung. Spätestens seit der massiven Eingliederung westeuropäischer Juden im 19. und frühen 20. Jahrhundert weiß man, daß der Anpassungswille von Außenseitern oftmals den von »Einheimischen« übertrifft, die sich um ihre kulturelle Identität ohnehin keine Gedanken machen. Auch heute kann man dieses Phänomen immer wieder beobachten. Im Bereich der Literatur gibt es Autoren, Galsan Tschinag gehört meines Erachtens zu ihnen, die sich um ein besonders gutes, besonders literarisches Deutsch bemühen – so als müßte der Zuwanderer erst einmal seine Sprachkompetenz unter Beweis stellen (und im gesellschaftlichen Leben muß er das ja auch). In sprachlicher Hinsicht, nicht in bezug auf den Inhalt seiner Geschichten, gibt er damit seine spezifische Differenz auf, die ihn in die Lage versetzen könnte, etwas Neues, bislang Unerhörtes zu schaffen. Kein Problem – auch gut geschriebene Erzählungen ohne innovative Ansprüche haben ihre Daseinsberechtigung. Sie teilen den Angehörigen der Mehrheitskultur subjektive Erfahrungen aus einer fremden Kultur mit, die in keinem Medium, abgesehen vielleicht vom Kinofilm, so gut mitteilbar sind wie in dem der Literatur. Allerdings gilt das auch für übersetzte Werke, so daß die Bereicherung der deutschen Sprachkultur in erster Linie eben doch von jenen Autoren ausgeht, die zunächst einmal das Risiko eingehen, »schlecht« zu schreiben. Bei den Assimilierungsvorgängen, sofern es sich nicht um bloße Unterwerfung des Schwächeren handelt, gibt es immer zwei, die sich ändern. Das Verhältnis zwischen der Mehrheits- und den Minderheitenkulturen mag die Form eines Kampfes haben. Es ist aber kein Kampf um die Macht (die sowieso immer bei der Mehrheit liegt), sondern ein Vorgang der Berührung und Durchdringung, der wechselseitigen Beeinflussung, der sich beide Seiten zu öffnen haben, wenn er weiterhin stattfinden soll.

Es ist kein Geheimnis, daß ein wichtiger Grund, der Autoren dazu bringt, die Sprache zu wechseln, die stärkeren Wirkungsmöglichkeiten innerhalb einer »großen Literatur« sind. Der Parteinahme von Deleuze und Guattari für die »kleinen Literaturen« haftet in diesem Sinn etwas Romantisches an. Die weniger romantische Wirklichkeit ist, daß ein tschechischer Autor wie Milan Kundera französisch zu schreiben begann, weil er sich damit einen direkteren Zugang zum französischen und damit zum internationalen Literaturbetrieb schaffen konnte. Die deutschsprachige Literatur in Deutschland und den anderen deutschsprachigen Gebieten ist eine große Literatur, von der sich ein Autor nicht leichten Herzens trennen wird. Man vergleiche damit die Situation Galsan Tschinags.

dem in seiner Muttersprache, die von etwa zweitausend Menschen gesprochen wird, überhaupt keine Schriftkultur zur Verfügung stand. Dennoch finde ich es erstaunlich, daß es so wenige deutschsprachige (und französische) Autoren gibt, die sich für eine andere Sprache entschieden haben. Der Gerechtigkeit halber will ich einen in Südtirol geborenen Dichter »deutscher Zunge« nennen, der in Österreich lebte, aber die meisten seiner Gedichte, meiner Ansicht nach die besten, auf italienisch schrieb: Gerhard Kofler. Er übersetzte seine eigenen Gedichte ins Deutsche; dabei blieb ihm die Erfahrung des Verlusts an Poetizität nicht erspart. Er schrieb außerdem *in tono napolitano* und in seinem Südtiroler Heimatdialekt sowie einige Gedichte auf spanisch. Ein Gedicht aus dem Band, der kurz vor seinem Tod erschien, trägt den Titel *Evasioni dunque* und geht so:

muovendo

parole

riapro

sipari

giocoliere

mattiniereo

marinaio

ritornato

raccontando

altri canti

ricomincio

la scrittura

nuovo libro

vagabondo

su un tavolo

profumato²²

Ich zitiere die deutsche Fassung absichtlich nicht, weil sie keine Vorstellung gibt von der Musik – es handelt sich um ein Tanzlied – und von der Knappheit der Mittel, mit der Kofler ein Maximum an Beziehungsreichtum erzielt. Es ist wohl kaum zu »beweisen«, aber mir scheint, daß Kofler nur als Außenseiter der italienischen Sprache, nachdem er sich bewußt und ohne Not für sie entschieden hatte, zu dieser entschlackten, fast schwerelosen Dichtung fand, in der die Wörter funkeln, als wären sie soeben wiedergeboren. Indem er die Wörter wie Dinge, wie Mosaiksteinchen bewegt, öffnet der Dichter den Vorhang auf unver-

mutete Welten. Auch Kinder, bemerkt Freud²³ in seiner Schrift über den Witz, behandeln die Wörter gern als Dinge, sie haben ihre Freude an Gleichklängen und achten nicht auf den Sinn. Bei einem Dichter wie Kofler entsteht aus dem Spiel allerdings ein neuer Sinn; der mit Worten jonglierende Gebirgsmatrose hat »andere Gesänge« zu bieten. Die Weltbühne für das Nomadentum der Gedichte ist ein einfacher Küchentisch, auf dem ein paar mediterrane Kräuter liegen.

Anmerkungen

- 1 Ernst Jandl: *zweifel an der sprache*, in: Jandl: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Darmstadt-Neuwied 1985, S. 502 ff.
- 2 Interview mit Franco Biondi, in: *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, hg. von Lerke von Saalfeld, Gerlingen 1998, S. 145 f. Vgl. auch meinen Essay *Das Prinzip Unsicherheit*, in: *manuskripte 147* (2000).
- 3 Ebd., S. 153.
- 4 Yoko Tawada: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, in: *Ernst Jandl. Musik Rhythmus Radikale Dichtung*, hg. von Bernhard Fetz, Wien 2005 (= *Profile 12*), S. 195 ff.
- 5 In: Rafik Schami: *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, München 2000, S. 54 f.
- 6 Ernst Jandl: *visite*, in: Jandl: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Darmstadt-Neuwied 1985, S. 263.
- 7 Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in: Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*, Einleitung von Peter Gay, Frankfurt/Main 1992, Kapitel IV, besonders S. 133 f.
- 8 In: *Ich habe eine fremde Sprache gewählt*, hg. von Lerke von Saalfeld, S. 176.
- 9 Biondi, in: ebd., S. 148.
- 10 Feridun Zaimoglu: *Kanak Sprach. 24 Mistöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg 1995, S. 23. Das Phänomen einer gleichsam doppelten Aphasie von Zuwanderern mag in der Wirklichkeit vorkommen, das »hybride« Deutsch, das die von Zaimoglu interviewten türkischstämmigen jungen Männer sprechen, ist aber durchaus »korrekt« (und eine nicht-hybride Umgangssprache heute gar nicht mehr denkbar). Ob diese Korrektheit vielleicht auf das Konto des Autors geht, ließe sich nur durch einen Vergleich der Tonbandaufzeichnungen mit den Transkriptionen klären. Wie dem auch sei, die im Buch abgedruckten Texte bestätigen das von Zaimoglu im Vorwort behauptete »fehlerhafte Alemannisch« nicht.
- 11 Dimitré Dinev: *Spas schläft*, in: Dinev: *Ein Licht über dem Kopf. Erzählungen*, Wien 2005, S. 98.
- 12 H.C. Artmann: *Das Suchen nach dem gestrigen Tag oder Schnee auf einem heißen Brotwecken*, in: Artmann: *Gesammelte Prosa*, hg. von Klaus Reichert, Salzburg-Wien 1997, S. 9 f.
- 13 Dinev: *Kein Wunder*, in: *Ein Licht über dem Kopf*, S. 184. »Nemec« bedeutet im Tschechischen »der Deutsche«, so daß von der anderen Sprache her eine groteske Tautologie durchscheint, etwa: »Der Deutsche kann Deutsch.« Wenn man weiß, daß »nem« im Tschechischen auch »stumm« bedeutet, potenziert sich der Sprachwitz: »Der Deutsche kann Deutsch, aber er spricht nicht.« (Diesen Hinweis verdanke ich Dana Pfeiferová.)

- 14 Diese Prozesse habe ich in meinem *Lob der Entfremdung* darzustellen versucht (in: *Flucht und Erhebung*, Wien 1997).
- 15 Franco Biondi: *Die Fremde wohnt in der Sprache*, in: *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der »Ausländerliteratur«*, hg. von Irmgard Ackermann und Harald Weinrich, München 1986.
- 16 Ilija Trojanow: *Döner in Walhalla oder Welche Spuren hinterläßt der Gast, der keiner mehr ist?*, in: *Döner in Walhalla. Texte aus der anderen deutschen Literatur*, hg. von Ilija Trojanow, Köln 2000, S. 11.
- 17 Emine Sevgi Özdamar: *Himmelaugige Frau*, in: *Döner in Walhalla*, S. 43–51. Der Text ist ein Auszug aus dem Roman *Das Leben ist eine Karawanserei - hat zwei Türen - aus einer kam ich rein*. Köln 1992, dort S. 15 ff.
- 18 Emine Sevgi Özdamar: *Mutterzunge. Erzählungen*, Berlin 1990, S. 9–14.
- 19 Terézia Mora: *Seltsame Materie. Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg 1999. Vgl. dazu *Durchscheinendes Osteuropa. Interview mit Terézia Mora* in der Göttinger Internetzeitschrift *wortlaut.de* (<http://www.hainholz.de/wortlaut.mora.htm>). Das Interview wurde im Oktober 1999 von Harris Dzajic und Volkmarr von Pechstaedt geführt.
- 20 Rafik Schami: *Der ehrliche Lügner*, Weinheim 1992, S. 130.
- 21 Interview mit Schami, in: *Ich habe eine fremde Sprache gewählt*, hg. von Lerke von Saalfeld, S. 51 f. Die treffende Charakterisierung zeigt, daß auch ein »reiner Geschichtenerzähler« wie Schami seine sprachlichen Mittel sehr bewußt einsetzt, vielleicht nicht bei der ersten Niederschrift, sicher aber in späteren Arbeitsphasen.
- 22 Gerhard Kofler: *Selbstgespräch im Herbst / Soliloquio d'autunno*, Innsbruck 2005, S. 50. Kurt Neumann schreibt über Kofler: »früh ist in ihm die lust an den versen erwacht, früh liegt der wechsel in die andere sprache nahe. der ortsansässige eingefleischte widerstand gegen die befohlene sprache erweist sich ihm als chance, die sprachliche differenz in ein ganz eigenes künstlerisches produktionsmittel zu verwandeln.« (Kurt Neumann: *Dichter der klaren Stimme*, in: *ff - Südtiroler Wochenmagazin*, 48/2005).
- 23 Freud: *Der Witz*, S. 133. Beispiele für »kindliche« Sprachbehandlung findet man in großer Zahl bei Yoko Tawada. In dem eingangs zitierten Essay über *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* personifiziert die Autorin Buchstaben und läßt sie in kleinen Geschichten auftreten: »Die Buchstaben sind nicht nur frech, sondern überflüssig. Einige von ihnen haben keinen Grund zu existieren«, werden aber trotzdem in der Sprachfirma »behalten«, weil sie mit ihrer Faulheit die *raison d'être* der fleißigen Buchstaben bestätigen. Auch bei Özdamar beleben sich die Buchstaben, sie sehen aus wie laufende Schlangen, frierende Bäume oder wie ein Herz, in dem ein Pfeil steckt ...