

6. Die Anderen erzählen: Dimitré Dinev

Dimitré Dinev findet für sein Schreiben ein literarisches Feld vor, in dem Vladimir Vertlib für Immigrant*innen bereits einiges erreicht hat. Das Schweigen über Immigration ist gebrochen, das Thema in die Literatur eingeführt und in der Kritik als relevant erkannt. Während Vertlib in seinen Werken das Schweigen erkundete, das es zu brechen galt, konzentriert sich Dinev auf die vielen Geschichten von Immigrant*innen, die hinter diesem Schweigen liegen und selten an die Öffentlichkeit gelangen. Sein Durchbruch als Autor mit seinem Roman *Engelszungen* im Jahr 2003 bedeutet auch den Durchbruch für das Thema Immigration im österreichischen literarischen Feld und weit darüber hinaus. Die Kritik zeigt sich begeistert, dass sich ein Schriftsteller den wenig beachteten Immigrant*innen widmet. Doch die kritische Anerkennung gilt nicht allein der gesellschaftlichen Relevanz seines Schreibens. Einhelliges Lob erfährt Dinev zudem für die erzählerische Gestaltung seiner Texte. Diese nimmt auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinen Werken erheblichen Raum ein. Dabei wird sein Erzählstil meist in Anlehnung an bereits existierende Erzähltraditionen gelesen. Martin Hielscher verortet sein Schreiben im oralen Erzählen und bezeichnet *Engelszungen* als einen »zeitgenössischen Schelmenroman« (Hielscher, 2006, 200f.). Auch Maria Brunner sieht deutliche Verbindungen zum Pikaresken (Brunner, 2013). Michaela Bürger-Koftis beschreibt Dinev als »Märchenerzähler und Mythenflüsterer der Migration« (Bürger-Koftis, 2008, 135). Wolfgang Müller-Funk spricht von der »Rückkehr des Familienromans« (Müller-Funk, 2009, 64). Damit werden zentrale Elemente von Dinevs Schreiben benannt. Dennoch greifen all diese Interpretationen zu kurz, weil sie im Blick zurück gerade das Neue an Dinevs Schreiben übersehen. Er entwickelt auf Basis dieser Traditionen eine neue Form des Erzählens, ein Erzählen aus der Perspektive der Anderen.

Diese Erzählform erlaubt dem Autor, das Paradox abzubilden, dass ein Erzählen der Anderen in sich birgt. Andere sind deswegen Andere, weil sie nicht gehört werden. Ein Erzählen aus der Perspektive der Anderen beinhaltet also, die Geschichten von Immigrant*innen zu erzählen und dabei sichtbar zu machen, dass diese normalerweise nicht an die Öffentlichkeit gelangen. Gleichzeitig dürfen die Figuren nicht als Andere festgeschrieben werden, sondern müssen ein Eigenleben entwickeln, das über diese Rolle hinausweist. Mit anderen Worten, es gilt, ihre existentielle Würde zu wahren (Höyng, 2022, 297). Der studierte Philosoph Dinev knüpft mit dieser Form des Erzählens an Emma-

nuel Lévinas an, der der Selbstzentriertheit der abendländischen Philosophie nach der Shoa eine Philosophie der Anderen entgegensetzte: »An die Stelle des Heideggerschen Seinsdenkens setzt Lévinas die angestrenzte Zuwendung zur Andersheit des anderen Menschen, an die Stelle einer Philosophie jenseits von Ethik eine *Ethik jenseits der bisherigen Philosophie*« (Taureck, 2002, 12, Hervorhebung im Original). Lévinas habe eine »ganz große Rolle« für ihn gespielt, so der Autor im Gespräch mit mir (Sievers, 2017b, 52).¹ Er habe sein Denken geöffnet (Interview). Dinev übersetzt die zentrale Position, die Lévinas den Anderen in seiner Philosophie einräumt, in Erzählungen: »Ich muss all die Sachen in der Philosophie, wenn sie mir wichtig sind, aus der Theorie lösen und in einer Geschichte erzählen« (Dinev in Schwens-Harrant, 2014a, 41; vgl. dazu Höyng, 2022, 295f.). Ihm geht es dementsprechend um ein Erzählen, das von den Anderen ausgeht: »Die Anderen sind die Wichtigsten beim Erzählen. Nicht das Subjekt, sondern die Anderen« (Dinev, 2005b, 140). Sie dürfen dem Selbst nicht untergeordnet werden, sondern sollen, und darin besteht die Herausforderung, als Andere sichtbar werden.

Die Anderen sind bei Dinev genau wie bei Lévinas die schutzlosen Anderen, die Armen und Fremden, die unsere Freiheit in Frage stellen: »Die eigentliche Epiphanie des Anderen besteht darin, uns durch sein Elend im Antlitz des Fremden, der Witwe und des Waisen zu fordern« (Lévinas, 2002, 107). Der Andere lässt das Selbst nicht in seiner Selbstzufriedenheit ruhen, sondern verlangt, dass es Verantwortung übernimmt:

Vor dem Antlitz eines bettelnden Kindes ist diese Verantwortung am deutlichsten festzumachen. In seiner Erscheinung kommt alles zusammen: Botschaft, Ruf, Vorwurf, Ohnmacht. Es beschäftigt und beunruhigt uns sofort, weil es unausweichlich die Frage nach unserer Verantwortung stellt. (Dinev, 2010, 14)

Bei Dinev ist der Andere häufig, aber nicht immer ein Immigrant. Dabei geht es ihm nicht um Immigrant*innen per se. Er interessiert sich für jene, die ausgebeutet oder dämonisiert und nicht gehört werden. Dazu gehören Opfer von Frauenhandel, wie sie in seinem 1999 uraufgeführten Theaterstück *Russenhuhn* im Zentrum stehen, Geflüchtete (wie in den Erzählungen »Boshidar« (2000) und »Lazarus« (2001) sowie im Roman *Engelsungen* (2003) und im Film *Spanien* (2012)) oder Arbeiter im informellen Sektor (»Spas schläft« (2001) und *Engelsungen*). Nicht von ungefähr stammen viele seiner Immigrant*innen aus den kommunistischen Staaten in Mittel- und Osteuropa und sind damit Andere des kapitalistischen Westens, bevor sie nach dem Fall des Eisernen Vorhangs als Immigrant*innen zu Anderen im Kapitalismus werden. Dabei bleibt auch die Ausgrenzung Anderer im Kommunismus nicht unberücksichtigt. Dennoch ist das Thema Immigration in seinen Werken fast durchgehend ein Angelpunkt. Texte, die darüber hinaus gehen, wie seine Auseinandersetzung mit den Anderen in der religiösen Tradition, antiken Literatur und Philosophie in der Erzählung »Von Haien und Häuptern« (2005g; vgl. Kazmaier, 2022), sind eher selten und finden auch in der Kritik wenig

1 Das Gespräch mit dem Autor fand am 7. Juli 2016 statt und wurde in Ausschnitten veröffentlicht (Sievers, 2017b). Jene Passagen, die in diese Publikation nicht eingeflossen sind, werden im Folgenden unter dem Kürzel »Interview« im Text zitiert.

Aufmerksamkeit. Eine solche Erweiterung des Blicks über Migration und Minderheiten hinaus gelingt erst Julya Rabinowich mit ihren literarischen Texten (vgl. Kapitel 7).

Dinevs neue Erzählform macht sichtbar, dass Immigrant*innen nicht per se Andere sind, sondern durch Ausgrenzung zu Anderen werden. Deswegen befasst sich der Autor ausführlich damit, wie diese Ausgrenzung durch gesellschaftliche Ordnungen und Gesetze vonstattengeht: »Das Leben der Flüchtlinge und Einwanderer/Einwandererinnen in Dinevs Texten wird häufig von ihrer Marginalisierung durch das Gesetz geprägt. Gesetze drängen sie in die Schwarzarbeit und damit in die Illegalität« (Schweiger, 2006, 46). Zudem manifestiert sich in seinem Erzählen, dass diese Figuren selten die Möglichkeit erhalten, ihre Geschichten zu erzählen:

Jeder, der das Land verlässt, in dem er aufgewachsen ist, ist eine Geschichte. Aber viele kommen nicht so weit, diese Geschichte zu erzählen. Sie können erst erzählen, wenn sie der Sprache mächtig sind und wenn sie jemanden gefunden haben, der zuhört. Viele werden auch daran gehindert, ihre Geschichten zu erzählen. Oder ein Anderer erzählt sie für sie und macht Politik damit. Man hat dann selbst keine Stimme in der Gesellschaft. Man ist jenseits des politischen Geschehens. (Dinev in Sievers, 2017b, 54)

Dinev gibt nicht nur denen eine Stimme, die in der Gesellschaft keine haben. Er integriert dieses Paradox in seine Erzählform. Er erzählt die Geschichten von Immigrant*innen und thematisiert gleichzeitig, dass diese ihre Geschichten nicht erzählen können bzw. dass ihnen niemand zuhört. Wir lesen über sie, obwohl sie unsere Sprache noch nicht sprechen (wie in der Erzählung »Boshidar«), oder sie erzählen ihre Geschichten einem Toten, weil ihnen sonst niemand zuhört, ohne dass erklärt wird, wie diese danach den Weg zu uns gefunden haben (*Engelszungen*). Teilweise werden sie auch selbst als lebende Tote dargestellt, weil sie so stark an den Rand der Gesellschaft gedrängt sind, dass sie am Leben nur sehr begrenzt teilhaben und sich daher auch nicht einbringen können. Das gilt insbesondere für jene, die von Abschiebung bedroht oder die all ihrer Menschenrechte beraubt sind, wie die Zwangsprostituierten im Theaterstück *Russenhuhn*. Dennoch fixiert Dinev seine Figuren nie auf eine Identität, sondern präsentiert sie immer als ambivalent. Sie sind nicht nur Andere, sondern auch Held*innen, noch mehr, sie befinden sich nach dem Vorbild von Ovids *Metamorphosen* ständig in Veränderung. Die griechischen Mythen und die Bibel, die Dinev in Anlehnung an C.G. Jung und seine Epigonen als Speicher von Archetypen europäischen Denkens liest (Dinev, 2008c), dienen ihm als Ausgangspunkt, um Altbekanntes neu und damit ambivalent zu erzählen.² Zu diesem Zweck arbeitet Dinev unter anderem mit Humor, insbesondere mit Elementen des Karnevalesken, die nach Michail Bachtin per se Ambivalenz gegenüber dem Verachten zum Ausdruck bringen (Bachtin, 1987, 60f.). Zudem spielt er mit gleitenden Bedeutungen in

2 Der Bezug auf die Bibel, der sich in vielen seiner Texte findet, darunter neben denen, die im Folgenden diskutiert werden, auch »Lazarus« und »Kein Wunder« (Dinev, 2001b; ders., 2005d; vgl. dazu Rădulescu, 2013, 50–54; 78), sollte dementsprechend nicht theologisch, sondern kulturgeschichtlich verstanden werden. So erklärt Dinev: »[D]as Buch, das den größten Einfluss auf die europäische Geschichte gehabt hat, ist die Bibel, also ein hebräisches Buch – ein Buch, das von Ereignissen berichtet, die sich weit weg von Europa zugetragen haben, die uns aber so nah gegangen sind wie kaum andere, so nah bis zur Erschütterung unserer Existenz« (Dinev, 2008c).

der deutschen Sprache.³ Er beleuchtet zentrale Begriffe aus so vielen unterschiedlichen Perspektiven, dass sie sich nicht mehr auf eine Bedeutung festlegen lassen. Damit gibt er zu verstehen, dass Veränderung möglich ist, nicht nur auf individueller, sondern auch auf gesamtgesellschaftlicher Ebene.

Im Folgenden wird anhand ausgewählter Werke herausgearbeitet, wie Dinev diese spezifische Form des Erzählens der Anderen, die für seine Positionierung im österreichischen literarischen Feld zentral ist, über die Jahre entwickelte. Diese Form des Erzählens beschränkt sich nicht allein auf seine Prosa, sondern ist Mittel seines künstlerischen Schaffens insgesamt. Wahrscheinlich lässt sich dieses schon in seinen ersten Filmskripten nachweisen, die jedoch nie verfilmt wurden und auch als Texte nicht zugänglich sind. Auf jeden Fall aber entwickelt er ein zentrales Mittel seines Erzählens, das auch sein späteres Werk prägt, in seinem Theaterstück *Russenhuhn*, das 1999 uraufgeführt wurde. Dabei handelt es sich um das Erzählen aus der Perspektive der lebenden Toten. In seiner Kurzgeschichte »Boshidar«, mit der Dinev im Jahr 2000 den dritten Preis im Literaturwettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« gewann, nutzt er das Mittel der karnevalesken Parodie einer Heldengeschichte, um die Geschichte eines Migranten zu erzählen und ihn damit als Anderen und als Helden auszuweisen. In seiner Erzählung »Ein Licht über dem Kopf«, für die er 2001 den ersten Preis im Kurzgeschichtenwettbewerb des Andiamo Verlags und des Kulturamts der Stadt Mannheim erhielt, findet sich zum ersten Mal ein Erzählen, das sprachliche Fixierungen in Frage stellt. In seiner Kurzgeschichte »Spas schläft«, die 2001 im Band *Die Inschrift* erschien, befasst er sich ausführlich damit, wie Menschen durch Gesetze zu Anderen gemacht werden. All diese erzählerischen Mittel fließen in seinen Roman *Engelszungen* ein, der europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive der Anderen erzählt. Die Kritik, die Dinev und seinem Thema zum Durchbruch verhalf, tat sich schwer mit seiner differenzierten Auseinandersetzung mit den Anderen. Stattdessen wurde er als Autor auf die Rolle des Immigranten reduziert und seine Literatur als Inbegriff österreichischer Immigrantensliteratur gelesen, auch wenn sie sich genau dieser Reduktion widersetzt. Bevor es jedoch darum geht, wie er sich selbst über seine Werke positioniert und wie er von der Kritik positioniert wird, widme ich mich zunächst der Frage, wie Dinev zu diesem Erzähler der Anderen wurde. Dabei hatte er anders als Vertlib weniger mit den sprachlichen als mit den rechtlichen Grenzen des Feldes zu kämpfen, die ihn als Nicht-Staatsbürger ausgrenzten.

3 Das erinnert nicht von ungefähr an Jacques Derridas Vorstellung von sprachlichen Zeichen als nicht fixierbar, wie sie im Begriff »différance« Ausdruck findet (Derrida, 1972). Derrida kritisierte das erste Hauptwerk von Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit* (1961), dafür, dass seine Philosophie der Anderen an der selbstzentrierten Sprache der abendländischen Philosophie festhält (Derrida, 1976). In seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* (1974) nimmt Lévinas diese Kritik auf und schreibt in einer Sprache, die sich Fixierungen widersetzt.

6.1 Dinevs Weg vom Anderen zum anerkannten Erzähler⁴

Jedes Schreiben ist in gewisser Weise autobiografisch motiviert, betont Dinev in einem Interview: »Ich glaube kaum, dass ein Schriftsteller ohne autobiographischen Ansatz auskommt, auch wenn er nicht seine Autobiographie schreibt. Aber er ist zumindest ein Chronist des Lebens um ihn herum« (Dinev, 2005b, 139). Obwohl keines seiner Werke sich in dem Maße an seine Autobiografie anlehnt, wie das bei Vertlib der Fall ist, entspringen sie doch dem Habitus eines Schriftstellers, der selbst lange die Rolle des Anderen einnahm. Dinev gehört einer Generation an, die sich im kommunistischen Bulgarien der Freiheit der Meinungsäußerung beraubt sah, bevor sie in den Westen emigrierte, um dort wieder in die Rolle des Anderen gedrängt zu werden. Diese Ausgrenzung manifestierte sich auch im literarischen Feld, in dem sich Dinev als Nicht-Staatsbürger vom Zugang zu Stipendien und Preisen ausgeschlossen sah. Gut ein Jahrzehnt war er deswegen der unbekannte Ko-Autor von mehreren Filmskripten und einem Theaterstück, bevor er selbst mit seinen Erzählungen und schließlich mit seinem Roman *Engelszungen* Bekanntheit erlangte. Dennoch arbeitet er bis heute oft mit Kolleg*innen zusammen. Die Auseinandersetzung mit Anderen ist also nicht nur zentral für sein Erzählen, sondern auch für seinen Schreibprozess.

Dinev wurde 1968 in Plovdiv geboren und wuchs im kommunistischen Bulgarien auf. Kunst und Kultur waren schon in seinem Elternhaus von besonderer Bedeutung. Die Bibliothek seiner Eltern versorgte ihn mit Weltliteratur. Ohne sie wäre er nie zum Schriftsteller geworden, so der Autor im Gespräch mit mir. Zu seinen frühen Leseerfahrungen zählten Mark Twain, Alexandre Dumas und Walter Scott. Später folgten die großen französischen Romanciers des 19. Jahrhunderts wie Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Choderlos de Laclos, Victor Hugo und Émile Zola. Sie weckten in ihm das Interesse daran, selbst Schriftsteller zu werden: »Sie haben mich so neugierig gemacht, dass ich selber schreiben wollte« (Dinev in Sievers, 2017b, 50). Schon damals war er also fasziniert vom Erzählen, das sich kritisch mit den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit auseinandersetzte. Die Gesellschaftskritik war dabei für ihn von genauso entscheidender Bedeutung wie das Erzählen. Der Autor betonte, dass jegliche Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur im Kommunismus eine Form der Opposition war. Das war für ihn als Jugendlichen auch einer der wesentlichen Anreize dafür, amerikanische Literatur zu lesen:

Dazu muss man wissen, dass Literatur gerade für die Rebellen in der Klasse damals so wichtig war wie Popmusik. Mit sechzehn, siebzehn haben wir die ganze amerikanische Literatur gekannt. Jeder hatte mindestens einen Roman von den Klassikern gelesen, Hemingway, Salinger, Fitzgerald, Steinbeck. (Dinev in Sievers, 2017b, 38)

4 Als Grundlage für diesen Abschnitt dienten, neben meinem Interview mit Dinev, hauptsächlich die Informationen zu Dinevs schriftstellerischer Laufbahn, die Klaus Servene, der Leiter des Andiamo Verlags in Mannheim, über Jahre hinweg auf der Website seines Verlags sammelte (Servene, 2009). Die Website ist seit der Auflösung des Verlags im Jahr 2017 nicht mehr verfügbar. Als hilfreich erwiesen sich außerdem zwei Artikel von Michaela Bürger-Koftis und Sandra Vlasta (Bürger-Koftis, 2008; Vlasta, 2012).

Literatur beinhaltet damit für ihn immer schon Gesellschaftskritik. Doch seine oppositionelle Haltung äußerte sich nicht nur intellektuell. Dinev widersetzte sich als Punk sichtbar dem System und sah sich deswegen während seiner schulischen Laufbahn Repressionen ausgesetzt: »Ich habe dafür teuer bezahlen müssen und habe natürlich sehr viel mit Vorurteilen zu kämpfen gehabt. Viele Lehrer haben mich aufgrund meines Aussehens beurteilt« (Dinev in ebd., 38). Zu den wenigen Personen, die seinem Aussehen keine Bedeutung beimaßen, zählte eine Literaturlehrerin: »[Sie] war die erste, die mir zugehört hat. Sie hat mich sofort geliebt. Das war eine so großartige Erfahrung für einen jungen Menschen, der immer an Grenzen stößt, den niemand ausreden lässt, weil er einfach so aussieht« (Dinev in ebd., 38). Dinev sieht sich also schon in seiner Schulzeit als Anderer ausgegrenzt und erkennt daher früh, was es bedeutet, auf die Rolle des Anderen fixiert und damit der Stimme beraubt zu werden.

Dinevs kritische Haltung manifestierte sich auch in seinen ersten literarischen Texten, die er in Bulgarien verfasste, von denen er aber aufgrund der Zensur nur sehr wenige publizieren konnte (Sievers, 2017b, 38). Um die Zensur zu umgehen, äußerte er seine Gesellschaftskritik wie viele andere Autor*innen – man denke zum Beispiel an Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983) – versteckt in Texten, in denen es zumindest oberflächlich nicht um die zeitgenössischen Gegebenheiten in Bulgarien ging. So berichtete er im Gespräch mit mir von einem Theaterstück, das er während seines Wehrdienstes in der bulgarischen Armee gemeinsam mit anderen Soldaten auf die Bühne brachte. Das Stück basierte auf der Erzählung »Une fille blonde« des französischen Schriftstellers Maurice Druon, die 1948 zum ersten Mal erschien (Druon, 1973).⁵ Im Zentrum dieses Textes stehen acht schwerverletzte französische Soldaten, die in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten sind und in einem Spital behandelt werden. In dieser Situation beginnt einer von ihnen, Failleroy, der am Fenster liegt, den anderen Geschichten über den schönen Ausblick, die Menschen auf der Straße und insbesondere eine wunderschöne blonde Frau zu erzählen. Ein zweiter, Mazargues, der weit entfernt vom Fenster liegt und vor allem durch seine derbe Sprache auffällt, entbrennt in Eifersucht. Er nimmt gleich, nachdem Failleroy verstorben ist, den Platz am Fenster ein, nur um feststellen zu müssen, dass dahinter nicht mehr als eine graue Mauer zu sehen ist. Als er seiner Enttäuschung darüber Luft macht, nimmt er den Soldaten, die zwischen Leben und Tod schweben, die Hoffnung, die Failleroy ihnen mit seinen Erzählungen gab. Für Dinev stellt das »Zimmer ohne Aussicht« ein gelungenes Bild für den Sozialismus dar (Pohl, 2006). Darüber hinaus nutzte der Autor die Vorlage, um Kritik an der Verrohung der Männer durch die Armee zu üben. Das geschah vor allem über die Sprache der Soldaten:

[I]ch habe die Möglichkeit genutzt, um sie so sprechen zu lassen, wie Soldaten sprechen, also sehr vulgär. Das war schon ein bisschen angelegt in der Erzählung, aber ich

5 Sandra Vlasta nennt den Text »Das goldhaarige Mädchen«. Sie beruft sich auf ein Interview mit Dinev, das 2006 im Programmheft zur Aufführung seines Stücks *Das Haus des Richters* im Akademietheater abgedruckt wurde (Vlasta, 2012, 239). Eine deutsche Übersetzung der Erzählung konnte nicht eruiert werden. Es könnte sich bei dem deutschen Titel also auch um eine deutsche Übersetzung des bulgarischen Titels durch Dinev handeln.

musste die Dialoge schreiben. Und die haben so gesprochen, wie wir gesprochen haben, wie Männer nach einem Jahr Gefangenschaft miteinander sprechen. Eine sehr reduzierte und raue Sprache, die gleichzeitig sehr reguliert ist, weil man bestimmte Sachen nicht sagen darf. Das beinhaltet auch poetische Möglichkeiten, denn die Sprache, die man dann spricht, ist sehr absurd. (Dinev in Sievers, 2017b, 40)

Dinev nutzt seine Dramatisierung der Erzählung dafür, Kritik an der bulgarischen Armee zu üben, die den Männern mit den Gefühlen auch die Sprache austreibt. Diese Kritik findet sich auch in seiner deutschsprachigen Prosa wieder, unter anderem in der Erzählung »Boshidar« (Dinev, 2000, 26) und im Roman *Engelszungen* (Dinev, 2003, 507–512). Doch während sie in diesen Texten offen ausgesprochen wird, versteckt der Autor sie im kommunistischen Bulgarien im Text eines französischen Autors, um die Zensur zu umgehen. Bei der politischen Überprüfung wird die Sprache des Stücks zwar kritisch gesehen: »Soldat Dinev, redet der bulgarische Soldat wirklich so vulgär?«. Doch der Autor kann dem entgegenhalten: »Aber Genosse Kommissar, das sind französische Soldaten. Die dürfen so reden.« Damit steht einer Aufführung nichts mehr im Wege (Dinev in Sievers, 2017b, 40).

Ende der 1980er Jahre beteiligte sich Dinev an den Protesten gegen das kommunistische Regime in Bulgarien (Rădulescu, 2013, 39). Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs keimte für einen kurzen Moment die Hoffnung auf, dass sich in Bulgarien etwas verändern würde: »Eine euphorische Zeit, die ich sehr genossen habe und von der ich nicht gedacht hatte, dass ich sie jemals erleben werde« (Dinev in Schwens-Harrant, 2014a, 29). Doch nachdem die kommunistische Partei nach einem Namenswechsel die ersten freien Wahlen gewann, entschied sich Dinev, Bulgarien zu verlassen: »Das konnte ich mir nicht erklären. Warum ein Volk wieder die Henker wählt« (Dinev in ebd., 29). Zu diesem Zeitpunkt hatten die Regierungen in Westeuropa bereits begonnen, ihre Grenzen für Menschen aus den ehemals kommunistischen Staaten zu schließen. Schon im November 1989 führte die österreichische Regierung eine Visapflicht für Bulgar*innen ein und erschwerte damit die legale Einreise nach Österreich (Fassmann und Fenzel, 2003, 285). In den 1990ern wurden dann mehrere Gesetze erlassen, die eine »Prekarisierung von MigrantInnen« zur Folge hatten (Horvath, 2014, 249). Dinev traf diese Gesetzesänderungen in voller Härte. Er konnte nicht mehr legal nach Westeuropa einreisen, sondern überquerte bei Nacht und Nebel illegal die Grenze von der Tschechoslowakei nach Österreich, wie er in zahlreichen Interviews schildert: »Ich bin nach Österreich gekrochen, unter dem Grenzzaun durch. Ich war in Traiskirchen, habe in Wien bei null angefangen« (Dinev in Rathmanner, 2003).⁶ Sein Asylantrag wurde abgelehnt, aber Dinev schrieb sich an der Universität Wien für Philosophie und russische Philologie ein und konnte auf diesem Wege legal im Land bleiben. Über Jahre hielt er sich mit verschiedenen Jobs über Wasser, arbeitete in einem Spielcasino, als Kellner, Garderobier und Vergolder (Jandl, 2003). Immer mehr sah er sich »in die Illegalität gedrängt und betrogen

6 Hinzu kam, dass Dinev einem zehnjährigen Ausreiseverbot unterlag, weil er durch seinen Militärdienst als Funker über strategisch wichtige Informationen verfügte (Heisz, 2006; Nüchtern, 2008, 62).

von Arbeitgebern« (Dinev in Sievers, 2017b, 45). Er entwickelte sich also vom Anderen im Kommunismus zum Anderen im Kapitalismus.

Diesen Erfahrungen widmet sich Dinev auch in seinem Essay »In der Fremde schreiben«, der zum ersten Mal 2004 in der Tageszeitung *Der Standard* erschien (Dinev, 2004b) und seitdem mehrfach nachgedruckt wurde, unter anderem in einer Sondernummer der Zeitschrift *Text + Kritik* zum Thema Literatur und Migration (Dinev, 2006b). Wie Michaela Bürger-Koftis richtig bemerkt, erwartet »der kundige Leser von Exil- und sogenannter Migrationsliteratur« unter diesem Titel »fast sicher einen Text, in dem philosophisch-psychologische Kriterien für das Schreiben in der Fremde genannt werden« (Bürger-Koftis, 2008, 139). Doch diese Erwartung wird enttäuscht. Dreiviertel des Textes handelt von den vielen Hürden, die es zu überwinden gilt, um in die Fremde zu gelangen und dort zu bleiben, von den Grenzzäunen und Grenzpolizisten, den Lagern und der Arbeitssuche, den Arbeits- und Aufenthaltsbewilligungen. Neben all dem, was der Kampf um das Bleiberecht verlangt, wird das Schreiben zu einer Herausforderung, die sich kaum noch bewältigen lässt: »In der Fremde zu schreiben, bedeutet, zu schreiben, nachdem man zehn Stunden gearbeitet oder acht Stunden Arbeit gesucht hat« (Dinev, 2004b). Dass sich die Anderen in den politischen Debatten zu Migration selten zu Wort melden, ist also nicht nur eine Frage der Gefahr, die damit einhergeht, wie Vertlib in seinen Werken illustriert. Viele sind so sehr damit beschäftigt zu überleben, dass für eine politische Auseinandersetzung kaum mehr Zeit bleibt: »Es ist ein langer Weg, bis man in die Fremde gelangt, aber ein noch längerer ist der Weg der Hand bis zur Feder« (ebd.). Ihnen fehlt es an der Freiheit, die es braucht, um als Selbst auftreten zu können. Dabei ermöglicht gerade das Schreiben, so der Autor abschließend, sich vom Fremdsein zu befreien:

Sollte man aber [...] das erste Wort niederschreiben und danach das nächste, bis das Blatt genauso schwarz wie weiß ist, sollte man also eines Tages doch in der Fremde weiterschreiben, oder auch erst damit beginnen, dann hat man das begriffen, was jeder Autor irgendwann erfährt, nämlich, dass das Wort seine Heimat ist. (Dinev, 2004b)

Dinev begann schon ein Jahr nach seiner Ankunft in Wien gemeinsam mit dem Österreicher Boris Manner Drehbücher in deutscher Sprache zu verfassen. Manner, der heute an der Universität für Angewandte Kunst in Wien unterrichtet, hatte damals bereits Erfahrung in der Filmbranche. Unter anderem übernahm er bei Werner Schroeters Verfilmung von Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, der 1991 in die Kinos kam, die Regieassistentz (Sievers, 2017b, 42). Dinev lernte Manner im Casino kennen: »Er war einer der wenigen österreichischen Akademiker, die ich auf meinem Weg durch diesen Dschungel von niedrigen Tätigkeiten, die ich ausgeübt habe, getroffen habe« (Dinev in ebd., 41). Manner wollte Shakespeares *Macbeth* verfilmen und konnte Dinev dafür gewinnen, mit ihm ein Drehbuch für diesen Film zu verfassen. Für Dinev war dieses gemeinsame Projekt eine erste Form der Anerkennung seines schriftstellerischen Könnens in Österreich: »Manner war sozusagen der Erste, der mir geglaubt hat, dass ich schreiben kann« (Dinev in ebd., 42). Der deutsche Text entstand in Zusammenarbeit zwischen Dinev, der eine Vorlage in bulgarischer Sprache verfasste, und Manner, der diesen Text gemeinsam mit dem Autor in die deutsche Sprache übersetzte. Dinev gibt allerdings selbst zu bedenken, dass das Genre Drehbuch nicht dieselbe Perfektion wie ein literarisches Werk verlangt:

»Dazu muss man sagen, dass ein Drehbuch ja nie ganz fertig ist. Es ist eine komische Form. Es hat kein eigenes Leben« (Dinev in ebd., 42).

Manner erhielt für das Drehbuch 1992 die Große Drehbuchförderung des Österreichischen Filmförderungsfonds. Dinev konnte dabei nur als Ko-Autor auftreten, weil Förderungen dieser Art zu diesem Zeitpunkt noch an die österreichische Staatsbürgerschaft gebunden waren. Der Autor sah sich also schon sehr früh mit den rechtlichen Grenzen des österreichischen künstlerischen Feldes konfrontiert. Kooperation mit anderen war für den nicht-österreichischen Staatsbürger nicht nur ein Weg, Anerkennung von Gleichgesinnten zu erhalten. Sie öffneten ihm auch den Zugang zu staatlichen Kunstförderungen. Das heißt jedoch nicht, dass sich der Künstler dadurch nicht ausgegrenzt fühlte: »Eines macht mich aber wirklich traurig. Obwohl ich auch auf Deutsch schreibe, findet meine Arbeit in Österreich unter meinem eigenen Namen keine Beachtung – aufgrund meiner Herkunft!« (Dinev in Stippinger, 2000b, 42).

Trotz des Preises wurde das Drehbuch nie verfilmt. Nach Meinung des Autors lag das an der politischen Interpretation des Stoffes, der vor dem Hintergrund des Aufstiegs der Rechten in Österreich gelesen wurde: »[D]er Stoff war vielen damals zu riskant. Der Regisseur hatte die Vorstellung, das mit echten Skinheads zu drehen. Die sollten Macbeths Leibwächter darstellen. Also, es wäre so eine politische Geschichte geworden. *Macbeth* ist ja zeitlos« (Dinev in Sievers, 2017b, 42). Von diesem Misserfolg ließ sich der Autor jedoch nicht bremsen. Er war in den 1990er Jahren an noch mindestens drei weiteren Filmprojekten beteiligt. Eines der Drehbücher mit dem Titel *Die Farbe der Träume* versetzte die Geschichte der Argonauten in die österreichische Gegenwart (Sievers, 2017b, 43). Dieses Projekt, das wieder in Kooperation mit Boris Manner entstand, erhielt eine lobende Erwähnung im Carl-Mayer-Drehbuchwettbewerb der Stadt Graz. Die Jury betrachtete den Stoff als Sujet für einen Kinofilm und wollte an einer Weiterentwicklung der Geschichte kooperativ mitwirken (Frankfurter, 1996). Ein weiteres Drehbuch »war eine Migrationsgeschichte« (Dinev in Sievers, 2017b, 43).

Der Durchbruch gelang Dinev mit den Drehbüchern nicht, auch weil keines je verfilmt wurde. Dennoch verdankte er der Zusammenarbeit mit Manner seine erste literarische Arbeit, die auch in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, allerdings wieder nur begrenzt unter seinem Namen. Manner vermittelte den Autor an die Regisseurin und Schauspielerin Evelyn Fuchs, die mit dem Ariadne Theater, einer freien Theatergruppe in Wien, ein Projekt zum Thema Frauenhandel plante: »Boris Manner hat ihr gesagt, dass sie mich braucht, um so einen Stoff zu machen« (Dinev in ebd., 43). Dinev verfasste für dieses Projekt das Stück *Russenhuhn*, das 1999 im alternativen Kulturzentrum WUK (Werkstätten- und Kulturhaus) in Wien uraufgeführt wurde. Das Stück fand zumindest ansatzweise Aufmerksamkeit in der Kritik. Diese wurde jedoch wieder nicht primär Dinev zuteil, sondern vor allem der Regisseurin Evelyn Fuchs (Vlasta, 2012, 242). Erst seit 2005, also nachdem der Autor mit seinem Roman *Engelszungen* bekannt geworden war und mit *Das Haus des Richters* ein weiteres Theaterstück, noch dazu ein Auftragswerk des Burgtheaters, von ihm vorlag, ist *Russenhuhn* als Manuskriptkopie über den Sessler Verlag erhältlich.⁷ Vorher fand sich für dieses Werk kein Interessent. Er als Autor blieb

7 Thomas Sessler begann seine Tätigkeit in Wien 1968 mit der Ansage, er wolle den »österreichischen Dramatikern« ein Dach geben (Darin und Seidl, 1988, 310) – er steht also ganz in der Tradition

also weiterhin Zuarbeiter. Immerhin erhielt Dinev für die Arbeit an dem Stück ein Arbeitsstipendium der Kunstsektion, die damals im Bundeskanzleramt angesiedelt war.⁸ Dennoch überrascht es nicht, wenn der Autor auf die Frage, ob es Diskriminierung im Literaturbetrieb gibt, antwortet: »Ich glaube, das Problem ist vielleicht umgekehrt. Es gibt überall Diskriminierung, und man hat erwartet, dass es das wenigstens im Literaturbetrieb nicht gibt« (Dinev in Sievers, 2017b, 56).

Neben seiner Arbeit für das Theater begann Dinev Ende der 1990er Jahre, Erzählungen bei Literaturwettbewerben einzureichen, und zwar nicht nur in Österreich, sondern auch in Deutschland. Auf diesem Weg fand er zum ersten Mal auch offiziell Anerkennung als Autor. 2000 gewann er den dritten Preis für seine Erzählung »Boshidar« im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« des vereins exil (Dinev, 2000; zum Preis vgl. Abschnitt 4.11). 2001 erhielt er für »Ein Licht über dem Kopf« den ersten Preis im Kurzgeschichtenwettbewerb des Andiamo Verlags und des Kulturamts der Stadt Mannheim (Dinev, 2001a).⁹ Diese beiden Preise wirkten sich entscheidend auf seine weitere Laufbahn aus, auch wenn Dinev über den dritten Preis des vereins exil zunächst enttäuscht war, wie er im Gespräch mit mir gestand: »Jetzt habe ich nicht einmal bei den Tschuschen den ersten Preis bekommen, wie soll das weitergehen?« (Dinev in Sievers, 2017b, 45). Doch dann war er von allen Preisträger*innen im Wettbewerb der einzige, dem die Leiterin des Vereins, Christa Stippinger, vorschlug, ein Buch mit ihr zu machen.¹⁰ Stippinger arbeitet immer wieder mit Autor*innen, von denen sie besonders überzeugt ist, an individuellen Buchprojekten und ermöglicht ihnen damit den nächsten Schritt auf ihrem Weg zur Anerkennung im literarischen Feld (Schwaiger, 2016d, 95f.). Aus einer solchen Zusammenarbeit ging der Erzählband *Die Inschrift* hervor, der 2001 im

von literarischen Akteur*innen, die zur Etablierung der österreichischen Literatur beitrugen. Der Thomas Sessler Verlag ist eng verbunden mit dem Georg Marton Verlag, der 1911 in Wien gegründet wurde, 1938 nach dem Einmarsch Hitlers geschlossen werden musste und nach 1945 durch die Währungsreformen zugrunde ging. Sessler kaufte den Marton Verlag und damit auch die Rechte auf Werke von Ödön von Horvath, Anton Kuh, Jura Soyfer etc. und gewann mit Peter Turrini, H.C. Artmann, Wolfgang Bauer, Brigitte Schwaiger etc. auch seitdem bedeutende Autor*innen dazu.

- 8 Der Autor ging im Gespräch mit mir davon aus, dass er das Stipendium für die Arbeit an dem Stück erhielt (Interview). Leider ließ sich diese Aussage nicht verifizieren. Nach Information der Kunstsektion ist unklar, ob sein Antrag für das Stipendium nicht bereits vernichtet wurde. Selbst wenn er noch existiert, liegt er inzwischen im Staatsarchiv, das wiederum von der Kunstsektion eine Aktenzahl benötigt, um diesen zugänglich zu machen. Aktenzahlen aus dem Jahr 1999 liegen der Kunstsektion jedoch leider nicht mehr vor (Mail von Jennifer Karl, Staatsarchiv, 24. Juli 2020; Mail von Karin Pollak, Sektion Kunst und Kultur, Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport, 24. Juli 2020 sowie Telefongespräch mit Karin Pollak, 27. Juli 2020).
- 9 Dinev betont, dass die Autor*innen an diesem Wettbewerb anonym teilnehmen konnten (Fenkart, 2010). Im Interview mit mir erklärt er: »Am besten sind jene Wettbewerbe, bei denen die Texte anonymisiert werden. Ich finde, das sind die ehrlichsten« (Dinev in Sievers, 2017b, 44).
- 10 Dabei darf nicht übersehen werden, dass es nicht nur von Christa Stippinger abhing, ob es zu so einer Zusammenarbeit kam. Anna Kim, die im selben Jahr mit dem ersten Preis des Wettbewerbs ausgezeichnet wurde, hielt danach bewusst Distanz zur edition exil und zu Christa Stippinger, weil sie nicht als Migrantin, sondern als Österreicherin wahrgenommen werden wollte (vgl. Abschnitt 8.4).

Verlag edition exil erschien.¹¹ Dass dieser Band so schnell zustande kam, hing auch damit zusammen, dass Dinev die Erzählungen, die er für Wettbewerbe geschrieben hatte, für diesen Band wiederverwenden konnte: »[W]enn du bei vielen Wettbewerben mitmachst, ist das Gute, dass du irgendwann etwas wie eine Erzählsammlung geschrieben hast, mit Erzählungen, die sehr unterschiedlich sind, weil sie eben zu unterschiedlichen Themen geschrieben sind« (Dinev in Sievers, 2017b, 44). Den Vertrieb für das Buch übernahm der Andiamo Verlag, bei dessen Wettbewerb Dinev den ersten Preis gewann. Da sich edition exil wie viele kleine österreichische Verlage mit dem Vertrieb, insbesondere in Deutschland, sehr schwertut, darf die Bedeutung dieser Unterstützung für die Sichtbarkeit der Publikation nicht unterschätzt werden.

Der Leiter des Andiamo Verlags, Klaus Servene, war zudem für Dinev persönlich von besonderer Bedeutung, weil er von Anfang an bedingungslos an alles glaubte, was er schrieb: »[E]r war so überzeugt, dass er mich angesteckt [hat]« (Interview). Servene setzte sich intensiv dafür ein, den Autor auch in Deutschland und darüber hinaus bekannt zu machen. So wurde die Erzählung »Ein Licht über dem Kopf«, für die Dinev den Preis des Andiamo Verlags erhielt, schon 2002 ins Schwedische übersetzt und auf Radio Stockholm gesendet. Im selben Jahr war der Schriftsteller zu ersten Lesungen im Raum Mannheim eingeladen. Im Februar las er in Heidelberg und Mannheim. Im Sommer war er zu Gast bei der Eröffnung des Literatursommers Baden-Württemberg in Mannheim, wo er Ausschnitte aus dem Roman *Engelszungen* las. Auch der Roman wäre beinahe in Deutschland erschienen. Dinev verfasste die ersten 100 Seiten des Textes für die dritte Ausschreibung des Preises für neue deutsche Literatur, auch bekannt als ndl-Preis, des in Berlin ansässigen Aufbau Verlags (ebd.). Den Preis, die Veröffentlichung des Werks, erhielt er zwar nicht, aber einen ermutigenden Brief von einem Lektor, der ihm versprach, das Buch zu veröffentlichen, sobald es fertig sei: »Also, der Brief, auf den ein junger Autor immer wartet« (ebd.). Allerdings hatte er zu diesem Zeitpunkt bereits einen Vertrag mit dem Deuticke Verlag abgeschlossen. Christa Stippinger hatte ihm die ersten 50 Seiten seines Romanmanuskripts lektoriert, diese fanden über einen Kontakt im Österreichischen Bundesverlag (ÖBV) den Weg zu Martina Schmidt, der Leiterin des Deuticke Verlags, der damals noch zum ÖBV gehörte. Schmidt kam zur Präsentation des Erzählbandes *Die Inschrift* und bot Dinev kurze Zeit später einen Vertrag für *Engelszungen* an (Schwaiger, 2016d, 97f.).¹²

Die Veröffentlichung von *Engelszungen* im September 2003 bedeutete für Dinev den Durchbruch. Schon im November stand der Roman auf dem sechsten Platz der ORF Bestsellerliste, im Dezember dann auf Platz zwei. 2004 stand das Werk auf fast allen Bestsellerlisten in Österreich. Neben vielen Lesungen in Österreich und Deutschland, unter anderem beim Internationalen Literaturfestival in Berlin und bei der 4. Nacht der Poeten

11 Im Buch steht fälschlicherweise das Jahr 2000 als Erscheinungsjahr. Nach Auskunft von Christa Stippinger muss es sich dabei um einen Tippfehler handeln, weil Dinev erst im Herbst 2000 den Preis im Wettbewerb »schreiben zwischen den kulturen« erhielt. Darauf folgten lange Gespräche über die fünf Erzählungen sowie eine intensive Zusammenarbeit im Lektorat. Im November 2001 wurde das Buch dann im Amerlinghaus präsentiert. Aus diesem Grund wird das Buch in diesem Text mit dem Erscheinungsjahr 2001 zitiert.

12 Diese Darstellung greift zudem auf mein Interview mit Dinev sowie eine Auskunft von Christa Stippinger zurück.

in Mannheim, absolvierte Dinev Fernsehauftritte in der *Kulturzeit* auf 3sat und in *Treffpunkt Kultur* im ORF. Verlage aus den Niederlanden, Italien, Bulgarien, Schweden und Norwegen zeigten Interesse an der Übersetzung des Romans. Im Oktober 2004 gab die Robert-Bosch-Stiftung bekannt, dass ihm der Förderpreis des Adelbert-von-Chamisso-Preises 2005 zuerkannt wurde. 2005 erhielt er außerdem ein österreichisches Staatsstipendium für Literatur. Dinevs Erfolg wirkte sich auch auf seine Förderer positiv aus. Mehrmals wurden in Rezensionen zu seinem Debütroman *Engelsungen* der Literaturpreis »schreiben zwischen den kulturen« bzw. die edition exil erwähnt (Jandl, 2003; Stui-ber, 2003a). Die Publikationen der edition exil erhielten seit seinem Durchbruch mehr Aufmerksamkeit. Die Leiterin des Verlags, Christa Stippinger, wurde nunmehr als Entdeckerin junger Talente wahrgenommen. So konnten sich weitere Autor*innen, die bei ihr zum ersten Mal einen Text veröffentlichen, im österreichischen literarischen Feld etablieren, darunter Julia Rabinowich, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird (vgl. Kapitel 7).

Gleichzeitig stieg das Interesse an Immigrant*innen bei anderen Akteur*innen im Feld. Nicht nur Verlage wie Droschl, von dem im Kapitel zu Anna Kim noch die Rede sein wird (vgl. Abschnitt 8.3), begannen sich langsam zu öffnen. Auch in den Zeitungen finden sich vermehrt Texte von Zugewanderten (Dinev, 2004a; ders., 2004c; ders., 2004d; ders., 2009).¹³ Zudem begannen Theater auf diese Autor*innen zu setzen. Dinev war der erste, der von diesem Trend profitieren konnte. 2005 gab mit dem Wiener Burgtheater eines der renommiertesten Theater im deutschsprachigen Raum ein Stück bei ihm in Auftrag. Ergebnis war das Stück *Das Haus des Richters*, das im April 2007 im Akademietheater, einer kleineren zum Burgtheater gehörigen Bühne, Premiere feierte (Dinev, 2005a). Schon im Dezember 2006 fand die Uraufführung von *Haut und Himmel* am Wiener Rabenhof Theater statt. An diesem Stück begann Dinev bereits Anfang der 2000er zu schreiben und schloss es im Rahmen der wiener wortstaetten ab, die es auch veröffentlichten (Dinev, 2006a). Die wiener wortstaetten wurden 2005 von Hans Escher und Bernhard Studlar gegründet mit dem Ziel, Autor*innen nichtdeutscher Erstsprache beim Schreiben dramatischer Texte von der ersten Idee bis zum aufführungsreifen Stück zu unterstützen (Bürger-Koftis, 2018, 190). Dinev war 2005 allerdings schon ein bekannter Autor und bedurfte nicht mehr ihrer Förderung, sondern war ein Aushängeschild für das Projekt. Jetzt war es sein Name, der die Aufführung, bei der Hans Escher Regie führte, zu einem Publikumserfolg werden ließ (Vlasta, 2012, 247). Im Mai 2008 folgte am Wiener Volkstheater die Uraufführung des Stücks *Eine heikle Sache, die Seele*, das auf seiner Erzählung »Die Totenwache« basiert (Dinev, 2005c; ders., 2008b). Im selben Jahr war Dinev gemeinsam mit Orhan Pamuk »Dichter zu Gast« bei den Salzburger Festspielen. Er hatte den Auftrag, den Text für eine Inszenierung von Fjodor Dostojewskis *Schuld und Sühne* zu verfassen. Doch Dinevs Aktualisierung des Stoffes missfiel der Regisseurin Andrea Breth und kam

13 Die Texte »Lass uns Radio hören« und »Der Mann, der die Veränderung liebte« wurden außerdem im Erzählungsband *Ein Licht über dem Kopf* veröffentlicht (Dinev, 2005e; ders., 2005h), der zweite unter dem Titel »Wechselbäder«, unter dem er auch schon 2002 in der Zeitschrift »Lichtungen« erschienen war (Dinev, 2002). Diese Veröffentlichung ging aus dem Satire-Wettbewerb der Akademie Graz hervor, in dem Dinev den ersten Preis erhielt.

deswegen nicht zur Aufführung. Einige Lesungen des Autors sowie ein Gespräch zu Dos-
tojewski fanden trotzdem statt (Simon, 2008).

Überhaupt fielen die kritischen Reaktionen auf seine Theaterstücke bzw. deren Auf-
führungen eher gemäßigt aus (Vlasta, 2012, 247f.). Das änderte jedoch nichts an seiner
Popularität als Ko-Autor, infolgedessen Dinev inzwischen in fast allen Genres gearbeitet
hat. Schon 2007 wandte sich die Regisseurin Anja Salomonowitz an den Autor, weil sie
einen Film über binationale Paare machen wollte. Die beiden begannen noch im selben
Jahr an einem Drehbuch zu arbeiten, das sie 2009 in einer zweiten Arbeitsphase fertig-
stellten (Schiefer, 2011). 2012 kam der Film unter dem Titel *Spanien* in die Kinos. Schon
2010 bearbeitete Dinev Gerhart Hauptmanns Stück *Die Ratten* für das Wiener Volksthea-
ter. 2014 wurde die Operette *Topalovic & Söhne*, für die Dinev den Text verfasste, im Theater
an der Rott uraufgeführt. Im Jahr darauf folgten das Musical *Alice*, eine Bearbeitung von
Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* und *Alice hinter den Spiegeln* für die Sommerspiele in
Melk, sowie das Libretto für die Oper *Whatever works*, die bei Wien Modern, dem jährli-
chen Festival für aktuelle Musik, ihre Premiere feierte. Nur eine Fernsehserie fehle ihm
noch, so der Autor im Gespräch mit mir, ein Genre, das ihn besonders interessieren wür-
de, weil es sich dabei eigentlich um den Roman der Gegenwart handle (Interview). Doch
unabhängig davon, in welchem Genre er arbeitet, zentral für all seine Werke war von
Anfang an das Erzählen aus der Perspektive der Anderen. Im Folgenden wird im Detail
erklärt, wie er diese Form von seinem ersten Theaterstück *Russenhuhn* bis hin zu seinem
Roman *Engelszungen* perfektionierte.

6.2 *Russenhuhn*: Die lebenden Toten erzählen

»Russenhuhn« ist eine Bezeichnung für Prostituierte aus dem Osten, wie in einer kurzen
Inhaltsangabe zum Stück in der Manuskriptkopie des Sessler Verlags erklärt wird (Dinev,
2005f, 3). Das Stück befasst sich dementsprechend mit Frauenhandel und Zwangspro-
stitution. Auf dieses Thema hatte sich die Regisseurin Evelyn Fuchs bereits festgelegt,
bevor Dinev in das Projekt eingebunden wurde. Sie hatte sich Fallbeispiele von der Po-
lizei besorgt und die Idee entwickelt, die Geschichte dieser Frauen in Anlehnung an *Die
Troerinnen* von Euripides zu erzählen (Sievers, 2017b, 43). Auf Basis dieser Vorgaben ver-
fasste Dinev die Vorlage für ihre Aufführung. In dem Stück werden mehrere Frauen in
einem kleinen Raum gefangen gehalten. Viele von ihnen sind gerade erst im Westen an-
gekommen und sehen ängstlich ihrem weiteren Schicksal entgegen. In den ersten sieben
Szenen bauen sie langsam Vertrauen zueinander auf und beginnen, sich gegenseitig ih-
re Geschichten zu erzählen. Diese unterscheiden sich zwar darin, wie die Frauen in die
Zwangsprostitution geraten sind, verweisen jedoch alle auf die Ausbeutung und die Ge-
walt, die ihnen widerfahren ist. In den folgenden Szenen wird eine Frau an einen Freier
verkauft, eine weitere von einem der Aufseher vor den Augen der anderen vergewaltigt.
Schließlich stecken die Wärter den Raum in Brand, damit das illegale Geschäft nicht bei
einer Razzia auffliegt. Die meisten Frauen verlassen den Ort des Geschehens durch ei-
ne Hintertür. Was mit ihnen geschieht, bleibt offen, aber es ist nicht davon auszugehen,
dass sie ihrem Schicksal entfliehen können. Zwei Frauen kommen in den Flammen ums
Leben, und zwar nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die Figur, die den Namen Na-

deschda, also Hoffnung, trägt. Doch nicht allein diese beiden sind gemeint, wenn hier die These aufgestellt wird, dass in diesem Stück lebende Tote ihre Geschichten erzählen. Vielmehr sind alle Frauen auf der Bühne lebende Tote, denn sie sind ihrer Menschenrechte beraubt, also rechtlich tot. Damit sind sie Andere im extremen Sinn. Sie leben abgetrennt von den anderen Menschen inmitten einer Gesellschaft, die kaum je wahrnimmt, dass sie existieren, geschweige denn, sich für ihre Geschichten interessiert. Wir hören also die Geschichten von lebenden Toten, von denen zwei am Ende tatsächlich sterben.

Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass das Stück explizit auf einen antiken Mythos Bezug nimmt, dessen Figuren, hätten sie tatsächlich gelebt, längst verstorben wären. Die Hauptfiguren in Dinevs Stück sind daher auch in diesem Sinne lebende Tote.¹⁴ Diese Idee ist bereits in der antiken Vorlage des Stücks angelegt. Schon Euripides erzählt in seinem Drama die Geschichte von Figuren, die längst tot sind. Er greift mit den trojanischen Kriegen einen historischen Stoff auf, der sich auf die Zeit um 1200 vor Christus zurückdatieren lässt und um 800 vor Christus von Homer zur Heldengeschichte stilisiert wurde. In seinem Stück erzählt Euripides diesen allseits bekannten Mythos aus der Perspektive der Leidtragenden, um in Athen 415 vor Christus vor einem erneuten Kriegszug zu warnen, auf den sich die Stadt zu diesem Zeitpunkt vorbereitete (Jhala, 2003, 49). Das Stück konzentriert sich dabei nicht auf das Leid, das so ein Krieg für die Menschen in Athen bedeutet. Im Zentrum stehen vielmehr die Anderen dieses Kriegs, die trojanischen Frauen, die nicht für den Krieg verantwortlich sind und doch die Folgen der kriegerischen Auseinandersetzung zu tragen haben. Der Autor lässt die Frauen nach der Niederlage Trojas erzählen, welche Folgen der trojanische Krieg für sie hat. Sie haben nicht nur ihre Männer verloren, sondern werden selbst verschleppt und versklavt: »Die Männer führen Krieg, töten und lassen sich totschiagen, und die Frauen haben als Witwen, Waisen und verlassene Bräute das angerichtete Elend zu tragen. Die Männer: Deserteure des Lebens« (Steinmann, 1987, 177). Die Frauen werden in Zelten gefangen gehalten, während über ihr Schicksal entschieden wird. Hauptfigur des Stücks ist Hekabe, die einstige Königin Trojas, die ihren Mann Priamos und ihren Sohn Hektor im Krieg verloren hat. Sie bleibt das ganze Stück über auf der Bühne und beweint das Schicksal ihrer Töchter Cassandra und Polyxena, ihrer Schwiegertochter Andromache und ihres Enkels Astyanax, die versklavt oder getötet werden. Hekabe selbst fällt in die Hände von Odysseus, der für all das Leid die Verantwortung trägt. Die Stadt, deren letzte Überlebende diese Figuren sind, wird nach dem Ende des Dramas in Schutt und Asche gelegt und damit von der Landkarte gelöscht: »Der Name des Landes wird verschwinden; überall/Trümmer – das unglückliche Troia/gibt's nicht mehr« (Euripides, 1987, 107, Vers 1322–1324). Trotzdem ist die Geschichte Trojas nicht vergessen. Vielmehr haben die Stadt und ihre Bewohnerinnen in Erzählungen überlebt: »Und doch – hätte Gott,/uns ins Leid verstrickend, was auf der Erde unter die Erde gekehrt,/es fände sich keine Spur von uns und wir würden nicht besungen,/der Dichtkunst künft'ger Menschen Liedstoff

14 Dass im Theater lebende Tote zu Wort kommen, findet sich schon bei Heiner Müller und Elfriede Jelinek, die mit Geistern auf der Bühne die Präsenz der Vergangenheit beschwören. Emine Sevgi Özdamar dagegen sieht das Theater als Ort, an dem die toten Dichter angerufen werden, damit sie sich in die Gegenwart einmischen. In diesem Sinne ist hier auch der Rückgriff auf Euripides zu verstehen (Meyer, 2021, 61f.).

schenkend« (ebd., 101, Vers 1242–1245). Hekabe findet Trost darin, dass ihre Geschichte über die Generationen weitergegeben wird, dass sie als Tote und Andere eines längst vergangenen Kriegs zu den Menschen sprechen kann, damit sich die Geschichte nicht wiederholt. Dieser Trost bleibt den Figuren in Dinevs Adaptation des Stücks versagt.

Mehrere Autoren haben im 20. Jahrhundert auf das Stück *Die Troerinnen* zurückgegriffen, um vor einem Krieg zu warnen, so zum Beispiel Franz Werfel mit einer modernen Adaptation des Stücks vor dem Ersten Weltkrieg und Jean Giraudoux mit seinem Stück *La guerre de Troie n'aura pas lieu* vor dem Zweiten Weltkrieg (Jhala, 2003). Genau wie Euripides nutzen sie die Bekanntheit des trojanischen Mythos, um den Menschen die Folgen eines Kriegs vor Augen zu führen. Dinev dagegen konzentriert sich in seinem Stück *Russenhuhn* auf das patriarchale System, das dem Stück zugrunde liegt. Diese Lesart ähnelt der Interpretation der Figur Cassandra von Christa Wolf: »In Cassandra ist eine der ersten Frauengestalten überliefert, deren Schicksal vorformt, was dann, dreitausend Jahre lang, den Frauen geschehen soll: daß sie zum Objekt gemacht werden« (Wolf, 2004, 109). *Russenhuhn* befasst sich genau mit diesem Status der Frau als Objekt. In *Die Troerinnen* gehen die Frauen automatisch in den Besitz des Kriegsgewinners über, was nichts anderes heißt, als dass sie schon vorher nur Besitz waren, nämlich der Besitz der Männer, die den Krieg verloren haben. Mit anderen Worten, es braucht keinen Krieg, damit Frauen versklavt und verkauft werden. Das Stück *Russenhuhn* offenbart, dass das auch zu Friedenszeiten passiert.

Dinev übernimmt für sein Stück viele Aspekte der Vorlage, ändert es jedoch in einem zentralen Punkt: Die Zuschauer*innen werden immer wieder damit konfrontiert, dass die Figuren lebende Tote sind, die nicht in einem Mythos eingehen werden. Die zentralen Figuren tragen die Namen ihrer antiken Ahninnen. Die Hauptfigur ist auch bei ihm die trojanische Königin, hier unter ihrem lateinischen Namen Hekuba, die genauso wie im Stück von Euripides die ganze Zeit auf der Bühne ist und ihr Schicksal und das ihrer Töchter beweint. Doch von ihrer Tochter Cassandra erfahren wir die wahre Geschichte dieser Figur. Sie war einst Altphilologin in Prag, interessierte sich besonders für die Antike und benannte deswegen auch all ihre Kinder nach antiken Vorbildern. Als ihr Mann sein gesamtes Vermögen verlor, begann der Abstieg der Familie, der letztendlich dazu führte, dass alle Frauen dem Menschenhandel zum Opfer fielen und zur Prostitution gezwungen wurden. Die Mutter dient als Geisel, damit die Töchter nicht fliehen. Weil sie dieses Schicksal nicht erträgt, flüchtet sie sich in den Mythos, der ihr nicht nur erlaubt, die unmittelbare Gegenwart zu vergessen, sondern ihr auch das Gefühl gibt, dass sie nicht vergessen wird, so Cassandra: »Du hast dich in deiner Welt verschanzt. Es ist doch toll, Trojas Königin zu sein, eine Geschichte zu haben, die jeder kennt, Spuren zu hinterlassen. Aber unsere Geschichte, Mutter, wird kaum jemand kennen. Keine Spuren« (Dinev, 2005f, 26f.). Damit wird explizit ausgesprochen, dass hier Andere erzählen. Diesen Frauen bleibt nicht mal mehr der Trost, den Hekabe in *Die Troerinnen* von Euripides darin findet, dass die Geschichte Trojas in der Dichtkunst überleben wird. Sie werden sterben, ohne dass jemand von ihrem Leid erfährt.

Ganz in diesem Sinne ist in Dinevs Stück von Anfang an präsenter, dass es sich bei seinen Figuren um lebende Tote handelt, deren Erzählungen diesen Raum nicht verlassen werden. Als die Frauen, die gerade erst aus Mittel- und Osteuropa in den Westen gebracht wurden, Hekuba in dem dunklen Raum entdecken, glauben zwei von ihnen, dass

sie bereits tot ist. Doch eine dritte, Nadja, antwortet ihnen: »Sie ist genauso lebendig wie wir« (ebd., 7). Nachdem das Stück offenbart, dass Hekuba in diesem Raum lebendig begraben ist und schließlich auch stirbt, kann dieser Satz hier kaum als Trost verstanden werden, auch wenn es den Frauen selbst und all jenen, die ihr Schicksal noch nicht kennen, zunächst so scheinen mag. Dass von Hekubas Tod niemand erfahren wird, deutet sich bereits zu Beginn an. Denn als eine der Frauen Hekuba auf Russisch, der gemeinsamen Sprache aller Frauen im Raum, ungläubig fragt: »Sie sprechen...?« antwortet diese: »Nein, nicht mehr. Ihr sollt weinen, ihr Unglücklichen. Alle. Troja gibt's nicht mehr.« (ebd., 8f.).¹⁵ Dieser Satz, der bei Euripides, wie bereits erwähnt, erst ganz am Ende des Stücks fällt (Euripides, 1987, 107, Vers 1323f.), bildet hier den Ausgangspunkt. Die Stadt, die ihnen den Ruhm sichern könnte, ist also bereits untergegangen, bevor das Stück einsetzt. Damit bleibt wenig Hoffnung, dass es ihre Geschichten jemals in die Nachwelt schaffen. Sie leben und sterben als unbekannte Andere.

Das bestätigt sich auch darin, wie in beiden Stücken über Leben und Tod gedacht wird. Bei Euripides entgegnet Andromache der trauernden Hekabe, die gerade vom grausamen Opfertod ihrer Tochter Polyxena erfahren hat, dass der Tod dem Leben vorzuziehen ist. Hekabe jedoch gibt trotz all dem Unglück, das ihr widerfahren ist, die Hoffnung nicht auf: »Ganz verschieden, Kind, sind das Leben und der Tod:/denn der eine ist das Nichts, das andere kann hoffen« (ebd., 55, Vers 632f.). An diesem Glauben hält sie bis zum Ende fest, denn selbst wenn sie alles verloren hat, so wird sie doch in der Dichtkunst überleben. Bei Dinev wird anders als bei Euripides die Frage nach Leben und Tod schon im Prolog aufgeworfen, in dem Athene und Poseidon aufeinandertreffen, allerdings anders als im Original nicht, um über das Schicksal der Griechen nach dem Ende des Kriegs zu entscheiden. Vielmehr ist Athene in *Russenhuhn* eine Frauenrechtlerin, die dem hohen Beamten Poseidon einen Tipp gibt, wie er einen Ring von Frauenhändlern auffliegen lassen kann. Vor diesem Gespräch, also ganz zu Beginn des Stücks, wird Poseidon von einem Obdachlosen angebettelt. Doch er will ihm erst Geld geben, wenn er eine Antwort auf die Frage erhält, was das Beste im Leben ist. Der Bettler muss kurz nachdenken, bevor er antwortet: »Das Beste ist: Nicht geboren zu sein« (Dinev, 2005f, 4). In dieser Szene wird angedeutet, dass sich aus der Perspektive der Figuren, die im Zentrum dieses Stücks stehen, nicht die Frage stellt, ob Leben oder Tod die bessere Option ist. Das Leben bietet ihnen anders als Hekabe keine Hoffnung. Sie leiden im Verborgenen, bevor sie sterben.

Gleichzeitig illustriert diese Szene, dass Poseidon den Bettler nicht als einen Anderen wahrnimmt, dem gegenüber er eine Verantwortung hat, wie Lévinas es formuliert. Es geht ihm also nicht darum, sein Leid zu lindern, weil er als Mensch, der es nicht so gut getroffen hat, seine Unterstützung verdient. Vielmehr bezahlt er ihn dafür, dass er ihn unterhält, indem er sein eigenes Leben für nicht lebenswert erklärt.¹⁶ Mit dieser Szene

15 An dem Theaterprojekt nahmen Schauspielerinnen aus Bulgarien, Russland und Rumänien teil, die für die Aufführung Deutsch lernten (Interview). Doch es finden sich im Text auch kurze Sätze, die im Manuskript auf Deutsch niedergeschrieben sind, aber mit dem Hinweis, dass sie auf Russisch bzw. Bulgarisch gesprochen werden sollen.

16 Nicht umsonst sagt der Bettler am Ende des Gesprächs, das Zweitbeste sei ein Hund in Wien zu sein (Dinev, 2005f, 4). Einem Hund wird in Wien mehr Aufmerksamkeit zuteil als einem Menschen, so der Subtext – ein Bild, das sich auch in vielen anderen deutschsprachigen Texten von

wird dem Publikum gleich zu Beginn ein Spiegel vorgehalten. Es wird darauf hingewiesen, dass es nicht reicht, sich unterhalten zu lassen. Im Verlauf des Stücks wird dieser Faden noch einmal aufgenommen. Nachdem Anna/Andromache an einen Freier verkauft wurde, durchbricht sie die unsichtbare Mauer zwischen den Figuren auf der Bühne und den Menschen vor der Bühne und blickt lange ins Publikum. Gleichzeitig fragt Rajna: »Gibt es denn keinen, der uns hilft?« (ebd., 41). Damit wird direkt an das Publikum appelliert, dass es mit dem Theaterabend und einem Applaus nicht getan ist. Vielmehr tragen die Zuschauer*innen die Verantwortung dafür, dass Menschen wie diese aus ihrer ausgeweglosen Situation befreit werden.

Schließlich befasst sich das Stück auch explizit damit, dass diesen Frauen selten Gehör geschenkt wird. In diesem Fall gilt das für die Nebenfiguren, die bei Euripides den Chor stellen und keine individuelle Stimme haben. Bei Dinev kommen auch diese Figuren zu Wort, wie schon Michaela Bürger-Koftis feststellt (Bürger-Koftis, 2008, 146f.). Doch es bedarf einiger Zeit, bis ihnen wirklich jemand zuhört. So erzählt Svetlana ihre Geschichte in der dritten Szene der schlafenden Hekuba (Dinev, 2005f, 13f.). Und Irina scheint zwar in Helena eine ZuhörerIn zu finden. Doch Helenas Interesse gilt nicht Irinas Geschichte, sondern ihrem letzten Geld, das sie ihr mit dem falschen Versprechen abnimmt, ihr zu helfen (ebd., 15–18). Erst ab der darauffolgenden Szene beginnen die Frauen einander zuzuhören (ebd., 19–21). In der sechsten Szene öffnet sich schließlich auch Hekuba für das Leid der Frauen, die sie bis dahin nur als ihren Chor wahrgenommen hat. Nachdem Rajna erzählt hat, wie ihre Mutter sie verkaufte, nimmt Hekuba sie in den Arm und sagt: »Du bist mein Kind. Ihr seid alle meine Kinder« (ebd., 30). Die Frauen beginnen daraufhin einander zu helfen, hören sich die Geschichte von Alexandra an, schöpfen Hoffnung und träumen von einer besseren Zukunft, in der sie alle an einem sicheren Ort, Hekubas Haus, gemeinsam leben können: »Ihr Mädchen kommt auch mit und wohnt mit uns. Wir haben ein großes Haus, es ist genug Platz für alle« (ebd., 37). Im Epilog finden sie noch einmal zu dieser Gemeinschaft zusammen, dieses Mal allerdings in Freiheit, wie die letzten Worte von Alexandra andeuten: »Schaut, das Meer...« (ebd., 53). Das Meer steht hier nicht nur für die Befreiung aus dem engen Raum. Es stellt auch eine unendliche Weite dar, die sich nur schwer fixieren lässt. In den letzten Worten des Stücks drückt sich die Hoffnung auf Veränderung aus, die diesen Anderen erlaubt in Freiheit zu leben. Damit wird noch einmal an das Publikum appelliert, seine Verantwortung wahrzunehmen.

Die Darstellung Anderer als lebende Tote, die all ihrer Rechte beraubt sind und keine Stimme haben, wie Dinev diese in *Russenhuhn* zum ersten Mal einsetzt, findet sich auch in anderen Werken des Autors, unter anderem in seiner Erzählung »Spas schläft« und in seinem Roman *Engelsungen*, auf die später noch ausführlicher eingegangen wird (vgl. die Abschnitte 6.5 und 6.6). Auch auf Mythen greift Dinev immer wieder zurück, so zum

Immigrant*innen findet, wie Norbert Mecklenburg gezeigt hat (Mecklenburg, 2008, 494). Deswegen bittet der Obdachlose in Dinevs Stück auch um Geld für seinen nicht vorhandenen Hund, der sein nichtexistierendes Haus bewacht. Er glaubt, dass er mit dieser Geschichte mehr Mitleid erregen kann als mit seinem wahren Schicksal. Ähnlich beobachtet der Migrant Iskren in *Engelsungen*, »daß dort, wo man bestimmte Tiere wie Menschen behandelte, man auch bestimmte Menschen wie Tiere behandelte« (Dinev, 2003, 492).

Beispiel in der Erzählung »Boshidar«. Doch in diesem Fall nimmt er nicht die übersehenen Nebenfiguren, sondern die Helden selbst zum Ausgangspunkt, um einen anderen Helden zu erschaffen.

6.3 »Boshidar«: Der andere Held

In »Boshidar« erzählt Dinev die Geschichte eines Flüchtlings als karnevaleske Parodie der großen Heldenmythen, wie man sie aus den antiken Epen und der Bibel kennt. Der Protagonist Boshidar wird von seiner Mutter nach der Geburt in einem Zug zwischen Sofia und Burgas ausgesetzt und von einem Schaffner und seiner Frau aufgezogen. Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs flieht er nach Österreich, wo er am Ende der Erzählung in einer Flüchtlingsunterkunft auf die Entscheidung über seinen Antrag auf Asyl wartet. Dinev legt dieser Geschichte eines Migranten aus einfachen Verhältnissen, anders als James Joyce in *Ulysses* seinen einfachen Dublinern, nicht ein bestimmtes Heldenepos zugrunde, sondern arbeitet mit archetypischen Elementen von Heldenmythen, um die Geschichte eines anderen Helden zu erzählen.

Die Mythen, die in antiken Epen und der Bibel erzählt werden, mögen uns heute fern scheinen. Doch die Archetypenforschung argumentiert, dass die Menschen sich selbst und ihr Leben auch heute noch nach ähnlichen Mustern wahrnehmen und erzählen: »The latest incarnation of Oedipus, the continued romance of Beauty and the Beast, stand this afternoon on the corner of Forty-second Street and fifth Avenue, waiting for the traffic light to change« (Campbell, 2004, 4). Joseph Campbell arbeitete in seinem Buch *The Hero with a Thousand Faces* einen Monomythos heraus, der den unterschiedlichen Mythen zugrunde liegt.¹⁷ Diese Elemente lassen sich bis heute in der Darstellung von Helden im Film und der Populärkultur nachweisen: »In der Forschung besteht [...] ein breiter Konsens darüber [...], dass auch neuere Heldenerzählungen im Großen und Ganzen der von ihm beschriebenen Struktur folgen« (Hoff et al., 2015, 104). Der Mythos dient bei Dinev also anders als Susanne Lorenz in ihrer Dissertation behauptet keineswegs der »Fernrückung des kulturell Fremden« (Lorenz, 2018, 180).¹⁸ Vielmehr soll über die archetypischen Elemente, die das menschliche Denken über Grenzen hinweg prägen, Nähe zu einer Figur geschaffen werden, die als fremd gilt. Dieser Effekt wird noch durch die Parodie gesteigert: »Durch Humor kann man Menschen öffnen für das Leid anderer« (Dinev in Buttinger, 2010).

Boshidar wird, wie Mose, Paris oder Ödipus, nicht von seinen Eltern, sondern von Stiefeltern großgezogen.¹⁹ Allerdings entpuppt er sich anders als seine mythischen Vorfahren nicht als Prophet oder Königssohn. Vielmehr lernt er seine biologischen Eltern

17 Dass Campbells Buch den Hintergrund zu Dinevs Erzählen bildet, mag in seiner langen Arbeit für den Film begründet liegen. Das Buch diente unter anderem George Lucas als Inspiration für *Star Wars* (Lawrence, 2006).

18 Lorenz bezieht sich auf die Erzählung »Kein Wunder«, die sich jedoch in der Art der Verwendung des Mythos nicht grundlegend von »Boshidar« unterscheidet.

19 Otto Rank nahm Sigmund Freuds Aussagen zum Familienroman, mit dem Kinder sich alternative Eltern imaginieren, zum Anlass, um sich mit Mythen zu befassen, in denen sich ähnliche Strukturen finden. Schon 1909 stellte er in seinem Buch *Der Mythos von der Geburt des Helden* fest, dass es

niemals kennen. Für ihn gibt es kein Zurück zu einer wahren Herkunft. Er entkommt den einfachen Verhältnissen, in denen er aufgewachsen ist, auch durch seine Flucht in den Westen nicht. Die Flucht macht aus dem kommunistischen Anderen einen Anderen im Kapitalismus, der darauf hofft, sich mit Schneeschaukeln ein wenig Geld verdienen zu können (Dinev, 2000, 27). Der Protagonist ist kein höheres Wesen, sondern ein Anderer, der uns als Held gegenübertritt. Dinev bildet damit in der Form seiner Erzählung ein Paradox ab, das sich schon bei Lévinas findet. Der Andere ist nämlich nicht nur der Unterdrückte und Ausgebeutete. Er ist gleichzeitig »der Meister«: »Er offenbart sich in seiner Herrlichkeit« (Lévinas, 2002, 144). Er ist seinem Gegenüber überlegen, denn er verfügt über ein Wissen, das diesen in den Grundfesten seines Denkens erschüttert. Dieses Paradox trifft auch auf die mythischen Vorläufer Boshidars zu. Viele dieser Figuren waren selbst Migranten, wie Dinev in einem Interview erklärt:

Es gibt keinen Mythos ohne Migration. Der mythische König wird oft als Kind woanders hingebracht und kommt später zurück. Oder umgekehrt. Im Christentum ist es ganz klar mit der Jesusfigur, und vor Jesus gibt es schon genug Propheten, es beginnt schon so mit dem ägyptischen Exil und diese Bewegung, das ist eine ganz wichtige Geschichte: Sie ist Voraussetzung für die Auferstehung. Man erhebt sich nicht auf dem eigenen Ort. Es gibt in der eigenen Kultur keine Auferstehung, erst durch diese Reibung in der Fremde. (Dinev in Schwens-Harrant, 2014a, 23)

Bevor man sie zu Helden stilisierte, die die Welt veränderten, durchliefen diese Figuren eine Geschichte, in der sie zu Anderen gemacht wurden. Dinev deutet an, dass Boshidar genau wie seine mythischen Vorläufer das Denken der Menschen verändern könnte, wenn er die Möglichkeit erhält, seine Geschichte zu erzählen.

Die Form, die Dinev wählt, um seine Figur gleichzeitig als Anderen und als Helden zu charakterisieren, soll hier in Anlehnung an Michail Bachtin als karnevaleske Parodie beschrieben werden. Bachtin hat in seinen Werken *Rabelais und seine Welt* und *Probleme der Poetik Dostoevskijs* aufgezeigt, dass die mittelalterliche Lachkultur, wie sie vor allem im Karneval Ausdruck fand, hauptsächlich über François Rabelais Roman *Gargantua et Pantagruel* Eingang in die Literatur fand und diese bis in die Gegenwart prägt. Autoren wie Dostojewski sind dabei nicht direkt von dieser Karnevalstradition beeinflusst, sondern greifen über literarische Vorläufer auf diese zurück, ohne sich dieser Tatsache bewusst zu sein.²⁰ Dennoch beinhalteten ihre Werke das, was Bachtin als »karnevalistisches Weltempfinden« bezeichnet (Bachtin, 1985, 28). Dieses besondere Weltempfinden findet Ausdruck in einer Lachkultur, die sich von jener der Neuzeit fundamental unterscheidet. Das Karnevals-lachen ist erstens nicht das Lachen einer Person über andere, sondern das Lachen des ganzen Volkes. Zweitens gilt es nicht einzelnen Problemen oder Personen, sondern der ganzen Welt, inklusive der eigenen Person. Und drittens ist es ambivalent: »es ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben« (Bachtin, 1987, 61). Diese Ambivalenz kennzeichnet

sich bei vielen berühmten mythischen Figuren von Herakles bis Jesus um Kinder handelte, die erst als Erwachsene ihre wahre Identität erfahren (Roudinesco und Plon, 2004, 230f.).

20 Dostojewski zählt zu den Autoren, die Dinev immer wieder als großes Vorbild nennt (vgl. zum Beispiel Pohl, 2006).

auch Dinevs Text, der den Heldenmythos gleichzeitig verspottet und wieder zum Leben erweckt, indem er die Figur des Flüchtlings zum Helden einer neuen Epoche erklärt.

Zu diesem Zweck verwendet der Autor einerseits die Mittel der Parodie. Sein anderer Held durchläuft ähnliche Phasen, wie sie für die legendären Helden beschrieben wurden. Das betrifft nicht nur seine Geburt, sondern auch die Entdeckung seiner Besonderheit in der Kindheit, den Rückzug in die Meditation etc. (Leeming, 1998, 7f.). Doch diese Phasen gestalten sich in seinem Leben weitaus profaner als in den Geschichten seiner legendären Ahnen und zwar nicht nur, was die konkreten Ereignisse betrifft, sondern auch bezüglich deren Darstellung. Dinev arbeitet mit grotesken Bildern des Körpers, wie sie im Karneval des Mittelalters von zentraler Bedeutung waren.²¹ Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Körper nicht als abgeschlossene Entität wahrnehmen, sondern als Werdenden: »Der groteske Körper [...] ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen« (Bachtin, 1987, 358, Hervorhebung im Original). Aus diesem Grund werden all jene Organe übertrieben, die aus der Körperfläche in die Welt hinausragen (wie Nase, Ohren, Phallus etc.) bzw. den Körper zur Welt öffnen (wie Mund, Anus etc.). Damit verbunden sind andere Motive wie das unbotmäßige Trinken und Essen oder die Ausscheidung der Reste des Verdauungsprozesses durch die diversen Körperöffnungen. In all diesen Körperbildern drückt sich nicht nur eine Verbindung zwischen Körpern und Welt aus, sondern auch eine Verflechtung zwischen Leben und Tod, zwischen Ende und Neubeginn: »Die Ereignisse des grotesken Körpers entwickeln sich immer an der Grenze zwischen zwei Körpern, quasi in ihrem Schnittpunkt: der eine Körper trägt seinen Tod bei, der andere seine Geburt, sie sind zusammengeschlossen zu einem zweileibigen Motiv« (Bachtin, 1987, 363).

Genau diese ambivalente Körpervorstellung findet sich schon in der ersten Szene der Erzählung »Boshidar«, in der der Heldenmythos gleichzeitig aufgerufen und durch groteske Elemente verfremdet wird. Die Szene zeigt deutlich, was für viele Helden gilt: »The struggle [of the hero] begins with the birth of the infant« (Leeming, 1998, 40). Dinev spielt mit der Geburtsszene wie in anderen Teilen der Erzählung auf christliche Mythen an, in diesem Fall insbesondere auf die Geschichten von Jesus und Mose, parodiert diese jedoch in grotesken Bildern, in denen Geburt und Tod miteinander verbunden werden. Boshidar wird wie Jesus um Weihnachten herum geboren – zumindest trägt die Zeitung, in der er gefunden wird, das Datum 20. Dezember 1968. Doch seine Geburt ist fast auch sein Tod, denn er droht an seiner Nabelschnur zu ersticken. Der Ort der Geburt ist nicht ein Stall, sondern eine Zugtoilette, in der sich dann auch nicht Bewunderer von Hirten bis zu Königen um den Helden scharen, um ihn in der Welt willkommen zu heißen. Vielmehr findet ihn ein betrunkenen Fahrgast, »der gerade zwei Schnapsflaschen beim Kartenspiel verloren hatte«: »[D]as Spiel seines Partners hatte bei ihm Durchfall ausgelöst« (Dinev, 2000, 23). Das Kind liegt anders als Mose nicht in einem Korb, sondern ist in die

21 Auf diese grotesken Elemente in Dinevs Schreiben wurde bisher nur am Rande verwiesen. Selbst in einer Analyse des Humors in seinem Erzählband *Ein Licht über dem Kopf* kommt das Wort grotesk nur zweimal vor und wird nicht weiter erläutert (Fuhry, 2018, 239, 242). Allein Wolfgang Müller-Funk geht in seiner Analyse von *Engelsungen* am Rande auf die karnevalesken und grotesken Elemente ein, die sich mit Bachtin lesen lassen (Müller-Funk, 2009, 72–74).

Titelseite der Zeitung *Taten der Arbeiter* eingewickelt, auf der ein Bild von Todor Shivkov prangt, der von 1954 bis 1989 Staatschef der Volksrepublik Bulgarien war. Der Fahrgast freut sich schon darauf, sich nach dem erledigten Geschäft mit diesem Stück Papier zu reinigen, als er in »etwas Warmes, Nasses und Rundes« greift. Das Baby, das später von seinen Stiefeltern den Namen Boshidar erhält, wird hier also nicht als etwas Besonderes wahrgenommen, sondern als ein undefinierbares Etwas beschrieben, ein typischer grotesker werdender Körper, der noch nicht als Mensch erkennbar ist, sondern sich in der Entstehung befindet.

Der parodistische Bezug zu christlichen Mythen zeigt sich auch auf vielen anderen Ebenen der Erzählung. So geben die Stiefeltern dem Kind den Namen Boshidar, der sich mit Geschenk Gottes übersetzen lässt, und in der Erzählung über seine Herkunft finden sich Anklänge an Gott und Maria. Sein Vater ist nicht Gott, aber doch ein schöpferisches Wesen, »ein auf Abwege geratener russischer Maler und Bildhauer aus Archangelsk« (ebd., 24), zu Deutsch Erzengelstadt. Sein schöpferisches Talent trägt nicht wie die Gottes zur Entstehung eines Ursprungsmythos bei. Ganz im Gegenteil, er ist ein Fälscher, der die Idee, dass sich der Ursprung des Menschen rekonstruieren lässt, in Frage stellt. Er fälscht einen goldenen Rhyton, also ein Trinkgefäß, aus der Epoche der Thraker, die in der Antike unter anderem auf dem Gebiet des heutigen Bulgarien siedelten und in Homers *Ilias* Erwähnung fanden. Damit trägt der Vater Boshidars dazu bei, den Mythos weiterzutragen, den die Bulgar*innen zu ihrem Ursprung erklären. Gleichzeitig ist damit in Frage gestellt, ob sich die ursprüngliche Bedeutung dieses Volkes überhaupt rekonstruieren lässt oder ob der Blick zurück nicht schon immer durch die Gegenwart verfälscht ist. Doch der Betrug fliegt auf, und Boshidars Vater kommt in ein sibirisches Lager, in dem er innerhalb von sieben Tagen eine Kirche erbauen muss. Mit der Zahl sieben wird dabei auf die Erschaffung der Welt angespielt, wie Silke Schwaiger richtig bemerkt (Schwaiger, 2016d, 172), und damit nochmals auf die Verbindung der Figur zu Gott verwiesen. Boshidars Mutter wiederum ist nicht Maria, aber sie dient als Vorbild für eine Ikone Marias in dieser Kirche: »Wäre es Boshidar möglich gewesen, einen Blick in diese Kirche zu werfen, hätte er in der Ikone der Heiligen Mutter Gottes ein Bild seiner leiblichen Mutter sehen können« (Dinev, 2000, 24).

In der Erzählung lassen sich auch die weiteren Phasen solcher Heldengeschichten identifizieren. In Boshidars Kindheit stellt sich heraus, dass er etwas Besonderes ist. Doch während Odysseus ein Wildschwein tötet und Jesus in der Synagoge mit Gelehrten diskutiert (Leeming, 1998, 45f., 58f.) wird das Talent dieses Helden entdeckt, »als er eine Katze, die von seinem Freund Goscho an einem Ast erhängt worden war, zu Hause malen wollte« (Dinev, 2000, 25). Der Übergang zum Erwachsenen gestaltet sich bei ihm wie bei Jesus als ein Rückzug aus der Welt, in seinem Fall, weil er erfährt, dass er ein Adoptivkind ist. Er geht jedoch nicht für 40 Tage und 40 Nächte in die Wüste, sondern kommt lediglich vier Tage nicht nach Hause, um dann drei Monate lang kein Wort mit seinen Eltern zu sprechen. Diese Phase beendet er mit den Worten: »Ich habe Hunger« (ebd., 26) – auch das eine Anspielung auf Jesus, der allerdings 40 Tage und Nächte gefastet hatte, bevor er Hunger bekam (Matthäus 4, 2). Diese Phase, die als Sommer beschrieben wird, ist auch eine Form der Suche nach seinen Wurzeln, die ihn zu seinen Adoptiveltern zurückführt: »Er hatte auf dieser Welt niemanden außer den beiden, die er Vater und Mutter nannte. Der Himmel allein war kein Zuhause« (Dinev, 2000, 25). Der Sommer ist zudem die

Zeit seiner ersten großen Liebe. Im Herbst folgt die Armee, das Ende seiner Beziehung und der Sturz des kommunistischen Regimes. Im Winter schließt Boshidar mit diesem Leben ab, flieht nach Österreich und befindet sich zu Silvester 1989 in einem Asylwerberheim am Anfang eines neuen Lebens.²²

Der Text endet mit dem Wunsch Boshidars, anderen von sich zu erzählen. Auch dieses Ende wird in einem grotesken Bild dargestellt, der Idee, dass sich in seinem Körper eine ganze Welt verbirgt (Bachtin, 1987, 381). Nachdem Boshidar mit seinen Eltern telefoniert hat, begibt er sich in den Hof der Asylunterkunft, wo sein Körper die ganze Welt in sich aufnimmt: »In ihm vermischen sich Erinnerungen, Gedanken und Hoffnungen und reißen den Hof mit sich, die zwei Bäume, die versteckten Sterne... Gut, daß es in seiner Seele Platz genug für alles gibt« (Dinev, 2000, 28). Aus diesem Gefühl, die ganze Welt in sich zu tragen, entsteht für ihn der Wunsch zu erzählen: »Er hat so viel zu erzählen, daß er, hat er einmal angefangen, die ganze Welt mit Worten zudecken könnte« (ebd., 28). Er will also die Welt, die er in sich trägt, nach außen kehren. Damit übersetzt Dinev einen zentralen Gedanken von Lévinas, der kritisiert, dass der Andere gern als Thema wahrgenommen und damit in das eigene Denken eingeordnet wird, aber gleichzeitig zu bedenken gibt, dass der Andere diese Festschreibung per se überschreitet:

Die Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir überschreitet*, nennen wir nun Antlitz. Diese *Weise* besteht nicht darin, vor meinem Blick als Thema aufzutreten, sich als ein Ganzes von Qualitäten, in denen sich ein Bild gestaltet, auszubreiten. In jedem Augenblick zerstört und überflutet das Antlitz des Anderen das plastische Bild, das er mir hinterläßt [...]. (Lévinas, 2002, 63, Hervorhebung im Original)

Genau das wird auch in Dinevs Erzählung am Ende ausgesprochen. Boshidar will »die ganze Welt mit Worten zudecken«. Er tritt uns nicht als Thema gegenüber, das wir in unser Denken einordnen können, sondern breitet eine neue Vorstellung von der Welt vor uns aus, die uns als Zuhörer*innen in Frage stellt. Allerdings fehlt ihm dafür noch die Sprache: »Ich wenig sprechen, aber viel verstehen« (Dinev, 2000, 28). Sein noch ungelinktes Deutsch erlaubt ihm noch nicht, seiner Welt in dieser Sprache Ausdruck zu verleihen. Wir lesen also die Geschichte einer Person, die uns diese noch gar nicht erzählen kann. Erzählt wird die Geschichte von einem allwissenden Erzähler, über den wir nichts erfahren. Im Roman *Engelszungen* wird diese Erzählposition weiterentwickelt. Ein toter anderer Held im Sinne Boshidars wird in diesem Roman zum »Engel der Erzählung« (vgl. Abschnitt 6.6.1).

Auch in seinen folgenden Erzählungen konzentriert sich Dinev auf die Frage, wie sich über Andere erzählen lässt, ohne sie auf diese Rolle festzuschreiben. Dabei widmet

22 Die Migration wird von Dinev nicht nur in diesem Text als eine Form von Tod und Wiederauferstehung dargestellt. Dieses Motiv nutzt er insbesondere in seiner Erzählung »Lazarus« (Schweiger, 2008, 120f.), aber auch in seinem Roman *Engelszungen* (Sturm, 2019, 117f.). In der Literatur zum Thema Migration findet sich dieses Bild schon bei Mary Antin, die ihre Autobiografie mit dem Titel *The Promised Land* mit den folgenden Worten einleitet: »I was born, I have lived, and I have been made over. Is it not time to write my life's story? I am just as much out of the way as if I were dead, for I am absolutely other than the person whose story I have to tell« (Antin, 1912, xi).

er sich aber jeweils unterschiedlichen Aspekten dieser Fragestellung. In der Erzählung »Ein Licht über dem Kopf« beschreibt er einen Menschen in ständiger Veränderung und verleiht diesem Prozess auch auf sprachlicher Ebene Ausdruck. Kein Mensch ist per se ein Anderer, so die Grundaussage, aber jeder Mensch kann zu einem Anderen werden.

6.4 »Ein Licht über dem Kopf«: Wider die Fixierung von Sprache und Identitäten

In »Ein Licht über dem Kopf« erzählt Dinev die Geschichte Plamen Svetlevs vom Ende seines Dienstes in der bulgarischen Armee bis zu seiner Festnahme in Wien. Dabei wird nicht versucht, die Identität dieser Figur herauszuarbeiten, sondern ihn als einen Menschen in ständiger Veränderung zu zeichnen. Sein Leben ist ein fortwährendes Auf und Ab zwischen Wohlstand und Armut. Nichts erweist sich als beständig, sei es Wohnort, Beruf oder auch familiäre Verhältnisse. Damit wird die Auffassung in Frage gestellt, dass ein menschliches Leben als kohärente Geschichte erzählt werden kann, getragen von einer Identität, die in der Geburt angelegt wird und sich bis zum Tod nicht ändert. Die Vorstellung von Identität als veränderbar geht einher mit einer Sprache, die sich genauso wenig auf eine Bedeutung fixieren lässt. So bezeichnet der Titel »Ein Licht über dem Kopf« im Leben der Hauptfigur zugleich die Zeiten absoluten Glücks wie die Momente, in denen ihm so großes Unglück widerfährt, dass sein ganzes Leben dadurch auf den Kopf gestellt wird (Rădulescu, 2013, 45–47). Gleichzeitig hält die Hauptfigur aber verzweifelt an einer Identität fest, allerdings nicht an einer nationalen, wie wir es heute oft sehen, sondern ganz in der grotesken Manier, wie sie schon für »Boshidar« nachgewiesen wurde, an seiner Berufung als Taxifahrer. Es überrascht daher nicht, dass er sich in dem Moment, als er im Gefängnis ist und alles verloren hat, das Wort »Taxi« auf seinen Penis tätowieren lässt (Dinev, 2001a, 132).

Die Erzählung setzt zu dem Zeitpunkt ein, als Svetlev seinen Dienst in der bulgarischen Armee absolviert hat und als Holzhacker nach Sibirien emigriert. Die Migration bringt dem Mann den erhofften Erfolg. Nach zwei Jahren kehrt er mit einem Auto, einer Frau und genügend Geld für ein Eigenheim zurück. Er verdingt sich als Schlosser in einem Kombinat und wird Vater eines Sohnes. Doch die Geschichte macht seinem Versuch, ein geregeltes Leben zu führen, einen Strich durch die Rechnung. Das kommunistische System bricht zusammen, und er verliert seine Arbeit. Zunächst überwiegt noch das Glück über das Ende des Kommunismus: »Man hatte in diesen Zeiten sowieso was besseres zu tun. Das ganze Volk jubelte. Plamen jubelte mit. Es war eine schöne Beschäftigung« (ebd., 126). Auf die Hoffnung auf ein besseres Leben folgt jedoch unmittelbar die Enttäuschung. Plamen findet kurzzeitig Arbeit als Buchbinder, die er nach einem Unfall wieder verliert. Dann versucht er sich mit einem Freund, der zwei alte Parteilimousinen erstanden hat, als Leichenbestatter, bevor er entdeckt, dass es ertragreicher ist, Lebende zu fahren.

Im Beruf des Taxifahrers findet er seine Berufung, an der er in guten wie in schlechten Zeiten festhält. Ihm geben nicht Liebe oder Glauben Hoffnung, sondern das Taxifah-

ren.²³ Das liegt nicht nur daran, dass sich dieses als wirtschaftlich einträglich erweist. Sein Taxi entwickelt sich zum Inbegriff einer besseren Welt, in der die Menschen den dunklen Zeiten, die sie durchleben, entkommen und an den Versprechen des Kapitalismus partizipieren können: »Man brauchte ihm nur zu winken, und er bot einem Sicherheit und Zukunft« (ebd., 128). Inbild der Zukunft ist sein Taxameter, der so eingestellt ist, dass ihm die ständigen Währungsschwankungen nicht zusetzen können. Er ist damit seiner Zeit voraus: »In Plamens Taxi bezahlte man die Preise von morgen. Kaum bestieg man sein Auto, war man schon in der Zukunft« (ebd., 128). Gleichzeitig bietet er Sicherheit in der Dunkelheit, die die Straßen seiner Stadt beherrscht, seitdem die Straßenlaternen gestohlen wurden, weil sich mit dem Eisen Geld verdienen ließ. Er hilft all jenen, die sich vor den schrecklichen Dingen fürchten, die in der Finsternis passieren können: »[D]a kam Plamen mit dem kleinen Licht auf dem Dach. Eine Rettung für die Verzweifelten« (ebd., 128). Das kleine leuchtende Schild auf seinem Auto, das Licht über seinem Kopf, lässt sich also zu diesem Zeitpunkt als eine Art Heiligenschein interpretieren. Doch sein Glück währt nur kurz, denn Plamen wird überfallen und verliert sein Geld, sein Auto und damit auch seine Arbeit. Mit dieser Wendung in seinem Leben erhält auch der Titel der Erzählung eine völlig neue Bedeutung: »[Er] verspürte [...] einen Schlag auf den Kopf und sah wieder Lichter, aber es waren die Lichter einer Stadt, die er nicht kannte. Etwas zerbrach und Plamen wurde ohnmächtig« (ebd., 129). Der Schlag auf den Kopf lässt ihn zwar auch Lichter sehen, aber diese verkünden Unheil. Als er aufwacht, ist das Licht nicht mehr ein Heiligenschein über seinem Kopf, sondern nur noch ein fernes Versprechen: »Am Himmel gab es viele Sterne und einen großen runden Mond, aber die gehörten ihm nicht« (ebd., 129).²⁴

Dem Raubüberfall folgt der Abstieg. Aus Verzweiflung wird Plamen mit einem Freund selbst zum Räuber, muss ins Gefängnis und verliert schließlich auch noch Frau und Kind. Doch er nutzt einen Freigang, um sich einen falschen Pass zu verschaffen, sich nach Wien abzusetzen und sich dort ein neues Leben aufzubauen. Nachdem ihm die Erinnerung an seine Zeit als Taxifahrer über seine schweren Jahre im Gefängnis geholfen hat, versucht er jetzt an die Vergangenheit anzuschließen, indem er wieder Taxifahrer wird: »Über seinem Kopf ein kleines gelbes Licht. Umschlossen von seinem Glück saß er wie in einem Ei. Er fuhr wieder Taxi« (ebd., 133). Doch eine Rückkehr zu dieser Vergangenheit erweist sich als unmöglich: »Er war wieder das, was er einmal gewesen war. Nur dass die Straßen nicht mehr so dunkel, sondern vom Licht gesättigt waren. Nur dass er nicht mehr Frau und Kind hatte. Nur dass er nicht mehr Plamen Svetlev hieß« (ebd., 133). Selbst das Taxi hat nicht mehr dieselbe Bedeutung wie zuvor. Plamen ist nicht mehr Inbegriff der Hoffnung für die Menschen, die er transportiert, das Licht über seinem Kopf kein Heiligenschein. Vielmehr ist sein Taxi das letzte, was ihm geblieben ist, sein Ein und Alles, seine Heimat, sein Liebesnest mit Prostituierten: »Er war nur in seinem Auto glücklich« (ebd., 134). Dass er selbst das Licht in sich trägt, das

23 Mit den Begriffen »Liebe«, »Glaube« und »Hoffnung« wird auf die Bibel angespielt (vgl. dazu die folgenden beiden Abschnitte zur Erzählung »Spas schläft« und zum Roman *Engelszungen*).

24 Dass Dinev mit dieser Geschichte auch Kritik am Systemwechsel vom Kommunismus zum Kapitalismus übt, der für die Menschen generell meist Verschlechterung brachte, auch wenn er einzelnen zumindest vorübergehend mehr Einnahmen bescherte, sei hier nur am Rande erwähnt.

er verloren zu haben glaubt – nicht umsonst heißt er Plamen also Flamme und Svetlev also Licht –, bleibt ihm verborgen. Die Erzählung endet mit einer weiteren Wendung, die sich genauso ankündigt wie die vorherige. Plamen wird verhaftet und dieses Mal von der Polizei zusammengeschlagen: »Kurz danach sah er die Lichter. Es waren die Lichter einer Stadt, die er nicht kannte« (ebd., 135).

Plamen Svetlevs Lebensgeschichte illustriert, dass kein Mensch per se ein Anderer ist, dass aber jeder zu einem Anderen gemacht werden kann. Selbst Migration hat nicht immer zur Folge, dass ein Mensch zum Anderen wird. Für Svetlev ist zumindest die erste Migration nach Sibirien eine Erfolgsgeschichte. Er wird zum Anderen, weil er nach dem Fall des Eisernen Vorhangs die Lebensgrundlage verliert und sich aus Verzweiflung dem Verbrechen zuwendet. Wie die Immigranten aus Osteuropa im kapitalistischen Westen zu Anderen werden, erzählt Dinev in »Spas schläft«.

6.5 »Spas schläft«: Wie der Immigrant zum Anderen gemacht wird

Hauptfigur der Erzählung »Spas schläft« ist der Bulgare Spas Christov, der 1990 voller Hoffnung aus Bulgarien nach Wien flieht. Die Geschichte seiner Erfahrungen als Migrant wird aus der Perspektive eines Tages im Jahr 2001 erzählt, an dem er seine Arbeit als Tischler und damit all seine Hoffnung auf ein besseres Leben verliert. Ihm droht nach all den Jahren, in denen er vergeblich versucht hat, sich in Österreich ein Leben aufzubauen, die Abschiebung. Die Erzählung illustriert, wie Immigranten aus Osteuropa in Österreich im Verlauf der 1990er Jahre zu Anderen im Kapitalismus wurden. Nach 1989 etablierte sich in den westeuropäischen Staaten ein neues Migrationsregime, das es Immigrant*innen sukzessive erschwerte, legal in diesen Ländern zu leben und zu arbeiten. Der Zugang zu Asyl wurde eingeschränkt und die Einwanderungsbestimmungen sowie die Auflagen für einen legalen Aufenthalt wurden zunehmend restriktiver. Dieser Prozess der Entrechtung hatte eine »Prekarisierung von MigrantInnen« zur Folge: Sie müssen »ständig mit der Möglichkeit der Aufenthaltsbeendigung rechnen« (Horvath, 2014, 249). Damit steigt ihre Abhängigkeit von Arbeitgeber*innen, die ihren unsicheren Status ausnutzen können, um die eigenen Kosten und Risiken zu minimieren. Auch in Österreich wurde nach 1989 eine große Anzahl von Gesetzen erlassen, die die Freiheit von Immigrant*innen immer weiter einschränkte (ebd., 256). Die Erzählung »Spas schläft« stellt diese fortschreitende Entrechtung als einen Prozess dar, der die Wertesysteme der betroffenen Menschen verändert und sich in ihre Körper einschreibt.

Die Ausgrenzung von Anderen setzte nicht erst 1989 ein. Vielmehr ist sie im modernen Nationalstaat angelegt, wie Dinev in seinem Text »Die Brücke der Ungenannten« erklärt: »Die Gesellschaft, der Staat haben dieses Ausschlussverfahren schon in ihrem Gründungsmoment. Sie schaffen die Grenzen: Hier sind die Eigenen, dort die Fremden. Und wo es Grenzen gibt, gibt es auch Ausgrenzung« (Dinev, 2010, 10). Damit schließt er an Michel Foucaults Definition von Rassismus an. Ausgangspunkt für Foucaults Analyse ist die Feststellung, dass es im Nationalstaat zu einer Aufwertung des menschlichen Lebens kommt: Während der Untertan dem Souverän hauptsächlich als Kanonenfutter diente, sollte der Bürger – und zwar ausdrücklich der Mann – zum Reichtum des Staates beitragen, musste also am Leben erhalten werden. Die Kehrseite der Aufwertung des

menschlichen Lebens im Nationalstaat ist die gleichzeitige Abwertung desselben außerhalb des Nationalstaats, und zwar über den Mechanismus des Rassismus. Dieser erlaubt zwischen erhaltenswertem und lebensunwertem Leben zu unterscheiden und letzteres zur Tötung freizugeben. Darunter versteht Foucault nicht nur die direkte Tötung anderer Staatsbürger wie zum Beispiel in einem Krieg, sondern jegliche Form des indirekten Mordes, die eine Person »der Gefahr des Todes aussetzen«. Als konkretes Beispiel nennt er in diesem Zusammenhang die Abschiebung (Foucault, 1992, 43; vgl. dazu Magiros, 2004, 91–120).

Dass die drohende Abschiebung eine Form der Tötung ist, zeigt sich in Dinevs Text bereits in der ersten Szene, in der Spas Christov wie ein aufgebahrter Toter beschrieben wird. Er liegt »friedlich« und »auf dem Rücken« unter einem Plakat mit der Aufschrift »Lebt und arbeitet in Wien«: »Wie eine brennende Kerze, die man den Toten zwischen die Hände zu schieben pflegt und die sie dann brav, wenn auch teilnahmslos halten, genauso diszipliniert hielt er eine halbvolle Dose Bier über seinem Bauch« (Dinev, 2001c, 93). Doch Christov ist nicht tot, er hat sich aus Verzweiflung über seine Lage betrunken und schläft nun seinen Rausch aus. Er ist wie die Figuren im Drama *Russenhuhn* ein lebender Toter, dem niemand Aufmerksamkeit schenkt:

Hätte jemand für eine Weile sein Gesicht beobachtet, hätte er bemerkt, daß diese Lippen zwar unregelmäßig, aber immer wieder ein und dasselbe Wort formten. Man hätte das Wort sogar leicht ablesen können, so deutlich formten es seine Lippen. Man hätte nur bleiben und einen ruhigen Blick auf Spas' Gesicht werfen müssen, und man hätte das Wort erkannt. Aber man blieb nicht. (Dinev, 2001c, 93)

Ganz bewusst wird dabei der Fokus auf das Gesicht gerichtet, denn nach Lévinas ist es das Antlitz des Anderen, das uns davon abhält, einen Mord zu begehen: »Das Antlitz spricht mit mir und fordert mich dadurch zu einer Beziehung auf« (Lévinas, 2002, 283). Doch niemand fühlt sich von Christovs Antlitz angesprochen. Das erklärt die unpersönliche Form »man«, in der sich die Unmenschlichkeit all der Menschen ausdrückt, die an dem lebenden Toten vorübergehen, ohne sich um ihn zu kümmern.

Genau wie im Drama *Russenhuhn* handelt es sich bei der Darstellung der Hauptfigur als lebender Toter in »Spas lebt« nicht nur um ein Bild. Christov kämpft von Beginn an um sein Überleben. Als er voller Hoffnung nach Österreich flieht, ist ihm der Zugang zu Asyl in diesem Land bereits verwehrt. Damit ist er automatisch von Abschiebung bedroht: »Asyl kriegte man nicht mehr. Man kriegte nur sechs Monate Aufenthaltserlaubnis, danach wurde man abgeschoben. Es sei denn, man fand Arbeit« (Dinev, 2001c, 94). Die Gesetzgebung macht es fast unmöglich, dass sich die Hoffnung auf Arbeit erfüllt: »Die offizielle Information lautete: Man bekommt Arbeit nur dann, wenn man eine Arbeitsbewilligung hat. Und eine Arbeitsbewilligung bekam man erst dann, wenn man eine Arbeit hatte« (ebd., 95). Diese paradoxe Situation treibt die Immigrant*innen in die Illegalität. Die daraus resultierende Rechtlosigkeit wiederum führt dazu, dass sie von potenziellen Arbeitgeber*innen ausgenutzt werden können. So nimmt Spas eine Stelle in einem Restaurant an, dessen Besitzer ihm immer wieder die Legalisierung verspricht, dieses Versprechen jedoch nie einlöst: »Spas kochte. Das ferne Licht dieses Tages [seiner Legalisierung durch die offizielle Anmeldung] vor Augen, und den greifbaren Trost die-

ser Arbeit in der Tasche« (ebd., 99). Die gesetzliche Prekarisierung hat zur Folge, dass die betroffenen Personen im wahrsten Sinne des Wortes in der Arbeit aufgehen, die ihnen das Überleben garantiert (Kegelman, 2010, 114). Sie geben sich mit all ihren Sinnen dieser Arbeit hin. Ihr gesamtes menschliches Dasein ist darauf reduziert. Das zeigt sich an seinem Freund Ilija, der kurzzeitig als Werbeträger für ein Restaurant arbeitet:

Ilija war die frische, lebendige Werbung. Er zog als Bierhaube durch die Kärntnerstraße. Es war Winter. Ihm war kalt. Ein Bier soll kalt sein. Er hatte einen bitteren Geschmack im Mund. Ein Bier soll bitter sein. Seine Augen waren vom Wind beschlagen wie Biergläser. Er war das, was er sein sollte. (Dinev, 2001c, 100)

Die Konsequenz dieser Entmenschlichung ist, dass er auch von anderen nicht mehr als Mensch, sondern als austauschbares Objekt wahrgenommen und nach einiger Zeit kurzerhand durch einen billigeren Flüchtling ersetzt wird. Ob auch er für weniger Geld gearbeitet hätte, steht dabei niemals zur Debatte, denn »Botschaften fragt man nicht« (ebd., 100).

Die Gesetze haben also einen Prozess der Entmenschlichung zur Folge. Jede Verschärfung der Gesetze hat konkrete körperliche Konsequenzen:

Und es kamen Flüchtlinge, die nie erkrankten, weil sie keine Versicherung hatten. Die gut, schnell und fehlerlos arbeiteten, weil sie keine Zeit hatten, die Sprache zu erlernen und nur durch ihre Taten sprechen konnten. Die kaum noch aßen, tranken und schliefen, die kaum noch atmeten, weil sie zu zehnt in Zwanzig-Quadratmeter-Wohnungen wohnten. Sie waren körperlos und geräuschlos wie Schatten. (Dinev, 2001c, 107f.)

Die staatliche Macht schreibt sich in die Körper ein, verläuft durch sie, markiert in ihnen die Grenzen des Staates. Sie verwandeln sich in »Schattenexistenzen« (Schweiger, 2005, 222).²⁵ Dieser Prozess der Entmenschlichung betrifft auch die Gefühle der Flüchtlinge. Spas kommt »voller Liebe, Hoffnung und Glauben« nach Österreich: »Er wollte in Wien leben, lieben und geliebt werden« (Dinev, 2001c, 94).²⁶ Diese zentralen Motive seiner Flucht verlieren jedoch schnell an Bedeutung. Das spiegelt sich darin wider, welche Worte für ihn in der deutschen Sprache relevant werden: »Arbeit« war das erste Wort, das Spas auf Deutsch gelernt hatte. Es war weder das Wort »Liebe« noch das Wort »Hoffnung«, geschweige denn das Wort »Glaube« (ebd., 94).²⁷ Das Wort »Arbeit« übernimmt die Bedeutung all dieser Worte: »Arbeit war ein magisches Wort. Alle anderen waren ihm unterworfen. Es allein bestimmt alles. Arbeit war mehr als ein Wort, es war die Rettung«

25 Hannes Schweiger weist zurecht darauf hin, dass ihnen das wiederum erlaubt, sich der staatlichen Macht zu entziehen (vgl. Schweiger, 2005, 222).

26 Das sind nicht zufällig die drei Worte, mit denen der Text schließt, der uns als das Hohelied der Liebe bekannt ist: »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen« (1. Korinther 13, 13). Der erste Brief des Paulus an die Korinther wird auch mit dem Titel des Romans *Engelszungen* aufgerufen. Seine Bedeutung für Dinevs Werk wird im folgenden Abschnitt zu diesem Roman ausführlicher diskutiert (vgl. Abschnitt 6.6).

27 Auf die Bedeutung des Worts »Arbeit« in diesem Text bzw. in Dinevs Texten wurde schon mehrfach hingewiesen (vgl. Kegelman, 2010, 111–113; Schweiger, 2006, 46–48).

(ebd., 95). Migration wird in Österreich schon seit den 1920er Jahren primär über den Zugang zu Arbeit kontrolliert. Schon 1925 wurde ein Inlandarbeiterschutzgesetz erlassen, das den legalen Aufenthalt von Migrant*innen an eine legale Beschäftigung band. Daran hat sich bis heute wenig geändert (Horvath, 2014, 125). Deswegen erhält Arbeit eine so zentrale Bedeutung für die abgewiesenen Flüchtlinge in Dinevs Text. Arbeit wird zum neuen Glauben. Das Wort beinhaltet für die Zuwanderer die Hoffnung auf Erlösung, das Versprechen auf Legalität und damit den ersten Schritt vom Anderen zum Staatsbürger. Deswegen wird der Begriff »Arbeit« auch in einem Satz verwendet, bei dem es sich um ein Anagramm auf den ersten Satz der Bibel handelt: »Dies war das Wort am Anfang« (Dinev, 2001c, 94). Die Sprache, die er lernt, ist damit geprägt vom kapitalistischen System, in dem er zu überleben versucht und das ihn in die Rolle des Anderen drängt.

Doch der Verlust der Gefühle zeigt sich nicht nur in der Sprache der Figuren. Das Regime, dem sie unterworfen sind, reduziert ihre Gefühlswelt auf ein einziges Gefühl: die Angst: »Sie begriffen nur schwer, daß das Gesetz sie selber in Angst verwandelt hatte. Sie waren die Ängste der heilen Welt. Aber sie hatten keine Zeit es zu begreifen. Sie mußten Ängste bekämpfen und sie bekämpften einander« (ebd., 101). Der Kampf um Arbeit und einen legalen Status, der aufgrund der paradoxen Gesetzgebung, wie bereits erwähnt zum Scheitern verurteilt ist, hat wiederum die Verrohung der Immigranten zur Folge: »Viele Herzen zerbrachen [...]. Sie wurden kalt und unempfindlich. Man griff sich selbst und die anderen an. Man verlor ab und zu Zähne« (ebd., 95). Sie beginnen zu stehlen und zu trinken. Spas kann diesem Schicksal zumindest vorerst entkommen, weil er mit einem höheren Ziel nach Österreich gekommen ist – er will studieren – und weil er einen Freund findet, Ilija, einen ehemaligen Mitschüler, mit dem er diesen Traum teilen kann. Damit gibt es zumindest einen Menschen in seinem Leben, der ihn nicht als Anderen, sondern als Menschen wahrnimmt. Doch schließlich beschließen sie, dass es sinnvoller ist, wenn nur einer von ihnen arbeitet und dem anderen das Studium finanziert, damit dann dieser legal bleiben und für den anderen bürgen kann. Das Los entscheidet, dass Spas arbeiten muss. Damit halten die gesetzlichen Grenzen in ihre Freundschaft Einzug: »Sie hatten alles geteilt. Die Gefühle nach dieser Schicksalsentscheidung behielt aber jeder für sich« (ebd., 109). Sie teilen zwar noch die Wohnung, aber leben in unterschiedlichen Welten und werden einander fremd, »füreinander unberührbar wie Himmelskörper« (ebd., 111). Immigrant ist also nicht gleich Immigrant.

Die gesamte Geschichte wird aus der Gegenwart erzählt, in der Spas Christov auf dem Boden liegt. Sie endet mit einem Blick in Christovs mögliche Wege in die Zukunft. Dabei wird zunächst beschrieben, wie solche Geschichten normalerweise enden: Jemand ruft die Rettung, Spas kommt ins Krankenhaus, wo sie feststellen, dass er nicht krankenversichert ist und kein Visum hat. Daraufhin wird er abgeschoben. Dann jedoch wird erzählt, wie die Geschichte von Spas Christov enden wird. Er gibt die Versicherungsnummer seines Freundes an und kann wieder nach Hause gehen, wo er zudem erfährt, dass sein Freund Arbeit gefunden hat und jetzt für ihn bürgen wird, so dass er studieren gehen kann. Erst in diesem Moment werden sie die Bedeutung ihrer Freundschaft erkennen: »Sind wir es nicht, mein Freund, sind wir nicht selber die Liebe, die wir so vermißten?« (ebd., 113).

Der Text deutet an, dass Spas seine Geschichte selber erzählt, während er auf dem Boden liegt, dass ihm aber niemand zuhört: »Sie [die Worte] bleiben zwar unbeachtet,

unverwirklicht und unerfüllt, weil sie die Worte eines Fremden sind. Sie bleiben unerhört, aber sie bleiben« (ebd., 114). Auch in diesem Text arbeitet Dinev also mit dem Paradox, dass wir eine Erzählung von einem Anderen lesen, dem normalerweise keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Doch seine Worte bleiben nicht nur deswegen unerhört, weil ihm die Menschen nicht zuhören. Sie bleiben auch unerhört im Sinne von unglaublich, weil er nicht wie erwartet abgeschoben, sondern von einem Freund gerettet wird. Seine Geschichte ist ein »Wunder der Wirklichkeit«, wie es im letzten Satz heißt, denn sie zeigt, dass es nicht mehr als einen Menschen braucht, um ein Wunder zu vollbringen. Sie gibt anderen Menschen Hoffnung, dass auch ihre Geschichte gut ausgehen kann. Spas wird damit vom Anderen zum mythischen Helden, dessen Geschichte auch aus genau diesem Grund bleibt: »In diesem Mund und in jenem« (ebd., 114). Nicht umsonst trägt die Figur den Namen Spas, der Erlösung bedeutet, in Kombination mit dem Nachnamen Christov, der nicht nur auf Christus, sondern auch auf den Heiligen Christopherus verweist, den Schutzheiligen der Reisenden. Er gibt den vielen Flüchtlingen die Hoffnung, dass es auch anders kommen kann.

Die Ausgrenzung von Anderen wird auch im Roman *Engelszungen* thematisiert, allerdings in viel umfassenderer Form, denn in diesem Text geht es nicht nur um das Leben der Flüchtlinge in Wien, sondern um ihre gesamte Lebensgeschichte, lange bevor sie nach Wien kommen. Um diese zu erzählen, setzt Dinev alle Mittel ein, die bisher beschrieben wurden, und entwickelt diese weiter.

6.6 *Engelszungen*: Die Spur der Anderen in der Geschichte

Der Roman *Engelszungen* nimmt die Ausgrenzung zweier bulgarischer Migranten in Wien zum Ausgangspunkt, um anhand ihrer Familien von der Ausgrenzung Anderer in der europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu erzählen.²⁸ Er steht in der Tradition des Familienromans, mit dem über mehrere Generationen »eine Gesellschaft *en miniature*« dargestellt wird (Müller-Funk, 2009, 64f.), überschreitet diesen aber mit seinem Fokus auf die Anderen. Die Familiengeschichte ist damit nur bedingt »ein Refugium in der Fremde« (Schweiger, 2012b, 163) bzw. eine »Ursprungserzählung«, die »einen überzeitlichen Halt sichern [soll], da der räumliche nicht mehr gegeben ist« (Millner, 2012, 322). Es geht eben nicht darum, »sich der eigenen Geschichte in der ›Fremde‹ zu vergewissern« (Hielscher, 2010, 196). Dabei weckt die Struktur des Romans genau diese Erwartung, denn ein zentrales Element der narrativen Gestaltung ist die zufällige Begegnung, die traditionell Erkenntnisse bezüglich der eigenen Identität mit sich bringt – man denke an *König Ödipus* von Sophokles. Doch in Dinevs Roman wird diese Erwartung enttäuscht. Helga Schreckenberger erklärt das mit der Tatsache, dass die Hauptfiguren Migranten sind (Schreckenberger, 2022, 57f.). Meiner Meinung nach liegt die Ursache jedoch darin, dass der Roman eine Vorstellung von Geschichtsschreibung entwirft, die

28 Penka Angelova sieht darin, dass der Roman bulgarische Geschichte zum Thema macht, seine große Bedeutung für die bulgarische Literatur: »For the Bulgarian reader this is the first novel within decades to present an unbelievable sweep of the historical panorama of several generations« (Angelova, 2010, 87). Der Roman erschien 2006 in bulgarischer Übersetzung (Aretov, 2010, 79).

nicht im Selbst endet und die Anderen ausblendet. Vielmehr ist ihre Ausgrenzung Teil der Erzählung, ohne dass sie auf die Rolle der Anderen festgeschrieben werden. Um es mit Burkhard Liebsch zu formulieren, der Geschichtsschreibung in Anlehnung an Lévinas neu zu denken versucht: Dinev sucht nach einem »geschichtlich Gesagten, das nach Lévinas doch so zu denken sein müsse, dass es unvermeidlich die Spur des Anderen in einem höchst zweideutigen Sinne »verrät« (Liebsch, 2016, 14). In *Engelsungen* ist diese Spur nicht nur zweideutig, sondern vieldeutig. Der Roman befasst sich auf mehreren Ebenen mit Anderen: den Anderen im Kommunismus, den kommunistischen Anderen und den Migranten als Anderen im Kapitalismus. Der Andere ist also im Roman schon durch diese Konstruktion per se nicht festzuschreiben.

Engelsungen erzählt die Familiengeschichten von Svetljo Apostolov und Iskren Mladenov, die sich in der Rahmenhandlung zufällig am 30. Dezember 2001 auf dem Wiener Zentralfriedhof begegnen. Zu diesem Zeitpunkt sind sie wie Spas in der Erzählung »Spas schläft« lebende Tote, denn sie haben weder Geld noch einen legalen Aufenthaltstitel und sind von Abschiebung bedroht. Ansonsten könnten sie jedoch kaum unterschiedlicher sein, wie die beiden parallel konstruierten Kapitel, die ihnen zu Beginn des Romans gewidmet sind, illustrieren. Svetljo ist den anderen Menschen zugewandt, Iskren interessiert sich primär für sein eigenes Wohl. Auch in der parallelen Erzählung dieser beiden Figuren wird der Andere also mehrdeutig gestaltet.

Die beiden stammen aus einem Land, das im Kalten Krieg zum Anderen des zivilisierten Westens erklärt wurde. Die Konstruktion des barbarischen Ostens, der dem Westen als Selbstbestätigung dient, lässt sich bis in die Aufklärung zurückverfolgen. Die konkrete Verortung des Ostens hat sich dabei jedoch konstant verändert. Im Kalten Krieg verlief diese Grenze quer durch Mitteleuropa zwischen kapitalistischen und kommunistischen Staaten, die in dieser Zeit alle unter dem geografisch inkorrekten Begriff »Osteuropa« subsumiert wurden (Sorko, 2007, 73–109). Dinev gehört zu den vielen Autor*innen, die sich nach 2000 kritisch mit dieser Grenzziehung auseinandersetzen: »[T]hey contribute to a reframing and remapping of Europe from an angle beyond the familiar East-West distinction« (Rock, 2019, 201). Seine Neukodierung der Beziehung zwischen Ost und West beschränkt sich dabei nicht auf eine einfache Umkehrung, also eine Aufwertung des Ostens und eine Abwertung des Westens. Er übt »duale Systemkritik«, das heißt, er kritisiert das politische System im Herkunftsland der Immigrant*innen genauso wie jenes im Zielland:

Nach der Emigration, die sowohl durch die unbefriedigenden Verhältnisse im Herkunftsland sowie durch die Mythisierung des »Westens« als ihr Gegenteil motiviert ist, wird das Bild der ProtagonistInnen vom »goldenen Westen« [...] als Mythos entlarvt: Sie müssen feststellen, dass die gesellschaftspolitische Realität im Einwanderungsland ähnlich repressiv funktioniert wie die im Herkunftsland. (Sorko, 2007, 112)

Doch der Roman stellt nicht nur die Grenzen zwischen den beiden Systemen in Frage. Er erzählt die Geschichte beider Systeme von der Spur der Anderen her, die sie erzeugen, und illustriert damit, dass sich beide ähnlich destruktiv auf die Menschen auswirken, die von ihnen zu Anderen gemacht werden. Neben den Anderen des Westens, also den Mi-

granten bzw. den Kommunisten, sind das auch die Anderen des Kommunismus, konkret Frauen und Minderheiten. All diese Anderen werden zwar durch das jeweilige System in den Hintergrund gedrängt, bleiben aber in der Erzählung präsent. Gleichzeitig erzählt Dinev die Geschichte ihrer Ausgrenzung mit Blick auf eine bessere Zukunft, in der solche Grenzziehungen irrelevant werden. Dass eine solche möglich ist, manifestiert sich nicht nur im letzten Bild des Romans, einem Kuss zwischen einem der Protagonisten und einer Österreicherin. Vielmehr ist diese mögliche bessere Welt in *Engelsungen* durchwegs präsent, und zwar im Bild einer vergangenen, gerechten und vielfältigen städtischen Gesellschaft sowie in den Momenten, in denen die Protagonisten einen anderen Weg hätten einschlagen können. Diese besondere Perspektive auf die Geschichte wird im Roman durch eine Figur verkörpert, Miro, den »Engel der Erzählung«, auf den deswegen im Folgenden zunächst ausführlich eingegangen werden soll, bevor in einem zweiten Schritt erklärt wird, wie sich diese Perspektive in der Geschichtserzählung selbst manifestiert.

6.6.1 Miro: Der Engel der Erzählung

Die beiden bulgarischen Migranten, Svetljo Apostolov und Iskren Mladenov, begegnen sich am 30. Dezember 2001 auf dem Wiener Zentralfriedhof an Miro's Grab. Nachdem sie unter den Lebenden niemanden gefunden haben, der bereit war, sie vor der bevorstehenden Abschiebung zu retten, klammern sie all ihre Hoffnung an diesen Toten, der als »Engel aller Einwanderer und Flüchtlinge« bekannt ist (Dinev, 2003, 583). Svetljo trifft zuerst am Ort des Geschehens ein und beginnt Miro, seine Geschichte zu erzählen. Die letzten Worte dieser Rahmenerzählung zu Beginn des Romans deuten an, dass wir seiner Erzählung lauschen. Durch Iskrens Augen sehen wir am Ende des dritten Kapitels Svetljo, den er zu dieser Zeit noch nicht kennt, am Grab Miro's stehen. Das Kapitel endet mit den Worten: »Der Mann redet weiter« (ebd., 37). Das vierte Kapitel beginnt mit Svetljós Geburt. Auch hier arbeitet Dinev also mit dem Paradox, dass wir eine Geschichte Anderer lesen, die normalerweise nicht an die deutschsprachige Öffentlichkeit gelangt. Doch anders als in »Spas schläft«, wo die Erzählung direkt aus dem Mund des Protagonisten stammt, führt Dinev in seinem Roman über eine zweite Rahmenerzählung mit Miro eine Figur ein, über die die Familiengeschichten der beiden Protagonisten vermittelt werden. Diese Figur soll hier in Anlehnung an den »Geist der Erzählung« aus Thomas Manns Novelle *Der Erwählte* als »Engel der Erzählung« bezeichnet werden. Miro hat entscheidenden Einfluss darauf, wie erzählt wird, auch wenn er anders als der Mönch Clemens in Thomas Manns Novelle nicht selbst erzählt.

Schon im ersten Satz des Romans wird Miro als moderner Engel vorgestellt: »Miro hatte ein Handy und zwei Flügel« (ebd., 7). Sein Leben wird wie Boshidars (vgl. Abschnitt 6.3) als karnevaleske Parodie einer Heiligengeschichte erzählt, wie die profane Version der Jungfrauengeburt zu Beginn des Textes zeigt (Rădulescu, 2013, 92). Seine Mutter wurde in einem Frauengefängnis von einem hohen Beamten geschwängert und erfand die Geschichte der Jungfrauengeburt als Schutzschild gegen den Spott der anderen Frauen. Sie wird zwar vorzeitig aus der Haft entlassen, kann aber für sich und ihr Kind in einer Welt, in der sie als Aussätzige gilt, nicht sorgen und endet in der Psychiatrie (Dinev, 2003, 8f.). Miro wächst in einem Kinderheim auf, ist also von Kind an ein Heimatloser: »Ein Leben als ewiger Gast stand ihm bevor« (ebd., 9; vgl. dazu Schweiger, 2004a, 4). Das

heißt jedoch nicht, dass er damit auf eine Rolle festgeschrieben wird, wie sich am Spiel mit dem Wort »Gast« im ersten Kapitel manifestiert: »Jahre später war Miro als Gastarbeiter nach Wien gekommen, war schnell Besitzer von Gasthäusern geworden und oft Ehrengast bei Hochzeiten gewesen. Nun war er wieder einmal Gast, diesmal bei Gott« (Dinev, 2003, 10). Das Wort »Gast« begleitet ihn, wie Plamen Svetlev das Wort »Licht« (vgl. Abschnitt 6.4), also durch sein Leben und verändert dabei immer wieder seine Bedeutung genauso wie sich auch die Figur Miro verändert. Im elften Kapitel lernen wir ihn als skrupellosen Kopf eines Prostituiertenrings kennen, der Menschen zu Anderen degradiert. So droht er Iskren zu töten, als dieser sich seinen Anweisungen widersetzt (Dinev, 2003, 569–571, 585). Im zwölften Kapitel dagegen lädt er Svetljo und Sascho, die auf ihrer Flucht in den Westen in Prag pausieren, zum Abendessen ein und gibt ihnen Tipps für ihre illegale Einreise nach Österreich (ebd., 22, 532). Zwischen diesen beiden Kapiteln erfolgt Miros Läuterung ausgelöst durch den Fluch einer Sozialarbeiterin, die sich um misshandelte Frauen kümmert, und die Begegnung mit einem Einsiedler.²⁹ Miro entlässt seine Prostituierten in die Freiheit, zahlt ihnen lebenslang Unterhalt und beginnt Immigranten dabei zu helfen, Arbeit zu finden. Er entwickelt sich zum Engel der Immigranten (ebd., 545–584).

Diesem Engel sind das erste und das letzte Kapitel des Romans gewidmet. Er steht also wie der »Geist der Erzählung« in *Der Erwählte* im Zentrum der Rahmenhandlung. Doch anders als der Mönch Clemens in Manns Novelle, der sich selbst zu Beginn mit den Worten »Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung« (Mann, 1987, 8) vorstellt, wird Miros Geschichte nicht von ihm selbst, sondern von einem Anderen erzählt. Gleichzeitig wird betont, dass niemand anders seine Geschichte erzählen kann, weil nur er sie kennt und sie mit ins Grab genommen hat (Dinev, 2003, 578). Auch in seinem Fall lesen wir also die Geschichte eines Toten, die unter normalen Umständen nicht ans Licht der Öffentlichkeit gelangt (vgl. Abschnitte 6.2 und 6.5). Mit Miro wird dieses Paradox noch eine Ebene weitergeführt, denn nur er kennt die Geschichten von Svetljo und Iskren, die im Roman erzählt werden. Nur über ihn können diese Geschichten zu uns gefunden haben. Miro ist also der Engel, der den Roman erzählt und doch nicht erzählt. Anders als Clemens, der seine Leser*innen zu Beginn der Novelle wissen lässt, dass er eine »entsetzliche und hochebauliche Geschichte« erzählen wird (Mann, 1987, 11), erfahren wir von Miro nichts über sein Verständnis der Geschichte, sondern müssen uns dieses aus seiner Figur erschließen.

Raluca Rădulescu verweist zurecht darauf, dass Miro an den Angelus Novus in Walter Benjamins Aufsatz »Über den Begriff der Geschichte« erinnert (Rădulescu, 2013, 86). In diesem Aufsatz entwickelte Benjamin auf Basis von Paul Klees Zeichnung »Angelus

29 Beide Figuren kommen auch an anderer Stelle vor. Bei der Frau handelt es sich um Radost, die zunächst mit Svetljo liiert war, bevor sie diesen für Iskren verlässt. Der Eremit ist der geläuterte Folterknecht Jordan Apostolov, Svetljos Vater, der sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat, um zu verhungern, dann jedoch von Hirten zu einem Heiligen erklärt und von seinen vielen Besuchern mit Essen versorgt wird (Dinev, 2003, 566–568). Er erkennt sofort, dass Miro die gleiche Schuld auf sich geladen hat wie er selbst: »Für Menschen wie uns gibt es keine Rettung« (ebd., 582). All das verweist noch einmal auf die große Bedeutung der Zufallsbegegnungen im gesamten Roman (Schreckenberger, 2022).

Novus« das Bild von einem Engel der Geschichte, der die Vergangenheit als »eine einzige Katastrophe« sieht, aber nicht verweilen kann, um »die Toten [zu] wecken« und »das Zerschlagene zusammen[zu]fügen«, weil er vom Sturm des Fortschritts in die Zukunft geweht wird (Benjamin, 1974, 697f.). Auch Miro sieht diese Katastrophe, in diesem Fall die lange Geschichte der Ausgrenzung Anderer, und erfüllt doch den Anspruch Benjamins an Geschichtserzählung, nämlich »das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen« (ebd., 702). Nach Benjamin darf sich Geschichtsschreibung nicht auf die Geschichte der Unterdrückung beschränken. Sie soll diese vielmehr aus der eigenen Gegenwart heraus in Erinnerung rufen, »wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt« (ebd., 695). Diese Gefahr ist in Dinevs Roman die Ausgrenzung Anderer in Österreich im Jahr 2001. Der Blick zurück dient dazu, die lange Geschichte dieser Gefahr zu erzählen und gleichzeitig »im Vergangenen den Funken der Hoffnung« anzufachen, der von einer besseren Zukunft kündigt (ebd., 695). Der »Engel der Erzählung« verkörpert diese Erzählperspektive. Dass er den Namen Miro trägt und damit für den Frieden steht, ist also kein Zufall, denn Frieden »ist das Wort danach, das Wort nach dem Unglück, nach der Katastrophe« (Dinev, 2008d).³⁰ Miro erzählt über die Vergangenheit mit dem Blick in eine Zukunft, in der diese Katastrophe ein Ende hat. Mit anderen Worten, er macht sichtbar, dass diese Zukunft schon in dieser Vergangenheit angelegt ist. Die Gattung Roman eignet sich nach Bachtin hervorragend zu diesem Zweck: »Der Roman atmet Zukunft« (zitiert in Sasse, 2010, 129).³¹

Wie genau sieht diese bessere Zukunft aus? »Die Liebe ist der Schlüssel«, wie Dinev in einem Interview sagt (Fritsch, 2008). Als Inbild dafür steht das letzte Bild seines Romans, der mit der beginnenden Liebe zwischen dem bulgarischen Immigranten Svetljo und der Österreicherin Nathalie endet. Genauer genommen endet er mit ihrem ersten Kuss, der jedes weitere Wort nicht nur unmöglich, sondern auch unnötig macht, weil in diesem Bild die Utopie Realität wird:

Gleich danach wurden die Zungen in seinem Mund zwei, und es war gut so, denn mit zwei Zungen hatte noch nie ein Mensch sprechen können. Jedes Wort leidet darunter, das eigene wie das fremde, jedes, das dazwischen gerät und das Spiel zu verderben sucht, zweier einander sehr nahe gekommener Seelen. (Dinev, 2003, 598)

In diesem Kuss finden zwei Andere zueinander: ein Migrant und eine Frau. Beide sind nicht als Andere per se zu verstehen, sondern als Andere einer nationalstaatlich organisierten bzw. einer männlich dominierten Ordnung. Gleichzeitig sind sie als Österreicherin und als Mann grundsätzlich Teil der Ordnung, die ihr Gegenüber ausgrenzt, widersetzen sich aber mit ihrem Verhalten dieser Norm. Nathalie begegnet Svetljo auf Augenhöhe. Sie nimmt ihn nicht als Anderen, sondern als Menschen wahr. Ihre Beziehung beinhaltet für Svetljo in ganz konkreter Hinsicht die Möglichkeit auf eine bessere Zukunft durch Legalisierung und letztendlich sogar die Anerkennung als österreichischer

30 Nachdem der Frieden noch keine Realität ist, spricht Miro vom Friedhof zu uns, nach Dinev der Ort, wo er dem Wort »Frieden« in Österreich am häufigsten begegnet (Dinev, 2008d).

31 Dieser Satz wird von Sylvia Sasse in ihrer Einführung zu Bachtin zitiert. Es handelt sich um ihre Übersetzung eines Textes, der bisher nicht ins Deutsche übertragen wurde.

Staatsbürger. Doch das heißt nicht, dass Nathalie für eine Heimat steht, in die er integriert wird, wie das Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman für Frauen im Heimatdiskurs beobachtet haben: »Women *are* the Heimat for men, but only as long as they fill their place in the patriarchal order over which men preside. The marriage bed is the route to full integration into the Heimat« (Boa und Palfreyman, 2000, 26). Nathalie nimmt gerade nicht ihren Platz in der patriarchalen Ordnung ein. Als sie Svetljo zu Silvester 2001 begegnet, ist sie selbst gerade aus St. Petersburg zurückgekehrt. Sie ist diejenige, die ihn einlädt, mit ihr Silvester zu feiern. Sie verfügt über das Geld, um auch ihm den gemeinsamen Abend zu finanzieren. Die Begegnung der beiden bedeutet also ein Neudenken der Heimat und eine Infragestellung der patriarchalen Ordnung, die mit diesem Diskurs einhergeht. Das bestätigt sich auch für Svetljo. Er nimmt Nathalie nicht als Andere wahr, die seine Macht bestätigt. Vielmehr ist sie diejenige, die in ihm zuerst einen Zuhörer findet, bevor er ihr seine Geschichte erzählt. Gleichzeitig ist er sich seiner Abhängigkeit von ihr bewusst:

Würde ich nicht von meinen Freunden oder einfach von den anderen erzählen, würden sich die letzten elf Jahre meines Lebens nur auf diese Worte beschränken. Ich hätte nichts zu berichten gehabt... Ich hab sonst nichts erlebt... Außer dieser Silvesternacht, und auch sie verdanke ich dir. (Dinev, 2003, 598)³²

Der Kuss steht also als Inbild für eine Liebe, die beide aus der Position der Anderen befreit und damit gesellschaftliche Veränderung möglich macht.

Dass die Liebe für das Verständnis des Romans von zentraler Bedeutung ist, zeigt sich schon im Titel, der auf eine Bibelstelle aus dem ersten Korintherbrief des Paulus zurückgeht, wie sie von Martin Luther übersetzt wurde: »Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle« (1. Korinther 13, 1).³³ Dieser Bibelvers stammt aus dem 13. Kapitel des Briefes, das als das Hohelied der Liebe bekannt ist.³⁴ Die Liebe wird in diesem Text vor allem durch ihre Selbstlosigkeit definiert. »[S]ie suchet nicht das Ihre« (1. Korinther 13, 4). Sie ist also nicht selbstbezogen, sondern per se auf den Anderen gerichtet. Ähnlich bezeichnet auch Lévinas die Liebe als die Bereitschaft »auf sich zu verzichten« (Lévinas, 2002, 370). Dieser Verzicht öffnet den Blick für den Anderen: »Lieben, das meint, um den Anderen fürchten, seiner Schwäche zur Hilfe kommen« (ebd., 372). Mit der Liebe zu Anderen ist dabei, wie bereits in Bezug auf »Spas schläft« erwähnt, nicht allein die Liebe zwischen Mann und Frau gemeint, sondern die Liebe zu Anderen ganz allgemein. Dazu

32 Die Worte, auf die Svetljo hier Bezug nimmt, sind einerseits die Stationen auf seiner Flucht nach Österreich, andererseits das Wort »Arbeit«, das für ihn genauso relevant wird wie für Spas in »Spas schläft« (Dinev, 2003, 598; vgl. Abschnitt 6.5).

33 Das Bild der Zunge durchzieht den Roman *Engelszungen*. Sandra Vlasta hat gezeigt, wie Dinev über dieses Bild die Sprache und das Erzählen mit der Liebe bzw. der Lust verschränkt (Vlasta, 2016, 95–102).

34 Auf die Verbindung zwischen der letzten Szene des Romans, dem Titel und dem Hohelied der Liebe verweist Iris Hipfl in ihrer Interpretation von *Engelszungen*. Schon sie kommt zu dem Schluss: »Zuletzt siegt die Liebe« (Hipfl, 2008, 102).

zählt zum Beispiel auch die Freundschaft zwischen Männern wie sie über lange Strecken im Roman zwischen Svetljo und seinem Freund Sascho existiert.

Der Roman thematisiert die Bedeutung der Liebe für eine bessere Zukunft nie explizit, sondern verpackt diese in intertextuellen Anspielungen und konkreten Geschichten über zwischenmenschliche Beziehungen. Diese Übersetzung der Lévinasschen Philosophie in Fiktion erlaubt das Problem zu umgehen, dass »das Gute viel schwerer zu erzählen« ist, wie Dinev im Gespräch mit mir erklärt: »Ein Problem ist, dass das Gute bescheiden ist. Und dann muss man es so vermitteln, dass es nicht zu kitschig oder belehrend ist« (Dinev in Sievers, 2017b, 54). Doch dass ihn die Liebe als literarisches Thema interessiert, bestätigt sich in mehreren Interviews. So erklärt er in Bezug auf sein Stück *Haut und Himmel*, in dem es um die Liebe zwischen einem Soldaten und einer Leichenräuberin geht: »Ich wollte ein Stück über die Liebe schreiben, denn es gibt in der Literatur kein schwierigeres Unterfangen« (Dinev in Simon, 2006). Dinev sieht die Liebe als eine Macht, die dem Individuum erlaubt, sich der staatlichen Ausgrenzung zu widersetzen, wie er in seinem Essay über die Barmherzigkeit, also die Nächstenliebe erklärt: »Der Akt der Barmherzigkeit stellt unmittelbar die Frage, wie gerecht ein System ist. Die Barmherzigkeit ist ein Korrektiv, das vom eigenen Land, von der eigenen Regierung Gerechtigkeit fordert« (Dinev, 2010, 11). Er beschreibt die Barmherzigkeit als »jene erste Geste der Zuwendung, die den anderen von seiner Einsamkeit erlöst« (ebd., 12). Ihre oppositionelle Kraft gegenüber staatlichen Strukturen erklärt er damit, dass sie sich nicht politisch instrumentalisieren lässt. Sie lässt sich nicht versprechen oder verkünden, sondern bleibt immer ein Akt, den ein Mensch in einem bestimmten Moment setzt (ebd., 11). Damit ist sie für ihn die »oppositionelle Kraft schlechthin«: »Denn würde ihre Notwendigkeit verschwinden, dann wäre die perfekte Gesellschaft errichtet, es wäre der paradiesische Zustand erreicht« (ebd., 12). Die Liebe ist damit gleichzeitig der Weg, um dieses Ziel zu erreichen, und Ausdruck dieser Utopie.

Der Engel, der in diesem Roman mit Engelszungen zu uns redet, hat die Liebe, die es braucht, um die Geschichten von Svetljo und Iskren zu erzählen.³⁵ Er ist nicht nur selbst ein Anderer, sondern hat viele Menschen zu Anderen degradiert, bevor er zum Retter der Anderen wird. Aufgrund dieser Geschichte bewertet er die Figuren nicht, sondern zeigt sie in ihrer Ambivalenz: »In allen Menschen steckt sowohl das Gute als auch das Böse« (Dinev in Sievers, 2017b, 54). In diesem Punkt lehnt sich Dinev an Dostojewski an: »Der hat es geschafft, dass ich als Dreißigjähriger eine andere Lieblingsfigur in *Die Brüder Karamasow* hatte als noch als Zwanzigjähriger. [...] [B]ei Dostojewski kannst du dich bei jedem Lesen mit einer anderen Figur identifizieren« (Dinev in ebd., 51). Dasselbe gilt auch

35 Dass es unterschiedliche Formen des Erzählens gibt, wird im Roman auch explizit zum Thema. Der Begriff »Engelszungen« beschreibt nicht nur die Poesie des Romans, sondern auch die Propaganda von Iskrens Vater Mladen Mladenov, der eine hohe Position im kommunistischen System Bulgariens bekleidet (Hielscher, 2006, 202). Lene Rock spricht von einer Unterscheidung zwischen »mythic speech« und »storytelling«: »Storytelling implies a shared moment in which meaning is created and exchanged, whereas mythic speech robs the individual of a voice, imposing on it its ›ultimate signification« (Rock, 2019, 246). Auch diese Differenzierung geht auf Lévinas zurück: Er unterscheidet die Rhetorik, die »den Anderen nicht von Angesicht zu Angesicht an[spricht], sondern von der Seite«, von wirklicher Rede: »Dann ist das Sein in keiner Weise Objekt, es ist außerhalb aller Aneignung« (Lévinas, 2002, 95).

für die Figuren in *Engelszungen*. Der Roman macht in allen die Spur des Anderen sichtbar, unabhängig davon, ob sie Teil des staatlichen Apparats sind, der Andere ausgrenzt, ob sie selbst ausgegrenzt werden oder beides.

6.6.2 Anders Geschichte erzählen

Engelszungen erzählt von der Entstehung eines totalitären Systems in Bulgarien, das die Ausgrenzung Anderer, also von Frauen und Minderheiten, zur Folge hat.³⁶ Gleichzeitig entwickeln sich die Proponenten des Systems zu egoistischen Individualisten. Um diesen Prozess abzubilden, arbeitet Dinev mit groteskem Realismus, wie er bereits mit Bezug auf die Erzählung »Boshidar« beschrieben wurde (vgl. Abschnitt 6.3).³⁷ Der Text zeichnet zu Beginn das Bild einer städtischen Gemeinschaft, in der Männer und Frauen genauso wie Christen und Juden sich gegenseitig unterstützen und doch jeder einzelnen Person ihre persönliche Freiheit lassen.³⁸ Ihre Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft wird in grotesken Körperbildern dargestellt. Diese verlieren im Roman an Bedeutung, je mehr sich die Figuren als Individuen begreifen, die sich nur sich selbst und ihrem eigenen Schicksal verpflichtet fühlen. Der Veränderungsprozess lässt sich vergleichen mit jenem, den Bachtin anhand der Figuren Sancho Pansa und Don Quichotte in Miguel de Cervantes *Don Quichotte* beschreibt. Sancho Pansa vereint in seinem Körper alle Elemente karnevalistischer Lachkultur: »[S]ein Appetit und sein Durst sind zutiefst karnevalessk, seine Vorliebe für Überfluß und Körperfülle ist nicht privat-egoistisch und entfremdet, sondern zielt auf das kollektive Schlaraffenland« (Bachtin, 1987, 72). Don Quichotte dagegen, der sich durch seinen »entfremdeten, abstrakten und versteinerten Idealismus« auszeichnet, heißt nicht umsonst »der Ritter von der traurigen Gestalt« (ebd., 72). Er steht für ein neues Selbstbild des Menschen, der sich nicht mehr als Teil des ewigen Kreislaufs von Leben und Tod wahrnimmt, wie dieser in karnevalessken Bildern Ausdruck findet. Das körperliche Unten, das im Karneval nicht nur für die Degradierung alles Hohen steht, sondern auch für den Neuanfang, verliert in dieser Wahrnehmung des Leiblichen seine erneuernde Kraft:

Das Unten ist nicht positiv und erneuernd, sondern dumpfes, starres Hindernis für alle idealen Bestrebungen. In der privaten Lebenssphäre entfremdeter Individuen behalten die Motive des Unterleibs das negierende Moment, doch sie verlieren fast völlig ihre positive erneuernde Potenz; ihre Verbindung zu Kosmos und Erde wird unterbrochen [...]. (Bachtin, 1987, 73)

36 Es wird zwar des Öfteren darauf verwiesen, dass *Engelszungen* die Ausgrenzung von Minderheiten thematisiert, aber meist nur in Bezug auf die türkische Minderheit in Bulgarien, deren Mitglieder in den 1980er Jahren dazu gezwungen wurden, ihre Namen zu ändern (Dinev, 2003, 378–380, 398–400; vgl. dazu zum Beispiel Rock, 2019, 232–234).

37 Nach Snezhana Boytcheva könnte man von einer verfremdenden Übersetzung bulgarischer Geschichte sprechen (Boytcheva, 2010). Allerdings liegt die Verfremdung meiner Meinung nach nicht so sehr im Brechen der sprachlichen Normen im Deutschen, wie Boytcheva argumentiert, sondern in der Form der Erzählung.

38 Eine solche multikulturelle Gemeinschaft findet sich schon in »Spas schläft«, wie René Kegelmann ausführt, allerdings nur unter den Migrant*innen (Kegelmann, 2010, 115).

Ähnlich kontrastierend wie Sancho Pansa und Don Quichotte zeichnet Dinev Iskrens Großvater Stanoj und seinen Vater Mladen. In den beiden Figuren stehen sich eine vielfältige und gleichberechtigte städtische Gemeinschaft und ein totalitärer kommunistischer Staat gegenüber, der Vielfalt auslöscht. Der Kommunismus erreicht also gerade nicht, was die Ideologie verspricht, ein besseres Leben für alle Mitglieder der Gemeinschaft. Vielmehr etabliert er erst eine Ausgrenzung Anderer, wie sie vorher nicht existierte.³⁹ Das manifestiert sich einerseits daran, dass die vielen Nebenfiguren des Romans, wenn sie nicht sterben oder das Land verlassen, an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden. Andererseits verändert sich auch der Protagonist Mladen Mladenov in diesem Prozess. Er verbannt nicht nur das Lachen, sondern alle Gefühle aus seinem Leben, das er genauso einer Planwirtschaft unterwirft, wie der kommunistische Staat das Leben seiner Bevölkerung. Sein Plan dient dabei allein der Anerkennung, dem Aufstieg und dem Wohl seiner Person. Die interne Erzählung setzt mit dem Tag ein, an dem Mladen Mladenovs Abstieg beginnt. An diesem Tag, an dem seine Tochter bei der Geburt stirbt, wird ihm schmerzlich bewusst, dass er Leben und Tod nicht kontrollieren kann. Am selben Tag und im selben Krankenhaus kommt Svetljo Apostolov zur Welt, der für ein neues Menschenbild steht. Mit ihm kehrt das Groteske und die Lachkultur an die Oberfläche zurück, allerdings weniger in der Realität als in seinen Erzählungen.

6.6.3 Stanoj Mladenovs karnevaleske Welt: Utopie einer vergangenen Gemeinschaft

Mladens Vater und Iskrens Großvater Stanoj wird als durch und durch groteske Figur gezeichnet. Er verprasst das Geld für sein Medizinstudium in Wien für rauschende Feste mit Freunden und viel Alkohol und verbringt jede Nacht mit einer anderen Frau (Dinev, 2003, 74). Ihn interessiert nicht die Erleuchtung, die ihm erlaubt, Bedeutung zu erlangen. Vielmehr lebt er in einem ständigen Zustand zwischen Sein und Nichtsein. Seine Negation des eigenen Seins erlaubt ihm, sich für Andere und Anderes zu öffnen. »Im gemeinsamen Rausch«, so Dinev in einem Interview, »fühlen wir uns außerhalb von Raum und Zeit und unsere Seele erlebt für Augenblicke Ewigkeit« (Dinev in Fritsch, 2008). Ewigkeit ist hier im Sinne von Lévinas' Unendlichem zu verstehen, das sich dem Totalitären nicht unterordnet. Eine ähnliche Funktion schreibt Lévinas dem Eros zu. Er eröffnet den Blick auf ein »*Noch nicht*, das ferner ist als die Zukunft« (Lévinas, 2002, 386,

39 Im ländlichen Raum gilt das nicht im selben Ausmaß, weil patriarchale Muster schon vorher etabliert waren. Svetljós Großeltern illustrieren, wie die patriarchale Macht der Kirche auf dem Land durch die patriarchale Macht des Staates ersetzt wird. Sein Großvater Svetlin macht sich das Beste beider Welten zunutze, indem er sich als kommunistischer Partisan ausgibt und die Tochter des wohlhabenden Priesters, Dragomira, zur Frau nimmt. Doch die Ehe ist nicht von Lebensfreude, sondern von Tod und Trauer gekennzeichnet. Den beiden ist einzig ein Sohn beschert, drei weitere Kinder sterben bereits bei der Geburt. Dragomira entwickelt sich langsam zur lebenden Toten: »Dragomira gebär, weinte, begrub und trauerte. Darin erschöpfte sich ihr Leben. Es war kein Leben. Es war schwarz wie ihr Kopftuch und verschwand Stück für Stück in demselben schwarzen Fleck Erde« (Dinev, 2003, 44). Sie ist damit das Inbild einer Anderen des Patriarchats, in der die Frau allein als Mutter Bedeutung erlangt. Auch die Roma werden schon vor der Etablierung des Kommunismus ausgegrenzt (vgl. Fußnote 40).

Hervorhebung im Original). Sdravka erweist sich als ideale Ehefrau für Stanoj, denn sie besitzt nicht nur »ein zweistöckiges Wirtshaus mit vier Gästezimmern«, sondern auch »zwei Brüste, die groß und ungestüm waren wie die Köpfe von zwei Volksschülern« sowie eine »Liebesfähigkeit [...], die jeden Mann dienstunfähig machen konnte« (Dinev, 2003, 75). Die Beziehung zwischen Stanoj und Sdravka zeichnet sich einerseits durch große Fruchtbarkeit aus: Die beiden haben fünf Kinder. Andererseits beinhaltet sie gegenseitige Anerkennung. Keiner der beiden versucht den jeweils anderen in seinen Freiheiten einzuschränken. Sdravka ist nie nur Ehefrau und Mutter, sondern arbeitet auch nach der Hochzeit weiterhin als Wirtin. Stanoj wiederum lebt in der Ehe weiterhin seine Liebe zu rauschenden Festen aus. Immer wieder verschwindet er für einige Tage: »Er ging dann zu den Roma, trank mit ihnen, tanzte mit ihnen, schlief unter ihnen und schloß ewige Freundschaften, für die er hätte sterben können, solange er ihre Lieder hörte und die Bauchtänzerinnen sah« (ebd., 82). Nur bei den Roma findet er diese Lebensfreude.⁴⁰

Doch Stanoj unterhält nicht nur gute Beziehungen zu den Roma. Er und seine Familie sind insgesamt fest eingebettet in Plovdivs multikulturelle Gesellschaft (Doll, 2011, 107f.). Stanoj ist eng befreundet mit dem jüdischen Arzt Feuchthecht und dem jüdischen Gemüsehändler Jojakim Perez. Sie helfen ihm, als er sich in Plovdiv ansiedelt (Dinev, 2003, 74). Er steht ihnen bei, als in Bulgarien 1941 Berufsverbote für Juden*Jüdinnen verhängt werden (ebd., 84). Nach dem Zweiten Weltkrieg verbinden sich die Familien Mladenov und Perez noch enger durch die Hochzeit von Jojakims Sohn Ysop und Stanojs Tochter Rosa. Stanojs Tod markiert das Ende dieses guten Miteinanders. Er stirbt nach einem seiner Ausflüge zu den Roma. Das geschieht nicht zufällig im März 1950, also kurz nachdem Vălko Červenkov offiziell Staatsoberhaupt Bulgariens wurde, ein glühender Anhänger Stalins, der sich um die Ausmerzungen jeglicher Differenz im Land bemühte (Baeva und Kalinova, 2009, 27–37). Nach Stanojs Tod kommen kaum noch Bulgaren zu den Roma. Auch von den rauschenden Festen, wie er sie gefeiert hat, bleiben nur noch

40 Susanne Lorenz sieht in der Darstellung der Roma in Dinevs Roman einen Musterfall für Exotismus (Lorenz, 2018, 68–75). Sie beschränkt sich dabei allein auf jene Szenen, in denen Roma auftreten, lässt aber die Gesamtkonzeption des Romans unberücksichtigt. Dagegen argumentiert Doerte Bischoff – sie benutzt den Begriff »Zigeuner«, weil er häufig als Selbstbeschreibung verwendet wird: »Zigeuner tauchen in diesen Texten [Dimitré Dinevs *Engelszungen* und Abbas Khiders *Der falsche Inder*] eher als Randfiguren auf und doch sind die sie betreffenden Szenen und Konstellationen auf intrikate Weise mit der zentralen Perspektive der Texte auf sich wandelnde Formen von Gemeinschaft und Zugehörigkeit verbunden« (Bischoff, 2020, 209). Bischoff betrachtet die Ausgrenzung der Roma aus nationalstaatlicher Perspektive. Ausgangspunkt ihrer Argumentation ist die Feststellung, dass sie wie auch lange die Juden*Jüdinnen »kein eigenes Territorium« haben und deswegen nach Hannah Arendt die »Aporien der nationalstaatlichen Ordnung« hervortreiben (ebd., 208). Allerdings geht es in dem Roman nicht allein um nationalstaatliche Ausgrenzung. Die Roma sind im Roman schon zu Stanojs Zeiten am Rande der Gesellschaft angesiedelt. Sie wurden schon vor der Etablierung des kommunistischen Regimes aus dem Zentrum Plovdivs vertrieben (Kunz, 2019). Gleichzeitig repräsentieren sie im gesamten Roman die letzte Bastion einer nicht totalitären Welt. Sie widersetzen sich den kommunistischen Normierungsversuchen und stellen diese in Frage. Genau damit erklärt sich auch, warum Roma-Frauen als Wahrsagerinnen fungieren (Dinev, 2003, 154–159). Sie sind in dem Sinne Wahrsagerinnen, in dem Cassandra nach Christa Wolf eine Seherin ist: »Sie ›sieht‹ die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen« (Wolf, 2004, 121).

Residuen, wie ein ehemaliger Freund von ihm bemerkt: »[W]ir haben gefeiert, wie heute keiner zu feiern versteht« (Dinev, 2003, 158). Mit Stanoj stirbt also die diverse und gleichberechtigte Gemeinschaft, für die er als Verbindungsfigur steht.

Doch das Ende dieser Gemeinschaft beginnt lange vor Stanojs Tod und trifft seine ganze Familie, die von sieben auf zwei Personen reduziert wird. Die Kinder der Mladenovs werden zwischen 1914 und 1925 in eine Welt geboren, die durch Krieg und gewalttätige Umstürze geprägt ist. Diese zerstörerische Gewalt macht auch vor der Familie Mladenov nicht halt. Betroffen sind vor allem die Frauen. 1935, kurz nachdem in Bulgarien die Diktatur eingeführt wurde, sterben die beiden ältesten Mädchen, Mira und Pobeda, nach einem Spaziergang mit zwei Infanterieoffizieren (ebd., 84). In ihrem Tod drückt sich auch aus, dass auf Friede und Sieg, so die Übersetzung ihrer Namen, nicht nur für Bulgarien, das 1941 in den Zweiten Weltkrieg eintrat, sondern insbesondere für Frauen so bald nicht zu hoffen ist. Rosa, das vierte Kind, emigriert 1948 mit der Familie Perez nach Israel (ebd., 89). Der Sohn Ivan, der nach dem bulgarischen Volksdichter Ivan Vasov benannt wurde (ebd., 78)⁴¹ und der Einzige in der Familie ist, der Stanojs Begeisterung für rauschende Feste geerbt hat, verlässt Plovdiv nach dem Zweiten Weltkrieg, weil er sich dort nicht mehr zu Hause fühlt. Er findet Arbeit in einem Bergwerk. Nur unter der Erde, so der Subtext, kann Stanojs Hinterlassenschaft weiterleben. Tatsächlich glaubt Sdravka, ihr toter Mann habe ihr geschrieben, als sie die ersten Worte eines Briefes liest, den Ivan ihr nach Jahren des Schweigens kurz nach dem Tod ihres Mannes schickt: »Ich bin unter der Erde und fühle mich wohl, so wohl wie ich mich nirgendwo oben gefühlt habe. Jetzt weiß ich warum. Ich gehöre hierher« (ebd., 94). Die karnevaleske Lebensfreude von Stanoj Mladenov lebt also in der Person seines Sohnes unter der Erde weiter.

Auch Sdravka gesellt sich nach dem Tod ihres Mannes zu den lebenden Toten. Sie spricht regelmäßig mit ihrem Mann auf dem Friedhof und entwickelt eine Begeisterung fürs Kino: »Im Kino war es auch dunkel, wie unter der Erde. Und die meisten Mitglieder ihrer Familie befanden sich jetzt schon dort. Im Kino konnte sie mit ihnen zusammen sein. Im Kino war sie zu Hause« (ebd., 97). Der Grund für ihren Rückzug aus der Gesellschaft in das Reich der lebenden Toten ist die Einführung eines totalitären Systems von Figuren wie Mladen Mladenov.

6.6.4 Das Ende der Gemeinschaft im Kommunismus: Mladen Mladenov

Mladen wird zwar in die groteske Welt seiner Eltern hineingeboren, lässt sie aber auf seinem Weg zum bedeutenden kommunistischen Funktionär hinter sich. Mladens Geburt ist der Inbegriff von groteskem Realismus:

41 Ivan Vasov »ist für die Bulgaren Luther und Goethe in einem. Mit seinem Hauptwerk ›Unter dem Joch‹ hat er das Bulgarische als Sprache entwickelt« (Klauhs, 2005). Die Figur Ivan in *Engelsungen* zeichnet sich durch ihre Begeisterung für Volkslieder aus (Dinev, 2003, 86, 95, 123). Dinev sieht im »gesungenen Wort« den Ursprung der bulgarischen Literatur. Das Gedächtnis des bulgarischen Volkes ist »ein singendes«, so der Autor, und weiter: »Die bulgarischen Volkslieder sind deswegen auch so vielfältig, poetisch und heute noch wirksam. Und es gibt kaum einen bulgarischen Schriftsteller, der nicht von ihnen beeinflusst wurde« (Dinev, 2008a).

Er kam in der Küche zur Welt, wo seine Mutter gerade eine dicke Kuttelsuppe für die Gäste kochte. Sie legte kurz den Kochlöffel aus der Hand, legte sich dort auf den Boden, wo keine Spuren von Rattengift sichtbar waren, rief das Dienstmädchen, gab ihr Anweisungen, welche Gewürze noch in die Suppe sollten, und zog währenddessen das Kind aus ihrem Unterleib. (Dinev, 2003, 73)

Die Geburt stellt keinen besonderen Moment dar, sondern ist wie der Tod ganz Teil des Lebens. Auch das Kind ist noch im Werden begriffen: »Er war so klein, daß sie dachte, eine unbekannte Zutat geboren zu haben« (ebd., 73). Mladens tiefe Verbindung mit dem Unten, in diesem Fall der Erde, zeigt sich auch bei einem Erdbeben im Jahr 1928, das bei ihm keine Panik auslöst: Er »genoß [...] das Schaukeln der Erde und versuchte, sich einige frische Pferdeäpfel in den Mund zu stecken« (ebd., 81f.). In diesem grotesken Bild liegen Leben und Tod auf doppelte Weise eng beieinander. Das noch junge Kind ist dem todbringenden Erdbeben ausgesetzt, und es verschlingt, was ein anderes Lebewesen ausgeschieden hat.

Auf dem Weg zur Macht verliert Mladen diesen Boden unter den Füßen. Mit dem Verlust des Großteils der Familie und seinem besten Freund Ysop tritt alles Gemeinschaftliche in den Hintergrund und das Individuum Mladen in den Vordergrund. Dieser Prozess geht einher mit der Verdrängung seiner Gefühle und der alleinigen Orientierung an den kommunistischen Idealen. Dabei entspringt seine politische Tätigkeit zunächst der Begeisterung für die kommunistische Revolution, die sein Freund Ysop in ihm weckt, und dient dem Widerstand gegen die Militärdiktatur (ebd., 85). Doch schon mit ihrer ersten offiziellen Tätigkeit für die Partei – der Mobilisierung gegen die Monarchie nach Kriegsende – sind die beiden nicht mehr Teil des Volkes, für das sie zu arbeiten behaupten: »Sie speisten im Café Royal, danach gingen sie das Volk überzeugen« (ebd., 86). Nach der Machtübernahme im Jahr 1946 beginnen die Kommunisten gegen die Opposition und die Meinungsfreiheit vorzugehen (Baeva und Kalinova, 2009, 18). Mladen und Ysop kritisieren die neue Linie und geraten in die Fänge der Partei. Damit beginnt ihre Begeisterung abzuklingen, »mit abgekühlten Herzen« werden sie abtransportiert (Dinev, 2003, 88). Stanoj kann ihre Befreiung erwirken. Doch die Versteinerung des Systems sowie Mladens setzt sich fort.

Inbild dieses Prozesses ist im Roman der Bau der Stadt Dimitrovgrad, zu dem auch Mladen verpflichtet wird, bevor er mit dem Studium beginnen kann. Genau wie der Kommunismus selbst versteinert beim Bau der Stadt auch Mladen. Der Ort seiner ersten großen Liebe wird zum Grab seines Herzens, nachdem die Frau ihn verlässt: »Seine Begeisterung für die Liebe lag im Fundament von Dimitrovgrad« (ebd., 111). Doch Mladen opfert dem System nicht nur die Liebe. Auch für Trauer und Verzweiflung ist wenig Platz.⁴² Nur auf einer Zugtoilette kann er seinen Tränen freien Lauf lassen (ebd., 100). Anders als der Begeisterung für den Kommunismus, der mit Dimitrovgrad ein Ort gewidmet ist, bleibt der Verzweiflung, die mit der kommunistischen Machtübernahme einhergeht, damit nur der Abort. Solche Gefühle werden in einem Land, das von sich

42 Gefühlsverlust ist bei Dinev nicht nur Zeichen der Versteinerung im kommunistischen System, sondern auch der Unterdrückung und Ausgrenzung im kapitalistischen System, wie die Erzählung »Spas schläft« illustriert (vgl. Abschnitt 6.5).

behauptet, den Idealzustand bereits erreicht zu haben, an einen doppelten Nicht-Ort verdrängt.⁴³ Nicht-Orte sind nach Marc Augé Räume, die keine Identität besitzen bzw. keine Beziehungen herstellen, sondern sich durch Einsamkeit auszeichnen (Augé, 2012, 83, 90). Der Zug ist schon an sich ein archetypischer Nicht-Ort, die Zugtoilette die groteske Steigerung: noch einsamer als die Einsamkeit des Zugs und zudem der Ort der Ausscheidung all dessen, was nicht mehr gebraucht wird. Gleichzeitig fungiert der Zug jedoch auch als Raum, in dem ein anderer Blick auf die Welt möglich wird. Aus Mladens Verzweiflung hätten alternative Weltvorstellungen hervorgehen können, nicht eine Versteinering in einem Ort, sondern Schienen für einen Weg: »Obwohl nur kurz und nur selten, hätte sein Kummer, Materie geworden, gereicht, um ganz Bulgarien mit erstklassigen Eisenbahnschienen zu versehen« (Dinev, 2003, 100). Hinzu kommt, dass Mladen mit seiner Verzweiflung nicht allein ist: »[W]elche Königreiche, gar Welten, hätten [...] aus Verzweiflung entstehen können« (ebd., 100). Doch die Verzweifelten, die der kommunistischen Ideologie nach eigentlich als Antrieb für die Erschaffung einer besseren Welt dienen sollten, werden in der Realität zu den Anderen des Kommunismus. Mladen aber will Teil des Systems sein und darüber selbst Bedeutung erlangen: »Er fuhr lieber ein paar Kilometer in einem verschlossenen Klo als ein ganzes Leben auf dem Abstellgleis« (ebd., 100).

An die Stelle der Familie, der Freunde und der Liebe tritt in Mladens Leben das egoistische Streben nach Macht: »[E]r war überzeugt, daß eines Tages auch seine Stunde kommen würde« (ebd., 100). Diesem Ziel ist alles andere unterworfen. Seine Nächstenliebe verkommt zur Selbstliebe: »Dutzende von Soldaten schickte er hoch, und einer davon, zumindest einer, würde sich einmal an ihn erinnern« (ebd., 101). Frauen haben ihm entweder als Huren zu Diensten zu sein, wie Isabella, die ihn »von allen störenden Leidenschaften« befreit (ebd., 113), also von dem Unten, dem »Hindernis für alle idealen Bestrebungen«, um noch einmal Bachtin zu zitieren. Oder sie erfüllen die Mutterrolle in seinem Traum von der perfekten Familie wie Dorothea, die er planmäßig aus dem großen Angebot aus Frauen in Plovdiv aussucht »mit gut, gegen alles Rascheln der Liebe, gepolstertem Herzen« (ebd., 114).⁴⁴ Sie ist das Aschenbrödel aus einer armen Arbeiterfamilie, das er zur Prinzessin kürt. Dorothea wiederum weiß die Situation zu nutzen. Sie will Schauspielerin werden und hofft sich diesen Traum mit seiner Macht erfüllen zu können.⁴⁵ Aus diesem Grund spielt sie für ihn die Rolle der Frau, die ihn liebt und

43 Wolfgang Müller-Funk verweist auf die Bedeutung der Nicht-Orte für die Immigrant*innen in Wien in *Engelsungen* (Müller-Funk, 2009, 72–75). Er geht jedoch nicht auf deren Bedeutung im Rest des Textes ein. So ist es kein Zufall, dass Mladens Sohn Iskren in dem Moment, als er am Abgrund seiner Existenz in Wien steht, auf einer Toilette übernachtet (Dinev, 2003, 23; vgl. dazu Müller-Funk, 2009, 74).

44 Dinev greift hier jene beiden Rollen auf, in die die Frau in patriarchalen Gesellschaften gedrängt wurde, wie Silvia Bovenschen in ihrem Buch *Die imaginierte Weiblichkeit* erklärt, das 1979 zum ersten Mal erschien: »Das ›Naturwesen‹ Frau hat in bürgerlicher Zeit zwei oberflächliche Vergesellschaftungen erfahren: die Domestizierung zur Ehefrau und die zur Dirne« (Bovenschen, 2016, 53). Mladens Blick auf Frauen ist von dieser Perspektive geprägt, was die stereotypen Frauenbilder erklärt, die wir durch seine Augen sehen.

45 Dass ihr Traum scheitern wird, deutet sich schon daran an, dass sie die Rolle der Nina in Tschewchows *Die Möwe* übernimmt (Nenadovic, 2017, 194).

bewundert und lässt damit seine Person noch heller erstrahlen: »Keine Frau lag auf Mladen, sondern das Licht eines Scheinwerfers. Sie berührte ihn, sie wärmte ihn und war trotzdem weit weg« (ebd., 122). Damit steht Mladen im Zenit seiner Macht. Zumindest für ihn scheint sich der Traum von einer besseren Welt, wie sie der Kommunismus verspricht, erfüllt zu haben. Und er zeigt sich zufrieden mit sich selbst und seinem Werk: »Wohl fühlte sich Genosse Mladenov, seine Ehe genoß er, seinen guten Ruf genoß er, seine Gedanken genoß er, die Macht genoß er. Voller Genuß lebte Genosse Mladenov« (ebd., 127). Dinev spielt hier mit dem Gleichklang von »Genosse« und »genoss«, denn der Genosse, der schon vom Begriff her der Gemeinschaft verpflichtet ist, geht hier völlig im egozentrischen Genuss auf. Er nimmt seine Abhängigkeit von Anderen nicht wahr.

Doch Mladens Welt ist genauso auf Illusionen gebaut wie der Kommunismus und bricht daher auch mit diesem in sich zusammen:

Die Lebenslüge des Vaters, Mladens, der sein ganzes Leben, bis zur Wahl seiner Ehepartnerin, sorgfältig kalkuliert und geplant hat, fällt mit der Lebenslüge des Regimes zusammen, das statt einer sozialen Utopie einen erbärmlichen, verlogenen und spießigen Überwachungsstaat geschaffen hat. (Müller-Funk, 2009, 68)

Der Anfang vom Ende des Systems Mladenov ist die Totgeburt seiner Tochter im Juni 1968. Zu der Zeit, als sich in den kommunistischen Staaten Widerstand gegen das totalitäre System regt, erweist sich auch Mladens Macht als brüchig. Der letzte Schritt zur Erfüllung seines Traumes misslingt, und er kann dabei nur ohnmächtig zusehen: »[E]r versuchte weiter einen Weg zu seiner Seele zu finden. Seine Finger zogen an den Brusthaaren wie an sinnlosen Fäden, während seine Seele zu ersticken drohte« (Dinev, 2003, 69). Nicht zufällig ist es ein Mädchen, das ihm nicht vergönnt ist, hat er doch das Patriarchat installiert, das die Frauen zu Anderen macht, aber damit auch zu jenen, die sich dem System entziehen und aus ihrer marginalisierten Position in Frage stellen. Nicht zufällig wollte er die Tochter Radost, also Freude, nennen, denn diese ist ihm fortan nicht mehr vergönnt. Das System der Kontrolle, das er installiert hat, wendet sich in der Person von Jordan Apostolov, den er als Rache für sein Unglück degradiert, gegen ihn. Apostolov beginnt ihn zu beschatten (ebd., 144). Er durchschaut das Lügegebäude, das Mladen Mladenov sich aufgebaut hat, und lässt es wie ein Kartenhaus in sich zusammenfallen. Mladen verliert alles, was ihm etwas bedeutet hat: Seine Ehefrau wird verrückt, nachdem sie von Apostolov erfährt, dass ihr Mann sie betrügt (ebd., 332–349); den Kontakt zu Isabella muss er auf Geheiß der Partei abbrechen (ebd., 336); sein Sohn Iskren entfremdet sich von ihm (ebd., 353–366). Am Ende verliert Mladen auch noch seinen Glauben an die Partei (ebd., 378–380). Was bleibt, ist eine leere Hülle, die die Abende mit seiner Frau, von der auch nichts als eine Hülle geblieben ist, schweigend vor einem Bild oder vor dem Fernseher verbringt (ebd., 380f.). Als der Kommunismus schließlich zusammenbricht, wird Mladenov auf der Suche nach der verlorenen Liebe in einer Zugtoilette in Dimitrovgrad tot aufgefunden (ebd., 455). Die Menschen, die er durch das totalitäre System, zu dessen Aufbau er maßgeblich beitrug, zu Anderen machte, überleben ihn. Ihr Schicksal weist den Weg in eine neue Vorstellung von Gemeinschaft.

6.6.5 Das Überleben der Anderen: Wege in eine neue Gemeinschaft

Mladen Mladenov wird von seinen Anderen, also Dorothea und Isabella, überlebt. Dorothea wird wie durch ein Wunder von jenem Einsiedler geheilt, der ihr als Jordan Apostolov das Leben zerstörte. Genau wie die Rettung von Spas in »Spas schläft« wird diese Szene im Roman in der Zukunftsform beschrieben, denn sie mag in diesem Moment wie ein Wunder erscheinen, zeugt aber von einer Welt, in der die Ausgrenzung der Anderen überwunden wird. Die Begegnung zwischen den beiden Figuren führt zunächst zu einer karnevalesken Umkehrung der Macht. Apostolov wirft sich ihr zu Füßen, küsst ihre Schuhe und kriecht ihr nach wie ein Kind, wenn sie sich durch das Zimmer bewegt. Diese Szene bringt Dorothea zum Lachen, womit die Macht, die er als Inbegriff des Systems über sie hatte, gebrochen ist. Anschließend gibt er ihr die Anerkennung, nach der sie sich immer gesehnt hat, indem er erklärt, dass er noch nie glücklicher war als in diesem Moment. Sie wiederum verzeiht ihm und hilft ihm auf, so dass die beiden sich am Ende von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen. Die Szene beinhaltet also eine Versöhnung zwischen einem Opfer und einem Täter des kommunistischen Regimes, wobei beide nie nur Opfer bzw. nur Täter waren. Ganz im Sinne ihres utopischen Charakters endet sie mit einer arkadischen Landschaftsbeschreibung: »Der zahnlose Hirte wird lachen, Dotschka [Dorotheas Mutter] wird weinen, die Glocken der Herde werden läuten, und es wird noch sonnig sein. Das wird es noch sein. All das wird es noch« (Dinev, 2003, 487).

Für Isabella dagegen bedeutet der Fall des Kommunismus das Ende des Traums, dass Mladen Mladenov sie eines Tages aus ihrer Hoffnungslosigkeit retten wird, denn plötzlich steht er tatsächlich vor der Tür der Bäckerei, in die sie strafversetzt wurde, und hält um ihre Hand an: »Das war es doch, wovon Isabella so viele Jahre lang geträumt hatte. Wieso war es denn so lächerlich? So unerträglich lächerlich? Geschah das mit allen Träumen, wenn man ihnen genug Zeit ließ?« (ebd., 452). Sie weist ihn mit aller Härte ab, um sich zumindest einen Rest dieses Traumes zu bewahren. Dass Isabella ihm immer schon mehr bedeutet hat, als er sich bis zu diesem Moment eingestehen konnte, zeigt sich schon sehr viel früher im Roman. Sie dient ihm nicht nur dazu, sich von der Leidenschaft zu befreien, die der vernunftgesteuerte Mladen als Hürde betrachtet. Vielmehr verdankt er ihr seine besten Reden, für die er sogar von Shivkov Lob erhält: »Dieser Mensch hat eine Engelszunge, erzählt mir jeder, der Sie gehört hat« (ebd., 333). Sandra Vlasta verweist auf die enge Verbindung, die mit dem Motiv der Zunge zwischen Reden und Leidenschaft hergestellt wird: »The tongue, both as a speech organ as well as a sensual one, unites Mladen and Isabella« (Vlasta, 2016, 100). Doch die beiden verbindet mehr, denn Mladen nimmt Isabella als Gegenüber ernst: »Er übte sogar manchmal seine Reden bei ihr und hörte sich sehr ernst ihre Kritikpunkte an« (Dinev, 2003, 113). Er ist sich seiner Abhängigkeit von ihr bewusst. Als sie ihn fragt, wo sein ganzes Feuer geblieben sei, denkt er sich: »In deinen Haaren, in deinen aufblitzenden Schenkeln« (ebd., 244). Mit ihr verschwindet das Lachen vollends aus seinem Leben (ebd., 367). Als sie ihm genommen wird, bricht er fast in sich zusammen: »Sein Gesicht war bleich, sein Rücken krümmte sich so nach vorn, daß fast ein Buckel entstand. Zum ersten Mal sah ihn Iskren so schwach, so hilflos, und noch dazu hatte er einen Buckel« (ebd., 331). In diesem kur-

zen Moment wird sichtbar, dass Mladen nicht so stark ist, wie er vorgibt, dass auch er abhängig ist von Anderen. Doch er lässt diesen Moment, der ihm die Möglichkeit geboten hätte, eine Nähe zu seinem Sohn aufzubauen und damit sein Leben zu verändern, ungenutzt vorüberziehen.⁴⁶

Iskren distanziert sich von seinem Vater und tritt doch in seine Fußstapfen. Auch er verkauft den Menschen Illusionen, allerdings nicht kommunistische, sondern kapitalistische. Er vermittelt hoffnungslosen Bulgaren Arbeit in Spanien, die es nicht gibt (ebd., 478f.), und verspricht unheilbar kranken Österreicher*innen Heilung (ebd., 498–505). Diese Parallele zwischen Kommunismus und Kapitalismus wird bewusst hergestellt, wie man einem Interview mit Dinev entnehmen kann: »Der Kapitalismus ist nicht weniger menschenverachtend [als das kommunistische Regime in Bulgarien], aber der Feind ist versteckt. Man kann ihn nicht so leicht identifizieren« (Dinev in Schwazer, 2009). Damit erklärt sich, warum Iskren nie unter seinem eigenen Namen auftritt, sondern immer im Geheimen agiert. Natürlich zeugen seine Identitätswechsel auch davon, dass sich Identitäten nicht fixieren lassen. Doch sie dienen nicht der Aushandlung von Identitäten in einem dritten Raum im Sinne einer gesellschaftlichen Veränderung, wie Homi Bhabha sie imaginiert. Vielmehr setzt Iskren dieses Mittel bewusst ein, um sich selbst Vorteile zu verschaffen und Andere zu betrügen (Boehringer, 2017b, 178–181).

Svetljo dagegen bricht tatsächlich mit dem System seines Vaters. Er überwindet die patriarchalen Vorstellungen, wie sie das kommunistische Regime charakterisieren, und wird zum Inbegriff eines neuen Mannes, wie Michael Boehringer feststellt:

Svetljo is able to fashion a new male identity, one that breaks with the patriarchal model dictating how he grew up. The masculinity that emerges is dynamic rather than static; it is vulnerable, negotiated rather than imposed from a position of power; and it is dependent on the other person for the completion of the self. (Boehringer, 2017b, 186)

Doch der Grund dafür ist nicht die Migration, wie Boehringer annimmt. Vielmehr verkörpert Svetljo ein neues Menschenverständnis, mit dem wieder an die groteske Welt Stanojs angeschlossen wird. Seine Figur wird von Beginn an als Teil des ewigen Kreislaufs von Leben und Tod dargestellt. Tatsächlich wird ihm dieses Menschenverständnis in gewisser Weise in die Wiege gelegt, die ihn vom ersten Tag an eng mit der Erde verbindet: »Es war eine Kinderwiege aus hellem Fichtenholz, die besonders nachts ganz stark den Geruch von frisch abgehacktem Wald im Zimmer verbreitete« (Dinev, 2003, 137). Über die Wiege wird auch eine Verbindung zum Tod hergestellt, denn seine Schwester Dragomira versucht aus Eifersucht auf den Bruder, diese anzuzünden (ebd., 137). Seine Mutter lässt ihn von seinem Urgroßvater, dem Popen Serafim, taufen und schafft damit eine Verbindung zum Himmel: »Er hat jetzt einen Platz im Himmelreich bekommen« (ebd., 140). Und sein Großvater, der einem alten Brauch nach seine Nabelschnur an einem Ort ablegen will, der ihm eine gute berufliche Zukunft garantiert, vergisst diese in

46 Ein ähnlicher Moment, in dem ein Protagonist einen anderen Weg hätte einschlagen können, findet sich auch für Jordan Apostolov (Dinev, 2003, 66f.).

einem Wirtshaus (ebd., 141). Damit ist die Verbindung zur karnevalesken Lachkultur hergestellt.

Schon als Kind begeistert sich Svetljo für die Freiheit jenseits des Holzgitters, in dem seine Mutter ihn einsperrt (ebd., 147). Ganz in diesem Sinne fühlt er sich auch vom Meer magisch angezogen – das hier, genau wie in *Russenhuhn* (vgl. Abschnitt 6.2), für Freiheit steht – und lässt sich nicht davon abschrecken, dass er fast ertrinkt: »Er war auf der Stelle in es verliebt, und kaum wurde er ausgezogen, lief er ihm mit ausgestreckten Händen entgegen. Eine Welle stahl ihm ein Bein und nahm ihn mit. Svetljo versank, erschrak aber nicht« (Dinev, 2003, 173). Bei einer öffentlichen Rede von Todor Shivkov in Sofia dagegen, zu der sein Vater ihn mitnimmt, erschrickt er angesichts der vielen Gesichter um sich herum, »alle schreiend, alle unheimlich« fast zu Tode: »Seine Augen wurden größer, sein Kopf begann, sich lila zu färben. Er bekam keine Luft und war schon unterwegs, seinen Platz im Himmel in Anspruch zu nehmen« (ebd., 151). In diesem System ist für einen Anderen wie ihn kein Platz. Er wird zum lebenden Toten: »Seitdem Svetljo aus Sofia zurückgekommen war, konnte man ihn kaum noch erkennen. Er weinte nicht, er lachte nicht, er brüllte nicht, er knurrte nicht. Er schaute nur mit weit aufgerissenen Augen und war still« (ebd., 152). Erst nach mehr als einem Jahr, als sein Großvater Ognjan, der dem System sehr kritisch gegenübersteht, bei einer Rede Shivkovs im Radio bemerkt, »was für eine Scheiße die ganze Zeit der Genosse Shivkov spricht«, beginnt Svetljo zu sprechen. Er degradiert Shivkov in einem grotesken Bild: »Der Genosse Shivkov kackt von unten und von oben«, sagte Svetljo und lachte« (ebd., 160). Mit dem Lachen ist die Macht, die das System über ihn hatte, zumindest vorübergehend gebrochen.

Diese Fähigkeit entwickelt Svetljo im Laufe seines Lebens weiter. Er lebt nicht wie Stanoj ein karnevaleskes Leben, sondern wird zu einem karnevalesken Erzähler, der andere zum Lachen bringt: »Er erzählte allen, mit welchen Worten er als Kind zu sprechen begonnen hatte und daß er sich selber wunderte, wie er an so tiefe Wahrheiten schon als Kind kommen konnte. Alle lachten laut und lange« (ebd., 409). Mit dieser Fähigkeit nimmt er am Ende des Romans auch Nathalie für sich ein (ebd., 596f.). Svetljo steht damit für eine Form des Erzählens, die im Roman umgesetzt wird: ein karnevaleskes Erzählen, das mit der Macht bricht und eine neue Welt ermöglicht, eine Welt, in der die Anderen, ob Frau oder Migrant, nicht mehr ausgegrenzt werden (Rock, 2019, 244). In der Rezeption wird diese differenzierte Auseinandersetzung Dinevs mit den Anderen jedoch übersehen.

6.7 Festschreibung Dinevs auf den Anderen in der Rezeption

Dinev wird in den Medien auf die Rolle des Anderen festgeschrieben, aus der er die Anderen in seinem Schreiben zu befreien versucht. Er sieht sich in der Kritik auf den Immigranten reduziert. Bis in die Gegenwart beginnen Besprechungen seiner Werke mit der Fluchtgeschichte des Autors. Das hat nicht nur Nachteile. So stellt Sandra Vlasta fest, dass sich Migration zum integralen Bestandteil von Dinevs symbolischem Kapital entwickelte (Vlasta, 2012, 245). Er musste anders als Vertlib nicht um Anerkennung für das Thema Migration im literarischen Feld ringen. Vielmehr verhilft ihm dieses Thema zu Anerkennung in der Kritik. Die Rezensent*innen überschlagen sich förmlich in ihrer

Begeisterung dafür, dass endlich jemand von den »Flüchtlingsschicksalen« (Rathmanner, 2003; Stuißer, 2003b) bzw. »Migrantenschicksalen« (Fetz, 2005), von »Mafiosi, Illegale[n], kleine[n] Ganoven, Drogendealer[n] und Arbeitsmigranten aus Osteuropa« erzählt (Sommerbauer, 2005). Vor allem Dinevs Roman *Engelsungen* wird nicht nur sehr breit, sondern auch überwiegend positiv aufgenommen. Sein Erzählstil wird gelobt (Vlasta, 2012, 244), und sein Schreiben mit großen Autoren der Weltliteratur wie Jonathan Safran Foer, Gabriel García Márquez und Bohumil Hrabal verglichen (Stuißer, 2003a; Rathmanner, 2003; Eisinger, 2004). Der Roman bedeutet nicht nur für Dinev selbst und das Thema Migration den Durchbruch. Es verhilft der Literatur von Immigrant*innen und ihren Nachkommen in Österreich insgesamt zu mehr Aufmerksamkeit. So resümierte die österreichische Literaturkritikerin Daniela Strigl in der Zeitschrift *Literaturen* im Jahr 2005: »Mit Dimitré Dinev hat endlich auch Österreich eine Immigranten-Literatur« (Strigl, 2005).

Damit hielt ein Begriff in das österreichische literarische Feld Einzug, den die betroffenen Autor*innen heute rundheraus ablehnen, weil mit ihm eine Abwertung ihres Schreibens einhergeht. Er lässt sich jedoch in Anlehnung an Bourdieu gleichzeitig als Distinktionszeichen in einem Wettbewerb um Aufmerksamkeit im literarischen Feld verstehen: »Die Wörter, Namen von Schulen oder Gruppen, Eigennamen, sind nur deshalb wichtig, weil sie die Dinge schaffen: Als distinktive Zeichen schaffen sie Existenz in einem Universum, in dem existieren differieren heißt« (Bourdieu, 2001, 253). Mit dem Begriff »Immigrantenliteratur« wird eine Gruppe geschaffen, die bis dahin im österreichischen literarischen Feld nicht existierte. Damit profitieren auch andere Autor*innen von der Aufmerksamkeit, die Dinev zuteilwird. Dennoch ist dieser Begriff sehr kritisch zu sehen, denn er geht von einer homogenen Vorstellung von Nationalliteratur aus, in der diese Autor*innen als Fremde markiert werden, wie Hannes Schweiger erklärt (Schweiger, 2008, 117f.). Das gilt auch für Dinev, dessen Werk selten über die Dimension Migration hinaus wahrgenommen wird (Sievers, 2009, 311). Er ist und bleibt der Bulgare, der nach Österreich geflohen ist und in dieser Erfahrung sein Thema gefunden hat. Das zeigt zum Beispiel die Kurzzvorstellung des Autors in einer Rezension im Jahr 2008:

Der aus Bulgarien stammende Autor, der in den neunziger Jahren über die grüne Grenze nach Österreich gekommen war, hat sein Thema: das Los der Immigranten, ihr Dasein im berühmten Lager Traiskirchen und die Stolpersteine auf ihrem Weg der Anpassung. (Thuswaldner, 2008)

Besonders deutlich wird die Festschreibung des Autors in den Verweisen auf seine bulgarische Herkunft, die in Verbindung mit dem Begriff »Balkan« gern als exotisch wahrgenommen wird (Schweiger, 2008, 118) – wobei auch dieser Exotismus zum Teil die hohe Aufmerksamkeit für sein Werk erklärt. So trägt Peter Stuißers Rezension des Romans *Engelsungen* in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* den Titel »West-östlicher Dinev« (Stuißer, 2003b, 11). Petra Rathmanner fällt zu Dinevs differenziertem Spiel mit karnevalesken Bildern in diesem Roman nur ein, er habe »keine Scheu, gängige Balkan-klišees zu bedienen« (Rathmanner, 2003). Markus Clauer spricht in *Die Zeit* von einem »lebensprallen und todesseligen Bilder-Buch«, von einem »tragisch-magischen Realismus« und charakterisiert den Roman als »traumschön geschrieben« (Clauer, 2003). Ne-

ben diesen exotistischen Bildern finden sich immer wieder Interpretationen, die mit der Herkunft des Autors eine gewisse Rückständigkeit verbinden. So beobachtet Paul Jandl: »Das archaische Wesen des Erzählens, das im Alltag des Balkans noch immer eine große Rolle spielt, hat Dimitré Dinev für seinen Roman neu entdeckt« (Jandl, 2003). Ähnlich ordnet auch Meike Fessmann Dinevs Schreiben ein, wenn sie schreibt, der Reiz der »Geschichten von Einwanderern« liege in einer »Art erlaubte[m] Konservatismus. Der Emigrant trägt den Ort, den er verlassen hat, wie einen Rucksack voller Sehnsüchte mit sich. Ihm billigen wir zu, was wir uns selbst verbieten: Heimweh nach tradierten Zusammenhängen« (Fessmann, 2004). Bernhard Fetz fasst all diese Charakterisierungen in seiner Rezension des Erzählbandes *Ein Licht über dem Kopf* in der Feststellung zusammen, dass Dinevs Literatur vom »Balkaneffekt« lebt. Gleichzeitig ist er auch einer der ersten, der den Autor thematisch auf seine Herkunft und die Migration festschreibt. Seine »große Stärke«, so Fetz, sei es, »die realistische Schilderung der Verhältnisse in Bulgarien, Exjugoslawien und der in deprimierenden Verhältnissen in Wien lebenden Emigranten mit einem erzählerischen Heiligenschein des Wunderbaren zu umkränzen« (Fetz, 2005).

Die Betonung der fremden Herkunft Dinevs hat zur Folge, dass auch die Tatsache, dass er auf Deutsch schreibt, immer wieder zum Thema wird. Dabei überwiegt die Überraschung über die Qualität seiner deutschen Sprache. Er schreibe, »als wäre Deutsch seine Muttersprache«, so Peter Stuißer (Stuißer, 2003b). Der anonyme Verfasser der Rezension im *Spiegel* beschreibt Engelszungen als »bemerkenswert stilsichere Literatur« (Anonym, 2004). Beiden Bewertungen liegt die Vorstellung zugrunde, dass diese Art von Kreativität eigentlich nur von Menschen zu erwarten ist, die in ihrer Muttersprache schreiben. Andere dagegen markieren sein Deutsch als fremd und neu. Paul Jandl bemerkt, dass der Autor Deutsch »mit einem melancholischen Akzent« spricht (Jandl, 2003). Gudrun Braunsperger spricht davon, dass Dinev »mit dem unverstellten Blick des Sprachmigranten die deutsche Sprache neu betrachtet« (Braunsperger, 2003). Zu dieser sehr allgemeinen Beobachtung passt, dass er mit Autor*innen wie Feridun Zaimoglu (Rathmanner, 2003) oder Libuše Moníková und Yoko Tawada (Eisinger, 2004) verglichen wird, die untereinander und mit ihm nicht viel mehr gemein haben als die Tatsache, dass sie in den deutschsprachigen Raum eingewandert sind und Deutsch nicht ihre Erstsprache ist.

Dinev gelingt es also mit seinen Werken Anerkennung für das Thema Immigration im literarischen Feld zu gewinnen und damit auch anderen Autor*innen, die als Zugewanderte nach Österreich gekommen sind, mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen. Doch seine differenzierte Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich über Immigrant*innen erzählen lässt, ohne sie auf die Rolle der Anderen zu reduzieren, bleibt unerhört. Verdrängt wird damit nicht nur die Gewalt, die damit einhergeht, dass man zum Anderen gemacht, als lebender Toter an den Rand der Gesellschaft gedrängt und deswegen in seiner Not nicht wahrgenommen wird. Unbeachtet bleibt zudem, dass diese Anderen unser Denken grundlegend verändern könnten, wenn es uns gelänge, ihnen zuzuhören. Auch Dinev wird also nur partiell gehört, wenn er zum Immigrant gemacht und sein Schreiben zu »Immigrantenliteratur« reduziert wird. Genau an diesem Punkt setzt Julia Rabinowich an, die von Dinevs Erfolg profitieren kann, sich aber mit ihrer Positionierung von Beginn an einer Festschreibung auf das Thema Migration und den Begriff »Immigrantenliteratur« widersetzt.

