

## MEDIALITÄTEN IN DIMITRÉ DINEVS DRAMEN

*Hristo Stanchev*  
*St.-Kliment-Ochridski-Universität Sofia*

## MEDIALITIES IN DIMITRÉ DINEV’S PLAYS

*Hristo Stanchev*  
*St. Kliment Ohridski University of Sofia*

The literary works in German of Dimitré Dinev, who was born in Plovdiv in 1968 and emigrated to Austria in 1990, are usually attributed to the paradigm of the literature of migration and are respectively interpreted through that prism. This paper examines the author-specific searches for real-symbolic synthesis in the genre of drama; it pays attention to the insufficiency of the “literature of migration” model in the analysis of Dinev. The topic of research is the mediality of skin and its tattoos in the play “Skin and Sky” and the mediality of the myth of Minos in the play “The Judge’s House”.

**Key words:** *literature of migration, real-symbolic synthesis, mediality, symbolism of tattoos, symbolism of myth, dichotomization of the knowledge of man*

Dimitré Dinev wurde 1968 in Plovdiv geboren und emigrierte 1990 nach Österreich. Gewöhnlich wird sein deutschsprachiges Werk dem Paradigma der Migrantenliteratur zugeordnet und aus diesem Blickwinkel heraus interpretiert. In abweichenden thematischen Perspektiven erschöpft sich die Interpretationsart aber wieder in den üblichen Fragestellungen nach dem fremdkulturellen Potenzial, nach der Auseinandersetzung zwischen alter und neuer Kultur, nach der produktiven Aufarbeitung eigener biographischer Erfahrung usw. Die Lesart des Dinev’schen Werks als eines zwischen den Kulturen erweist sich zwar als durchaus ergiebig hinsichtlich der Aufdeckung von Zwischenstellungen der Identitätshinterfragung und Identitätsbildung. Dennoch tendiert die Lesart auf Grund ihrer Ausrichtung am Oberbegriff Migrantenliteratur dazu, die eigentümlichen ästhetischen Verfahrensweisen und medialen Ausgestaltungen bei Dinev zu übersehen. Das Festhalten am Konzept Migrantenliteratur erschwert den Zugang zu diesen und macht den Blick

auf Dinevs Erkundungen eines innovativen künstlerischen Ausdruckspotenzials unscharf.

Während in Dinevs Prosa das Migrantendasein sowie Motive einer erzählten bulgarischen Welt die thematischen Schwerpunkte bilden, wird in den von Dinev verfassten Dramen „Haut und Himmel“ und „Das Haus des Richters“ die dramaturgische Gestaltungsart auf eine real-symbolische Synthese hin erkundet, der ein kreatives Überwecheln zwischen kulturellen Tradierungen bzw. Zeiten innewohnt. Das Drama „Haut und Himmel“ wird im Dezember 2006 am Rabenhof-Theater in Wien uraufgeführt und hat ein Jahr später Premiere in bulgarischer Sprache auf der Bühne des Theaters der Armee in Sofia. Für dieses Drama erhält Dinev im Jahre 2007 den Askeer-Preis der gleichnamigen Theaterstiftung in Sofia, womit sein Beitrag auch zur Entwicklung der bulgarischen Dramaturgie gewürdigt wird. Die parallele Präsenz des Dramas in den zwei verschiedenen Kulturkontexten lenkt das Augenmerk zunächst auf die Rezeptionsbesonderheiten, an denen voneinander abweichende Zugänge zu den Darstellungsebenen von „Haut und Himmel“ erkennbar werden. Die Hauptlinie in der österreichischen Rezeption wird durch die Idee von Resignation in den Jahren des Krieges geprägt. Dinevs Einakter stellt freilich zwei anscheinend marginale menschliche Figuren während der Zeit des Krieges in Ex-Jugoslawien dar, die ihr Schicksal parallel zur Zusammenführung der Themen von Leiden und Erlösung vereinen, wobei sich die Protagonisten schließlich darum bemühen, den jeweils anderen zu retten. Der eine Protagonist ist „Er“ – die Figuren Dinevs sind namenlos – das ist ein Söldner mit Tätowierungen am ganzen Körper, einer, der in seine Haut jedwede Seelenqualen, Regungen und bisherige Abenteuer eingeritzt hat; der andere Protagonist ist „Sie“ – eine plündernde Nachzüglerin, die die Leichen der in den Gefechten Gefallenen bestiehlt und den Körper mit den entwendeten Sachen geschmückt hat. Etwas abseits verbleibt in der österreichischen Theaterkritik das Dinev'sche dominante Gesetz der Liebe auch in Kriegszeiten. „Haut und Himmel“ wird von der bulgarischen Rezeption in einem sogenannten Postexistenzialismus nach der politischen Wende in Osteuropa situiert. Lozanov zufolge wendet sich der Text Dinevs vom Fundamentalismus jedweder Ideologien ab und löst die Aufgabe, wie das Gute in einer Welt ohne eine finale Wahrheit in der Vertikalen möglich ist (Lozanov 2007: 22), die Helden Dinevs sollen die Lösung finden, indem sie sterben: auf einer Kriegsmine stürzen sie sich in eine Liebesekstase. Für Znepolski ist die Frage der Typologisierung im „postkommunistischen Postexistenzialismus“ eine zentrale. Im Vordergrund steht dabei die Korrelation einer „realen Hölle“ (ethnischer Balkankonflikt ohne konkrete

Lokalisierung) und der „Hölle“ im Sinne von Sartre, die aus dem Kontakt mit den anderen zustande kommt (Znepolski 2007: 30). Die Schlusszene eines selbstmörderischen Liebesaktes auf der Mine korrespondiert mit der Wahl, die durch den Titel des Theaterstücks „Haut und Himmel“ ausgedrückt sein soll, und verweist Znepolski zufolge erneut auf den Dualismus von Sartre: eine Wahl zwischen der Rettung der eigenen Haut und der Erlösung von der bisherigen Existenz, zwischen der Haut und dem Himmel (Znepolski 2007: 31).

In den Stellungnahmen zum Theaterstück mangelt es sowohl in Österreich als auch in Bulgarien an einer Auseinandersetzung mit Medium der Haut, das als ein peripheres Motiv bereits in Dinevs Prosa anzutreffen ist. Dieses Medium erweist sich in „Haut und Himmel“ als ein zentrales und veranschaulicht Dinevs künstlerische Erkundungen. Es soll hier zunächst im Bezugsrahmen der historischen Anthropologie behandelt werden, innerhalb dessen auch die Erfassung seiner Eigentümlichkeiten im Drama möglich wird. Aus der Sicht der historischen Anthropologie gilt Haut als die Verkörperung einer Grenzfläche. Sie soll die Grenze zwischen dem Individuum und seiner Umwelt ziehen und seine unüberwindbare Trennung von der Umwelt und Mitwelt als Grundlage des Seins verkörpern (König 1997: 436). Als Grenze zwischen „Innen“ und „Außen“ soll Haut eine Manifestation der biologischen Identität des Individuums wie auch ein ursprüngliches Symbol seiner Entfremdung sein. Darüber hinaus ist der Haut Verwundbarkeit eigen. Die Haut reagiert sowohl auf die innere als auch auf die äußere Welt des Individuums, sie ist ein interaktives Organ. Im biblischen Kontext kommt sie noch als der erste und letzte Besitz des Menschen während seines irdischen Daseins im Sinne des alttestamentlichen Hiobs vor. In der Hierarchie der fünf Sinne wird dem taktilen Sinn gewöhnlich die niedrigste Position gegenüber den anderen vier zugewiesen. Aus der historischen Anthropologie ist außerdem bekannt, dass die Verschiebung jeglicher Körperfunktionen hinter die Kulissen des öffentlichen Alltagslebens für die Entwicklung der Kulturen und ihrer Zivilisationsmodelle charakteristisch ist. In diesen Entwicklungstendenzen lässt sich aber inzwischen ein partieller Wechsel mit dem Paradigma der Rückkehr zur Körperlichkeit beobachten. Der Körper wird in zunehmendem Maße zum Mittel der Darstellung und des Ausdrucks des Ichs. Als Medium von sinnlicher Erfahrung und Ausdruck wird die Haut immer stärker aufgewertet. Ihre Tätowierung hat König zufolge längst den Bereich der Subkultur verlassen und wird als Form der Selbstvergewisserung des Individuums betrachtet (König 1997: 444).

Innerhalb eines solchen Bezugsrahmens wird die Haut bei Dinev nicht allein als Opposition zum Himmel denkbar, wie das von der Rezeption angesehen wird, sondern auch als eine spezifische Projektionsfläche mit einer eigentümlichen Medialität, welche sich ebenso auf den Himmel beziehen kann. Denn die Haut ist im Drama die topographische Karte des Daseins des Individuums und zusammen damit die Codierungsfläche seiner geistigen Regungen und seelischen Qualen. Auf die Idee einer medialen Körperausgestaltung unter den Bedingungen der im Drama dargestellten Liminalität lenken schon die ersten Worte der Protagonistin-Marodeurin am Anfang. Wenn der Körper im oben erwähnten historisch-anthropologischen Sinne in zunehmendem Maße zum Darstellungsmittel des Ichs wird, so drückt sich die Figur Dinevs in der Exposition des Dramas durch einen Monolog zur Lobpreisung der Hände, Fingerchen und Füßchen aus, mit deren Geschicktheit sie die Leichen der Kriegsgefallenen bestohlen hat. Ihrer taktilen Gewandtheit hat sie die eigenen Erwerbungen zu verdanken. Während in der üblichen Hierarchie der fünf Sinne der taktile Sinn die niedrigste Position gegenüber den anderen vier einnimmt, sind bei der Figur Dinevs die Stellungen der Sinne auf der traditionellen Skala offensichtlich ausgewechselt. Gerade die anderen, in der Ontogenese später entwickelten Sinne, die die Wahrnehmung von Distanz artikulieren, sind für die Beschäftigung der Protagonistin von Nachteil. Die Nase stört sie wegen des unangenehmen Geruchs, den sie bei der Berührung mit den Toten wahrnimmt, und die Augen lenken sie vom rein pragmatischen Teil ihrer Tätigkeit ab, indem sie sie durch gefundene Fotografien auf Nebengedanken über die geliebten Frauen der ermordeten Soldaten bringen.

Das Wort Haut kommt im Drama zumeist in seiner phraseologischen Verwendung vor: „Deine Haut kannst du retten, sonst nichts!“ (Dinev 2006: 2). Geäußert wird dies zuerst vom Protagonisten, als er auf die Marodeurin stößt. Ursprünglich widert sie ihn wegen ihrer Tätigkeit an, und er sucht sie mit der zitierten Replik von sich zu weisen, nachdem er seine Entscheidung, sie abzuschießen, revidiert hat. Diese phraseologische Verwendung, die für den Stil der Figuren charakteristisch ist, setzt die Haut schon am Dramenbeginn in ein synonymisches Verhältnis zum Leben. Deutlich sichtbar ist diese Synonymität ebenso auf der anderen Darstellungsebene des Dramas. Die Rede ist von dem mit Tätowierungen bedeckten Körper des Protagonisten, an dem reale und symbolische Bedeutungen seines Lebens dargestellt sind. Parallel zur Synonymität zu Haut steht das Leben nach Ansichten des Helden im ewigen gegenseitigen

Verhältnis zum Weh: „Entweder man lebt oder man will niemandem wehtun“ (Dinev 2006: 4).

Auf der Darstellungsebene der Tätowierungen besitzt der Söldner die topographische Karte seiner Regungen und bisheriger Abenteuer am Körper selbst. Auf dem Rücken sind die Freiheitsstatue und der menschenleere Paradiesgarten tätowiert, die Engel sind in die Haut des Hintern eingeritzt, wobei sie sich zusammen mit den abgebildeten Fittichen, auf Grund der Lokalisierung dieser Tätowierung, nur in intimen Momenten in Bewegung setzen. Vorne auf der Brust sind die Namen der früheren Geliebten zu sehen, und auf der Haut in der Bauchgegend sind die nimmer untergehenden Himmelskörper (Sonne und Mond) tätowiert.

Die Haut als Inbegriff der Grenzfläche im Sinne der historischen Anthropologie zieht einerseits die Grenze zwischen dem Protagonisten und der Welt, in der er lebt. Sie veranschaulicht sein unüberwindbares Getrennt-Sein von der Umwelt, seine Entfremdung von der Mitwelt. Andererseits übernimmt die Haut als Grenze an das Körperinnere, das nach der Ansicht des Protagonisten nur Verwesen in sich birgt, die Funktionen einer Leinwand, auf der die Topographie der Sehnsüchte und Glücksmomente graviert ist, die von der Außenseite der durch die Haut gezogenen Grenze, in der Berührung mit der Welt, zustande gekommen sind. Intermedialität von Haut ereignet sich bei Dinev aber auch außerhalb des gewöhnlich denkbaren Spannungsfeldes zwischen der unüberwindbaren Trennung von der Welt und der Berührung mit der Welt. In diese Richtung orientieren die am Rücken tätowierte Freiheitsstatue und das leere Paradies. Sie verwandeln den Helden zum Träger ewiger Symbolaufdrücke, die zentrifugale Bewegungstendenzen gegenüber seiner bisherigen marginalen Existenz eines Söldners markieren. Ihre Verortung am Rücken spielt auf eine Nicht-Zugänglichkeit derartiger Sinnbilder, mit denen Wertesysteme umschrieben werden, für den unmittelbaren Eigenblick des Protagonisten an. Zudem hat der Held eine frische Wunde in einer Schlacht gerade an der Rückseite des Körpers bekommen. Die Wunde ist am Rücken, sie beginnt in ihrem oberen Teil in der rechten Schultergegend, bei den Krallen des tätowierten Adlers da, verläuft senkrecht nach unten zu durch die tiefer liegende gemalte Schlange, wobei sie diese entzweit, und endet in ihrem unteren Teil in der Nähe des tätowierten Grabs, auf dem nur ein Datum geschrieben steht – das Datum der Geburt..

Die Ganzheit der Haut, deren Wunde von der Protagonistin zugenäht werden soll, ist in der Vertikalen verletzt worden: zwischen oben und unten, zwischen dem Himmel, symbolisiert durch den Adler als dessen Bewohner, und der Erde, symbolisiert durch das Grab. Die Schlange ist der

Mediator zwischen ihnen im Sinne des mythologischen Begriffs von Meletinski (Meletinski 1995: 321). Die Entzweiung der tätowierten Schlange ist in parabolischer Hinsicht gleichbedeutend mit der Entzweiung des Mediators zwischen ihnen. Auf der Ebene dieser Darstellungssymbolik ist in der Vertikalen die Beziehung zwischen dem Himmel und der Erde verletzt, auf der die Haut einerseits der allererste und allerletzte Besitz des Menschen im erwähnten biblischen Sinne ist, und auf der sie andererseits immer wieder in ein Verhältnis der Synonymität zum Leben durch die phraseologischen Verwendungen im Dramentext tritt. Die der Haut eigene Verwundbarkeit verwandelt sie zum Träger von Impulsen aus der inneren menschlichen Natur und zum Ausdruck der psychischen Welt. Somit wird auf der Ebene der Darstellungssymbolik der tätowierten Haut eine quasi-mythologische Zeichenhaftigkeit des Dramas sichtbar. Für diese eigentümliche Zeichenhaftigkeit ist die doppelte Verschiebung von Wertesystemen kennzeichnend, die durch das Paradies, die Freiheitsstau und den Mediator zwischen Himmel und Erde umschrieben werden: auf der Ebene der Horizontalen sind sie nach hinten, auf die Rückseite verschoben und dem unmittelbaren Blick des Protagonisten nicht zugänglich, und auf der Ebene der Vertikalen werden sie mit einer verletzten Beziehung auf Grund der Verwundbarkeit der Haut assoziiert, die als ein Synonym für das Leben selbst steht.

Auf der Ebene der Zeit im Leben des Protagonisten, in der die tätowierten Darstellungen gemacht worden sind, wird die Beziehung zu ihren Gegensätzlichkeiten in der Realität sichtbar. Das Paradies ist während des Söldnerdienstes in Afghanistan als Antipode der Hölle dort gemacht worden. Die Präsenz der Hölle sieht der Held sonst auch überall in seinem Leben: „Die Hölle ist überall ... hier und dort ... mal brennt sie von innen, mal von vorne, da hilft kein Stich ...“ (Dinev 2006: 8).

Die Namen der Frauen (Galja, Olga, Wera ...) sind in die Haut an den Vorderrippen als ein Ausdruck der großen Liebe zu ihnen wie auch der großen Enttäuschung von der Beziehung mit ihnen eingeritzt. Durch ihre Befindlichkeit an den Männerrippen verweisen sie aber auch auf die biblische Parabel von der Erschaffung der Frau aus der Männerrippe. Sie führen nicht allein in die vergangene Zeit im Leben des Protagonisten zurück, sondern schlagen ebenso eine Brücke zu den Anfangszeiten der Weltschöpfung. Diese Welt ist für den Helden Dinevs ein Misserfolg und er fordert vom Weltschöpfer die neue Erschaffung einer anderen Welt (Dinev 2006: 13).

Die Leiden, die durch die Beziehungen mit den Frauen ausgelöst worden sind, treten auch in ein Verhältnis zur Sinnlichkeit der Haut. Die

schmerzlichen Erlebnisse in der Seele korrespondieren mit den Schmerzen beim Nadelstich: „Stich so tief wie möglich, hab ich dem Typen gesagt. Schmerz gegen den Schmerz. Manchmal hilft’ s ...“ (Dinev 2006: 15).

Neben den bisher behandelten Aspekten übernimmt Medialität von Haut in Dinevs Drama noch eine zusätzliche Funktion. Es geht um die Gedächtnisfunktion, die die Haut als intermedialer Ausdruck sowohl der äußeren als auch der inneren Welt besitzt:

Was deine Haut nicht berührt, berührt auch nicht dein Herz. Du denkst mit ihr, sie ist dein Gedächtnis. Was du bist, ist jederzeit sichtbar. Ich erinnere mich an 1000 Gesichter, aber an keine einzige Seele. Wenn es überhaupt eine Seele gibt, dann sind wir umspannt von ihr wie eine Trommel. Hinter der Haut beginnt schon das Verwesen. Nichts ist in uns zu suchen. Was wir finden, finden wir außen. Alles findet sich außen. Wir uns selbst oder einander. (Dinev 2006: 19)

Für den Helden Dinevs ist die Haut nicht nur eine Verkörperung der Grenzlinie zwischen dem Individuum und seiner Umwelt, sondern auch jene spezifische Linie, die sich aus den Schnittstellen zwischen dem Getrennt-Sein des Individuums von der Welt und der Berührung des Individuums mit der Welt konstituiert. Diese Mehrdimensionalität verwandelt sie für den Protagonisten in ein Gedächtnis. In ihrer Eigenschaft als Gedächtnis führt die Haut auf der Ebene der Zeit im Leben des Helden, in der die Tätowierungen gemacht worden sind, die Gegensätzlichkeiten zusammen, wobei sie durch den Akt und das Resultat des Aufdrucks auf sich die Antinomien aufhebt. Auf der Ebene der Darstellungssymbolik ist die Haut, in der Eigenschaft als Gedächtnis, ein parabolisches Gedächtnis an die doppelte Verschiebung von Wertesystemen, ausgedrückt durch eine quasi-mythologische Zeichenhaftigkeit, und auf der Ebene der phraseologischen Verwendungen erscheint sie stets synonymisch für das Leben selbst. Unter den Bedingungen der in Dinevs Drama „Haut und Himmel“ dargestellten Liminalität steigert sich die Medialität von Haut zu einer semantisch-ästhetischen Dominanz im Spannungsverhältnis zwischen diesen drei Ebenen wie auch zwischen Körper und Psyche, Diesseits und Jenseits.

Stand in „Haut und Himmel“ Medialität von Haut im Vordergrund der Dinev’schen Erkundung einer real-symbolischen Synthese in der Dramengattung, so geht es in seinem späteren Theaterstück um das Medium des Mythos, dessen tradierte Codes durchbrochen werden, um die Zeiten und kulturellen Territorien frei zu wechseln. „Das Haus des Richters“ ist als Auftragswerk für das Burgtheater in Wien entstanden und

im April 2007 am Akademietheater uraufgeführt worden. Es ist Dinevs zweites Theaterstück, dem die Wiener Theaterkritik sowohl wohlwollend als auch skeptisch begegnet ist, auch wenn sie bislang keine einheitliche Formel gefunden hat, auf die Dinevs Arbeit am Mythos gebracht wird.

Dinevs Arbeit mit dem Medium Mythos ist Arbeit am Mythos selbst, an der Freisetzung von Experiment und Spiel in temporalen Schwellenzuständen zwischen abendländischer Gegenwart und Antike erkennbar werden. Die Arbeit setzt bereits bei der Benennung der handelnden Personen im Drama ein. Dem vorangestellten Verzeichnis der Figuren ist zu entnehmen, dass der Richter stellvertretend für Minos und der Meister für Daidalos stehen (Dinev 2007: 2), diese werden im dramatischen Text nicht mehr beim Namen genannt. Während diese zentralen Gestalten mit ihrer ursprünglichen Namensgebung im Mythos nicht weiter aufgeführt werden, fällt auf, dass die Nebenfiguren wie die drei Töchter des Richters, der Sohn des Daidalos sowie der eine der zwei Diebe mit abgekürzten Benennungen auftreten, die Assoziationen an die Vertraulichkeit von Kosenamen wecken. Es ist nicht schwer, die Vermutung anzustellen, dass Dinev eine Strategie der Benennung einsetzt, die die Figuren des Mythos auf Grund ihrer abendländischen Vertrautheit als archetypisch ewig präsent, immer wiederkehrend, hier und jetzt anwesend erscheinen lässt. Man kann sich schon am Anfang kaum des Eindrucks erwehren, dass sich die Handlung nicht im starren Rahmen der Dichotomie von mythischer und empirischer Zeit abspielen wird, sondern auf einer besonderen zeitlichen Ebene, die mit den deutlich erkennbaren Attributen der Gegenwart ausgestattet ist, auf die Lebensweise in der heutigen europäischen Zivilisation verweist und dennoch eine solche zeitliche Ebene darstellt, auf der die Zeiten überwechseln und zusammenwachsen.

Auf der räumlichen Mythosebene kommt dem Haus eine zentrale Position im Drama zu. Es soll zum Hintergrund, Schauplatz oder Gegenstand der wichtigsten Szenen werden und von seiner Planung über die Ausführung seines Baus bis hin zu seinem Funktionieren verfolgt werden. Daran gebunden ist die Benennung aller drei Akte: „Der Vertrag“ (über den Bau), „Das Werk“ und „Der Lohn“. Während es im griechischen Mythos als das Labyrinth bezeichnet wird und das gefährvolle Gebäude darstellt, in dem der Minotauros gefangen gehalten wird, geht es Dinev darum, dieses Haus mit einer größeren Zahl von Fügungspotenzen auszustatten, an denen die dramatische Handlung durchgehend hängen kann. Es ist zugleich jenes Kernstück im Drama, an dem eine Zusammenführung von Elementen verschiedener Ebenen zum Vorschein kommt, und das die grundlegende räumliche mythologische Opposition

von Zentrum (Vertrautes, Eigenes) und Peripherie (Unbekanntes, Fremdes) nicht in der üblichen semantischen Gegenüberstellung thematisiert.

Vom Haus ist bereits in der ersten Szene die Rede, in der über den Vertrag des Baus verhandelt wird. Es soll vom Meister errichtet werden und, ähnlich wie im Mythos, jene Form annehmen, aus der der Ausgang nicht mehr möglich ist. Im Unterschied zum Mythos betrachtet der Richter das Haus nicht als Gefängnis, sondern als Zufluchtsort, der „Schutz“ gewährt und drinnen gewisse Freiheiten einräumt wie etwa den freien Blick nach draußen und den freien Zugang zum Himmel. Wenn in der griechischen Mythologie der König Minos durch eine rächende Fügung Poseidons einen Sohn von der eigenen Frau bekommt, der vom Stier gezeugt worden ist und als Monstrum im Labyrinth eingesperrt wird, ist bei Dinev die Vaterschaft und die Gestalt des Sohnes nicht eindeutig klar, doch der Beschluss zu dessen Einkerkung im Haus als obligatorische Komponente vom Mythos nicht wegzudenken. Der Richterspruch im Drama lautet: „Geborgenheit“, „Sicherheit“ im Haus, das dem Sohn, dessen Leben „eine einzige Qual ist“, Befreiung bringen soll. Ein solcher „Schutz“ im Haus wird von Dinevs Richter als Freiheit ausgelegt: „Der Mensch braucht Wände und Mauern. Nur hinter ihnen fühlt er sich geborgen“ (Dinev 2007: 5).

Das Haus als das räumliche Zentrum der dramatischen Handlung ist allem Anschein nach dazu berufen, das Geheimnis einer Familiengeschichte zu verstecken und vergessen zu machen. Es übernimmt zugleich die semantischen Funktionen einer spezifischen medialen Codierung, die die Welt der Dinevschen Figuren beschreibt. Die Darstellung seiner Errichtung ersetzt eigentlich die Analyse dieser Geschichte am Beispiel der einzelnen Familienangehörigen und Befreundeten. Sein Aufbau korreliert mit dem Abbau von Vorschriften und Vorbehalten. Den handelnden Personen werden Rollen zugewiesen, die durch die Tradierung vorgeschrieben sind, aber die Figuren sind gleichzeitig durch Gefühle gebunden, die wechseln und nicht eindeutig sind. Eine solche Gestaltung lässt Werte und Gesetze ins Wanken geraten und verwandelt angesichts des bei Dinev dominierenden Gesetzes der Liebe die übrigen Gesetze in leere Gesetze. Sie sind vornehmlich deshalb angreifbar, weil sie aus einem Selbstgerechtigkeitssinn resultieren und in die Verurteilung derjenigen münden, die sich nicht fügen. Die Wahl besteht zwischen dem Recht zu leben, indem man die Flucht vor dem Richter ergreift, und dem Unrecht aus fremder Schuld zu sterben.

Ähnlich wie im Mythos wird die Einkerkung des Sohnes im Haus mit dessen Gefahr für die anderen begründet. Der Richter spricht dem Sohn die Wesensart eines Menschen ab, dennoch wird sich am Schluss des

Dramas im Bericht des mit seiner Ermordung Beauftragten Thes' herausstellen, dass der Sohn ein menschliches Antlitz besaß.

Ähnlich wie im Mythos wird dem Richter die Eigenschaft zugesprochen, der Gerechteste von allen zu sein. Im Drama wird diese ihm allgemein zugewiesene Qualität jedoch mit seinem Reichtum in Verbindung gebracht. Offen wird der berühmte Gerechtigkeitsinn angefochten und von Thes in Frage gestellt: „Sie gelten als der gerechteste Mann im Land. Und ich sag Ihnen, entweder Gerechtigkeit oder so ein Haus. Beides passt irgendwie nicht zusammen“ (Dinev 2007: 69). Während der Richter Thes' Verständnis vom Vermögen durch eine einfältige Verwechslung von Gerechtigkeit und Gleichheit zu erklären weiß, steigert sich eine derartige Fragestellung zur Anklage und erinnert in starkem Maße an die „Fragen eines lesenden Arbeiters“ von Brecht, wenn sie vom Meister selbst in der vorletzten Szene zur Sprache gebracht und mit der fremden Herkunft der Bauarbeiter in Verbindung gesetzt wird: „Wer hat eure Straßen, eure Kirchen und eure Städte gebaut, auf die ihr so stolz seid. Fremde waren das und Sklaven. Namenlos wie die Steine, aus denen eure Häuser gebaut sind“ (Dinev 2007: 80).

Im Unterschied zum Mythos ist das Haus im Drama nicht bloß der Ort der Einkerkering, wo das Geheimnis einer Familiengeschichte versteckt werden soll, sondern auch ein großartiges, herrliches Werk des Meisters, das alle handelnden Personen verändert. Denn das Haus bei Dinev ist sowohl ein Werk von komplizierter Beschaffenheit, dessen Bau an Wunder grenzt, als auch ein Werk, das selbst Wunder während seines Entstehens vollbringt. Als Versteck von Familiengeheimnissen gedacht ist es zugleich der Ort, auf dem sich während des Baus mehrfach Liebesszenen abspielen, Verwechslungen von Liebespartnern gestalten und wechselnde Beziehungen enthüllen. Der Prozess seines Baus erinnert sogar an eine Bewegung zurück in die Zeit, als das Gebäude noch nicht zerstört war (Dinev 2007: 23). Dieses Werk, nach dessen Betreten keine Möglichkeit des Ausgangs besteht, ist allein in seiner Entstehungsgeschichte rätselhaft und geheimnisvoll. Denn es ermöglicht während seines Baus sowohl eine retrospektive Schau und ein freies Sich-Hineinversetzen in die Vergangenheit als auch eine Offenbarung von Impulsen, die dem Unterbewusstsein innewohnen. Es ist jener Ort im Drama, an dem sich das bewusste Ich verwirrt, verliert und verflüchtigt, damit es zu einer tieferen Selbsterkenntnis gelangt.

Andererseits lässt sich das Haus in Bezug zur raumzeitlichen Gestaltung in Mythenstrukturen setzen. Während in den Erzählstrukturen des Mythos die Raumgestaltung auf der horizontalen Ebene durch die

grundlegende semantische Gegenüberstellung von Zentrum und Peripherie erfolgt, bildet bei Dinev das Haus ein derartiges Zentrum, in dem Nahes und Fernes, Heutiges und Vergangenes, Vertrautes und Fremdes aufeinander treffen, in den dramatischen Konflikt verwickelt und somit zusammengeführt werden. Wenn sich in tradierten Erzählstrukturen des Mythos die vertikale räumliche Ebene allgemein mit der Symbolik der Leiter zwischen Erde und Himmel umschreiben lässt, kann das Haus als das räumliche und semantische Zentrum im Drama noch mit der Symbolik einer vertikalen Ebene aufgeladen werden, indem es die Möglichkeit einer bevorstehenden, in der Schlusszene kurz angesprochenen Flucht vor dem Richter und der von ihm repräsentierten Welt durch den Flug nach oben offen hält.

Die angestellten Überlegungen zu Dinevs Arbeit am Mythos können freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Beschreibung erheben, sie lassen dennoch eine Autorintention deutlich werden, bei der es um die experimentierende Aktualisierung von Elementen des Mythos geht, die mit Prozessen menschlicher Selbsterkenntnis und Symbolisierung spielt. Erkennbar ist eine eigentümliche mediale Ausgestaltung des Mythos, bei der Heutiges und Vergangenes, Eigenes und Fremdes, Nahes und Fernes ineinander fließen und derart ins Gewebe des Dramas verflochten werden, um Verfahren der Identitäts- und Symbolauslegung zu erkunden, zu hinterfragen und zu dynamisieren.

Sowohl in „Haut und Himmel“ als auch in „Das Haus des Richters“ steht der Gegenstand der Migration nicht explizit im Vordergrund der Darstellung. Protagonisten in den zwei Dramen sind zwar fremder Herkunft (der Söldner in „Haut und Himmel“ und der Meister in „Das Haus des Richters“), dennoch lässt sich die Problematik in beiden Dramen nicht mit den geläufigen Fragestellungen nach der Auseinandersetzung zwischen alter und neuer Kultur, der Aufarbeitung eigener biographischer Erfahrung oder dem fremdkulturellen Potenzial angemessen erfassen, wie sie vom eingangs angesprochenen Konzept Migranteliteratur vorgeschrieben werden. Andererseits können die zwei Dramen auch nicht dem üblichen thematischen Paradigma (Existenzfragen des Emigranten, erzählte bulgarische Motive, Magisch-Phantastisches u.ä.) zugeordnet werden, innerhalb dessen sich Dinevs Prosa bislang bewegt.

Vielmehr kommt jenes, was den zwei Dramen gemeinsam ist und sie von der Prosa Dinevs deutlich unterscheidet, daran zum Vorschein, dass der Autor mediale Ausgestaltungen und symbolisierende Verfahrensweisen ermittelt, die ihm selbst erst durch die Überschreitung der Grenzen von Prosa in zentraler Position möglich erscheinen. Die in Anspruch

genommene Medialität von Haut bzw. Mythos bringt in der dargestellten existenziellen Grenzsituation bzw. in den temporalen Schwellenzuständen zudem Inhalte zur Geltung, die jenseits des rationalen und aufgeklärten Diskurses operieren. Dies bekräftigt Dinevs Bestreben, die strenge Dichotomisierung der Wissensordnungen in Frage zu stellen und Verfahren der menschlichen Symbolisierung und Auslegung zu dynamisieren. Schließlich ist noch eine Funktion von Medialität in Dinevs Dramen evident: diese deutet auf die Erkundungen eines innovativen künstlerischen Ausdruckspotenzials hin, die sich nun im Rahmen der Dramengattung ereignen.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Dinev 2006:** Dinev, D. *Haut und Himmel*. Wien: Tomas Sessler Verlag, 2006.
- Dinev 2007:** Dinev, D. *Das Haus des Richters*. Wien: Thomas Sessler Verlag, 2007.
- König 1997:** König, O. Haut. // *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Christoph Wulf (Hg.). Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1997, S. 436 – 445.
- Lozanov 2007:** Лозанов, Г. *Краят на интересното време*. [Lozanov, G. Krayat na interesното vreme.] // *Dramaturgija Askeer*. Milen Milanov (Hg.). Sofia: Fondaciya „A’ Askeer“, 2007, S. 19 – 22.
- Meletinski 1995:** Мелетински, Е. *Поетика на мита* [Meletinski, E. Poetika na mita.] Sofia: Hristo Botev, 1995.
- Znepolski 2007:** Знеполски, И. Посткомунистически постекзистенциализъм. [Znepolski, I. Postkomunisticheski posteksistentsializam.] // *Dramaturgiya Askeer*. Milen Milanov. (Hg.). Sofia: Fondaciya „A’ Askeer“, 2007, S. 23 – 34.