



Die (Ent-)Scheidung als Bedingung für Autonomie in den Romanen von Lidija Dimkovska

Kristina Jurkovič

Das wir beim Lesen (und Schreiben) immer wieder aufs Neue in einen Dialog mit dem Text und uns selbst treten, dürfte niemandem unbekannt sein. Genauso wenig wahrscheinlich, dass wir dabei, ob bewusst oder nicht, gewisse Vorannahmen mitbringen. Dass wir den Text, den wir lesen (oder schreiben), durch unsere Erfahrungen, Erinnerungen, Projektionen, Erwartungen, unser Wissen oder etwas, was wir für Wissen halten, sieben, kaschiert jedoch nur die ein oder andere Wissenslücke. Oder wie es die amerikanische Literaturtheoretikerin und Übersetzerin Deirdre Lashgari in der Einleitung zu ihrer Essay-Sammlung *Violence, Silence, And Anger*, in der sie ihrer Leserschaft das soziale und kulturelle Bedingungsgefüge Englisch schreibender Autorinnen, die sich in ihren Werken mit dem Motiv der Gewalt befassen, vor Augen führt, nimmt der Leser gegenüber dem Inhalt schon im Vorherein eine gewisse Haltung ein – umso stärker, sollte es darin um etwas „Andersartiges“ gehen. Ist der Unterschied zwischen dem (übertrieben) subjektivierten Erwarteten und dem „Empfangenen“ schließlich zu groß, ist man weniger bereit, das zu tun, was Lashgari als *travesía* bezeichnet – eine Verschiebung hin zum Verständnis für Andersartigkeit, also dahingehend, sich aus dem selbst gesteckten Bereich des Bekannten (also Sicherem) hinauszuwagen, um sich durch ein anscheinend unpassierbares Territorium zu kämpfen und das Gebiet des anderen, des bedrohlich Unbekannten zu betreten. Gefragt ist also Bewegung. Dynamik, etwas Anstrengung, nicht zuletzt das Risiko, dass der Schritt in Richtung Dialog und Verstehen auch einen Konflikt



heraufbeschwören kann. Doch eine *travesía* ist nur dann möglich, wenn wir bereit sind, unsere Haltung zu hinterfragen sowie durch fremde Ohren und Augen zu hören und zu sehen – wenn wir neue Perspektiven zulassen.

Obwohl ich nicht vorhabe, lange über die Person Lidija Dimkovska zu sprechen, kann ich nicht anders, als bei ihrer Literatur zuerst an sie selbst zu denken. Aufgrund einer Kindheitserinnerung verbinde ich sie schon seit jeher mit der Ferne – mit jemandem, der ständig kommt und geht, der die ganze Zeit eine Entfernung überbrücken muss. Von Mazedonien hörte ich nämlich zum ersten Mal Mitte der Siebzigerjahre auf der Autobahn etwas südlich von München, als wir „Gastarbeiterfamilien“ zu Beginn der Sommerferien in vollgestopften Autos in Richtung dessen fuhren, was die Politiker Vaterland und unsere Eltern Heimat nannten, wir Kinder jedoch entwickelten bei diesem Begriff Antikörper, und zwar gegen Jugoslawien. Ganz anders als es Aglaja Veteranyi, Schweizer Schriftstellerin mit rumänischen Wurzeln, die starken Einfluss auf Lidija Dimkovskas künstlerisches Schaffen hatte, in ihrem Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* beschreibt: „Die Menschen suchen das Glück wie unser Blut das Herz. Wenn kein Blut mehr zum Herzen fließt, trocknet der Mensch aus, sagt mein Vater. Das Ausland ist das Herz. Und wir das Blut.“ Wir Wirtschafts- (und teilweise auch politischen) Migrant*innen flossen wie das Blut in beide Richtungen, einmal in Richtung Ausland, das für unsere Eltern das Reserveherz verkörperte, einmal in Richtung Heimat, die in einem größeren Staatskörper schlug, wir flossen durch die Autobahn, die ein ständiges Kommen und Gehen bedeutete. Einige Jahrzehnte später zerfloss das Blut in alle Himmelsrichtungen, in jedes mögliche Ausland: Aus den Arbeitsmigrant*innen, den freiwilligen Bewohnern des Auslands, wurden Deportierte, unfreiwillige Bewohner des Auslands. Als unsere fünfköpfige Familie damals, an jenem Tag im Juli, also im ersten von zahlreichen Staus in unserem aufgeheizten Auto, vollgestopft mit Koffern, Baumaterial für das gerade entstehende Haus und geschmuggelten Ersatzteilen für unsere Verwandten, stecken blieb und wartete, dass sich die



Karawane weiterbewegen würde, machte sich mein Vater entnervt auf den Weg zu den Autos vor uns, um in Erfahrung zu bringen, was los war. „Ich habe da vorne ein paar Mazedonier getroffen“, meinte er, als er sich wieder hinters Lenkrad setzte, „die haben es noch weit, mit etwas Glück sind sie morgen vielleicht zu Hause.“ Dann startete er das Auto und wir setzten unseren Weg fort, fuhren mal hinter den Autos, mal an ihnen vorbei, winkten einander zu oder schauten einander durch die staubigen Fensterscheiben an; außerdem sagt mir meine Erinnerung, dass wir auch jenem Auto, vollgestopft mit Kindern, Koffern, Reserveteilen für die Verwandtschaft und Baumaterial für das Haus in der Peripherie von Skopje, zuwinkten, das dem im Roman *Reserveleben* überraschend ähnlich war.

Mein Einstieg in Lidija Dimkovskas Literatur wurde also von meinem persönlichen Filter beeinflusst. Deshalb war das Lesen ihrer Gedichtsammlung *Nobel protiv Nobel* (2001, D. *Nobel gegen Nobel*), ihres Einstiegs in den slowenischen Literaturraum, eine Erfahrung von (zuerst) abgelehnter *travesía*. Ich übertrug subjektivierte Erwartungen auf die Gedichtsammlung und verschloss mir so die Möglichkeit eines Dialogs. Ich konnte die dichterische Sprache nicht verstehen, empfand sie als zu irritierend. Lidija Dimkovskas Ausdruckskraft demontierte die Welt, als wäre jegliche Harmonie unauthentisch und Ganzheit eine Illusion. Ich konnte mir keinen Reim machen auf die langen Linien der prosaisch intonierten Verse. Zu Beginn erkannte ich ihre Fantasie nicht als eine (seltene) Auszeichnung. Das einzige Ansprechende war ihr ungenierter Witz, ansonsten aber gaben sich das Absurde, Groteske und Surrealistische die Klinke in die Hand. Ihre Poesie löste in mir Unbehagen aus und es verging eine ganze Weile, bis es mir gelang, die Entfernung zu ihr zu überwinden.

Das literarische Schaffen von Lidija Dimkovska ist eben keine Literatur des Wohlgefallens oder Behagens, aus dieser Position ist sie auch nicht geschrieben. Deshalb ist Lidija Dimkovska aber noch lange keine Autorin der Marginalität; sie ist eine Autorin der zwar luftigen, doch immer anstrengenden Dezentralisation – und



diese ist auch eine Charakteristik ihrer Prosa, das Erzählwerkzeug und der Angelpunkt, um den sich ihre Geschichten drehen, die so die Beobachtungsgabe des Lesers auf die Probe stellen und überprüfen, ob dieser bereit ist, seine Perspektive zu erweitern und die Welt – nicht unbedingt aufs Neue – auf alle Fälle jedoch mit einem anderen Zugang zu erblicken. Und ob er, um mich abermals an Deirdre Lashgari anzulehnen, bereit ist, die Einteilung der Welt in die typischen Gegensätze ich/du, wir/sie, schlecht/gut, Zentrum/Marginalität, Gruppe/Individuum etc., also die binäre Dioptrie, aufzugeben. Ich verstehe die Dezentralisation in ihren Werken als eine Form der Zurückweisung jeglicher Machtpositionen, als Mittel zur Rekonstruktion von Lebensschicksalen, in denen nie nur die eine Wahrheit Gültigkeit besitzt. In diesem Sinn wählt Dimkovska auch ihre Figuren, die weder Teil einer allgemeingültigen Mitte sein können noch es werden wollen. Bei ihnen handelt es sich in erster Linie um Individualisten, die ihre Ganzheit suchen, was bedeutet, dass sie zuallererst sich selbst und ihrem „Trieb“ nach Selbstrealisierung folgen, nach Autonomie im weitesten Sinne des Wortes, was sie umso stärker individualisiert. Doch obwohl sie dem Kollektiven aus dem Weg gehen, greifen die Geschichte und gesellschaftliche Ereignisse die ganze Zeit über in ihre Leben ein und prägen sie mit.

In Anbetracht von Lidija Dimkovskas prosaisch intonierter Lyrik, in die die Autorin stellenweise auch einige Mikrogeschichten verpackt, war ihr Übergang zur Erzählkunst etwas vollkommen Natürliches. Bereits ihr Romandebüt *Skriena kamera* (2004, D. *Versteckte Kamera*) zeigt, dass sie den Raum der erzählerischen Freiheit braucht, in dem sie ihre Figuren nach Belieben formen und bewegen kann. In *Versteckte Kamera*, ein Roman, der auch hinsichtlich seiner Entstehungszeit einen surrealistischen „Bukarester“ Melos in sich trägt, geht es um die Einwohner einer dezentralisierten Gegenwart, um Künstlernomaden, die in ihren Staaten über begrenzte Möglichkeiten verfügen. Die nicht linear verlaufende Geschichte ist auf zwei Erzählträger aufgespalten,



auf die mazedonische Schriftstellerin Lila (mit fester Anschrift in Slowenien) und ein fantastisches Element, eine versteckte Kamera in ihrem Daumen. Abwechselnd beschreiben sie die Welt um sich herum, Lilas dynamisches Leben von Taipeh bis Wien und zurück nach Bukarest, und es scheint, als würden sie beim Wahrnehmen und Analysieren all dieser Turbulenzen ein wenig miteinander wetteifern. Womöglich ist die Welt da draußen wirklich ein aufregendes Labyrinth, doch nur solange wir den Faden zum Ausgang in der Hand halten. Lilas Ariadnefaden sind ihr Mann A., stationiert in Ljubljana, und ihr tiefer Glaube. Der Kontakt mit dem anderen, nicht unbedingt Andersartigen, aber dem anderen, ist jedoch für alle, die das Ausland in dieser Geschichte anspült, ein Sicherheitsnetz, ein Zuhause oder zumindest das Gefühl von Zuhause, so auch für die drei verschiedenstämmigen *artists in residence* in einem Künstlerappartement in Wien. Das Ausland wirkt jedoch auch zentripetal und bald finden sich alle drei an verschiedenen Enden der Welt und in teilweise surrealen Situationen wieder.

Für Lila ist vor allem die Sprache ein wichtiges Mittel der Zentrierung: als Verständigungsmittel, also als Mittel zur Verknüpfung, noch mehr jedoch als Mittel zum Schreiben. Nicht nur die Reisen zwischen ihrem Zuhause und der Welt, sondern auch das Schreiben hebt sie als autonomen Menschen hervor, wie das Schreiben des bestellten Journals, der Reflexion darüber, wie das Ausland den Menschen beeinflusst. Es ist beides wichtig: sowohl die Sprache als auch der Inhalt. Sprache allein ist nichts, wenn man nicht weiß, was man ausdrücken will. Sprache ohne Inhalt ist leer. Erst wenn man beides miteinander kombiniert, kann man mit seinen Mitmenschen erfolgreich in Kontakt treten.

Doch richtige Selbstständigkeit erlangt Lila erst, als sich ihre Daumenkamera dazu entscheidet, sie zu verlassen: „Mit dreiunddreißig Jahren endete Jesus' Leben am Kreuz und begann im Himmel, Lilas Leben hingegen wird im Journal enden und in der Freiheit beginnen, die ich ihr abtrete. [...] Nur so ist es mir möglich, eine freie und glückliche versteckte Kamera zu werden, und



Lila kann ihr Leben endlich aus ihrer Perspektive beginnen, in ihrem Wesen, in ihrer ungebrochenen Natur. Sie wird mich im Fernsehen sehen können, ohne Probleme mit sich selbst, anderen, ihrem Zuhause oder dem, was und wer sie alles ist, zu haben. Sie wird endlich A.-fiktiv. Sie wird endlich zuhause sein.“

Lidija Dimkovska hat eine Vorliebe für atypische Figuren und genau solche Situationen, die es ihr ermöglichen, die Leser (gnadenlos) mit ihren Vorurteilen zu konfrontieren: Abgesehen davon, dass es sich bei Lila um eine Schriftstellerin handelt, die die ganze Zeit auf Achse anstatt bei ihrem Mann ist, bietet der Roman *Versteckte Kamera* eine ganze Reihe exotischer Exemplare. Und in Dimkovskas letztem Roman *Non-Oui* (2016) entscheidet sich die aus Split stammende Nedjeljka trotz familiären und gesellschaftlichen Widerstandes für den einstigen Soldaten der italienisch-faschistischen Okkupationsarmee – den deutlichsten Bruch mit dem Konventionellen vollzieht die Autorin jedoch in ihrem Roman *Reserveleben*, auf den ich nun zunächst etwas genauer eingehen möchte.

Die beiden Hauptfiguren in *Reserveleben* sind Zlata (D. die Goldene) und Srebra (D. die Silberne), an der Schläfe zusammengewachsene, siamesische Zwillinge – Figuren, die es nur allzu selten in die Literatur schaffen. Mit dieser Auswahl gelang es Dimkovska, jegliche Selbstverständlichkeit und Automatisierung zu durchbrechen. Die Geschichte der zusammengewachsenen Zwillinge, deren Namen stark an Medaillen erinnern und die sich von Beginn an nichts mehr wünschen, als getrennt zu werden, zeigt, was verordnetes Einssein, das Verwachsensein in Unterschiedlichkeit bedeuten. Alltägliche Dinge wie das Aufstehen, Toilettengänge, der Weg in die Schule, Ausflüge aufs Land zu Verwandten – jegliche Form von Bewegung wird nicht nur durch ihre physische Verbundenheit, sondern auch durch die Unvereinbarkeit ihrer Charaktere und Wünsche erschwert. Zlata und Srebra schaffen es nicht, in Symbiose zu leben, sie ziehen sich hin und her, manchmal auch impulsiv, wodurch sie einander Schmerzen bereiten. Mit



ihrer Erscheinung provozieren sie ihr Umfeld: „Ohne es zu wollen, wurden wir zu einer Erinnerung im Album uns unbekannter Menschen.“ Doch glücklicherweise greift Dimkovska auf Galgenhumor zurück; aufgrund all dieser Probleme denken die Zwillinge nicht selten an Selbstmord, der ein genauso schwieriges Unterfangen darstellt: den Kopf nach dem Vorbild von Sylvia Plath in den Ofen zu stecken, ist nicht möglich, denn dafür ist der Ofen in ihrer Küche zu klein, der Leuchter im Wohnzimmer würde dem Gewicht der beiden nicht standhalten und eine Pistole kann logistisch nicht in Betracht gezogen werden.

Allein sein ist für die beiden ein unerfüllbarer Wunsch: „[...] und dann kam die Schlafenszeit, und Srebra und ich gingen in unser Zimmer, in unser Bett, Srebra wieder auf den Fersen und ich still neben ihr her. Ich wollte, dass meine Schritte so unhörbar wie möglich waren, ich wollte, dass man sie überhaupt nicht hörte, um zu sehen, wie die Schritte eines Menschen widerhallten, wenn er alleine ging. Aber Srebra ging auf ihren Fersen, und ihre Schritte hallten auf dem Boden stumpf wider.“ Am wohlsten fühlen sich die Zwillinge, wenn sie in völliger Dunkelheit nebeneinanderliegen – und sich nicht sehen.

Der Wunsch nach dem Alleinsein ist jedoch von Beginn an ein immer dringenderes Bedürfnis. Zlata und Srebra sind unterschiedene Individuen, mit ihren Blicken in Richtung Zukunft gewandt: Auf den ersten Seiten des Buches spielen sie nämlich mit ihrer Nachbarin Rose (sie ist die Einzige, die sie an der Stelle ihrer Verwachsung berühren darf) Wahrsagen; die Mädchen zeichnen mit Kreide auf, wie alt sie werden, wo sie leben, wen sie heiraten werden – das Bedürfnis nach Selbstrealisierung ist von Anfang an zugegen. Zlata, die Erzählerin, möchte Schriftstellerin werden, doch auf der Schreibmaschine, die ihnen ihre Mutter aus der Arbeit mitgebracht hat, kann sie nie allein tippen: „Jahre später begriff ich, warum ich nicht schreiben konnte, auch wenn ich diesen Drang in mir trug: Ich war nicht allein. Man kann nicht schreiben, wenn man nicht allein ist. Mit einem Kopf, der mit einem anderen Kopf verbunden ist, kann man nicht schreiben. Schreiben ist



Intimität, doch Srebra und ich hatten in keinem Augenblick unseres Lebens Intimität.“ Die Privatsphäre der Gedanken wird auch durch physisches Alleinsein bedingt. Die verwehrte Möglichkeit von Intimität verursacht mit den Jahren immer größere Frustration bei den Zwillingen. Zlata, die Introvertierte und innerlich Stärkere, verspürt unter anderem durch das Lesen von Romanen schneller den Wunsch nach Liebe, nach dem physischen Erleben ihrer selbst: Ihre erste sexuelle Erfahrung macht sie mit einem Clown, einem Spielzeug, das genau wie Zlata kein Teil der gesellschaftlichen Norm ist – der Clown zwar nur auf symbolischer Ebene, sie jedoch tatsächlich. Jahre später tritt Zlata als verbindliches Anhängsel gemeinsam mit ihrer Schwester in den Hafen der Ehe ein, doch als sie sich auf einen One-Night-Stand mit ihrem Schwager einlässt, ist eine chirurgische Trennung unumgänglich.

Zlata und Srebra irritieren ihre Umgebung sowohl vor als auch nach ihrer Operation in London, obwohl nur Zlata diese überlebt. Sie sind aufrichtig starke Persönlichkeiten, denn sie geben sich nicht mit ihren Einschränkungen zufrieden und wollen sich zum großen Entsetzen ihres Umfelds und ihrer Eltern selbstverwirklichen, wofür sie auch bereit sind, ein Risiko einzugehen. Der Gedanke an eine Operation taucht wie eine Obsession immer wieder in der Geschichte auf. Die beiden können sich nicht an ihre Verwachsung gewöhnen, da sie diese nicht in ihre Persönlichkeiten integrieren wollen und können. „Lediglich“ ihre körperliche Andersartigkeit (einige würden es Defekt nennen) disqualifiziert sie als Teil der Gesellschaft, sogar als Teil der Familie. Ihre depressive Mutter zieht sich vor ihnen ins Schlafzimmer zurück, ihr wütender Vater beleidigt sie als Parasiten („ihr werdet noch die ganze Welt auffressen“), die seltenen Momente des Familienglücks beschränken sich auf die gemeinsamen Mahlzeiten und die Abende ohne Strom: „Dann quetschten wir uns zu viert auf die Küchenbank [...], um uns herum herrschte Dunkelheit, doch es war uns nicht unangenehm, nebeneinander zu sitzen und zu liegen, [...] es war uns nicht unangenehm, uns zu lieben und glücklich zu sein. Schön waren diese Nachmittage ohne Elektrizität mit ihrer Illu-



sion von Familienglück. Und wenn das Licht wieder aufflammte [...], wenn wir uns gegenseitig wieder sehen konnten, standen wir sofort auf, [...] und dann begannen wir, uns erneut zu hassen.“

Die Zwillinge gehören nirgends dazu. Sie sind weder Teil der Nachbarschaft noch ihrer Altersgenossen; die wenigen Freunde, guten Nachbarn oder Verwandten gehen fort oder sterben. Zlatas Glaube, ihre tiefe Religiosität und das Andachtsbild der Heiligen Zlata von Meglen in ihrer Hosentasche lindern ihre andauernden Schuldgefühle sowie das Gefühl, in dieser Welt fehl am Platz zu sein. Nichtsdestotrotz finden die Zwillinge ihren Platz im Kontakt mit Leuten, mit denen sie sich auf intellektueller Ebene verbünden können und denen es gelingt, über ihre physische Andersartigkeit hinwegzusehen.

Zlata überlebt die Operation, die gemeinsame Vene wird auf ihre Seite geführt. Jetzt bekommt sie endlich die Möglichkeit, das zu werden, was sie immer wollte – das, worum unaufhörlich ihre Gedanken kreisten. Doch „[...] ich wusste nicht, was ich wollte, ich wusste nicht, was ich mit mir anfangen sollte, ich wusste nicht, was und wer ich war. Als wäre mein Ich untrennbar mit dem Ich Srebras verbunden gewesen, und jetzt, wo sie nicht mehr da war, war es, als hätte ich kein eigenes Ich [...].“ Zlata findet sich in ihrem neuen Raum der Freiheit und des gewählten Alleinseins weder physisch noch psychisch zurecht. Sie hält ihre Schwester in ihrer Erinnerung am Leben. „Nichts konnte das allgegenwärtige Gefühl von Leere füllen, das ich auf dieser Seite fühlte, auf einmal war mein linker Arm frei, aber er wusste nicht, was er im Raum tun sollte, er hatte nicht gelernt, sich horizontal auszubreiten, zu winken, zu greifen, zu nehmen. Srebra fehlte mir, ihr Körper fehlte mir hier direkt neben meinem, ihr Haar, das sich mit meinem verflocht, ihr Atem hier bei meinem.“ Sie und Srebra entschieden sich für die operative Trennung, um nicht länger „behindert“ zu sein, doch jetzt, wo sie getrennt sind, beginnt Zlata die Invalidität aufgrund der Abwesenheit ihrer Schwester erst zu spüren. Ihr Überleben vertieft ihre bereits bestehenden Schuldgefühle, doch mit der Verarbeitung des Verlusts schärfen sich sowohl ihre Iden-



tität als auch ihre Autonomie. Sie geht eine intime Beziehung mit Bogdan ein, ihrer heimlichen Kindheitsliebe, bei ihm verspürt sie für kurze Zeit zum ersten Mal richtige Zugehörigkeit. Der leid geplagte Lebensabschnitt endet mit Zlatas Rückkehr zu ihren Eltern nach Skopje, der Beisetzung ihrer Schwester und der Geburt ihrer Zwillingstöchter, die sie nach den Schwestern Marta und Marija aus der Bibel benennt. In einer Hinsicht gelingt es Zlata jedoch nicht, sich selbst zu verwirklichen: „Ich bin keine Schriftstellerin geworden. Auch jetzt kann ich nicht schreiben. Das Schreiben ist ein einsamer Akt, und ich fühle Srebras Kopf immer noch neben meinem Kopf. Und dass sie sehen wird, was ich schreibe. Und mich überkommt Scham, es ist mir unangenehm, und ich kann nicht schreiben. Außer in mir selbst [...].“ Mit einem bloßen „Ach!“ schmettert ihr Onkel ihren Gedankengang ab.

Irgendwo in der Mitte des Romans sagt Darko, Srebras zukünftiger Ehemann, dass das Leben von göttlicher Vorsehung und menschlichem Willen abhängig ist. Zlatas Wille ist ihre (körperliche) Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, für die sie bereit ist, alles zu riskieren, auch das Leben ihrer Schwester – so wie die einstigen jugoslawischen Republiken, deren „Geschichte“ parallel verläuft, auf „alles oder nichts“ setzen. Der Entscheidung für Selbstständigkeit und Unabhängigkeit ist jedoch auch Verlust inhärent. Erst wenn wir ihn akzeptieren, halten wir das letzte Puzzleteil in der Hand. Und nur wer das, was ihm passiert ist, als seine Geschichte annimmt, kann ein wirklich unabhängiges Leben führen.

Die Suche nach dem letzten Puzzleteil vollzieht sich in *Reserveleben* durch Zlatas Niederschrift der Geschichte, im Roman *Non-Oui* jedoch mit Hilfe von Dialogen und Erinnerungen. Die Stimmen von Großmutter Nedjeljka und ihrer gleichnamigen Enkelin entwirren und rekonstruieren über eine längere Zeitspanne vor allem die Lebensgeschichte der Großmutter. Dabei ist die Sprache ein wichtiges Werkzeug des interkulturellen Dialogs; zuerst unterhalten sich die beiden auf Italienisch, der Sprache des



Mannes der Großmutter, doch als die Großmutter an Alzheimer erkrankt, spricht sie auf einmal Kroatisch, ihre Muttersprache – und erst in dieser Sprache, die die Enkelin von ihrer *nonna* erlernt hat, kann diese ihre Geschichten immer besser verstehen, nimmt sie immer mehr als ihre eigenen an und schämt sich immer weniger für ihren schwer aussprechbaren Namen.

Auch hier sind eine Entscheidung, die in Vorurteile vorstößt und allgemein anerkannte gesellschaftliche Normen in Frage stellt, und eine „Scheidung“ beziehungsweise eine Trennung eng miteinander verbunden. Großmutter Nedjeljka handelt gegen den Willen ihrer Familie, womit sie eine starke und autonome Figur verkörpert: Sie entscheidet sich für einen Menschen mit einer inakzeptablen Nationalität, der sich zuvor in einen Konflikt mit ihrem Bruder verstrickt hat, folgt ihm nach Sizilien und lebt mit den Folgen ihrer Entscheidung: mit dem Bruch mit ihrer Familie, der an die nachfolgenden Generationen weitergegeben wird. Doch durch das Erzählen und Zuhören heilen die zwei Generationen die Vergangenheit. Erst der „Besitz“ der Familiengeschichte der Vorfahren ermöglicht den nachfolgenden Generationen vor allem psychische, aber auch emotionale Selbstständigkeit.

Auch die Figuren dieses Romans sind dynamisch, haben in ihren bewegten Biografien viel erlebt und allerhand verschiedene Orte gesehen, weshalb sie einen bunten und komplexen Eindruck erwecken. Als Kulisse dienen geschichtliche Umbrüche, Krieg; es herrscht eine Atmosphäre der Intoleranz gegenüber Migranten. Enkelin Nedjeljka stellt dabei einen interessanten Kontrapunkt zu den Figuren aus Dimkovskas zuvor erwähnten Romanen dar: Im Gegensatz zu ihrer Großmutter und deren Generation sind Nedjeljka und ihre Generation nicht nur ein irgendwie unbeschriebenes, sondern gar ein leeres Blatt. Im Gegensatz zu Lila, Zlata, Srebra und Großmutter Nedjeljka, die sehr aktive Figuren sind, verspürt die junge Nedjeljka keinen Wunsch nach eigenen Erfahrungen („Ich verspüre überhaupt keinen Wunsch, mit jemandem zusammen zu sein, ich kann mir nicht vorstellen, aus diesem Haus fortzugehen, geschweige denn aus diesem Land [...]“) und



auch kein Bedürfnis nach Selbstständigkeit oder Unabhängigkeit („Wie auch immer, ich kann mir einfach nicht vorstellen, dieses Haus zu verlassen. All meine Sachen in einen Koffer zu packen und woanders zu leben. Für mich war sogar der Umzug in dein Zimmer vor zwei Wochen, sofort nach deinem Tod, schwer.“) Ihre Großmutter rät ihr aufgrund ihrer eigenen Migrationserfahrung, die einen Menschen für immer zu einem Fremden und Ankömmling macht, von jeglicher Form des Weggehens ab. Dieser Rat geht der Enkelin unter die Haut, weshalb sie sich mit der Geschichte der Großmutter begnügt, mit dem Zuhören. Doch wie wir wissen, kommt im Leben immer alles anders, und im Gegensatz zum Spitznamen der Großmutter „Non-Oui“ ist „das Leben immer Ja, so wie der Tod immer Nein ist“.

Die Literatur von Lidija Dimkovska ist in jeder Hinsicht anders; Andersartigkeit ist ihr roter Faden, und um diese Andersartigkeit zu Papier zu bringen, verändert die Autorin von Roman zu Roman ihre Erzählstrategie und entscheidet sich für vielschichtige Figuren, die niemals an einer Stelle verweilen, die keine Angst vor der Andersartigkeit in sich selbst verspüren und sich auch anderswo nicht vor ihr erschrecken. Dimkovska traut sich und weicht von allem Bekannten und Gewohnten ab. Sie bricht Tabus und überschreitet Grenzen, die von anderen aufgestellt werden, für sie jedoch unsichtbar sind, sie sieht keinen Sinn in Einschränkungen, deshalb finden sich in ihren Romanen scheinbare Gegensätze und untypische Situationen – dadurch ist sie immer einen Schritt voraus. Und weil wir Leser dazu bereit sind, die Welt durch fremde Augen und Ohren zu sehen und zu hören, weil wir neue – Dimkovskas – Perspektiven zulassen, sind auch wir im Vorteil.

Der Beitrag erschien zuerst in dem slowenischen Literaturmagazin *Sodobnost*, Jahrgang 84, Nummer 5, 5. Maj 2020, Ljubljana.