

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Im Niemandsland zwischen den Grenzen : Eine Einführung in das Werk Michael Stavaričs

Datum der Zweitveröffentlichung: 29.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116431x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2018): Im Niemandsland zwischen den Grenzen : Eine Einführung in das Werk Michael Stavaričs, in: Andrea Bartl und Ina Brendel-Perpina (Hrsg.), Ästhetische Grenzüberschreitungen: eine literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Erschließung des Werks von Michael Stavarič, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 43–55.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

**Im Niemandsland zwischen den Grenzen.
Eine Einführung in das Werk Michael Stavaričs**

Wo ist die eigene Identität, Vergangenheit, Heimat verortet? Diese – für jeden Menschen wichtige – Frage stellt sich auch die Hauptfigur in Michael Stavaričs Roman *Terminifera* (2007) und beantwortet sie indirekt mit einem Bild, das auf den ersten Blick überraschend sein mag: „Oft habe ich mir vorgestellt, meine Mutter in einem Niemandsland, in einem dieser Korridore zwischen zwei Grenzen, wo sie mich gebär, damit ich niemandem gehöre.“¹ Diesen Satz schreibt Michael Stavarič Jahre später nochmals – in seiner ersten Salzburger Poetikvorlesung, erschienen in dem Band *Der Autor als Sprachwanderer* (2016). Dabei beglaubigt Stavarič den Gültigkeitsgehalt dieser Aussage einer literarischen Figur auch für seine eigene Person, ja sein ganzes Schreiben mit dem Hinweis: „Es sind dies Sätze, die ich – dankenswerterweise – einem meiner Protagonisten unterschieben durfte, zweifelsohne einer der (wenigen) Vorteile, Schriftsteller zu sein.“²

Dieses Bild – die Verortung im Niemandsland zwischen zwei Grenzen – taugt in der Tat sehr gut, um die Texte Michael Stavaričs zu beschreiben, die sich permanent zwischen den Grenzen, ja über diese hinweg bewegen und durch diesen Akt der Transgression scheinbar feste, kulturell normierte Setzungen in Frage stellen, perturbieren, auflösen. Das Bild eines Niemandslandes zwischen den Grenzen stellt eine Denkfigur des eigentlich Unmöglichen und gleichzeitig Vorhandenen dar, denn im Grunde darf es in einer exakt kartographierten und politisch aufgeteilten Welt kein solches Niemandsland geben – und trotzdem existiert es. Es ermöglicht eine Art Freiraum jenseits vorgegebener Normen, zugleich einen rechtsfreien Raum ohne juristisch-politische Zugehörigkeit. Niemand könnte in dieser Transitzone dauerhaft leben und zugleich (ein weiteres Paradox dieses Niemandslandes!) stellt es für die Hauptfigur von *Terminifera* ein imaginiertes Ideal von Heimat und Verortung dar – auch von Identität, obwohl der Begriff „Niemandsland“ das auszuschließen scheint. Trotz dieser inhärenten Paradoxien und vielleicht auch wegen dieser unauflösbaren Widersprüche bietet ein solches Niemandsland zwischen den Grenzen für den Künstler einen eminent kreativen Bereich.

¹ Michael Stavarič: *Terminifera*. Roman. München 2009, S. 30.

² Michael Stavarič: *Der Autor als Sprachwanderer*. Wien 2016 (= Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung, Bd. 4), S. 18.

Gehen wir kurz einigen Grenzlinien nach, die Stavaričs Texte so deziert verwischen bzw. zwischen denen sie sich positionieren: die (in ihrer eindeutigen Setzung fragwürdigen) Dichotomien des Männlichen/Weiblichen, unterschiedlicher Sprachen und Kulturen (wie etwa des Tschechischen und Deutschen bzw. Österreichischen), von Hochsprache und Dialekt, der E- und U-Kultur, generell unterschiedlicher Künste wie Literatur, Musik und Malerei – und zudem des Realen/Surrealen. Das spiegelt sich auch in den wiederkehrenden und oft bipolar angelegten Themen in Stavaričs Werk: Liebe/Hass, Solidarität/Krieg, Natur/Zivilisation, Kinder/Eltern. Stavaričs Hauptfiguren bewegen sich mäandernd zwischen diesen Räumen und setzen sie in Beziehung; Stavaričs Schreiben verwischt die scheinbaren Grenzen und etabliert ein kreatives „Niemandsländ“ dazwischen.

Zwischen den Sprachen und Kulturen

Auf der Suche nach den Anfängen seines Schreibens und seiner Persönlichkeit kommt Michael Stavarič in seiner Salzburger Poetikvorlesung schnell auf den neuralgischen Punkt seiner Zweisprachigkeit bzw. seines Sprachwechsels³ zu sprechen:

Wo lag der Beginn meiner Sprache, ja meiner Sprachen, da ich zwei Muttersprachen mein eigen nenne, und dennoch keiner so richtig zugehöre. Liegt darin möglicherweise mein Dilemma, stetig mit dem Gefühl zu leben, niemals irgendwo anzukommen, niemals irgendwo – auch im philosophischen Sinne – hinzugehören? Liegt darin der Quell meiner Kreativität, der Grund meiner stetigen Suche nach schönen, zweckmäßigen, wahrhaftigen Worten und Dingen?⁴

³ Vgl. hierzu insbesondere die Arbeiten von Renata Cornejo, beispielsweise: Renata Cornejo: *Bastardfiguren als hybride Identitätsmodelle im Werk von Michael Stavarič*. In: Monika Wolting (Hg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2017, S. 217–228. Renata Cornejo: *Heimat im Wort: Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968*. Eine Bestandsaufnahme. Wien 2010 (= Praesens-Literaturwissenschaft). Renata Cornejo: *Das Fremde und das Eigene. Entwürfe der kulturellen Identität in den Romanen von Michael Stavarič*. In: Petra Meurer u. a. (Hg.): *Interkulturelles Lernen. Mit Beiträgen zum Deutsch- und DaF-Unterricht, zu ‚Migranten‘-Bildern in den Medien und zu Texten von Özdamar, Trojanow und Zaimoglu*. Bielefeld 2009, S. 49–59. Renata Cornejo: *Lust am Spiel mit der (Fremd)Sprache*. Ausgewählte Texte von Michael Stavarič, Pavel Kohout und Jan Faktor. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. Jg. 14 [23] (2009). Nr. 1–2, S. 105–122. Vgl. zum interkulturellen Schreiben und zur Migrationserfahrung Michael Stavaričs auch: Carina Ulbrich: *Das Mosaik des Schreibens. Migrationserfahrungen in ausgewählten Werken des Schriftstellers Michael Stavarič*. Berlin u. a. 2015 (= Germanistik, Bd. 44).

⁴ Stavarič, *Der Autor als Sprachwanderer*, S. 11f.

Die implizite Antwort dieser rhetorischen Fragen lautet natürlich (insbesondere auch, wenn man Stavaričs Texte kennt): ja! Zugleich ist es interessant, dass diese für die Literatur Stavaričs so wichtige (Selbst-)Erkenntnis nicht thesenhaft in Aussagesätzen formuliert ist, sondern als Sequenz einzelner, aneinandergereihter und antwortloser Fragen. Schon dies deutet die für Stavaričs Schreiben zentrale Bewegung des Suchens, eine argumentative Dynamik, das Aufbrechen scheinbar fester Statements oder auch eine temporäre Verortung in Zwischenzonen an. – Stavarič schreibt im Niemandsland zwischen zwei Muttersprachen, was für einen Autor Verlust und Bereicherung gleichermaßen beinhaltet:

Ich will es nicht werten, doch die Anfänge meiner deutschen Sprache bedeuteten auch eine Relativierung der (tschechischen) Muttersprache, und die Rückkehr in die Muttersprache brachte stets automatisch eine Relativierung des Deutschen mit sich. Ich gehöre schlussendlich weder dem Deutschen noch dem Tschechischen, befinde mich immer auf einem Weg nirgendwohin, doch stellt dies tatsächlich eine Befreiung dar, eine Abkehr von der Droge: Man expandiert ins nichts (wie das Universum), es gibt keinen Weg und auch kein Ziel und am Ende ist das gut so.⁵

Neben diesem schmerzvollen Verlust einer sprachlichen Basis für Kommunikation, Integration und Identität sowie dem wohl lebenslangen Gefühl des Defizits, das Tschechische verloren und das Deutsche nicht vollständig gewonnen zu haben, bedeutet der Sprachwechsel für einen Autor aber auch die große Bereicherung, beim Schreiben „zwischen zwei Sprachen im Kopf ,herumschalten“.⁶ Aus diesem wiederum folgt eine größere, für das bisherige Gesamtwerk Michael Stavaričs charakteristische Verschiebung der künstlerischen Aufmerksamkeit: Stavarič legt nach eigenen Aussagen den Fokus mehr auf das Erzählen, die sprachliche Form, als auf das Erzählte, den Inhalt:

Das WIE war für mich immer die wichtigere Frage als das WAS. [...] Ich habe immer ein bisschen eine andere Sprache in meinen Büchern gewählt, um eine bestimmte Geschichte zu vermitteln, und ich glaube, das ist etwas, das ich bei mir verorte, das aus dieser Zeit die-

⁵ Ebd., S. 18.

⁶ So Michael Stavarič im Gespräch mit Renata Cornejo in: Renata Cornejo: Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden Autoren tschechischer Herkunft. Kommentierte Interviews mit Ota Filip, Jan Faktor und Michael Stavarič. In: Andrea Bartl / Stephanie Catani (Hg.): *Bastard. Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*. Würzburg 2010, S. 175-189, hier S. 186.

ses Bruchs 1979 [der Übersiedelung als Kind aus der Tschechoslowakei nach Österreich und des damit verbundenen Sprachwechsels] für mich da ist.⁷

Die Folge dieses Schreibens mit und zwischen zwei Muttersprachen ist eine große sprachliche Beweglichkeit, ein Spielen und spielerisches Überprüfen von Lexemen, auch eine Vielzahl von Wortneuschöpfungen,⁸ was eine stärkere Gliederung der Texte über sprachlich-rhetorische Strukturen, Rhythmik, Leitmotivik und Wiederholungsfolgen als rein über eine Handlungschronologie bedingt. Beste Beispiele dafür sind *Europa. Eine Litanei*⁹ (2005, überarb. 2010) oder der Roman *Böse Spiele* (2009), etwa mit seinen variiert wiederholten Leitmotiven der Plastikpalme und des Palmdiebs.

Ein wichtiger Schreibimpuls liegt daher für Michael Stavarič oft in der sprachetymologischen, wortklanglichen und interkulturell-semanticen Überprüfung von Wörtern im Tschechischen wie im Deutschen und deren Vergleich.¹⁰ Auch ein Abgleich zwischen Hochsprache und Dialekt bzw. die Integration beider Sprachebenen zeichnet Stavaričs Werk aus – bis hin zu reinen Dialekt-Gedichten wie in dem Gedichtband *in an schwaozzn kittl gwicklt* (2017). Politische wie stildidaktische Abgrenzungen zwischen Nationalsprachen oder zwischen Hochsprache und Dialekt (im Sinne eines falschen Bemühens um Sprachreinheit, kulturelle Reinheit, Stilreinheit) werden in Stavaričs Texten als ideologisch problematisches, zudem illusionäres Konstrukt entlarvt. Kreativität entsteht in Stavaričs Werk – im Gegenteil – gerade aus der unkonventionellen Verbindung unterschiedlicher Sprach-Bereiche.

Die deutlichste Reflexion über die (fraglichen) Unterschiede einzelner Nationalsprachen und auch zwischen Hochsprache und Dialekt stellt sicherlich das Bilderbuch *Gaggalagu* (2006) von Michael Stavarič und Renate Habinger dar, in dem aufgegriffen wird, wie der Laut desselben Tieres (Hahn, Hund, Frosch etc.) in unterschiedlichen Sprachen und damit unterschiedlichen Kulturen unterschiedlich versprachlicht wird: Ausgangspunkt ist dabei die Sprachdifferenz der beiden – für Stavarič bzw. das Künstler-Duo Stavarič/Habinger biographisch einschlägigen – Länder Österreich und Tschechien: Der ‚österreichische‘ Hund bellt „wau wau wau“, wohingegen der ‚tschechische‘ Hund „haf haf haf“ von sich gibt¹¹ – oder eben gerade nicht, denn der Laut des Hundes wird wohl in beiden Ländern

⁷ Ebd., S. 186f.

⁸ Friederike Gösweiner: Michael Stavarič. In: Munzinger Online. <http://www.munzinger.de.munzingerklg.han.ub.uni-bamberg.de> (aufgerufen am 03.07.2015), S. [1].

⁹ Michael Stavarič: *Europa. Eine Litanei*. 2., vom Autor erweiterte und überarbeitete Auflage. Idstein / Berlin 2010 (= kookbooks. Reihe *Prosa*, Bd. 4).

¹⁰ Vgl. z. B. Stavarič, Der Autor als Sprachwanderer, S. 14f. und öfter.

¹¹ Michael Stavarič / Renate Habinger: *Gaggalagu*. 2. Auflage. Idstein 2011 (= kookbooks. Reihe *Kinderbuch*, Bd. 2), S. 7.

derselbe sein, aber die jeweilige Nationalsprache bildet ihn onomatopoeisch anders ab. Erneut wird somit die Frage nach nationalsprachlichen Barrieren irritierend zurückgewiesen und deren Willkürlichkeit, ja auch der Wunsch, jenseits und über den Sprachgrenzen sprechen zu können, betont. – Als willkürliche gesellschaftliche Setzungen und daher reversibel erscheinen in Stavaričs Werk auch Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit.

Zwischen den Geschlechtern

Die Hauptfigur Lois in Stavaričs Roman *Terminifera*¹² ist augenscheinliches Beispiel eines solchen Changierens zwischen den Geschlechtern. Ebenso androgyn wie ihr Name (als mögliche Kurzform des männlichen Vornamens Alois und gleichzeitig Referenz auf „Lois Lane. Supermans Freundin“)¹³ ist ihre körperliche wie gesellschaftliche Geschlechtszugehörigkeit: Mal beschreibt sich Lois als „ein kleines Mädchen“ oder Frau, dann wieder als „Junge“ oder „Mann“,¹⁴ auch körperlich scheint Lois hermaphroditisch die Geschlechter zu verbinden: „Der [Arzt im Heim] untersuchte die Mandeln, die Lunge, den Kreislauf, die Hoden. [...] Ich bekam danach sogar meine Periode“.¹⁵ Für die Leser(innen) entfaltet sich dieses irritierende Wechseln zwischen körperlichen Geschlechtsmerkmalen und sozialen Geschlechtszuschreibungen in dem bruchstück- und sprunghaften Erzählen Lois' langsam, Schritt für Schritt. Lois wird in diesem Erzählverfahren mehr und mehr zum/zur unzuverlässigen Erzähler/in – oder ist programmatisch eben kein „er“ oder keine „sie“, sondern das (im Deutschen) geschlechtlich unmarkierte „ich“.

¹² Vgl. dazu auch: Andrea Bartl: Androgyne Ästhetik. Das Motiv des Hermaphroditismus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, erläutert am Beispiel von Ulrike Draesners *Mitgift*, Michael Stavaričs *Terminifera* und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*. In: Christian Baier u. a. (Hg.): *Textualität der Kultur: Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung*. Bamberg 2014, S. 279-301. Andrea Bartl: Schädigung – Bereicherung? Androgyne Bastardfiguren in der deutschsprachigen Migrationsliteratur am Beispiel von Michael Stavaričs *Terminifera* und Libuše Moníková's *Eine Schädigung*. In: Andrea Bartl / Stephanie Catani (Hg.): *Bastard. Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*. Würzburg 2010, S. 191-205. Elisabeth Tropper: Hybride und Monster im „Dritten Raum“. Michael Stavaričs *Terminifera* aus interkultureller Perspektive. In: *Aussiger Beiträge*. Jg. 8 (2014), S. 33-48.

¹³ Stavarič, *Terminifera*, S. 67.

¹⁴ Ebd., S. 81 und 57 bzw. 6 und 59.

¹⁵ Ebd., S. 14 und 11.

Mit Judith Butler¹⁶ argumentiert, zeigt der Text zudem – neben möglicher körperlicher Intersexualität – vor allem die leidvolle und identitätsgefährdende soziale Zuschreibung von geschlechtlicher Eindeutigkeit auf – eine Eindeutigkeit, die nicht existiert und die im Roman zu Missbrauch und Gewalt zwischen den Geschlechtern führt. Damit lösen sich beim Lesen von *Terminifera* in den Rezipient(inn)en zunehmend festgefügte soziale Codierungen von Geschlecht auf oder zumindest entsteht eine Irritation, die die scheinbar festgesetzte binäre Ordnung des Nur-Männlichen und Nur-Weiblichen in Frage stellt und Geschlechter-Sensibilität weckt. – Eine Heimat oder ‚feste‘ Identität findet Lois schließlich nur und gerade in einer hybriden Existenz und in jenem eingangs zitierten „Niemandland [...] zwischen zwei Grenzen“.¹⁷

Der Roman *Böse Spiele* nimmt hingegen – mit freilich ähnlichem Ziel – einen anderen Weg, indem er die gegensätzlichen, dabei psychoanalytisch sich in Paarbeziehungen häufig verbindenden, anthropologischen Grund-Antagonismen von Liebe und Hass aufgreift und probeweise in die Idee eines steten archaischen Kampfes der Geschlechter überführt.¹⁸ In einer modernen Form eines antiken Epos wird dieser Geschlechterkampf der Männer gegen die Frauen und der Frauen gegen die Männer als tatsächliche Schlacht und deren Vorbereitung imaginiert – der Leser bzw. die Leserin fühlt sich an Achill und Penthesilea erinnert, sei es bei Vergil und Homer, sei es bei Kleist. Der (wohl männliche) Ich-Erzähler von *Böse Spiele* steht dabei nicht ‚nur‘ zwischen zwei Frauen, sondern auch zwischen den Fronten. Er ist lange Zeit ein eher neutraler Beobachter und zieht dann phasenweise auf Seiten der Frauen,¹⁹ obwohl er als Mann wie auch generell von seiner Persönlichkeit her dort stets fremd sein wird (genauso fremd indes wäre er freilich im Lager der Männer, ja er konstatiert, dass er „nirgendwo

¹⁶ Judith Butler: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin 1998, S. 47 (dort kursiv). Zur Idee kulturell kodifizierter Gender-Kategorien vgl. natürlich Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M. 1991 (= Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter, Bd. 1722, Neue Folge, Bd. 722).

¹⁷ Stavarič, *Terminifera*, S. 30.

¹⁸ Vgl. dazu generell: Patricia Broser: „... und einer dieser Männer, mit denen eine Frau nicht rechnet“. Konstruktion und Inszenierung von Geschlechterrollen in Michael Stavaričs Roman *Böse Spiele*. In: Brücken. Jg. 19 (2011). Nr. 1-2, S. 333-343. Brigitte Schwens-Harrant: Chili-Schoten und Geschlechter-Kämpfe. Beziehungskisten bei Robert Menasse und Michael Stavarič. In: Stefan Neuhaus (Hg.): Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft. Würzburg 2012 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 43), S. 293-306.

¹⁹ Michael Stavarič: *Böse Spiele*. Roman. München 2009, S. 129.

heimisch geworden“ ist).²⁰ Die Idee einer Versöhnung der Geschlechter, wie sie kurz einmal aufgerufen wird,²¹ bleibt Vision; ein postapokalyptisches Szenario, wie es viele Texte Stavaričs bestimmt, scheint hier bei aller Phantastik der Darstellung hingegen realistischer. Am Ende des Roman-Epos verliert die Menschheit im Ganzen den Kampf und wird – zugunsten der Tiere – aussterben. Mit dazu beigetragen haben die stereotypen Geschlechterbilder, wie sie hier in Bezug auf die männlichen und weiblichen Figuren kritisch reflektiert und in ihrer Unmenschlichkeit verworfen werden.

Die Verknüpfung der irritierenden Auflösung tradierter Gender-Zuschreibungen mit dem Thema des Todes²² nimmt zudem auch beispielsweise ein kinderliterarisches Werk von Michael Stavarič auf: das Bilderbuch *Die kleine Sensenfrau* (2010, zusammen mit Dorothee Schwab).²³ Schon allein in der Verschiebung der Todesfigur von der – im deutschsprachigen Kulturkreis üblichen – Figur eines erwachsenen Mannes zur Figur eines a) Kindes und zudem b) weiblichen Kindes bzw. Mädchens stellt traditionelle Gender-Muster in Frage und zeigt einmal mehr auch die Verbindung solcher Transgressionen mit nationalsprachlichen Dichotomien auf: Wo hingegen im Deutschen das Substantiv ‚Tod‘ männliches Genus hat, ist das tschechische Substantiv ‚smrt‘ grammatikalisch weiblich.²⁴ Das Bilderbuch greift diese sprachvergleichende Beobachtung thematisch auf. Neben Dichotomien in den Bereichen Gender und Nationalsprachen wird hier freilich, wie später zu zeigen sein wird, auch auf stavarič-typische Weise die Dichotomie von Eltern/Kind problematisiert und selbstverständlich zudem die Grenze zwischen Bild- und Text-Kunst überschritten.

Zwischen unterschiedlichen künstlerischen Bereichen

Michael Stavaričs Arbeiten verbinden häufig Literatur, Malerei und Musik. Die Öffnung literarischer Texte hin zur bildenden Kunst reicht beispielsweise von starken Symbolelementen und originellen Metaphern bis zu

²⁰ Ebd., S. 109.

²¹ Ebd., S. 148.

²² Vgl. zu diesem Leitthema im Werk Michael Stavaričs auch das folgende Gemeinschafts-Projekt der drei Autor(inn)en Markus Orths, Marlen Schachinger und Michael Stavarič: Requiem. Fortwährende Wandlung. Wien 2017. Diese Texte (von Stavarič stammen die Abschnitte XXI-XLVI) wurden am 12. Mai 2017 in der Pfarrkirche Gaubitsch in Niederösterreich uraufgeführt.

²³ Michael Stavarič / Dorothee Schwab: *Die kleine Sensenfrau*. Wien 2010.

²⁴ Vgl. dazu auch Stavarič, Böse Spiele, S. 96.

Experimenten mit verschiedenen Schrifttypen oder zur Collage unterschiedlicher Materialien (etwa ein Zugfahrplan oder handschriftliche Notizbuch-Auszüge in *Déjà-vu mit Pocahontas* [2010], Gedicht-Manuskripte in *in an schwaoazzn kittl gwicklt*²⁵ oder ein Icehockey-Ticket, ein Werbeetikett und ein Notizblatt in *Raritan River* [2010]),²⁶ zur Integration von Fotos (z. B. auch in *Raritan River*) und Illustrationen (*Königreich der Schatten* [2013]).²⁷ Am offensichtlichsten ist die Grenzüberschreitung von Literatur und Malerei aber natürlich in den Bilderbüchern, zu denen zwar jeweils eine externe Illustratorin bzw. Bildkünstlerin wie Renate Habinger, Deborah Sengl, Dorothee Schwab, Christine Ebenthal, Ulrike Möltgen oder Linda Wolfsgrubner die visuelle Gestaltung beisteuert; Stavaričs Texte interagieren damit aber durchaus: über das Layout mit erneut unterschiedlichen Schrifttypen, einer – vom klassischen Blocksatz – abweichenden Formatierung oder eben inhaltlich einer facettenreichen wechselseitigen Beziehung der textlichen und bildlichen Gehalte.²⁸

Auch in Richtung auf die Musik zu öffnet sich Stavaričs Schreiben. Pop-Songs beispielsweise sind dafür häufige Impulsgeber und werden oft in die Texte integriert – um nur zwei Beispiele zu nennen: von „everybody was kung-fu fighting“²⁹ in der Salzburger Poetikvorlesung (dort im Grunde gedanklich neben Ingeborg Bachmanns *An die Sonne* stehend)³⁰ bis zu einem Motto aus Depeche Modes *Enjoy The Silence*³¹ in *Déjà-vu mit Pocahontas*. Diese Bezüge gehen dabei über ein rein inhaltlich aufgegriffenes Zitat aus Songtexten hinaus; vielmehr werden Sound und Kompositionsweise der Songs oft zu Inspirationen der Texte und prägen deren Struktur bzw. die charakteristische starke Rhythmisierung von Stavaričs Prosa. Der Au-

²⁵ Michael Stavarič: *in an schwaoazzn kittl gwicklt*. Gedichte. Wien 2017. S. [16f.] etc.

²⁶ Michael Stavarič: *Déjà-vu mit Pocahontas*. Raritan River. Wien 2010, S. [8], [46f.] und 74, 84, 98.

²⁷ Michael Stavarič: *Königreich der Schatten*. Roman. Mit Illustrationen von Mari Otberg. München 2013.

²⁸ Interessant wäre auch einmal eine wissenschaftliche Betrachtung der Comic- und zudem Film-Zitate in Stavaričs Werk. Letztere verbinden ebenfalls dezidiert unterhaltungsorientierte Hollywood-Blockbuster (wie die *Superman*-Filme in *Terminifera*) mit Kunstfilmen; vgl. dazu eine Passage aus *Gotland*: „Davor thronte ein beweglicher, mit Kupferrollen ausgestatteter Metalltisch, darauf allerlei Utensilien, die ich noch nie gesehen hatte; die gut und gern aus einem Science-Fiction-Film hätten stammen können, unmittelbar aus der Werkstatt Flash Gordons, biomechanisches Rüstzeug, chirurgisches Besteck, blinkender, pulsierender David-Lynch-Kram.“ Michael Stavarič: *Gotland*. Roman. München 2017, S. 223.

²⁹ Stavarič, *Der Autor als Sprachwanderer*, S. 9.

³⁰ Ebd., S. 26f.

³¹ Stavarič, *Déjà-vu mit Pocahontas*. Raritan River, S. [5].

tor selbst sprach in einer Seminarsitzung mit Studierenden der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 20. Januar 2016 selbst von einer „Ästhetik der Coverversion“ seiner Texte und nannte die Coverversions der Schweizer Künstlerin Pipilotti Rist, etwa ihre Variation von Chris Isaaks Song *Wicked Game*, als wichtigen Impuls dafür.

In dieser Orientierung an Popsongs zeigt sich noch eine weitere dezidierte Grenzüberschreitung von Stavaričs Werken: die Transgression der – natürlich seit der Postmoderne ohnehin längst fragwürdig gewordenen – Abgrenzung zwischen E und U, zwischen ‚ernsthaft-intellektueller‘ und ‚rein unterhaltender‘ Kultur. Das manifestiert sich mitunter schon in den Paratexten von Stavaričs Romanen, etwa wenn dort in bewusster Auswahl zwei Mottos gleichberechtigt nebeneinander stehen: ein Auszug aus einem ‚hochliterarischen‘, kanonischen Text und ein Auszug aus einem Popsong. So wird der Roman *Böse Spiele* beispielsweise mit einem Zitat aus dem Song *Don't speak* von No Doubt und aus dem 23. Gesang von Homers *Illias* eingeleitet,³² was einmal mehr programmatisch die Verbindung von E- und U-Kultur sowie von Literatur und Musik betont. Ein Text wie *Déjà-vu mit Pocahontas oder auch: Feierlich in Fahrt mit Madame M.* positioniert sich dezidiert zwischen Arno Schmidt, Karl May und „Cowboy-und-Indianer-Spiele[n] der Kindheit“.³³ Damit geht eine weitere Verbindung einher: die von phantastischen und realistischen Textelementen.

Zwischen Real(istisch)em und Phantastischem

Im Grunde in allen Texten Stavaričs folgen die Leser(innen) einem – sich zunehmend als unzuverlässig erweisenden – Erzähler³⁴ über eine traditionsreiche Grenze hinweg: zwischen Realistik und Phantastik. Der Roman *Gotland* (2017) etwa bietet – wie beispielsweise eine romantische Erzählung wie E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, auf den *Gotland* auch anspielt³⁵ – dem Lesenden verschiedene Deutungsmöglichkeiten gleichberechtigt an: Ist der Erzähler psychisch krank, ja ein schizoaffektiv-psychotischer Mordmörder, dessen Krankheitsschübe der Roman (von der Schilderung der problematischen Kindheit des Täters bis zur Wiedergabe des psychiatrischen Gutachtens, mit seinen faktisch exakt nachgewiesenen Wirklichkeitsankern)³⁶ realistisch präsentiert? Sieht der Ich-Erzähler, im Gegenteil,

³² Stavarič, *Böse Spiele*, S. [6f.].

³³ Göswainer, S. [6].

³⁴ Ein Beispiel von mehreren sind etwa schon die ersten Worte des Romans *Böse Spiele*, die den Ich-Erzähler als unzuverlässig markieren: „Wenn ich bei der Wahrheit geblieben wäre“. Stavarič, *Böse Spiele*, S. 9.

³⁵ Vgl. Stavarič, *Gotland*, S. 42.

³⁶ Vgl. ebd., S. 283-317, zur Diagnose S. 302.

tiefer und erkennt – analog zu den biblischen Propheten – eine andere, verborgene Wahrheit, die hier in einem phantastischen Roman in traum-analogem Erzählen imaginiert wird? Zudem: Wie realistisch ist das hier phasenweise vom Ich-Erzähler bewohnte Gotland? Handelt es sich um eine genau kartographierte schwedische Insel oder um ein Reich der Phantastik, einen utopischen oder vielmehr dystopischen Ort, jenes transitorische Niemandsland, in dem allein Konzepte von Beheimatung denkbar (und zugleich dauerhaft unmöglich) sind? Was davon ‚stimmt‘, im Sinne von: welche dieser Lesarten die wahrscheinlichste ist, lässt sich nicht entscheiden. Auch verschieben sich die Wahrscheinlichkeiten dieser Deutungsoptionen im Laufe des Lesens von Kapitel zu Kapitel bzw. innerhalb der bibel-analog gestalteten Bücher. Eine deutliche Grenzüberschreitung von dem noch eher realistisch verankerten Alltag des Ich-Erzählers in der Zahnarztpraxis seiner Mutter bzw. seinen realitätsnäheren Kindheitserinnerungen (in der ersten Hälfte des Romans) hinüber ins Reich des Phantastischen stellt die Reise nach Gotland bzw. der Gang dort in Charles' Steinbruch (in der zweiten Hälfte des Romans) dar. Erneut werden hier übrigens wieder antagonistische emotionale Doppelbindungen im Verhältnis von Eltern und Kindern zwischen Liebe und Hass, Identitätsermöglichung und –vernichtung thematisiert, hier (wie immer bei Stavarič) erzählt aus Sicht des Kindes.

Versammelt der Roman *Gotland* – in ironischer Geste – Fotos und Lexikon-Wissen als Beweise der Realitätselemente, die in die Visionen des (angeblich) psychotischen Ich-Erzählers eingegangen sind,³⁷ so kombiniert auch beispielsweise der Roman *Terminifera* bruchstückhaft und ohne Hierarchisierung oder Ordnung unterschiedliche Textsorten zwischen Realistik und Phantastik, zwischen faktischem und fiktionalem Erzählen: als erdacht markierte Szenen ebenso wie Lexikoneinträge, wobei Letztere auch nicht nur eindeutig dem naturwissenschaftlich gesicherten Wissen zuzuordnen sind. Vielmehr verquicken sich *fact* und *fiction* insbesondere in diesen (zumeist: fiktiven) Lexikoneinträgen, deren Stil zwar in Analogie zu faktenorientierten Lemmata aus Nachschlagewerken gestaltet ist, deren Inhalt aber nach wenigen Wörtern ins Phantastische führt – wobei in dieser Wendung ins Phantastische zumeist eine andere, tiefere Wahrheit liegt. Ein Beispiel:

*Bauch, der unterer Teil des Rumpfes zwischen Zwerchfell und Becken, ein Nahverhältnis, sanft kupiertes Gelände hinter dem Arlberg, die Kraterlandschaft meiner Kindheit, ein Raubtier hinter gelegentlichen Büschen.*³⁸

³⁷ Ebd., S. 305-317.

³⁸ Stavarič, *Terminifera*, S. 33f.

Ein ähnliches Projekt der Imitation von faktisch-naturwissenschaftlich orientierten Textsorten und deren Füllung mit phantastisch-fiktionalen Inhalten ist natürlich das „Bestiarium“ *Nadelstreif & Tintenzisch* (2011), realisiert zusammen mit Deborah Sengl.³⁹ – In diesen Grenzverwischungen von faktischem und fiktionalem Erzählen sowie den latent unzuverlässigen Erzählern und der oft auch bewusst zerbrochenen Textstruktur, die den Leser(inne)n gerade keinen kohärenten Handlungsverlauf und kein geschlossenes Sinn-Konstrukt vorgibt, zeigt sich ein – für Michael Stavaričs Werk charakteristisches – „Paradigma der Vieldeutigkeit“. Dieses Spiel „mit Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten“⁴⁰ legt die Fragwürdigkeit von Sinnkonstruktionen, die als absolut postuliert werden, offen und ermuntert die Leser(innen), diese kritisch zu revidieren, ja ihnen eigene, freilich nicht absolute Sinnentwürfe entgegenzustellen.⁴¹ Diesbezüglich sind Stavaričs Texte subversive ‚Unterweisungen‘ ins Querdenken, in die Erkenntnis, dass alles prinzipiell auch anders sein könnte. Diese Weitung eingengter Perspektiven gelingt gerade in einer Ästhetik der Transgression. Inhaltlich sind es auch immer wieder Grenzgänger-Figuren, denen die Leser(innen) in eine andere Welt folgen und mit denen die Texte zur Identifikation einladen: Außenseiterfiguren, gesellschaftlich stigmatisierte Hybride (wie beispielsweise androgyne Figuren) sowie Tiere⁴² und Kinder, die jeweils nicht in die rational-binäre, verletzende Ordnung der Erwachsenen passen und diese subversiv, leidvoll und ungeheuer kreativ unterlaufen.

Ein letztes Beispiel aus Michael Stavaričs Werk soll dies abschließend erläutern: Das Bilderbuch *Gloria nach Adam Riese* (2012) – man müsste übrigens hier wie bei allen Bilderbüchern Stavaričs von einem grenzüberschreitenden Interart-Projekt sprechen – stellt eine poetologische Reflexion über die Macht der Phantasie dar, wie sie im Bewusstsein des Kindes eher entsteht als im Bewusstsein des Erwachsenen. Das Bilderbuch ‚erzählt‘

³⁹ Michael Stavarič / Deborah Sengl: *Nadelstreif & Tintenzisch. Ein Bestiarium*. 4. Auflage. Innsbruck / Wien 2014.

⁴⁰ Gösweiner, S. [2].

⁴¹ Vgl. zur Konstruktion der Romane: Johann Georg Lughofer: Postmodernität in der zeitgenössischen österreichischen Literatur. Eine Analyse anhand der frühen Romane von Michael Stavarič. In: *Germanistische Beiträge*. Jg. 27 (2010), S. 78-110. Johann Georg Lughofer: Historiographie und Metahistoriographie im Roman *Magma* von Michael Stavarič. In: Bernhard Bach (Hg.): *La littérature interculturelle de langue allemande. Un vent nouveau venu de l'Est et du Sud-Est de l'Europe*. Villeneuve d'Ascq 2012 (= *Germanica*, Bd. 51), S. 89-101.

⁴² Unter den Tieren, mit denen sich die Figuren identifizieren, sind es erneut auch so etwas wie die ‚Außenseiter‘ im Tierreich – in dem Sinne, dass Stavarič Tiere aufgreift, die oft eher als ekel- und angstbesetzt oder zumindest unattraktiv, unauffällig kulturell codiert sind: beispielsweise die Wanderheuschrecke *Chortoicetes terminifera* in *Terminifera*.

von den irrwitzigen, lustigen, kreativen, bereichernden Schöpfungen der Phantasie, die die gezeigten Kinder in der Badewanne aus dem Schaum generieren. Sobald die Mutter die Tür öffnet und – selbst wenn liebevoll und sorgend – nach den badenden Kindern sieht, wird das phantastische „Schaumiversum“⁴³ der Kinder zerstört.⁴⁴ Das zeigt einerseits die prinzipielle Vergänglichkeit und Gefährdung dieser kreativen und konstruktiven Sphäre der Phantasie, aber auch deren Faszinationskraft. Sie ist – auch das zeigt das Bild der Kinder im „Schaumiversum“ der Badewanne – nur an einem Transitor und nur für begrenzte Zeit (man hält sich im Bad, genauer in der Badewanne sicher nicht dauerhaft auf) und nur zwischen den festen Bereichen (das Landwesen Mensch hier im Kontakt mit dem fremden Element Wasser) möglich. Und sie ist hier deutlich an den subversiv-kreativen, chaotischen Erfindungsreichtum des Kindes und nicht an die rational geordnete Welt der Erwachsenen gebunden. Auf manchen Seiten des Bilderbuchs ist die Perspektive sogar so gewählt, dass die Betrachter(innen) zusammen mit den Kindern in der Badewanne sitzen⁴⁵ und eben nicht zusammen mit der Mutter von oben und außen auf die Kinder herabblicken. Das Identifikationsangebot geht damit für die Leser(innen) – passend zum Medium Bilderbuch, aber ganz generell in Stavaričs Werk – eher in Richtung der Kinder. Ein Bilderbuch wie *Gloria nach Adam Riese* ist somit gerade kein Lehrwerk für rationale Rechen-Operationen, sondern eine quirlig-verrückte ‚Pädagogik‘ der Einübung von kindlich-phantastischer Alogik.

Im Ganzen könnte man Michael Stavaričs Werk diesbezüglich als Schreiben mit kindlichem Blick bezeichnen⁴⁶ – ein Blick von unten bzw. ein Blick des ‚Außenseiters‘ auf die ‚große‘, rational strukturierte Welt, deren Kausallogik und Binarität aber nur eine vermeintliche ist. Der kindliche Blick sieht das Irrwitzige, Brüchige und Gefährliche dieser Ordnung eher und ist (wenigstens zeitweise) zur Etablierung einer phantastischen Gegenlogik fähig. Dass aber die Kindheit nicht als dauerhafte, fraglose, ungefährdete Idylle bzw. Idealwelt zu sehen ist, zeigen die vielen schmerzhaften Adoleszenzgeschichten Stavaričs (*Brenntage* [2011],⁴⁷ *Terminifera*, *Die kleine Sensesfrau* etc.), in denen Kinder (ähnlich wie Peter Pan oder Oskar

⁴³ Michael Stavarič / Dorothee Schwab: *Gloria nach Adam Riese*. Wien 2012, S. [2]. Das Wort „Schaumiversum“ sticht hier schon durch die verwendete schnörkelig-kindliche Handschrift aus der ansonsten dominanten, rational-schreibmaschinenartig wirkenden Schriftart heraus.

⁴⁴ Ebd., S. [12f.] und [28-33].

⁴⁵ Ebd., S. [4-7] und [22f.].

⁴⁶ Vgl. dazu auch Gösweiner, S. [4].

⁴⁷ Vgl. dazu auch: Dana Pfeiferová: Suche nach der (Mutter-)Sprache als Versuch, den Untergang aufzuhalten. Michael Stavaričs Roman *Brenntage*. In: Aussiger Beiträge. Jg. 6 (2012), S. 193-204.

Matzerath) Kinder bleiben wollen, aber ohnmächtig in die Welt der Erwachsenen geworfen werden bzw. sich in einer Zwischenstufe des Adoleszenten verorten, was freilich keinen dauerhaften Schutzraum ergeben kann. In diesem Zwischenreich zwischen den Grenzen, Altersstufen und Geschlechtern ist das Schreiben des tschechisch-österreichischen oder vielmehr europäischen Autors Michael Stavarič beheimatet – mit allen leidvollen wie inspirierenden und bereichernden Aspekten.