

ANDREA BARTL
(Bamberg)

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*

Unsere Gegenwart scheint ein Zeitalter der Androgynität zu sein. ‚Metrosexuelle‘ Stilikonen wie David Beckham repräsentieren eine spezifische Art effeminiertes Männlichkeit. Musikerinnen und Musiker wie Madonna, Lady Gaga oder Marilyn Manson inszenieren sich in dezidiert geschlechtsübergreifenden Rollen. Modedesigner buchen einzelne transsexuelle oder männliche Models für die Präsentation ihrer Frauenmode-Kollektionen auf den *Fashion Weeks* in Paris, New York oder Berlin. In den 1990er Jahren bestand gar ein verbreiteter Trend zu ‚Unisex‘-Formaten, sei es in Bezug auf Mode oder Parfum, sei es im Hinblick auf das Schönheitsideal ganz generell. Symbolisch verdichtet zeigte sich diese Tendenz in der Realisation von Unisex-Toiletten, wie sie um 2000 in verschiedenen Nightclubs, Universitäts- und Firmengebäuden realisiert und in der TV-Serie *Ally McBeal* zum zentralen Schauplatz wurden. – Demnach sollte unsere Gegenwart auch von Sensibilität und Toleranz für die gesellschaftliche Integration transsexueller oder intersexueller Menschen (bzw. androgyner Lebensweisen ganz generell) geprägt sein? Leider nicht, zumindest nicht durchgehend.

Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, insbesondere die Prosa seit den 1990er Jahren, ist von einem großen Interesse für das Androgyne im Allgemeinen und den Hermaphroditismus im Besonderen geprägt. Das Motiv der Intersexualität wird dabei in exakt der skizzierten Weise eingesetzt: als charakteristisches Symptom für zeitgenössische westliche Kulturen und deren binäre Organisationsform; sie wendet rigide Ausschlussmechanismen gegenüber Personen an, deren Geschlecht nicht eindeutig dem bipolaren Raster des Männlichen oder Weiblichen zuzuordnen ist. Das Motiv der Androgynie wird in der Gegenwartsprosa daher zur gesellschaftskritischen Diagnose und zur Re-

flexion sozial determinierter *Gender*-Zuschreibungen genutzt. In den Romanen sind die Hermaphroditen stets gesellschaftlich geächtete Außenseiter, deren Sonderposition ihnen jedoch einen spezifischen Blick auf die Umwelt, eine größere Sensibilität für gesellschaftliche Probleme ermöglicht. In einigen Texten wird das Motiv des Hermaphroditismus auch in Bezug auf politische, geschichtsphilosophische Überlegungen funktionalisiert; sie thematisieren damit beispielsweise die deutsch-deutsche Teilung und Wiedervereinigung oder die Wende in Ost-Europa. Darüber hinaus wird Androgynie oft mit poetologischen, kunsttheoretischen Aspekten verbunden, ja gerät gar zum Symbol für die Kunst an sich. Diese multidimensionalen Bedeutungszuschreibungen müssen zudem in einen größeren Kontext gestellt werden: die lange Tradition der Motive Androgynie und Hermaphroditismus in der Literatur- und Kunstgeschichte. Diesen Spuren soll nun anhand dreier Beispieltex-te (Ulrike Draesners *Mitgift*, Michael Stavaričs *Terminifera* und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*) nachgegangen werden.

Androgynie und Hermaphroditismus als Motive in der deutschsprachigen Literatur

Seit der Stilreform Echnatons (ca. 1340 v. Chr.) oder seit der Antike, der Aristophanes-Rede in Platons *Symposion* (ca. 380 v. Chr.) und der Metamorphose von Hermaphroditus und Salmacis bei Ovid (ca. 1-8 n. Chr.), ist Androgynie ein gängiges Motiv in der Literatur, bildenden Kunst und Musik.¹ In der deutschsprachigen Literatur häuft es sich insbesondere in jenen Phasen, in denen Geschlechter-, Liebes- und Partnerschafts-Konzeptionen neu definiert oder binär strukturierte Wis-

¹ Vgl. zum Androgynie-Motiv in der deutschen Literatur (neben zahlreichen weiteren Studien): Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln/Wien 1986 (= *Literatur und Leben*. N. F. Bd. 30). Ulla Bock: *Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie*. Weinheim/Basel 1988 (= *Ergebnisse der Frauenforschung*. Bd. 16). [Neuer Berliner Kunstverein:] *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. [Bearbeitet von Ursula Prinz]. Berlin 1986. Armin Züger: *Männerbilder – Frauenbilder. Androgynie Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bern u. a. 1992 (= *Europäische Hochschulschriften*. Bd. 1271).

sensorndungen kritisch diskutiert werden. Androgynie wird dann oft mit einer utopischen Idee von Ganzheit verbunden, die auf die Heterogenitäts- und Krisenerfahrungen dieser Epochen reagiert, und/oder in eine gedankliche Analogie zur Kunst gebracht. In Bezug auf die deutsche Kunst- und Literaturgeschichte akkumuliert Androgynie-Motivik in den Epochen Renaissance, Klassik, Romantik und Fin de siècle, was eine Häufung der Motive Androgynie und Hermaphroditismus bemerkenswerterweise an den jeweiligen Jahrhundertwenden (um 1500, 1800 und 1900) bedeutet.

In keinem anderen Säkulum sind zudem so viele androgyne Figuren in der deutschsprachigen Literatur zu finden wie im 20. Jahrhundert, wobei diesbezüglich vier Phasen mit verstärkt auftretender Androgynie-Motivik auszumachen sind: a) die Jahre um 1900, b) die Goldenen Zwanziger resp. die Literatur der Klassischen Moderne, c) die Kunst im Gefolge der '68er-Bewegung und Postmoderne (i. e. Texte der 1970er und frühen 1980er Jahre), d) schließlich erneut die Jahrhundert- oder vielmehr Jahrtausendwende 2000. Alle einschlägigen Kunstwerke interagieren dabei mit anderen Diskursen: mit Androgynie-Motiven und -Themenkreisen in der englischen, französischen und in weiteren Nationalliteraturen, in der Kunst, Musik, Mode oder anderen Elementen des Alltagslebens.

Gerade in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zeigt sich seit den 1990er Jahren, insbesondere seit 2000, ein Interesse für Hermaphroditismus und Androgynie. Beispielhaft dafür seien drei Romane genannt, deren Hauptfiguren intersexuell sind und die Androgynie auf charakteristische Weise mit *gender*-theoretischen, sozialkritischen, zum Teil historisch-politischen und stets autoreflexiv-poetologischen Überlegungen verbinden.

Der Roman *Mitgift* (2002), geschrieben von der 1962 in West-Deutschland geborenen Autorin Ulrike Draesner, schildert die Geschichte einer Familie, deren eine Tochter Anita als Zwitter geboren wird. Seit frühester Kindheit wird sie in mehreren Operationen und Hormontherapien zur Frau gemacht, ja ‚übererfüllt‘ schließlich diese ihr zgedachte weibliche Rolle geradezu: Sie arbeitet als erfolgreiches Model, heiratet und wird Mutter. Ein glückliches Leben führt Anita jedoch nicht; auf der Suche nach ihrer ‚wahren Identität‘ fasst sie schließ-

lich den Plan, (erneut mithilfe von Operationen und Hormonbehandlungen) künftig als Mann zu leben. Ihr Ehemann erschießt sie daraufhin. Anitas Geschichte wird hauptsächlich von ihrer Schwester Aloe erzählt, die ebenfalls einen konfliktreichen, phasenweise erfolglosen Prozess der Selbst-Findung durchläuft: Sie leidet an Anorexie und versucht durch das Hungern ihrem Körper eine androgyne, im Grunde asexuelle Form zu geben.

Der zweite hier besprochene Roman, *Terminifera* (2007), stammt von Michael Stavarič, der 1972 im tschechischen Brno geboren wurde, noch als Kind mit seinen Eltern nach Österreich migrierte und heute auf Deutsch schreibt. Obwohl der Themenkreis Migration bzw. Interkulturalität nicht im Zentrum des Romans steht, bildet dieses Changieren zwischen zwei Kulturen und Sprachen doch einen wichtigen Hintergrund gerade für das Motiv der Intersexualität in *Terminifera*. Der Roman macht uns mit einer Transgender-Persönlichkeit namens Lois bekannt, einem jungen Mann, der zugleich eine junge Frau ist. Der Name Lois assoziiert – im Gegensatz zum rein weiblich besetzten Vornamen des Hermaphroditen (Anita) in Draesners Roman – beide Geschlechter: Lois ist die Kurzform des in Österreich weit verbreiteten Männernamens Alois und wird von Lois selbst mit „Lois Lane. Supermans Freundin“² in Verbindung gebracht. Lois träumt davon beides zu sein: Superman und dessen Freundin. Immer wieder erinnert sich Lois dabei an seine Kindheit in einem Heim, wo er von anderen Kindern und auch Erziehern ausgeschlossen, geschlagen, missbraucht wurde. *Terminifera* stellt den Leser durch diese Vielzahl der Stimmen, Äußerungen, Erinnerungen und Projektionen vor eine komplexe Deutungs Aufgabe.

Der dritte Roman, der näher untersucht werden soll, stammt von der 1962 in der DDR geborenen Autorin Sibylle Berg: *Vielen Dank für das Leben* (2012) folgt der Entwicklung von Toto, einem Hermaphrodi-

² Michael Stavarič: *Terminifera*. Roman. München 2009 [Erstveröffentlichung: München 2007], S. 67. Vgl. zum Motiv der Androgynie in diesem Roman auch 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 u. Stephanie Catani (Hg.): *Bastard – Figuren des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*. Würzburg 2010, S. 191-205.

ten, von dessen Geburt 1966 bis zu seinem Tod im Jahr 2030. Toto überquert dabei mehrfach Grenzen: politische (er wird in der DDR geboren, flieht später in die BRD und erlebt dort die deutsch-deutsche Wiedervereinigung) wie geschlechtliche, wird Toto doch nach der Geburt zunächst zum Jungen erklärt und später zur Frau gemacht.

Eigenschaften und Funktionen intersexueller Figuren in zeitgenössischen deutschsprachigen Romanen

Die androgynen Haupt-Figuren der untersuchten Romane haben starke Wirkung auf ihre Umgebung, so erscheinen Anita und Toto wie Magneten (oder, anders gesagt, wie abwesende Zentren) für die Figuren und Abläufe um sie herum. Jede einzelne Aktion, die beispielsweise Aloe ausführt, steht in irgendeinem Zusammenhang mit ihrer Schwester Anita, obwohl diese fast niemals körperlich anwesend ist. Auch Toto zeitigt deutlichen Einfluss auf jede Person, die seinen Lebensweg kreuzt, und diese Wirkungen sind stets extrem: Anita, Toto und Lois evozieren in den anderen Figuren Reaktionen wie etwa leidenschaftliche Liebe und zugleich den Wunsch, die Hermaphroditen zu verletzen, ja zu zerstören. Andere Emotionen, die die Figuren im Kontakt mit Toto, Lois und Anita zeigen, sind ähnlich radikal: Abscheu, Ekel, Hass, überschäumende Wut³ – eine moderate Emotion oder ein durchschnittliches, alltägliches Verhalten den hermaphroditischen Hauptfiguren gegenüber scheint nicht möglich zu sein. Im Gegenteil: Anita, Toto und Lois wirken auf alle anderen (selbst auf ihre Mütter, Väter, Geschwister, weitere Verwandte) ungewollt als pure Provokation. Ihre tragische Folge ist Gewalt, der die Hermaphroditen ausgesetzt sind; sie reicht von diskriminierenden Äußerungen über Schläge und Missbrauch bis hin sogar zu Mord: Anita wird von ihrem Ehemann Walter erschossen; Toto stirbt infolge einer perfiden radioaktiven Vergiftung, für die Totos Geliebter Kasimir verantwortlich ist; Lois äußert Phantasien, die um das Ermordet-Werden kreisen. Das besonders Verstörende daran ist, dass

³ Vgl. z. B. Sibylle Berg: *Vielen Dank für das Leben*. Roman. München 2012 [Erstveröffentlichung], S. 39, 59, 68, 74f., 139.

weder Anita noch Lois noch Toto auch nur im Geringsten durch ihr Verhalten zu dieser provozierenden Wirkung beitragen. Sie brechen keine Verhaltensnormen und verstoßen nicht gegen ethische Grundregeln, im Gegenteil: Toto beispielsweise wird vom Erzähler geradezu als Inkarnation von Freundlichkeit, Unschuld und (im positiven Sinne verstanden) Harmlosigkeit beschrieben.⁴

Diese gravierende Diskrepanz zwischen *actio* und *reactio*, zwischen dem Verhalten der Hermaphroditen und der feindlich-zerstörerischen Reaktion ihrer Umgebung deutet, wie später näher erläutert werden soll, eine sozialkritische Stellungnahme der Romane an, was eine gesellschaftliche Diskriminierung intersexueller Personen angeht. Darüber hinaus resultiert der starke Provokationsgehalt der androgynen Figuren in den Romanen daraus, dass sie (rein durch ihre bloße Existenz als Zwitter) die binär strukturierten Wissensordnungen stören, die den gezeigten Kulturen zugrunde liegen und in denen sich Mechanismen von Macht, Hierarchie und Unterdrückung manifestieren. Desgleichen widerlegen oder unterlaufen sie binär operierende Erkenntnisprozesse. Die anderen Figuren können die Hermaphroditen Anita, Toto und Lois – im wahrsten Sinne des Wortes – nicht einordnen und fühlen sich deshalb von ihnen so irritiert, bedroht.⁵ In der Unmöglichkeit, die Hermaphroditen in dominante binäre Strukturen einzugliedern, liegt zugleich deren großes Faszinationspotential begründet. Die Romanfiguren reagieren auf Toto, Lois und Anita mit Liebe und Hass, mit

⁴ Ebd., S. 228.

⁵ Eine der wenigen Passagen in Draesners Roman, in denen der Hermaphrodit Anita direkt spricht, äußert das: „Ihr habt meinen Körper immer zum Phantasieren mißbraucht. [...] Ihr hattet immer etwas Hysterisches an euch, wenn es um mich ging. Panisch und blind. Als weckte ich eure schlimmsten Alpträume auf.“ (Ulrike Draesner: *Mitgift*. Roman. München 2005 [Erstveröffentlichung: München 2002], S. 270f.) Das kleine Stückchen penisartiger Haut zwischen Anitas Beinen wird zum „Zeichen verbotener Gedanken, die die Zweigeschlechtlichkeit und das Zusammenleben in Mann/Frau-Paaren in Frage stellen“ (ebd., S. 217); „Anita machte alles ambivalent.“ (Ebd. S. 228). Vgl. Stephanie Catani: *Hybride Körper. Zur Dekonstruktion der Geschlechterbinarität* in Ulrike Draesners *Mitgift*. In: Stephanie Catani u. Friedhelm Marx (Hg.): *Familien, Geschlechter, Macht. Beziehungen im Werk Ulrike Draesners*. Göttingen 2008 (= *Poesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur*. Bd. 2), S. 75-93, hier S. 93.

Faszination und Abscheu gleichermaßen. Fast das ganze Emotionspektrum wird angesichts der androgynen Charaktere durchlebt, auch werden alle Emotionen in ihre extremsten Ausprägungen hinein gesteigert; nur ein einziges Gefühl ist nicht möglich: Gleichgültigkeit.

Anita, Lois und Toto ihrerseits stehen den Reaktionen auf ihre Person mitunter indifferent gegenüber, oft jedoch ungläubig, staunend. Sie verstehen nicht, woher diese starke Abstoßung (oder die starke Anziehung) kommt, die sie offensichtlich in anderen hervorrufen. Diese zwingt sie freilich, irgendeine Form des Umgangs damit zu entwickeln; Anita, Lois und Toto lernen, die Ausgrenzung durch andere zu ertragen. Anita überschreitet die Grenze und lebt das andere Extrem: Nach Jahren des unfreiwilligen Frau-Seins wird sie ‚freiwillig‘ zum Mann. Keiner der Pole bietet ihr allerdings einen konstruktiven Zielpunkt,⁶ denn Anita ist weder das eine noch das andere, vielmehr eine Existenz des Weder-Noch oder, *au contraire*, des Sowohl-als-Auch. Somit muss ihr Versuch, eine binär-eindeutige sexuelle Identität für sich zu finden, zwangsläufig scheitern, ihre versuchte Selbstbestimmung mündet tragischerweise in der größten Form von Fremdbestimmtheit: im Mord. Toto geht anders mit seiner Umgebung um als Anita. Der von außen erzwungenen Geschlechts-Fixierung (erst als Mann, später als Frau) begegnet er mit Indifferenz, er entwickelt eine Mentalität des „Und weiter.“⁷ Toto wird mehrfach – konkret und im übertragenen Sinne – zu Boden geschlagen, er steht auf „[u]nd [läuft] weiter.“⁸ Lois entwickelt wieder eine andere Technik, mit den diskriminierenden Reaktionen seiner Umgebung umzugehen. Diese Figur ist die einzige in den untersuchten Romanen, die am Ende so etwas wie eine konstruktive androgyne Identität für sich zu finden scheint. Sein drittes Geschlecht bietet ihm einen dritten Ort, der ihm Ansätze von Heimat und Zuflucht eröffnen kann.⁹ Die Interaktion,

⁶ Ebd., S. 86f.

⁷ So lauten konsequenterweise die meisten Kapitelüberschriften; vgl. Berg: Vielen Dank, S. 19, 36 u. ö..

⁸ Ebd.

⁹ Lois nimmt schließlich seinen Standort jenseits normierter Grenzen an. Er ist ein Findling ohne Papiere, in einem Zwischenreich beheimatet: „Ich habe angeblich keine Vergangenheit, nicht so richtig. [...] Oft habe ich mir vorgestellt, meine Mutter in einem Niemandsland, in einem dieser Korridore zwischen zwei Grenzen, wo sie mich

Überlagerung und wechselseitige Auslöschung unterschiedlicher Konzepte von Identität ermöglicht eine neue, andere Form der Identität, die sich gerade in der Dekonstruktion fester, normierter Vorgaben konstruiert.

Diese individuellen Reaktionen der Hermaphroditen bleiben aber nur angedeutet, denn der Leser erhält generell nur wenig Information darüber, was die androgynen Hauptfiguren denken und fühlen. In allen drei Romanen sind die intersexuellen Hauptfiguren blinde Flecken – oder, wie angesprochen, die abwesenden Zentren aller beschriebenen Abläufe. Diese Unbestimmtheit oder Unterkodierung macht die androgynen Protagonisten so inkommensurabel und rätselhaft. Sie erscheinen als weiße Leinwand, auf die die anderen Figuren unterschiedliche Bilder von ihnen zeichnen – was die Protagonisten durch die Überlagerungen dieser Bilder noch schwerer lesbar macht. Generell zeigen alle drei Romane, wie stark jede zwischenmenschliche Beziehung von Projektionen (und Vorurteilen) geprägt ist – ein Thema, das im Motiv des Hermaphroditismus ins Extrem gesteigert wird und auch den Leser zur Reflexion über eigene Projektionen sowie Exklusions- und Integrationsmechanismen provoziert.¹⁰

So modern diese Ebene der untersuchten Texte ist, sie gründet sich doch auch auf traditionelle Schichten. In der Geschichte der Literatur sind hermaphroditische (und generell androgyn) Figuren häufig Ausgegrenzte, große Einzelne. Ihre Einsamkeit und Heimatlosigkeit ist enorm und erhält existentialistische Züge. Es gibt keine Gruppe, der sie dauerhaft angehören können, und keinen Ort, der ihnen eine ungebrochene, fraglose Heimat ist. Toto beispielsweise sucht in allen möglichen *peer groups* Anschluss, aber selbst unter Außenseitern bleibt er Außen-

gebar, damit ich niemandem gehöre“ (Stavarič: *Terminifera*, S. 30). Seine Heimatlosigkeit („ich [...] bin nirgendwo heimisch“ [ebd., S. 115]) und Bindungslosigkeit („Ich erinnere mich nicht, dass ich jemals mit irgendwem befreundet gewesen wäre“ [ebd., S. 60]) werden, neben der ihnen inhärenten Verzweiflung, zu den Garantien einer neuen Freiheit. In Christus-Analogie akzeptiert er seinen „Kreuzweg“ (ebd., S. 110) und wird dadurch (zumindest für sich selbst) zum Erlöser.

¹⁰ Vgl. zu diesem Themenkomplex Draesner: *Mitgift*, S. 264 und 271: „Aloe kam es vor, als sähe sie alles an ihrer Schwester überdeutlich, erkenne jedoch nichts.“ – „Interpretation machte die Welt.“ Vgl. auch Catani: *Hybride Körper*, S. 76.

seiter: „Er wollte nicht allein in einer Ecke sitzen. Er wollte sein wie alle und wusste nicht, dass es eine unsichtbare Mauer gab, die ihn von den anderen trennte.“¹¹ Eine solche Sonderposition ist Fluch und Segen gleichermaßen. Einerseits gewährt sie Anita, Lois und Toto eine größere Weit- oder sensiblere Detailsicht, sie erkennen ihre Umwelt deutlicher als andere Figuren; hier schließt sich das Leitmotiv des Sehens bzw. des Beobachters an, das mit androgynen Figuren häufig verbunden wird.¹² Andererseits ist ihr Sonderstatus auch Quelle des Leides für die Figuren, die niemals eine dauerhafte, gegenseitige Sympathiebindung aufbauen und zu unüberwindbarer Einsamkeit verdammt sind.

Ähnlich ambivalent wie die anderen Figuren steht, verursacht durch die spezifische Erzählweise der Romane, der Leser den hermaphroditischen Protagonisten gegenüber. Toto, Anita und Lois erscheinen (im besten Sinne) besonders, wertvoll, Anita ist als Model Inbegriff des geltenden Schönheitsideals. Zugleich werden die intersexuellen Figuren als hässlich, abstoßend beschrieben – und das gilt wiederum selbst für die attraktive Anita. Sicherlich sind die meisten dieser Schilderungen aus der Perspektive der anderen Figuren vorgenommen, was neuerlich die Perspektivität und Konstruktivität von zwischenmenschlicher Wahrnehmung reflektiert. In einem in sich widersprüchlichen und zum Teil dezidiert unzuverlässigen Erzählen wirken solche perspektivenabhängigen Beschreibungen der Hauptfiguren auf den Leser verstörend und er wird etliche der Etikettierungen sicherlich kritisch in Zweifel ziehen, dennoch entsteht, im Ganzen betrachtet, auch im Leser ein ambivalenter Eindruck zwischen Faszination und Irritation. Das trifft sich mit traditionsreichen Inszenierungen des Androgynen in Literatur, Bildender Kunst und Film, wo mannweibliche Figuren, insbesondere Hermaphroditen, zum einen oft Ideale der Ganzheitlichkeit und Selbstgenüg-

¹¹ Berg: *Vielen Dank*, S. 37.

¹² Schon als Neugeborenes scheint Toto über eine unüblich große visuelle Wahrnehmungs- und Erkenntnisweise zu verfügen: „Seltsam allein der Blick des Kindes, fast erwachsen und müde“ (ebd., S. 13), und er wird im Folgenden stets mit dem Leitmotiv des Sehens, Beobachtens verbunden. Die anderen Figuren fühlen sich durch seinen Blick in ihrem innersten Wesen erkannt (vgl. z. B. ebd., S. 228). – Auch Anita wird in Draesners *Mitgift* ein „Röntgenstrahlauge“, die „merkwürdige Gabe, in den Herzen anderer zu fühlen“, zugeschrieben (Draesner: *Mitgift*, S. 99, 191).

samkeit inkarnieren und zum anderen eine autistische, unbarmherzige Isolation symbolisieren oder gar als groteske Kombination heterogener Elemente denunziert werden. Hermaphroditen erscheinen in der Literatur- und Kunstgeschichte dann als utopisches Ideal und/oder als Inbegriff des Monströsen.¹³ Die Darstellung von Anita, Lois und Toto fügt sich stimmig in dieses Spektrum topischer Androgyniedarstellungen.

In ihrer Interimsexistenz zwischen den Polen erscheinen Anita, Lois und Toto (auch das eine traditionsreiche Interpretation des Mannweiblichen!) als Substrate oder Radikalisierungen des Menschen an sich, als Konzentration der *conditio humana* – oft durchaus im Sinne eines Ideals, wie es selbst Kasimir, Totos Liebhaber und Mörder, im Hermaphroditen erkennen mag: „Toto war der perfekte Mensch. / Der Prototyp. / So war das Universum geplant gewesen, und dann war irgendetwas schiefgelaufen.“¹⁴

Androgynie als Mittel einer sozialkritischen Gesellschaftsdiagnose

In allen untersuchten Romanen wird das Motiv des Hermaphroditismus für eine detaillierte Gesellschaftsdiagnose genutzt, werden doch die Hauptfiguren gerade wegen ihres Zwittertums zu gesellschaftlichen Außenseitern. Ihre intersexuellen Körper lassen sich nicht mit dem kulturell normierten Klassifizierungsraster erfassen; das Provokationspotential der Figuren liegt somit nicht in ihrem individuellen Verhalten begründet, sondern in ihrer körperlichen Inkarnation des Anderen. Die Folge dieser Inkommensurabilität und ungewollten Provokation, nämlich die erlittene Diskriminierung, wird von den Texten kritisiert. Die

¹³ Das Motiv des Monsters durchzieht alle drei Romane. So ist Anita in Draesners *Mitgift* für manche das „Monster“ (Draesner: *Mitgift*, S. 163). In Stavaričs Roman *Terminifera* leidet Lois unter der angsterzeugenden und diskriminierenden Fremdzuschreibung der Monstrosität, übernimmt sie jedoch und verwandelt sie sich phasenweise gar konstruktiv an. So sucht er, trotz seiner Angst, Zuflucht in Monster-Imaginationen, die ihm Schutz und Integrationsmöglichkeiten bieten. Eines dieser ‚Monster‘, vor denen Lois sich fürchtet, mit denen er sich aber auch identifiziert, gibt dem Roman den Namen: die „Wanderheuschrecke [...] *Chortoicetes Terminifera*“ (Stavarič: *Terminifera*, S. 17).

¹⁴ Berg: *Vielen Dank*, S. 367.

weiteren Figuren können die intersexuellen Körper von Anita, Lois und Toto nur ‚handhaben‘, wenn sie deren Ambiguität vereindeutigen, sprich: sie (durch Operationen, Hormontherapien oder häufig diskriminierende Bezeichnungen)¹⁵ dem strikt Männlichen oder strikt Weiblichen zugehörig machen. Sogar die engsten Bezugspersonen (Anitas Eltern, Schwester und Ehemann, Totos Mutter etc.) können die Zweigeschlechtlichkeit der Hermaphroditen nicht akzeptieren. Anitas Eltern (vor allem ihre Mutter) geben ihrem Kind einen eindeutig weiblichen Namen, zwingen es zu schmerzvollen geschlechtsangleichenden Operationen und Hormonbehandlungen. Der Text fragt nach den Gründen und findet sie z. B. in der Angst der Mutter, durch die Zweigeschlechtlichkeit der Tochter selbst erneut Außenseiterin zu werden, nachdem sie sich nach Jahren der politisch bedingten Ortlosigkeit endlich zugehörig fühlt.¹⁶ Dafür nimmt sie Anitas Operationen in Kauf, die im Roman mit Gewalt, Folter, Missbrauch analogisiert werden.¹⁷ Obwohl Anita so oberflächlich die soziale Integration erleichtert wird, gründet sich darin doch deren Scheitern in Bezug auf ein selbstbestimmtes, von Geborgenheit und Zugehörigkeit geprägtes Leben. Anita

¹⁵ Vgl. Draesner: Mitgift, S. 105: „Anita wurde [durch Geschlechtsangleichung, AB] ein zurechtoperiertes, eindeutiges Tierchen im Staat der Männer und Frauen, der seligen Zwischengeschlechtlichkeit.“ – Noch die *Lawson Wilkins Pediatric Endocrine Society* (LWPES) und die *European Society for Paediatric Endocrinology* (ESPE) empfahlen im Oktober 2005 in ihrem gemeinsamen *Consensus Statement on management of intersex disorders* (<http://www.eurospe.org/clinical/Docs/ADC.pdf>; Abruf: 21.03.13), die Bezeichnung „Disorders of sex development“ (DSD) für Intersexualität, was meines Erachtens ein verbales Dokument der noch immer herrschenden diskriminierenden Behandlung intersexueller Menschen in Rechtsprechung und Medizin darstellt. So wurden, in Fortführung der Therapie-Methoden des US-Arzttes John Money, lange Zeit (und mitunter sogar bis heute) ab dem frühesten Kindesalter geschlechtszuweisende Operationen an intersexuellen Menschen durchgeführt, die vor allem an körperlicher Praktikabilität, nicht an einer (komplex zu eruiierenden) sexuellen Identität des Betroffenen ausgerichtet sind. Erst neuere Therapieformen (vgl. Milton Diamond, David Reimer) nähern sich dieser Frage etwas sensibler. – Vgl. generell dazu: Dominik Groß, Christiane Neuschaefer-Rube u. Jan Steinmetzer (Hg.): *Transsexualität und Intersexualität. Medizinische, ethische, soziale und juristische Aspekte*. Berlin 2008 (= Schriftenreihe Humandiskurs – Medizinische Herausforderungen in Geschichte und Gegenwart).

¹⁶ Draesner: Mitgift, S. 182.

¹⁷ Ebd., S. 164f. u. ö.

fühlt sich bis zu ihrem gewaltsamen Tod, selbst in Phasen einer scheinbar glücklichen Ehe und Mutterschaft, als Ausgeschlossene. Die Ermordung durch ihren Ehemann ist – zumindest in den Augen ihrer Schwester Aloe, aus deren Perspektive die Tat geschildert wird – mehr als nur eine individuelle, rein persönliche Affekttat, vielmehr konzentrieren sich hier symbolisch die latenten, gewalttätigen gesellschaftlichen Exklusionspraktiken: Die Ermordung des Hermaphroditen resultiert aus „der Angst der Zivilisation vor der Natur, Angst der Männer und Frauen vor einem dritten Geschlecht“.¹⁸

Dieser gesellschaftliche Zwang, sich wie in einem Prokrustesbett einem binär kodierten *Gender*-System anzupassen, beginnt unmittelbar nach der Geburt der Figuren (und auch, auf einer nicht-literarischen Diskursebene, von intersexuellen Menschen ganz generell). Für die DDR-Behörden muss Totos Geschlecht eindeutig männlich oder eindeutig weiblich sein, Toto wird daher per Erfassungsfragebogen zum Jungen erklärt.¹⁹ Die Mütter müssen ihren Kindern zudem (geschlechtsspezifische) Namen geben. Anita erhält von ihren Eltern einen ausschließlich weiblichen Vornamen, um dadurch ihre nur partielle Femininität zu vereindeutigen und zu verstärken. Auch Lois wird von seiner Umwelt (mit Judith Butler gedacht)²⁰ durch gewaltsame Sprech-

¹⁸ Ebd., S. 372.

¹⁹ Vgl. Berg: Vielen Dank, S. 18. – Der gesetzliche ‚Zwang‘ zur eindeutigen Geschlechtsklassifikation und zur geschlechtsspezifischen Benennung eines Neugeborenen besteht noch heute in der BRD, was der Deutsche Ethikrat in seiner Stellungnahme vom 23.02.2012 (<http://www.ethikrat.org/dateien/pdf/stellungnahme-intersexualitaet.pdf>; Abruf: 21.03.13) als problematisch einstufte. Dazu wurden mehrere Varianten diskutiert, die z. T. auch intersexuellen-Organisationen nachhaltig begrüßen (beispielsweise der Verein *Intersexuelle Menschen*: <http://www.intersexuelle-menschen.net/>; Abruf: 21.03.13): eine dreistufige juristische Geschlechtsklassifikation, die neben ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ eine dritte Kategorie vorsieht, oder das Aussetzen eindeutiger Geschlechtsfestlegungen nach der Geburt (bzw. deren Verschieben auf einen späteren Zeitpunkt). Die Juristin Angela Kolbe erarbeitete 2012 in ihrer Dissertation, dass geschlechtszuweisende Operationen an Minderjährigen grundgesetzwidrig sind (vgl. hierzu http://www.koerber-stiftung.de/fileadmin/user_upload/wissenschaft/studienpreis/preistraeger/2010/1-DSP2010-Kolbe.pdf; Abruf: 21.03.13).

²⁰ Jede Benennung eines anderen komponiert und dekomponiert, mit Judith Butler argumentiert, dessen Identität gleichermaßen, mehr noch: Jede Namensgebung, beispielsweise die Benennung eines Kindes, oder generell Anrufung eines anderen, kann

akte schmerzhaft in ein binäres Raster gepresst: Zu Beginn ist Lois das ‚Kind‘ und steht somit dezidiert außerhalb einer Mann-Frau-Klassifizierung. Zeigt Lois selbst männliche wie weibliche Identitäten („Ich erinnere mich, ein kleines Mädchen in einem Heim, das wollte ein Junge sein, gemein gemein“), ist er für die Erzieher und die anderen Kinder im Heim eindeutig der ‚Junge‘: „*Bald wirst du dich eingewöhnen, Junge*. Für gewöhnlich dauert das angeblich eine Woche. Wer es dann noch nicht kapiert, dem ist nicht zu helfen. Insgeheim habe ich mich darauf eingestellt, dass es länger dauert“.²¹ Lois’ Eingewöhnung – im Positiven: als erlebte Zugehörigkeit, im Negativen: als Aufgeben der eigenen Identitätsentwürfe zugunsten sozialer Vorgaben – scheidet grundlegend.

Anhand von Totos, Anitas und Lois’ intersexuellen Körpern arbeiten die drei untersuchten Texte die kulturell bzw. gesellschaftlich bedingte Konstruktivität und damit Relativität von *Gender*-Kategorien heraus, wobei binäre Kategorien nicht ausreichen, um ein breites Spektrum individueller geschlechtlicher Ausprägungen ‚erfassen‘ zu können. Vielmehr zeigen die Romane jede bipolare Normierung von Geschlecht als Zwangssystem, das den Figuren ein selbstbestimmtes, ganzheitliches Leben erschwert. Dieses Zwangssystem wirkt nicht ‚nur‘ in politisch-gesellschaftlichen Diskursen, sondern bestimmt das alltägliche, privat-intime Leben in Bezug auf Familie, Partnerschaft und individuelles Bewusstsein.

als eine „verletzende Handlung“, jeder Name als ein Archiv traumatischer Festschreibung aufgefasst werden. Brisanterweise gehen mit der Benennung zudem die Festschreibungen geschlechtlicher Identitätskonstruktionen einher, die für Butler als *gender* stets kulturell konstruiert sind. In diesem Sinne wirkt eine geschlechtsvereindeutigende Benennung auf die hermaphroditischen Hauptfiguren der untersuchten Romane als massive Schädigung. Zitat: Judith Butler: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin 1998, S. 47 (dort kursiv). – Einer der hier besprochenen Romane (Draesners *Mitgift*) greift übrigens den feministisch-kulturtheoretischen Diskurs um Hermaphroditismus auf, nennt beispielsweise Foucault, Serres (*Der Hermaphrodit*), Judith Butler etc. explizit – und verwirft selbstironisch diese Theorien angesichts der Alltags-Realität intersexueller Menschen und ihrer gesellschaftlichen Probleme. Vgl. Draesner: *Mitgift*, S. 242, 359 u. ö.

²¹ Zitate: Stavarič: *Terminifera*, S. 5, 81, 6.

Im Gegenzug dazu zeigen die drei Romane andere, nicht gesellschaftlich sanktionierte Formen geschlechtlicher Identität. Obwohl Toto und Anita durch Diskriminierung, erzwungene geschlechtsangleichende Operationen und schließlich durch ihre Ermordung in ihrer hermaphroditischen Ganzheitlichkeit durch Gewaltakte zerstört werden, etablieren sie dennoch für Momente ein Ideal von Freiheit und Totalität²² – und sie entlarven den körperlich-geistigen Normierungszwang als irrwitzig:

Toto [...] wusste nur, dass er Nichts war und sich gut fühlte. Er verstand nicht, wozu eine klare [Geschlechts-]Zuordnung dienen soll, wenn doch keiner weiß, wie man ein Leben erfreulich verbringt, wenn doch ein Krieg zwischen Männern und Frauen herrscht und keiner einem sagen kann, was genau eine Frau und ein Mann sind und wozu es eine Klarheit benötigt in einem Dasein, das nach achtzig Jahren in völliger Unklarheit zu Ende gehen wird. Warum muss alles seine Ordnung haben, wenn doch nichts in einer Ordnung befindlich ist in diesem Universum.²³

Diese Position findet sich zwar in unterschiedlicher Rhetorik, aber inhaltlich analog in allen drei Romanen. Ulrike Draesner entwirft darüber hinaus andernorts, in ihren Poetikvorlesungen, die Idee, binäre Geschlechtsklassifikationen durch eine flexible Skala unterschiedlicher mannweiblicher Zwischenstufen zu ersetzen, „die behelfsweise 400 Formen zwischen männlich und weiblich unterscheidet“, um damit jeden einzelnen Menschen „hormonell, genetisch, familiär, psychisch und seelisch“ als individuelle androgyne „Mischung“ zu begreifen.²⁴

Neben diesem geschlechtstheoretischen Kontext wird das Androgynie-Motiv noch mit weiteren gesellschaftsdiagnostischen Aspekten verbunden. Mehrere andere Figuren fühlen sich von den Hermaphroditen Anita, Toto und Lois erotisch angezogen, ja sprechen ihnen großen Sex-Appeal zu. Lukas, Aloes Freund und damit sozusagen der ‚Schwager‘ von Anita, nutzt pornographische Fotos von Hermaphroditen bzw. von

²² „Durch Anita schien ein unheimliches Versprechen menschlicher Ganzheit hindurch“ (Draesner: *Mitgift*, S. 229).

²³ Berg: *Vielen Dank*, S. 237.

²⁴ Ulrike Draesner: *Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur*. Göttingen 2007, S. 42. Ich verdanke diesen Hinweis Stephanie Catani, vgl. Catani: *Hybride Körper*, S. 81.

Frauen mit künstlichem Penis zur sexuellen Stimulation.²⁵ Auch Aloe, die magersüchtig ist, erregt ihn in manchen Phasen großer Magerkeit besonders, was an ihrem durch das Hungern androgyn gewordenen Körper liegt. Für Lukas sind gerade die sexuell überkodierten²⁶ oder, im Gegenteil, möglichst asexuellen Inszenierungen des mannweiblichen Körpers interessant, weil Lukas vor allem durch die Steigerung sexueller Reize ins Extrem Lust empfinden kann. Den Grund der starken sexuellen Faszination für das Androgyne, wie sie Lukas in Draesners *Mitgift* oder auch Kasimir in Bergs *Vielen Dank für das Leben* zeigen, finden die Romane in dem spezifischen Typus, dem beide Figuren angehören und der in den Texten als repräsentativ für westliche Industrienationen der Gegenwart geschildert wird: Lukas und Kasimir sind beruflich sehr erfolgreich, Teil der Yuppie- und Single-Kultur; auch wenn sie immer wieder phasenweise Partnerschaften eingehen (Lukas führt mit Aloe gar eine längere Beziehung), kann man sie aufgrund ihrer innerlichen Isolation im übertragenen Sinne durchaus als ‚alleinstehend‘ bezeichnen. Lukas schildert sich und Aloe selbstironisch – und durchaus charakteristisch für die Gegenwart – als „TINS“ („Two incomes, [...] no sex“).²⁷ „TINS“ wie Lukas und Aloe leben in einer hypersexualisierten Welt, die zur sexuellen Stimulation den erotischen Tabubruch oder eine Reizsteigerung ins Extrem benötigt; zugleich ist diese Sphäre der sexuellen Überfülle eine der sexuellen Leere oder, anders gesagt, der geschlechtlichen Neutralität: Lukas’ und Aloes Generation ist die der „Neutrale[n] Neutren“, in der alles neutral und clean ist; andere Figuren suchen den „Fluchtweg in die permanente Sexlosigkeit“.²⁸ Verweise auf die prinzi-

²⁵ Draesner: *Mitgift*, S. 81, 235.

²⁶ Vgl. dazu ebd., S. 233f.: Die sexuell „[ü]berkodierte[e]“ Inszenierung des Zwitterkörpers auf einer „Hermaphroditen-Pornosite“ gilt der für die Gegenwart typischen „Körperindustrie“ als ideal verfügbares Objekt: „[D]a lag er, frei zeigbar: der zu extremer Medialität gesteigerte Mensch“.

²⁷ Ebd., S. 85.

²⁸ Ebd., S. 82f., 306.

pielle Androgynität der gegenwärtigen Alltagskultur²⁹ verdichten solche Befunde im Roman durchaus zur Zeitdiagnose.

Neben Lukas ist auch seine Freundin Aloe, die an Anorexie leidet, als repräsentativ für die Tendenz zur Geschlechtsneutralität mancher Gegenwarts-Diskurse gezeichnet. Draesners Roman erläutert provokativ, dass Aloes androgyn-abgemagerter Körper geradezu perfekt das Zentrum des gängigen Schönheitsideals trifft. Als Aloe eine Klinik aufsucht, die auf die Therapie von Essstörungen, insbesondere Magersucht, spezialisiert ist, erkennt sie: „Aloe war hier ja nicht die einzige. Viele übten Neutrum sein.“³⁰

Das Motiv der Androgynie ist somit in den untersuchten Romanen ein wichtiger gesellschaftsdiagnostischer Faktor. Die sexuelle Attraktivität und die tiefe Einsamkeit, die Hermaphroditen seit Jahrhunderten in der Kunst zugeschrieben wird, wird in Bergs, Draesners und Stavaričs Romanen aktualisiert und als Mittel der Analyse von kulturellen Ordnungssystemen in zeitgenössischen westlichen Industrienationen genutzt. Die Ganzheitlichkeit und Selbstgenügsamkeit, die androgyne Figuren topisch verkörpern, schlägt in einem solchen gesellschaftlich-kulturellen Rahmen in Isolation, Singletum, Übersättigung und geschlechtliche Neutralität um.

Sibylle Bergs Roman verbindet noch einen weiteren gesellschaftsdiagnostischen, politischen Aspekt mit dem Androgynie-Motiv. Toto überschreitet die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, Toto überschreitet aber zugleich die Grenze zwischen Ost- und Westdeutschland. Er wird in der DDR geboren, flieht später in die BRD und erlebt dort die deutsch-deutsche Wiedervereinigung mit, mehr noch: der Roman ermöglicht dem Leser augenzwinkernd einen Blick in eine mögliche deutsche Zukunft, da er Totos Geschichte bis ins Jahr 2030 hinein weitererzählt. Toto ist beständig auf der Wanderschaft, es ist ihm unmöglich, irgendwo (im Sinne einer stabilen Verortung) anzukommen. In den mäandernden Bewegungen dieser Figur im dritten Raum zwi-

²⁹ Vgl. dazu – in dem eingangs skizzierten Sinn – Hinweise auf die Androgynität von Madonnas Armmuskulatur, aktuellen Parfum-Serien oder anderen Phänomenen der Alltagskultur: ebd., S. 263, 335, 339 u. ö.

³⁰ Ebd., S. 151; vgl. ebd., S. 153f.

schen den Geschlechtern und zwischen Ost- und West-Deutschland bzw. in der Nach-Wendezeit spiegeln sich mehrere politische Systeme der neueren deutschen Geschichte. Wo liegen ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten? Welche politische, geographische, gesellschaftliche, zwischenmenschliche Sphäre könnte einer Figur wie Toto, dem ewigen Grenzgänger, überhaupt Beheimatung bieten? Selbst in einem wiedervereinigten Deutschland, einer vergangenen, gegenwärtigen und künftigen BRD findet Toto keinen Ort für sich; der Hermaphrodit bleibt – einem modernen, grotesken Odysseus gleich – entwurzelt.

Lois ergeht es in Michael Stavaričs Roman ähnlich. Obwohl der Text nicht unbedingt eine interkulturelle Thematik in den Fokus nimmt, legen die Biographie des Autors und insbesondere Lois' beständige räumliche Bewegung und Suche nach einem konstruktiven Ort für sich das Thema einer interkulturellen Zwischen- oder Doppelsexistenz nahe. Wie Toto überschreitet auch Lois mehrere Grenzen: zwischen den körperlichen und den gesellschaftlich-normierten Geschlechtern (im Sinne von *sex* und *gender*), zwischen unterschiedlichen Lebensräumen und kulturellen Diskursen. Sein Zwischenstatus des Hermaphroditen und des ‚Bi-Kulturellen‘ beinhaltet beides: einerseits schmerzhaft erlittene Beschneidung und Ausgrenzung, andererseits lustvoll erlebte Befreiung und einen einzigartigen, aus der Masse herausgehobenen Standpunkt.

Androgyne und Kunst

Dieser isolierte, aber kostbare und exklusive Standpunkt des Androgynen wird häufig geradezu topisch mit der Kunst verbunden, sei es, dass die androgynen Charaktere in vielen Texten Künstler sind, sei es, dass in manchen theoretischen Äußerungen die Kunst als androgynes Phänomen bezeichnet wird. So nutzen beispielsweise Thomas Mann, Stefan George, Else Lasker-Schüler und andere Autorinnen und Autoren des Fin de Siècle Inszenierungen des Mannweiblichen, um ihr eigenes Künstlertum und Kunstverständnis zu beschreiben. Für Thomas Mann steht der Künstler in androgyner Weise zwischen und über den Polen (Mann / Frau, Geist / Körper, Geist / Leben, Künstlertum / Bürgertum). Die Kunst bildet den Schnittbereich von Vergangenheit, Gegenwart und

Zukunft, von mythischem und modernem Erzählen – und mag darin androgyn-analog sein.

Sybille Bergs Roman stellt mit dem Hermaphroditen Toto zugleich einen Künstler ins Zentrum, mehr noch: Die einzige Sphäre, in der Toto wenigstens ephemeral so etwas wie Glück, feste Identitätswürfe und eine geistige Verortung erfahren kann, ist die Kunst. Toto ist kein produzierender, aber ein reproduzierender Künstler: Er liest und singt mit Hingabe.³¹ Totos Gesang löst wiederum ambivalente Gefühle bei den Zuhörern aus, die davon einerseits bis ins Innerste bewegt, andererseits stark abgestoßen sind. Toto erzeugt das ganze Spektrum möglicher künstlerischer Rezeptionsweisen, und zwar in einer ins Extrem gesteigerten Form, ja er verkörpert die agonalen Pole künstlerischer Praxis an sich: Schönheit und Hässlichkeit, Harmonie und Disharmonie, Identifikation und Provokation des Rezipienten.

In dieser Verbindung von Künstlertum und Androgynie aktualisiert die Figur Toto einen literarischen Topos. Ähnliches gilt für weitere Motive, die in den untersuchten Romanen mit Androgynie verbunden werden. Hier seien einige Beispiele aus Ulrike Draesners *Mitgift* angeführt: der Mond,³² Motive der Grenzüberschreitung oder hybriden Kombination von Heterogenem (bis hin zu grotesken Mutationen zwischen Mensch und Pflanze, Tier oder Maschine)³³ wie Meerjungfrau oder Amphibie, mythische oder biblische Motive (Hermaphroditus, Adam vor dem Sündenfall³⁴ etc.), Zitate aus Kunstwerken mit androgyner Thematik (beispielsweise Bildzitate aus Epochen, in denen androgyn Motive kulminiert: androgyn Renaissance-Madonnen u. ä.).³⁵

Das berührt eine ästhetische Grundfrage, auf die im Folgenden weitere Antworten gegeben werden sollen: Wie erzählt man Androgynie? Strukturell fallen in vielen Texten mit androgyner Motive trianguläre Strukturen auf; es geht um „eine Idee zur Bewegung dreier Körper

³¹ Berg: Vielen Dank, S. 61 u. ö.; Toto hat gar das absolute Gehör (ebd., S. 92).

³² Vgl. z. B. Draesner: *Mitgift*, S. 48.

³³ Vgl. beispielsweise ebd., S. 89: Er wird als „ein Mischwesen aus Vogel und Mann“ bezeichnet.

³⁴ Ebd., S. 139, 217.

³⁵ Vgl. ebd., S. 69, 97 u. ö.

umeinander“, um „etwas Drittes“. ³⁶ In Draesners Roman leben beispielsweise fast alle Figuren in Dreiecksbeziehungen: Anita steht zwischen ihrer Schwester Aloe und Aloes Partner Lukas, Anitas Mutter Ingrid wechselt zwischen ihrem Ehemann und einem Geliebten hin und her, Lukas betrügt seine Freundin Aloe mit anderen Frauen etc.

Stilistisch steht jeder Erzähler bzw. Autor vor einem Problem, das auch die Verfasserin dieses Beitrags plagte: Genau so wie die meisten Romanfiguren die selbstbestimmte Persönlichkeit der Hermaphroditen intolerabel verletzen, indem sie Anita, Toto und Lois geschlechtsspezifische Namen geben, sie als Mann oder Frau bezeichnen oder mit diskriminierenden Äußerungen versehen, muss auch der Erzähler die androgyne Ganzheitlichkeit brutal beschneiden: Wie benennt er die Hermaphroditen, wie spricht er von ihnen? Die drei analysierten Romane stellen sich dieser Schwierigkeit auf unterschiedliche Weise.

Bergs Erzähler schaltet analog zu Totos Entwicklung grammatikalisch um: Als Toto unmittelbar nach der Geburt als Junge klassifiziert wird, benutzt der Erzähler für Toto das männliche Personalpronomen ‚er‘; als Totos Körper später operativ verweiblicht wird, ist von ‚sie‘ bzw. ‚ihr‘ die Rede. Dieser Wechsel von Personalpronomina unterstreicht die (pragmatische wie ethische!) Unmöglichkeit, Totos Körper in ein strikt binäres Geschlechterschema einzuordnen, und löst im Leser Irritation aus.

In Draesners Roman wird durchgehend das weibliche Personalpronomen verwendet, wenn von Anita die Rede ist, selbst in der Phase, in der sich eine Geschlechtsumwandlung zum Mann anbahnt. Erneut ist der Leser wohl irritiert, ja erhält vielleicht sogar Impulse, über geschlechtsbezogene Unterdrückungsmechanismen kritisch nachzudenken. Der Roman folgt mit seiner konsequenten grammatikalischen Verdeutigung Anitas zur Frau (‚sie‘) seiner dominanten Perspektive, die auf der Reaktion der Familie auf Anitas Hermaphroditismus beruht. Wenn Eltern ihr Kind zu schmerzhaften geschlechtsangleichenden Operationen bewegen, um aus dem Zwitter ein Mädchen zu machen, ist es nur konsequent, dass auch der Text, der hauptsächlich der Perspektive

³⁶ Ebd., S. 38, 66.

der Familienangehörigen folgt, Anita durchgehend als weiblich behandelt.

Anita selbst kommt im Roman selten zu Wort, sie wird bis auf wenige Sätze ausnahmslos von anderen Figuren bzw. aus deren Perspektive geschildert. Im Gegensatz zu weiteren Gegenwartsromanen wie beispielsweise Jeffrey Eugenides' *Middlesex*, in dem der Hermaphrodit selbst seine Geschichte erzählt, enthält Draesners Roman keine einzige längere Passage, die uns die Innensicht Anitas kundtäte. Diese Figur bleibt ein blinder Fleck und muss in starkem Maß interpretiert werden³⁷ – von anderen Figuren, aber insbesondere auch vom Leser. Neuerlich wird daran die prinzipielle Perspektivität und Konstruktivität von Geschlechtskonzeptionen sowie Welterkenntnis deutlich; alles Wissen über Anitas hermaphroditische Persönlichkeit ist Interpretation, Spekulation, hypothetisches Konstrukt.

Stavaričs *Terminifera* ist in Hinsicht auf die formale Gestaltung der komplexeste der drei Romane. Lois' ‚Geschichte‘ wird von einem Ich-Erzähler präsentiert, dessen Geschlecht, im Personalpronomen der ersten Person Singular (‚ich‘), grammatikalisch nicht eindeutig bestimmt ist. Die *Gender*-Klassifizierung, ob Lois als männlich oder weiblich markiert wird, geschieht vor allem durch die eingeschobenen Fremd-Zitate, die, als Äußerungen Dritter, durch Kursivdruck von Lois' eigenen Aussagen abgehoben werden. Diese Bemerkungen der anderen widersprechen sich in Bezug auf Lois' Geschlecht („Bald wirst du dich eingewöhnen, Junge“, „Du bist ein kluges Mädchen“, „Mädchen, du musst fortan ganz auf deine Titten setzen“, „Junge, siehst du aber beschissen aus“),³⁸ was eine Verunsicherung des Lesers nach sich zieht: Ist Lois männlich oder weiblich? Wer spricht hier konkret? Ist den Aussagen zu trauen bzw. welcher der Sprecher sagt ‚die Wahrheit‘? Ja, was heißt überhaupt ‚Wahrheit‘ in Bezug auf geschlechtliche Identität? Zerstören scheinbar eindeutige Zu-

³⁷ Catani: *Hybride Körper*, S. 75.

³⁸ Stavarič: *Terminifera*, S. 6, 26, 51. – Diese Fluktuation betrifft nicht nur Lois, sondern auch dessen einzige ‚Bezugsperson‘ Sammy, von dem der Leser nicht genau weiß, ob Sammy ein Mensch oder ein Hund, zudem männlich oder weiblich ist. Sammy wird manchmal als Frau (ebd., S. 73, 85), zumeist als Hund, mitunter auch als beides (ebd., S. 144) beschrieben; mal verfügt „er“ über einen „Pimmel“ (ebd., S. 52), mal klemmt „sie“ „ihren Kopf zwischen die Hinterbeine“ (ebd., S. 80).

schreibungen Dritter nicht vielmehr Lois' Identität, die zwischen den Polen des Männlichen und Weiblichen changiert, ohne dort klar fixiert werden zu können? Die Aussagen Dritter stellen, mit Judith Butler argumentiert, eine schmerzvolle Beschneidung von Lois' Identität durch Sprechakte dar, die einer Gewalt-Tat analog sind. Lois übernimmt gar diese Fremd-Zuschreibungen, wenn er sich selbst einmal als Mann, einmal als Frau attribuiert („Ein Mädchen wie ich“, „einem Mann wie mir“).³⁹

Den ganzen Roman durchziehen solche widersprüchlichen Selbst- und Fremdzuschreibungen, auch kombiniert er unterschiedliche Textsorten: Lois' Selbstaussagen, die zitierten und durch Kursivdruck markierten Fremdaussagen anderer, zudem (wohl tatsächlich existierende, dann aber zum Teil auch vollkommen fiktive) ‚Zitate‘ aus Lexika, die die Grenze zwischen *fact* und *fiction* überschreiten und an der hybriden Mischung unterschiedlicher Textsorten mitwirken, die *Terminifera* formal auszeichnet. Unterstützt wird dies dadurch, dass die ganze Erzählung narrativ zwischen den Gegensätzen von Wachen und Träumen bzw. psychologischem Normbereich und ‚Paranoia‘ angelegt ist.⁴⁰

Mit dieser Kombination unterschiedlicher Textsorten und sich widersprechender Erzähl-Stimmen ist eine andere formale Besonderheit von Draesners, Bergs und Stavaričs Romanen verwandt: die grenzüberschreitende Verbindung der Künste, eine innovative Interart-Ästhetik. Aloe in Draesners Roman ist Fotografin und studiert Kunstgeschichte, auch vergleicht sie ihre Schwester Anita mehrmals mit Gemälden und Skulpturen, zumeist mit androgynem Sujet. Toto in Bergs Erzählung ist Sänger, Lois in Stavaričs Roman interessiert sich für Filme und Comics, die narrativ in den Text integriert werden. Alle drei Romane reißen daher die Trennwand zwischen den Künsten nieder und führen diese (neben inhaltlichen Aspekten wie Malerei, Musik, Film als Themen) auch

³⁹ Ebd., S. 57, 59.

⁴⁰ Ebd., S. 14. So durchziehen die Leitmotive Wachen, Aufwachen, Einschlafen, Traum den Text, Lois wird häufig im Grenzbewusstsein des Aufwachens (ebd., S. 17f.) oder Einschlafens gezeigt. Diese Verbindung von Traum- und Wachbewusstsein wird auch auf medientheoretisch interessante Weise in der Einbindung von Fernsehbildern (ebd., S. 8f.) oder Comicfiguren (ebd., S. 60) variiert.

rhetorisch durch Stilmittel wie Metapher, Synästhesie, Onomatopoesie, Bild- und Filmzitat, Katachrese, Paradoxon etc. zusammen.

Analog zum inhaltlichen Thema Intersexualität überschreitet daher die Form der Texte ebenfalls Grenzen und versucht eine gleichsam ‚androgyn‘ Ästhetik, eine Erzählweise des Unbestimmten, Ambiguen und Hybriden zu etablieren. Erneut zeigt sich darin die bereits festgestellte Analogie von Androgynie und Kunst.

Um die Ergebnisse dieser Untersuchung nochmals zu summieren: Hermaphroditismus ist seit der Antike ein gängiges Motiv der Literatur und bildenden Kunst, es häuft sich jedoch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in auffallender Weise. Seine charakteristischen Kennzeichen und narrativen Funktionen führen hier topische Aspekte künstlerischer Androgynie-Darstellungen weiter und aktualisieren diese in Bezug auf die Besonderheiten unserer gegenwärtigen Gesellschaft und Kunst. Die Zwitter-Figuren heutiger Romane stehen dabei in einer langen Traditionsreihe androgyner Figuren: Einerseits verkörpern sie Ideale der Ganzheitlichkeit, Totalität, Selbstgenügsamkeit und Schönheit, andererseits autistische Isolation, das Groteske und Monströse. Diese janusgesichtige Doppelcodierung erzeugt auch (bei den anderen Figuren wie beim Leser) eine ambivalente Wirkung zwischen Faszination und Irritation. Insbesondere das Motiv der Intersexualität wirkt hierbei als Provokation auf die den Hermaphroditen umgebenden Figuren, unterläuft dieser doch allein durch seine körperliche Präsenz binär kodierte Wissens- und Geschlechterordnungen, die die gesellschaftlichen Hierarchien stabilisieren sollen und in den Texten als Strukturen der Gewalt und Macht entlarvt werden. Die Folge für die intersexuellen Protagonisten ist (intolerable!) Diskriminierung und Exklusion. Die Romane reflektieren darüber hinaus die Perspektivität und Konstruktivität von binären Geschlechtsklassifikationen sowie von Erkenntnis und Wissen.

Diese These betrifft, zusätzlich zu geschlechts- und erkenntnistheoretischen Implikationen, auch eine größer angelegte Gesellschaftsdiagnose: Ohne androgynen Lebensentwürfen (beispielsweise inter- und transsexueller Menschen) in wünschenswertem Umfang eine freiheitlich-selbstbestimmte Existenz zu ermöglichen, weisen doch paradoxerweise westliche Industrienationen unserer Gegenwart auf mehreren Ebenen eine gewisse Tendenz zur Androgynität auf. Die hier untersuch-

ten Romane beschreiben diese kulturell-gesellschaftliche Androgynität kritisch vor allem als Maschinerie, die beständig isolierte Neutren produziert, welche in einer übersexualisierten Atmosphäre leben und darauf mit Asexualität (oder einer ebenfalls im Grunde asexuelle Hypersexualität) reagieren. Nur im Tabubruch entsteht zum Teil überhaupt sexuelle Lust. Darüber hinaus nutzen manche Gegenwartstexte, beispielsweise Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*, das Motiv des Zwitters, um die deutsch-deutsche Teilung und Wiedervereinigung oder die osteuropäische Wende⁴¹ zu reflektieren.

Androgynie ist zudem ein traditionsreiches Symbol für die Kunst und wird auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur so eingesetzt. Das Motiv der Intersexualität ist daher mit poetologischen, kunsttheoretischen Fragestellungen verbunden, die in der Form der Texte ihren Niederschlag finden. Die narrativ-stilistische Ausgestaltung der Romane etabliert in ihrer grenzüberschreitenden Hybridität aus unterschiedlichen Textsorten und Kunstformen eine spezifische Äußerungsform, die man eine ‚androgyne‘ Ästhetik nennen könnte.

⁴¹ Vgl. dazu beispielsweise das auch europatheoretisch aufgeladene Androgynie-Motiv im Werk der Autorin Libuše Moníková. Vgl. Andrea Bartl: Grenzgängerinnen. Androgynie in ausgewählten Werken Libuše Moníkovás. In: Patricia Broser / Dana Pfeiferová (Hg.): *Hinter der Fassade: Libuše Moníková. Beiträge der internationalen germanistischen Tagung České Budějovice – Budweis 2003*. Wien 2005, S. 30-52.