



Bartl, Andrea

Schädigung – Bereicherung? : Androgyne Bastardfiguren in der deutschsprachigen Migrationsliteratur am Beispiel von Michael Stavaričs „Terminifera“ und Libuše Moníková’s „Eine Schädigung“

Datum der Zweitveröffentlichung: 30.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116447x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2010): Schädigung – Bereicherung? : Androgyne Bastardfiguren in der deutschsprachigen Migrationsliteratur am Beispiel von Michael Stavaričs „Terminifera“ und Libuše Moníková’s „Eine Schädigung“, in: Andrea Bartl und Stephanie Catani (Hrsg.), Bastard: Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 191–205.

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>

Schädigung – Bereicherung? Androgyne Bastardfiguren in der deutschsprachigen Migrationsliteratur am Beispiel von Michael Stavaričs *Terminifera* und Libuše Moníková's *Eine Schädigung*

„Im Heim sagten sie, dass man ihnen nicht blöd kommen soll, das mögen sie überhaupt nicht, einen vorlauten Bastard mit Sommersprossen.“¹ Schon auf den ersten Seiten von Michael Stavaričs Roman *Terminifera* fällt ein Schlagwort, das für die Entwicklung der Hauptfigur Lois prägend sein wird: Sie wird von der Umwelt als Bastard stigmatisiert, und diese Bezeichnung ist doppelt besetzt. Das Etikett „Bastard“ wird für Lois zum Signum einer leidvollen Ausgrenzung und Nicht-Zugehörigkeit, zugleich bietet ihm die Bastard-Existenz eine wertvolle Identifikationsfolie. Die Benennung als Bastard bedeutet für Lois somit eine Schädigung *und* einen Mehrwert im Prozess der eigenen Identitäts(er)findung. Der Bastard steht dabei als Symbol nicht nur für die Hauptfigur, die als androgynes Hybridwesen jenseits fester Geschlechtszuschreibungen von den anderen abgelehnt wird, sondern Lois' Charakterskizze, der Roman *Terminifera*, ist an sich ein Bastardtext, der unterschiedlichste Erzählformen vermischt. Kein Zufall mag es dabei sein, dass der Autor eines solchen Textes, Michael Stavarič, über interkulturelle, genauer: tschechisch-österreichische Migrationserfahrung verfügt. Ähnliches lässt sich über den tschechisch-deutschen Sprach- (und Identitäts-?) Wechsel der Autorin Libuše Moníková und ihre androgynen Bastardfiguren, beispielsweise Jana in *Eine Schädigung*, sagen. In beiden Fällen bietet der Bastard eine ambivalente Imago zur Beschreibung des eigenen Ich.

I.

Michael Stavaričs Roman *Terminifera* erzählt von Lois, einem jungen Krankenpfleger (oder auch: einer jungen Krankenpflegerin?), dessen/deren Kindheit im Heim von Gewalt- und Missbrauchserfahrungen geprägt ist. Lois ist Einzelgänger² und baut im Verlauf der Erzählung nur zu wenigen Menschen Kontakt auf: seiner Nachbarin Kristina, seiner Kollegin Mona und auch einem Wesen namens Sammy, bei dem nur bedingt deutlich wird, ob es sich ausschließlich (wie es zunächst scheint) um einen Hund handelt.³

¹ Stavarič, Michael, *Terminifera. Roman*, München 2009, S. 5. Im Folgenden werden die Zitate aus diesem Band direkt im Text (mit der Sigle T und der Seitenzahl) nachgewiesen.

² Zur stilistischen Vereinfachung wird im Folgenden nur noch die (im Roman etwas häufiger aufgegriffene) männliche Form verwendet.

³ Die Figur Sammy wird manchmal als Frau (T 73, 85), zumeist als Hund, mitunter auch als beides (T 144) beschrieben. Sammys Geschlecht bleibt ebenso unklar wie Lois': Mal verfügt „er“ über einen „Pimmel“ (T 52), mal klemmt „sie“ „ihren Kopf zwischen die Hinterbeine“ (T 80).

Schon Lois' Name ist – als süddeutsche Kurzform des männlichen Vornamens Alois und Anklang an „Lois Lane, Supermans Freundin“ (T 67) – in Bezug auf eine eindeutige Geschlechtszugehörigkeit doppelt codiert. Wie entsteht Lois' Androgynie? Ähnlich wie in vielen Texten zum Androgyn⁴ (und, wie später zu zeigen sein wird, vergleichbar mit der Hauptfigur in Libuše Moníková's *Eine Schädigung*) vollzieht Lois eine Entwicklung: Der Ausgangspunkt seiner Genese ist geschlechtsneutral. Nach der Aufnahme ins Kinderheim bestimmen Ablehnung, Gewalt und sexuelle Übergriffe seinen Alltag, wodurch Lois' ursprünglich geschlechtsneutral-androgyne, ganzheitliche Identität zerstört wird. Lois wird, durch die Ausgrenzung der anderen, zum Bastard, was zunächst auch für ihn selbst negativ besetzt und Quelle des Leids ist. Diese Haltung ändert sich jedoch. Zwar bleibt für Lois seine eigene Bastard-Existenz nach wie vor ein schmerzliches Anders-Sein, aber sie erhält zunehmend auch Züge des Besonders-Seins und bietet Lois die Basis, gerade in dieser Ausnahmestellung konstruktiv weiterleben zu können. Eine neue Stufe von Androgynie entsteht, die zwar ein Bastard-Dasein bleibt, aber zum Identitätsmodell taugt.

Folgen wir in diesem Sinne kurz Lois' Entwicklung von der kindlichen Geschlechtslosigkeit, über die pubertäre Geschlechtertrennung bei gleichzeitiger Stigmatisierung und sexueller Verstümmelung bis schließlich zum neuen Selbstbewusstsein als androgyner Bastard. Zunächst ist Lois das „Kind“ (T 5) jenseits

⁴ Die Begriffsbestimmungen der Androgynie-Forschung aufgreifend und ergänzend, bezeichnet das Androgyne im Folgenden einen Prozess resp. einen Zustand der Vereinigung des Männlichen und Weiblichen. Diese verläuft zumeist (nach Achim Aurnhammer) in einem Dreischritt aus Ganzheit, Chiasma, Rekurs und macht (so Inge Stephan) einen erotischen Machtdiskurs sichtbar. Eine Verbindung des Männlichen und Weiblichen findet in Weiterführung antiker Traditionen durch erotische Vereinigung oder, im Gegenzug dazu, durch die Annäherung an ein Ideal jungfräulicher Knaben- bzw. Mädchenhaftigkeit statt. Dieses aktualisiert performativ die entkörperlichte Einheit vor jeder Geschlechterdifferenz, vor dem Eintritt in die symbolische Ordnung (Lacan). Das Thema der Androgynie kristallisiert in topischen Motiven (Engel, Christus, Pierrot, Lilie, Orchidee etc.), insbesondere in Bildern der Schwelle, Grenze oder Dämmerung, und in Bezügen zu den Androgynie-Prätexen Platons, Ovids, Goethes u. a. aus. Katachrese und Synästhesie, Paradoxon und Oxymoron sind Stilmittel, die mit der Mannweiblichkeit existentiell verbunden sind. Die Androgynie-Thematik korrespondiert häufig mit Textformen, die die Gattungsgrenzen überschreiten, nicht-narrative und narrative Texte in ihren Darstellungsstrukturen reziprok vermischen oder mit Konzeptionen eines Gesamtkunstwerks einhergehen. – Viele dieser topischen Kennzeichen des Androgyns werden sogleich in *Terminifera* sichtbar gemacht, Lois weist aber noch weitere auf: Analogien zum Knaben und Engel (T 64), auch zu Christus (T 110) – allesamt Ikonographien des Androgyns. Auch das Motiv der „Metamorphose“ (T 23), seine Einsamkeit, Kostbarkeit und Unberührbarkeit (T 65, 88, 53, 60, 63 und öfter) verbinden Lois mit dem Androgyn: „Dass ich mich fühlen würde, wie man sich eben fühlt, wenn man erkennt, dass man der einzige seiner Art auf dem Planeten“ (T 141). – Zum Thema der Androgynie in der Literatur vgl. Aurnhammer, Achim, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln/Wien 1986 (= Literatur und Leben, Neue Folge, Bd. 30); Stephan, Inge, *Mignon und Penthesilea. Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist*, in: *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, hg. v. Horst Albert Glaser, Bern u. a. 1993 (= Facetten der Literatur. St. Galler Studien, Bd. 4), S. 183-208.

geschlechtlicher Fixierungen. Dann verliert er durch die Einweisung ins Heim seine bisherige Umgebung, wird entwurzelt und in die Fremde gebracht. Das macht eine Integration in eine neue Gemeinschaft erforderlich, Lois wird anderen Mechanismen der Sozialisation unterworfen – auch in Bezug auf scheinbar klare Geschlechtsvorgaben. Zeigt Lois selbst männliche wie weibliche Identitäten („Ich erinnere mich, ein kleines Mädchen in einem Heim, das wollte ein Junge sein, gemein gemein“, T 81), ist er für die Heimleitung und die anderen Kinder ab sofort 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“ (T 6). Lois' Eingewöhnung – im Positiven: als erlebte Zugehörigkeit, im Negativen: als Aufgeben der eigenen Identitätsentwürfe zugunsten sozialer Vorgaben – scheitert grundlegend.

Mit Judith Butler argumentiert, komponiert und dekomponiert jede Benennung eines anderen dessen Identität gleichermaßen, mehr noch: jede Namensgebung, beispielsweise die Benennung eines Kindes, oder generell Anrufung eines anderen kann als eine „verletzende Handlung“,⁵ 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 vereindeutigende Benennung als „Junge“ auf Lois als „Schädigung“. Der Androgyn verliert seine naive Ganzheitlichkeit und wird in der Stigmatisierung durch die Umwelt zum Bastard.⁶

⁵ Butler, Judith, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, aus dem Englischen von Kathrina Menke u. Markus Krist, Berlin 1998, S. 47 (dort kursiv). Zur Idee kulturell kodifizierter Gender-Kategorien vgl. natürlich Butler, Judith, *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).

⁶ Ein solch agonales Verhältnis der Geschlechter (T 18f.) bleibt für die weitere Entwicklung der Figur lange Zeit auch in Bezug auf mögliche Partnerschaften bestimmend. Hier werden – wiederum mit Anleihen an topische Elemente der Androgynie-Literatur – erfolglose Versuche beschrieben, eine dauerhafte, konstruktive Verbindung des Männlichen und Weiblichen herzustellen. So gleichen Lois und Kristina zwei komplementär-identischen Hälften: Trotz ihrer diametralen Gegensätzlichkeit (Lois leidet unter Sehschwäche, Kristina hat extrem gute Augen, T 26; Lois ist der Familienlose aus zweifelhaften Verhältnissen, T 29, Kristina ist gut in ihre bürgerliche Familie integriert etc.) sind sie spiegelbildlich deckungsgleich: „Kristina hat mir noch heute Morgen zugezwinkert, als würde sie vor einem Spiegel stehen“ (T 112). Mit Platon gedacht, fehlt ihnen aber die vereinigende Kraft des Eros, um sie zu einem ganzheitlich-androgynen Kugelmenschen zu verbinden – obwohl das beide durchaus versuchen. Aber die Verschmelzungsphantasien mit anschließendem schöpferischem Urknall („natürlich nur bildlich“ gesprochen, T 112) bleiben folgenlos: Danach „waren wir beide immer noch da, nahezu unverändert“ (T 112). Ähnliche Fusionsversuche zwischen Lois und Mona (die über „eine Theorie [verfügt], wonach jeder Mensch mindestens zweimal existiert, als genetische Übereinstimmung eines anderen. Doppeltes Lottchen“, T 123) schlagen desgleichen fehl – Grund hierfür ist Lois' Existenz als androgyner Bastard, die er selbst ironisch kommentiert: „Wenn es mich doppelt gäbe, nicht auszudenken, was für eine Verschwendung“ (T 123).

An Lois' wechselhafter Geschlechtsidentität zeigt sich, wie männliche und weibliche Attribute willkürlich von außen appliziert oder in der Folge (sei es in Übernahme, sei es in Abgrenzung) von Lois sich selbst zugeschrieben, wie sie kulturell (als „gender“) oder auch individuell-körperlich (als „sex“) begründet werden: Die von der Umwelt festgelegte männliche Rolle („Bald wirst du dich eingewöhnen, Junge“, T 6) übernimmt Lois zum Teil („Ich bin Krankenpfleger, sie [Kristina] ist Ärztin“, T 18). Sie äußert sich auch in kulturell codierten Symbolen wie der Haartracht, die erneut die Gefahr der Selbstverstümmelung durch Akzeptanz kultureller Geschlechterbilder beinhalten:

Kurzhaarfrisuren fand ich eine Zeitlang übrigens richtig gut. Im Heim schnitt ich mir die Haare täglich mit einer kleinen Nagelschere. Die fand ich irgendwann auf dem Dachboden, da war sie schon rostig. Man musste aufpassen beim Schneiden, dass man sich keine Blutvergiftung einfiel, wenn man die Haare so kurz wie möglich schnitt. Mit längeren sah man viel zu schnell aus wie ein Mädchen. (T 19)

Auch als individuell-körperlich begründet zeigt sich Lois' Geschlecht – in irritierend hermaphroditischer Ausprägung: „Der [Arzt im Heim] untersuchte die Mandeln, die Lunge, den Kreislauf, die Hoden. [...] Ich bekam danach sogar meine Periode“ (T 14, 11).

Die Spaltung in sich widersprechende geschlechtliche Identitäten⁷ wird bei Lois von der erlittenen Gewalt mitverursacht oder zumindest geprägt. Verschiedene Kontaktpersonen im Heim – der Arzt, ein Pädagoge, mehrere Mitschüler – begehen auf unterschiedliche Weise durch sexuelles Begehren und Machtlust motivierte Übergriffe an Lois' Körper, der für sie ein eindeutig männlicher ist, aber durch die Missbrauchserfahrung zunehmend weiblich wird. So schreiben sich die sexuellen Handlungen, denen Lois ausgesetzt ist, in traumartige Kastrationsbilder ein, die durch Verstümmelung des Phallus die Verletzungen durch die Erniedrigung zu bannen suchen: In Bezug auf die Missbrauchserfahrung imaginiert Lois: „Ein Gecko hätte vermutlich den Schwanz abgeworfen“ (T 72). Die – in anderen Bildern noch stärker schmerzbesetzten (vgl. T 23f., 54) – Kastrationsphantasien äußern die erlittene Qual und erproben darin einen Weg der Befreiung.

Lois nimmt schließlich sein „eigenartig[es] [I]ch“ als Bastard (T 21, vgl. T 43) und 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 gebar, damit ich niemandem gehöre.“ (T 30) Seine Heimatlosigkeit („ich [...] bin nirgendwo heimisch“, T 115) und Bindungslosigkeit („Ich er-

⁷ Dies hauptsächlich als psychopathologisches Bild der Schizophrenie bzw. Paranoia zu lesen, wie es beispielsweise Renata Cornejo in ihrer ansonsten äußerst inspirierenden Habilitationsschrift unternimmt, halte ich für eine zu starke Engführung des Romans. Vgl. Cornejo, Renata, *Heimat im Wort*, Wien [ersch. 2010 im Praesens Verlag].

innere mich nicht, dass ich jemals mit irgendwem befreundet gewesen wäre“, T 60; vgl. T 113) werden, neben der ihnen inhärenten Verzweiflung, zum Garanten einer neuen Freiheit. In Christus-Analogie akzeptiert der androgyne Bastard Lois seinen „Kreuzweg“ (T 110) und wird dadurch (zumindest für sich selbst) zum Erlöser.

Diese Doppelcodierung der Figur Lois als mannweiblich sowie seiner Ausgrenzungserlebnisse als schmerzlich und befreiend wird im Text von Anfang an an die Figur des Bastards (T 5) gebunden. Noch weitere Motive lassen sich ausmachen, die in das Ideenumfeld des Bastards gehören: das Motiv der Grenzüberschreitung („Do not cross the line. Wer hält sich da noch dran?“, T 70), die „Metamorphose“ (T 23) und Mutation (T 40), jeweils in interessanter Verbindung mit dem Thema der Ortlosigkeit und Einsamkeit (T 88, vgl. T 65). Im Bastard vereint sich all dieses – ebenso wie in einer anderen Figur, die für Lois zur zweiten wichtigen Bezugsgröße wird: dem Monster, das in seiner Hybridität, seiner Stigmatisierung sowie seiner Zweigesichtigkeit als Angst- und Identifikationsfigur eng mit dem Bastard verwandt scheint.⁸

Die Verwandlung vom androgynen Kind zum geschlechtlich klar definierten Mann, die sich bei Lois auch in der Folge von sexueller Nötigung vollzieht, fasst er in die Idee des Monsters: „Ich meine, die meisten Monster werden gar nicht als solche geboren. Mit der Zeit passiert das einfach, die Saat geht auf, es sprießt die Brustbehaarung, der personifizierte Wandel“ (T 40). Als Symbol der erlebten und befürchteten Gewalt hat Lois Angst vor Monstern („Die Angst bleibt das größte Monster von allen“, T 38), zugleich wird er selbst in seiner geschlechtlichen Unbestimmtheit von den anderen als Monster abgewertet und sucht, 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*“.

Im Bild der Wanderheuschrecke koppelt sich das Bastard- und Monstermotiv an das des Ortswechsels und der Fremdheitserfahrung, die sich beispielsweise in Lois' Vertreibung aus seiner gewohnten Lebenswelt durch den Einzug ins Heim spiegelt. Ein solcher Konnex erhält besondere Bedeutung, wenn man die prägenden Erfahrungen mitbedenkt, die der Autor etwa im Alter des jungen Lois machte: Migration, Verlust der gewohnten Umgebung und Kultur, Sprachwechsel.⁹ Michael Stavarič, 1972 in Brno in der Tschechoslowakei geboren und

⁸ In der feministischen bzw. gender-orientierten Kulturtheorie richtete sich in den späten 80er und in den 90er Jahren das Augenmerk immer wieder auf die Koppelung von androgynen Mischformen in Verbindung mit Hybridwesen wie dem Monster oder dem Cyborg. Diese inkarnieren Grenzüberschreitungen bzw. Zwischenzonen von Natur und Kultur, Frau und Mann, Mensch und Maschine. Der Bastard hat hier ebenfalls seinen Platz. Zum Monster vgl. den Beitrag von Stephanie Catani in diesem Band, zum Cyborg vgl. Haraway, Donna, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. und eingeleitet v. Carmen Hammer u. Immanuel Stieff, Frankfurt [a. M.]/New York 1995.

⁹ Der Bastard als Identifikationsfigur erscheint auch in weiteren Werken des Autors, so wird Elisa, die Hauptfigur in Michael Stavaričs Roman *stillborn* (2006), wegen ihrer unehe-

aus einer tschechisch sprechenden Familie stammend, kam durch Übersiedelung seiner Eltern mit sieben Jahren nach Österreich und damit in den deutschen Sprachraum. Mit dem Sprachwechsel waren weitere Erfahrungen im interkulturellen Niemandsland verbunden, etwa eine zehnjährige Staatenlosigkeit. Ausgrenzungserfahrungen während der Schulzeit, wie sie Lois aus anderen Gründen mit seiner Bastardexistenz verbindet, schildert auch Stavarič in Bezug auf seinen Sprachwechsel:

Ich bin dann in die dritte Klasse eingestiegen, ohne ein Wort deutsch zu können, weil keiner in unserer Familie deutsch sprach. [...] Ich habe dann relativ schnell die Sprache erlernt, was die Kommunikationsebene anlangte, habe dann aber lange gebraucht, bis ich die Sprache akzentfrei und annähernd so sprechen konnte, wie die anderen österreichischen Kinder.¹⁰

Neben dem Stigma, an der sozialen Kommunikation nicht teilnehmen zu können, erlebt Stavarič seine Zweisprachigkeit – man könnte überspitzt sagen: seine verbale Bastardexistenz – zwar als Verlust (als Einbuße des Tschechischen ohne gleichzeitigen Gewinn des Deutschen), aber auch als Mehrwert; so begründet sie einen neuen Identitätsentwurf (des Mitteleuropäers jenseits rein deutscher oder rein tschechischer Verortungen) oder gilt Stavarič als zusätzliche Möglichkeit für einen Schriftsteller, „zwischen zwei Sprachen im Kopf ‚herumzuschalten‘“:

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 dieses Bruchs 1979 für mich da ist.¹¹

Die Frage des „WIE“ ist auch in Michael Stavaričs *Terminifera* entscheidend, entwickelt sich doch – in Auseinandersetzung mit Lois' Bastard-Existenz im Inhalt und möglicherweise der interkulturellen Migrationserfahrung des Autors – eine spezifisch ‚bastardisierte‘ Erzählweise. Sie verbindet heterogene, zumeist antagonistische Elemente zu einer Unbestimmtheit, die sich klaren Kategorisierungsmodellen entzieht. Lois' Bastard-Existenz als ausgegrenztes mannweibliches Mischwesen wird aus der Perspektive eines Ich-Erzählers (bzw. einer Ich-Erzählerin) dargestellt. An der Ersten Person Singular (Ich) lässt sich

lichen Geburt von ihrer Umwelt als Bastard stigmatisiert. – In *Terminifera* wird Stavaričs Migrationserfahrung nicht direkt zum Thema, dennoch weist dieser Roman Spuren davon auf, ja gehört, in Dörrs Definition, zur Migrationsliteratur. Dörr, Volker C., *Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität*, in: *Literatur der Migration – Migration der Literatur*, hg. v. Karin Hoff, Frankfurt a. M. 2008 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Bd. 57), S. 17-33, hier S. 17.

¹⁰ So Michael Stavarič im Gespräch mit Renata Cornejo; vgl. den Beitrag von Renata Cornejo, dem ich wertvolle Hinweise verdanke, in diesem Band.

¹¹ So erneut Stavarič in dem Gespräch mit Renata Cornejo, vgl. Cornejos Beitrag in diesem Band.

grammatikalisch keine Geschlechtszugehörigkeit der Figur ablesen, diese wird vielmehr ausschließlich durch Fremdzuschreibungen, die Lois zitiert (und die im Text durch Kursivdruck markiert sind), erkennbar – oder besser: nicht erkennbar, denn der Leser wird durch diese wechselnden, sich widersprechenden Zuschreibungen („*Bald wirst du dich eingewöhnen, Junge*“, T 6, „*Du bist ein kluges Mädchen*“, T 26, „*Mädchen, du musst fortan ganz auf deine Titten setzen*“, T 51, „*Junge, siehst du aber beschissen aus*“, T 51) stark irritiert: Ist das erzählende Ich nun männlich oder weiblich? Auch wird durch die oft nur fragmentarisch zitierten Sätze nicht klar, wer sie spricht: der Ich-Erzähler oder eine Figur, und auf welche Figur bezieht sich diese Aussage? Analog zu der Weise, wie die Figur Lois die Geschlechtszuschreibungen der Umwelt internalisiert, schreibt sich das erzählende Ich selbst wechselnde Geschlechtsmerkmale zu, was den Leser weiter verwirrt: „Ein Mädchen wie ich“ (T 57), „einem Mann wie mir“ (T 59) oder gar: „Ich glaube, mich gibt es gar nicht“ (T 51).

Eine solche Form – ein fragmentarisches Konvolut von irritierenden, sich wechselweise widerlegenden Zuschreibungen – spiegelt in Stavaričs Roman wiederum beide Wertungen der Bastard-Existenz: Schädigung und Bereicherung. Sie äußert (beispielsweise in der Vielzahl der Ellipsen, der unvollständigen Sätze und Absätze) die Versehrtheit der Figur ebenso, wie sie in dieser Brüchigkeit die Möglichkeit (er)findet, die eigene Existenz auszusprechen. In der Hinsicht erinnert Stavaričs Text an Fragmentsammlungen und Romanprojekte der Frühromantik, die in dem Fragmentarismus einer „progressiven Universalpoesie“ das Ideal einer neuen Totalität zu realisieren hofft.

Der Text kombiniert beständig Gegensätze, integriert unterschiedliche Textsorten wie etwa Lexikoneinträge in den Roman und überschreitet durch assoziativ-sprachspielerische Verbindungsketten¹² die Grenze zwischen faktischem und fiktionalem Erzählen. Auch entwirft der Text von Anfang an dualistische Strukturen (durch Lois' Heimerfahrung auf dem Arlberg und seine spätere Berufstätigkeit in Wien etwa die Antagonismen Vergangenheit / Gegenwart, Oben / Unten, Land / Stadt, Winter / Sommer etc.), die sich bildlich in Misch- und Zwischenformen auflösen. Unterstützt wird dies dadurch, dass die ganze Erzählung narrativ zwischen den Gegensätzen von Wachen und Träumen¹³ bzw. psychologischem Normbereich und „Paranoia“ (T 14) angelegt ist.

¹² Ein – für das Thema dieser Untersuchung – einschlägiges Beispiel: Lois wird von den anderen aufgrund seiner Außenseiterrolle und fehlenden Bereitschaft/Fähigkeit zur Integration als „Querulant“ bezeichnet, er akzeptiert diese denunziatorische Etikettierung. Sie wird in einem fiktiven Lexikonartikel sinnvoll-sinnlos mit Hermaphroditismus oder Androgyne verbunden: „*Querulanz*, die vorübergehende Isolierung von Denkprozessen, an einem Offiziersaufstand teilhabende Person, verkleinerte Nachbildung eines weiblichen Kindes ohne erkennbare Geschlechtsteile“ (T 132).

¹³ So durchziehen die Leitmotive Wachen, Aufwachen, Einschlafen, Traum den Text, Lois wird häufig im Grenzbewusstsein des Aufwachens (T 17f.) oder Einschlafens gezeigt. Diese Verbindung von Traum- und Wachbewusstsein wird auch auf medientheoretisch

Fact und *fiction* verquicken sich weiterhin in den fiktiven Lexikoneinträgen, die zwar stilistisch faktenorientierte Lemmata aus Nachschlagewerken imitieren (und wohl zum Teil auch zitieren), aber nach einigen Wörtern ins Irrwitzige, auch Groteske (im Sinne einer spannungsvollen Kombination von Nicht-Zusammengehörigem) münden – und dadurch wohl mehr an ‚Wahrheit‘ über Lois’ Bastardexistenz, insbesondere seine Ausgrenzungs- und Missbrauchserfahrungen, auszusagen vermögen, als dies beispielsweise psychologische oder medizinische Enzyklopädien könnten. Besonderes poetologisches Gewicht erhält hier der Lexikoneintrag zum (leitmotivisch verwendeten) Schlagwort „Übergriff“: „*Übergriff*, der Handlung, mit der man den Kompetenzbereich eines anderen missachtet, bestimmte Grenzen überschreitet, in Bestehendes eingreift, dieses verformt, abwandelt, einer mechanischen Wirkung unterzieht“ (T 31f.). Genau das erlebt – im Positiven wie im Negativen – der Bastard Lois und genau das vollzieht auch der Roman als Bastard-Text selbst nach.

II.

Obwohl Libuše Moníková, 1945 in Prag geboren und 1971 aus politischen Gründen in die Bundesrepublik Deutschland übersiedelt, in Bezug auf ihre Migrationserfahrungen, den tschechisch-deutschen Sprachwechsel, ihre Verwurzelung in der tschechischen Kultur und die Darstellung des Geschlechterverhältnisses in ihren Texten deutlich andere literarische Schwerpunkte setzt als Stavarič, wenden sich auch ihre Romane (beispielsweise *Eine Schädigung*) mitunter androgynen Bastarden als ambivalent bewerteten Identifikationsfiguren zu. Moníkovás androgyne Figuren verkörpern dabei diverse Unmöglichkeiten: die Unmöglichkeit zur friedlichen Koexistenz der Geschlechter, die Unmöglichkeit der Integration, die Unmöglichkeit einer ganzheitlichen Identität zwischen zwei Kulturen und schließlich die Unmöglichkeit (oder Möglichkeit?) eines Schutzraumes in der Literatur. Moníkovás androgyne Bastarde überschreiten somit nicht ‚nur‘ die Demarkationslinien zwischen Frau und Mann, sondern auch jene zwischen Isolation und Integration sowie zwischen tschechischer und deutscher Kultur, ja sie werfen, wie *Terminifera*, Fragen des eigenen Schreibens auf.

Die Idee einer mannweiblichen Totalität wird in Libuše Moníkovás Erzählungen auf vielfältige Weise durchgespielt, sei es in Bezug auf die (mit Motiven der Androgynie-Emblematik aufgeladene) erotische Vereinigung von Karla und Prantl in *Treibeis*¹⁴ oder sei es in der Annäherung an ein prägeschlechtliches Ideal reiner Knaben- bzw. Mädchenhaftigkeit. Hier sind die mädchenhaft-androgynen Frauenfiguren zu nennen, die in Moníkovás Texten so

interessante Weise in der Einbindung von Fernsehbildern (T 8f.) oder Comicfiguren (T 60) variiert.

¹⁴ Vgl. dazu Bartl, Andrea, *Grenzgängerinnen. Androgynie in ausgewählten Werken Libuše Moníkovás*, in: *Hinter der Fassade: Libuše Moníková. Beiträge der internationalen germanistischen Tagung České Budějovice – Budweis 2003*, hg. v. Patricia Broser u. Dana Pfeiferová, Wien 2005, S. 30-52. Vgl. zum Folgenden auch weitere inspirierende Beiträge in dem von Broser und Pfeiferová herausgegebenen Band.

häufig wiederkehren: Jana in *Eine Schädigung*, Franza in *Pavane für eine verstorbene Infantin*, Karla in *Treibeis*, Marie in *Die Fassade*.

Die weibliche Hauptfigur Jana in der Erzählung *Eine Schädigung* macht dabei eine ähnliche Entwicklung durch wie Lois in Stavaričs *Terminifera*. Zu Beginn von *Eine Schädigung* trifft der Leser auf ein Wesen, das auf irritierende Weise als Mädchen und Junge beschrieben wird (S 7, 12).¹⁵ Es läuft in ritueller Wiederholung und ohne dezidierten Zweck mit einer Straßenbahn um die Wette, was eine mythisch anmutende Ewigkeitserfahrung andeutet, die mit der (im besten Sinne) naiven Selbstvergessenheit des Wesens korrespondiert. Während eines dieser Läufe wird es vergewaltigt. Durch die sexuelle Gewalttat verliert das ‚glückliche‘ Wesen, wie Lois durch die Übergriffe im Heim, die ursprüngliche Androgynie und damit seine ganzheitliche Identität. Erst der Vergewaltiger reißt es in die Zeitlichkeit zurück und macht es zum „Weib“, zur „Hure“ (S 15, 17), womit er die geschlechtliche Unbestimmtheit des Wesens ins Feminine vereinheitlicht – noch dazu in dessen sozial geächtete, pejorativ konnotierte Form. Durch diese gewaltsame Rollenzuweisung zerfällt eine androgyn-prägeschlechtliche, friedvolle Einheit zum Machtkampf, was bis in Alltäglichkeiten hinein, etwa in dem Streitgespräch mit einem Taxifahrer (S 33ff.), spürbar wird.

Jana empfindet die ihr aufgezwungene Identität als Vereinseitigung und leidet unter dieser Form der weiblichen Rolle; die plötzlich einsetzenden starken Menstruationsschmerzen (S 52ff.) sind psychosomatischer Ausdruck ihrer Passion (und Zeichen der nun entstandenen Geschlechterdifferenz, S 54ff.). Zugleich wird ihr diese Erfahrung zum Ausgangspunkt für neue Identitätseinstwürfe, auch wenn es ein gebrochenes, beschädigtes Ich sein wird: Erst nach der Vergewaltigung erfährt der Leser den Namen der Figur (S 21) – er ist Ausdruck einer traumatischen Verletzung (im Sinne Butlers) und gleichermaßen der daraus resultierenden versuchten Selbstfindung. Außerdem verschränken sich ab dann in Janas Visionen die Bereiche Abtreibung und Geburt (S 23), was einerseits Ausdruck destruktiver Schädigung und Zukunftslosigkeit ist, aber andererseits Elemente der Hoffnung auf einen Neubeginn und eine konstruktive Zukunftsperspektive evoziert. Erst nach der Vergewaltigung beginnt sich Jana zu wehren; sie versucht sich zu behaupten und die Rolle passiver Weiblichkeit zu überwinden.

Das Ende der Erzählung bleibt freilich offen. Jana ist in ihrer Identität trotz allem massiv verletzt, ihre Naivität und androgyne Vollkommenheit wurden zerstört, und doch keimen Reste von Hoffnung auf: Sie arbeitet daran, die eigene Außenseiterexistenz¹⁶ und die „Schädigung“ akzeptieren zu können; danach wird ihr vielleicht die Eingliederung in eine andere Art der Gesellschaft, Maras Kolonie, möglich sein. Der Text lässt sowohl in Janas Androgynie zu Beginn als

¹⁵ Moníková, Libuše, *Eine Schädigung*, München 1990. Im Folgenden werden die Zitate aus diesem Band direkt im Text (mit der Sigle S und der Seitenzahl) nachgewiesen.

¹⁶ Vedder, Ulrike, *Libuše Moníková*, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, 66. Nlg. vom 1.8.2000, S. 3.

auch in der Offenheit des Endes das Schwarz-Weiß der Gegensätze spannungsreich bestehen und überführt sie erzählerisch in eine Grauzone, die die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer Identitätsfindung im Zwangssystem geschlechtlicher Machtdiskurse andeutet, ohne selbst der Gefahr neuerlicher Vereindeutigung zu erliegen.

In Moníkovás Erzählungen, insbesondere *Eine Schädigung*, wird demnach die Utopie einer dauerhaften, friedlichen Verbindung der Geschlechter ‚aufgegeben‘, zumindest mit einem Fragezeichen versehen. Eine Figur wie Jana kann nicht mehr ungebrochen zu einer visionären Einheit des Androgynen finden; der Grad ihrer „Zerstörung“ (S 60) ist zu groß. Das fasst eine Szene in prägnante Bilder (S 76ff.): Im Waschraum der Universität begegnet Jana einer Studentin, die so aussieht wie sie selbst, nur in ihrer einstigen, intakten Mannweiblichkeit („Ist das ein Kerl oder ein Weib?“, S 78). Nach kurzem Blickkontakt geht das androgyne Alter Ego davon, „ohne jedes Zeichen von Verwandtschaft“; die Ähnlichkeit zwischen beiden verfliegt (S 78). Der zerstörte Androgyn trifft auf seine vergangene Ganzheitlichkeit. Diese wendet sich mit jener mitleidlosen Selbstgenügsamkeit ab, die dem Hermaphroditen seit Jahrtausenden zugeschrieben wird. Zurück bleibt eine beschädigte Kreatur, die ihre Mannweiblichkeit verloren hat und der (in einem Akt ungeheuerlicher Gewalt) eine patriarchale Imago von Weiblichkeit aufgezwungen wurde. Ein solches Wesen erneut in die paradiesische Ganzheitlichkeit des Androgynen zu versetzen, kann nicht gelingen, jedenfalls nicht in einer Literatur, die dem Realismus verpflichtet ist.

Janas Androgynie bzw. deren Reste nach der Vergewaltigung sind vielmehr, wie bei Lois in *Terminifera*, existentiell an Außenseitertum und Stigmatisierung gekoppelt. Die Vergewaltigung verwandelt das ursprüngliche Sowohl-als-Auch des androgynen Wesens in ein desolates Weder-Noch.¹⁷ Von nun an wird Janas Kontaktaufnahme mit fast allen männlichen Figuren der Erzählung zum Kampf, gleichfalls der Umgang mit den meisten Frauen; so eskaliert das Klassentreffen ehemaliger Mitschülerinnen in einer Gewaltszene, die an Janas Missbraucht-Werden denken lässt und die junge Frau erneut zum Opfer macht (S 100).

Jana ist ortlos; Räume der Zugehörigkeit findet sie nicht. Am Ende bleibt sie isoliert zurück, allerdings deutet sich an, dass sie mit dieser Situation umzugehen lernt. Die Figur des Androgyns, von jeher der Inbegriff einer sich selbst genügenden, auf sich selbst verweisenden Vollkommenheit, hat sich in seiner Andersartigkeit radikalisiert; er ist als Bastard und zwitterhaftes Monstrum, das sich nicht in die gesellschaftlichen Kategorien einbinden lässt, zur Isolation verdammt. Das muss im Werk Libuše Moníkovás, etwa in Janas Irrweg durch die Geschlechter nach ihrer Vergewaltigung, einerseits als erzwungene Außenseiterexistenz gelesen werden. Andererseits liegt darin, wie in Janas zögerlichen Ver-

¹⁷ Moníková benutzt in anderen Texten übrigens auch Monster-Figuren, um die Isolation des hybriden Außenseiters zu beschreiben. Ein Beispiel ist der Minotaurus: „Gerade die Mischform, der menschliche Gang sind das Tragische an ihm [...] er gehört weder zu den Menschen noch zu den Tieren“. Das macht ihn zu einer der „einsam[sten] Gestalt[en]“ der Mythologie. Moníková, Libuše, *Die Fassade*. M. N. O. P. Q, München 1987, S. 63.

suchen der Selbstbestimmung, (trotz aller Brüchigkeit und Verletztheit) aber auch ein mögliches Identifikationsmodell.

Noch deutlicher als in Michael Stavaričs Roman *Terminifera* verquicken sich bei Moníková die Themenfelder des Androgynen und der Bastard-Existenz¹⁸ mit der interkulturellen Migrationserfahrung, dem Grenzgang zwischen zwei Sprachen und politischen Systemen. Die Erzählung *Eine Schädigung* stellt hierfür erneut ein treffendes Beispiel dar. Entstehungsgeschichtlich vollzieht der Text Moníkovás Sprachwechsel nach; die Erzählung wurde in Tschechisch begonnen und in Deutsch beendet.¹⁹ Inhaltlich wird die Entwicklung der Hauptfigur an politische Fragen der Interkulturalität gebunden: Jana wird nicht von einem beliebigen Passanten vergewaltigt, sondern von einem Polizisten und damit einem Vertreter des Staatsapparates. Janas Umfeld ist gedanklich in zwei Teile zu trennen, wobei der eine deutlich überwiegt: Dem dominanten patriarchalen System mit seinen phallischen Insignien der Macht (dem Knüppel des Polizisten, den Kontrolltürmen etc., S 14f.) steht als weibliche Sphäre die Nischenexistenz in Maras Kolonie gegenüber. Das Thema des Geschlechterkampfes wird also politisch aufgeladen; zudem wird mit dem androgynen Grenzgang der Transfer zwischen der westdeutschen Sprache, Kultur, Politik und der tschechischen Sprache, Kultur, Politik in Beziehung gesetzt. Mannweiblichkeit – und zwar so verstanden, wie eben erläutert: nicht als triumphales Sowohl-als-Auch, sondern als quälendes Weder-Noch – spiegelt infolgedessen die Identitätsspaltung der Figuren wie die problematische Selbstfindung einer Autorin, deren Heimatbegriff sich permanent (auch durch das Schreiben) neu zu definieren hat. Moníkovás Androgynie-Konzept reflektiert neben der eigenen interkulturellen Migrationserfahrung die politische Zweiteilung Europas in Ost und West sowie die Zwischenexistenz der Tschechoslowakei, die zwar geographisch in der Mitte Europas liegt, allerdings durch die politische Separation des Kontinents zum Nicht-Ort, zum abwesenden Zentrum wird. Alena Wagnerová erinnert sich in diesem Sinne, mit Libuše Moníková („Libuše Moníková gehört zu den Opfern der Teilung Europas“), an die Ortlosigkeit der Tschechoslowakei:

Wir gingen davon aus, daß die Mauer, die Europa teilte, nur eine Seite hatte, die uns vom Westen abschirmen sollte. Jetzt stellten wir fest, daß sie zwei Seiten hatte, und diese zweite, die westliche Seite, sogar höher und

¹⁸ In Moníkovás Texten finden sich in diesem Sinne noch weitere Bastard-Motive, auch jenseits der Androgynie-Thematik, die identifikatorisches Potential haben (folgenden Hinweis verdanke ich Dana Pfeiferová): In *Pavane für eine verstorbene Infantin* werden Szenen aus dem jugoslawischen Dokumentarfilm *Die Ramme* einmontiert, der von der Tötung genetisch „unbrauchbarer“ Küken durch einen Fallklotz berichtet. Die Hauptfigur Francine Pallas identifiziert sich mit diesen Küken, insbesondere mit einem schwarzen, das dem Tod zu entinnen versucht. Leitmotivisch durchzieht das Bild in mehreren Variationen die Erzählung.

¹⁹ Vgl. hierzu Moníkovás Erläuterungen zum Schreiben in bzw. zwischen beiden Sprachen anhand von *Eine Schädigung*: [Engler, Jürgen / Moníková, Libuše], *Gespräch mit Libuše Moníková*. „Wer nicht liest, kennt die Welt nicht“, in: *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik*, Jg. 45, Heft 515 (September / Oktober 1997), S. 9-23, hier S. 13f.

mächtiger war als die östliche und die Akzeptanz ihrer Existenz allgemein. Und dies geschah freiwillig in der freien Welt. Geopolitisch bedeutete die Teilung Europas seine Polarisierung zwischen West und Ost, den Verlust der Mitte, den Verlust von Mitteleuropa, das in dem Graben zwischen Ost und West verschwand. Der Ausgleich, die Mitte als der Westen des Ostens und Osten des Westens [...], ging verloren.²⁰

Die Zwischenstellung des Androgynen verweist unter anderem auf die Chancen wie die Unmöglichkeiten der Tschechoslowakei als Mitte Europas und stellt der schmerzlichen Diffusion von Erinnerung, Heimat, Identität eine Ästhetik entgegen, die gerade den Zerfall fester Ordnungssysteme zum Inbegriff der Kunst erhebt. So setzen Moníkovás Erzählungen zum Teil mit ähnlichen Techniken, wie in Stavaričs Werk beobachtet, die Androgynie-Thematik um, ja sie werden in diesem Sinne selbst zu Bastard-Texten: Stilmittel der Grenzüberschreitung (Metaphern der Schwelle, Scheidelinie oder Dämmerung; Katachrese und Synästhesie, Paradoxon und Oxymoron) finden sich vielfach in Moníkovás Texten, die zudem häufig ins Essayistische ausgreifen und nicht-fiktionale Texte in die Fiktion integrieren.²¹ *Treibeis* bindet beispielsweise – in aufwendiger Montage, in der die Textstücke gratlos verschmolzen werden, oder auch in brüchiger Collage von Zitaten – naturwissenschaftliche Fachliteratur in die fiktive Handlung ein. Außerdem schlagen Moníkovás Werke oft eine Brücke zwischen den Künsten, sei es (wie in fast allen Erzählungen) zwischen Literatur und Film, sei es (wie in der *Pavane*) zwischen Literatur und Musik. Der Grenzgang wird auch motivlich in Szene gesetzt: Die Straßenbahn in *Eine Schädigung* interagiert zwischen getrennten Bereichen, zwischen unterschiedlichen Stadtvierteln. Dem stehen, wie bei Stavarič, die wiederkehrenden Motive der Dämmerung (S 102: „In der Zeit zwischen Nacht und Tag“) oder des Interims von Wachen und Schlafen zur Seite.

III.

Die androgynen Bastarde²² in den Erzählungen Michael Stavaričs und Libuše Moníkovás werden demnach in ihrer Ambivalenz zu wichtigen Identifikationsmodellen: Als Bastarde stellen sie die soziale Ächtung des Hybridwesens aus und

²⁰ Wagnerová, Alena, *Die Teilung Europas als Schicksal und Thema Libuše Moníkovás*, in: *Prag – Berlin: Libuše Moníková*, hg. v. Delf Schmidt u. Michael Schwidtal, Reinbek b. H. 1999 (= Rowohlt Literaturmagazin, Nr. 44), S. 130-142, hier S. 141 und 134.

²¹ Vgl. [Engler / Moníková], *Gespräch mit Libuše Moníková*, S. 18 und 20; Schenk, Klaus, *Essayistik der Migration. Essayistisches Schreiben als kulturelle Übersetzung bei Libuše Moníková und Yoko Tawada*, in: *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, hg. v. Klaus Schenk u. a., Tübingen/Basel 2004, S. 97-114.

²² Überhaupt häufen sich in der Gegenwartsliteratur androgyne Figuren (häufig auch in Verbindung mit Bastard-Motivik). Ein bekanntes Beispiel stellt Jeffrey Eugenides' Roman *Middlesex* dar. Er verbindet das Thema des Hermaphroditismus mit Interkulturalität, wechselt der/die Protagonist/in Cal Stephanides doch mehrfach den kulturellen Kontext: Aus einer Familie mit griechischen Wurzeln stammend und in Detroit aufgewachsen, zieht er/sie als Erwachsene/r nach Berlin.

machen zugleich erst neue, konstruktive Identitätsentwürfe möglich. Ein Bastard zu sein bedeutet für die Figuren somit eine Schädigung ebenso wie eine Bereicherung. Analog dazu suchen die Texte nach ‚bastardisierten‘ Sprechweisen: Konvolute heterogener Textsorten, sich widersprechende und den Leser irritierende Mehrfachcodierungen, Schwellen-Motivik etc. äußern die Erfahrungen der Figuren und die gesellschaftlichen Stigmatisierungen. Bastard-Figuren und Bastard-Texte erhalten für eine Literatur, die mit interkultureller Migrationserfahrung umgeht, besonderes Gewicht. Die androgynen Bastarde Stavaričs und Moníkovás thematisieren, so verstanden, zwar das problematische Verhältnis der Geschlechter, erörtern aber noch Weiteres: Außenseitertum, Ortlosigkeit, identitätsgefährdende Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen und ihren Sprachen.

Der Bastard kann somit zum Signum für manche Spielarten der Migrationsliteratur werden, beinhaltet er als spezifisches Mischwesen doch gleichermaßen den kulturellen Mehrwert und die Integrationsschwierigkeiten von Menschen, die zwei Kulturen in sich tragen. So unscharf eine unreflektierte Gleichsetzung von Hybridität und Interkulturalität auch ist (jede Kultur ist als dynamische Mixtur unterschiedlichster Elemente an sich hybrid),²³ ein Hybrid wie der Bastard macht präzise auf die Zwischenstellung interkultureller Lebensweisen und insbesondere damit zusammenhängende Macht- wie Ausgrenzungsmechanismen aufmerksam.

Sie zeigen sich schon in Bezug auf den Sprachwechsel, wenn Migranten als kulturelle Minderheit in ihrem neuen ‚Heimatland‘ die Sprache der kulturellen Mehrheit verwenden,²⁴ was als drohender Sprach- und Identitätsverlust, aber auch als ein Reservoir an zusätzlichen Äußerungsformen erlebt werden kann. Der permanente interkulturelle Übersetzungsprozess etabliert Ausdrucksweisen jenseits der ursprünglichen Muttersprache und der Sprache des neuen Wohnraumes. In dieser dritten Sprache lässt sich das eigentlich Unübersetzbare leichter äußern, auch stellt sie gewohnte Verhaltensweisen in Frage, was wiederum die Basis für kulturelle Innovation darstellt.²⁵ Erkauft wird dieser sprachliche Überschuss mit nachhaltiger Heimatlosigkeit, einem „konfliktreichen Dauerzustand der Verunsicherung“, der das Leben und Sprechen der Migranten bestimmt: „sie verbleiben im dritten Zustand des liminalen Über-

²³ Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin, *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, in: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hg. v. Elisabeth Bronfen u. a., Tübingen 1997 (= Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter- und Multikultur / Studies in Inter- and Multiculture, Bd. 4), S. 1-29, hier S. 14 und 17.

²⁴ Vgl. dazu bereits Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M. 1976. Vgl. Dörr, *Deutschsprachige Migrantenliteratur*, S. 20.

²⁵ Bachmann-Medick, Doris, *Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung*, in: *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, hg. v. Claudia Breger u. Tobias Döring, Amsterdam/Atlanta, GA 1998, S. 19-36, hier S. 19-22.

gangs“.²⁶ Das hat auch Folgen für die eigene Identität, die sich nur mehr als fragmentarische Sammlung widersprüchlicher Eigenentwürfe und ein Nebeneinander von heterogenen kulturellen Rollenvorgaben projektieren und darstellen lässt. Stavarič und Moniková thematisieren das mit ihren androgynen, in ihrer Identität changierenden Bastarden und finden für diese komplexen, instabilen, sich überlagernden Identitätsentwürfe in der Form ein komplexes Konglomerat instabiler, sich überlagernder Stimmen.

Bachmann-Medick scheint unwissentlich insbesondere Stavaričs Roman zu beschreiben, wenn sie über die – durch interkulturelle Migration initiierte – „Selbstverortung der Subjekte [...], die Selbstartikulation und Ausbildung ‚kollektiver Identitäten‘ unter einem transnationalen, ‚hybriden‘ Vorzeichen“ sagt: „Durch die Verschiebung und Überlagerung ehemaliger Identitäten, durch mehrfache kulturelle Zugehörigkeiten und durch Aufhebung eindeutiger Kennzeichen von Differenz (Rasse, Geschlecht usw.) entsteht aus der Fremdheit ein neues Integrations- und Identitätsmoment.“ Dies wird erst in der Marginalisierung und Stigmatisierung, man könnte sagen: Bastardisierung deutlich, denn dadurch werden permanent „feste Zuschreibungen und fixierte Grenzziehungen neu“ verhandelt, ohne je in der „Einheitsidee einer Mischkultur“ zu erlahmen.²⁷

Demnach ist es nicht verwunderlich, dass der Bastard in Texten von Autor(inn)en mit Migrationshintergrund verschiedentlich und sehr prominent als Identifikationsfigur auftaucht, so bemüht beispielsweise der türkisch-deutsche Autor Feridun Zaimoglu (*Koppstoff*, *Kanak Sprak*) mehrfach den Bastard, um das Dasein eines Dichters zwischen zwei Sprachen und Kulturen zu veranschaulichen: Ein solcher lebe (sowohl in der einen als auch in der anderen Kultur) unaufhörlich in der Fremde, wo er, getarnt und als subversiver Widerstandskämpfer, gedanklichen Zündstoff in die jeweilige Kultur hineintrage.²⁸

Wir sind bastarde, freund [...]. Man sagt dem bastard, er fühle sich unwohl, weil zwei seelen bzw. zwei kulturen in ihm wohnen. Das ist eine lüge. Man will dem bastard einreden, er müsse sich nur für eine einzige seele entscheiden [...]. Der bastard braucht keine politur, er verpaßt sich schon selbst mehrere schichten lack, damit er nicht auffällt wie ein gescheckter hund.²⁹

Wie spricht, so verstanden, ein Bastard? Zaimoglu entwickelt in der schriftstellerischen Praxis eine Art ‚Bastardsprache‘, lehnt sich doch seine „Kanak Sprak“ zwar an die Sprachmischung deutsch-türkischer Migrantenjugendlicher

²⁶ Ebd., S. 22f.

²⁷ Ebd., S. 23 und 26.

²⁸ Günter, Manuela, „Wir sind bastarde, freund...“. Feridun Zaimoglus *Kanak Sprak* und die performative Struktur von Identität, in: *Sprache und Literatur* 83, Jg. 30 (1999), 1. Halbjahr, S. 15-28, hier S. 27.

²⁹ Zaimoglu, Feridun, *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg 1995, S. 110.

an, bildet aber doch „eine höchst eigenständige, hybride Kunstsprache“.³⁰ Ähnlich wie Stavarič und Moniková ergibt sich in Zaimoglus Texten damit eine enge Wechselwirkung von Bastard-Sprache und Bastard-Figuren.

In ähnlich identifikatorischem Sinn benutzt auch Zafer Şenocak den Bastard, wenn er die „Bastardsprache“ des Migranten als „dritte Sprache“ des Weder-Noch und zugleich des Sowohl-als-Auch beschreibt.³¹ Wie in Zaimoglus Bastardkonzeption sieht Şenocak in dieser hybriden, von Ausgrenzung bedrohten Sonderstellung des Bastards einen kulturellen, politischen wie auch intellektuellen und ästhetischen Mehrwert. Im ‚Durcheinander‘ der Sprachen und Kulturen liegt erhebliches kreatives Potential, sein Träger ist der Bastard:

Er war ein Zwitter, halb Schatten, halb Körper, halb Traum, halb Wirklichkeit. Er begann zu schreiben. Er schrieb, als würde er sprechen. [...] Die Grenzen verwischten. [...] Die Sprachen hatten sich berührt, waren durcheinandergekommen. Da gab es plötzlich Türken in Europa, da gab es plötzlich Inder, da gab es Afrikaner, Araber.³²

Aus diesen Vermischungen resultieren wiederum wechselseitige Ausgrenzungen; die einzige Lösung, um sich konstruktiv zu verständigen und diese Pluralität kultureller Lebensentwürfe abzubilden, ist für Şenocak die Suche nach einer neuen, einer „bastardisierte[n] Sprache“. Eine solche Sprache des Zwischen, beispielsweise „zwischen Deutsch und Türkisch, zwischen Koran und Bibel, zwischen Byzanz und Asien“, allein kann Heilmittel und „Zuflucht“ sein.³³

³⁰ Skiba, Dirk, *Ethnolektale und literarisierte Hybridität in Feridun Zaimoglus „Kanak Sprak“*, in: Schenk u. a., *Migrationsliteratur*, S. 183-204, hier S. 184. Vgl. ebd., S. 203: Zaimoglu „erhebt [...] Hybridität zum zentralen künstlerischen Prinzip und zeichnet Identitäten des Weder-Noch nach, in einer Sprache in, zwischen und auch neben den Sprachen“.

³¹ Şenocak, Zafer, *Atlas des tropischen Deutschland. Essays*, Berlin 1992, S. 89 und 85.

³² Şenocak, Zafer, *Bastardisierte Sprache*, in: Ders., *War Hitler Araber? Irreführungen an den Rand Europas. Essays*, Berlin 1994 (= Berliner Edition), S. 29-33, hier S. 29f. Diesen Hinweis verdanke ich Stephanie Catani.

³³ Ebd., S. 32f. In Şenocaks Roman *Der Erottomane* kommt es zu einer ähnlichen Verbindung der drei Motive Interkulturalität, Androgynie, Bastard-Figuren. Vgl. Hofmann, Michael, *Die Vielfalt des Hybriden. Zafer Şenocak als Lyriker, Essayist und Romancier*, in: *Literatur und Migration*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2006 (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Sonderbd.), S. 47-58, hier S. 57.