

# Postmodernität in der zeitgenössischen österreichischen Literatur. Eine Analyse anhand der frühen Romane von Michael Stavarič

Johann Georg LUGHOFER  
Ljubiana

**Abstract:** The article analyses the early novels *stillborn*, *Terminifera* und *Magma* by Michael Stavarič in respect of their compliance with the theory of postmodern novels. The analysis concludes that the works of the academically educated writer correspond in very high proportions to the theory and attitudes of post-modernism.

**Key Words:** Postmodern literature, Austrian literature, Contemporary literature, Michael Stavarič,

## Die Postmoderne und ihre Literatur

Die Postmoderne als intellektuelle Strömung etablierte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgehend von Frankreich und den USA in der westlichen Welt als Gegenbewegung zur Moderne, die als totalitär und einseitig abgelehnt wurde, da sie auf falsche Prämissen – wie die Annahme eines Fortschritts der Kultur, Sozialismus oder das von der Aufklärung geprägte Konzept von Vernunft – aufbaue. Der Begriff der Postmoderne wurde zuerst in der Malerei und Architektur verwendet, gilt heute aber insbesondere für die Philosophie und Literatur.

Merkmal der Postmoderne allgemein ist die Auflösung der in der Moderne existierenden klaren, vernunftsbegründeten Ideologien, Weltansichten und zentralisierten Denkstrukturen. Nach Jean-Francois Lyotard fand die Idee der „großen Erzählungen“, absolute und allgemeingültige Erklärungsprinzipien, ein Ende und muss durch „kleine Erzählungen“, eine Vielzahl unterschiedlicher Sprachspiele, ersetzt werden, die einerseits bewusst nur lokale und

provisorische Gültigkeit besitzen, andererseits mit Absicht spontan und situationsgebunden geschaffen werden.<sup>1</sup>

Denker und Autoren der Postmoderne wollen somit eine möglichst heterogene und plurale Entwicklung herbeiführen, welche die Gesellschaft wie Kultur umfasst. Die von der Aufklärung auf einen hohen Sockel gestellte Idee der Vernunft wird dabei relativiert, die Identität des Menschen klarer als instabil erkannt. In der postmodernen Literatur kann daher das Subjekt nicht mehr als autonome und rein rational agierende Einheit wahrgenommen werden.

Das lineare Erzählen bleibt so auf der Strecke. Nicht-chronologische und fragmentarische Zwischenschritte, Abweichungen, Rückblicke und Vorgriffe bestimmen das Tempo. Funktionen von Massenmedien und Technik werden in den Mittelpunkt gerückt, Kunst und Kultur Freiheit abseits jeglicher Nutzbarmachung zugestanden.

Der Leser muss sich so das Geschehen konstruieren, wobei ihm ein weiter Spielraum bleibt. Ambivalenz und Uneindeutigkeit lassen keine Gegenüberstellungen von Gut und Böse mehr zu. Inwieweit der Roman als literarische Form der Postmoderne entgegenkommt, zeigt sich in der Definition von Gero von Wilpert, in welcher der Roman den Blick

[...] auf die einmalig geprägte Einzelpersönlichkeit oder eine Gruppe von Individuen mit ihren Sonderschicksalen in einer [...] Welt [richtet], in der nach Verlust der alten Ordnung und Geborgenheit die Problematik, Zwiespältigkeit, Gefahr und die ständige Entscheidungsfragen des Daseins an sie herantreten und die ewige Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit. [...] Das in das Weltgeschehen eingebettete Schicksal spielt sich in ständig erneuter Auseinandersetzung mit den äußeren Formen und Mächten ab, ist ständige Reaktion auf die Welteindrücke und -einflüsse und damit ständige eigene Schicksalsgestaltung.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien: Passagen Verlag 2009 (Erstmals als *La condition postmoderne* 1979 erschienen).

<sup>2</sup> Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1989, S. 785.

Subjektive Weltvorstellungen, Subjektivität überhaupt, rücken in den Mittelpunkt. Doch die Möglichkeit der Romanprotagonisten zur eigenen Entwicklung, zu selbstbestimmten Subjekten wird in der Postmoderne dekonstruiert. Die Figuren bleiben gleich oder degenerieren sogar und erfahren ihr Leben meist selbst als fremdgesteuert und nicht als Ergebnis eigener unabhängiger Entscheidungen. Das Kunstwerk des Romans wird dabei, wie das Individuum, als offen gesehen: Grenzen zwischen Fiktionalem und Faktischen, Grenzen zwischen den Genren werden aufgehoben.

Der Ausdruck der Postmoderne in der Kunst wird mit Pluralismus des Stils und des Inhalts, Mehrfachcodierung und Grenzüberschreitungen in Zusammenhang gebracht. Das Innovationsstreben und der Optimismus der Moderne werden abgelehnt. Bestehendes Material wird stattdessen auf spielerische, ironische und lustvolle Weise wieder aufgegriffen, zitiert und neu angeordnet. Als zentrales Stilmittel wird die Intertextualität ausgemacht, die sich per Zitat, Anspielung, Collage, Montage, Persiflage, Parodie, ja sogar Travestie, bei der der gleiche Inhalt in einer ungewohnten Form präsentiert wird, und Pastiche, die exakte Nachahmung einer Stilrichtung, Gattung oder des individuellen Stils eines Autors, manifestiert, wobei die Grenze zum Plagiat oft unklar zu ziehen ist. Die Hoffnung der Moderne auf substanziell Neues wird dabei aufgegeben, ihr Innovationsstreben als Fehlentwicklung gesehen.

Die literarischen Texte gehen Wechselbeziehungen mit klar außerliterarischen Narrationen und Texten wie Filmen, Popliedern und Werbung ein, wobei ein enges – zumeist schillerndes – Netz an textlichen Beziehungen gewoben wird. U. a. Jacques Derrida weist auf die Dehnbarkeit, Verhandelbarkeit und Mehrdeutigkeit der Sprache hin. In dieser Spur üben auch postmoderne Autoren Kritik an politischen und gesellschaftlichen Ideologieträgern, indem sie Sprache und Geschichtsschreibung bewusst und dem Leser bewusst machend manipulieren.

Inwieweit diese theoretische Darstellung an der zeitgenössischen Literatur Österreichs überprüfbar ist, soll anhand der drei ersten Romane von Michael Stavarič gezeigt werden.

### **Der „intellektuelle shooting star“ Michael Stavarič**

Siebenjährig kam Stavarič nach Österreich, da seine Eltern aus der damaligen Tschechoslowakei ausgewandert sind. Sein Studium der Bohemistik und Publizistikwissenschaft schloss er 1998 mit der Diplomarbeit *Die Sprachstrukturen tschechischer Schlagzeilen in „Mlada Fronta DNES“ und „Blesk“* ab, wonach er als Rezensent bei *Der Presse* und der Wiener Stadtzeitung *Falter* sowie bei verschiedenen Verlagen als Experte für tschechische Literatur tätig war. Der umtriebige Intellektuelle übersetzte nicht nur aus dem Tschechischen, lehrte Inline-Skating an der Sportuniversität Wien, sondern war auch Executive Coordinator des Präsidenten des Internationalen P.E.N.-Clubs und Sekretär des tschechischen Botschafters a. D. Jiri Gruša. Heute lebt er als freier Schriftsteller in Wien.

In biographischen und journalistischen Kommentaren zu Stavarič ist immer wieder der Begriff „intellektueller Shootingstar“ zu finden,<sup>3</sup> eine Zuschreibung, die leicht verständlich wird, wenn man sich die große Zahl der allein in den letzten Jahren erhaltenen Auszeichnungen und Preise vor Augen führt: Allein in den ersten Monaten 2010 erhielt er das Wiener Autorenstipendium und sein Kinderbuch *BieBu* kam auf die IBBY Honour List. 2009 erhielt Stavarič den Literaturpreis Wartholz, den Hohenemser Literaturpreis, das Stipendium der Max Kade Foundation New York, den Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur, das Mira-Lobe Stipendium des Österreichischen Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur sowie den Kinderbuchpreis der Stadt Wien. Im Jahr davor erhielt er den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis, den Förderpreis der Stadt Wien, das Arbeitsstipen-

---

<sup>3</sup> Z. B. in Krimbacher, Elisabeth: Michael Stavarič: *Normal sind eh die Anderen*. In: *Presse-Schau fenster*, 22.06.2007. (<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/312090/index.do> – Zugriff 26.05.2010).

dium der Robert-Bosch Stiftung und das Projektstipendium für Literatur des Österreichischen Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur.

Seine zahlreichen Veröffentlichungen in Zeitschriften und Anthologien, die oft lyrischen Charakter haben, können hier keine Berücksichtigung finden. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit seinen ersten drei Romanen, die neben seinen Kinderbüchern auch den Grundstock zu seinem Erfolg legten.

### ***stillborn*, der Debutroman**

Der 2006 erschienene Roman trägt den englischen Titel *stillborn* und ihm ist ein englischsprachiges Zitat, der Beginn von Chris Isaaks romantisch-verworrenem Popsong *Wicked Game* vorangestellt. Man sucht nicht lange nach weiteren intertextuellen Verweisen. Der Name der Hauptfigur, einer Wiener Immobilienmaklerin, lautet Elisa Frankenstein. Elizabeth heißt auch die Ziehschwester und spätere Braut von Mary Shelleys *Dr. Frankenstein*, der den seelenlosen, künstlichen Menschen erschafft. Die Elizabeth dieses bekannten Romans wird dann von eben diesem Monster ermordet. Es bleibt eine ironische Bezugnahme auf Mary Shelleys gothic novel, denn Elisa scheint die Ermordete und ein seelenloses Monster zugleich zu sein. Der Bezug wird explizit, als Elisa offensichtlich nicht zum ersten Mal eine Verfilmung des bekannten Stoffes im Fernsehen sieht: „Ich bin tot, tot, tot, tot wie Frankenstein, auch so hässlich. Herr Doktor, Sie wissen, Frankenstein, das Monster, ich bin seine Schwester.“<sup>4</sup>

Elisa sieht sich selbst als Totgeburt, engl. *stillborn*, was zum wiederkehrenden Motiv wird: „Lebe, atme“ muss sie sich scheinbar immer wieder selbst zurufen. Das lebensspendende Organ Herz und Herzliches rufen bei ihr auch nur unangenehme Assoziationen hervor: „Herz, bei dem Wort läuft es mir kalt über den Rücken.“ (s 18).

An weiteren Anspielungen fehlt es nicht, sei es aus Film oder Fernsehen: Zitiert wird aus *Casablanca* sowie Robert Lembke –

---

<sup>4</sup> Stavarič, Michael: *stillborn*. Salzburg: Residenz 2006, S. 54 – in weiterer Folge mit der Sigle s und Seitenzahl in Klammer im Text genannt.

„Welches Schweinderl hätten S' gern?“ (s 116) – ganze Westernsequenzen werden karikierend durchgedacht. „Johnny, du spielst ein gefährliches Spiel, merk dir, wer nicht aufpasst, fängt sich schnell eine Kugel ein.“ (s 124) Die Bedeutung der Medien und der Technik sind für die Protagonistin zentral, sie erstellt immer wieder Listen – z. B. eine Liste von Sachen, von denen sie keine Ahnung hat „Also, worüber weiß ich so ganz und gar nichts: dich, sie, ihn, uns, eine Seele, über alles andere weiß ich aus dem Fernsehen, das ist zwar nicht echt, aber es ist ein Anfang.“ (s 31) Auch die Werbung kommt nicht zu kurz, wenn eine ungeliebte Kollegin mit dem Spruch „An meine Haut kommt nur Wasser und CD“ Elisas Wut hervorruft (s 58) oder bedeutende Überlegungen im Büro in eine Duplo-Pralinenwerbung münden (s 141). Auf Art der Popliteratur finden Marken auch darüber hinaus Erwähnung, sei es eine Prada-Tasche oder ein Cola-Automat, in dem ein Traum von leerem Raum, Hölle und Himmel gipfelt. (s 29)

Kinderkultur findet ebenso ihren Platz, wenn der Polizist Georg unter der Dusche „Wir lagen vor Madagaskar, hatten die Pest an Bord.“ (s 145) singt, oder wenn der junge Vater Horst die österreichische Verkehrssicherheitsikone Helmi zitiert: „Viel besser wär's auf dieser Welt, wenn man Augen und Ohren offen hält.“ (s 30) Die vom Leser schon als Brandlegerin erkannte Elisa zitiert Grisu, den kleinen feuerspeienden Drachen, der später noch namentlich erwähnt wird (s 167), da sie schon jung „Feuerwehrmann werden“ wollte (s 136). Ebenso bekommen die Reit- und Pferdelust, die Aggression und der sexuelle Appetit Elisas einen Bezug zu kindlichen Spielen: „Hoppe, hoppe Reiter, wenn er fällt, dann schreit er.“ (s 41) Da sie nur eine attraktive Immobilie für mehrere Interessenten hat, erfährt ihr professionelles Angebot in Elisas Gedanken eine kindliche Ausformulierung: „Auszählen: Ene mene muh und draus bist du.“ (s 62f.) Der Genuss einer Rentierleber, einer skandinavischen Spezialität, ruft Assoziationen zur weihnachtlich-amerikanischen Populärkultur hervor: „hoffentlich hatte Rudolf ein erfülltes Leben“. (s 165) Über Kinderreime und -sprüche hinaus werden die oberösterreichische Rockband Sergeant Steel sowie teils verfremdete Redewendungen und Sprüche erwähnt.

So verwischt der Roman ständig die Grenzen zu anderen Genres sowie zum Faktischen, und entzieht sich jeder Einordnung. Die Elemente des Krimis sind offensichtlich: die Verbrechen – Brandstiftung in den Wohnungen des Immobilienbüros und weit zurückliegende, nie aufgeklärte Morde an gleichaltrigen Mädchen in Elisas Heimatdorf – samt einem Ermittler, Georg, der Elisas Geliebter wird.

Doch zum Krimi wird der Roman nie; Erwartungen werden an keiner Stelle erfüllt. Ein Bewusstseinsstrom voller Wiederholungen und auch textinterner Anspielungen, ein Monolog Elisas, wird nur zum Teil vor ihrem Psychiater ausgesprochen, zumeist nur gedacht und manchmal auch direkt an den Leser gerichtet. Die Metanarrative begegnet uns, wenn Elisa theaterreif zur Seite spricht, für den Leser erklärt und kommentiert.

Elisas Gedanken sind keineswegs chronologisch organisiert, Bewusstseinssetzen wechseln sich meist sprunghaft ab. Ihre Hektik und Gehetztheit überträgt sich auf die Sprache, Ellipsen, Punkte und vor allem Kommata dominieren die Syntax. Ironische Reste einer Chronologie tauchen höchstens in den immer wieder auftauchenden, in Elisas Gedanken zentralen Listen für alles mögliche auf, so auch ganz profan für den Einkauf und die Tagesorganisation, etwa: „Müll raustragen, Katze füttern, Regenschirm kaufen, Katze streicheln, Zahnseide, Maiskolben (sie ahnen nicht, wie die Freude machen), Schuhe, Schließfach ausräumen, in der Hölle schmoren. Etwas in der Art, die Reihenfolge, im Prinzip egal.“ (s 153)

Dem Autor hingegen ist die Reihenfolge sicher nicht egal, doch chronologisch baut sie sich nicht auf. Übrig bleibt nur die sich distanzierende Besprechung einer aufbauenden Chronologie: Elisas Geschichte kennt keinen alleinigen Anfang: „ein Anfang, der setzt sich von selbst, ganz allein“, und Elisa erstellt wieder eine Liste der „Anfänge: Ich beginne, alle Anfänge in meinem Leben zu dokumentieren. Ich bin eine Totgeburt, war tot, als ich zur Welt kam, der Tod war mein Anfang, der erste. Meine Mutter, ein Anfang, mein Vater wohl auch, die Schule, die Jugend, die Pubertät, das Studium, der erste Job, der zweite, [...]“ (s 30)

So wird die Protagonistin von den Anfängen getrieben, sehr selbstgesteuert scheint sie nicht zu sein: „Manches kann man sich schon aussuchen: Radiosender, Kreuzungen, Fahrstreifen, Kaugummisorten, Brillen, Putzmittel, Pelzmäntel.“ (s 12f.) Verkettungen von Zufällen und Strukturen scheinen die Handlung voranzubringen, deswegen landet auch ein Schwarzer als erster Verdächtigen unschuldig in Polizeigewahrsam. Selbst die „toughe“ Elisa passt sich nur an, und erkennt darin auch ein ewiges Gesetz: „In Wahrheit, da passe ich mich den Druckverhältnissen an, innen, außen, wo ich eben gerade bin, mit Physik hat das zu tun, nur damit.“ (s 46) Die Weisheit, dass man sein Schicksal nicht bestimmen kann, wird ihr schon von der Mutter weitergegeben: „Mutter meint, eine Frankenstein, die riecht, was auf sie zukommt, nur ändern kann sie daran nichts.“ (s 129)

Elisa hat ein zerrissenes, vielschichtiges Wesen, zieht von einer Wohnung in die nächste um, nur die Waschmaschine – sie pflegt einen gewissen Sauberkeitsswahn – und wenig mehr begleiten sie. Sie ist hin- und hergerissen zwischen Depressionen, Leeregefühl, Suizidgedanken und gesellschaftlichen und professionellen Anforderungen. Als Individuum ist sie keineswegs eine abgeschlossene Einheit. Auch sprachlich ersetzt sie ihr „Ich“ gerne durch Pronomenreihen wie „ich, du, sie“ oder „er, ich, wir, sie“. Sie selbst erfasst sich auch in der dritten und zweiten Person – z.B. in erotischen Begegnungen mit Georg: „Am Abend, wir treffen uns spontan, er, sie, ich atmen, atmen gemeinsam“ (s 78) oder „Wir, er, ich, sie, feiern, ficken, essen, schauen fern, bei ihm, ficken, [...]“ (s 154). Auch mit ihrer Mutter verwischen sich die Grenzen zwischen Individuen: „Grete, reicht mir ihre Hand, sie, ich, eins, zwei, Fleisch, Blut.“ (s 144)

Die Normalität ihres Daseins täuscht sie nur vor: Sie nimmt Psychopharmaka. Ihre sexuelle Beziehung mit dem aggressiven Zuchthengst Aaron von Winterfels wird nicht über die Kollegen im Gestüt hinaus bekannt. Dem mittlerweile verstorbenen Pferd gelten ihre wärmsten Beschreibungen und Gefühle. Nächtens besucht sie leere Wohnungen und erträumt sich nicht nur dann andere Leben u. a. voller bürgerlicher Familienszenen.



Ihre Professionalität lässt sie zur umsichtigen Verkäuferin werden. Sie ist trotz ihrer angeblichen Herzlosigkeit ein hilfsbereiter und freundlicher Mensch, passt auf das Baby einer Kollegin auf, besucht als einzige ihren gelähmten, ehemaligen Reitlehrer im Krankenhaus, obwohl sie als eine der wenigen Schülerinnen keine sexuelle Beziehung mit ihm hatte, und trägt einer alten Frau die schweren Einkaufstaschen.

Nicht nur Elisas Persönlichkeit, auch der Roman ist vielschichtig, mehrfachcodiert und lässt wenig klare Schlüsse zu. Der Leser erlebt in Elisas Gedanken eine Brandstiftung mit: wie sie sich Benzin besorgt, was in Brandfällen stets verwendet wird, später in der Wohnung verteilt und anzündet. Oder ist es ein weiterer Tagtraum? Ihr Chef Schmidt wird nämlich auf frischer Tat ertappt, Kanister werden bei ihm gefunden und er gesteht alle Brandstiftungen.

Gegen Romanende erfahren wir wiederum vom Zündeln in ihrer Kindheit mit ihrer Mutter. Auf eine diesbezügliche Frage des Psychiaters hat sie schon früher höchst nervös reagiert. Am Schluss fährt sie auch alleine auf Urlaub gen Norden, da Georg sich mit einem neuen Brand beschäftigen muss, obwohl der geständige Brandleger in Haft ist. Dem Leser bleibt nur ein starker Verdacht, keine Klarheit.

Erst am Ende bekommt zudem der oft angesprochene Herr Doktor einen Namen, überraschend Dr. Frankenstein: „Mit meinem Knie ist es so, Doktor Frankenstein, ich brauche unbedingt ein neues, das viele Treppensteigen heutzutage, Sie verstehen gewiss.“ (s 168) Antworten auf die Fragen, ob der Psychiater wirklich so heißt, ob er ihr Vater oder die Romanfigur Shelleys ist, bzw. ob das von Kindheit an verletzte Knie wegen der Treppenaufstiege bei Wohnungspräsentationen oder beim Brandlegen so gefordert wird, kann sich der Leser nur ausmalen.

Eigentlich kümmert es auch wenig, denn von einer Moral hat sich der Roman ebenso verabschiedet. Die Protagonistin kennt keine übergeordnete Instanz: Am Monologbeginn stellt sie klar: „Lebe, atme, gehe, aus, fort, es gibt keinen Gott, da brauchst du dir auch nichts vormachen.“ (s 11) Schon als Kind wollte sie nicht in

die Kirche, heute sieht sie das Gebäude als Immobilienfachfrau: „Unsere Kirche, 1843 m<sup>2</sup>, mit Keller, Kreuzgewölben, [...]“ (s 50) Klar wird ihr von der Mutter mitgegeben, dass sie sich keiner Moral unterzuordnen hat: „Grete meinte, ich kann alles machen, was ich nur will, ich bin ein ganz besonderes Kind, eine Frankenstein, ihr Fleisch, Blut, ich solle das nie vergessen.“ (s 159) Doch auch Karriere und Geld füllen bei Elisa keineswegs die Leerstelle. Die erfolgreiche Businesslady sieht die Tricks des Verkaufs mit Distanz, ebenso den Erfolg: „Ich traf einen Mann, männlich (ich erwähne das extra), erfolgreich, er spricht von Erfolg, worin liegt der, bin ich es etwa auch?“ (s 24) Das Fehlen einer zentralen Instanz scheint als Manko wahrgenommen zu werden: „Ich bin geneigt anzunehmen, dass mit dieser Welt etwas nicht stimmt, Sie doch auch?“ (s 130)

Eine Unterscheidung zwischen Gut und Böse wird nicht ermöglicht. Der Ermittler Georg, eine nicht unsympathische Figur, findet lange keine Spur, bis deswegen sein Vorgesetzter gehen muss und er befördert wird. Daraufhin steht er unter Druck und sofort wird Schmidt – vielleicht doch nicht zu Recht – gefasst und gesteht. Doch Georg hatte ihn vorher schon aufgrund der abkassierten, hohen Versicherungssummen ins Auge gefasst. Vielleicht mussten für die Karriere des guten Polizisten noch weitere Wohnungen brennen und Menschen sterben?

Vielleicht ist Elisa die Pyromanin und Georg weiß davon? Gerichtet wird im Roman niemand, es bleibt eher eine achselzuckende, pseudopsychologische Erkenntnis der Protagonistin: „Vielleicht gibt es für alles eine Erklärung, in der Kindheit.“ (s 17)

Dies scheint auf die Familie Frankenstein zuzutreffen: Die vulkanartige Mutter Grete – mit Narbe über dem Herzen – bleibt unmenschlich und ohne Biographie, immer war sie eine Außenseiterin im Dorf. „Das wenige weiß ich von Vater, aber manchmal glaube ich, er hat auch das nur erfunden, damit sie irgendeine Vergangenheit hat, einen Anschein von Identität, etwas, woran man sich festhalten kann.“ (s 109) Sie lässt die Tochter mit toten Tieren spielen. Sie provozieren und beobachten gemeinsam den Kampf zweier Ameisensorten, holen wilden Honig. Die Mutter

wird für den Leser bald die Verdächtige in der lang vergangenen und von Elisa scheinbar vergessenen Mordserie im Heimatdorf: „Hurenkind, das sagen sie, Mutter, in der Schule, am Heimweg, ich höre das oft, es hört nicht auf, Mutter. Grete will wissen, wer genau, was sagt.“ (s 128) Auf ihre neugierigen Fragen bekommt die erwachsene Elisa ein Paket mit Artikeln zu den Mordfällen und fünf Knochen wie Zahnstocher, offensichtlich die Zeigefinger der mobbenden und damit auf Elisa zeigenden Schulkolleginnen, die bei den Morden abgetrennt wurden. Der Leser ist wenig überrascht, doch auch Elisa nicht. Selbst ihre Gedankenströme scheinen nicht alles offenzulegen. Sie legt sich selbst falsche Fährten, so erinnert sie sich an einen Schokolade verschenkenden Fremden in einem Mantel mit Fellkragen. Angeblich hat sie ihm mit ihren Augen wie Lava Angst eingejagt.

Moral bleibt nur als karikiertes „Gutmenschentum“, das nur noch Ziel von Elisas Zynismus sein kann. So scherzt sie vor dem Psychiater: „Sie haben ja keine Ahnung, was sich so anhäuft, im Lauf einiger Stunden nur, in denen mich das Wohl der Welt beschäftigt. Jetzt glaubt er, ich bin wirklich verrückt geworden. Das war nur ein Scherz, Herr Doktor, Sie wissen ja, was kümmert mich die Welt, das wissen Sie doch.“ (s 90) Rettung der Mitmenschen und Umwelt kann der Leser nur als humorvolle Seitenhiebe begreifen. Wenn die vermeintliche Brandlegerin daran denkt, Diesel zu kaufen, „der Umwelt zuliebe“. (s 103)

Humor und Ironie ist ein durchgängiges Stilmittel des Romans auf verschiedenen Ebenen: die Tagträume handeln von einer „intakten“ Familie, die es wegen der beruflichen Verpflichtungen des Ehemannes nie ans Meer schafft. Elisa begreift nicht, warum sich die hübsche Kollegin in ihrem Büro wiederfindet, „dabei hätte sie sich die Jobs aussuchen können, mit dem Busen. Ich glaube ja, sie hat unser Büro gewählt, weil sie unser Haus an einen Berg erinnert, eine Felswand, hoch und senkrecht. So sind sie für mich, die Tiroler.“ (s 64) Sprachliche Witze tauchen ebenso auf – „beide halten wir nur an sehr roten Ampeln.“ (s 76) wie amüsante Selbstreflexionen – „sie hat blaue Augen, die Kuh, die dumme (oh ja, ich bin gänzlich frei von Vorurteilen).“ (s 120) und Kommen-

tare wie zum Betriebsessen beim Italiener über der Straße „kaum sind wir da, amüsieren wir uns.“ (s 135) Die Reihen in den Listen und anderswo sind immer humorvoll: „Ich, Schmidt, drei Partner (einer ist mir ganz unbekannt), zwei Sonderermittler, eine Stenotypistin, zwei Zimmerpflanzen.“ (s 59) Gedankensprünge von Todesfällen zu Büroalltag und anderen pragmatische Überlegungen bergen auch ihr Quantum schwarzen Humors.

Ein Ende findet der Roman ebenso wenig wie einen Anfang: die Brände scheinen sich fortzusetzen, die Linie der Frankensteins wird durch ihre mögliche Schwangerschaft weitergeführt. „Sie fährt, du, sie, du, die Wege verkürzen sich, Magma, Lava, es geht immer irgendwie weiter, es passiert, nichts passiert, es ist nie etwas passiert.“ (s 171)

### Terminifera

Dem 2007 erschienenen Roman steht erneut ein fremdsprachiger Titel voran, diesmal der Fachname einer australischen Wanderheuschrecke, die am Wiener Fensterbrett des Protagonisten auftaucht. Erneut dient ein englisches, leicht abgewandeltes Songzitat – diesmal aus Damien Rices *The Plover's Daughter* „And so it is/The shorter story/No love no glory/No hero in the skies“<sup>5</sup> – als ein durchaus postmodernes Motto des Textes. Die zentrale Referenzstelle ist diesmal das Vorgängerwerk *stillborn*. Wieder tauchen wir in die Gedankenwelt eines Außenseiters ein, der Pillen nimmt und eine schwere Kindheit ertragen musste. Die erzählende Hauptfigur nennt sich Lois Lane, so heißt die Freundin Supermans, der die Romanfigur wie Mr. Spock begleitet – scheinbar als eine Art imaginativer Helfer und Ratgeber. Superman wird dazu detaillierter besprochen, auch seine Schöpfer Jerry Siegel und Joe Shuster. Comics erlangten für den Erzähler offensichtlich Kultcharakter, obwohl oder weil der Heimzögling gar keine lesen durfte. Leseindrücke sind für ihn klarer – und wohl schöner – als

---

<sup>5</sup> Stavarič, Michael: *Terminifera*. Salzburg: Residenz 2007, S. 5 – in weiterer Folge mit der Sigle T und Seitenzahl in Klammer im Text genannt.

reale Erlebnisse: „Ich erinnere mich, wie ich zum ersten Mal Mutanten sah.“ (T 42)

Eine Vielzahl weiterer Verweise auf die Populärkultur kommt hinzu; es handelt sich erneut um einen höchst offenen Text, der insbesondere Elemente der Kinder- und Jugendwelt der 70er und 80er einfließen lässt. Der erwachsene Lois fühlt sich immer noch dem Raumschiff Enterprise nahe: „Ich betrete Welten, die noch nie ein Mensch zuvor gesehen hat.“ (T 129) Film und Fernsehen übernehmen zentrale Rollen: Die frühen Stummfilmschauspieler Charlie Chaplin, Buster Keaton und Lon Chaney werden wie Humphrey Bogart und Ellen Ripley, die von Sigourney Weaver dargestellte Hauptfigur der *Alien*-Filmserie, angesprochen. Der Traumfrau Candy – wohl aus der gleichnamigen erotischen Fantasykomödie aus dem Jahr 1968 – träumt Lois nach; Fernsehen an sich taucht sogar in seinen Träumen auf.

Weder Sexualität noch Aufnahme in einen Erwachsenenzyklus scheinen Initiation für Lane bedeutet zu haben, sondern die Begegnungen mit Film und Fernsehen: „Meine erste Begegnung mit einem Fernsehgerät, im Heim, voller Übermut habe ich zwei Tage lang nicht geschlafen. Es heißt, man erinnert sich ewig lang an den ersten Geschlechtsverkehr, in allen Facetten. Aber nur, wenn kein Fernseher läuft. Ehrlich!“ (T 10)

Wie Lois die Welt erlebt, ist zutiefst von Fernsehen und Film beeinflusst: Er denkt bewusst in Rückblenden, Stimmen sprechen im Hintergrund, er sieht die Kameras in Geschäften, ganz „Wien bleibt eine Kulisse“ (T 48) und sein Hund Sammy bellt im Off. Sogar seine Phobien bezieht er aus Filmen, wie die Flugangst. Realität und Fernsehübertragung vermischen sich dabei leicht: „Gestern zeigten sie im Fernsehen das Dorf Dariaoganj, sechshundvierzig Kinder waren dort plötzlich verschwunden, weg von der Bildfläche.“ (T 135) Andere Angstszenerien sind als Filmszenen rekonstruierbar: „*Mit Augen ist das so, Lois, die sind ganz schnell aufgeschnitten, quellen aus den Höhlen, das kann praktisch jedes Kind.*“ (T 80) Wer denkt da nicht an *Un Chien Andalou* von Salvador Dalí und Luis Bunuel? Sogar der Urknall wird filmisch weitergedacht: „Es soll verdammt laut gewesen sein,

eine leere Leinwand will mit Getöse gefüllt werden, einer dieser schrecklich modernen Regisseure sprach darüber.” (T 130)

Lois ist nicht im anspruchsvollen Kino zuhause, er ist den populären Genres zugewandt. Schon der monatliche Kinoausflug im Heim mündete da mal in Enttäuschung: „Später im Film, dort starb nicht mal wer, die gingen miteinander essen oder schlafen. *Das ist ein Streifen mit Anspruch*, erfuhren wir. Wer bitte will diesen Scheiß sehen?” (T 85)

Viele weitere Zitate und Anspielungen an die Popkultur sowie populäres Wissen scheinen vom Fernsehen auszugehen: Marie Antoinette, Jack the Ripper und Mackie Messer tauchen auf (der Protagonist würde sich aber nur eigene Körperteile gerne entfernen lassen.) Popsongs tauchen auf, Literatur bleibt in dieser Gedankenwelt abgeschlagen im Hintergrund. Zur Jugendkultur zählt wohl der erwähnte Jack London. Seinem Hund Sammy liest er Joseph Conrads *Das Herz der Finsternis*, übrigens die Vorlage vieler Verfilmungen wie Francis Ford Coppolas' *Apocalypse Now*, oder Per Olov Enquists Krankheitsgeschichten der Liebe, *Der gestürzte Engel*, vor.

Nach dem ironischen Motto „Heutzutage ist doch alles irgendwie Kunst.” (T 122) werden Genre Grenzen elegant und explizit übersprungen: „*Do not cross the line*. Wer hält sich da noch dran?” (T 72) Der Erzähler verbindet Faktisches mit Fiktionalem, Vernunft mit teilweise paranoiden Vorstellungen. Collagecharakter gewinnt der Roman durch seine Vielzahl an Einschüben: es finden sich kursiv gesetzte Dialogstellen, darunter Dialektwendungen und Schülersprüche aus dem Heim – wie „Sei kein Lulu!” (T 11) oder „Besserwisser. Hosenpissler.” (S 107) –, dunkle Träume – „Mit meinen Träumen, da stimmt etwas nicht, da fährt niemand auf Kreuzfahrt, kein Walzer, nicht ums Verrecken. Von der Pike auf Alpträume.” (T 11) –, kurze englische Textstellen, lexikonartige Einschübe zu Ironie, Klebstoff, Lüge, Übergriff, Bauch, Redundanz, Distanz, Stoffwechsel, Ignoranz, Analogie, Rigorosität, Potenz, Extravaganz, Perspektive und Querulanz, die zwar formal mit kursivem Schlagwort und dessen Artikel beginnen, sich aber bald in Assoziationen auflösen.

Wissensfetzen als weitere informelle Exkurse werden der Erfindung des Klopapiers und des heißen Wassers, Serienmördern, den Gebrüdern Wright, Charles Lindbergh, Folterungen, Robben, dem Kannibalismus, Fußballern und den Hunden von historischen Persönlichkeiten gewidmet.

Auch die Verwendung unterschiedlicher Sprachspiele und fehlende klare nachvollziehbare Übergänge tragen zum Collage- und Montagecharakter des Romans bei. Werbesprüche in z.T. abgewandelter Form tauchen auf sowie Unternehmensnamen. Lakonische Anspielungen – wie auf den xenophoben Briefbombenattentäter in Österreich – runden das zeitgenössische Bild ab: „Der Primar ist Jude, nahm den Brieföffner zur Hand. Bumm!“ (T 85) Diese Sprache ist selbstverständlich höchst bewusst gewählt, so Stavaric in einem Interview:

Ich glaube, es ist eine sehr zeitgemäße Sprache. Meine Generation ist ja schon mit dem Internet – bzw. mit dessen Anfängen – aufgewachsen. Das hat letztendlich das gesamte Schreiben – im positiven Sinne revolutioniert, im negativen beeinflusst – weil man sehr schnell Zugang zu allen möglichen Informationen bekam. Im Google-Universum wird die Welt fragmentarisch abgebildet, man kann alles betrachten und seine Auswahl treffen. Es gibt bei mir immer wieder Fragmente aus der Werbung, der Musik, dem Internet – aus der Unterhaltungsbranche im weitesten Sinne. Es sind dies wie gesagt Elemente, mit denen ich groß geworden bin, und die, in meiner zeitgenössischen Literatur, integriert werden wollen.<sup>6</sup>

Die Handlung, die es in Ansätzen – doch ohne Spannungsbögen – gibt, ist keineswegs linear und chronologisch. Anfänge spielen auch hier eine Rolle – Lois' erste Mutanten, erster Film und erster Fernseher werden von der ersten Amerikanerin und dem ersten Schwimmbadbesuch abgerundet. Abschlüsse erfahren wir weniger. Der rote Faden entpuppt sich in der Vorstellungswelt des Erzählers als Spur einer Person mit Nasenbluten, die wohl kein Taschentuch

---

<sup>6</sup> Interview: Michael Stavaric über sein neues Buch „Terminifera“. In: wieninternational.at – (<http://www.wieninternational.at/de/node/2915> – Zugriff am 26.05.2010)

zur Hand hatte. So beginnt auch das erste Kapitel als 0. und nicht als Erstes. Die einzelnen Kapitel beginnen immer wieder mit der autosuggestiven Bestätigung, dass es keine Monster gäbe, und drehen sich dabei im Kreis. Die fehlende Linearität der Handlung wird auch bewusst als Vorwurf thematisiert: „*Warum zum Teufel kannst du etwas nicht ganz normal erzählen, wie jeder andere auch. Damit man folgen kann?*“ (T 84)

Die Sprache ist zwar ruhiger, weniger gehetzt wie *stillborn*, lyrischer, doch immer noch gerne verwirrend, sprunghaft und assoziativ. Der Text verzichtet immer wieder auf Endverben, die vom Leser automatisch rekonstruiert werden.

Die Personen sind nicht stabil, ständig in Transformation und Anpassung begriffen, die Dermatologin Kristina Kristen wird gar elastisch genannt. Als Nachbar im höchsten Stock des Miethauses kann Lois den Wandel auch an ihrem Türschild nachvollziehen:

Ich erinnere mich an Kristinas Türschild, als ich dort einzog, auf dem stand *Kristina*, in großen Balkenlettern. Später schon *Kristina K.*, dann *Doktor Kristina Kristen*, *Frau Doktor Univ. Prof. Kristina Kristen*, wohlgemerkt *Dermatologin*. Nicht zu vergessen, *Fachärztin für Allergologie, Vernerologie, Immunologie*. Bald wurde das Türschild zu lang und musste vertikal ins Holz genagelt werden. Auch *shit*. (T 138)

Die Menschen verwandeln sich, meist zu Monstern: „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. Man erkennt nur sich selbst, ganz schön unheimlich! *Mr. Hyde, würden Sie kurz den Spiegel halten?*“ (T 42)

Die Ärztin Kristina führte schon als Studentin wilde Transformationen von Menschen, wenn auch von Leichen, durch:

Beim Studium, da schlich sie regelmäßig mit Kollegen in den Sezierraum. Nach Mitternacht Leichen schröpfen, bei Kerzenschein. Man nimmt ein Skalpell, schält vorsichtig die Haut ab, ohne sie allzu sehr zu verletzen – Pathologen sagen verletzen, niemals beschädigen -, danach



stülpt man die Haut einer anderen Leiche über. Das ist wie mit einem Kondom, wenn es gut gemacht ist. (T 41)

Dabei löst ein Überstülpen beim Erzähler und somit Leser eher Unbehagen aus, so an anderer Stelle: „Im Heim hatten wir Kakerlaken gefangen, mit bloßer Hand. Ich wollte mir nichts überstülpen, keinen Gummi, nichts, da verliert man das Feingefühl. Wenn es um Bruchteile von Sekunden, ich meine, wenn schon etwas Spaß macht, warum dann mit Gummi?“ (T 69) Doch es scheint Pflicht zu sein, das Feingefühl nicht zu behalten. Alle können sich nur anpassen, nicht ihr wahres Gesicht zeigen: „Menschen sind einfach nur Denkschablonen, zum Überstülpen, um den Schein von Normalität zu wahren, um der Sehnsucht nach Ordnung Genüge zu tun.“ (T 45)

Die Erzählfigur selber hat ebenso keine stabile Identität, Erinnerungsfetzen aus der Kindheit, keine Papiere, keine Eltern, keine verbürgte Vergangenheit, die Papiere sind verbrannt, die Heimleitung hat oft gewechselt, nichts ist sicher und klar. Sicher ist nur die Unsicherheit: „Die Variablen werden zu Konstanten. Tatsächlich kann man mit Konsonanten besser rechnen, sie bergen keine bösen Überraschungen.“ (T 25)

Wenig wird geklärt. Der Leser muss sich so manches zusammenreimen, vieles in seiner Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit akzeptieren. Der Roman bietet sich auch für eine queere Lesart an. Geschlechtsgrenzen verschwimmen – schon Elisa wurde im Vorgängerroman als „Muttersöhnchen“ bezeichnet. Lois wird trotz des Frauennamens zumeist männlich beschrieben und gesehen, war offensichtlich in einem Bubenheim, wo er Verletzungen auf sich nahm, um sich kurze Haare zu schneiden, um nicht für ein Mädchen gehalten zu werden. Er spricht aber ebenso von seinen „Titten“, bekommt scheinbar die Periode, wird immer wieder als Mädchen gesehen und bezeichnet sich selber so. Die Androgynität wird auch in Kinderreimart thematisiert: „Ich erinnere mich, ein kleines Mädchen in einem Heim, das wollte ein Junge sein, gemein gemein.“ (T 83) In der Manier jüngerer Fernsehserien und Filme, feminine Homosexuelle sympathisch-amüsant

darzustellen, gibt es immer wieder vertraute Gespräche unter (Stations-)„Schwestern“ – so zwischen Mona und Lois. Mit Mona Moore wird übrigens einmal mehr eine Grenze zum Faktischen überschritten, denn Stavarič entlehnt den Namen einer Radiomoderatorin, Sängerin und Songwriterin, die auch den Roman mit dem Autor gemeinsam im Literaturhaus Wien gelesen hat.

Transsexuell wird auch der Hund dargestellt. Wie der Hengst für Elisa scheint er das zentralste, geliebteste und in mancher Hinsicht menschlichste Wesen im Leben Lois'. Er ist auch das einzige familienorientierte Wesen im Roman: „Mein Hund will eine Familie gründen.“ (T 23) Später – als „zweiter Hund“, was so eher an einen Partner erinnert, – bekommt er einen Namen: „Sammy, Sammy Davis Junior. Braun, zierlich, sexy. Aber mir war er zugelaufen, ausgerechnet mir.“ (T 38) Dass der zugelaufene Hund als sexy gesehen wird und ihm zugelaufen ist, wirft weitere Fragen auf, er benimmt sich auch nicht gerade keusch und „steckt seinen Pimmel gerade in eine Hundedame namens Lorraine.“ (T 54) Noch seltsamer wird es, wenn Sammy Lois eine Szene macht, weil dieser zum Frühstück wohl eine Haschischzigarette mitgeraucht hat. (T 75) Wenn bei der Fahrt vom Flughafen kurz das Gefühl aufkommt, dass es zwischen Kristina und Lois funktioniert, liest man zweideutig, dass „Sammy im Kofferraum [poltert], bestimmt ist ihr schlecht. Bei Kristinas Kurvenlage kein Wunder.“ (T 81) Am Ende ist Sammy gestorben und wird höchst seltsam verabschiedet: „Sammy war mir eine gute Frau. Eigentlich Samantha...“ (T 146)

Transformation findet vor allem im Krankenhaus statt. Viel kreist um diesen Arbeitsplatz, ein klassischer Raum als Sinnbild für Technisierung und Automatisierung des Menschlichen, wo Verletzungen und Tod zum Alltag werden – „*Der Tod ist wie der Punkt am Ende eines Satzes, nur nicht ganz so wichtig.*“ (T 67) –, keinesfalls ein Ort der Heilung und Genesung: „*In einem Krankenhaus kann man doch gar nicht gesund werden.*“ (T 135)

Intensive, filmnahe Bilder tauchen dort auf: eine sterbende Patientin schleudert Blut „wie eine Wäschetrommel“ durch die Gegend, Lois kommt kaum nach mit dem Aufwischen. Heimlich

scheint er mit diesem Schmutzwasser die Rosenhecken zu gießen, sonst empfände er es als eine Verschwendung. Doch damit ist nicht Schluss: „Kaum lauf ich wieder zurück, kommt ein Mann hereingetorkelt, der Rettungsfahrer mit dem abgetrennten Arm in seiner Kühltasche. Darunter zwei Dosen Bier.“ (T 60)

Wie schon in Kristinas Studienzeiten finden transformierende Operationen statt, aber keine Schönheitsoperationen. Die Idee, sich etwas amputieren zu lassen, fasziniert Lois. Unfälle an Bein und Knie scheinen damit Hand in Hand zu gehen. Angeblich ließ er sich zu Weihnachten sein Bein kürzen, der Arm soll folgen: „*Irgendwann lasse ich mir auch noch den Arm abnehmen, bis zum Ellbogen, das glaube ich wirklich.*“ (T 82) Diese Gedanken einer Selbstvernichtung durch Amputationen werden kommentarlos zugelassen, auch andere Menschen haben diesen Wunsch: „Ein verlockender Gedanke. Sich Stück für Stück davonzustehlen.“ (T 94) Wie für Lois sind die ersten Male für Kristina bedeutend, sie hat eine Fotosammlung dazu: es sind Serienbilder von Selbstporträts mit glanzlosen Augen und – den jeweils erstmals – amputierten Gliedern anderer Menschen. Visuelle Impulse mögen auch hier eine Rolle gespielt haben. Explizite (Selbst-)Verstümmelung und Abtrennen von Gliedmaßen war eine filmische Innovation von jüngeren Horrorfilmen wie *Hostel* von Eli Roth (2005) und der Filmserie *Saw* (ab 2004).

Es wird genug angespielt, dass die Kindheitsgeschichte des Erzählers klar wird. Prophetisch mutet es nach dem Fall Fritzl und den Skandalen um Internatschulen und Kirche 2010 an, wenn Stavarič von den Misshandlungen und dem Missbrauch im Heim schreibt, wo sinnbildlich die Pappeln gefällt wurden und die Linden nicht richtig nachwachsen, wo viel Fleisch und wenig Gemüse gegessen, wo er bestohlen, geprügelt, sein Kopf unter Wasser gedrückt, sein Finger zum Spaß gebrochen wurde. Ein Kollege hat sich gar erhängt. Doch es sind auch kleinere Geschichten, die berühren: auf dem Ausflug teilt niemand sein Jausenpaket mit ihm und auch die Lehrer helfen nicht, der Junge bricht vor Hunger fast zusammen.

Die Pädasterie wird in Erinnerungs- und Dialogfetzen unerschwerlich klargemacht: In den bewaldeten Bergkuppen hört der kleine Lois: „*Hier oben sind wir ganz unter uns.*“ (T 8) Nach dem morgendlichen Lauf mussten die langsamsten mit dem Lehrer „duschen gehen, Wasser treten, wenn er heranschlich von hinten. *Du bist so schön von hinten.*“ (T 43. Der letzte Satz zitiert übrigens einen Liedanfang der Gruppe Stereo Total.) Ein moralisches Urteil und der erhobene Zeigefinger des Erzählers fehlen dabei vollkommen: „Der Mann war gar kein schlechter Pädagoge, zwei nette Kinder, eine Frau. Wie ihm das passiert ist, weiß er wohl selbst nicht mehr. Wer in Arlberg kennt schon die Keller seiner Nachbarn?“ (T 43) Seine ersten poetischen Versuche werden auch strikt und auf sehr eigene Weise abgelehnt: „Louis, du hast doch keine Ahnung von Poesie, also blas lieber!“ (T 122) So verwundert es nicht, wenn es im Hof des Heimes für ihn „nach Leistengegend [roch]. Überall, auch im Keller und im nahen Waldstück, sogar auf der Zufahrt nach Fürstenfeld roch es danach.“ (T 126)

Das Heimleben förderte kein selbstbewusstes Individuum, sondern schuf ein gebrochenes Wesen, das sich den Insekten nicht unähnlich fühlt: „Wenn sich ein Insekt erst ins Heim verirrt, sank seine Lebenserwartung rapide. Die ließen nichts ungeschoren. Alles in allem hatte ich mit ihnen mehr gemein, als mir lieb sein konnte.“ (T 37) Sein Interesse für Insekten ist groß geblieben, sie können ja auch fliegen, etwas, was ihn immer fasziniert: er liebt auch Flughäfen und Lifte. Trotzdem quälte er gefangene Heuschrecken, denen er Namen gab, ein Fehler, denn danach konnte er die Gequälten nie mehr vergessen.

Er interessiert sich für die von Insekten gebauten, angeblich hunderte Kilometer großen Städte, hat – selbstverständlich von Filmen wie *Formicula* und *Tarantula* beeinflusst – Ängste, muss mit einem Wespennest auf dem Gang im Krankenhaus fertigwerden, die Boa im Hausflur klingt da noch weniger real, genau wie die krankenhausinterne Kostümfeier, bei der alle Ärzte und Mitarbeiter als Insekten verkleidet sind. Verkleidungen, ein typisch postmodernes Motiv, werden übrigens besprochen: „*Überleg doch, wir im Krankenhaus verkleiden uns, damit man erkennt, wer wir*

*sind. Nicht weil wir uns vor irgendwem verstecken.*” (T 64) Auf pupertäre, wohl von *Bravo* und anderen Jugendmedien geprägte Weise – werden auch Botschaften, gar die Stimme des Teufels, erwartet, wenn man Platten rückwärts spielt. Sachen werden gern umgekehrt, so Kleidungsstücke gewendet und der Innenteil außen getragen.

Personen transformieren und amputieren, werden transformiert und amputiert. Frei und selbstbestimmt sind sie dabei auch in diesem Roman nicht, was sie aber quält und belastet: „Bei allem guten Willen, ich dachte daran, mich noch einmal hinzulegen, eine Stunde nur noch, eine Stunde nicht daran denken müssen, dass man nichts ausrichten kann gegen die Welt.” (T 16) Ideen der eigenen Bestimmung seines Schicksals werden aggressiv abgetan: „Wie man sich bettet, so liegt man. Wer das gesagt hat, dem gehört – mit Verlaub – eins in die Fresse.” (T 46) Lois glaubt nicht, dass „sich noch etwas am Lauf der Welt ändern lässt”, er glaubt nicht, „dass es ein Ende gibt.” (T 105)

Die Protagonisten müssen darüber hinaus ohne Gott auskommen. Hat die Weltmetropole New York dessen Position übernommen? „Der gute Rat von oben, aus Manhattan. Ich meine, der Himmel war genauso fern.” (T 15) Die Kirchen werden nicht einmal mehr beim Arlberg ganz voll, skurriler Weise wird aber unmittelbar darauf im gleichen Absatz erwähnt, dass die Münder der willigen Bauerntöchter unterm Tisch voll werden. (T 78) Gänzlich andere Ideen haben also die Funktionen der Religion übernommen: New York, eine frei ausgelebte Sexualität oder gar ein symbolträchtiger Fetisch wie die von einem Kollegen angelegte Sammlung duplizierter Röntgenbilder: „Die Schädelknochen von symmetrischen Menschen haben es ihm angetan, das hat etwas mit Gottesfurcht zu tun. Lassen sich schön auf weiße Wände projizieren. Davor kann ich beten! Früher baute man Kirchen.” (T 51)

Moralische Ideen sind ebenso ferne gerückt. Moralische Differenzierungen funktionieren für Lois nicht mehr: „Gut und Böse, ich glaube, das gibt es gar nicht. Manchmal spielen die Guten falsch”. (T 50) Persönlich kann er mit Moral nichts mehr anfangen: „Als Kind wollte ich gerne die Welt verändern. Bumm,

zack, abgeschminkt.” (T 16) Selbst die Arbeit als Krankenpfleger – scheinbar ein Beruf mit einem gewissen Anstand – hat für Lois seine Bedeutung verloren: „Es gab eine Zeit, da mochte ich das Krankenhaus, meine Arbeit, wusste, sie war wichtig. Fast so wie die von Eisverkäufern.” (T 25)

Humor und Ironie bleiben – wie schon in manchen Zitaten zu bemerken – wichtige Stilmerkmale des Romans. Louis’ Beobachtungen bergen Komik auf verschiedenen Ebenen. Distanzierend werden Witzchen auf Schülerniveau – „Kristina ist Oberärztin, Mona hat Oberweite. Soweit ich das beurteilen kann, ein glattes Unentschieden.” (T 127) – sowie skurriler professioneller Humor – „*Hauptsache Hautsache*, das Motto der Dermatologen. Dabei verdrehte sie [=die Dermatologin Kristina] kurz ihre Augen, es sollte witzig sein.” (T 40) zitiert. Superman hingegen wird die Humorlosigkeit zum Vorwurf gemacht: „*Bleib du bei deinem Umweltschutz!* Nie hat er wirklich begriffen, was Ironie ist.” (T 120)

Das Ende lässt den Leser mit vielen Fragen zurück, einige Handlungselemente haben ein Ende gefunden: Mr. Spock wird verabschiedet, Kristina macht sich zu einer besseren Forschungsstelle in Holland auf, Sammy, nun seine Frau, ist gestorben und Lois schläft zum ersten Mal im Dienst. Und: die Einbrecher, die Sammy auf dem Gewissen haben, haben auch den Fernseher weggetragen, wohl das einschneidendste Ereignis.

## Magma

Titelgebend ist die Gesteinsschmelze bei vulkanischen Tätigkeiten, ein Sinnbild für Veränderung und Zerstörung. Der 2008 erschienene Roman befasst sich mit der Geschichte, deren transformierenden und zerstörenden Kräften. In einer wiederum monologisierenden Erzählung berichtet ein Zoohändler von verschiedensten Ereignissen unterschiedlichster Epochen, die er alle scheinbar selbst als Augenzeuge und oft als Insider miterlebt hat. Mehrfach wird darauf angespielt, dass er der Teufel selbst sei. Textstellen erinnern immer wieder an Goethes Mephisto und seine bekannte Zeile „Ich bin die Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.” – beispielsweise: „Dass ich mich redlich mühte, Gutes zu tun? Dass

ich den Menschen eine Muse war, die innere Stimme der unbestechlichen Vernunft, ein guter Geist mit bösen Fängen?“<sup>7</sup> (M 179)

Dieser Teufel scheint aber insbesondere in der künstlerischen Ausgestaltung durch die Rolling Stones in *Sympathy for the Devil* sein Vorbild zu haben, die ebenso von seiner Präsenz in geschichtlichen Situationen wie der Oktoberrevolution, im Weltkrieg oder beim Kennedyattentat singen. So klar wie im bekannten Song wird aber im Roman trotz einer Vielzahl von Anspielungen nichts, manchmal erscheint uns der Zoohändler gar messiasähnlich, so hat er, wenn er Tiere verkauft, das schöne Gefühl „jemand schaut über meine Schultern und sagt: *Gut gemacht, Sohn!*“ (M 108) Er bringt es nicht einmal übers Herz, die geerbten Pflanzen seines verstorbenen Freundes, eines Handschriftenbegutachters, zu entsorgen.

Als Zoohändler liebt er Tiere (vgl. *stillborn* und *Terminifera!*) und quält sich mit Bedenken moralischer Natur, so etwa, wenn er diese in Käfige steckt und verkauft. Dies ist nur eines der wiederaufgenommenen und weitergeführten Themen der früheren Romane, u. a. taucht auch die unscharfe Grenze zwischen Geschlechtern erneut auf: „der Junge, der auch ein Mädchen gewesen sein könnte“. (M 57)

Diese Teufel/Zoohändler-Rolle ermöglicht manche Doppeldeutigkeiten, beispielsweise wenn er über die Eltern erzählt, die ihren Kindern keine Tiere kaufen und nach erziehend-strengen Worten den Laden verlassen: „Ich nicke freundlich, warum auch nicht, irgendwann habe ich genau die am Haken.“ (M 152) Werden sie später doch ein Tier kaufen, um dem lästigen Kind eine Freude zu machen? Oder zahlen sie für ihre Härte in einem Jenseits?

Wenn vom Teufel erzählt wird, bleibt natürlich auch die Moral außerhalb des Romans. Fehlende Moral und Ironie vermischen sich genussvoll, so wenn Wagner-Jaureggs Probanden aufgrund der Impfungen sterben mussten: „den Nobelpreis hat sich Wagner-Jauregg angeblich redlich verdient.“ (M 219)

---

<sup>7</sup> Stavarič, Michael: *Magma*. Salzburg: Residenz 2008, S. 179 – in weiterer Folge mit der Sigle M und Seitenzahl in Klammer im Text genannt.

Er beschreibt einen (angeblich in Haiti bekannten, aber wohl fiktiven) Piraten Patrice de la Porte als „das schwarze Schaf einer angesehenen Gelehrtenfamilie, gewalttätig, inzestuös und eigenbrötlerisch war dieser Mann, einfach zum Verlieben.“ (M 157) Der Teufel darf natürlich lügen und übertreiben, so sind manche Figuren äußerst grell und schillernd gezeichnet. Der genannte Pirat verschont Leute, die ihm ein gutes Rezept verraten, oder die er als LiebhaberInnen und Modelle für seine Bildhauerei verwenden kann. Obendrein wird er noch zum Erfinder des Molotow-Cocktails ernannt. Von historischen Figuren erfahren die Leser oft mehr Legenden als fundierte Fakten, so von der so genannten Blutgräfin Erzsébet Báthory, die als historische Person wohl Opfer einer politischen Intrige von Seiten des Hauses Habsburg wurde. Trotz der Übernahme der für den Prozess entstandenen Mythen nimmt der Erzähler humorvoll auf die Legendenbildungen Bezug: „Später entstand die Legende, Elisabeth habe im Blut der ermordeten Mädchen gebadet, es getrunken, was allerdings nicht ganz den Tatsachen entsprach, sie trank am allerliebsten Wein.“ (M 216)

Humor sowie die Vernetzung von historischen Fakten und imaginierten Ausschilderungen zeichnen als Stilmittel den Roman aus, so wenn die historisch belegte, erste – mit Hahn, Hammel und Ente – bemannte Heißluftballonfahrt, keine baldigen Nachfolgefahrten hat: „Die Mission galt als voller Erfolg, Ludwig höchstpersönlich verspeiste beim Festbankett die Mannschaft, bekam aber Durchfall, was weitere Versuche erheblich verzögerte.“ (M 26) Oft baut der Erzähler sein Wissen explizit auf Gerüchte – so liest man über den Tod des Afrikaforschers Robert Flegel, der sich auf einen Skorpion gesetzt hat „Angeblich war das Tier völlig ungefährlich, aber Flegel starb trotzdem, vielleicht war es einfach nur die Aufregung.“ (M 121) Fakt und Fiktion wollen und sollen schwer unterscheidbar sein. „*Ich habe erst unlängst davon erzählt, dass die Dinge manchmal klar scheinen, und später stellt sich heraus, dass es nur Trug war.*“ (M 227)

Es ist ein Spiel mit der Manipulation der Geschichtsschreibung und dem althergebrachten Glauben an Geschriebenes und Gedrucktes. Fiktives und Faktisches kann der Leser dabei ohne



Zuhilfenahme mancher Nachschlagewerke kaum auseinanderhalten, Stavaric gräbt nämlich auch historisch belegte, aber erstaunliche Tatsachen aus: so etwa dass die Darstellerin der ersten Nacktszene der Filmgeschichte, Hedy Lamarr, auch ein Patent für eine störungssichere Funkfernsteuerung angemeldet hat, oder dass die *Vasa*, das erste Schiff mit zwei Kanonendecks und Prestigeobjekt der schwedischen Militärmacht, 1628 während ihrer Jungfernfahrt beim ersten stärkeren Windstoß kenterte.

Immer wenn der Erzähler mit Wasser in Berührung kommt, passiert ein Unglück, ein Schiff muss dann angeblich untergehen. So sind es dann auch vor allem unglückliche Erinnerungen, die uns offeriert werden. Es ist kein Geschichtsbild des Optimismus, kein Geschichtsbild unserer modernen Lehrbücher, in denen sich die Menschheitsgeschichte in Richtung größere Freiheit, Wohlstand und Mitbestimmung bewegt: „Nach all den Jahren bleibt die Frage, ob sich der Lauf der Welt irgendwann bessert.“ (M 52)

Schiffskatastrophen, Kriege und Umstürze bestimmen das Bild. Nebensächlichkeiten wie Tiere von Prominenten, Wilderer werden detailreich besprochen. Superman und der Weg zum menschlichen Fliegen (vgl. *Terminifera!*) werden ebenso durchdacht. Die Schwerpunkte und Interessen sind sehr ungewohnt gelegt und verwundern.

Die Chronologie geht trotz aller erwähnten Jahreszahlen verloren. Einen Anfang oder ein Ende kennt der Erzähler nicht. Stattdessen wird uns ein Netzwerk an geschichtlichen Beziehungen und Konsequenzen präsentiert. Nicht zufällig wurde dieser Aufbau immer wieder mit einem Surfen bei Wikipedia und Google verglichen.<sup>8</sup> Zu dieser Technik bezieht der Autor klare Stellung:

Das Fragmentarische des Textes spiegelt auch mein Geschichtsverständnis. Ich sehe keinen roten Faden, der sich durch die Zeiten durch-

---

<sup>8</sup> Z. B. Weiss, Christian: *Der Wikipedia-Mephisto*. In Zeit Online, 29.12.2008 – (<http://www.zeit.de/online/2008/52/michael-stavaric-magma> – Zugriff am 31.05.2010) oder Renöckl, Georg: *Michael Stavaric: Magma*. In: [http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Stavaric\\_magma/](http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Stavaric_magma/) – Zugriff am 31.05.2010.

exerzieren ließe. Den kann man nur als Schriftsteller konstruieren. Ich arbeite mit Collage und Montage, weil ich die Geschichte nicht als konsequente logische Erzählung sehe. Die Schicksale kommen und gehen. Ich misstraue der Faktizität.<sup>9</sup>

Zu verschiedenen Jahreszahlen werden verschiedenste Geschehnisse angeführt, meist sind es andere als in bekannten Geschichtsbüchern. Der Blick wird auf unerwartete Geschehnisse gelenkt, was auf unbekannte Gleichzeitigkeiten, Folgen und Zufälle aufmerksam macht. So erfährt man zum Jahr 1914 nichts aus Sarajewo. Vom Krieg lesen wir nur, dass sich dort die neu eingesetzten Reißverschlüsse als nützlich erwiesen. Stattdessen erfahren wir von einem Mordfall und dem darauffolgenden Prozess, einen Hochflugweltrekord und von Chaplinfilmen. Zufällige Assoziation und Zusammenhänge werden erwähnt, so dass der kleine Prinz Saint Exuperys vom Asteroiden 612 stammt, der König von Northumbria Oswiu 612 geboren wurde und die vermeintliche Serienmörderin Báthory 612 Namen von Ermordeten in ihr Notizbuch notiert haben soll.

Ein tödlicher Vulkanausbruch auf Martinique 1902 führt den Erzähler zur Gründung von Real Madrid im gleichen Jahr. Meist regiert der Zufall, doch es scheinen laut Erzähler auch höhere Geschehnisse mit im Spiel zu sein, denn es soll kein Zufall sein, dass Beethoven an dem Tag sein Gehör verlor, als Offenbach zur Welt kam. Doch selbst der erzählende Zoohändler glaubt nicht mehr an einen großen Plan: „Mir kamen erste Zweifel, nach so vielen Jahren gelangte ich an den Punkt, wo ich mich fragen musste, was, wenn es gar keinen Plan gibt, keinen Zusammenhalt in diesen ganzen Geschichten.“ (M 116)

Einmal mehr werden die Genres gesprengt, die rhythmischen Blöcke, zwischen denen in hohem Tempo sprunghaft gewechselt wird, erinnern an persönlich gefärbte Lexikoneinträge, die Sprache ist dabei einmal bibelhaft, ein andermal umgangssprachlich, einmal

---

<sup>9</sup> Mayer, Norbert: *Michael Stavaric: „Ohne Katastrophe kein Fortschritt“*. In: Die Presse, 7.10.2008 – (<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/420725/index.do> – Zugriff am 31.05.2010).

belehrend, ein andermal kumpelhaft, einmal aus „hoher“ Literatur oder Geschichtsschreibung zitierend, ein andermal Anekdoten verbreitend oder Seemannslieder vorbringend. Soviel ist zitiert und montiert, soviel wird gesprochen, dass das Kursive hier eher die Funktion der Hervorhebung statt die Dialogmarkierung übernimmt.

Montage und Sprengung des Genres zeigt sich auch auf elegante Weise in dem einführenden Zitat aus Laurie Andersons Song *The Dream before*, der im Wortlaut auf Walter Benjamins neunte These in *Über den Begriff der Geschichte* baut. Hierin erläutert Benjamin symbolisch ein Bild von Paul Klee und erkennt darin einen „Engel der Geschichte“ der mit Entsetzen in die Vergangenheit starrt, aber nichts mehr ändern kann, weil ihn ein Sturm aus dem Paradies in die Zukunft trägt, auf die sich aber sein Blick nicht richten kann. Geschichte ist für Benjamin dabei eine Folge von Katastrophen und Ausnahmezuständen, die einer eigenen inneren Dramatik unterstehen und nicht linear aufeinander folgen.

Der Roman illustriert diese Idee fortwährend, so wenn für den Nil einsame Mädchen geopfert wurden und das Leid im Wasser gespeichert blieb: „Die Geschichte hinterlässt ihre Spuren.“ (M 9) Diese Spuren sind katastrophal, Fehler, Irrtümer und Brutalitäten treiben die Geschichte voran: „Glaub mir, Bruno, die Geschichte ist ein komplexes Gebilde, ein falscher Schritt führt zum nächsten.“ (M 218)

Inwieweit Geschichte im Nachhinein interpretiert und in ihrer Stimmigkeit und Konsequenz erfunden wird, zeigt sich immer wieder bei humorvollen Kommentaren, so die Auslegung der Ereignisse vor dem Untergang der Titanic: „Eine blonde Frau bekam ihre Tage und klagte über Kopfschmerzen. Später sollten ihre Nachkommen ungeniert behaupten, die Großmutter hätten Vorahnungen geplatzt.“ Der Dame wurde schlecht und „im Erbrochenen sei kalter und unverdauter Fisch geschwommen, seit jeher ein unheilvolles Zeichen. Dabei aß sie niemals Fisch.“ (M 42)

Geschichtsmanipulation wird thematisiert: „Im zwölften Jahrhundert hatte Papst Gregor IX. die glorreiche Idee, jeden Gedanken, der ihm verhasst war, einzudämmen, jede Geschichte, die ihm

missfiel, wollte er für alle Zeiten *unkenntlich* wissen, als hätte sie nie existiert. Er strebte danach, allein über das Maß des Lebens zu richten, das Gute wie das Böse sollte *begradigt* werden, und viele auf der Welt dachten wie er, dass ein Gott, ihr Gott, die Erde erschaffen habe, er allein, und dass alles ganz einfach sei.“ (M 15) Das Thema der Kirche als bremsende Kraft gegen das Wissen und die Kunst wird öfter angeschnitten, so wenn ein 1726 gefundener fossiler Riesenmolch als Sünder der Sintflut gesehen wurde. Melvilles *Moby Dick* erfuhr Kritik, „angeblich weil er ebenda die traditionelle Religion verspottete, den Götzendienst dem Christentum als ebenbürtig erklärte. Ich meine, ob die Menschen nicht ganz andere Sorgen hatten?“ (M 236) Auch Theodore Gericaults *Scene de naufrage* ereilte ein ähnliches Schicksal: „Sein Werk symbolisiere die Nacktheit und Einsamkeit des von Gott verlassenen, dem Bösen und der Gleichgültigkeit der Natur ausgelieferten Menschen, wie er mir verriet, was sein Schicksal allerdings endgültig besiegelte.“ (M 236)

Doch das durch Gutenberg eingeläutete Ende des Informationsmonopols der Kirche und seine Konsequenzen werden nicht nur bejubelt. Gerade die Aufklärung mit ihrer ins Zentrum gerückten, menschlichen Vernunft wird – in postmoderne Weise – mehrfach angegriffen: „Das achtzehnte Jahrhundert blieb von philosophischer Aufklärung nicht verschont, sich des eigenen Verstandes zu bedienen, hieß die neue Maxime, ein Unterfangen, dessen Ausgang umstritten sein dürfte, wenn schon nicht ungewiss.“ (M 18) Dass das erstarkte Selbstbewusstsein der Moderne grundlos war und der Mensch nichts bestimmen kann, ist dem Erzähler klar: „Die Moderne erfand sich irgendwann den Zufall als Bestandteil der Realität, alles war plötzlich ein Akt der Selbstbestimmung. Ich habe mich bestimmt, aber was genau passiert morgen?“ (M 40)

Eine lineare Aufwärtsentwicklung der Menschheit, wird durchgehend als Schimäre erkannt. Der falsche Glauben und die Kritik am Fortschritt ist ein roter Faden des Romans. „Ich meine, der Fortschritt wurde irgendwie allen zum Verhängnis.“ (M 198) So sind es auch weniger die uns gewohnten Erfolgsgeschichten der Modernen, die Erfinder und Entdecker, auf die der Erzähler

unseren Blick lenkt, sondern die Rückschläge und Katastrophen. Selbst große Namen werden relativiert, sogar ein Ptolemäus habe einfach nur abgeschrieben, bedeutende Wissenschaftler haben ihre Errungenschaften „geklaut“, Versuchsreihen manipuliert oder Probanden ausgenutzt.

Von der Geschichte der Elektrizität, ein Sinnbild für Fortschritt, lesen wir vor allem von historischen Stromausfällen. Der elektrische Stuhl und Schwarzpulver werden als signifikante Erfindungen erwähnt. Bei pharmazeutischen Mitteln erfahren wir die vernichtenden Nebenwirkungen, so, dass das Schlafmittel Contergan Missbildungen bei Neugeborenen hervorrief und das Stärkungsmittel Frauengold wegen krebserregender Wirkstoffe verboten wurde. Dosen wurden angeblich vor brauchbaren Dosenöffnern erfunden. Symbolisch wird auch der Tod des erfolgreichen Erfinders Thomas Midgley, Jr. beschrieben, der sich in seinem System von Schnüren und Umlenkrollen, das ihn als Behinderten aus dem Bett heben sollte, verhedderte und strangulierte. Der Fortschritt scheint im Interesse weniger zu liegen, er erscheint sonst als leere Floskel zur Mobilmachung und Disziplinierung. Die Kabellegung über den Atlantik erscheint nicht nur im Licht schnellerer Kommunikationsmöglichkeiten: „es galt im Namen des Fortschritts, ganze Kontinente an die Leine zu legen.“ (M 124)

Die „großen Erzählungen“ der Moderne finden sich also nicht mehr, und auch die vorgebrachten kleinen haben kein größeres und respektvolleres Publikum als den vom Erzähler geretteten Hamster Bruno – eventuell ein Anspielung auf Giordano Bruno –, der aber auch nicht immer zuhört, ihn insgeheim einen Märchenerzähler nennt und erst Interesse zeigt, als er aufgrund seines Alters dem Fernsehen nichts mehr abgewinnen kann (vgl. *Terminifera*).

Der Zoohändler ist müde und braucht Urlaub, darum nimmt er eine Praktikantin auf, aus reicher Familie. Zsusza sprengt einmal mehr die Grenze zwischen Mensch und Tier: „Sie streckt mir die Pfote hin“ (M 178) Sie unternehmen viel gemeinsam, fahren mit dem Boot und in die Berge. Eine Mehrfachkodierung ist auch hier angelegt, der Erzähler ist zufrieden mit Zsusza und ihm wird „klar, dass Zsusza das Zeug zu Höherem hatte, dass sie irgendwann mein

Geschäft übernehmen könnte.” (M 179) Meint er die Tierhandlung oder sein teuflisches Handwerk?

Viel kann sie auch im zweiten Fall nicht ausrichten, denn nicht einmal dieser Erzähler hat das Schicksal in der Hand, er scheint Benjamins Engel der Geschichte sehr ähnlich. Er will wohl mitbestimmen, bleibt aber machtlos. „Ich möchte mich an alles erinnern, was war und was hätte sein können, das Schicksal spielen, das Schicksal herausfordern, vielleicht einmal noch die Welt antreiben mit eiserner Faust, wie in den guten, blutigen Tagen. Ich will Geschichte schreiben, selbst jetzt noch, da ich längst müde bin.” (M 242) Dies bleibt Wunsch, niemand kann hier den Lauf der Welt mitbestimmen, es scheint aber eine Maschinerie, deren Bewegungen ineinandergreifen und Konsequenzen haben: „*Schnelle Schlange, keiner will glauben, wie schnell du bist, wie du ihren Willen brichst, allein, die dir folgen, wo sich doch glauben, sie hätten sich aus freien Stücken entschieden, die Kolben, die Rädchen, die Zähnen der Welt.*” (M 230)

„Dabei ist niemand frei von Schuld, es gibt kein ungerechtes Schicksal, es gibt die Bestimmung und mich, jemanden wie mich sollte man nicht unterschätzen.” (M 44)

Der Mensch scheint hier im Stile Sartres des Menschen Hölle, sei es beim Stromausfall 1977 in New York, der (auch historisch) zu Plünderungen und Bränden führte, sei es beim immer wieder beschriebenen Unglück der Titanic, wo sich die Sinnlosigkeit menschlichen Tuns und Denkens im Streit der Kinder, wer im Etagenbett oben und unten liegen dürfe, kurz vor dem Untergang zeigt. Die Menschen tragen hier die Schuld an dem apokalyptischen Ereignis: Warnungen wurden vom Funker ignoriert, damit er hunderte wichtig-tuerische Telegramme der Passagiere zügig senden konnten. Der Erzähler selbst wollte die Situation des Untergangs sexuell nutzen, doch holte er sich bei den befragten Damen nur Ohrfeigen. Um die Rettungsboote kämpften später Engländer und Italiener. Der Erzähler weiß von 497 freien Plätzen in Rettungsbooten, in denen Seemannslieder gesungen wurden, um die Hilferufe der Ertrinkenden zu übertönen. Illegale Robbenfänger

verzichteten angeblich aus egoistischen Motiven auf die Rettung der Schiffsbrüchigen.

Andere Schiffsbrüche führten im Roman genauso zu extremen Egoismus, wenn Offiziere in Beibooten die Stricke zu ihrer Mannschaft auf Flößen durchschneiden um schneller voranzukommen, oder wenn nur Kannibalismus die Stärkeren überleben lässt, ein spannendes Thema, das bis zu Edgar Allen Poes Arthur Gordon Pym reicht.

Der Roman endet dann sogar mit einer klaren Absage an die Moderne mit ihren großen Ideen. Als 23. und letztes Kapitel besingt nämlich der *Epilog für die Verdammten* drei – für den Leser überraschend – Richter, die aufgehängt werden. Die Gründe sind die typischen Vorwürfe der Postmoderne an die Moderne, der Glaube an die „großen Erzählungen“: an Ideologien und totalitäre Staatssysteme, an Fortschritt und Verbesserung, an Vernunft und Wahrheit.

„Einer hat an die eigene Macht geglaubt,/er muss es bezahlen mit seinem Haupt.

Ein anderer hoffte auf ein besseres Morgen/Und erwachte im Heute mit steten Sorgen.

Einer wollte mit der Wahrheit ein Kind,/dafür sollte er hängen im Wind.“ (M 243)

## Resümee

Die Analyse der Romane von Michael Stavarič hinsichtlich postmoderner Stilmerkmale zeigte eine durchgängige Übereinstimmung mit dieser Strömung. Die Postmoderne ist in der zeitgenössischen österreichischen Literatur sicher ein handfest existierendes Phänomen.

Der akademisch ausgebildete Philologe erfüllt als Schriftsteller in seinen Romanen alle Charakteristika der postmodernen Literatur. So sind seine Texte offen und überspringen die Grenzen zwischen verschiedenen Genres, wobei sie sich insbesondere der Unterhaltungskultur zuwenden. Die postmoderne Betonung der Bedeutung der Medien wie Film und Fernsehen zeigt sich auch

durchgehend in den untersuchten Romanen, insbesondere in *Terminifera*.

Die Romane werden dabei in inhaltlichem wie sprachlichem Sinne Collage und Montage voller Humor und Transformationen. In den monologisierenden Gedankenströmen bewegt sich die erzählende Figur in verschiedenen Sprachspielen. Unklarheiten und Mehrfachkodierungen finden dabei auf unterschiedlichsten Ebenen statt. Der Leser muss sich seine Geschichte selber erschließen.

Stavarič verweigert sich einem chronologischen, linearen Erzählen, stattdessen werden Erinnerungen, Träume, Gedanken und Erlebnisse der Gegenwart montiert. Der Autor ist der postmodernen Narration jenseits aller „großen Erzählungen“ verpflichtet. Die enge Verbindung mit der postmodernen Sicht auf die Historiographie und die Ideologien zeigt sich in *Magma*, wo eine alternative, eher pessimistische Geschichtssicht voller kleiner fragmentarischer Ereignisse und Unglücke vorgeschlagen wird, die der optimistischen Idee von Fortschritt und Aufwärtsbewegung der menschlichen Geschichte entgegensteht.

Die Romanfiguren haben auch diese und ihre eigene Geschichte nie im Griff. Individuen, die selbstgesteuert, rational und erfolgreich agieren können, begegnen wir im Werk des jungen Schriftstellers nicht. Übergeordnete religiöse, ideologische oder moralische Vorstellungen scheinen ihnen ebenso unbekannt.

So zeichnet Michael Stavarič in seinen ersten Romanen ein Bild unserer Zeit: fragmentarisch, schnell und postmodern.

### **Primärliteratur**

1. Stavarič, Michael: *stillborn*. Salzburg: Residenz 2006 = s.
2. Stavarič, Michael: *Terminifera*. Salzburg: Residenz 2007 = T.
3. Stavarič, Michael: *Magma*. Salzburg: Residenz 2008 = M.

### **Sekundärliteratur**

1. Berger, Albert und Gerda Elisabeth Moser (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen 1994.



2. Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*. Tübingen, Basel: A. Francke 2004.
3. Kacianka, Reinhard (Hg.): *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen, Basel: A. Francke 2004.
4. Kopp-Marx, Michaela: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München: C. H. Beck 2005.
5. Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Spätmoderne und Postmoderne Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a. M. Fischer 1991.
6. Maler, Anselm und Angel San Miguel (Hg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt a. M.: P. Lang 2004 (=Studien zur neueren Literatur 12).
7. Riha, Karl: *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
8. Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1989.
9. Wittstock, Uwe: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994.