

Grenzüberschreitungen in Stavaričs Prosaminiaturen *Nkaah* und seine Experimente (nicht nur) am lebenden Objekt

Renata Cornejo

Jan-Evangelista-Purkyně-Universität, Ústí nad Labem, Česká republika

Abstract The article examines the earlier and so far only little-noticed text *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt* (2008) by the Austrian author of Czech origin Michael Stavarič and shows that this text already contains all the essential topics, questions, and narratives that are distinctive of the author's entire work. These 'prose miniatures' deal with the crossing of the border between childhood and adulthood, which is linked to a formal-aesthetic crossing of borders – between genres, languages, the inner and outer world, reality and fantasy etc. The central question of this article is how the search and the unfolding of one's own self is shaped in literature and staged in terms of aesthetics and language.

Keywords German literature. Intercultural literature. Austrian literature. Migration. Multilingualism. Michael Stavarič.

Inhaltsangabe 1 Stavarič – ein interkultureller Autor? Zur Verortung im aktuellen Diskurs. – 2 Auf dem Weg vom ‚Sprachschmuggler‘ zum ‚Sprachwanderer‘? – 3 „Jeder träumt sein eigenes Rot; mein Rot war die Fremde...“ – 4 Fazit.

1 Stavarič – ein interkultureller Autor? Zur Verortung im aktuellen Diskurs

Bereits 2008 formuliert Norbert Mecklenburg in seiner Einleitung konkrete Aufgaben und Arbeitsbereiche interkultureller Literaturwissenschaft, zu denen er besondere thematische, aber vor allem auch formale Aspekte zählt:

Primärer Gegenstand interkultureller Literaturwissenschaft sind interkulturelle Aspekte der Literatur: thematische und formale Aspekte der Texte selbst, Aspekte ihrer historischen, gesellschaftlichen, kulturellen Kontexte, ihre Entstehung und Wirkung. (Mecklenburg 2008, 11)

Diese ergeben sich aus der persönlichen Erfahrung der migrantisches AutorInnen mit der kulturellen Verwurzelung in der neuen Gesellschaft und dem Anpassungsdruck in der neuen Lebenswirklichkeit, genauso wie aus der künstlerischen Kreativität, der psychologischen Disposition, der eigenen Phantasiewelt und dem künstlerischen Gestaltungsvermögen. Ihre literarischen Werke werden zu einer „ästhetische[n] Suchbewegung“, die

von formalen und inhaltlichen Gegebenheiten der eigenen kulturellen Herkunft ausgeht, aber zugleich auch neue ästhetische Momente, die zum künstlerischen Ausdrucksreservoir der anderen, der fremden Kulturtradition gehören, in sich aufnehmen und einwandeln. (Durzak 2013, 1)

Auf diese Weise entstehe nach Durzak etwas „Neues“, „Verwandertes“, das eine Wirkung auf die „künstlerisch Tätigen“ (1) der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausübt, in der sie sozialisiert werden. Auf diese Wechselwirkung macht auch Leslie A. Adelson in ihrer Studie aufmerksam, wenn sie darauf verweist, dass der interkulturelle Kontakt in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nicht *zwischen* den Kulturen, sondern *innerhalb* derselben stattfindet und somit das Aushandeln „von neuen Werte[n] und Einstellungen gegenüber der im Wandel begriffenen Welt“ als „Kulturarbeit“ von transnationalen AutorInnen begreift (vgl. 2006, 37). Dieser Ansatz spiegelt das Problem um den Begriff der interkulturellen Literatur wider, der sich im Zeitalter der Globalisierung und mehr als ein halbes Jahrhundert nach den ersten Immigrationswellen der Gastarbeiter in die BRD freilich verändert und weiterentwickelt hat. Die Berechtigung, mit der ein solcher Gattungsbegriff sich „aus einem außerliterarischen und außerästhetischen Phänomen wie Migration oder Zweitsprache“ entwickelt, ist bis heute offen und wird von der Literaturwissenschaft nach wie vor diskutiert (vgl. Schmitz 2009, 9-10). Auf die vermeintlich statischen interkulturellen Konstellationen reagiert das Konzept der Interkulturalität als Projekt, welches von einer interkulturellen Begegnung als in dauernder ‚Verschiebung‘ befindlich ausgeht. Diese Verschiebung bildet die Voraussetzung dafür, dass Grenzen überschritten und Grenzziehungen reflektiert und zugleich außer Kraft gesetzt werden, so Weinberg (2017, 30-8). Trotz der begrifflichen Unschärfe, die den literaturwissenschaftlichen Diskurs bis heute prägt, wird davon ausgegangen, dass die interkulturelle Literatur

die formalen Fragen einer zu erlernenden Fremdsprache, die später zur Literatursprache wird, verstärkt reflektiert und mit den narrativen Strukturen experimentiert. Dabei wird die Suche nach einer geeigneten ästhetischen Form häufig mit der Thematisierung von Identitätsfragen, gelebter kultureller Heterogenität oder sozialen Integrationsprozessen verschränkt. Das ist auch bei Michael Stavarič der Fall, dessen experimentelles Werk *Nkaah* (2008) im Folgenden im Hinblick auf die Verschränkung von thematischen Aspekten – Identitätsfrage, Sprachverlust – mit der narrativen Struktur sowie der Sprache des Werkes näher analysiert werden soll.¹

2 **Auf dem Weg vom ‚Sprachschmuggler‘ zum ‚Sprachwanderer‘?**

Zu den AutorInnen mit Migrationshintergrund, die den Diskurs der interkulturellen Literatur im deutschsprachigen Raum nach 2000 mitgeprägt haben, gehört auch der österreichische Autor tschechischer Herkunft Michael Stavarič. 1972 in Brno geboren, erlebte er als kleiner Junge eine wichtige und sein bis dahin unbefangenes Leben wesentlich beeinflussende Veränderung, als seine Eltern mit ihm – ohne ihm vorher etwas zu sagen – illegal nach Österreich emigriert sind. Die *de facto* über Nacht erfolgte Unterbrechung jeglichen Kontakts mit seinen Freunden sowie Familienangehörigen und nicht zuletzt auch mit der Muttersprache, die ab jetzt nur als ‚interne Familiensprache‘ fungierte, sind Erfahrungen und Traumata, die am deutlichsten Eingang in sein stark autobiographisch geprägtes Werk *Nkaah* fanden und auch in seinem späteren Schaffen markant sind. Kaum ein anderer Autor der interkulturellen Literatur hat in fast jedem seiner Werke so unterschiedliche Sprachstile und Erzählperspektiven ausprobiert wie gerade Michael Stavarič.

Bereits in seinem zweiten Gedichtband *Tagwerk. Landnahme. Ungeleak* (2003) ließ sich Stavarič auf ein formal experimentelles ‚Kunstprojekt‘ ein, als er kurze Texte in einer phantasievollen, bildreichen und poetischen Sprache mit Gedankenlyrik und humoristisch angelegten, aphoristischen Texten miteinander verband. „Kurz, prägnant und unterhaltsam, das gilt für viele Texte in diesem Buch und das – am Rande erwähnt – ist im Bereich deutschsprachiger Lyrik schon eine Seltenheit“, kommentierte Rudolf Kraus (s.d.) die Herausgabe des bereits damals nur schwer erhältlichen schmalen Büchleins. 2005 folgte der Essayband *Europa. Eine Litanei*, dessen Titel auf das nächste formale

1 Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des Projekts UJEP-SGS-2022-63-002-3 „Tschechisch-deutscher Kulturtransfer. Am Beispiel der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts“ entstanden.

Experiment des Autors hindeutet. Europa wird sprachlich zum „Wahnwitz dieser Welt“ stilisiert. Der Autor entwirft Europa als „[e]in Sammelsurium an Geschichten, Neurosen und Kuriositäten, Mähren und wahren Begebenheiten“, Europa wird als eine Litanei konstruiert, als eine „literarisch parlierende Gebetsmühle“ (Erdogan 2010). Es entsteht ein kurioses Panorama von in Europa kursierenden Meinungen, Gewissheiten, Redeweisen, von Gemeinplätzen und Klischees, Gesetzen, Reglements und Stereotypen – „von allem, was Menschen erschaffen können, was Menschen von einander denken, was sie sich gegenseitig zumuten und antun“ (Erdogan 2010).

Ein Jahr danach gelingt dem vierunddreißigjährigen Autor der schriftstellerische Durchbruch mit seinem ersten Roman mit dem ungewöhnlich klingenden und Neugier weckenden Titel *stillborn* (2006). In einem atemlosen Monolog werden Traumata und Verbrechen einer Außenseiterin par excellence angedeutet und z.T. falsche Fährten vom Erzähler gelegt, um dem Leser in der Rolle eines Detektivs die feingesponnenen Spuren vorzulegen, die am Ende viele Fragen offen lassen. Und das alles in einer höchst poetischen, rhythmisch pulsierenden Sprache. Noch in demselben Jahr (2006) überrascht Stavarič aufs Neue, diesmal mit einem Kinderbuch, welches sich eines dem Autor nah liegenden Themas annimmt – der Erfahrung von Mehrsprachigkeit. *Gaggalagu*, für welches Stavarič 2007 seinen ersten Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur bekommt, verarbeitet in einfallsreicher und humorvoller Form die erstaunliche Entdeckung seiner Kindheit nach dem abrupten Verlassen seines Heimatlandes – die Erkenntnis, dass Tiere in verschiedenen Ländern jeweils ‚eine andere‘ Sprache sprechen.

Das autobiographisch begründete Thema der Frage nach Zugehörigkeit bzw. Nichtzugehörigkeit findet eine überzeugende literarische Darstellung in seinem zweiten Roman *Terminifera* (2007). Der Autor lässt hier die androgyn angelegte Hauptfigur, deren Name Lois sowohl auf den männlichen Namen Alois als auch auf die weibliche Phantasiefigur Lois in den Comicserien um Superman verweist, grammatisch zwischen einer ‚Sie‘ und einem ‚Er‘ oszillieren. Den Geschlechterkampf als solchen inszeniert Stavarič (grammatisch) in seinem weiteren Werk *Böse Spiele* (2009), einem konsequent in indirekter Rede gehaltenen Text. In seinem nächsten Prosatext *Magma* (2008) führt Stavarič einen allwissenden Ich-Erzähler ein, der über erstaunliches Insiderwissen von der Entstehung der Welt bis hin zur Gegenwart verfügt. Erst später stellt sich heraus, dass der alte einsame Zoohändler möglicherweise – so die geschickte Erzählkonstruktion – der Teufel selbst ist. Nicht zuletzt muss in diesem Zusammenhang auch der Roman *Brenntage* (2011) genannt werden, der die Geschichte vom Erwachsenwerden eines namenlosen Jungen erzählt, der im Mikrokosmos eines von der Welt abgeschiedenen Dorfes mit eigenen und eigenartigen Sitten und Gebräuchen gefangen ist, zu denen auch die jährlichen Brenntage gehören. In höchst

poetischer Sprache wird von einer Welt irgendwo am Rande des Waldes erzählt, die in langsamen Niedergang und Verschwinden inbegriffen ist, bis sie in einem trichterförmigen Ende des Romans aus einzelnen Wörtern tatsächlich ein Ende nimmt. Wie die Bewohner der Siedlung allmählich verschwinden, so verschwinden und verschwimmen auch die Grenzen zwischen Surrealität und Realität – eine Grenzüberschreitung, die in Stavaričs letztem, vielschichtig angelegtem Roman *Fremdes Licht* (2020) eine kunstvolle Inszenierung und Weiterführung erfährt, und die für viele Werke des Autors, u.a. auch für das im Folgenden näher analysierte Werk *Nkaah*, charakteristisch ist.

Wie aus dem kurzen Einblick in das Werk des Autors hervorgeht, gehört das Experimentieren mit der Form bzw. die Suche nach einer geeigneten Erzählform, die das ausgewählte Thema adäquat stilistisch (und auch sprachlich) umsetzt, zu den wesentlichen Zügen seines literarischen Schaffens:

Das WIE war für mich immer die wichtigere Frage als das WAS. Denn das Was ergibt sich mehr oder minder automatisch und literarisch gesehen ist das Was auch ganz klar: Mann, Frau, Krankheit, Tod, Krieg, Liebe, Hass. Jedes Buch lässt sich im Grunde genommen auf Ähnliches reduzieren. (Stavarič in Cornejo 2010, 535)

Diesen ausgeprägten Hang zu formaler Prägnanz, zu einem ausgefeilten sprachlichen Stil und die eindeutige Aufwertung der Form gegenüber dem Inhalt, d.h. das Interesse daran, ‚wie‘ und nicht ‚was‘ erzählt wird, führt der Autor selbst auf seine migrantisch bedingte Bilingualität zurück. Sie sei auch Grund für seinen bewussten Umgang mit der deutschen Sprache und verantwortlich für seinen sprachspielerischen Umgang mit den einzelnen Wörtern, deren Klang und Etymologie (vgl. dazu Cornejo 2010, insb. Kap. 3.4). Stavarič selbst betont, dass seine deutsche Lektüre von Anfang an durch die tschechische Sprache beeinflusst war, denn noch vor den deutschen Büchern war für ihn die tschechische Märchen- und Sagenwelt in Form von Kinderbüchern stark präsent. Somit gehört die Zweisprachigkeit zu seiner existentiellen Grunderfahrung und habe ihn stark geprägt: Einerseits bewirkte sie bei ihm die Sensibilisierung für Sprachen im Allgemeinen, andererseits ermöglichte sie ihm die Transformation vom Tschechischen zum Deutschen und vom Deutschen zum Tschechischen, also „zwischen zwei Sprachen im Kopf ‚herumzuschalten‘“. Zudem brachte sie ein „grundsätzliches Gespür“ für eine andere Form von „Rhythmusgefühl“ in die Fremdsprache mit (Stavarič in Cornejo 2010, 529). So gesehen ist es sicherlich kein Zufall, dass Stavaričs Romane häufig die Kindheit thematisieren bzw. in die Kindheit zurückführen und die hier angesiedelten Traumata offenlegen oder andeuten. In diesen Werken, zu denen auch sein experimenteller Prosatext *Nkaah* gehört, wird die thematische Ebene

kunstvoll mit der formalästhetischen Gestaltung des Textes verschränkt und gleichwertig behandelt. Seine Bilingualität spiegelt sich jedoch sonst primär auf der formalästhetischen, weniger auf der inhaltlichen Ebene wider – seine Mehrsprachigkeit scheint ihn für die literarischen Grenzüberschreitungen jeglicher Art geradezu prädisponiert zu haben.

Dass die Fragen nach der formalen Gestaltung einer Geschichte sowie das Experimentieren mit narrativen Strukturen und die Suche nach einer geeigneten Sprache für Stavaričs Werk eine *de facto* programmatische Bedeutung haben, belegt insbesondere sein früher experimenteller Text aus dem Jahre 2008, der den Titel *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt* trägt. Der Beitrag will diesen bislang wenig beachteten Text nun in den Vordergrund rücken und die hier inszenierten Grenzüberschreitungen – auf 1) inhaltlicher, 2) formaler und 3) sprachlicher Ebene – näher beleuchten. Meine These ist, dass Stavaričs Auseinandersetzung mit der Frage nach Grenzüberschreitung(en) programmatischer Natur ist und schon sehr früh begonnen hat, wie dieser Text belegt. Denn bereits hier sind – in geballter Form – alle wesentlichen Themen, Fragestellungen und Narrative enthalten, die der Autor in seinen späteren Werken auf formalästhetischer Ebene weiterentwickelt und in verschiedensten Varianten durchspielt. Nicht zuletzt betrifft es auch bereits hier präsenste intertextuelle Anspielungen, die Stavarič später zu einem höchst kunstvollen und anspruchsvollen postmodernen Spiel mit Verweisen auf Literatur und Film entwickelt, wie es der Fall z.B. in *Déjà-vu mit Pocahontas. Raritan River* (2010) oder in seinem Roman *Gotland* (2017)² ist. In den letzten Jahren ist auch zu beobachten, dass Stavarič immer häufiger auf tschechische Wörter zurückgreift und diese in seine deutschsprachigen Texte einwebt (häufig mit einer Übersetzung ins Deutsche oder mit einer entsprechenden etymologischen Erklärung), was als eine Fortführung der jugendlichen Experimentierfreude des Autors in *Nkaah* gedeutet werden kann, die sich hier auf formaler Ebene als Bewegung zwischen zwei (Sprach-)Welten niederschlägt. Seit 2010 werden metasprachliche Äußerungen und die Hinweise auf das Tschechische in Stavaričs Texten zunehmend explizit, die geographischen Grenzen verschwimmen dagegen immer mehr, was Anne Hultsch als Entwicklung des Autors von einem „Sprachschmuggler“ zu einem „Sprachwanderer“ (2018, 99) deutet.

² Zu intertextuellen Bezügen in *Gotland* vgl. Mitterbauer (2001, 225-40), intertextuellen Bezüge zur tschechischen Literatur vgl. Hultsch (2018, 71-102).

3 „Jeder träumt sein eigenes Rot; mein Rot war die Fremde...“

Der experimentelle Prosatext *Nkaah* (2008) beinhaltet phantastische Prosaminiaturen, in denen es um die Überschreitung der Grenze zwischen Kindheit und Erwachsensein geht, die auch an eine formalästhetische Grenzüberschreitung gekoppelt ist. Erzählt wird die fragmentarische Geschichte eines Jungen, der mit seiner Familie am Meer allein und isoliert lebt. Der Junge erfindet in seiner Einsamkeit einen imaginären Freund namens *Nkaah*, ein mythisches Meereswesen, das im Laufe der Geschichte als sein Alter Ego fungiert, ihm eine neue Sprache beibringt und ihn schließlich auf einer Reise durch die fremde Welt begleitet. „Manchmal muss eine Reise getan werden! *Raah ned log ned tredol chilnis reti noos*“ (Stavarič 2008, 28), heißt es vor dem Aufbruch in die ‚große Welt‘ programmatisch in der neuen Sprache, die kraftvoll wie eine magische Zauberformel klingt und als reine Phantasiesprache „eine Zwischenstufe zwischen dem Tschechischen und Deutschen“ (Stavarič 2016, 89) darstellen soll. Es ist eine Reise zu sich selbst, eine Abschiedsreise von der Kindheit, ein Experiment am eigenen Ich, „am lebenden Objekt“, wie es im Untertitel heißt, mit unverkennbar autobiographischen Zügen.

Michael Stavarič zeichnet hier seinen Weg zum Schriftstellerwerden als Weg von einer Sprachwelt in eine andere nach, indem er „herumexperimentiert“ und sich „mit allen essentiellen Bestandteilen des Schreibens“ sowie „der eigenen Biographie“ (2016, 89) auseinandersetzt: „Ich war bis zu meinem siebenten Lebensjahr Kind, später dann nicht mehr“ (Stavarič 2008, 14). Mit sieben Jahren ‚sticht‘ der Ich-Erzähler in die fremde Welt, denn manchmal will eine Reise unternommen werden, auch auf die Gefahr hin, dass man nirgendwo ankommt: „Böhmen liege bekanntlich auch am Meer, doch sei ich Mähre, wie schon die Mutter auch. Mähren aber liege nirgendwo“ (43). Mit dem Aufgreifen des leicht modifizierten Topos ‚Böhmen am Meer‘ werden alle Seefahrer, Schiffbrüchige, Nomaden und nach Beheimatung Suchende aufgerufen und der Ich-Erzähler zugleich als der ewige Wanderer bzw. ‚Sprachwanderer‘ zwischen Tschechisch und Deutsch verortet. Durch den Verweis auf Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (1964) wird die Reise des Ich zur Initiationsreise eines Schriftstellers in die ‚große‘ Welt der Poesie erhoben, die zum symbolischen Zuhause eines heimatlosen Dichters wird: „Wir seien nun bald am Ziel. | Die Straße machte einen Bogen, dann verschwand sie in einer Senke und endete im Meer. Ich kam nach Hause“ (41). Mit dem Topos ‚Böhmen am Meer‘ wird aber auch ein Ort literarischer Fiktion abgerufen – eine literarische Mystifikation, die Anfang des 17. Jahrhunderts in Shakespeares *Wintermärchen* in die Welt gesetzt wurde. In diesem Zusammenhang bietet sich an, auch den Titel des Werkes, *Nkaah*, als Anagramm von ‚Hanka‘ zu lesen, wie

es Hultsch (2018, 91-2) vorschlägt. Václav Hanka, Slawist und Autor der sog. *Königinhofer* und *Grünberger Handschriften*, gilt als größter Verfälscher der neueren tschechischen Geschichte. Anfang des 19. Jahrhunderts, in der Zeit der nationalen Wiedergeburt, will er originelle Handschriften aus dem 10. und 14. Jahrhundert gefunden haben, die er jedoch vorher selbst mit seinem Freund Josef Linda gefälscht hat, um die ruhmreiche Geschichte der tschechischen Nation durch entsprechende literarische Kunstwerke nachzuweisen und historisch auf gleiches Niveau mit anderen europäischen ‚Kulturvölkern‘ zu stellen. So wird der eigene Ursprung bzw. der Ursprung der eigenen Kultur stark relativiert, denn es herrscht Unklarheit über die Quelle des Wissens bezüglich der eigenen Herkunft, bzw. die Quelle gilt als unzuverlässig und wird selbst zum Mythos, wie auch das urmythische ‚Wesen‘ Nkaah, das aus dem Meer gekrochen sein soll. Die Infragestellung bzw. das Misstrauen gegenüber den ‚zuverlässigen‘ und ‚verbürgten‘ Quellen über die eigene Herkunft scheint dem Werk eine weitere Dimension zu verleihen, die als subversives und dekonstruktives Prinzip eine wichtige Rolle in Stavaričs gesamten literarischem Konzept zu spielen scheint – lange bevor Saša Stanišić sich dieses Themas in seinem Roman *Herkunft* angenommen hatte.

Mit sieben Jahren beherrscht das Ich endlich die neue Sprache und ist für den Aufbruch und das Abschiednehmen von der Kindheit bereit („I. Nkaah“). Die neue, nur dem Ich und Nkaah verständliche Sprache, begleitet das Ich nach einer Übergangsphase („II. Experimente am lebenden Objekt“) auf der Reise in eine phantasievolle Welt, in der das Ich in weiteren fünf Teilen wichtigen Persönlichkeiten seiner Zeit begegnet – Neil Alden Armstrong, dem ersten Mann auf dem Mond („III. Armstrong“), der schicksalhaften Liebe in Gestalt von Lola („IV. Lola sieht rot“), dem Weltumsegler Vasco da Gama („V. Vasco da Gama“), dem mutigen Kapitän Ahab aus dem Roman *Moby-Dick* von Herman Melville („VI. Ahab“) und schließlich – „IRGENDWO ABSEITS DES EIGENEN“ (Stavarič 2008, 109) – dem Urmenschen Dzar („VII. Dzar“), der für eine folgenschwere Tat von der eigenen Sippe verstoßen wurde und somit einen prototypischen Außenseiter und Fremden darstellt: „Dzar war ein Kind seiner Zeit, der erste Exilant, den ich kannte“ (109). Mit dieser Figur nimmt Stavarič den intertextuellen Bezug auf den Abenteuerroman *Rychlonohý Džar* des russischen Autors Semjon Karatov,³ den er unmittelbar vor der Flucht der Eltern aus der Tschechoslowakei 1979 gelesen und als das einzige Buch nach Österreich

3 Der Roman *Rychlonohý Džar* von Semjon Karatov erzählt über das Leben der Urzeitmenschen, die unter harten Naturbedingungen, inmitten wilder Tiere im Urwald sowie gegen fremde und feindlich gesinnte Stämme ums Überleben kämpfen müssen. Džar wurde nach dem Verstoß gegen die Regeln von seiner Sippe ausgestoßen und muss sich ganz allein, begleitet nur von einem Höhlenlöwen und einem Steppenhund, durchschlagen und erlebt zahlreiche Abenteuer. Die tschechische Übersetzung des russischen Ori-

mitgenommen hat (vgl. Stavarič 2016, 90). Am Ende seiner Reise angekommen verweist die Figur des Urmenschen Dzar einerseits sowohl auf den gemeinsamen Ursprung des Menschengeschlechts im Allgemeinen, als auch auf die Herkunft des Ich-Erzählers, der aus seiner ‚Sippe‘ ausgestoßen wurde; andererseits auch auf den Ursprung der Sprache, die nur dem Menschen eigen ist und ihn erst zum Menschen macht, sowie auf die Muttersprache und vorsprachliche Existenz des Menschen im Mutterleib: „Nkaah hatte mich im Bauch der Mutter aufgespürt: *Nire nib tšhil chaa*“ (Stavarič 2008, 20).

Nicht zuletzt kommt mit dem Namen Dzar auch die textimmanente Mehrsprachigkeit explizit ins Spiel, indem der Autor die Bedeutung eines russischen, im Tschechischen leicht verständlichen Namens (russisch *Džar*, tschechisch *Žár*) in die narrative Struktur des deutschsprachigen Textes einfließen lässt. Die semantische Bedeutung des Namens Dzar, die nur mit Kenntnis der tschechischen bzw. russischen Sprache zu dekodieren ist, wird zum formalen Gestaltungsprinzip des gesamten, experimentell angelegten Textes erhoben. Den tschechischen Romantitel *Rychlonohý Džar* könnte man mit ‚Schnellfüßige Glut‘ ins Deutsche übersetzen. Und erst die Erschließung der Bedeutung dieses Namens (‚Hitze‘, ‚Glut‘) macht die ganze Erzählkonstruktion in ihrer Kunstform sichtbar: Die rote Farbe der Glut wird nicht nur zum roten Faden der bruchstückhaft erzählten Selbstfindungsgeschichte eines innerlich zerbrochenen Ichs, sondern auch als verbindendes Leitmotiv dem visuell segmentierten Text zu Grunde gelegt. Es ist die rote Farbe, die das Ich von Anfang an bis zum Ende seiner Reise begleitet. Das Rot markiert einerseits den Anfang, der das Leben in Gang setzt und damit auch den Neuanfang des Ichs nach dem Abschied von Kindheit, Land und Sprache. Andererseits steht die rote Farbe symbolisch auch für die innere ‚Glut‘, die Befindlichkeit eines aus dem Ursprungsort und aus den emotionalen Bindungen herausgelösten Ichs, das erst noch zu lieben lernen muss. Und nicht zuletzt steht das Rot auch für die „uns umringende, allgegenwärtige Gefahr“ (Stavarič 2016, 90-1), der sich das Ich stellen muss, wenn es sich auf die Suche nach einer neuen Verankerung und Verortung begeben will. Rot ist die Farbe der Initiation, denn ohne Wunden gibt es keine Überwindung der Kindheit. Zugleich signalisiert die rote Farbe leitmotivisch die überall lauernde Gefahr, denn ohne Gefahr gibt es kein Erwachsenwerden – so durch die rote Farbe der Gondel, die der das erzählende Ich begleitende Seefahrer fährt, durch die doppelsinnige und ironische Überschrift „Lola sieht rot“ im IV. Teil, in dem von den ersten sexuellen Erfahrungen des Ichs berichtet wird. Lola, „la femme fatale“, deren „Mund“ zum

ginals *Bystronogij Džar* (1962) erschien 1967, weitere Ausgaben folgten 1969 und 1979. Es wurde von Zdeněk Burian illustriert und als Buch für Kinder ab zehn Jahren eingestuft.

„Mond“ wird (Stavarič 2008, 75), hinterlässt „rote Schlieren“ im Wasser, wenn sie schwimmt (74). Rote Farbe als heiße Glut ist im Text indirekt präsent, wenn im Kapitel über Vasco da Gamma die Rede von Vulkanen ist (90) oder verdeckt durch kodierte Namen, wie im letzten Kapitel über den schnellfüßigen Urmenschen Dzar:

Rot, rötlich, gelb, orange, mohn, paprika, pfeffer, tomaten, möhren, lachs, rost, fleisch, fuchs, ziegel, kupfer, brand, feuer, korallen, pfirsich, pastel, knall, signal, ferrari, zinnober, scharlach, china, persisch, englisch, schwedisch, osic, magahoni, kalypso, krapp, lack, jaspis, hummer, krebs, eberesche, erdbeer, freise, wein, bordeaux, flamingo, rosen, kirsch, cerise, rubin, burgunder, purpur, portwein, amarantk, johannis, himbeer, rotrübenfargen, hahnenkamm, aurora, karmiesin, karmin, bronze, orient, türkisch, kardinal, tizian, lava, mars, rot wie Blut. (9)

So heißt es programmatisch statt Einleitung oder Prolog auf der ersten Seite, bevor die eigentliche Reisegeschichte des Ichs mit den folgenden Worten beginnt: „NICHT DASS ROT ETWAS ZU BEDEUTEN HÄTTE. Jeder träumt sein eigenes Rot; mein Rot war die Fremde, in vielerlei Hinsicht. Sie schien unendlich, ein sich verästelnder Körper unbekanntes Ausmaßes, kaum bemannt, eine erste Regung irgendwo kurz hingestellt“ (9).

Rot leuchtet die glühende Erdkugel und der Astronaut an der vorderen Seite des Buchumschlags, rot sind die zwei transparenten Folien am Anfang und Ende des Buches, die die Binnengeschichte mit einem Bild um- und einrahmen – ein Gestaltungsprinzip von Bild-Text-Beziehung, welches Stavarič vor allem in seinen Kinderbüchern immer wieder anwenden und variieren wird – bis hin zur Verwischung der intermedialen Grenzen, wenn der Text zum Teil des Bildes und das Bild zum Teil des Textes wird.

So wie Stavarič eine Grenzüberschreitung zwischen zwei Welten – Kindheit und Erwachsensein – auf inhaltlicher Ebene im Text realisiert, sucht er auch nach einer entsprechenden gestalterischen Umsetzung auf der formalästhetischen Ebene und hebt dieses Vorhaben im Untertitel als *Experimente am lebenden Objekt* hervor. Diese Experimente sind nicht nur durch die einrahmende Bild-Text-Beziehung markiert, sondern der ganze Text ist von fließenden Übergängen geprägt.

Obwohl es sich um einen fragmentarisch gegliederten Text handelt, dessen Bruchstückhaftigkeit sowohl auf den einzelnen, nur zum Teil beschrifteten, als auch durch leere Zeilen innerhalb einer Seiten visualisiert wird (was den sprunghaften Charakter von Gedankengängen und Erinnerung unterstreicht), bleibt das Ineinanderfließen von Grenzen formalästhetisch konsequent umgesetzt. Jede einzelne Seite markiert den Beginn eines neuen Gedankens/Bildes mit einer

Überschrift in Majuskel, die fließend in den Text auf der jeweiligen Seite übergeht. So wird die Überschrift zum Bestandteil der erzählten Geschichte bzw. zu einem ‚Text-Bild‘:

Mit sieben begann sich meine Welt zu verändern. Bald schon lockten mich fremde Stimmen ins Freie, Astronauten stiegen senkrecht vom Himmel, mir wurde schwarz vor Augen. Mein Kopf war fortan kein Hort der Stille, ich gehörte hierher nicht und dorthin nicht mehr. (29)

Aus dem Zitat geht auch ein weiteres strukturelles Prinzip des Textes hervor – die Zahl 7. Mit ihrer vielschichtigen Symbolkraft bestimmt sie die gesamte Struktur des Textes, der sich genremäßig nur schwer zuordnen lässt: Sieben Jahre alt ist der Erzähler, als dessen Kindheit abrupt endet und er mit seinem Alter Ego *Nkaah* zu einer Reise in die Fremde aufbricht. Es sind sieben Entwicklungsphasen, in sieben Kapiteln gegliedert, die das Ich zu erleben hat, bevor es erwachsen wird. Die Reise führt von einer Ich-Welt (geprägt durch die Begegnung mit *Nkaah* und das Experimentieren am lebenden Objekt) in eine abenteuerliche und gefährliche Außen-Welt (Liebeserfahrung mit *Lola*, Durchqueren von unbefahrenen Ozeanen mit *Vasco da Gama* oder mit Kapitän *Ahab* auf der *Pequod*)⁴ bis ins Weltall (Flug zum Mond) und von dort wieder zur heimatlichen Erde zurück – zur Begegnung mit von seinem Stamm verstoßenen Uhrmenschen *Dzar*. Dieser steht am Ende des Weges für die essentielle Erfahrung von Einsamkeit und Fremde als Voraussetzung seines Erwachsenwerdens. An dieser Stelle verabschiedet sich das ‚Ur-Wesen‘ *Nkaah* vom Ich und verschwindet endgültig (119), denn das Ziel ist erreicht und das Ich hat sich in der Fremde eingerichtet: „Und ich bin mein Planet und mein eigenes Licht“ (Stavarič 2016, 19).

Damit deutet sich eine weitere, für Stavaričs Werk charakteristische Grenzüberschreitung an, die in *Nkaah* bereits angelegt wurde und als exemplarisch für sein weiteres Schaffen gelten kann – die Überschreitung der Gattungsgrenzen. Wird hier mit den einzelnen ‚Entwicklungsphasen‘, die das Ich während seiner Reise von der Innen- in die Außenwelt unternimmt, um einen Platz in der Gesellschaft zu finden, das Genre des deutschen Entwicklungs- bzw. Bildungsroman evoziert? Deuten die symbolische Zahl 7, die sich im narrativen Strang und in der Struktur des Textes widerspiegelt, sowie die fließenden Übergänge zwischen der realen Welt und der Phantasiewelt eine Art Kunstmärchen an, bei dem nicht eindeutig geklärt werden kann, ob es sich nicht die ganze Zeit um einen Traum handelt? „Vielleicht war

⁴ Kapitän *Ahab* aus *Moby-Dick* (1851) von Herman Melville auf dem Walfischfangschiff namens *Pequod*, nach dem ausgerotteten Stamm der *Pequod*-Indianer benannt.

Nkaah lediglich ein Traum, mein Entzücken darüber, einer Welt zuzugehören, die voller Wunden (Wunder?) war“ (Stavarič 2008, 108).

Das wäre wohl bei diesen „phantastischen Prosaminiaturen“, wie sie vom Verlag angekündigt wurden, etwas gewagt zu behaupten, dennoch lassen sich einige Affinitäten zum romantischen Kunstmärchen eines Peter Schlemihls, der sich nach misslungenen Integrationsbemühungen allein der Wissenschaft verschrieben hat und um die Welt in Siebenmeilenstiefeln herumgereist ist, nicht ganz von der Hand weisen. Und haben wir es hier schließlich nicht auch mit Anspielung auf den klassischen Entdecker- und Reiseroman zu tun, der auf eine andere, höchst allegorische Ebene gehoben wird? Die Reise des Ichs führt schließlich bis ins Universum – ins Unvorstellbare und in die grenzenlose Phantasie. Diese Grenzüberschreitung wird zusätzlich durch eine einrahmende Zeichnung am Anfang und Ende des Textes anvisiert. Gezeichnet wird eine halbkugelförmige Weltraumkapsel in roter Farbe, die geöffnet nach außen hin, also vom Text der erzählten Geschichte weg ausgerichtet ist und eine Fortsetzung der Geschichte außerhalb der literarischen Fiktion andeutet. Evoziert wird eine ‚Entdeckungsreise‘, die nie endet, da die Ursprünge der Menschheit im Nomadischen liegen und das Unterwegesein die eigentliche Heimat des Menschen sei, so Stavarič. Alles, was uns bis heute prägt, scheint dadurch bedingt, „das einst irgendwer irgendwohin aufbrach, um sich und/ oder die Welt zu erfahren“ (Stavarič 2016, 64). Erst auf Reisen wird die Welt und dadurch auch das eigene Ich erfahrbar: „Auf Reisen währt das Leben ewig“ (Stavarič 2008, 47). Und erst wenn die Grenzen zwischen Realität und Phantasie verschmelzen und die Welt der Kindheit als Teil der Welt des Erwachsenen bewahrt werden kann, kann das Ich mit der Welt eins werden, so das Bekenntnis des Autors: „Die Phantasie ist wichtiger als jedes Wissen, denn das Wissen ist und bleibt begrenzt“ (Stavarič 2016, 65).

4 Fazit

Fassen wir kurz zusammen: Der Übergang von der Kindheit in die Erwachsenenwelt wird in *Nkaah* auf inhaltlicher Ebene als eine Grenzüberschreitung von der Innenwelt zur Außenwelt inszeniert, wobei dieser Schritt mit einer Reise in das Unbekannte eng verbunden ist und mit dem Anerkennen des Fremden als Teil des Eigenen zusammenfällt. Erst in der Begegnung mit dem Fremden wird das Eigene erkennbar (vgl. Hofmann 2006). Somit erhält die Reise in die Fremde eine identitätsstiftende Funktion. Dabei wird die Welt als ein komplexes Universum verstanden, in dem das Ich einen winzigen Bestandteil eines Ganzen und erst als solches zum emanzipierten Subjekt wird, das seine Fremdheit akzeptieren und leben kann. Dieser Übergang ist notwendigerweise mit einer fließenden Grenzüberschreitung

zwischen dem Realen und Surrealen bzw. zwischen dem Realen und Phantastischen verbunden, das dem Ich ein Alter Ego – Nkaah – ins Leben zu rufen ermöglicht, mit dessen Hilfe seine Wünsche nach Abenteuer und Kinderphantasien nach außen hin projiziert und erfüllt werden können. Stavarič bedient hier den kindlichen Entdeckergeist und inszeniert die Grenzüberschreitung als „ein Wagnis“, als eine Reise in die „große Welt“ zum am Meeresufer liegenden imaginären Böhmen (Stavarič 2008, 43), dem symbolischen Zuhause des Ichs. Die Reise in die Welt bzw. um die Welt zu erfahren, hat aber auch mit der Relativierung der Wahrheit und multiperspektivischer Sicht zu tun, die die Grenzen unserer Wahrnehmung offenlegt und andere Welten hinter den des rationellen Denkens erahnen lässt: „Ich solle das Denken lassen. Es sei ohnehin vermessen, etwas so hinzustellen, als wäre es die Wahrheit“ (42), lautet der Rat eines korsischen Seefahrers, der seine Insel aus vielen Blickwinkeln hat betrachten können.

Und schließlich wird die Grenzüberschreitung auch auf sprachlicher Ebene realisiert – einerseits, wenn direkt eine (rhizomatische)⁵ Kunstsprache entwickelt wird, die nur dem Ich und dessen Phantasie entsprungenem Wesen Nkaah verständlich und in der der tschechische Sprachduktus und -rhythmus deutlich zu vernehmen ist (vgl. 37). Hier liegt unverkennbar der Beginn der Sprache eines Autors, der zwei Sprachen „mein eigen“ nennt und dennoch „keiner so richtig“ (Stavarič 2016, 11) zugehört. Es ist diese seltsam klingende ‚Mischsprache‘ in *Nkaah*, die Stavaričs Übergang von der Muttersprache in die deutsche Sprache literarisch am deutlichsten und ausführlichsten darstellt – den Übergang in eine andere Sprachwelt, die ihm eine neue Welt eröffnet, denn im Tschechischen hängen die Wörter ‚Licht‘ und ‚Welt‘ (*svět* und *světlo*) klanglich eng zusammen.

Und andererseits indirekt und äußerst subtil, wenn das Wort ‚Glut‘ (und damit die Farbe Rot) zum Leitmotiv und zum gestalterischen Prinzip des Textes erhoben wird, indem jeweils zwei transparente rote Blätter die Funktion einer (visuellen) Einrahmung des erzählten Binnentextes einnehmen. So werden Text und Bild miteinander kunstvoll verschränkt und dadurch eine Grenzüberschreitung umgesetzt, die Stavarič vor allem in seinen Kinderbüchern variiert.

So gesehen ist dieser frühe Text des Autors nicht nur sein am stärksten autobiographisch geprägter und zugleich sein experimentierfreudigster Text, sondern er enthält und vereint, so hoffe ich nachgewiesen zu haben, in geballter Form seine wichtigen formalästhetischen Gestaltungsprinzipien, die er in seinem Werk stetig weiterentwickelt, verfeinert, radikalisiert und in immer neuen Variationen, mit neuer formalästhetischer Wirkung umsetzt. Das betrifft sowohl die Überschreitung von Gattungsgrenzen und das Verwischen der Grenze

5 Zum Begriff „rhizomatische“ Sprache vgl. Amodeo 1996.

zwischen Realität und Phantasie, als auch das Verschieben der Grenzen in der Text-Bild-Beziehung oder das Herumexperimentieren mit der visuellen Struktur des Textes, und nicht zuletzt auch seine bewusste Spracharbeit, die ihren Ausdruck in der textimmanenten Mehrsprachigkeit – und hier konkret noch zusätzlich in der Erfindung einer eigenen ‚Übergangssprache‘ – findet. So betrachtet fungiert *Nkaah* als ein ‚Urtext‘, der im Ansatz bereits das große künstlerische Potential des Autors erahnen lässt, das sich später in all seinen Facetten entwickeln wird. So muss ich abschließend der These von Hultsch widersprechen, die Stavarič eine Entwicklung vom Sprachschmuggler zum Sprachwanderer bescheinigt, denn Stavarič war, wie sein Text *Nkaah* belegt, schon vor 2010 ein begabter Sprachwanderer und er ist es immer noch.

Die Frage nach Grenzüberschreitung(en) nimmt bei ihm *de facto* einen programmatischen Charakter an, denn alle seine Werke stellen sich die Frage nach Grenzen und deren Überschreitung, und versuchen sie immer aufs Neue auf formalästhetischer Ebene (weniger thematischer) zu realisieren. So gesehen kann man Stavaričs ganzes bisheriges Werk als einen wichtigen Beitrag zum aktuellen Grenz-Diskurs in der interkulturellen Literatur betrachten, der als eine ständige und beständige (Selbst-)Reflexion der eigenen künstlerischen Grenzen sowie das Bemühen des Autors, möglichst viele ‚Grenzüberschreitungen‘ künstlerisch zu inszenieren und auszuprobieren, gedeutet werden kann.

Literaturverzeichnis

- Adelson, L. (2006). „Against Between. Ein Manifest gegen das Dazwischen“. Heinz, L.A. (Hrsg.), „Literatur und Migration“. *Text+Kritik*, Sonderband, 9, 36-44.
- Amodeo, I. (1996). *Die Heimat heißt Babylon*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Cornejo, R. (2010). *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens.
- Durzak, M. (2013). *Literatur im interkulturellen Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Erdogan, O. (2010). „Der Wahnwitz dieser Welt“. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunk.de/der-wahnwitz-dieser-welt-100.html>.
- Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink.
- Hultsch, A. (2018). „Stavarič als Wanderer zwischen Sprachen und Kulturen. Spuren des Tschechischen in Michael Stavaričs deutschsprachigen Texten“. Bartl, A.; Brendel-Perpina, I. (Hrsgg), *Ästhetische Grenzüberschreitungen. Eine literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Erschließung des Werks von Michael Stavarič*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 71-102.
- Kraus, R. (s.d.). „Inhaltsbeschreibung zu Michael Stavaričs Gedichtband“. *Tagwerk. Landnahme. Ungelenk*.
- Mecklenburg, N. (2008). *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium.
- Mitterbauer, H. (2021). „Michael Stavarič’ Gotland als Zeugnis des Darüber Hinaus“. James, P.; Mitterbauer, H. (Hrsgg), *Vorstellungen vom Anderen in der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur. Imaginationen und Interrelationen*. Berlin: Frank & Timme, 225-40.
- Schmitz, H. (2009). „Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur“. Schmitz, H. (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam; New York: Rodopi, 7-15.
- Stavarič, M. (2008). *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt*. Idstein: kookbooks.
- Stavarič, M. (2016). *Der Autor als Sprachwanderer*. Wien: Sonderzahl. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung 4.
- Weinberg, M. (2017). „Interkulturalität“. Becher, P.; Höhne, S.; Krappmann, J.; Weinberg, M. (Hrsgg), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart: Metzler, 30-8.

