

**„...einer dieser Männer, mit denen eine Frau nicht rechnet“
Konstruktion und Inszenierung von Geschlechterrollen
in Michael Stavaričs Roman *Böse Spiele* (2009)**

Patricia Broser

Als Michael Stavaričs *Böse Spiele* vor zwei Jahren erschien, waren sich die Literaturkritikerinnen und -kritiker weitgehend einig: einen Roman über „den ältesten Kampf der Welt“ (SCHRÖDER 2009: 5) habe der österreichische Autor geschrieben, Stavarič ringe mit dem „Ewig-Geheimnisvollen des Geschlechterkampfes“ (AXMANN 2009: 11), ja gar eine „Mann-Frau-Apokalypse“ (RIEHN 2009: o. S.) will eine Literaturkritikerin gelesen haben. Ein anderer Rezensent sieht Michael Stavarič „das Ende der Paarheit“ einläuten, er nennt den Roman ganz ohne Ironie ein „Post-Gender-Buch“ (FRANZETTI 2009: A6).

Tatsächlich scheint auf den ersten Blick die Handlung klar und in ein paar Sätzen zusammenzufassen zu sein. Eine männliche Ich-Figur liebt und wird geliebt, leider nicht in der Beziehung zu einer Frau, sondern in Form zweier Affären. Die Geliebte und die Liebende unterscheiden sich aus Sicht des erzählenden Ichs nur marginal:

Und ob sie wohl ahnt, dass ich einer Frau begegnet bin, die ihr ähnelt, dass sie über ähnliche Gestik und Mimik verfügt, dass sie schön ist und klug, dass sie etwas kleiner und auch um vieles mutiger ist. (STAVARIČ 2009: 17)

Die mutigere Frau liebt den Erzähler, der wiederum liebt die weniger mutige Frau – die nämlich, die sich von ihrem gewalttätigen Ehemann nicht trennen kann, einem früheren Schulkameraden des Ich. Wie der Titel verspricht, sind alle vier Personen in ein böses Spiel aus Lügen, enttäuschten Erwartungen, Hoffnungen und Intrigen verstrickt.

Und doch ist *Böse Spiele* nicht vorrangig ein Buch über den Kampf zwischen Mann und Frau, auch wenn am Ende sogar zwei Heere nach Geschlechtern geordnet gegeneinander antreten und sich eine blutige Schlacht liefern, sondern eine kluge Auseinandersetzung mit aktuellen Theorien zum Geschlechterdiskurs vor der Folie mythischer Motive und den Konsequenzen für eine moderne Art der Liebe, die sich leben und überleben lässt.

Seinem vierten Roman stellt Michael Stavarič zwei Mottos voran. Das erste sind ein paar Zeilen aus dem Lied *Don't speak* der Band *No Doubt*, denen ein Ausschnitt aus der *Ilias* von Homer gegenüber gestellt wird.¹ Gemeinsam

1 Darin sieht Fessmann eine lustvolle Banalisierung des griechischen Epos, eine Interpretation, die sich eben nicht auf das überzeitlich Verbindende der Todesthematik stützt, sondern auf die formalen Unterschiede in ihrer Verbalisierung abzielt. (FESSMANN 2009: 17).

ist den beiden so unterschiedlichen Textstellen die Todesthematik. In dem Popsong wird der Verlust der Liebe als Tod des angesprochenen Du und des Sprechenden Ich inszeniert, in der ausgewählten Stelle des griechischen Epos trauert Achill um seinen Freund und Gefährten Patroklos. Liebe und Schmerz sind durch alle Zeiten hindurch anthropologische Konstanten, so darf man die Intention dieser Mottos deuten, nur das Sprechen darüber unterliegt historischen Bedingungen.² Dies kann bereits als erster Hinweis gelten, dass sich hinter der im Roman nahezu aufdringlich thematisierten Geschlechterdichotomie im Vordergrund die Auseinandersetzung mit Geschlechterdiskursen und der erst durch sie determinierten, scheinbar unüberbrückbaren Differenzen zwischen den Geschlechtern verbirgt.

Diese verwebt Stavarič kunstvoll mit mythologischen Motiven und unterstreicht sie mit einer formalen Gestaltung, die nach Aussage des Autors selbst, griechischen Epen nachempfunden ist.³ Eine endlose Aneinanderreihung von Nebensätzen, die vorwiegend mit ‚dass‘ und ‚ob‘ beginnen, ermöglicht einerseits die indirekte Wiedergabe der Aussagen der beiden Frauen, deren lange Monologe den Hauptanteil bilden. Dabei erzeugt Stavarič „einen suggestiv fordernden Rhythmus, der förmlich zur unsittlichen Bedrängnis wird“ (STRIGL 2009: 12f). Andererseits evoziert der Text eben dadurch eine Litanei oder, wie Meike Fessmann treffend bemerkt „einen großen männlichen Klagegesang, der zugleich auf eine merkwürdige Weise feminisiert ist“ (FESSMANN 2009: 18). Auch sprachlich sind also männliches und weibliches Sprechen teils bis zur Undifferenzierbarkeit miteinander verwoben.⁴ Die von Renata Cornejo festgestellte Tendenz des Autors Michael Stavarič zu hybriden Protagonisten wird

- 2 Klaus Kastberger betrachtet den Roman in dieser Hinsicht als misslungen: „Im Textteil [...] werden ähnliche Verbindungsversuche unternommen, aber sie scheitern, denn zwischen den aktuellen Gefühlswelten der Figuren und der Herkunft dieser Gefühle aus der langen Kulturgeschichte der Liebe und des Schmerzes werden die gesuchten Übereinstimmungen literarisch nicht evident gemacht. Und das, obwohl oder gerade weil in diesem Text alles auf die Herstellung solcher Verbindungen angelegt ist.“ (KASTBERGER 2009: 8)
- 3 „Darüber hinaus ist die formale Konstruktion eine Hommage an ein altes Epos. Ein solches agiert mittels Metrum, bringt Melodien und Strophen ins Spiel, und ich wollte ein solches mit den Mitteln meiner Zeit thematisieren. Ich wollte die Sprache strukturieren und emotional aufladen, einen pathetischen Unterton finden und eine Wucht entwickeln, die die Charaktere der handelnden Personen zum Ausdruck bringt.“ (FÜHRER 2009: 18)
- 4 „[I]ch selbst erachte mich als Autor, der in erster Linie formale Schwerpunkte setzt. Die Inhalte sind soweit klar – in allen Büchern geht es doch irgendwie um Männer und Frauen, die Liebe, allerlei Emotionen oder gesellschaftliche Umbrüche etc. Der Mensch selbst schreibt Geschichte – und diese Geschichten ähneln sich doch immer wieder. Deshalb geht’s mir sehr um die Form der Vermittlung, die für mich grundsätzlich Singularität bedeutet.“ (FÜHRER 2009: 18)

hier auch auf der Ebene der Figurensprache manifest (CORNEJO 2010: 284f.). Ähnlich verhält es sich auch mit den Geschlechterrollen der Romanfiguren, die beileibe nicht so eindeutig sind, wie es Rezensenten des Buchs glauben machen möchten. Als „Lebensmodelle“ (FÜHRER 2009: 18) habe er die Figuren des Romans konzipiert, so Michael Stavarič, und tatsächlich handelt es sich bei den Personen, mit denen die Ich-Figur sich konfrontiert findet, eher um Typen als um Individuen.⁵ Jennifer Riehn weist zurecht darauf hin, dass bei Stavarič „der Unterschied zwischen den Geschlechtern stets als Unvollkommenheit zu Tage [tritt] und nie als Bereicherung. Frauen und Männer stehen sich als Feinde gegenüber.“ (RIEHN 2009: o. S.) Die beiden Frauen unterscheiden sich hauptsächlich in einem Merkmal – dem Ausmaß und Folgenreichtum ihrer Liebe für den Erzähler, der, wie bereits festgestellt, die Geschichte fast ausschließlich durch ihre Perspektive erzählt. Die stereotypen Unterstellungen, mit denen sie ihm gegenüber treten, gleichen sich jedoch bis ins Detail:

Dass ein Mann nur eine Frau will, die ihn liebt, dass er aber keine Ahnung hat von Liebe, sagt die eine. Dass ein Mann nur eine Frau will, die ihn liebt, dass er aber keine Ahnung hat von Liebe, sagt auch die andere. (STAVARIČ 2009: 73)

Beide Frauen inszenieren Hingabe und Dominanz gleichermaßen, sehen sich aber ganz eindeutig als die zur Liebe Begabten, während der Mann stets emotional defizitär hinter ihnen zurück bleibt:

Ob eine Frau wohl mehr sieht, als ein Mann, der nur zwei Augen hat, wo doch eine Frau über vielerlei Talente verfügt. Sie kann erkennen, mit ihren Ohren und Antennen, dass ein Mann einer Frau sowieso nichts vormachen kann, dass sie sich ihre Instinkte bewahrt hat. Sie sagt: Bleib du ruhig bei deiner Wahrheit! (STAVARIČ 2009: 33)

Hier variiert Stavarič also das bis in die Antike zurückreichende Modell der emotionalen, instinktiven Frau und des rationalen Mannes. In die Ecke getrieben, greift auch der Erzähler darauf zurück, wenn er sich fragt,

ob sie überhaupt einen Begriff hat von der Ernsthaftigkeit eines Mannes, zu der er sich in langen Jahren durchgerungen hat und ob sie, gesetzt sie wäre bereit, mich erst zu nehmen, etwas zu meiner Erkenntnis beizutragen hätte. (STAVARIČ 2009: 15)

Die von dem Erzähler geliebte Frau lebt ein bis ins Absurde gesteigertes, triviales Frauenleben mit Partys, Kind, Kanarienvogel und einer Plastikpalme, die bei den Begegnungen und Abschieden zwischen dem Erzähler und ihr die Farben wechselt. Sie weiß, „dass alle Männer gleich sind und dass man sowieso einen im Haus braucht.“ (STAVARIČ 2009: 11) „Dass Frauen gar nichts dagegen haben, wenn ein Mann zur Sache kommt, wenn er nur seine Sache gut macht.“

5 Darauf weisen mehrere Rezensenten hin, so schreibt z. B. Daniela Strigl: „Nicht Psychologien interessieren ihn [Stavarič], sondern menschliche Archetypen, Getriebene ihrer Triebe.“ (STRIGL 2009: 13)

(STAVARIČ 2009: 12) Und dass sich die Frauen beim Anblick des Erzählers „hinterrücks zuflüstern: Ein ‚guter Fang.‘“ (STAVARIČ 2009: 12; Herv. i. O.) Hier wird deutlich, dass durch das Hierarchiegefälle zwischen der Geliebten und dem liebenden Mann dieser zum nützlichen, dekorativen und vor allem auch sexuellen Objekt degradiert wird, eine Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen. Ein Kind, das sie am Anfang ihrer Affäre mit dem Erzähler, empfangen hat, treibt sie ohne zu Zögern ab. Ihren Mann Robert, der als Einziger einen Namen zugestanden bekommt, wird sie auch dann nicht verlassen, als er sie und ihrer beider Kind, dem übrigens im Text offensichtlich bewusst kein Geschlecht zugeordnet wird, misshandelt. Allerdings fordert sie von dem Erzähler als Liebesbeweis den Mord an ihrem Ehemann, der als nahezu groteske Personifikation des männlichen Alphas konzipiert ist. Brutal schlägt er sich durch sein Leben, weiß immer, dass die, die sich ihm nicht fügen, noch „Schlimmeres verdient“ (STAVARIČ 2009: 79) haben:

Du nimmst eine Axt und schlägst ihn wund und dann bohrst du ihn an und nimmst einen Haken und dann schleifst du ihn zum Ufer und ziehst ihn durch schlammiges Wasser und drückst seinen Kopf zwischen die Algen, und wenn er sich wehrt, packst du ihn am Hals und drückst fest zu, bis der Kehlkopf bricht.[...] und alle werden glauben, er sei im Krieg gefallen. (STAVARIČ 2009: 59)

Diese Mordanweisungen werden mehrfach variiert und ab dem zweiten Drittel des Romans litaneiartig wiederholt. Das Töten des Konkurrenten rekuriert als Motiv auf den im Mythos allgegenwärtigen Rivalenmord als legitimer Weg zur Bestätigung der eigenen Männlichkeit und Ehre und zur (Wieder-)Erlangung der begehrten Frau, der sich in der Tradition des Duells bis zur Aufklärung erhalten hat, in anderen Kulturkreisen auch darüber hinaus. Am Ende (ab Kapitel 11) fordert auch die andere Frau die Ich-Figur immer wieder auf, Robert zu töten (STAVARIČ 2009: 124), so dass dieser Mordauftrag schließlich zur eigentlichen, wenn auch nicht erfüllten Mission des Ich in dem Kriegsinferno wird.

Die zweite Frau verkörpert den Typus der nahezu bedingungslos Liebenden, ist insofern also als Spiegelfigur zum Erzähler, der ja ebenfalls bis zur Selbstaufgabe liebt, angelegt. Sie fordert nur eines, die Lossagung des Erzählers von ihrer Rivalin, denn sie konstatiert, „dass keine Frau eine andere neben sich duldet und man alle Frauen haben kann, wenn man will, oder eine, aber niemals zwei.“ (STAVARIČ 2009: 109) In ihr vereinen sich der Mythos der Amazonen mit einem geradezu abseitigen Ultrafeminismus, den sie in einer hermetisch abgeriegelten Gegenwelt auf dem Land im Schutz ihrer matriarchalisch organisierten Familie lebt, die sich seit langer Zeit auf den Krieg zwischen den Männern und Frauen vorbereitet und dem Kult der Weiblichkeit frönt. Archaisch mutet die Lebenswelt dieser modernen Penthesilea an, die in ihrer Familie „Schilfgängerin“ (STAVARIČ 2009: 89) genannt wird, während eine

ihrer zahlreichen Schwestern das Attribut „Späherin“ (STAVARIČ 2009: 53) und ihre Mutter den Namen „Hüterin“ (STAVARIČ 2009: 101) führen. Ihre Vorstellung von Liebe kommt einer symbiotischen Selbstaufgabe gleich, mehrmals versichert sie dem Erzähler, „dass sie und ihr Wille ein Geschenk seien, das sie mir darbiere, dass sie alles für mich tun würde.“ (STAVARIČ 2009: 22) Sie ist eine Abenteurerin, die sich in ihren Geschichten stets aufs Neue erfindet.⁶ Ihre Einstellung Männern gegenüber ist ebenso abschätzig wie die der ersten Geliebten, sie hält sie für primitiv und den Frauen in jeder Hinsicht unterlegen. Deren höchste Bestimmung sei die Huldigung des Weiblichen, die ihnen jegliche Religion ersetzen soll.⁷ Besonders betont wird hier Schwangerschaft und Geburt als urweibliche Erfahrungen, was einen starken Kontrast zu dem gedankenlosen Umgang der ersten Frau mit ihrer vorherigen Schwangerschaft darstellt. Männerlos kann allerdings auch das moderne Matriarchat nicht überleben, deshalb gibt es neben den schlechten, also normalen Männern, auch noch die anderen, guten. Diese entstammen entweder direkt dem Schoß der eigenen Familie, denn die andere Frau betont mehrfach,

dass ihre Brüder viel bessere Männer seien, als man denkt, dass sie einst wie Frauen erzogen wurden, dass der Vater darauf achtete, dass sie Mutter und Schwestern ehrten [...], dass sie verinnerlicht, für wen sie in die Schlacht ziehen. Die andere Frau rief: Wo wirst du stehen? Welches Banner wirst du hissen? (STAVARIČ 2009: 46)

Oder man stößt ganz zufällig auf sie, wie bei der ersten Begegnung mit dem Erzähler, den sie beinahe überfahren hätte, was sie „bei jedem anderen Mann getan hätte.“ (STAVARIČ 2009: 84) Vorherbestimmt scheint ihr dieser Mann zu sein, der in der Schlacht auf der Seite der Frauen kämpfen wird. Der Erzähler selbst reflektiert seine Rolle als Mann beständig, er sieht sich einerseits als typischer Vertreter überlieferter Männlichkeitsvorstellungen, in die er hineingeboren und -erzogen wurde. Die tradierte Polarität beruht auf dem Prinzip der negativen Identifikation, die Judith Butler ‚Verwerfungen‘⁸ nennt und die ein bestimmtes Maß an Aggressivität voraussetzt, was sich im Text durchwegs in Kriegsmetaphern äußert:

6 Auch dies wird auffällig in der Struktur des Textes durch die wiederholte Einleitung „Und sie erzählt mir“ (z. B. STAVARIČ 2009: 44) hervorgehoben.

7 „Dass man sich keinem Gott fügt und zu ihm spricht, dass man lieber seiner Frau huldigt, weil sie ein Tempel und aller Ursprung ist, dass ein Mann ohnehin zu nichts Besserem taugt... zu jagen, zu ehren und zu töten (wenn's sein muss).“ (STAVARIČ 2009: 85)

8 „Tatsächlich ist eine Verwerfung, wenn man sie psychoanalytisch betrachtet, keine einzelne Handlung, sondern der wiederholte Effekt einer Struktur. Etwas wird gesperrt, aber kein Subjekt sperrt es, das Subjekt entsteht selbst als Ergebnis der Sperre.“ (BUTLER 1998: 196)

Schon in der Schule bringen sie einem bei, dass man sich sein Leben nicht aussuchen kann, dass es mit den ersten Atemzügen langsam entweicht und man ein Mann bleibt, umzingelt von den Frauen. (STAVARIČ 2009: 9)

Durch diese Subjektwerdung geht ein Teil, das Verworfenen, verloren – ein Verlust, der laut Freud nicht bewusst ist und somit zu Melancholie führt, die vor allem in den wenigen, vom Erzähler direkt gesprochenen Passagen des Buches immer wieder vernehmbar ist. Er empfindet sich nur als „passablen Mann“, während die Geliebte die „vollkommene Frau“ (STAVARIČ 2009: 38) für ihn ist, sie trägt ihr Herz dort „wo es hingehört“, er hingegen „zu weit oben“ und hat immer das Gefühl „es müsste besser sitzen“ (STAVARIČ 2009: 10) – Aussagen, die refrainartig durch den gesamten Text hindurch wiederholt werden. Sein Benehmen zeugt von einer Konformität zu bestimmten ritualisierten, geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen, so ist es für ihn selbstverständlich, die Frau nach Hause zu begleiten, ihr Blumen zum Valentinstag zu überreichen und sie weitgehend galant zu behandeln, auch wenn das „schrecklich altmodisch“ (STAVARIČ 2009: 25) sein mag und die Frau überrascht. Gleichzeitig betont er aber seine Andersartigkeit und will sich vor allem von Robert positiv abheben. Besonders auffällig ist hier der permanente Gebrauch der Formel „einer dieser Männer“, die evoziert, dass er sich nicht als einzigartig begreift, sondern von der Existenz eines anderen Typus Mann überzeugt ist. Er sei „einer dieser Männer, die man erobern muss, was nicht so einfach ist, wo doch diese Rolle den Frauen zufällt.“ (STAVARIČ 2009: 18) und eben „einer dieser Männer, mit denen eine Frau nicht rechnet“ (STAVARIČ 2009: 20). Diese Selbstwahrnehmung macht ihn zum idealen Überläufer in das Lager der Frauen, die die Existenz dieses Typus des anderen Mannes anerkennen.⁹ So verschont ihn der Bruder der zweiten Frau nur deshalb, weil er sich folgendermaßen zu erkennen gibt: „Ich bin ein anderer Mann. [...] Ich bin der Freund Deiner Schwester.“ (STAVARIČ 2009: 87) Die Geliebte allerdings kann ihn ihm nur den Anderen, den Mann sehen, der sich über kurz oder lang wie Robert entwickeln wird. Sie stellt die Dichotomie der Geschlechter nie in Frage, hebt sogar ihre Ausgrenzungs- und Abgrenzungsmechanismen sadistisch hervor:

„Und wenn die Frauen mit Dir sprechen, belass es dabei, halte dich nicht damit auf, sie verstehen zu wollen, du bist ein Mann, das kannst du nicht,“ sagte sie. (STAVARIČ 2009: 13)

Sie weiß genau, „[w]ie sie eben so sind, die Männer, die unter ihren Autos liegen, aber immer auf ihren Frauen, mit ölverschmierten Händen, die sie viel zu selten waschen.“ (STAVARIČ 2009: 12) Im Zusammensein mit ihr taumelt der Erzäh-

9 Karin Hillgruber ist vehement zu widersprechen, für sie ist der Erzähler „im besten Sinne ein dressierter Mann, der nichts mehr begehrt, als seine Auserkorene unter einer allegorischen Plastikpalme zu treffen.“ (HILLGRUBER 2009: 28) So oberflächlich sind die Figuren in Stavaričs Roman nun nicht angelegt.

ler orientierungslos zwischen dem Zwang, sich als Mann definieren zu müssen, und dem Wunsch, sie von seinem Anderssein zu überzeugen, für das es in ihrer Vorstellung keinen Begriff gibt. Diese Bewegung wird wiederum auch auf formaler Ebene eindrücklich nachgezeichnet. So finden sich in den Passagen, die den Dialog mit der Geliebten abbilden, die meisten pauschalisierenden Aussagen über den Mann an sich, formelhaft wiederholen sich Phrasen¹⁰ wie „wie es so ist als Mann [...]“ (STAVARIČ 2009: 9) und „wie sie doch sind, die Männer [...]“ (STAVARIČ 2009: 9). Andererseits legt der Erzähler immer Wert darauf, dass die Geliebte seine untypische Männlichkeit anerkennt: „Aber das hier ist etwas anderes und ich bin keiner dieser Männer und sie ist eine dieser Frauen, die gar nichts mehr wundert.“ (STAVARIČ 2009: 29) Die Antwort darauf bleibt aber immer gleich ablehnend, die Geliebte wird nicht müde zu betonen,

dass sie und ich wohl nie ein Paar werden, dass ich viel zu sehr Mann und sie immer noch Frau sei [...]. Sie ist eine Frau, und selbst wenn sie die einzige auf diesem Planeten wäre, uns würden immer noch Welten trennen. (STAVARIČ 2009: 50)

Ganz kann sich der Erzähler also von dem Verdacht, doch auch nur ein prototypischer Mann zu sein, nie befreien, denn als er ganz am Ende auf der Suche nach Robert über das mit Leichen übersäte Schlachtfeld irrt, befällt ihn ein schmerzlicher Verdacht: „Ob sich Robert gar in mir verbargt?“ Diese Lesart stützen auch mehrere Szenen, in denen der Erzähler sich zwar vor Robert versteckt, aber keinen echten Groll gegen ihn hegen kann, da er weiß „dass sich Männer gerne messen, dass, wenn diese Dinge geklärt sind, sie für gewöhnlich gut miteinander auskommen.“ (STAVARIČ 2009: 12) Den höchsten Ritterschlag, der ihn von seinen Zweifeln befreien soll und somit einer Liebeserklärung gleichkommt, erhält er von seiner Geliebten, als sie sterbend in seinen Armen liegt und mit ihre letzten Worte lauten: „Du warst mir kein Mann, aber Geliebter und Freund.“ (STAVARIČ 2009: 155) Der Erzähler wird somit zu einer der typischen Grenzgängergestalten, wie sie das Werk Stavaričs bevölkern.¹¹ Dies wird auch im Bild der Hyäne paraphrasiert, von der gesagt wird, sie sei „Sinbild für alle Unentschlossenen [...] ... sie wechselte ihr Geschlecht, schien männlich und weiblich, bis es sogar Gott missfiel.“ (STAVARIČ 2009: 142)

Auch die beiden Frauen durchlaufen eine Entwicklung. So nehmen bei der Geliebten, die zunächst als alltagsrealistische Figur angelegt ist, im Verlauf des

10 Wenn Friederike Reents dem Erzähler „Wiederholungszwang“ (REENTS 2009: 30) vorwirft, übergeht sie dabei die strukturelle Bedeutung der Wiederholung einzelner Textpassagen, die auch und vor allem in den minimalen Variationen eine sprachliche Wucht entfalten, die als eine der Stärken des vorliegenden Romans zu bewerten ist.

11 Als Beispiele führt Renata Cornejo Lois in *Terminifera* und *Elisa in stillborn an* (CORNEJO 2010: 284). Diese Liste ließe sich fortführen: Der namenlose Zoohändler in *Magma* ist ebenso eine Figur zwischen mindestens zwei Welten wie der Junge, der in *Brenntage* spricht.

Textes mythische Sprechweisen zu, sie stilisiert sich in eine Überbringerin der Briefe, die Gott an den Erzähler schreibt, nicht ohne zu bemerken, dass es keinen Gott gibt: „Die Frauen haben es entschieden.“ (STAVARIČ 2009: 41)

In Bezugnahme auf die Legende von der ersten Frau Adams, Lilith, deren Name im Hebräischen ‚die Nächtliche‘ bedeutet, intoniert die Geliebte ihre Sehnsucht nach einer anderen, ursprünglich gemeinten, gleichberechtigten Geschlechterordnung, die für immer verloren scheint. Durch die Anrufung der Geliebten als Frau bzw. Männin (GENESIS 2, 23), wie Martin Luther in Anlehnung an die hebräische Wortbildung übersetzt, wird der Schöpfungsakt als performative Sprachhandlung nachvollzogen, gleichzeitig stellt die Anrufung laut Butler „einen Akt der Konstitution dar“ (BUTLER 1998: 43), den die Geliebte hier verbal vorwegnimmt:

In der U-Bahn war ihr eine Frau begegnet, und als sie aus dem Zug steigen wollte, steckte ihr diese etwas zu und rief ihr nach: Ischa! Männin! Nächtliche! Und sie reichte mir später diesen Brief, erinnerte sich noch, dass die Frau Handschuhe trug, alt war sie und kräftig, roch nach Feigen und Schlangenleder. Es war mein erster Brief von Gott an mich [...]. (STAVARIČ 2009: 140)

Die andere Frau wiederum stellt ihr Liebesideal mehr und mehr in Frage. Am Anfang ist ihre Zuneigung noch nahezu frei von Forderungen an den zaudernden Mann, denn „die Liebe würde sie einbringen und ich müsse nur da sein, alles würde sie in Kauf nehmen, wenn ich nur da bin.“ (STAVARIČ 2009: 23). Sie stellt ihm ihre absolute Hingabe in Aussicht, in der sich ein ironischer Seitenhieb auf die Sprachversessenheit des Erzählers, die er mit dem zweisprachigen Autor Michael Stavarič teilt, verbirgt:

Wenn ich Kinder wolle, würde sie welche gebären, so viele ich will, die Schwestern würden ihr beistehen und die Brüder würden mich ehren und wir könnten für jeden Buchstaben ein Kind in die Welt setzen, wo sie doch weiß, wie wichtig mir die Sprache ist. (STAVARIČ 2009: 23)

Bedingt durch die Unentschlossenheit des Erzählers, sich ganz für sie zu entscheiden, kommt sie schließlich zu dem Schluss:

Die höchste Form der Liebe liegt vielleicht darin, diese für sich zu behalten und nicht einmal der Geliebten sein Herz zu öffnen; ‚empfange, wenn mein Leben vorüber ist, aus dem Rauch, der von meinem brennenden Körper aufsteigt,‘ sagt sie. (STAVARIČ 2009: 89)

Bisher wurde gezeigt, wie es Stavarič gelingt geschlechtliche Identität zu konstruieren bzw. zu dekonstruieren und dabei der Eindeutigkeit oft auch mit einem Augenzwinkern zu entkommen. Folgende Überlegungen wollen sich nun der Eskalation des Konflikts widmen, die skurriler und melancholischer kaum sein könnte. Der Zeitpunkt der Handlung ist am Vorabend des drohenden Kriegs angesetzt, der seine Schatten vorauswirft und die, die sich mit dem Feind ver-

bünden, als Verräter betrachtet. So charakterisiert die Geliebte das Dilemma sehr zutreffend, wenn sie prophezeit,

dass sich ein Mann und eine Frau nur noch in die Arme fallen, wenn es keiner erfährt, dass es Verrat bedeutet, wenn man einander zu nahe kommt, dass man sterben muss, wenn das passiert. (STAVARIČ 2009: 68)

Bereits am Anfang kündigt die Geliebte in einer der zahlreichen Drohgebärden dem Erzähler gegenüber den unausweichlichen Ausgang des Konflikts zwischen den Geschlechtern an:

Und ob ich noch weiß, wie ich sie zum ersten Mal in Rage brachte, dass Frauen emotionale Wesen sind, dass wir Männer uns vorsehen sollten, dass die Frauen gegen die Männer zu Felde ziehen und uns in Grund und Boden treiben mit wuchtigen Schlägen. (STAVARIČ 2009: 11)

Diese rhetorische Figur wird von Michael Stavarič zu Ende gedacht, er lässt die Sprache Wirklichkeit werden und sensibilisiert so für einen bedachteren Umgang mit den Worten. Die Geliebte fragt den Erzähler mehrmals,

Ob ich überhaupt weiß, wie sehr sie allen Männern den Tod wünscht, nimm es nicht persönlich, sagt sie. Dass keine Frau glücklich ist (und sie kennt eine Menge), dass eine Frau glücklicher wäre, wenn ihr kein Mann in die Quere käme, dass die Frauen Opfer blieben und die Männer Täter. (STAVARIČ 2009: 80)

Sie stellt sich aber am Ende auf die Seite der Täter und kämpft neben Robert im Männerheer für die Erhaltung der alten Ordnung. Auch die zweite Frau hat erkannt, „dass sich Männer und Frauen allzu oft hassen, dass sie es miteinander versuchten und ein paar Jahre zurechtkamen und einander heute doch den Tod wünschen.“ (STAVARIČ 2009: 47) Der Erzähler schlägt sich in der Schlacht auf ihre Seite, so dass sich paradoxerweise jeweils ein Mann und eine Frau aus der Viererkonstellation gegeneinander in Position gebracht haben. Sieger gibt es keine in dieser Schlacht, beide Frauen sterben, Robert ist nicht auffindbar und übrig bleibt der Erzähler, der lakonisch resümiert:

dass die Männer ihr Blut ließen, damit die Dinge blieben, wie sie einst waren, und dass die Frauen ihr Blut ließen, damit sich die Dinge ein für alle Mal ändern, dass aber diejenigen Recht behielten, die meinten, dass dieser Krieg nirgendwo hinführe. (STAVARIČ 2009: 154)

Neben all dem Kriegsgetöse des „Armageddons von Weib und Mann“ (FRANZETTI 2009: A6), den detaillierten Beschreibungen grausamer Tötungen, den Leichen, bei denen man nun endlich und endgültig nicht mehr erkennt, „ob sie einst Männer waren oder Frauen“ (STAVARIČ 2009: 155), den sadistischen Mordanweisungen und den erbarmungslosen Verwünschungen schwingt in Stavaričs Roman immer auch die Hoffnung auf ein Ende der bösen Spiele zwischen Männern und Frauen mit. Als feine Zwischentöne werden sie immer

dann angestimmt, wenn die Lage eigentlich aussichtslos ist. So proklamiert die andere Frau kurz vor ihrem Tod eine utopische Vorstellung einer Nach-Kriegs-Zeit:

Noch gebe ich die Hoffnung nicht auf, dass man irgendwann vielleicht genug hat vom Krieg, [...] dass sich aber Männer und Frauen erneut arrangieren, weil allen daran gelegen sein muss, zu überleben. (STAVARIČ 2009: 148)

Dieses Arrangement wird aber hinter einer echten Überwindung der Geschlechterdifferenz zurückbleiben. Diese lebt vorerst nur als Traum, wie ihn die Geliebte dem Erzähler mitteilt:

Dass sie davon träumte, meine Freunde seien die Engel und Tiere, [...] dass sie Männer sind und Frauen, sich aber ganz anders benehmen. Dass sie keine Männer sind und keine Frauen, dass sie nicht einmal jüngsten Kindern ähneln, dass sie so sind wie du, sagt sie. (STAVARIČ 2009: 56)

Michael Stavarič gelingt es in mehrfacher Hinsicht, Geschlechterrollen zu konstruieren und Männlichkeit und Weiblichkeit diskursiv zu inszenieren. Dabei stehen zeitgenössische gesellschaftliche Zuschreibungen und Selbstinszenierungen der einzelnen Figuren archaischen Geschlechtermodellen gegenüber und werden teilweise gegeneinander ausgespielt. Beschwörende Formeln zeigen den Ritualcharakter des Sprechens über Geschlecht und erzeugen durch die ständige Wiederholung eine eigene literarische Wirklichkeit, die sich jedoch nie zu einer letztendlichen Überwindung der binären Geschlechtsdisposition, wie sie neueste Gender Theorien fordern, versteigt. Dass dies trotz Mord und Totschlag in einer „Welt künstlicher Natürlichkeit und zeitloser Archaik“ (STRIGL 2009: 12) immer auch ein bisschen mehr als nur ein ‚böses Spiel‘ ist, bleibt nicht zuletzt Michael Stavaričs Fähigkeit zur Ironie und Parodie zu verdanken, nicht umsonst beginnt der Roman etwas schelmisch mit den Worten: „Wenn ich bei der Wahrheit geblieben wäre...“ (STAVARIČ 2009: 9)

Literatur

AXMANN, David (2009): Gestelzte Sinnlichkeit. Michael Stavaric: Böse Spiele. – In: *Wiener Zeitung extra* (07.03.2009), 11.

BUTLER, Judith (1998): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin: Berlin Verlag.

CORNEJO, Renata (2010): *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens.

FESSMANN, Meike (2009): Wenn ein Mann zur Sache kommt. Mit Homer in den aktuellen Geschlechterkampf: Michael Stavarics Roman ‚Böse Spiele‘. – In: *Süddeutsche Zeitung* (18.07.2009), 17.

FRANZETTI, Dante Andrea (2009): Tote Männer, gute Männer. Michael Stavarics Roman über ‚Böse Spiele‘ und die letzten Tage der ‚Paarheit‘. – In: *Album – Der Standard* (28.02./01.03.2009), A6.

FÜHRER, Bettina (2009): Michael Stavaric im Interview mit Bettina Führer. – In: *Das Magazin für die österreichische Buchbranche, Anzeiger* 05, 18.

HILLGRUBER, Karin (2009): Mars gegen Venus. Michael Stavaric übt sich im Geschlechterkampf. – In: *Der Tagesspiegel* (07.06.2009), 28.

KASTBERGER, Klaus (2009): Liebe als historisches Schlachtfeld. – In: *Die Presse, Beilage Spectrum* (01.08.2009), 8.

SCHRÖDER, Christoph (2009): Das Schlachtfeld der Geschlechter. – In: *Frankfurter Rundschau* (10.03.2009), 5.

STAVARIČ, Michael (2009): *Böse Spiele*. München: Beck.

STRIGL, Daniela (2009): Töten nach allen Regeln der Kunst. – In: *Die Furche* 19 (07.05.2009), 12f.

REENTS, Friederike (2009): Meine Wut, die hat drei Ecken. – In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (20.04.2009), 30.

RIEHN, Jennifer (2009): Kampf der Geschlechterklischees. Michael Stavarics neuer Roman Böse Spiele. – In: *Die Berliner Literaturkritik* (13.05.2009), o. S.