

**Tamás Lénárt** | Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), lenart.tamas@btk.elte.hu

## Für eine Poetik der Verfremdung: Terézia Mora

### 1. Kleine Literatur als Poetik der Verfremdung. Deleuze-Guattari: *Kafka*

Als Gilles Deleuze und Félix Guattari den Begriff ›kleine Literaturen‹ in ihrem Buch *Kafka. Pour une littérature mineure* 1975 eingeführt, besser gesagt: von Kafka übernommen und in einem erweiterten Sinn etabliert haben, sprechen sie von der ›Intensität‹ des kafkaschen Stils, die auf die limitierten stilistischen Eigenschaften des im damaligen Prag üblichen ›papierenen‹ Deutsch, d.h. auf das multilinguale Umfeld zurückzuführen ist, in dem Kafka lebte.<sup>1,2</sup> Die Überlegungen der beiden bereits damals renommierten Philosophen wurden von der Kafka-Forschung schnell übernommen und seither heftig diskutiert. Wichtigster und wohl berechtigter Kritikpunkt gegenüber dem Konzept ›kleine Literatur‹ war, dass Kafka mit dem – ins Französische mit einer leichten Bedeutungsverschiebung übersetz-

Die Werke von Terézia Mora handeln von hybriden Kulturformen, ihre Helden sind gleichzeitig Produkte und Opfer ihrer multilingualen und multikulturellen Umgebung. Der Beitrag konzentriert sich auf Moras Erzählband *Seltsame Materie* und den Roman *Das Ungeheuer*. Im Fokus steht die Wechselwirkung zwischen den dargestellten Fremdheitserfahrungen und Alteritätseffekten auf der einen und den dazu eingesetzten sprachlichen Mitteln und narrativen Strategien auf der anderen Seite. Mit einer Relektüre des Konzepts ›kleine Literaturen‹ von G. Deleuze und F. Guattari soll versucht werden, einer spezifischen Poetik interkultureller Literatur auf die Spur zu kommen und diese in Moras Œuvre zu detektieren.

1 Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 28.

2 Der vorliegende Aufsatz wurde im Rahmen des Projekts Nr. 132528 der Ungarischen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsstelle (NKFI) verwirklicht..

ten – Begriff nicht seine eigene, in deutscher Sprache verfasste literarische Tätigkeit meinte, sondern die jiddische und tschechische Literatur in Prag; diese ›kleinen Literaturen‹ müssen aber die von Deleuze und Guattari aufgestellten Kriterien der ›littérature mineure‹ nicht unbedingt erfüllen. In diesem Zusammenhang wird auf die Schematisierungen der beiden französischen Philosophen bei der Darstellung der interkulturellen, multilingualen Verflechtungen des kulturellen Milieus in Prag hingewiesen.<sup>3</sup>

Seltener wird die interpretatorische Leistung des Buches *Kafka. Pour une littérature mineure* behandelt, die nicht nur die angeführten kulturhistorischen Einsichten ergänzt oder illustriert, sondern den Gedankengang von einem sprach- und literaturtheoretischen Standpunkt aus begründet. Im Kapitel 3 wird der Begriff ›kleine Literatur‹ definiert: Das Schreiben in einer anderen Sprache als der Muttersprache sei eine »Deterritorialisierung der Sprache«, wenn der Schreibende »nicht in der Sprache lebt, die seine eigene ist.«<sup>4</sup> Eine ›kleine Literatur‹ erzählt also nicht nur von Verfremdung und Ausgrenzung, sie ist nicht etwa ein Bericht über das Fremdsein, sondern ein sprachliches Ereignis, eine Vollziehung der Verfremdung innerhalb der Sprache. Wie kann aber dieses Ereignis zustande kommen, was sind die Eigenschaften der ›kleinen Literatur‹? Deleuze und Guattari beginnen die Erklärung mit einer verblüffenden Bemerkung: »Jede Sprache, gleich ob arm oder reich, impliziert eine Deterritorialisierung des Mundes, der Zunge und der Zähne. Mund, Zunge und Zähne finden ihre ursprüngliche Territorialität in der Nahrung. Indem sie sich der Artikulation von Lauten widmen, deterritorialisieren sie sich.«<sup>5</sup> Ohne diesmal die offenen, etwa evolutionsbiologischen Fragen zu verfolgen, die diese markante Bemerkung aufwirft, ist es klar, dass damit eine neue, ungewöhnliche sprachtheoretische Perspektive eröffnet wird. Sprache und Reden wird nicht mehr näher zum Menschen, zur Subjektivität gerückt – etwa im Sinne eines traditionellen Logozentrismus –, im Gegenteil: Reden beraubt hier die lebenswichtigen menschlichen Organe ihrer ursprünglichen Funktion. Diese Sprache ist also unnatürlich, kein Mittel der Kommunikation (und somit das Hauptmedium des Miteinanderlebens), sondern eine lebensfeindliche, eher bedrohliche Tätigkeit, durch die eine Identität nicht erzeugt, vielmehr verunsichert, konturlos gemacht wird – so wie es mit den Protagonisten von Kafkas Erzählungen öfters der Fall ist. Die Sinnerzeugung wird gestört, denn, so Deleuze und Guattari weiter, »gewöhnlich kompensiert die Zunge ihre

3 Thirouin: *Franz Kafka als Schutzpatron*.

4 Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 28.

5 Ebd., S. 29.

Deterritorialisierung durch eine Reterritorialisierung in den Sinn«. <sup>6</sup> Sinn entsteht im ›extensiven‹ oder ›repräsentativen‹ Sprachgebrauch, um die ursprüngliche Deterritorialisierung zu kompensieren. Die ›Intensität‹ oder die Unheimlichkeit <sup>7</sup> der kafkaschen Sprache demgegenüber verzichtet auf die Sinnbildung, genauer gesagt, sie desautomatisiert die Sinnproduktion: Sie lässt den bloßen akustischen ›Laut‹ ohne Sinn hervortreten und stellt die Prozesse der Metaphorisierung, der Sinngebung in Frage. Die Bedeutungszusammenhänge, so könnte man die ausschweifenden Erklärungen von Deleuze und Guattari etwa paraphrasieren, sollen während der Lektüre in Frage gestellt, dann in Form von labilen Strukturen wiederhergestellt werden; dabei ist nicht nur an die permanenten Kommunikationsschwierigkeiten der kafkaschen Romanfiguren zu denken, sondern an das ›Fantastische‹ einzelner Erzählungen (wie etwa *Die Verwandlung*), das aus dieser Perspektive als eine Störung, Irritation oder Unklarheit der metaphorisch-allegorischen Sinnbildung ausgelegt werden kann (so verwandelt sich etwa Gregor Samsa nicht in einem ›metaphorischen‹ Sinn, sondern wird ›tatsächlich‹ zu einem Ungeziefer). Deleuze und Guattari leiten dieses Konzept grundsätzlich, aber auch etwas großzügig von Kafkas »papierenem« <sup>8</sup> Deutsch, von der interlinguistischen Situiertheit seiner Texte ab, was einen weiteren Angriffspunkt für die Kafka-Forschung bietet, die in der letzten Zeit bemüht war, Kafkas Interkulturalität in einem breiteren, historisch-kulturellen Kontext neu aufzufassen. <sup>9</sup> Aus Deleuze und Guattaris Überlegungen entsteht also weniger ein soziokultureller Befund, vielmehr eine Literaturtheorie, d.h. eine Poetik der interlinguistischen Verfremdung, die auf die literarische, hermeneutische Verfasstheit der Texte abzielt, die den Lesern eine andere, sprachliche Erfahrung des Fremdseins, der Isolation und der individuellen Desintegration ermöglicht.

## 2. Die Sprache des Feindes. *Seltsame Materie*

Das Konzept der ›Intensität‹ der Sprache, wie es von Deleuze und Guattari dargelegt wurde, mag die unterschiedlichen, von der kritischen Rezeption

6 Ebd., S. 29f.

7 Mit der Verwendung des Begriffs ›unheimlich‹ sei neben der geläufigen, auch von Freud geprägten Wortbedeutung auch auf die Etymologie des Begriffs, etwa ›nicht heimisch‹, ›nicht an seinem Ort‹, ›ortlos‹, ›verrückt‹ hingewiesen, die wohl auch die erste Bedeutung mitbestimmt bzw. erklärt.

8 Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 24.

9 Höhne/Weinberg (Hgg.): *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*.

selten detailliert analysierten textuellen Strategien in den Werken der deutsch-ungarischen Autorin Terézia Mora erhellen. Die Erzählungen des Debütbandes *Seltsame Materie*, für den die Autorin 1999 den Ingeborg Bachmann-Preis erhielt, führen den Leser in ein nicht näher spezifiziertes Grenzgebiet, das zu einem Sammelmotiv für die unterschiedlichen Erzählfiguren und -situationen der einzelnen Erzählungen wird – und sich als einer der zahlreichen autobiographischen Hinweise der in der ungarisch-österreichischen Grenzzone aufgewachsenen Autorin lesen lässt. Grenzsituationen und -übergänge jeglicher Art sind charakteristisch für beinahe alle Kurzgeschichten des Bandes;<sup>10</sup> damit sind allerdings nicht nur konkrete Staatsgrenzen oder etwa Körpergrenzen gemeint; auch die Limitierung der Sprach- und Kommunikationsfähigkeit einzelner Figuren ist in den meisten Fällen ein bestimmendes Element der Erzählstruktur.

So ist zum Beispiel die Erzählung *Der Fall Ophelia* auch als eine – in anderen Texten Moras wiederkehrende, variierende – Inszenierung kommunikativer Hemmungen zu lesen. Die gesamte Erzählung entfaltet sich sozusagen aus einer bestimmten Szene, die auch dem Ophelia-Hinweis eine Bedeutung verleiht: Die Erzählerin schwebt im Wasser in der Schwimmhalle.

Nach fünfzigmal Querschwimmen ruhe ich mich aus. Das ist doch gar nichts, ruft die Schwimmbadputzfrau, aber ich höre ihr nicht zu. [...] Die Bilder, die ich sehe, sind immer andere. Gesicht nach oben sind sie orange, gelb, dann grün, lila, wie die Sonne, wie Feueröfen, Brandflecke. Nach unten sind sie alles, was ich will. Silberne Schriftzeichen auf schwarzem Grund. Gebäude, Straßen, Tiere, die es nicht gibt. Nach unten liegt mein Gesicht im Wasser. Ich halte die Luft an: Mississippi eins, Mississippi zwei, Mississippi drei, ... vier... Ich schwebe. Still. Das Wasser greift mir in die Ohren, drückt und hält mich fern vom Rand. Meine Arme und Beine fliegen wie Wasserpflanzen. Ich sehe, wie mein Herz unter dem Badeanzug schlägt. Ich höre die Luftblasen, die aus meinem Mund hinaufsteigen, an der Oberfläche zerplatzen und Kreise ziehen. Ihre Wellen kratzen hell an der Beckenwand. Der Wind stößt sie an, sie fallen in den Abfluß, in die Rohre zurück, gurgeln hinunter in die Kanalunterwelt. Ich sehe sie: silberne Spuren auf schwarzem Grund. Sie verlassen mich. Das Schweben schrumpft, fließt aus den Fingerspitzen, zieht sich zurück in die Brust. Die letzte Luftblase steigt aus meinem Mund. Ich drehe mich ihr hinterher. Hinter geschlossenen Lidern ist der Himmel rot. Kühl. Ich atme hinauf. Es schmerzt ein wenig. Ophelia, ruft mich der Meister, aber ich höre ihn nicht.<sup>11</sup>

Das Schweben wird hier zu einem gravierenden Bild; es ist ein Innehalten, ein Stillstand nach dem Schwimmen, ein Anhalten, und somit eine Isolation, die auch die Kommunikationskanäle hemmt: Die Erzählerin hört nicht, was ihr gesagt wird. Gleichzeitig eröffnet aber diese taube Isolation neue Wege des Empfindens, die Erzählerin sieht das bisher Ungesehene,

10 Vgl. Lénárt: *Grenze und Grenzraum in den Erzählungen Terézia Moras*.

11 Mora: *Seltsame Materie*, S. 113f.

»Tiere, die es nicht gibt«, und hört das kaum Hörbare, wie etwa die eigenen Worte, in Form von hinaufsteigenden Luftblasen aus dem Mund. Der ursprüngliche Abgrenzungsmoment setzt sozusagen ein – mit dem Wort von Deleuze und Guattari – ›intensives‹ Erlebnis, d.h. eine Bild- oder Traumsequenz sowie eine damit zusammenhängende intensivierte Sinneswahrnehmung frei, die der Erzählsprache ihre Bildhaftigkeit und Plastizität gewährt, und so den Akt des Erzählens, die Erzählsituation überhaupt ermöglicht. Aus diesem Abgrenzungsmoment entfalten sich die wichtigsten Motiv- und Handlungsstrukturen, die dem Leser ein junges Mädchen vorstellen, das sich in der eigenen Haut fremd fühlt. Sie gehört zur kleinen deutschen Minderheit<sup>12</sup> eines katholischen, wohl ungarischen Dorfes,<sup>13</sup> wo das Gefühl der Ausgrenzung ihren Alltag bestimmt. Ihre Muttersprache, das Deutsche nennt die Dorflehrerin die Sprache des Feindes (gemeint ist damit wohl das in den sozialistischen Staaten übertriebene, stereotypisierte Feindbild der deutschen ›Faschisten‹), die Erzählerin nennt den Sohn der Krankenschwester – einen Jungen ohne Gehör, der überhaupt keine Sprache lernen kann, und eigentlich ihr einziger Freund im Dorf ist – »meinen Feind«. Die ›Feindlichkeit‹ der Sprache kodiert die zwiespältige Beziehung zu dem Eigenen, zu »unserer Sprache«,<sup>14</sup> zu der Sprache der Erzählung, mit der man sich nicht, oder allenfalls unter Kenntnisnahme einer ursprünglichen ›Feindlichkeit‹ als Differenz, identifizieren kann. Die Schlussworte der Erzählung sind als Akzeptanz dieser ›eigenen‹ Feindseligkeit zu lesen: »Und Mutter sagt: Du hättest ihn nicht so erschrecken sollen.«<sup>15</sup> Die poetische Spannung, die Intensität der Erzählsprache ist öfters auf diese ursprüngliche Zwiespältigkeit zurückzuführen, wie es auch die einleitende und immer wiederkehrende Schwebeszene gezeigt hat. Dialoge werden von einem primären Missverständnis bestimmt: »Guten Tag, sage ich zu Herrn Priester, aus Versehen in unserer Sprache. Er versteht es trotzdem, bleibt stehen, über mir. Und fragt mich, warum ich ihn denn nicht lobe, anstatt ihm einen guten Tag zu wünschen.«<sup>16</sup> Simultan zu diesen – offensichtlich unausweichlichen, denn die ›eigene‹ Sprache kann man nicht loswerden – Missverständnissen intensiviert sich die ›hochsensible‹ Wahrnehmung der Erzählerin, die eine materiell-naturbezogene Motivik der Sinneseindrücke,

12 »Wir sind die einzige fremde Familie im Dorf, wenn man das eine Familie nennen kann, diese drei Generationen von Frauen, und alle geschieden [...]« (ebd., S. 117)

13 Das äußerst bildhafte, die Erzählung prägende Motiv der Zuckerfabrik lässt sich mit Petőháza in Ungarn assoziieren, wo Terézia Mora aufgewachsen ist.

14 Ebd., S. 116, 117.

15 Ebd., S. 129.

16 Ebd., S. 117.

d.h. die eigentliche Sprachkunst, die Poetik der Erzählung zeitigt: »Ich verstehe nicht, sage ich in unserer Sprache. Guten Tag. / Das Geräusch, wenn sich meine Füße aus dem flüssigen Teer reißen. Und dann bei jedem Schritt etwas weniger.«<sup>17</sup> Diese Poetik, dieses Spannungsverhältnis von Eigenem und Fremden, von Schweigen und hoher Sensibilität, ist verantwortlich für die unverkennbare Atmosphäre des gesamten Erzählbandes; sie bildet die eigentliche ›seltsame Materie‹ des Erzählens. Bedeutsames Schweigen, gestörte, limitierte Kommunikation sind also nicht nur für die konkreten Sprechsituationen kennzeichnend (etwa die rhythmische, bedeutungslose ›Sprache‹ der Kinder in der Erzählung *Seltsame Materie*, das Schweigen des Großvaters und der Erzählerin in *Der See* oder selbstverständlich die Dolmetscher-Szenen in der Erzählung *STILLE. Mich. NACHT*),<sup>18</sup> sondern ist auch in den wichtigsten Mechanismen und Techniken der Erzählung wiederzuerkennen. Die häufige Kinderperspektive (oder anders limitierte Erzählinstanzen, Stumme und Schwachsinnige), die vielfältigen Repetitionen oder die durch indirekte Rede unmarkiert zitierte Figurensprache unterwandern die Integrität und Identität des Erzählsubjekts und lassen den Leser die Authentizität des Erzählens trotz Ich-Perspektive anzweifeln. Die extrem wortkargen und perspektivierten, öfters repetitiven, ›aufblitzenden‹ Beschreibungen (*Der Fall Ophelia*: »Eine Kneipe, ein Kirchturm, eine Zuckerfabrik. Ein Schwimmbad. Ein Dorf.«)<sup>19</sup> erzeugen Bildhaftigkeit, Metaphorizität, d.h. den ›Sinn‹ des Textes durch sprachlichen Minimalismus. Die Wortwahl und Syntax der Erzählungen tragen ebenfalls Spuren einer ursprünglichen Verfremdung, Irritation oder Unheimlichkeit der Sprache:

Du darfst nicht fort, sagt mein Bruder zu mir. Wenn du fortgehst, werde ich wie der Kelemen mit seinem Fahrrad. Der Kelemen mit seiner Uschanka und dem halben Auge kann nicht Fahrrad fahren, aber man sieht ihn nie ohne sein rostiges Gestell. Er führt es neben sich her durch die Ackerfurchen, über die Fernstraße, vorbei an toten Katzen, Hunden, Rehen und Rebhühnern, wie sonst nur die alten Frauen ihren Stock, die nicht zugeben wollen, daß sie einen brauchen. Der Kelemen ist Feldhüter, und er ist immer betrunken. [...] Aber mein Bruder wird nicht wie Kelemen werden. Mein Bruder ist schön. Die Mädchen werden ihn ernähren. Er wird acht Kinder zeugen. Goldblond.<sup>20</sup>

Dieser für den gesamten Band charakteristische Absatz aus der Titelerzählung *Seltsame Materie* wird von der Autorin ausdrücklich erwähnt, als sie im Rahmen der Salzburger Stefan Zweig-Poetikvorlesung über ihre

17 Ebd.

18 Ebd., S. 11, 53, 31f.

19 Ebd., S. 114.

20 Ebd., S. 15f.

deutsch-ungarische Bilingualität spricht.<sup>21</sup> Hier kommt nämlich der Ausdruck ›halbes Auge‹ vor, eines der erkennbarsten Hungarismen des Bandes, eine Spiegelübersetzung des ungarischen Ausdrucks ›fél szemű‹ (einäugig).<sup>22</sup> Mora selbst zählt diese Textstelle allerdings nicht zu den poetischen Strategien ihres Bandes, sie nennt den Kelemen mit dem halben Auge lediglich einen kleinen Fehler, der den »Text nicht auseinanderrisse«,<sup>23</sup> eine Stelle also, die ihre bilinguale Erziehung zwar offenlegt, in der Erzählung aber nicht absichtlich eingesetzt wurde. Sie »hatte das damals übersehen«;<sup>24</sup> diese wohl halbernst gemeinte Rechtfertigung mag seltsam klingen in einer Poetikvorlesung einer anerkannten Autorin, sie fügt sich aber gut in diesen ersten, darstellenden Teil der dreiteiligen Salzburger Poetikvorlesungen. Mit der Proklamation des Hungarismus als »Fehler« übernimmt die Autorin zwar die Verantwortung,<sup>25</sup> distanziert sich aber gleichzeitig vom eigenen Text, zieht gleichsam eine dünne Linie zwischen dem Subjekt und der Sprache. Die Darstellung der eigenen Sprachentwicklung, die dem Hungarismus-Beispiel vorangeht, weist in eine ähnliche Richtung; bei der detaillierten Erklärung ihrer bilingualen Jugend weicht Mora ausdrücklich einer Bestimmung ihrer ›Muttersprache‹ oder ›Muttersprachen‹ im Sinne von ›eigener‹ Sprache aus. Ihre Mutter und die Familie sprachen einen burgenländischen Dialekt, aber nicht mit der späteren Autorin; mit ihr »wurde nach der Schrift geredet«.<sup>26</sup> In der Schule lernte sie das Ungarische, das sie zwar fehlerfrei beherrscht, aber sie bleibt damit in der Familie alleine; für ihre in Berlin aufgewachsene Tochter ist das Ungarische auch keine Muttersprache.<sup>27</sup> Bilingualität ist in diesem Sinne die Unmöglichkeit, eine ›eigene‹ Sprache, eine Muttersprache zu haben, die Unfähigkeit also, sich in einer Sprache zu Hause, heimisch zu fühlen. Die Charakterisierung des Schreibprozesses als einer Suche nach dem »nicht ganz passenden Wort« in den späteren Abschnitten der Vor-

21 Mora: *Der geheime Text*, S. 33.

22 In der ungarischen Übersetzung des Bandes steht hier ebenfalls ›fél szemű‹, somit ist die Irregularität des deutschen Originals nicht übersetzt; Prosaübersetzungen neigen meistens systematisch dazu, ähnliche ›kleine Irregularitäten‹ des Originals zu neutralisieren. ›Interkulturelle‹ Aspekte wurden bei der ungarischen Übersetzung insofern berücksichtigt, als die Erzählung *Am dritten Tag sind die Köpfe dran. Langsam. Dann schnell*, deren Figuren der Roma-Minderheit angehören, weggelassen wurde, wohl mit der Begründung, dass eine Geschichte über Roma für das ungarische Publikum andere, offensichtlich unerwünschte Konnotationen hätte. Vgl. Mora: *Különös anyag*, S. 10 (übers. von Erzsébet Rácz).

23 Mora: *Der geheime Text*, S. 33.

24 Ebd.

25 »Die Autorin trägt die Verantwortung.« Ebd.

26 Ebd., S. 31.

27 In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen spricht Mora von ihrer »von vornherein deterritorialiserten« Sprache, mit der sie in Berlin angekommen sei. Siehe Mora: *Nicht sterben*, S. 12f.

lesungen<sup>28</sup> kann also von diesen Kindheitserfahrungen abgeleitet werden: Literatur ist nicht die Auffindung oder gar Entdeckung der ›richtigen‹ oder ›authentischen‹ Sprache, sondern eine Inszenierung des Scheiterns eben dieses Versuchs, d.h. eine Demonstration der Unmöglichkeit, die Sprache zu enteignen. Mora nennt in Salzburg weitere Beispiele für den Einfluss ungarischer Sprache und Kultur in ihren Texten; bei der Erzählung *Die Sanduhr*, deren Hauptmotiv auf einem ungarischen Schlager aus den 1970ern beruht, stellt sie über die Wirkung dieses kulturellen Intertextes fest: »Im deutschen Leser wird allerdings keine Melodie ertönen, für ihn bleibt nur die sprachliche Idiotie und die Fremdheit.«<sup>29</sup>

Zurück zu dem zitierten Absatz der Erzählung *Seltsame Materie*: Der Hungarismus ›das halbe Auge‹ erzeugt beim deutschen Leser wohl eine ähnliche Wirkung der Verfremdung. Hungarismen sind aber bei weitem nicht die einzigen Textelemente, die einen verfremdenden Effekt erzielen. Außer dem ›halben Auge‹ von Kelemen enthält der Satz das fremd klingende Wort ›Uschanka‹ sowie den zwar nicht fremden, aber doch seltsamen Ausdruck ›rostiges Gestell‹, mit dem das Fahrrad von Kelemen gemeint ist. Selbstverständlich könnte man behaupten, die Uschanka gehöre zum lokalen Kolorit des Textes, gleichzeitig ist sie aber auch ein selten verwendetes Fremdwort,<sup>30</sup> das die Aufmerksamkeit des Lesers – unabhängig, ob er oder sie die Uschanka kennt oder nicht – auf sich zieht. Ähnlich sind die ›Ackerfurchen‹ im darauffolgenden Satz kein Fremdwort, aber ein sehr genau gewählter Ausdruck, der nicht besonders gut zur Erzählerin passt. Das ›rostige Gestell‹ ist auch keine alltägliche Formulierung, wenn auch nicht irregulär; an dieser Stelle des Satzes scheint es eine ungeschickte Notlösung zu sein, um die Wiederholung zu vermeiden – stilistisch rückt diese Stelle, diesmal der Erzählperspektive entsprechend, in die Nähe der Ungeschicktheit, Gewolltheit eines Schulaufsatzes. Auch die vereinfachte, straffe Syntax kann ähnliche Assoziationen wecken, nicht aber die beinahe virtuoson, ebenfalls komprimierten Formen der indirekten Rede, die die wortkarge Rede des Bruders mit den assoziativen Reflexionen der Erzählerin mischt und so einen repetitiven und heterogenen Gedankenfluss konstruiert. Diese Mikroebene des Textes baut sich also aus unterschiedlichen, irregulären, seltsamen, verfremdenden Elementen zusammen, die bei der Lektüre zwar nicht unbedingt auffallen, aber ein Gefühl des Artifizialen, der Irritiertheit

28 Mora: *Der geheime Text*, S. 33. Vgl. dazu – und zum Begriff ›Unheimlichkeit‹ – ein online veröffentlichtes Interview mit der Autorin: Acker/Fleig: *Terézia Mora im Gespräch*.

29 Mora: *Der geheime Text*, S. 36.

30 Dazu mehr in Mora: *Nicht sterben*, S. 65.

hinterlassen und einen erhöhten Bedarf an einer Auseinandersetzung mit der Erzählsprache wecken können. Parallel zur Erzählebene, wo sich der Leser mit verschwiegene, unzureichenden Informationen (Zeit- und Ortsangaben, Motive, Erklärungen und Konsequenzen) begnügen muss, hindern ihn diese Unregelmäßigkeiten auf der Textebene, sich ›heimisch‹ in der Erzählung zu fühlen, d.h. die sprachliche Vermitteltheit zu vergessen, dem Erzähltext eine ›menschliche‹ Stimme zu verleihen oder in die Ereignisse, in die Atmosphäre der Erzählung einzutauchen. Im Gegenteil, die ›Stimmung‹ der Erzählungen wird von dieser Unheimlichkeit und Verfremdung, von der Unmöglichkeit einer Atmosphäre geprägt. Wie es auch die Überlegungen von Deleuze und Guattari zu Kafka nahelegen, führt diese Erzählstrategie unmittelbar zu neuen, potenziellen Sinnkonstruktionen; der von der Sprache leicht verunsicherte, irritierte Leser sucht nach einer Erklärung, nach einem irregulären ›Sinn‹ des Textes, wobei einzelne Gesten, Gegenstände und Ereignisse zu Bedeutungsträgern, zu Motiven und Symbolen werden. Die Referenzialität, die automatisierte Sinngebung der Sprache wird aufgehoben, der Leser wird mit den Automatismen der ›eigenen‹ Sprache konfrontiert – ein Wirkungsmechanismus, den auch Deleuze und Guattari beschrieben haben und wohl als eine Grundfunktion oder Hauptaufgabe der Literatur, der Lektüre von Literatur bezeichnet werden könnte.

Die von der Forschung ausgiebig analysierten<sup>31</sup> Hungarismen in Terézia Moras Erzählungen sind also wichtige Elemente eines breiten Instrumentariums von textuellen ›Verfremdungseffekten‹, idealtypische Merkmale einer umfassenden Textstrategie, eines literarischen ›Stils‹. Die Spuren einer ›anderen‹ Sprache im Text destabilisieren nämlich das Konzept der Homogenität der ›eigenen‹ Sprache und lassen die Instabilität, die Unheimlichkeit der sprachlichen Vermittlung zum Vorschein kommen. Somit meldet sich der bi- bzw. multilinguale Kontext im Erzählband *Seltsame Materie* vordergründig nicht als Erfahrung von Pluralität oder Vielfalt, vielmehr als Verfremdung oder Verlust; ein Verlust der authentischen, ›eigenen‹ Stimme, der in einer Verunsicherung, Variabilität der sprachlich vermittelten und eingerichteten Welt resultiert. Fremdsein ist so nicht nur das Thema, sondern die poetische Ausdruckweise, der Seinsmodus des literarischen Textes.

31 Germanistische Forschungen in Ungarn haben sich mehrmals dieser Thematik gewidmet, s. z.B. Burka: *Manifestationen der Mehrsprachigkeit*, ferner Probszt: *Be-Deutung und Identität* und Horváth: *Poetik der Alterität*, S. 162–172.

### 3. Ich-Verlust zwischen den Sprachen. *Das Ungeheuer*

Die Frage, inwiefern eine solche Poetik der Verfremdung das Gesamtwerk von Terézia Mora bestimmt, hat mindestens zwei unterschiedliche Aspekte. Auf der einen Seite steht Moras Prosa zweifelsfrei im Zeichen einer vielfältigen, beinahe ununterbrochenen Artikulation von Fremderfahrung: Die Figuren, um die die Romane aufgebaut sind, die zentralen Schauplätze (meistens die multikulturelle Metropole Berlin), die Situationen und Handlungen sind fast ausnahmslos als literarische Manifestationen der neuen Einsamkeit, der Abkapselung der postmodernen Menschen zu lesen.<sup>32</sup> Mehrsprachigkeit, Übersetzungssituationen, Multikulturalität bleiben ebenfalls im Vordergrund, sowohl auf allen thematischen Ebenen der Erzählung als auch im Bereich einzelner Motive.

Auf der anderen Seite aber gerät die Erzählsprache in den umfangreicheren Romantexten mehr in den Hintergrund, wird transparenter und verliert an jener Dichte, die in den Erzählungen zu beobachten ist. Hauptmerkmale des ›Stils‹ von Terézia Mora sind auch in den Romantexten zu erkennen,<sup>33</sup> die aber, wie die Autorin selbst in ihren Poetikvorlesungen betont, viel mehr um die Figuren, ihre Dialoge und Situationen, als um die poetische Infragestellung der Vermittlungsfähigkeit der Erzählsprache aufgebaut sind. Es ist Moras dritter, mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnete Roman *Das Ungeheuer*, wo die formalen Rahmen des traditionellen Romans gesprengt werden, wo mit einer neuen, dem Sujet sozusagen angepassten Form der Erzählung experimentiert wird. Auf den horizontal zweigeteilten Seiten des Buches entfalten sich zwei Erzählungen parallel zueinander; oben die Geschichte des Protagonisten Darius Kopp nach dem Selbstmord seiner Frau Flora; unten, mit einer gewissen Verspätung, die Geschichte der Ungarin Flora bis zu ihrem Selbstmord, erzählt in fragmentarischer, intimer Tagebuchform. Das Tagebuch schildert die Stufen und Umwege einer unvollendeten, teilweise gescheiterten Emigration und Integration der Ungarin in Deutschland, aufgehoben durch die Unmöglichkeit der gefundenen Liebe und gleichzeitig durch eine grassierende Depression, das »Ungeheuer«,<sup>34</sup> das sich in einem immer verzerrteren Selbstbildnis, in immer weniger zusammenfügbaren Gedankenfetzen und (Selbst-)Beobachtungen mani-

32 Zur Einsamkeit als »Grundzustand« der Figuren s. Soergel: *In allen drei Spiegeln*, S. 71.

33 Siehe dazu etwa zusammenfassend, mit Hinweis auf Klaus Siblewskis bedeutenden Aufsatz: Fleig: *Tragödie und Farce*, S. 56.

34 Siehe dazu Meyer-Gosau: *Bis ins Innerste vorstoßen*, S. 47.

festiert.<sup>35</sup> Damit stellt sich *Das Ungeheuer* in die literarische Tradition der in Tagebuchform verfassten Bezeugungen des Ichverlustes; in dem Roman von Terézia Mora kommt dieser Ichverlust jedoch in einem ausdrücklich bilingualen Kontext vor. Das Tagebuch beinhaltet nicht nur Übersetzungen von ungarischen literarischen Werken und Szenen aus dem Leben der in Deutschland angekommenen, teilweise als Übersetzerin tätigen Ungarin, sondern ist selbst eine Übersetzung eines ungarischen Originals – dieses Original, das nach der Romanfiktion von einer Studentin namens Judit ins Deutsche übersetzt wurde, existiert tatsächlich; die Autorin hat es auf ihrer Homepage zugänglich gemacht.<sup>36</sup> Ihre ausführlichen, dennoch etwas zurückhaltenden Erklärungen zum auffälligen »Einsatz des Ungarischen« in *Das Ungeheuer* beginnt Terézia Mora in ihren Salzburger Vorlesungen mit dem Satz: »Sich in den Schutzraum einer anderen Sprache begeben.«<sup>37</sup> Dieser Schutzraum der anderen, nicht-eigenen, nicht heimischen Sprache, der in den früheren – hier auch angeführten – Werken ebenso zum Vorschein kommt, geht für Flora verloren, wobei Flora sozusagen sich selbst verliert; ihr »Weg der Verstummung«<sup>38</sup> führt zum Selbstmord. Der durch Formen und Motive der Verstummung umschriebene Ichverlust verbindet Moras Roman mit den bedeutendsten Vertretern der ungarischen Spätmoderne, in erster Linie mit dem Dichter Attila József und den Nachkriegslyrikern Ágnes Nemes Nagy und János Pilinszky, die auch in den Vorlesungen als Referenzpunkte hervorgehoben werden.<sup>39</sup> Wichtiger als diese intertextuellen Referenzen scheint jedoch die explizite, durch die rekurrierenden ungarischen Titelangaben und weitere stilistische, syntaktische Elemente nachdrücklich signalisierte ›Übersetztheit‹ der Tagebucheinträge, die die Intimität, die direkte Subjektbezogenheit des Textes relativiert. Parallel zur Reise des Ehemanns Darius Kopp nach Ungarn, mit dem aussichtslosen Ziel,

35 Über Floras und Darius' Verfremdung als ›Melancholie‹ s. Vöing: *Arbeit und Melancholie*, S. 192–213.

36 Vgl. Mora: *Flóra naplója*.

37 Mora: *Der geheime Text*, S. 97.

38 Ebd., S. 99, 109.

39 Ebd., S. 103–109; auch Mora: *Nicht sterben*, S. 146. Die intertextuellen Bezüge, die *Flóra naplója* (*Floras Tagebuch*) in Form von Übersetzungsfragmenten, direkten oder indirekten Zitaten beinhaltet, gelten besonders in poetischer, literaturhistorischer Hinsicht noch als unerforscht. Wie in den zitierten komparativen Aufsätzen ausführlich nachgewiesen, baut Mora diese meist wohlbekannten ungarischen Textelemente in ihren Text ein, um einen speziellen, interkulturellen Effekt zu erzielen. Seltener wird allerdings nach dem sekundären Effekt gefragt, wie etwa die Poetik der Entsubjektivierung bei Attila József, der reduzierte, beinahe hermetische Stil János Pilinszkys, die ›Dinglyrik‹ von Ágnes Nemes Nagy oder eben die zeitgenössischen Werke ungarischer Literatur, die Mora ins Deutsche übersetzt hat, auf den epischen Stil der Autorin gewirkt haben.

die ›Spuren‹ seiner verstorbenen Frau aufzufinden bzw. ihre Erinnerung aufrechtzuerhalten,<sup>40</sup> führt Floras Weg mit dem Tagebuch nicht ›direkt‹ ins innere Selbst, sondern in eine Zwischenzone von zwei Sprachen, wo dieses Selbst sich Schritt für Schritt auflöst. Diesen Weg zeichnet auch der folgende kurze Eintrag aus dem Tagebuch nach:

[Datei: Jobs]

10. Sept

Osloer Straße. Probeübersetzung. Bedienungsanleitungen für Kleingeräte. Der Mann kann nicht Ungarisch, vergleicht meine Lösung mit einem Mustertext. Welcher fehlerhaft ist. Umsonst erklärst du ihm, dass deine Lösung die richtige ist. »Bekräftigen Sie die Taste.« *Sinnlos.*<sup>41</sup>

Der knapp und, wohlgermerkt, in Du-Form formulierte Alltagsbericht verknüpft die Ausgesetztheit, die Perspektivlosigkeit der Arbeitssuchenden mit der Unmöglichkeit einer ›einfachen‹, ›praktischen‹ Vermittlung zwischen zwei Sprachen. Der ursprünglich hermeneutische Akt der Sprachübertragung transformiert sich zu einem Ausdruck der Machtverhältnisse – wer überlegen ist, entscheidet über die Richtigkeit der Bedeutung. Damit verliert allerdings die Sprache seine kommunikative Grundfunktion, seinen ›Sinn‹: »*Sinnlos*« ist nicht nur die im Mustertext angegebene Formulierung, sondern auch die Vermittlungsarbeit, wofür sich Flora bewirbt; anstatt damit ihren Lebensunterhalt zu sichern, bleibt sie im ›sinnlosen‹ Grenzgebiet beider Sprachen stecken.

#### 4. Die Unheimlichkeit des Multikulturalismus. *Die Liebe unter Aliens*

Nach dem monumentalen Versuch des Romans *Das Ungeheuer*, die Unheimlichkeit der Mehrsprachlichkeit auch in der formalen Großstruktur des Romans unterzubringen, wendet sich Terézia Mora mit ihrem Band *Die Liebe unter Aliens* wieder den Erzählungen zu, die es erlauben, die Modifikationen der in *Seltsame Materie* kennengelernten poetischen Strategien weiter zu verfolgen. Schauplatz der meisten Erzählungen ist, wie in den Romanen, die multikulturelle Großstadt; die Vielfalt der Themen, Figuren und Situationen entfaltet sich eben vor dieser bunten, aber irgendwie unempfindlichen Kulisse der Metropole und zeigt die unendliche Einsamkeit und Verfremdung des Einzelmenschen in der modernen Massengesellschaft.

40 Für eine umfassende und detaillierte Analyse des Verhältnisses zwischen Darius und Flora s. Thomka: *Regénytapasztalat*, S. 144–149.

41 Mora: *Das Ungeheuer*, S. 305f.

Scheinbar haben diese Schauplätze und Figuren wenig mit der düsteren Atmosphäre der *Seltsamen Materie* gemeinsam. Mora bedient sich in *Die Liebe unter Aliens* einer weiterhin komprimierten, manchmal elliptischen, aber auch sehr flexiblen, variierenden Erzählsprache, einer »erzählerischen Leichtigkeit«,<sup>42</sup> in der öfters auch fremdsprachige Elemente auftauchen. Auf den ersten Blick scheint allerdings das sprachliche Medium selbst nicht so sehr im Vordergrund zu sein; es sind eher die unvergesslichen Figuren und Situationen, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen, weniger die Formen und Strategien der Erzählsprache. In dieser Hinsicht stellt auch die Erzählung *À la recherche*, in der die ungarischbezogene Thematik am deutlichsten zum Ausdruck kommt, keine Ausnahme dar.

Protagonistin der Erzählung ist Zsófia/Sophie, eine Ungarin, die in London einen Forschungsaufenthalt antritt. Der Titel ist nicht nur ein Spiel mit dem Wort ›Forschung‹, sondern ein klarer Hinweis auf das Monumentalwerk Marcel Prousts, besser gesagt auf sein literarisches Vorhaben, die Unwiederherstellbarkeit der für immer ›verlorenen‹ Zeit, die grundlegende Aporie der Erinnerung zu postulieren. Zsófias Forschungsaufenthalte sind von ihren unwiederholbaren Erinnerungen aus der Kindheit bzw. an ihre langjährige, abrupt beendete Beziehung bestimmt. Ihr steriles Leben in der fremden Großstadt umfasst die Leere, die diese Lebensabschnitte hinterlassen haben, wie es auch die einleitende Beschreibung des Londoner Campus suggeriert:

Der Campus ist groß, dutzende Gebäude, sehr alte und sehr neue. Das Licht der Weglampen spiegelt sich in den neuen und spiegelt sich nicht in den alten. Ollie bringt mich in eines des Letzteren. In einem Büro bekomme ich einen Schlüssel, dann wandern wir wieder, beinahe zurück bis zum Eingang: die Kofferrollen, das eiernde, sirrend abgebremste Rad, der Nieselregen. Und was ist das für ein Friedhof? Steinplatten, bemoost, dazwischen Kies. Alte Sepharden. Durfte man nicht planieren, also hat man den Campus drumrum gebaut.<sup>43</sup>

Die Szene wird hier vom Sirren des durch einen kleinen Unfall eiernd gewordenen Fahrrads begleitet, wie die Nächte am Campus regelmäßig durch Feueralarme unterbrochen werden; aber auch Zsófia kommt nicht zur Ruhe, ihre addiktive Haupttätigkeit in London ist das ziellose Gehen. Anhalten würde wohl heißen, Zsófia findet ihren Ort in der Welt, eine Heimat, mit der sie sich identifizieren kann. Ein spürbarer und immer verfehelter Identifikationsdrang zieht sich durch die Erzählung: Zsófias Beziehung endete mit einem ›Identifikationswort‹, als sie dem Freund sagte, »er sei mein Leben«; sie »verliebt sich« sofort in die eine Kollegin, die sie

42 Vgl. Soergel: *In allen drei Spiegeln*, S. 77.

43 Mora: *Die Liebe unter Aliens*, S. 188.

tröstet, und am Schluss will sie plötzlich zu ihrer neuen Untermieterin in Budapest ziehen. All diese Absichten und Versuche scheitern, wie sie ihre Kindheit auch nicht wiederfinden kann; sie findet nur Faria, ein Mädchen aus ihrer Heimatstadt, eine seltsame Doppelgängerin, deren Figur auch Zsófiás innere Leere vergrößert und konturiert.<sup>44</sup>

Der Fiktion folgend ist die deutsche Sprache der Erzählung eine Pseudosprache, denn die Ich-Erzählerin Zsófia spricht zwar sehr gut Deutsch (sowie Englisch und Französisch), sie ist aber gebürtige Ungarin. Der multikulturelle Kontext wird durch englischsprachige Einschübe und Hinweise auf die jeweilige kommunikative Situation deutlich gemacht; das Ungarische kommt sporadisch vor und ist ›gespenstisch‹, wie auch die Erinnerungsbruchstücke; Zsófia hört ab und zu ungarische Gespräche in London, die als ›Spuren‹ zu ihrer Suche nach Faria interpretiert werden. Fremd klingende ungarische Namen werden in Originalform erwähnt, typischerweise werden sie aber umgeformt, ›internationalisiert‹, wobei sie ihren ungarischen Klang verlieren (Zsófia/Sophie, Mária Farkas/Faria Marcos, Robert/Deviant Majority, der Ex »G«). Außer diesen notwendigen Markern der multikulturellen Sprechsituation ist es wohl das Spielerische, das bei der sonst wortkargen, dennoch gewählten und sehr biegsamen Erzählsprache hervorsteht. Als würde es der Erzählerin eine gewisse Genugtuung (oder eben: Trost?) bereiten, das passendste Wort zu finden:

Es gibt keinen petrolfarbenen Parka, aber ich finde einen hellbraunen. Ich kaufe einen petrolfarbenen Pullover dazu, den ich drunterziehen kann. Ich schleppe den Wintermantel in der Einkaufsstüte nach Hause. Der Nieselregen knuspert leise auf meiner neuen Kapuze. Ohne die Tüte mit dem Wintermantel drin wäre ich jetzt viel jünger, petrolparkajung.<sup>45</sup>

Dieser spielerische Umgang mit der Sprache mag auch dem tatsächlichen Schaffensprozess von Terézia Mora nahekommen – sie spricht darüber in den erwähnten Poetikvorlesungen.<sup>46</sup> Hier in der Erzählung *À la recherche* lässt es sich als die Sprechweise der promovierten Auslandsgermanistin bzw. -Anglistin identifizieren, die Fremdsprachen in gewisser Hinsicht besser kennt als die Muttersprachler selbst, diese Sprachen daher auch gerne spielerisch einsetzt, vermischt, neue Konstellationen ausprobiert. So bezeichnet sie ihre Forschungsarbeit als »werkeln in der Box«,<sup>47</sup> findet neue Ausdrücke

44 »Selbstverständlich gestaltete sie bei sich die Schulzeitung und war Schülersprecherin und verdiente eigenes Geld, indem sie in einer Kneipe jobbte, wo sie sogar die Zapfanlage bedienen durfte. Außerdem lebte sie in einer unübersichtlichen Patchworkfamilie mit 7 oder 8 Kindern [...]. Ich war ein Einzelkind mit einer glatten 1,0, sonst nichts.« (ebd., S. 193)

45 Ebd., S. 195.

46 Mora: *Der geheime Text*, S. 33.

47 Mora: *Die Liebe unter Aliens*, S. 194.

(wie »petrolparkajung«), lacht darüber, wenn ihr vage angegebenes Forschungsfeld falsch, weil im konkreten Sinne verstanden wird<sup>48</sup> und wechselt manchmal unerwartet die stilistischen Register.<sup>49</sup> Diese Sprache bleibt aber letztendlich, trotz ihrer Vielfalt und Flexibilität, fremd, nicht authentisch und potenziell unehrlich; die Sinnggebung kann sogar außer Kontrolle geraten. Der Name des Ex-Freundes zum Beispiel wird etwas geheimnisvoll abgekürzt: »G. – den alle, auch ich, tatsächlich nur ›Ge‹ nannten – und ich lernten uns im ersten Semester kennen.«<sup>50</sup> Die Abkürzung des wohl ungarischen Namens klingt eigentlich harmlos, im deutschen Erzähltext wird sie aber unmittelbar mit ›Gehen‹ konnotiert, mit der oben bereits erwähnten Haupttätigkeit der Protagonistin – als wäre die Verbindung zwischen der unglücklich endenden Beziehung und dem zwanghaften, fluchtartigen Gehen auch durch die Sprache versiegelt. Noch gespenstischer ist Zsófiás Besuch in einem »Art-Kino«; sie erinnert sich: in einem Art-Kino hatte sie Faria zum letzten Mal gesehen (dieses Treffen wiederholt sich später in einem Multiplex-Kino in Pest). Faria ist in London selbstverständlich nicht anwesend, die »alte Liebe zum Film« scheint zu erlöschen: »Ich gehe kein zweites Mal ins Art-Kino.«<sup>51</sup> Das etwas spezifisch oder fremd klingende Wort wurde in der Erzählung bereits erwähnt: »Mein Freund machte Karate, ich ging gern ins Art-Kino.«<sup>52</sup> Das beinahe-Anagramm »Karate« kontrapunktiert das »Art-Kino« und wird zu einem sprachlichen Sinnbild der fragilen, aus komplementären Gegensätzen konstruierten Beziehung von Zsófia und G.; ein Sinnbild, das weiterhin in Zsófiás Leben spukt und, wie es später in London tatsächlich der Fall sein wird, alle weiteren Art-Kinobesuche zum Scheitern verurteilt. Die gespensterhafte Rückkehr der Erinnerungen lauert überall und beeinträchtigt die Transparenz der Erzählsprache: Wo man immer wieder ungarische Gesprächsfetzen zu hören (und somit die Doppelgängerin Faria zu erkennen) meint (als eine Grundverfassung in der Migrationshauptstadt

48 »Einmal sage ich, ich forschte über the literature of the threshold, und einige Zeit später stellt sich heraus, dass mein Gegenüber dachte, ich forschte über Schwellen im konkreten Sinne. Schwellen zu und in Häusern. Wir lachen.« (ebd., S. 200) Wie in einem Spiegelbild des oben erwähnten Zitats aus *Das Ungeheuer* geht hier das gemeinsame Lachen, ein wenn auch nur vorübergehender Glücksmoment, eine gelungene Kommunikation – aus einem Missverständnis hervor.

49 Ein Beispiel für die mit wissenschaftlicher Genauigkeit formulierte Kindheitserinnerung: »Trotz meines gleichmäßig verteilten schulischen Talents, das mit ebenso gleichmäßig verteiltem Desinteresse gepaart war, konnte ich einen Berufswunsch formulieren, der sich auch verwirklichen ließ.« (ebd., S. 194)

50 Ebd., S. 196.

51 Ebd., S. 207.

52 Ebd., S. 198.

London), dort weckt sogar ein zufälliger Ungaretti-Band Assoziationen von der verlorenen ungarischen Vergangenheit: »Einen Mann, der in einem Ungaretti-Band liest, spreche ich fast an, aber dann lasse ich es doch.«<sup>53</sup>

Die kleinen Sprachspiele und -experimente, die gespensterhaften Assoziationen oder Assoziationsmöglichkeiten bilden eine Grundschrift der Erzählsprache, nicht nur in der Erzählung *À la recherche*, wo das spezifische Sujet es besonders gut unterstützt und spürbar macht, sondern im gesamten Band *Die Liebe unter Aliens*. Die Themen- und Figurenvielfalt des Bandes wird von dieser mal ironisch, mal elliptisch wirkenden Erzählsprache getragen, die die Vorstellung von einer authentischen, einer Figur zugeordneten Erzählstimme bzw. das Ideal der transparenten Erzählung obsolet macht, und eine gewisse, eher spielerische – im Vergleich zu *Seltsame Materie* weniger konturierte – Unheimlichkeit der sprachlichen Vermittlung zeitigt. Wie die merkwürdig-verfremdeten, alternative Wege der Liebe suchenden Figuren des Bandes, das Alien-Liebespaar, der Nachtportier oder eben der japanische Professor kann auch diese Sprache ihre Integrität und Identität nicht auf die übliche Weise finden; die Unsicherheit, die Verrücktheit schafft die spezifische, schwer identifizierbare, in ihrer Buntheit ausgeleerte Stimmung der Erzählungen: Eine sprachliche Welt, wo man erst ankommen kann, wenn der Verlust und die Verlassenheit bereits verinnerlicht wurden.

Das literarisch-sprachtheoretische Modell, das Deleuze und Guattari in den Texten von Kafka identifiziert haben, bietet eine Perspektive, die auch die Bausteine des sprachlichen Universums, des Sprachstils von Terézia Mora – die sich in dieser Hinsicht als eine Nachfolgerin Kafkas definiert hat<sup>54</sup> – offenlegen und interpretieren können. Literatur ist demnach nicht nur als ein Träger, als ein Darstellungsraum von multi- oder interkulturellen Inhalten aufzufassen, sondern als ein sprachlicher Raum, ein Laboratorium, wo die Entwurzelung, die Desautomatisierung der Sprache vor sich geht, und wo mit den so präparierten sprachlichen Effekten der Reduktion, Bildhaftigkeit, Wortschöpfung, Referenzialität usw. experimentiert wird, um letztendlich die wahren Bedingtheit, die Ausgesetztheit des Einzelmenschen als sprachliches Wesen zur Erfahrung zu bringen. ›Verfremdung‹ wird somit nicht nur das Thema, sondern die Methode, das Wesen der Literatur; es geht um eine Poetik, die in die sprachliche Tiefenstruktur der Fremderfahrung eindringt und sie als eine Grundverfassung des menschlichen Daseins offenlegt.

53 Ebd., S. 202.

54 Moras Aussage »Ich bin genauso deutsch wie Kafka« wurde in einem »Literaturen«-Gespräch geäußert, s. z.B. die Online-Publikation des Magazins »Cicero«: »Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka«.

## Literaturverzeichnis

- Acker, Marion; Fleig, Anne: *Der »geheime« oder der »un-heimliche« Text: Terézia Mora im Gespräch*. In: *Affective Societies Blog*, 17.11.2017. <[affective-societies.de/2017/interviews-portraits/der-geheime-oder-der-un-heimliche-text-terezia-mora-im-gespraech](https://affective-societies.de/2017/interviews-portraits/der-geheime-oder-der-un-heimliche-text-terezia-mora-im-gespraech)> (Zugriff: 21.4.2022).
- Burka, Bianka: *Manifestationen der Mehrsprachigkeit und Ausdrucksformen des »Fremden« in deutschsprachigen literarischen Texten*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Fleig, Anne: *Tragödie und Farce. Formen der Mehrstimmigkeit in Terézia Moras Romanen*. »Text + Kritik« 221 (2019/I): *Terézia Mora*, S. 55–69.
- Höhne, Steffen; Weinberg, Manfred (Hgg): *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2019.
- Horváth, Andrea: *Poetik der Alterität. Fragile Identitätskonstruktionen in der Literatur zeitgenössischer Autorinnen*. Bielefeld: transcript 2017.
- »Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka«. »Cicero. Magazin für politische Kultur«. <<https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292>> (Zugriff: 20.4.2022).
- Meyer-Gosau, Frauke: *Bis ins Innerste vorstoßen. Beim Lesen von Terézia Moras Roman »Das Ungeheuer«*. »Text + Kritik« 221 (2019/I): *Terézia Mora*, S. 43–54.
- Mora, Terézia: *Das Ungeheuer*. München: Luchterhand 2013.
- Mora, Terézia: *Der geheime Text*. Wien: Sonderzahl 2016 (Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung 3).
- Mora, Terézia: *Die Liebe unter Aliens*. München: Luchterhand 2016.
- Mora, Terézia: *Flóra naplója*. <[https://tereziamora.de/flora\\_naploja.pdf](https://tereziamora.de/flora_naploja.pdf)>.
- Mora, Terézia: *Különös anyag*. Budapest: Magvető 2001.
- Mora, Terézia: *Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. München: Luchterhand 2014.
- Mora, Terézia: *Seltsame Materie*. Reinbek/H.: Rowohlt 1999.
- Probszt, Eszter: *Be-Deutung und Identität. Zur Konstruktion der Identität in Werken von Agota Kristof und Terézia Mora*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Lénárt, Orsolya: *Grenze und Grenzraum in den Erzählungen Terézia Moras*. In: *Deutsch ohne Grenzen. Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext*. Hgg. Jürgen Eder, Zdeněk Pecka. Brno: Triban EU 2015, S. 327–338.
- Soergel, Tabea: *In allen drei Spiegeln. Vom Glück und Unglück in Terézia Moras Erzählungen*. »Text + Kritik« 221 (2019/I): *Terézia Mora*, S. 70–80.
- Thirouin, Marie-Odile: *Franz Kafka als Schutzpatron der minoritären Literaturen – eine französische Erfindung aus den 1970er-Jahren*. In: *Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung*. Hgg. Steffen Höhne, Ludger Udolph. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2014, S. 333–354.
- Thomka, Beáta: *Regénytapszlatat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás*. Budapest: Kijarat 2018.
- Vöing, Nerea: *Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript 2019.