

Literatur der (Post-)Migration

Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen
Literatur im globalisierten Zeitalter

Herausgegeben von Marta Rosso und Stefania Sbarra

Eine Welt ohne Eigenes Konstruktion und Erfahrung der Fremdheit in Terézia Mora's *Alle Tage*

Beatrice Occhini

Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract This paper analyzes some of the formal strategies through which Terézia Mora, in her masterpiece *Alle Tage* (2004), builds a narrative structure as *fremd* as the identity of its protagonist, the refugee Abel Nema. Recounting the ten years Abel has spent in the metropolis B. after the loss of his country, memories, accent, and orientation, Mora systematically frustrates the reader's expectations of sense-making by deconstructing the dimension of the *Eigenes* at the formal level. In so doing, she rejects the distinction upon which the intercultural perspective on literature is based: that between the *Eigenes* and the *Fremdes*.

Keywords Intercultural literature. *Alle Tage*. Narrative discourse. Identity and alterity. Trauma and literature.

Inhaltsangabe 1 Einleitung: „ein großes Durcheinander“. – 2 Jenseits der interkulturellen Literatur: „Abel, der Barbar“. – 3 Labyrinth der Räume und Zeiten: „Wo wann bin ich und wer bist du?“. – 4 Die Ambiguität des Erzähldiskurses: „Orgie“. – 5 Schluss: Eine Welt ohne Eigenes, oder „Panik ist der Zustand der Welt“.

La loi est la césure.
Jacques Derrida
Shibboleth. Pour Paul Celan, 1984

1 Einleitung: „ein großes Durcheinander“

Der 2004 veröffentlichte Roman Terézia Mora's *Alle Tage* schildert in kaleidoskopischen Bildern die dreizehn Jahre, die der Übersetzer Abel Nema in der babylonischen Metropole B. verbringt, nachdem er sein Heimatland auf der Flucht vor einem Bürgerkrieg verlassen hat. Zu Beginn dieser Reise wird Abel in eine Gasexplosion verwickelt und kann infolgedessen zehn Sprachen sprechen, „weil er ab jetzt nichts, was Sprache und memorisierbar ist, jemals wieder vergessen würde“ (Mora 2004, 85). Zunächst ist er jedoch für die anderen Menschen unverständlich, weil er die Sprachen untereinander mischt: „*Prime bjen esasa ndeo*, sagt der Junge, *Prime. Was?*“ (72-3); oder: „Er dachte: Semmel, zsemle, roll, petit pain, bulotschka. Dachte vaj, Butter, butter, maslo, buerre [...] ein großes Durcheinander“ (90).

In der Metropole B. angekommen, schließt sich Abel im Sprachlabor der Universität ein, wo es ihm in mühevoller Fleißarbeit gelingt, das babylonische Chaos seiner Sprachen zu entwirren und sie alle einwandfrei zu beherrschen. Die Aussprache Abels, der zum Dolmetscher und Übersetzer wird, ist völlig akzentfrei. Seine unglaubliche und wundersame sprachliche Gabe, die von den Menschen, die er in der Stadt trifft, anerkannt wird, hat jedoch einen Preis: Seit der Gasexplosion leidet Abel tatsächlich unter einer partiellen Amnesie, seine Fähigkeit zur Selbstreflexion ging verloren, sowie sein Orientierungssinn und sein Akzent, d.h. die Möglichkeit des Sich-Verortens in Zeit und Raum. Nicht zufällig heißt es am Anfang des Textes: „Nennen wir die Zeit jetzt, nennen wir den Ort hier“ (9). Mit anderen Worten ist der Preis für seine Polyglossie der Verlust der eigenen Identität und aus diesem Grund weist der Gasunfall zugleich die Merkmale eines Wunders als auch eines Kriegstraumas auf. Die in Abels Namen verschlüsselten Charakteristika sind nämlich Geheimnis, Vergänglichkeit, Identitätsvernichtung und vor allem Fremdheit: Das Wort *nema* bedeutet u.a. auf Kroatisch ‚ist nicht da‘, auf Hebräisch ‚Atem‘ (Allocca 2016, 125-6) sowie ‚stumm‘ auf Ungarisch (Propst 2008, 308). Im Laufe des Textes wickelt sich Abels Identität in weiteren Anagrammen, Variationen um sich selbst, Hüllen jener Identität, deren Entwicklung jedoch am Ende des Romans zu scheitern scheint:

Name ist: Jitoi. Abel Nema alias El-Kantarah alias Varga alias Alegre alias Floer alias des Prados alias ich: nicke. Jawohl, sage ich. Amen leba. (Mora 2004, 409)

Während er sich in der Metropole B. in diesem, wenn man will, bewusstlosen Zustand bewegt, begegnet Abel anderen Nebenfiguren, die das Rätsel seiner ‚wahren‘ Identität zu lösen vermögen. Dies wird an mehreren Stellen deutlich, wie z.B. zu Beginn des Romans, im Kapitel „Chöre“ (10-18), dem zweiten der ersten Sektion, wo sich Diskursfragmente über Abels Identität, gesprochen von den verschiedenen Stimmen der in der Geschichte noch nicht eingeführten Figuren, überschneiden:

Maria von der Gnade der Gefangenenbefreiung, sagte Tatjana zu Erik. Unsere Freundin Mercedes hat, eine Art Genie oder was aus Transsylvanien oder wo geheiratet, den sie aus dem Feuer oder so ähnlich gerettet hat.

Eigentlich, sagte Mercedes' Mutter Miriam, ist alles in Ordnung mit ihm. Ein höflicher, stiller, gutaussehender Mensch. Und gleichzeitig ist nichts in Ordnung mit ihm. [...] Ein Glückspitz, sagte jemand namens Konstantin. Ich sage zu ihm: Du bist ein Glückspitz [...]. Immer etwas etepetete, so ein Rührmichnichtan [...], sagte eine Frau namens Kinga und lachte. (13-14)

Abels zentrales Merkmal als Figur für die LeserInnen wie auch als Figur in der diegetischen Welt ist also seine Fremdheit, die im Laufe des Romans immer wieder – und ich würde sagen programmatisch – deutlich gemacht wird:

was wirklich wesentlich war in dem Moment, war etwas, was die Braut Mercedes nicht hätte benennen können, das wie ein Wartezimmer roch, wie Holzbänke, [...] pechschwarzes Kakaopulver, und überhaupt: Essen, wie sie es noch nie gegessen hat, und so weiter, etwas Endloses, wofür sie gar keine Worte mehr hat, stieg aus ihm hoch, als trüge er ihn in den Taschen: den Geruch der Fremde. Sie roch Fremdheit an ihm. (17)

Die Aussicht auf die Enträtselung von Abels Vergangenheit und seinen Gedanken – die im Großteil des Textes nie geäußert werden –, d.h. die Überwindung seiner Fremdheit, bildet den Kern des Romans, da die LeserInnen auch nur sehr wenig Unzusammenhängendes über den Protagonisten erfahren. Diese Frontstellung der Fremdheit des Protagonisten sowohl für Abel selbst als auch für die Nebenfiguren in der Handlung und – wie später erläutert wird – in der Struktur des Romans lässt die LeserInnen vermuten, dass diese Fremdheit irgendwann überwunden wird, dass Abels Identität wiederhergestellt wird und dass, mit anderen Worten, ein Moment der Agnition im Roman stattfinden wird. Der Kern, d.h. die Agnition, wird tatsächlich im achten und vorletzten Teil des Texts erreicht, der nicht zufällig den Titel „ZENTRUM. Delirium“ (357-410) trägt: Während eines langen

halluzinatorischen Trips, setzt Abel sich mit den Traumata seiner Vergangenheit auseinander, rekonstruiert seine Erinnerungslücken, drückt zum ersten Mal seine Gedanken ausführlich aus und ist zusammenfassend wieder bei sich selbst: „Also schön, sage ich schließlich, nachdem ich lange allein war. Also gut. Ich werde mich erkenntlich zeigen und sprechen“ (394).

Es kann folglich geschlussfolgert werden, dass der Protagonist schließlich seine Stimme wiederfindet – und das im wahrsten Sinne des Wortes, wie Mercedes andeutet, als Abel sie anruft, sobald er sich von seinem Trip erholt hat: „Das Entscheidende war, dass sie [Mercedes] etwas hörte, was sie zunächst nicht zuordnen konnte. [...] Er hatte einen kaum vorhandenen, kaum hörbaren, nur spürbaren: Akzent“ (418-19). Der Roman endet jedoch mit einer Enttäuschung dieses „Erwachens“ (413): Gleich danach wird Abel von einer Gruppe von Jungen verprügelt und erleidet infolge der Schläge eine Aphasie, die es ihm erlaubt, nur noch drei Wörter zu wiederholen, und das auch nur in der Sprache der Stadt B. „Es ist gut“ (430): mit diesen Worten kommt der Erzählstrang von *Alle Tage* zum Ende.

2 **Jenseits der interkulturellen Literatur: „Abel, der Barbar“**

Diese Zusammenfassung des Romans, die einige ansonsten spannende Aspekte auslässt, ist notwendig, um seine innovativsten Aspekte zu analysieren, nämlich die formalen Strategien, mit denen dieser Erzählstoff sich entfaltet: Nicht nur dekonstruiert Moras Roman – so die These dieses Beitrags – jene *topoi*, die als traditionell für die zeitgenössische deutschsprachige interkulturelle Literatur anzusehen sind, sondern auch den Baustein des interkulturellen Diskurses auf der thematischen und formellen Ebene, d.h. das Wechselspiel zwischen den Kategorien des Eigenen und des Fremden.

Um diesen Punkt weiter zu erörtern, ist es notwendig, sich kurz mit dem Konzept der Fremderfahrung im literarischen Verstehensprozess zu befassen und spezifisch auf die Interkulturelle Hermeneutik Alois Wierlachers einzugehen. Ausgehend von einer Kritik an Gadammers Konzept des hermeneutischen Zirkels betont Wierlacher (1990) die Notwendigkeit, eine eurozentrische Sichtweise zu überwinden und auch die Vielfalt im Verstehensprozess, an dem Text und Leser beteiligt sind, zu berücksichtigen:

In höchst bedenklichem Maße tradiert sie [Gadammers Perspektive] Denkmuster europäischen Kolonialverhaltens; sie überschätzt die Möglichkeit der Aneignung, weil sie die Spannung zwischen Eigenem und Fremdem übergeht. (Wierlacher 1990, 58)

Diese Hermeneutik des Fremden wurde bei der Betrachtung der interkulturellen Literatur entwickelt (Hofmann 2006, 38-40), also bei Texten, welche die ausgehandelte Sinnkonstruktion über verschiedene Kulturen hinweg inszenieren. An diesem Prozess sind alle Akteure, sowohl Figuren als auch LeserInnen, beteiligt, d.h. am Versuch der Sinnkonstruktion mittels Symbole und Bedeutungen, die in verschiedenen Kulturkreisen unterschiedliche Positionen einnehmen. Aus diesem Grund führte die interkulturelle Germanistik die Kategorien des Eigenen und des Fremden in der literarischen Analyse ein (Hofmann 2006, 38-40). Meiner Ansicht nach deutet *Alle Tage* darauf hin, dass seine kognitive Reise zu einer Begegnung, einer Verhandlung zwischen diesen beiden Kategorien führt (im Sinne einer *interkulturellen Begegnung*). Diese Erwartung wird jedoch auf verschiedenen Ebenen enttäuscht.

Zunächst ist es notwendig, sich auf das zu beziehen, was ich die Dekonstruktion der *topoi* der interkulturellen Literatur genannt habe. Dass ein Migrant, ein Flüchtling, als Hauptfigur eines Romans die erzählerische Funktion des Fremden übernimmt und die anderen Figuren - vor allem der Einheimische - mit dem Geheimnis seiner Identität konfrontiert werden, stellt einerseits keine besonders innovative Erzählentscheidung dar. Genauso wenig innovativ ist die Tatsache, dass im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung die Konstruktion der Identität des Migranten steht und dass diese Konstruktion als normativ und unterdrückend dargestellt wird, als Symbol für die Art und Weise, wie Andersartige auch diskursiv von der Gesellschaft konstruiert werden, die ihnen in institutioneller und ökonomischer Hinsicht eine Randposition zuweist. Wie bereits angedeutet, hat der Protagonist dann offensichtlich seine Identität verloren: Der Roman verleitet uns von Anfang an zu dem Gedanken, dass diese Wiederherstellung oder vielmehr seine Rekonstruktion in der neuen Sprache und dem neuen Land seinen Ankunftspunkt darstellt, das, was ich seinen Kern genannt habe und was Mora in dem Kapitel, das der Agnition gewidmet ist, das „Zentrum“ nennt. Ein Beispiel stammt aus dem bereits besprochenen Kapitel „Chöre“:

du täuschst mich nicht, dein Name verrät dich: Nema, der Stumme [...], früher für jeden nichtslawischer Zunge, für den Stummen also, oder anders ausgedrückt: den Barbaren. Abel, der Barbar, sagte eine Frau namens Kinga und lachte. Das bist du. (Mora 2004, 14)

Zusammenfassend wird offensichtlich, dass das erste Element des Eigenen, das aus dem Roman getilgt wird, gerade Abels Identität ist, und, wenn auch auf ganz andere Weise, ist die Rekonstruktion der Identität im neuen, fremden, kulturellen Raum eines der zentralen *topoi* des interkulturellen Romans, wie es beispielsweise in einem der ersten Texte, die dieses Genre hervorbrachten, erkennbar

ist, nämlich Emine Sevgi Özdamars *Istanbul-Berlin-Trilogie* (2006). Wie schon im ersten Kapitel erläutert, werden in *Alle Tage* die thematischen Erwartungen an die (Re-)Konstruktion der Identität des Protagonisten missachtet:¹ Die Eliminierung von Abels Identität aus dem Text wird in der Handlung nicht aufgelöst, d.h. in dem Sinne, dass der migrantische Protagonist, d.h. der Fremde schlechthin, seine Identität in der diegetischen Welt wiederfindet und sie in seiner neuen existentiellen Realität verorten kann.

In Wirklichkeit ist die Konstruktion der Fremdheit des Protagonisten – und des Romans – viel komplexer, denn das Wechselspiel zwischen Eigenem und Fremdem wird in *Alle Tage* auch auf andere Weise verhindert, die weniger die thematische als die formale Ebene betrifft.

3 **Labyrinth der Räume und Zeiten: „Wo wann bin ich und wer bist du?“**

Um diesen komplexen Punkt zu erläutern, kehren wir zum oben erwähnten Incipit zurück, das in gewissem Sinne die Originalität des Romans umreißt. Sie besteht in der Korrespondenz der verschiedenen Erzählebenen aufgrund der meta-erzählerischen Struktur des Romans. So wie Abel in der diegetischen Welt keine Wahrnehmung seiner eigenen Identität hat und so wie die Nebenfiguren die Geschichte des Protagonisten nicht kennen, so gibt auch der Roman wenige ungeordnete Informationen über die Geschichte des Protagonisten und wird vor allem in seiner Struktur zum Baustein der Fremdheit des Protagonisten selbst. Dabei ist die Lektüreerfahrung ebenso desorientiert wie die Existenz von Abel. Im Folgenden werden einige der Erzählstrategien untersucht, welche dieses Charakteristikum von *Alle Tage* erzeugen.

Erstens wird die im ersten Kapitel ausgelegte Handlung im Roman rückwärts rekonstruiert, oder besser gesagt, rückwärts und in Sprüngen, denn die Rekonstruktion ist nicht linear: Die Erzählung beginnt am Ende, als der Protagonist nach dem Angriff der Jungen kopfüber hängend auf einem Spielplatz gefunden wird. Zwischen der Ebene der Geschichte und der Ebene der Handlung verläuft durch *Alle Tage* in der Tat eine tiefe Kluft, die meines Erachtens vor allem mit der Distanz einhergeht, die zwischen dem Protagonisten und den anderen Figuren, zwischen dem Protagonisten und seiner Welt, aber auch zwischen der diegetischen Welt von *Alle Tage* und den LeserInnen besteht: Die Amnesien und die fragmentierte Identität des Protagonisten spiegeln sich in einem Durcheinander von Zeitebenen,

¹ Aufgrund dieser besonderen Deklination des Identitätsbegriffs im Roman ist anzunehmen, dass Mora Kritik an der Zentralität des Konzepts übt. Dazu: Occhini 2023.

Orten, Stimmen und Perspektiven wider, die gerade durch den mysteriösen Protagonisten zusammengehalten werden. Entsprechend besteht *Alle Tage* aus Szenen, die nach keiner logischen, sondern nach einer assoziativen Reihenfolge zusammen montiert sind,² was dem Leser zu rekonstruieren überlassen bleibt.

Die den Roman kennzeichnende Orientierungslosigkeit quillt hauptsächlich aus der Raum-Zeit-Struktur hervor, die nie konkret profiliert wird. Der Text liefert keine konkreten räumlichen Angaben, stattdessen werden Ausdrücke wie ‚die Stadt B.‘, die westliche Metropole, in der sich der Großteil der Geschichte abspielt, oder ‚aus S.‘, der Heimat des Protagonisten, verwendet. In der Tat hindern diese Abkürzungen uns nicht daran, bestimmte Orte zu identifizieren: Aus verschiedenen Gründen³ ist in der Metropole B. die Stadt Berlin nach dem Fall der Mauer zu erkennen. Ebenso wie Berlin wird auch die Heimat des Protagonisten im Text nicht eindeutig kundgetan, sondern nur angedeutet (z.B. Mora 2004, 41), aber es ist klar, dass die Geschichte zur Zeit der Jugoslawien-Kriege (1991-2001) stattfindet und dass Abel vor diesen Konflikten geflüchtet ist. Ganz zu schweigen von anderen offensichtlichen Anspielungen, die Mora mit einer höhnischen metanarrativen Geste beseitigt: „Der schiefe Turm von P. wird immer schiefer“ (102). Ebenso wird jede Angabe, die einen eindeutigen geografischen Bezugspunkt darbieten könnte, aus dem Text gestrichen. Ein Beispiel dafür sind die von den Figuren gesprochenen Sprachen, die bis auf wenige Ausnahmen nie explizit gemacht werden und stattdessen durch ebenso deiktische Konstrukte ersetzt werden: *Fremdsprache*, *Muttersprache*, *Landessprache* profilieren sich als leere Gefäße aufgrund der Abwesenheit eines expliziten geographischen Kontexts. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es nicht möglich ist, Abels Heimat sowie die der anderen Figuren, oder ihre Muttersprachen zu bestimmen: Man weiß nur, dass Abel ein Ausländer ist, aber die anderen Figuren, ob einheimisch oder nicht, sind für die LeserInnen genauso entwurzelt wie der Protagonist, da es im Roman keine Orte mehr gibt. Die geografischen Bezüge bilden in der Tat einen weiteren Baustein der Kategorie des Eigenen, deren systematische sowie offenkundige Eliminierung die interkulturellen Begegnungen unmöglich macht.⁴

Die verwirrende formale Architektur des Romans beschreibt Mora selbst im Sinne eines Labyrinths und eines Irrgartens, welche Abels existentiellen Zustand widerspiegeln (56). Abel hat einerseits seine Heimat und andererseits Teile seiner Erinnerungen verloren, d.h. die Möglichkeit, seine Identität in einem Zeitkontinuum oder in der

2 Müller-Dannhausen (2006, 201-3) spricht diesbezüglich von Montagetechnik.

3 Dazu Albath 2019, 38.

4 Eine ähnliche Strategie wird bei zeitlichen Bezügen angewandt, die sehr viel begrenzter sind als die räumlichen.

räumlichen Dimension zu verorten. Entsprechend sind die LeserInnen im Labyrinth der Zeiten, Räume, Figuren sowie Ereignisse genauso verwickelt wie Abel. Im Zentrum dieses Labyrinths würde man erwarten, wie schon erwähnt, den Protagonisten selbst zu finden, d.h., seine Identität als Gegengift zu seiner Fremdheit, „das innere Problem des Abel Nema“ (56) zu lösen. Der Roman jedoch spielt durch einen höhnischen, meta-erzählerischen Gestus gerade mit dieser Erwartung. Aus diesen Gründen lässt sich *Alle Tage* laut Erika Hammer (2010, 514) als ein „autoreflexiver Architext“ bezeichnen, d.h., als eine Narration, die anhand ihrer formalen Struktur einerseits die Konstruktion des Subjekts und andererseits gerade die Sinnbildung in der fiktionalen Struktur problematisiert. In der Tat sollen die formalen Entscheidungen, die soeben analysiert wurden, die LeserInnen nicht daran hindern, die raum-zeitlichen Koordinaten bzw. die Reihenfolgen der Ereignisse zu erkennen, sondern die Mechanismen deutlich zu machen, durch die der Roman seinen räumlichen (und zeitlichen) Rahmen strukturiert, und sie gleichsam außer Kraft zu setzen. Aufgrund dieser Merkmale und Strategien lässt sich *Alle Tage* als ein selbstreferentieller Roman verstehen, indem er auf nichts als sich selbst verweist: Genauso wie Abel, der ohne Vergangenheit und Orientierungssinn in der Metropole B. verloren und in sich verschlossen ist, so ist die Erzählung gefangen in einer ewigen Gegenwart („jetzt“) und an einem undefinierbaren Ort, der deiktisch immer der ist, an dem wir uns befinden („hier“).⁵ Genauso unerkennbar wie sich Abels Identität in der Diegese profiliert, so ist die Erzählung für die LeserInnen unüberschaubar, insofern, als sie den LeserInnen die üblichen Bezugspunkte der narrativen Konstruktion entzieht.

Der Enttäuschung der Leseerwartungen wird auch anhand anderer formaler Strategien verfolgt, von denen die wichtigste die Gestaltung der Erzähl- und der Figurenrede bildet, die im folgenden Kapitel betrachtet wird.

4 Die Ambiguität des Erzähldiskurses: „Orgie“

Hinsichtlich der Erzählstrategien ist der Roman durch ein geschicktes Wechselspiel zwischen einer lakonischen Dritte-Person-Erzählerrede mit wandelnder Fokalisierung, direkter und indirekter Figurenrede sowie letztlich anderen Redestellen, die als direkte Figurenrede ohne Anführungszeichen beschrieben werden können, gekennzeichnet. Die Grenzen bzw. Übergänge zwischen diesen

⁵ Als konstitutiv gilt dieser Aspekt für den autoreflexiven Architext von *Alle Tage*, so dass Nathan Taylor Moras Schreiben in diesem Fall sehr treffend als „deiktischen Realismus“ (2013, 24) bezeichnet.

Erzählweisen sind nicht immer eindeutig zu bestimmen. Spezifisch sind mehrere Passagen zu erkennen, an welchen die Sekundärfiguren nicht nur zu Wort kommen, sondern auch dem Erzähler dabei *ins* Wort kommen, indem sie die Erzählerrede ergänzen oder sogar widersprechen. Anhand solcher Beispiele lässt sich eine Interpretation vornehmen, nach der die Charaktere auf die Rolle von homodiegetischen ErzählerInnen ansprechen – auch wenn sie es nie ganz werden. Das Ergebnis ist ein erzählerischer Multiperspektivismus, der aus mehreren Abweichungen besteht, was natürlich wieder die labyrinthische Erzählstruktur des Romans widerspiegelt und das Albath (2019, 37) als „prismatischen Erzählstil“ ausmacht. Aber nicht nur: Dies trägt, wie im Folgenden erläutert wird, weitgehend zu dem den Roman durchdringenden Fremdheitsgefühl bei, denn der Prozess der Sinnkonstruktion der Leseerfahrung, welcher auf der Verhandlung von Bekanntem und Unbekanntem, d.h. von Eigenem und Fremdem, beruht, programmatisch – und metanarrativ – verhindert wird.

Ein perfektes Beispiel dafür ist das fünfte Kapitel der ersten Sektion, „Protokoll“ (Mora 2004, 30-8). Es scheint sich um eine Aussage von Thanos zu handeln, dem Türsteher des Nachtclubs, in dem Abel Stammgast ist, die von der Polizei unmittelbar nach dem Auffinden des Protagonisten auf dem Spielplatz aufgenommen wurde. Aufgrund ihrer besonderen Erzählstruktur lässt sich diese Textstelle als eine Art sekundärer Erzählung betrachten, und Thanos entsprechend als ihren homodiegetischen Erzähler, obwohl, wie gesagt, keine scharfe Grenzlinie zwischen den verschiedenen diegetischen Momenten gezogen werden kann. In diesem Textteil wechseln sich drei Stimmen ab, die sich durch Stil und Positionierung in Bezug auf das Ereignis unterscheiden und im Folgenden in schwarz (Thanos), kursiv (Polizist?) markiert und unterstrichen (Erzähler) sind:

Das Motto des Wochenendes war: Eine Orgie im alten Rom.

Orgie.

Ja.

Der größte Run war natürlich am Samstagabend, aber das ging nahtlos in den Sonntag über, wir haben die Bar gar nicht geschlossen, obwohl sich der Dreck schon türmte, und zwischendurch sauber machen geht bei den Massen nicht (Können wir das bitte streichen?) [...].

Wann Abel N. im dritten Hof ankam, weiß man nicht. Irgendwann stand er eben da, an eine der Eisenstangen gelehnt [...]. Der dicke, kahlköpfige Riese in der Tür ist Thanos, in enge Lederhosen gepresst, mit einer aus einem Laken gefertigten Toga über den schwarz behaarten Männertitten. Im ganzen Lärm war gar nicht zu verstehen, was er sagte.

Ich sagte, Die Party hat ein Motto. Entweder habt ihr ein Kostüm an oder ihr kommt nackt, keine Jeans.

Woraufhin die Leute im Hof ohne sichtbarem Zögern anfangen, sich ihrer Kleidung zu entledigen [...]. Bevor sich die Tür vor dem Rest schloss, holte ein langer, haariger Arm aus, packte den voll bekleideten, unkostümierten Mann an der Eisenstange und zog ihn durch die schnell schmalere werdende Türöffnung ins Innere.

Anschließend war Thanos verschwunden, was verwundert, denn im Klub waren so viele zusammengepresst, dass man kaum treten konnte. Plötzlich (woher?) hatte Abel ein Glas in der Hand. (31-2)

Die starke Reduktion der Verben des Sagens und der Wechsel der Subjektpronomen („er sagte“/„Ich sagte“) erschweren die Zuordnung von diskursivem Material zu den unterschiedlichen Stimmen und bilden die oben eingeführte Ambiguität der Erzählperspektive, denn die LeserInnen können in solchen Fällen die ‚Autorschaft‘ der Behauptungen nur induktiv ableiten. Wir erkennen also einen Ich-Erzähler mit Innenperspektive, nämlich Thanos, der von zwei Stimmen unterbrochen wird: Die erste, im Text kursiv markiert, könnte der Polizist sein, der seine Aussage aufnimmt und nur einmal spricht. Die zweite Stimme in der dritten Person gehört dem Er-Erzähler. Thanos, der hier zum ersten Mal erscheint, wird keineswegs eingeleitet, sodass diese Figur im diegetischen Universum schwierig zu verorten ist: Die LeserInnen rekonstruieren also induktiv seine Rolle, die auch dank anderer späterer Textstellen geklärt wird. Dies ist die übliche Art, die Figuren in *Alle Tage* vorzustellen, die plötzlich mit ihren eigenen Worten auf der Bühne erscheinen und dem Leser ihre eigene Sichtweise aufzwingen, wie Maike Albath (2019, 37) sehr eindrucksvoll beschreibt: „Der Leser taumelt weiter, fällt mit einem Ruck in neue Figuren hinein, die plötzlich ‚ich‘ sagen, und betrachtet wieder mit anderen Augenpaaren die Lage“.

Für unsere Diskussion ist das prägendste Element jedoch die Stimme des Erzählers, dessen ontologische Verortung durchaus ambivalent ist: Obwohl er für den Großteil des Romans als ein traditioneller allwissender Erzähler agiert, der an den Gedanken der Sekundärfiguren (jedoch nicht an Abels) beteiligt ist und der ihre Geschichte kennt, weist er in manchen Fällen einen reduzierteren Wissensgrad als die Charaktere auf, als ob er plötzlich ganz intern in die diegetische Welt hinabgestiegen wäre (und folglich natürlich nicht mehr in der Lage wäre, Thanos Worte „[i]m ganzen Lärm zu verstehen“, Mora 2004, 32). Vor diesem Hintergrund lässt sich diese Passage folgendermaßen interpretieren: Hier deklariert der Erzähler unverhohlen die Begrenztheit seiner Informationen und überlässt wieder Thanos das Wort („Ich sagte [...]“, 32). Diese absolute Inkompetenz⁶ des Erzählers wird an unterschiedlichen Stellen des Romans deutlich gemacht und

⁶ Mora (2015, 37) wendet gewisse Erzähltechniken – u.a. im Fall dieses Romans die Ambiguität des Erzählers – an, sodass ihre Schreibweise so wirkt, „[n]icht so, wie je-

bei näherer Betrachtung scheint es sich nicht um eine echte Verzerrung der Informationen zu handeln, sondern um eine Geste der (meta-)narrativen Verantwortungslosigkeit seitens des Erzählers, der nicht alle ihm zur Verfügung stehenden Informationen mitteilt. Man hat es im Roman also mit einem eklatanten Fall eines *unzuverlässigen* Erzählers zu tun.

Die erste logische Konsequenz dieser Erzählweise – in Verbindung mit dem labyrinthischen Aufbau der Raum-Zeit-Struktur – ist, dass viele Informationen über Abels Geschichte verschleiert bleiben können, denn die einzigen, die sie besitzen, sind eben Abel – und nur teilweise wegen seiner Dissoziation und seinen Amnesien – und der Erzähler. Letzterer verbirgt sie und gibt sich als unzuverlässig aus. Ersterer wird im offensichtlichen Gegensatz zu seinen geschwätzi- gen Begleitern über weite Strecken des Romans vom unaufhörlichen Redefluss der Figuren sowie der Erzählerstimme ausgeschlossen. Der Protagonist ist also fast immer das Objekt der Worte anderer, wie es programmatisch im Kapitel „Chöre“ deklariert wurde. Abels wenige Gedanken sind kurz und lakonisch, ein Umstand, den der Text selbst nicht zu verkennen scheint:

Stell dich nicht so an, sagte Konstantin im Sinne des panslawischen Gedankens.

Der panslawische Gedanke kann mich mit hundert Zungen am After lecken. Sieh an, wenn es darauf ankommt, kann ich Gedanken haben. Aber das war nur ein kurzer Moment. Gleich danach funktionierte Abels Gehirn wieder normal, und er begann einzelne Wörter, Syntagmen, später ganze Sätze zu verstehen. (114)⁷

Zweitens wird dadurch das Versprechen der Referenzialität des Romans nochmal missachtet und der Erwartungshorizont der Leseerfahrung enttäuscht, indem der Mechanismus der Sinnkonstruktion gestört wird. Statt ihnen bei der Orientierung in der neuen diegetischen Welt zu helfen, führt dann der Erzähldiskurs die LeserInnen weiter zur Verwirrung im Labyrinth des Romans.

Aus dieser Analyse lässt sich herausarbeiten, dass die labyrinthische Struktur von *Alle Tage* die distanzierte Innerlichkeit Abels perfekt widerspiegelt: Es besteht eine vollkommene Korrespondenz zwischen der Hauptfigur – dem Thema – und dem fiktionalen Universum, das er bewohnt – der Form: Mit anderen Worten zieht sich die Fremdheit des Protagonisten durch den gesamten Roman, dem anhand dieser – und anderer – formellen Strategien der Raum des Eigenen entzogen wird.

mand, der etwas weiß, sondern im Gegenteil, wie jemand, der nicht einmal genug weiß, um inkompetent zu sein. Über nichts“.

7 Kursiviert sind Abels Gedanken.

5 **Schluss: Eine Welt ohne Eigenes, oder „Panik ist der Zustand der Welt“**

Wie die Analyse gezeigt hat, beruht die Konstruktion und Erfahrung der Fremdheit in *Alle Tage* auf der systematischen Eliminierung des Raums des Eigenen, der hier sowohl als strukturierendes Element des Erzählraums als auch als kognitive Kategorie zu verstehen ist, die der Leseerfahrung interkultureller Literatur zugrunde liegt. Die Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die der Roman um den Flüchtling Abel Nema zunächst suggeriert, kann gar nicht stattfinden: Nicht nur auf thematischer Ebene hat Abel seine Identität verloren, sondern auch Orte, Sprachen, andere Figuren, Zeiten und Geschichte sind ihr entzogen, so dass der Erwartungshorizont der LeserInnen auf erzählerischer Ebene zerstört wird. Mit anderen Worten: Wir haben es mit einer Welt zu tun, in der nicht nur Abel der einzige Fremde ist, sondern die ganze hier geschilderte Welt. Dieses Merkmal des Romans erschließt verschiedene Interpretationen.

In erster Linie legt *Alle Tage* eine Kritik an der dichotomen Konzeption von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ nahe, die im Übrigen weithin kritisiert wurde. Ich erweitere hier eine bereits von Anita Czeglédy (2008) vorgeschlagene Interpretation, wonach der Roman in den verschiedenen Episoden, in denen er inszeniert wird (z.B. während der Partys von Professor Tibor B.), eine verschleierte Kritik am ‚interkulturellen Diskurs‘ übe. Denn, wie Czeglédy (2008, 293) hervorhebt, gehe die interkulturelle Perspektive das Risiko ein, die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden dichotomisch zu gestalten, und das Fremde als Funktion des Eigenen bzw. das Andere als Funktion des Subjekts zu konstruieren, wodurch dem Fremden und dem Anderen effektiv die kulturelle Autonomie abgesprochen werde. Bei dem „Fremdeitsdiskurs“, der einem Großteil der zeitgenössischen Literatur zugrunde liegt, werde „der Fremde als Herausforderung [angesehen], die uns in Frage stellt, uns neue Codes aufzwingt, zum Nachdenken über das Eigene und das Fremde führt“ (293).

Anhand der durch Czeglédy anerkannten parodistischen Darstellung der vorgeblichen Offenheit gegenüber kultureller Vielfalt und, wie ich hinzufügen möchte, vor allem durch die thematisch-formale Dekonstruktion der Kategorie des Eigenen zugunsten einer maximalen Erweiterung derjenigen vom Fremden, weist Mora die fundamentalen Aporien der interkulturellen Perspektive in ihrem Roman zurück, die, nicht zufällig, eine der wichtigsten Kritiken von Wolfgang Iser (1994), dem Theoretiker der transkulturellen Perspektive, an einer solchen Auffassung der Kulturen darstellte. Auf der Grundlage dieser Überlegungen ist es möglich, eine zweite Interpretation zu wagen, die uns vom Raum des Textes wegführt, um den breiteren Horizont des deutschen Verlagsmarktes zu betrachten. Wer den Werdegang von Terézia Mora kennt, weiß, wie sehr sich

die in einem deutschsprachigen Minderheitengebiet Ungarns geborene Schriftstellerin gegen die Zuschreibung des Etiketts ‚Fremde-Autorin‘ und gegen eine ausschließlich interkulturelle Lesart ihrer Texte gewehrt hat. Man betrachte diesbezüglich ihre Antwort während eines Interviews zur Kategorie der Fremdheit im zeitgenössischen Literaturbetrieb:

LITERATUREN Als wir Sie zu diesem Gespräch über ‚Fremde‘ – die Fremde, das Fremde, die Fremden – einladen, reagierten Sie alle spontan abwehrend. Was für Befürchtungen oder Verdachtsmomente waren da im Spiel? Warum sind Sie zurückgezuckt?

MORA Die Gegenfrage wäre: Fremd – verglichen womit? Wer oder was ist da der Maßstab? Ich habe nichts dagegen, Ungarin zu sein – zur Hälfte –, aber ich habe etwas dagegen, in Deutschland bis ans Ende meines Lebens die Berufs-Fremde geben zu müssen. Weil das nicht mich als Person, aber schon gar nicht das beschreibt, was ich mache – meine Arbeit.

LITERATUREN Sie wollen nicht als Fachfrau fürs Fremde angesprochen werden.

MORA Ich bin unendlich genervt von dieser Fragestellung. Ich nehme an diesem Gespräch nur teil, um mich ein allerletztes Mal zu diesem Thema zu äußern. (Literaturen 2005)

Bei dem lakonischen „Danke“ anlässlich der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Förderpreises⁸ im Jahr 2000 für die Kurzgeschichtensammlung *Seltsame Materie* (1999) deutet Mora in der Tat darauf hin, dass das Fremdsein wenig mit der geografischen Herkunft zu tun hat, mit dem Ausländersein in einem Land, sondern eher das Ergebnis viel komplexerer soziokultureller Bedingungen ist:

Offenbar nimmt man an, daß ich es (aus bekannten Gründen) besonders gut wüßte, wie es ist, fremd zu sein. Nun, ich weiß es, aber ich weiß es nicht deswegen, weil ich nicht in meiner Muttersprache schreibe. In meiner Muttersprache war ich stumm. Und ohne diese ‚fremde‘ Sprache, die deutsche, wäre ich es immer noch, nicht gedoppelt zwar, aber dennoch fremder als fremd, denn erst dadurch, was man (anders als die Herkunft) wählen kann, bin ich schließlich geworden was ich bin: ein freier Mensch. Eine, die sich äußern kann, Schriftstellerin. Dafür bin ich dankbar. (Mora 2000, 839)

⁸ Der Chamisso-Preis wurde zwischen 1985-2017 für Beiträge von Autoren nicht-deutscher Herkunft und Muttersprache vergeben und gilt als eine der umstrittensten literarischen Auszeichnungen der deutschsprachigen Literaturszene. Zur Kritik an diesem Preis, seiner zentralen Rolle in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und den Veränderungen in seinem Umfang sowie in seinen kulturtheoretischen Annahmen vgl. Occhini 2022.

Die Dekonstruktion des Erwartungshorizonts der Voraussetzungen interkultureller Literatur kann also auch als Kritik an einer im deutschen Literaturraum erschöpften Erzählweise oder, vielleicht noch besser, an den interkulturellen Lesarten verstanden werden, durch welche so viele zeitgenössische Texte ausschließlich betrachtet werden.

Da gerade nicht die interkulturelle Perspektive im Mittelpunkt der Interpretation von Moras Werk steht, sondern ihre Ablehnung, muss man sich abschließend fragen, was an ihrer Stelle bleibt und welchen anderen Wert die systematische Eliminierung des Eigenen hat. In der Tat geht es nicht in erster Linie um eine erneuernde Absicht der Tradition des interkulturellen Romans, sondern eher um das Thema, das sich stillschweigend durch den gesamten Text zieht. Mora selbst sagt, dass der Balkankrieg und der europäische Kontext jener Jahre die erste Inspiration für das Schreiben des Romans waren. Doch wie Mora selbst erklärt (2005, 42-3), nimmt der Prozess des Schreibens des Romans nach dem 11. September mit dem Ausbruch anderer Kriege, dem in Afghanistan und dem im Irak, eine andere Wendung: Die Erkenntnis, die sich daraus ableiten lässt, ist, dass der Krieg immer und überall ist, er prägt die heutige Welt, auch wenn wir ihn nicht direkt sehen. Diese Perspektive auf die Präsenz des Krieges wird im Titel des Romans, *Alle Tage*, kodifiziert, der dem gleichnamigen Gedicht von Ingeborg Bachmann entnommen ist, dessen erste Zeilen lauten:

Der Krieg wird nicht mehr erklärt
sondern fortgesetzt.
Das Unerhörte
ist alltäglich geworden. (Bachmann 1985)

Wie Allocca (2016, 42-3) in Erinnerung ruft, verortet das Gedicht die Präsenz der faschistischen Gewalt auch in der Nachkriegsgesellschaft, eine Präsenz, die sich nicht mehr in auffälligen Ereignissen zeigt und die nun allgegenwärtig und damit unbemerkt in ihrem Alltag ist.

Das Auslöschen des Eigenen, das mit der Potentialität des Kriegsausbruches verbunden ist, bezieht sich nicht auf einen bestimmten geografischen Ort oder eine bestimmte Zeit, obwohl der Verlust der Muttersprache und der Heimat einen Flüchtling betrifft und sich die Ereignisse des Romans in einem Rahmen abspielen, der viele Elemente mit der mitteleuropäischen Situation der 1990er Jahre teilt. Es tritt im Hier und im Jetzt, ‚alle‘ Tage auf, es unterliegt unserer scheinbar friedlichen Gesellschaft und wird ständig verdrängt.

Das ist die Funktion Abels: Als Staatenloser, als Flüchtling, als Migrant wird er in der Tat im narrativen Wirbel von *Alle Tage* zum Archetypus, der es uns ermöglicht, die zeitgenössische Panik in einer Welt ohne Zentrum zu verstehen, einer Welt, die ständig synchron ist, in ständiger Bewegung, in der der Krieg in seiner scheinbaren

Abwesenheit immer präsent ist. Wie es im Roman selbst mehrmals lautet, im Zusammenhang mit den Panikattacken, die Abel befallen und die zu den Symptomen eines Kriegstraumas gehören: „Panik ist nicht der Zustand eines Menschen. Panik ist der Zustand dieser Welt“ (Mora 2004, 19).

Literaturverzeichnis

- Albath, M. (2019). „In jeder Sprache sitzen andere Augen. Über Terézia Moras Roman *Alle Tage*“, in „Terézia Mora“, monogr. Nr., *Text+Kritik*, 1(221), 34–42.
- Allocca, D. (2016). *BerlinoGrafie: letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*. Milano: LED.
- Bachmann, I. [1953] (1985). „Alle Tage“. *Die gestundete Zeit*. München; Zürich: Piper, 28.
- Czeplédy, A. (2008). „Aus fernste Ferne so nah‘. Terézia Moras Roman *Alle Tage*“. János-Szatmári, S.; Szűcs J. (Hrsgg), *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, 1. Klausenburg; Großwardein: Partium, 291-304.
- Hammer, E. (2010). „Abel ohne Eigenschaften. Terézia Moras Roman *Alle Tage* als Installation“. Hillenbrand, R. (Hrsg.), *Erbauendes Spiel – Unendliche Spur. Festschrift für Zoltán Szendi*. Wien: praesens, 513-34.
- Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink.
- Literaturen (2005). „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka‘. Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani“. *Cicero. Magazin für Literatur*. <https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292>.
- Mora, T. (2000). „Danke“. *Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch*, 14, 838-9.
- Mora, T. (2004). *Alle Tage*. München: Luchterhand.
- Mora, T. (2015). *Nicht sterben*. München: Luchterhand.
- Müller-Dannhausen, L. (2006). „...scheiß neue Lust am Erzählen!‘ Untersuchungen zum Erzählen in Terézia Moras *Alle Tage* und Antje Rávic Strubels *Tupolew 134*“. Nagelschmidt, I; Müller-Dannhausen, L. (Hrsgg), *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme, 197-214.
- Occhini, B. (2022). „Einsprachigkeit oder Mehrsprachigkeit würdigen? Der Diskurs um Sprachlichkeit in der Geschichte des Adelbert-von-Chamisso-Preises“. Auteri, L.; Barrale, N.; Di Bella, A.; Hoffmann, S. (Hrsgg), *Jahrbuch für Internationale Germanistik = Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*, 7, 373-82. <https://doi.org/10.3726/b19960>.
- Occhini, B. (2023). „Oltre l’identità? Decostruzione di un concetto centrale della Germanistik sull’esempio di *Alle Tage*“, in „Il concetto di identità nei Paesi di lingua tedesca“, Sonderh., *Lingue e linguaggi*, 55, 173-90. <https://doi.org/10.1285/i22390359v55p173>.
- Özdamar, E.S. (2006). *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Propsz, E. (2008). „Der unmögliche Dialog – der narrative Diskurs Terézia Moras *Alle Tage*“. János-Szatmári, S.; Szűcs J. (Hrsgg), *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, 1. Klausenburg; Großwardein: Partium, 305-16.
- Taylor, N. (2013). „Am Nullpunkt des Realismus: Terézia Moras Poetik des hic et nunc“. Horstkotte, S.; Herrmann, L. (Hrsgg), *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin: de Gruyter, 13-30. <https://doi.org/10.1515/9783110336542.13>.
- Welsch, W. (1994). „Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder“. https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkult_i.pdf.
- Wierlacher, A. [1983] (1990). „Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur“. Krusche, D.; Wierlacher, A. (Hrsgg), *Hermeneutik der Fremde*. München: iudicium, 51-79.