

Für eine Poetik der Verfremdung. Terézia Mora¹

Tamás Lénárt (Eötvös Loránd University, Budapest)

ORCID ID: 0000-0002-1227-0783

Abstract Deutsch:

Im Beitrag wird der Versuch unternommen, die Darstellung der Fremdheit und Entfremdung mit der interkulturellen, bi- oder multilingualen Natur der Texte der deutsch-ungarischen Autorin Terézia Mora in Verbindung zu setzen, um damit eine spezifische ‚Poetik der Verfremdung‘ bei Terézia Mora zu identifizieren, die nicht nur auf den behandelten (multikulturellen, entfremdeten) Figuren und Themen, sondern auch auf der Sprachverwendung, auf dem genuinen Einsatz eines literarisch-poetischen Instrumentariums beruht. Dazu kommt das Modell aus dem Kafka-Buch von Gilles Deleuze und Félix Guattari zum Einsatz, in dem der sozialpolitische (Minderheits-)Status des Prager Autors Kafka im ersten Schritt mit seinem sozial bedingten Multilingualismus, im zweiten Schritt mit den sprachlichen Sinnkonstruktionen und so mit der poetischen Architektur der Kafka-Texte in Verbindung gebracht wird.

Schlüsselwörter: Bilingualität, Verfremdung, interkulturelle Literatur, Minderheitenliteratur, Terézia Mora

Towards a poetic of alienation. Terézia Mora

Abstract English:

The paper attempts to relate the representation of foreignness and alienation to the intercultural, bi- or multilingual nature of the texts by the German-Hungarian author Terézia Mora, in order to identify a specific ‘poetics of alienation’ in Terézia Mora’s work, based not only on the (multicultural, alienated) characters and themes treated, but also on the use of language, on the genuine use of a literary-poetic apparatus. For this purpose, the model from the Kafka book by Gilles Deleuze and Félix Guattari is applied, in which the socio-political (minority-) status of the Prague author Kafka is connected in the first step with his socially conditioned multilingualism, in the second step with the linguistic constructions of meaning and thus with the poetic architecture of Kafka’s texts.

Key words: Bilingualism, alienation, intercultural literature, minor literature, Terézia Mora

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

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

Als Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Buch *Kafka. Pour une littérature mineure* 1975 den Begriff ‚kleine Literaturen‘ eingeführt, besser gesagt: von Kafka übernommen und in einem erweiterten Sinn etabliert haben, haben sie über die ‚Intensität‘ des kaskaschen Stils geredet, die auf die limitierten stilistischen Eigenschaften des im damaligen Prag üblichen ‚papierenen‘ Deutsch, d. h. auf das multilinguistische Umfeld zurückzuführen ist, in dem Kafka lebte.² Die Überlegungen der beiden damals schon renommierten Philosophen wurden von der Kafka-Forschung schnell übernommen und seither heftig diskutiert. Wichtigster und wohl berechtigter Kritikpunkt gegenüber dem Konzept der ‚kleinen Literatur‘ war, dass Kafka mit dem – ins Französische mit einer leichten Bedeutungsverschiebung übersetzten – Begriff nicht seine eigene, in deutscher Sprache verfasste literarische Tätigkeit, sondern die jiddische und tschechische Literatur in Prag meinte; diese ‚kleinen Literaturen‘ erfüllen aber die von Deleuze und Guattari aufgestellten Kriterien der ‚littérature mineure‘ nicht unbedingt, da sie jeweils in einer Sprachvariante (Jiddisch, Tschechisch) geschrieben wurden, die nicht in eine ‚große‘ Mehrheitssprache integriert ist. In diesem Zusammenhang wird auf die Schematisierungen der beiden französischen Philosophen bei der Darstellung der interkulturellen, multilingualen Verflechtungen des kulturellen Milieus in Prag hingewiesen.³

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. In Kapitel 3 wird der Begriff ‚kleine Literatur‘ definiert: das Schreiben in einer anderen als der Muttersprache sei eine „Deterritorialisierung der Sprache“, wenn man „nicht in der Sprache lebt, die seine eigene ist.“⁴ Eine ‚kleine Literatur‘ erzählt also nicht nur von Verfremdung und Ausgrenzung, sie ist nicht etwa ein Bericht über das Fremdsein, sondern ein sprachliches Ereignis, ein Vollzug der Verfremdung innerhalb der Sprache. Wie kann aber dieses Ereignis zustande kommen, was sind die Eigenschaften der ‚kleinen

2 Deleuze / Guattari 1974, S. 28.

3 Thirouin 2014.

4 Deleuze / Guattari 1974, S. 28.

Literatur“? Deleuze und Guattari fangen die Erklärung mit einer verblüffenden Bemerkung an: „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.“ (Ebd. 29)

Ohne die offenen, etwa evolutionsbiologischen Fragen zu verfolgen, die diese markante Bemerkung aufwirft, ist 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 menschlichen, lebenswichtigen Organe ihres ursprünglichen Funktionierens. Diese Sprache ist also unnatürlich, kein Mittel der Kommunikation (und somit das Hauptmedium des Miteinanderlebens), sondern eine Tätigkeit, die die Ernährung unmöglich macht, das Individuum verhungern lässt und somit auf eine eher bedrohliche Weise lebensfeindlich ist. Durch diese Tätigkeit wird also nicht Identität erzeugt, sondern verunsichert, konturlos gemacht – so wie es den Protagonisten der Kafka-Erzählungen öfters geschieht. Die Sinnerzeugung wird gestört, denn, so Deleuze und Guattari weiter, „gewöhnlich kompensiert die Zunge ihre Deterritorialisierung durch eine Reterritorialisierung in den Sinn“ (ebd. 29f.). Sinn entsteht im ‚extensiven‘ oder ‚repräsentativen‘ Sprachgebrauch, um die ursprüngliche Deterritorialisierung zu kompensieren. Die ‚Intensität‘ oder die Unheimlichkeit⁵ der kaskaschen Sprache verzichtet hingegen auf Sinnbildung, sie desautomatisiert genauer gesagt die Sinnproduktion: Sie lässt den bloßen akustischen ‚Laut‘ ohne Sinn hervortreten und stellt die Prozesse der Metaphorisierung, der Sinngebung in Frage.⁶ Die Bedeutungszusammenhänge, könnte man die ausschweifenden Erklärungen von Deleuze und Guattari etwa paraphrasieren, sollen während der Lektüre in Frage und dann in Form von labilen Strukturen wieder hergestellt werden; dabei ist nicht nur an die permanenten Kommunikationsschwierigkeiten der kaskaschen Romanfiguren zu denken, sondern an das ‚Fantastische‘ einzelner Erzählungen (wie etwa *Die Verwandlung*), das aus dieser Perspektive als Störung, Irritation oder Unklarheit der metaphorisch-allegorischen

5 Mit der Verwendung des Begriffs ‚Un-Heimlichkeit‘ sei neben der geläufigen, auch von Freud geprägten Wortbedeutung auch auf die Etymologie des Begriffs, etwa ‚nicht heimlich‘, ‚nicht an seinem Ort‘, ‚ortlos‘, ‚verrückt‘ hingewiesen, die wohl auch die erste Bedeutung mitbestimmt bzw. erklärt.

6 Die Beispiele zu einer „sinnvollen Sprache“ bei Kafka vgl. Deleuze / Guattari 1974, S. 30, über die „Entmetaphorisierung“ vgl. ebd. S. 32.

Sinnbildung ausgelegt werden kann (Gregor Samsa etwa verwandelt sich 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“ (ebd. 24) 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.⁷ Aus Deleuzes und Guattaris Überlegungen entsteht also weniger ein sozio-kultureller Befund, sondern vielmehr eine Literaturtheorie, d. h. eine Poetik der interlinguistischen Verfremdung, die auf die literarische, hermeneutische Verfasstheit der Texte abzielt, die dem Leser eine andere, sprachliche Erfahrung des Fremdseins, der Isolation und der individuellen Desintegration möglich macht.

Die Sprache des Feindes. *Seltsame Materie*

Das Konzept der ‚Intensität‘ der Sprache, wie es von Deleuze und Guattari dargelegt wurde, mag auf die unterschiedlichen, von der kritischen Rezeption selten detailliert analysierten textuellen Strategien in den Werken der deutsch-ungarischen Autorin Terézia Mora ein greller Licht werfen. 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. Trotz Unbestimmtheit, Symbolhaftigkeit und den wenigen konkreten Angaben lässt sich dieses Gebiet als autobiographischer Hinweis der in der ungarisch-österreichischen Grenzzone aufgewachsenen Autorin identifizieren. Grenzsituationen und -übergänge jeglicher Art sind charakteristisch für beinahe alle Kurzgeschichten des Bandes.⁸ 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

7 Höhne / Weinberg 2019.

8 Vgl. Tamásy-Lénárt 2015.

kommunikativer Hemmungen zu lesen. Die gesamte Erzählung entfaltet sich sozusagen aus einer bestimmten Szene, die auch dem Ophelia-Hinweis im Titel eine Bedeutung verleiht. Die Erzählerin schwebt im Wasser in der Schwimmhalle:

Nach fünfzigmal Querschwimmen ruhe ich mich aus. [...] Das ist noch 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.⁹

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 verschließt: Die Erzählerin hört nicht, was ihr gesagt wird. Gleichzeitig eröffnet aber diese taube Isolation neue Wege des Empfindens, die Erzählerin sieht das bisher Ungesehene, „Tiere, die es nicht gibt“, und hört das kaum Hörbare, wie etwa die eigenen Worte, in Form von hinaufsteigenden Luftblasen aus dem Mund. Der 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 Abgren-

9 Mora 1999, S. 113f. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „SM“ zitiert.

zungsmoment 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 Minderheit¹⁰ eines katholischen, wohl ungarischen Dorfes,¹¹ wo das Gefühl der Ausgrenzung ihren Alltag bestimmt. Ihre Muttersprache, das Deutsche, wird von der Dorflehrerin als Sprache des Feindes bezeichnet (gemeint ist damit wohl das in den sozialistischen Staaten 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“ (SM 116f.). Die ‚Feindlichkeit‘ der Sprache kodiert die zwiespältige Beziehung zu dem Eigenen, zu „unserer Sprache“ (ebd.), und stellt somit die Transparenz, die Vertrauenswürdigkeit der Erzählsprache in Frage. Die Schlussworte der Erzählung sind als Akzeptanz dieser ‚eigenen‘ Feindseligkeit zu lesen: „Und Mutter sagt: Du hättest ihn nicht so erschrecken sollen.“ (SM 129) 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.“ (SM 117) Simultan zu diesen – offensichtlich unausweichlichen, denn die ‚eigene‘ Sprache kann man nicht loswerden – Missverständnissen intensiviert sich die ‚hochsensible‘ Wahrnehmung der Erzählerin, die die materiell-naturbezogene Motivik der Sinneseindrücke, 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. (SM 117)

Diese Poetik, dieses Spannungsverhältnis von Eigenem und Fremdem, von Verschweigen und Hochsensibilität ist verantwortlich für die unverkennbare Atmosphäre des gesamten Erzählbandes; sie bildet die eigentliche ‚seltsame Materie‘ des Erzählens. Bedeutsames Schweigen,

10 „Wir sind die einzige fremde Familie im Dorf, wenn man das eine Familie nennen kann, diese drei Generationen von Frauen, und alle geschieden.“ (SM 117)

11 Das äußerst bildhafte, die Erzählung prägende Motiv der „Zuckerfabrik“ lässt sich auf Petőháza in Ungarn assoziieren, wo Terézia Mora großgeworden ist.

gestörte, limitierte Kommunikation sind also nicht nur für die konkreten Sprechsituationen kennzeichnend (sowie 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*, vgl. SM 11, 31f. u. 53), 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 Erzählspektrums 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 Kirchturn, eine Zuckerfabrik. Ein Schwimmbad. Ein Dorf“, SM 114) erzeugen Bildhaftigkeit, Metaphorizität, d. h. den ‚Sinn‘ des Textes durch sprachlichen Minimalismus. 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. (SM 15f.)

Dieser für den gesamten Band charakteristische Absatz aus der Tellerzählung *Seltsame Materie* wurde von der Autorin ausdrücklich erwähnt, als sie im Rahmen der Salzburger Stefan-Zweig-Poetikvorlesung über ihre deutsch-ungarische Bilingualität sprach.¹² Hier kommt nämlich der Ausdruck „halbes Auge“ vor, einer der erkennbarsten Hungarismen des Bandes, eine wörtliche Übersetzung des ungarischen Ausdrucks *félszemű* (‚einäugig‘).¹³ Mora selbst zählt diese Stelle

12 Mora 2016a, S. 33. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „GT“ zitiert.

13 In der ungarischen Übersetzung des Bandes steht *félszemű* an der Stelle, so ist die Irregularität des

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“ (GT 33), eine Stelle also, die ihre bilinguale Erziehung zwar offenlegt, in der Erzählung aber nicht absichtlich eingesetzt wurde. Sie „hatte das damals übersehen“ (ebd.); 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 (vgl. ebd.), distanziert sich aber zugleich vom eigenen Text, sie zieht gewissermaßen eine schmale Linie zwischen dem Subjekt und der Sprache. Die Darstellung der eigenen Sprachentwicklung, die dem Hungarismus-Beispiel vorangeht, leitet in eine ähnliche Richtung; bei der detaillierten Erklärung ihrer bilingualen Jugend weicht Mora einer Bestimmung ihrer ‚Muttersprache‘ oder ‚Muttersprachen‘ im Sinne von ‚eigener‘ Sprache ausdrücklich aus. Ihre Mutter und die Familie sprachen einen burgenländischen Dialekt, aber nicht mit der späteren Autorin; mit ihr „wurde nach der Schrift geredet“ (GT 31). In der Schule lernte sie das Ungarische, das sie zwar fehlerfrei beherrscht, mit dem sie aber in der Familie allein bleibt; für ihre in Berlin aufgewachsene Tochter ist das Ungarische auch keine Muttersprache.¹⁴ 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 eine Suche nach dem „nicht ganz passenden Wort“ (GT 33) in den späteren Abschnitten der Vorlesungen¹⁵ 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, sich die Sprache anzueignen. Mora fährt in

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, aus der ungarischen Übersetzung weggelassen wurde, wohl mit der Begründung, dass eine Geschichte über Roma für das ungarische Publikum andere, offensichtlich unerwünschte Konnotationen hätte. (Vgl. Mora 2001, S. 10., übers. v. Erzsébet Rácz)

14 In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen spricht Mora von ihrer „von vornherein deterritorialisierten“ Sprache, mit der sie in Berlin angekommen ist (vgl. Mora 2014, S. 12f.).

15 Vgl. dazu – und zum Begriff ‚Unheimlichkeit‘ – ein online veröffentlichtes Interview mit der Autorin aus dem Jahr 2017 unter <https://affective-societies.de/2017/interviews-portraits/der-geheim-oder-der-un-heimliche-text-terezia-mora-im-gespraech/> [Zugriff am 21.04.2022].

Salzburg mit ihren Beispielen für den Einfluss der ungarischen Sprache und Kultur in ihren Texten fort; 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.“ (GT 36)

Um zum zitierten Absatz der Erzählung *Seltsame Materie* zurückzukehren: 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,¹⁶ das die Aufmerksamkeit des Lesers – unabhängig, ob er oder sie die Uschanka kennt oder nicht – auf sich zieht. Ähnlich ist „Ackerfurchen“ im darauffolgenden Satz kein Fremdwort, aber ein sehr genau gewählter Ausdruck, der nicht besonders gut zu der als einfaches Dorfmadchen identifizierbaren Erzählerin passt. „Das rostige Gestell“ ist ebenfalls 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 ähnelt diese Stelle ein wenig, diesmal der Erzählperspektive entsprechend, einem nicht gelungenen Schulaufsatz. Auch die vereinfachte, straffe Syntax kann ähnliche Assoziationen wecken, nicht aber die beinahe virtuos, 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 der Artifizialität, der Irritiertheit hinterlassen und einen erhöhten, ‚intensiveren‘ 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

16 Dazu mehr von der Autorin siehe Mora 2014, S. 65.

in der Erzählung ‚heimisch‘ zu fühlen, d. h. die sprachliche Vermittelt-heit 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 Un-Heimlichkeit und Verfremdung, von der Unmöglichkeit einer Atmosphäre geprägt. Wie 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 Sinnggebung der Sprache wird aufgehoben, der Leser wird mit den heimischen Automatismen der ‚eigenen‘ Sprache konfrontiert – ein Wirkungsmechanismus, den auch Deleuze und Guattari beschrieben haben und der wohl als eine Grundfunktion oder Hauptaufgabe der Literatur, der Lektüre von Literatur bezeichnet werden könnte.

Die von der Forschung ausgiebig analysierten¹⁷ 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 werden nämlich destabilisiert durch das Konzept der Homogenität der ‚eigenen‘ Sprache, das die Instabilität, die Unheimlichkeit der sprachlichen Vermittlung zum Vorschein bringt. Somit zeigt sich der bi- bzw. multilinguale Kontext im Erzählband *Seltsame Materie* vordergründig nicht als eine Erfahrung einer Pluralität oder Vielfältigkeit, sondern als eine Verfremdung oder ein 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.

Die Unheimlichkeit des Multikulturalismus. Die Liebe unter Aliens

Nach dem monumentalen Versuch, in *Das Ungeheuer*¹⁸ diese Verschiebung, diesen Verlust der Mehrsprachigkeit auch in der formalen

17 Germanistische Forschungen in Ungarn haben sich mehrmals dieser Thematik gewidmet, vgl. dazu Burka 2016, ferner Probszt 2012 u. Horváth 2017, S. 162–172.

18 Mora 2013, siehe dazu u.a. Thomka 2018.

Großstruktur des Romans unterzubringen, wendet sich Terézia Mora mit ihrem Band *Die Liebe unter Aliens* wieder den Erzählungen zu. Im zweiten Erzählband können die Modifikationen der aus *Seltsame Materie* bekannten poetischen Strategien verfolgt werden. 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. Scheinbar haben diese Schauplätze und Figuren wenig mit der düsteren Atmosphäre von *Seltsame Materie* gemeinsam. Mora bedient sich in *Die Liebe unter Aliens* einer weiterhin komprimierten, manchmal elliptischen, aber auch sehr flexiblen, variierenden Erzählsprache, einer „erzählerischen Leichtigkeit“,¹⁹ in der öfters auch fremdsprachige Elemente auftauchen. Auf den ersten Blick scheint allerdings das sprachliche Medium selbst nicht so sehr im Vordergrund zu stehen; 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 ist die Erzählung *À la recherche*, in der die ungarischbezogene Thematik am deutlichsten zum Ausdruck kommt, keine Ausnahme.

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‘ (*recherche*), sondern ein klarer Hinweis auf das Monumentalwerk Marcel Prousts, besser gesagt auf sein literarisches Vorhaben, die Unwiederherstellbarkeit der immer „verlorenen“ Zeit, die grundlegende Aporie der Erinnerung zu postulieren. Zsófiäs 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 die einleitende Beschreibung des Londoner Campus auch 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,

19 Vgl. Soergel 2019, S. 77.

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.²⁰

Die Szene wird hier vom Sirren des durch einen kleinen Unfall ein-ernd gewordenen Fahrrads begleitet, wie die Nächte am Campus regelmäßig durch Feueralarme unterbrochen werden; aber auch Zsófia kommt nicht zur Ruhe, ihre repetitive, beinahe zu einer Sucht werden-de Haupttätigkeit in London ist das ziellose „Gehen“. „Anhalten“ würde wohl heißen, dass Zsófia ihren Ort in der Welt findet, ihre Heimat, mit der sie sich identifizieren kann. Durch die Erzählung zieht sich ein spürbarer und immer verfehelter Identifikationsdrang: Zsófiyas Beziehung endete mit einem ‚Identifikationswort‘, als sie dem Freund sagte, „er sei mein Leben“; sie „verliebt sich“ sofort in die eine Kollegin, die sie tröstet, und am Schluss will sie plötzlich zu ihrer neuen Untermieterin in Budapest ziehen. All diese Absichten und Versuche scheitern, wie sie auch ihre Kindheit nicht wiederfinden kann; sie findet nur Faria, ein Mädchen aus ihrer Heimatstadt, eine seltsame Doppelgängerin, deren Figur Zsófiyas innere Leere noch vergrößert und konturiert.²¹

Der Fiktion nach ist die deutsche Erzählsprache eine Pseudosprache: Die Ich-Erzählerin Zsófia ist gebürtige Ungarin (wohl mit Ungarisch als Muttersprache), die zwar sehr gut Deutsch (sowie Englisch und Französisch) spricht, deren Muttersprache von der Erzählsprache jedoch abweicht. Der multikulturelle Kontext wird durch englischsprachige Einschübe und Hinweise auf die jeweilige kommunikative Situation deutlich gemacht; das Ungarische kommt sporadisch, ‚gespenstisch‘ vor, wie auch die Erinnerungsbruchstücke; Zsófia hört in London ab und zu ungarische Gespräche, die als ‚Spuren‘ zu ihrer Suche nach Faria interpretiert werden. Fremd klingende ungarische Namen werden in der 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 auffällt. Als würde es der Erzählerin eine

20 Mora 2016b, S. 188. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „LA“ zitiert.

21 „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.“ (LA 193)

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 Einkaufstüte nach Hause. Der Nieselregen knuspert leise auf meiner neuen Kapuze. Ohne die Tüte mit dem Wintermantel drin wäre ich jetzt viel jünger, petropolparkajung. (LA 195)

Dieses spielerische Umgehen mit der Sprache mag auch dem tatsächlichen Schaffensprozess von Terézia Mora nahekomen – sie spricht darüber in den erwähnten Poetikvorlesungen (GT 33) –, in der Erzählung *À la recherche* kann dieses als die Sprechweise der promovierten Auslandsgermanistin bzw. -anglistin identifiziert werden, die die Fremdsprachen in gewisser Hinsicht besser kennt und spricht als die Muttersprachler und gern mit diesen Sprachen spielt, sie mischt, neue Konstellationen ausprobiert: Sie bezeichnet ihre Forschungsarbeit als „werkeln in der Box“ (LA 194), findet neue Ausdrücke (wie „petropolparkajung“), lacht darüber, wenn ihr vage angegebenes Forschungsfeld falsch, weil im konkreten Sinne verstanden wird,²² und wechselt manchmal unerwartet die stilistischen Register.²³ Diese Sprache bleibt aber letztendlich trotz ihrer Vielfältigkeit und Flexibilität fremd, nicht authentisch und potenziell unehrlich; die Sinnggebung kann sogar aus der 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“ (LA 196). 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 besiegelt. Noch gespenstischer ist Zsófiás Besuch in einem „Art-Kino“; sie erinnert sich, Faria zum letzten Mal

22 „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.“ (LA 200) Den Grund für das gemeinsame Lachen bietet hier, für einen wenn auch nur vorübergehenden Glücksmoment, für eine gelungene Kommunikation – ein Missverständnis.

23 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.“ (LA 194)

in einem Art-Kino gesehen zu haben (dieses Treffen wiederholt sich später in einem Multiplex-Kino in Pest). Faria ist selbstverständlich nicht in London, die „alte Liebe zum Film“ scheint erloschen: „Ich gehe kein zweites Mal ins Art-Kino.“ (LA 207) Das etwas spezifisch oder fremd klingende Wort wurde in der Erzählung bereits erwähnt: „Mein Freund machte Karate, ich ging gern ins Art-Kino.“ (LA 198) Das beinahe-Anagramm „Karate“ kontrapunktiert das „Art-Kino“ und wird zu einem sprachlichen Sinnbild der fragilen, aus ergänzenden Gegensätzen konstruierten Beziehung von Zsófia und G., es spukt weiter durch Zsófiás Leben und verurteilt, wie es später in London tatsächlich der Fall sein wird, alle weitere Art-Kinobesuche zum Scheitern. 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 London), dort weckt sogar ein zufälliger *Ungaretti*-Band Assoziationen auf die verlorene ungarische Vergangenheit: „Einen Mann, der in einem Ungaretti-Band liest, spreche ich fast an, aber dann lasse ich es doch.“ (LA 202)

Die kleinen Sprachspiele, -experimente, die gespensterhaften Assoziationen oder Assoziationsmöglichkeiten bilden eine Grundschrift der Erzählsprache, nicht nur in der Erzählung *À la recherche*, wo das spezifische Sujet diesen Wirkungseffekt 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 authentische, einer Figur zugeordnete Erzählstimme bzw. das Ideal der transparenten Erzählung obsolet macht und eine gewisse, eher spielerische – im Vergleich zu *Seltsame Materie* weniger konturierte – Un-Heimlichkeit der sprachlichen Vermittlung zeitigt. Wie Figuren des Bandes, die auf die merkwürdig-verfremdeten, alternativen Wegen nach der Liebe suchen: das Alien-Liebespaar, der Nachtportier oder eben der japanische Professor, kann auch diese Sprache ihre Integrität und Identität nicht auf der reguläre Weise finden; die Unsicherheit, die Verrücktheit schafft eine spezifische, schwer identifizierbare, in ihrer Buntheit leere Stimmung der Erzählungen: Eine sprachliche Welt, in der 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 den Multikulturalismus und die Multilingualität nicht nur als einen (wünschenswerten) Pluralismus, sondern als eine Differenz aufzufassen erlaubt, die bei der Erfahrung der Multikulturalität, bei soziohistorischen Gegebenheiten der Mehrsprachlichkeit beginnt, aber bis hin zur Tiefenstruktur der Sprache reicht. Andersartigkeit sei, so argumentieren Deleuze und Guattari, eine Grundeigenschaft der Sprache, die so die Vertrautheit und Transparenz einer Muttersprache nur simulieren kann; Literatur verfüge über die Potentialität, diese Simulation zu entlarven und die sprachliche Differenz in Erfahrung zu bringen. Mithilfe dieser Perspektive können auch die Bausteine des sprachlichen Universums, des Sprachstils von Terézia Mora, die sich einmal als eine Nachfolgerin Kafkas definiert hat,²⁴ offengelegt und interpretiert werden. Literatur ist demnach nicht nur als ein Träger, als ein Darstellungsraum von multi- oder interkulturellen Inhalten, sondern als ein sprachlicher Raum, ein Laboratorium aufzufassen, wo die ursprüngliche Differenz der Sprache untersucht, wo mit den präparierten sprachlichen Effekten der Reduktion, Bildhaftigkeit, Wortschöpfungen, Referenzialität usw. experimentiert werden kann, um letztendlich die wahre Bedingtheit, die Ausgesetztheit des Einzelmenschen als sprachliches Wesen zur Erfahrung bringen zu können. ‚Verfremdung‘ wird somit nicht nur das Thema, sondern die Methode, das Wesen der Literatur; d. h. eine Poetik, die in die sprachliche Tiefenstruktur der Fremderfahrung eindringt und sie als eine Grundauffassung des menschlichen Daseins offenlegt.

Quellenangaben

- Burka, Bianka: Manifestationen der Mehrsprachigkeit und Ausdrucksformen des ‚Fremden‘ in deutschsprachigen literarischen Texten. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2016.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.
- Der „geheime“ oder der „un-heimliche“ Text: Terézia Mora im Gespräch. Online verfügbar unter <https://affective-societies.de/2017/interviews-portraits/der-geheime-oder-un-heimliche-text-terezia-mora-im-gespraech/> [Zugriff am 21.04.2022].
- Höhne, Steffen / Weinberg, Manfred (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2019.
- Horváth, Andrea: Poetik der Alterität. Fragile Identitätskonstruktionen in der Literatur zeitgenössischer Autorinnen. Bielefeld: transcript Verlag 2017.
- Mora, Terézia: Seltsame Materie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1999.

24 Moras Aussage „Ich bin so deutsch wie Kafka“ wurde in einem *Literaturen*-Gespräch geäußert, siehe z. B. die Online-Publikation des Magazins *Cicero*: <https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292> [Zugriff am 04.20.2022].

- Mora, Terézia: Különös anyag. Budapest: Magvető 2001.
- Mora, Terézia: Das Ungeheuer. München: Luchterhand Verlag 2013.
- Mora, Terézia: Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München: Luchterhand Verlag 2014.
- Mora, Terézia: Der geheime Text. Wien: Sonderzahl 2016a (Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung 3).
- Mora, Terézia: Die Liebe unter Aliens. München: Luchterhand Verlag 2016b.
- o.A.: „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka.“ Online verfügbar unter <https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292> [Zugriff am 01.08.2023].
- Probszt, Eszter: Be-Deutung und Identität. Zur Konstruktion der Identität in Werken von Agota Kristof und Terézia Mora. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2012.
- Tamássy-Lénárt, Orsolya: Grenze und Grenzraum in den Erzählungen Terézia Moras. In: Eder, Jürgen / Pecka, Zdeněk (Hg.): Deutsch ohne Grenzen, Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext. Brno: Triban EU 2015, S. 327-338.
- Soergel, Tabea: In allen drei Spiegeln. Vom Glück und Unglück in Terézia Moras Erzählungen. In: Text + Kritik, Nr. 221 (2019/I), S. 70-80.
- Thirouin, Marie-Odile: Franz Kafka als Schutzpatron der minoritären Literaturen – eine französische Erfindung aus den 1970er-Jahren. In: Höhne, Steffen / Udolph Ludger (Hg.): Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2014, S. 333-354.
- Thomka, Beáta: Regénytapasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás. Budapest: Kijárat 2018.