

Verortungsbedarf und Ortlosigkeit als Dauerzustand innerer und äußerer Migrationen

Bewegungsanalytische Überlegungen und narratologische Exkursionen am Beispiel von Terézia Moras Transitroman *Alle Tage* (2004)

1. Migration und Transit

Am 14. und 15. September 2006 veranstalteten die Vereinten Nationen in ihrer New Yorker Zentrale den ersten „High Level Dialogue on International Migration and Development“.¹ Die Ergebnisse dieser internationalen Konferenz waren eindeutig: Noch nie gab es weltweit so viele Menschen, die außerhalb ihres Mutterlandes leben wie heute: „Laut Bevölkerungsabteilung der Vereinten Nationen gibt es aktuell beinahe 200 Millionen internationale Migranten, was der Bevölkerungszahl von Brasilien, dem fünftgrößten Land der Erde, entspricht. Dies ist mehr als doppelt soviel wie die 1980 – erst vor 25 Jahren registrierte Zahl“ (DGVN, 2006, IX, 1).²

Was man diesen beeindruckenden Zahlen nicht ablesen kann, ist die Heterogenität, in der das Phänomen der Migration sich darstellt,

1 Vgl. hierzu <http://www.un.org/migration/index.html> (diese wie alle weiteren in diesem Beitrag genannten Internetadressen wurden zum letzten Mal am 26.11.2010 auf ihre Richtigkeit hin überprüft). Der nächste High-level Dialogue findet 2013 statt, bis dahin führen jährliche „Global Forums“ und regionale Treffen die Arbeit des ersten High-level Dialogues fort.

2 2010 lag die Zahl der weltweit registrierten Migranten bereits bei 214 Millionen (vgl. <http://www.un.org/esa/population/migration/openingremarks-sg-puertovallarta.pdf>).

fungiert es doch als Schlagwort für eine „Vielfalt von sich überschneidenden Bewegungsformen, Verhaltensmustern und Kollektivmotivationen“ (Bade, 2002, 13). Der „homo migrans“, wie ihn der Historiker Klaus J. Bade nennt,³ bezeichnet nicht *einen* Typus, sondern ist vielmehr Ausdruck verschiedenster, sowohl Länder wie Kulturen und Sprachen querender Migrationsformen: eurokoloniale Rück- und postkoloniale Zuwanderer, Asylbewerber, politische Dissidenten, Glaubensflüchtlinge, Arbeitsmigranten, Familiennachzügler und Aussiedler. Sie alle bewegen sich transnational und häufig interkontinental über und zwischen Grensräumen. Zuweilen sind es auch die Grenzen selbst, die sich über die Menschen bewegen, wie es im 20. Jahrhundert Millionen von Deutschen, Polen und Ukrainern im Zuge von Vertreibung und Zwangsumsiedelung erleiden mussten: „Allein in Europa waren im 20. Jhdt. fast 45 Millionen Menschen von Flucht, Deportation und ethnischer Säuberung über Landesgrenzen betroffen“ (Münz, 2002, o. S.). Heute dominieren in den öffentlichen Debatten um eine europäische Migrationspolitik jedoch weniger die gewaltsamen als vielmehr die sozialen und kulturellen Migrationen, die in der jungen Geschichte Europas als Einwanderungskontinent⁴ zu komplexen, multi-, inter- und transkulturellen Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens geführt haben.

Auch für Millionen von Menschen in Deutschland ist Migration als kulturelle Erfahrung und biographische Prägung eine alltägliche Realität. Deutschland steht mit seinen mehr als 7 Millionen Migranten weltweit an dritter Stelle der Aufnahmeländer hinter den USA und der Russischen Föderation (vgl. DGVN 2006, 83). Noch bis vor wenigen Jahren war es jedoch Teil einer bundesrepublikanischen und als ethnonational zu bezeichnenden Staatsbürgerpolitik, aktive Integration zu vermeiden und einen gesellschaftlichen Zwischenraum zu erzeugen, in dem „Zuwanderer auch bei Daueraufenthalt meist Ausländer blieben und ihren Ausländerstatus selbst in der Zweiten Generation noch an ihre Kinder weitergaben“ (Bade 2002, 303, vgl. auch: 338).⁵ Vor

3 Vgl. Bade, 1994.

4 Bade weist darauf hin, dass die Zahl der Immigrationen nach Europa die der Emigrationen erst in den siebziger Jahren übersteigt. Erst ab diesem Zeitpunkt also lasse sich plausibel von Europa als Kontinent der Einwanderung sprechen (vgl. Bade 2002, 302).

5 So betrug die Einbürgerungsrate in Deutschland zwischen 1986–1994 bezogen auf die Ausländerbevölkerung lediglich 5%, der niedrigste Stand in ganz Europa. Am

diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich in Deutschland erst in jüngster Zeit eine die unterschiedlichsten Bereiche von Politik, Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft vernetzende Verständigung über Migration in einem deutschen, europäischen und globalen Kontext etablieren konnte. Die konfliktreiche Auseinandersetzung mit dem produktiven und provozierenden „Kosmopolitismus des Durchschnittlichen Migranten“, wie es der Soziologe Ulrich Beck formuliert, wird dabei stetig begleitet von einer Klärung nationalstaatlicher und gesellschaftlicher Befindlichkeiten.

[D]as Kosmopolitische [schält] sich aus den Konflikten um die Immigration heraus; insofern nämlich, als diese öffentlich ausgetragenen Debatten gerade die Problematik der Nation, ihrer Grenzen, der Unterscheidung von Inländern und Ausländern, von Bürgerrechten und Menschenrechten vor aller Augen ausbreiten. [...] Es ist nicht nur die Veränderung selbst (die Immigration, das globale Risiko), sondern die permanente diskursive Auseinandersetzung mit dieser, die gleichsam ungesehen und ungewollt die Kosmopolitisierung vorantreibt. (Beck 2006, 197)

Einen entscheidenden Beitrag zu dieser diskursiven Auseinandersetzung leisten die Künste. Sie sind als *counter narrative* Reflektor, Spiegel und Austragungsort migrationspezifischer Transitwelten, in denen Kategorien wie Identität, Zugehörigkeit und Herkunft vor dem Hintergrund einer sich global Welt genauer erfasst als auch in Frage gestellt werden. Als sprachästhetischer Projektionsraum, dessen Spezialisierung darin liegt, auf nichts spezialisiert und damit für alle Lebens- und Wahrnehmungsbereiche empfänglich zu sein, ist es dabei vor allem die Literatur, durch die der Transit sich als Lebens- und Gestaltungsraum, als Konflikt- und Geburtszone sich verändernder, hybrider Gesellschaften ausdrückt (vgl. auch Geier 2008, 123 ff.).

oberen Ende der Liste stehen Schweden und die Niederlande mit einer Rate von 58,7%, bzw. 44,7% erfolgter Einbürgerungen (vgl. Bade 2002, 379). Zur Situation der Arbeitsmigranten in der DDR, vgl. Bade/Olmert 2006, 74 f.

2. Für eine Poetik der Bewegung

Wir können in diesem Zusammenhang auch mit Ottmar Ette von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ sprechen, die sich in ihrer Konzeption allerdings nicht darauf beschränkt, Literaturen der Migration ein neues Label zu verpassen oder ihre literarischen wie realen Protagonisten ortlos zu machen. Vielmehr soll der Blick für eine lebenspraktische und produktionsästhetische Transformation kultureller Orientierungsräume geschärft werden, die zunehmend die Schreibpraxis und das autoritative Selbstverständnis verändern. Eine Transformation findet auch auf der Ebene der Literatur selber statt, insofern sich hier die Migrationsprozesse unserer Jetztzeit in Narrative übersetzen, welche die ideelle und begriffliche Fixierung genau der Räume hinterfragen, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben. Zugleich verweisen diese Entwicklungen auf den Bedarf einer differenzierteren theoretischen Durchdringung: „Wir wohnen einer generellen, auch nationalliterarische Strukturen erfassenden Vektorisierung aller (Raum-)Bezüge bei, auf die es literartheoretisch wie terminologisch zu reagieren gilt“ (Ette 2005, 19).

Für das Verständnis dieser sich entwickelnden akademischen Programmatik und literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit ist es daher wichtig, im Sinne einer *Poetik der Bewegung* sich weniger an vorhandenen Raumkonzeptionen als an einem präziseren „terminologische[n] Vokabular für Bewegung, Dynamik und Mobilität“ (ebd., 18) zu orientieren. Nicht raumspezifische Festschreibungen, sondern die Bewegungslinien im Raum sind die konstituierende Größe dieses Ansatzes. Dies gilt zum Beispiel da, wo sich die Institutionen eines nationalliterarischen und als weitgehend homogen betrachteten Kulturraumes die Frage stellen lassen müssen, wie sie mit Autoren umgehen wollen, deren Muttersprache nicht zwangsläufig ihre (einzige) Literatur- und Schreibsprache ist.

Längst bilden derartige Erscheinungen keine Ausnahmefälle mehr [...]. Gerade in Zonen verdichteter Globalisierung treten diese Entwicklungen derart massiv auf, daß die Konstruktion homogener „nationaler“ Kultur- und Literaturräume nicht nur als antiquiert, sondern als bewußtes renationalisierendes Ideologem erscheint. (ebd., 38)

In Bewältigung dieser und vieler daran anschließender Fragestellungen von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ zu sprechen, ermöglicht gleich mehrere Dimensionen in die Betrachtung von Literaturen der Welt im Kontext vorhandener nationalliterarischer Strukturen und Verständnismodelle einzubinden. Dabei ist der Umkehrschluss aus „ohne festen Wohnsitz“ keineswegs „ohnsitzlos“, sondern meint vielmehr: Vervielfältigung der Wohnsitze auf verschiedenen Ebenen. Sowohl konkrete Wohn- und Herkunftsorte von Autoren, die sich als Folge von Migrationen ausdifferenziert haben, werden damit angesprochen als auch die Möglichkeit eines Wohnsitzes zwischen Wohnsitzen. Ein Ort der Ortlosigkeit als ein Ort der Bewegung, eingefasst in der Präposition „zwischen“. Wohnsitz nicht als feste Instanz von Zugehörigkeit und örtlicher Bindung, sondern als Bewegungsraum zwischen verschiedenen (literarischen, beruflichen, sprachlichen) Welten.

Zugleich ist, wenn von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ gesprochen wird, eine Dynamisierung gemeint, die – ausgehend von diesen multizentrischen Literaten und Literaturen – den angestammten Nationalliteraturen ihren Wohnsitz streitig macht: *challenging one's own ubiquity*. Diese *challenge* meint kein Ausschlussprinzip im Sinne eines entweder/oder. Vielmehr beschreibt sie eine zunehmend vitale Dynamik neuer literarischer Produktion, in der auch die Nationalliteraturen etwas von der „Festigkeit“ ihres Wohnsitzes einbüßen. Wie tragfähig und elastisch ist unser Verständnis von z. B. „deutscher Literatur“, wenn in ihr auch deutschsprachige Texte Platz finden, die nicht von Muttersprachlern verfasst worden sind, nicht von Deutschen, Österreichern oder Schweizern, ja nicht einmal ausschließlich in deutscher Sprache?⁶

Der Umgang mit den Kategorien und Zuordnungsprinzipien nationalsprachlich organisierter Literaturkorpora wird unter diesen Voraussetzungen zweifellos komplizierter. Aber die Literaturwissenschaft kann sich nicht gegen einen Prozess stellen, der „innerhalb eines internationalen Literaturbetriebs längst eine hohe Verbreitung und Häufigkeit [besitzt]“ (ebd., 41). Sie sollte ihn vielmehr produktiv begleiten. Denn längst sind Autoren unterschiedlichster Provenienz in den Lite-

6 Ein Beispiel wären die lyrischen Texte von José F.A. Oliver, der sowohl in Hochdeutsch, Alemannisch als auch Spanisch (andalusischen Ursprungs) singt und schreibt und das ohne weiteres auch im gleichen Text.

raturmärkten der Welt angekommen und gehen dort ihrem „Beruf: Schriftsteller“ nach, ungefähr so, wie es selbstironisch und treffsicher Wladimir Kaminer formuliert hat:

Als er auf einer Vortragsreise nach St. Petersburg als „deutscher Schriftsteller“ angekündigt wurde, gab man ihm dort Gelegenheit, auf die Frage zu antworten, ob er denn Russisch überhaupt verstünde. Seine Antwort lautete: „Die SU ist meine Heimat, Berlin mein Zuhause, Russisch meine Muttersprache, deutscher Schriftsteller mein Beruf.“ (Wienroeder-Skinner 2004, o. S.)

Der sich so selbst klassifizierende Autor Kaminer verortet seine Heimat in einem untergegangenen Staatensystem und leitet rein aus seiner Tätigkeit, nicht aus seiner nationalen oder sprachgemeinschaftlichen Herkunft eine Zugehörigkeit zur deutschen Literatur ab, die ihm zweifellos keiner absprechen würde. Dennoch stellt sie ein gängiges Vorstellungsmodell in Frage und erweitert das, was wir landläufig als deutsche oder deutschsprachige Literatur⁷ nennen, um entscheidende, auch gesellschaftspolitisch relevante Komponenten.

Die so verstandenen Literaturen der Welt sind Speichermedium eines Wissens von Welten, in denen Sprache, Kultur, Identität, sowie Eigen- und Fremdwahrnehmung maßgeblich durch die transitorischen Bewegungen weltweiter Migrationen geprägt sind. Es ist diesen Literaturen als Ressource eines immer wichtiger werdenden „Lebenswissens“ (Ette 2004, 12 ff.) eingeschrieben. So verstanden birgt die Lektüre dieser spezifischen Literaturen der Welt das Potenzial eines komplexeren Verständnisses der Welt, in der wir leben. Eine Welt, die in der aktuellen Phase beschleunigter Globalisierung⁸ zunehmend geprägt ist vom Eindruck globaler Migrationen von Menschen, Kulturen, Ideologien, Wissen und Produktions- sowie Verwertungszyklen.

7 Dass die Germanistik und der deutsche Literaturbetrieb ganz offensichtlich – und in gewisser Parallelität zur gesellschaftlichen Entwicklung – eine Zeit gebraucht haben, um ihren Umgang mit der Bezeichnung „deutsche Literatur“ so zu erweitern, dass nicht mehr alles, was nicht dem Nationenbegriff einzuordnen ist, gleich „Ausländer“- oder „Migrantenliteratur“ genannt werden muss, zeigen die Diskussionen der letzten Jahre, so z. B. Weinrich 2002, Esselborn 2004 oder Schmitz 2009, wo es nun „transkulturelle deutschsprachige Literatur“ heißt.

8 Vgl. zur aktuellen, die Jetztzeit betreffenden, vierten Phase beschleunigter Globalisierung im Kontext einer „Verweltgesellschaftung“ Ette 2009, 43 ff.

Wollen wir einem Verständnis dieser hochkomplexen Prozesse näher kommen, reichen uns nicht allein Richtlinien der Politik, Visionen des Marktes oder statistische Erhebungen. Wir brauchen ästhetische Entwürfe seitens der Literatur, die

ein Weltbewußtsein [vermitteln], das dem Stand unserer Zeit entspricht, und ein Lebenswissen, eine Biosophie, zur Verfügung [stellen], die reduktionistische Kartierungen, in denen homogene Kulturböcke einander feindlich gegenüberstehen und einen „Kampf der Kulturen“ suggerieren, als Ideologeme einer hegemonialen Strategie [enttarnen], die beständig auf die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln drängt. (Ette 2005, 42)

So gesehen handelt es sich durchaus um ein im besten Sinne altmodisches Verständnis von Literatur. Nämlich dann, wenn wir ihre Rückbezüglichkeit auf und Interaktion mit dem Leben als künstlerischen Beitrag zu einem lebenslangen Lernprozess verstehen, ohne den unser Verständnis vom Leben und von uns selbst geistig verarmt. Darin steckt eine durchaus politische Auffassung von Literatur als einem rezeptionsspezifischen Agens. Eine Literatur, die sich kraft ihrer immanenten Wissensbestände sozusagen von selbst engagiert, wenn wir als Leser, Autoren, Übersetzer und Wissenschaftler nur gewillt sind, uns auf sie und mit ihr einzulassen.

3. Terézia Mora: Eine pannonische Berlinerin

Für die Anwendung solcher literartheoretischer Denk- und Verständnismodelle unter dem Eindruck einer erneuten Beschleunigung globaler Migrationsprozesse ist es entscheidend, sich zeitgenössischen Literaturen zu stellen, deren Autorschaft in genau jener kritischen wie produktiven Dynamik von Ortswechsel, Ent- und Reterritorialisierung, Heimatverlust und Herkunftsentwürfen statt findet. Eine Autorschaft, die gerade dann am Unmittelbarsten von diesen Prozessen spricht, wenn sich diese in ihrem Innersten – der Sprache – abspielen.

1971 in der Provinz Sopron in Ungarn geboren, bewegte sich Terézia Mora von Beginn an zwischen zwei Welten. Wahlberlinerin seit ihrem 18. Lebensjahr, gehörte sie in Ungarn zur deutschen Minderheit und

wuchs mit zwei Muttersprachen, Deutsch und Ungarisch, auf. Als Teil der deutschen Minderheit in Ungarn lebte sie ein „Außenseiterleben“ (Weidermann 2004, 27), von dem sie literarisch in den dunklen, von den Entsaugungen einer (deutsch-)feindlichen und archaischen Dorf-Welt erzählenden Geschichten ihrer ersten Publikation *Seltsame Materie*⁹ (1999) ein beklemmendes Zeugnis abgibt. Hier, im Grenzgebiet zwischen drei Staaten, zwischen Ost- und Westeuropa in der Endphase des Kalten Krieges, paart sich die deprimierende Erfahrung einer unentrinnbaren Dörflichkeit aller Lebensabläufe mit der stetigen Präsenz des Unbekannten durch die politisch-territoriale Grenze. Sie ist allgegenwärtiger Fluch und Projektionsfläche innerster Sehnsüchte, die in Gewalt oder Alkohol ertränkt werden: „alles ist hier Grenze“ (Mora 1999, 58). Auf der Ebene der menschlichen Beziehungen ist diese Grenze eine Abgrenzung zwischen der zugezogenen deutsch-ungarischen Familie, die man pauschal als „Faschisten“ beschimpft, und der feindlichen Dorfbewölkerung. Die Grundspannung zwischen dem Ich der meist kindlich-jugendlichen Protagonistin und ihrer Umwelt ist damit vorgegeben. Moras zehn Erzählungen aus *Seltsame Materie* zeigen „in einer dezidiert lakonischen Erzählhaltung [...], wie das Selbst-Bewusstsein der Figuren vom Wissen oder nur der Vermutung darüber, wie sie wahrgenommen werden, beeinflusst wird“ (Geier 2008, 126). Die Anlage der Erzählungen, ihr Umgang mit zwischenmenschlicher Ausgrenzung im Angesicht von kultureller Entfremdung und Assimilationsdruck ist dabei keineswegs kulturspezifisch oder gar exotisierend.

One would [...] assume that Mora's short stories would reflect the political and ideological issues of that tortured period. Far from it. The message is universal. Such figures [...] could be found in many a country today, forced to deal with the effects of the largest mass migration in modern history. (Birnbaum 2000, 639)

9 Die Titel ihrer Bücher wie die Namen ihrer Figuren haben bei Terézia Mora stets eine herausgehobene Bedeutung und verweisen auf ein für sie typisches zumeist allegorisches Sprachspiel: „Auf den Titel [*Seltsame Materie*] stieß Mora, als sie bei der Suche nach einer Tabelle des Periodensystems [...] auf einen wissenschaftlichen Artikel stieß, in dem die Neuentstehung von Elementarteilchen aus instabiler Materie erklärt wurde. Wie Mora erklärt, ist für sie weniger die genaue Funktionsweise beispielsweise etwa des Quark-Gluon-Plasmas von Bedeutung als die Vorstellung, was der Vorgang der Entstehung neuer Teilchen aus instabiler Materie bedeute, „wenn sie Literatur ist““ (Geier 2008, 127).

Diese *Grenzfiktionen* erzählen von einer Heimat, auf der ein Tabu liegt. Ihr prekäres Wesen als Ort der Unruhe und des Untergangs wird verstärkt durch das mütterliche Verbot: „Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier“ (Mora 1999, 9). Das Erzählbare wird im desaströsen *hier* der Heimat zu einer eigenen Grenze zwischen Sag- und Unsagbarem.¹⁰

Dieses *hier*, in *Seltsame Materie* wie in ihrem Leben die Grenzregion am östlichen Ufer des Neusiedlersees, verlässt Terézia Mora kurz nach der Wende und zieht 1990 nach Berlin. Dort heiratet sie und studiert an der Humboldt-Universität Theaterwissenschaften und Hungarologie. An der Deutschen Film- und Fernsehakademie am Potsdamer Platz lässt sie sich zur Drehbuchautorin ausbilden und verdient ihren Unterhalt mit Krimi-Drehbüchern und verschiedenen literarischen Übersetzungen. Besonders die Übertragung von Péter Estherházy's *Harmonia caelestis* (2001) findet viel Beachtung. Mit ihrer ersten öffentlichen Lesung, 1997 in Berlin-Pankow im Rahmen des Open-Mike-Literaturwettbewerbs, gelingt ihr ein spektakulärer Einstieg in den Literaturbetrieb. Nicht nur gewinnt sie mit ihrer düsteren, vom familienzersetzenden Alkoholismus des Großvaters erzählenden Kurzgeschichte ‚Durst‘ den Berliner Nachwuchswettbewerb, sondern auch einen Vertrag mit dem Rowohlt Verlag (vgl. Weidemann 2004, 27). Dem Verlag gegenüber stellt sie sich zuerst mit ihrem Ehe-Namen vor,

einem kerndeutschen Namen, [...] aber ich wollte nicht unter dem Namen meiner Schwiegermutter veröffentlichen. [...] Mora ist übrigens auch nicht mein richtiger Name. Ich wollte einen Namen wählen, dem man nicht sofort anhört, wo er herkommt. Ich wollte mich maskieren. Ich bin zu hochnäsig, um einen Trend auszunutzen. Ich wollte die Wahrheit erfahren: Man sollte nicht wissen, wer diesen Text geschrieben hat, aber diesen Text dennoch als gültig erkennen. (Literaturen 2005, 30)

10 Der mütterliche Befehl an die Protagonistin, nur ja nichts von hier zu erzählen, wird durch die Erzählung selbst missachtet (denn es wird ja erzählt) und lässt sich auch als knapper Kommentar der Autorin zu den Debatten der Literaturkritik und -wissenschaft in den neunziger Jahren lesen, in denen kontrovers die Qualität zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur vor dem Hintergrund einer Renaissance des Erzählens diskutiert wurde (vgl. hierzu Stopka, 2001, 147–151 und allgemeiner Harder 2001). In *Alle Tage* greift Mora diese reichlich überladene Diskussion in einer kurzen aber deftigen Parodie wieder auf: „Blablابلابل, sagt der Linke. Ein wahrhaft tragisches Schicksal! Und so relaistisch beschrieben! Sterzergreifend! Ich kann's nicht mehr hören, schieß neue Lust am Erzählen!“ (Mora 2004a, 388).

Die Frau, die als junge Schriftstellerin jede direkte Zuordnung verhindern will und sich einen ebenso eingängigen wie uneindeutigen Künstlernamen zulegt, erlebt schon als Kind, was es heißt, auf eine Rolle festgelegt zu werden: „[N]atürlich wurden die Ungarn, die Deutsch sprechen, als Nazis beschimpft. Das war auch bei uns so“ (Jarzebinski, o. J., o. S.). Als Kind und Jugendliche ist Terézia Mora diesen Anfeindungen ausgesetzt, obwohl sie erst später lernt, Deutsch nicht nur zu verstehen, sondern auch zu sprechen. In einer vom Ungarischen, Kroatischen und Deutschen geprägten Heimat lernt sie im Kindergarten die Landessprache: Ungarisch. In ihrer Familie spricht man einen österreichischen Dialekt, durchmischt mit ungarischen Wörtern und

ich habe als Kind auf Ungarisch mitgeredet. Mit anderen Worten, wir haben immer mit einer fremden Sprache miteinander gesprochen. [...] Meine Kenntnisse waren als Kind [...] ein deutscher Dialekt, den ich nicht sprach und ein Hochdeutsch, das ich nicht sprach. Als ich aber ins Gymnasium kam, in eine Sprachspezialklasse, hatte ich eine wunderbare Deutschlehrerin, die mich dazu gebracht hatte, auf Deutsch zu reden und zu schreiben. (ebd.)

Mitgenommen aus ihrer Kindheit hat Mora nicht nur das vorbewusste Wissen von einer komplexen Gleichzeitigkeit verschiedener Sprachen und Sprachvarietäten, sondern auch eine gehörige Portion Skepsis. Die dörflichen Feindseligkeiten haben das ungarisch-deutsche Kind geprägt: „Ich selbst empfand das Leben dort oft als sehr bedrohlich und gefährlich“ (ebd.), Kinder waren „so etwas wie kleine Tiere“ (ebd.). Aus dieser *eigenen Fremde* flüchtet sie bald in das Umbruchsb Berlin der ersten Nachwendejahre und wird nach anfänglichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten schnell heimisch. Berlin als der „einzige Ort, der mich so wenig stört in meiner Existenz, dass das [Schreiben] möglich ist“ (Mora in Biendarra 2007, 3) erlöst die herkunfts Fremde Mora von ihrem Schicksal, „wirklich überall auf der Welt, an jedem Ort, auch an dem Ort, an dem ich geboren wurde, das Gefühl von irrsinnig irritierender Fremdheit“ (ebd.) zu verspüren. Spätestens seit dem Gewinn des Bachmann-Preises in Klagenfurt 1999 ist sie einem breiten Publikum bekannt und gerät in das Blickfeld der deutschsprachigen Kulturpresse. Sie wehrt sich gegen Zuschreibungen, die aus ihr die ungarische Autorin machen wollen, die auf Deutsch schreibt und

von der man als vermeintliche Repräsentantin einer ganzen Generation junger Schriftstellerinnen mutmaßt, dass ihr mehr passiert sei als den anderen (vgl. Mora 2000a, 168). Und auf den Ausspruch eines Journalisten, dass Mora so wie einige ihrer Kollegen (hier: Wladimir Kammer, Imran Ayata, Navid Kermani) „eben nicht deutsche Autoren sind im Sinne von Goethe oder Thomas Mann“, antwortet sie: „Ich bin genauso deutsch wie Kafka. Ich komme ungefähr aus derselben Gegend“ (*Literaturen* 2005, 28).

Das gesunde Misstrauen, mit dem Mora den voreiligen Zu- und Übergriffen des Kulturbetriebs und der Literaturkritik begegnet, schließt jedoch nicht eine gewisse Selbstironie aus, mit der sie spielerisch genau die Klischees bedient, von denen sie sich sonst abzusetzen bemüht, denn schließlich sei es mit Blick auf Prognosen zur jüngsten Entwicklung der deutschsprachigen Literatur „immer gut, pessimistisch zu sein. Das bewahrt einem selbst in einer aussichtslosen Lage noch die größte Chance auf eine positive Überraschung. Ich bin halt Osteuropäerin, was soll ich machen“ (Mora 2000a, 173).

In einer von ihr verfassten Europa-Kolumne zum EU-Beitritt mitteleuropäischer Länder verlegt sie ihre Herkunft soweit in die (historische) Vergangenheit, dass sich eine Frage nach der originären Eingrenzung ihrer Identität erübrigt.

Nachdem mein erstes Buch mit Erzählungen aus der österreichisch-ungarischen Grenzregion erschienen war, sagte ich, um der Festlegung zu entgehen, ob ich nun eine ungarische oder eine deutsche Schriftstellerin sei, dass ich mich als Pannonierin verstünde. Das war eine gute Antwort, darauf konnte jeder nur nicken. (Mora 2004b, o. S.)

Bei gleichzeitiger Benennung eines (in der Geschichte des Römischen Reiches verortbaren) Raumes übergibt sie die Frage nach ihrer Herkunft und Nationalität dem ironisierenden Spiel und extrapoliiert die eigenen Wurzeln in einen transregionalen und transtemporalen Raum. Pannonien¹¹ wird zur exotisierenden Chiffre für eine Herkunftstopographie, die sich dem konkreten Zugriff entzieht.

11 Pannonien war zur Zeit des Römischen Reiches eine Provinz mit zahlreichen Siedlungen und umfasste stets das Vielvölkergebiet südlich der Donau, entlang des römischen Limes. Auch heute noch wird die an die Slowakei, Österreich, Slowenien und Kroatien angrenzende Region im Westen Ungarns Pannonien oder Transdanubien

In *Alle Tage* erhebt Terézia Mora diese Extrapolierung eines konkreten, historischen Ortes in die mehrdeutige Vorläufigkeit eines fiktiven Raumes zum Gestaltungsprinzip. Zugleich vollzieht ihr noch junges Oeuvre dabei den Schritt vom Land in die Stadt, die als ebenso präsenter wie unbestimmter Ort vielfältigster Migrationen in den Westen das Hintergrundbild für den Roman liefert: „Wir reden hier nicht von Berlin, 1991–2004, sondern von einer westlichen Großstadt unserer Zeit“ (Mora in Kraft 2007, 107).

4. Der Transitroman *Alle Tage*

Terézia Moras Debütroman *Alle Tage*, 2004 im Luchterhand Literaturverlag erschienen, ist nach dem Erzählband *Seltsame Materie* ihre zweite literarische Monographie und wurde begeistert von der deutschsprachigen Literaturkritik aufgenommen: „Mora [...] verbindet sprachliche Präzision mit dem Willen zur Eleganz und verliert auch trotz zahlreicher ausschweifender Exkurse die Fäden keinen Moment lang aus der Hand“ (Spreckelsen 2004, L7), „ein düster schillerndes Buch, poetisch und gelehrt“ (Jandl 2004, 66), ein „wahres Wunderbuch [...] voller schönster Seltsamkeiten“ (Weidermann 2004, 27) und schließlich: „Man liest und ist berauscht. Avantgarde und Genuss passen ausnahmsweise einmal zusammen“ (Magenau 2004, 9). Der Literaturbetrieb hat es entsprechend gewürdigt: Eine Taschenbuchausgabe ist 2006 erschienen, 2005 bereits lag ein Hörbuch vor und am 22. März 2006 wurde eine Hörspielfassung des „grandiosen Romandebüts“ (Deutschmann 2006, 40) im NDR ausgestrahlt. Von ihrem Erfolg sprechen auch die zahlreichen Auszeichnungen und Förderpreise: Allein für *Alle Tage* hat Terézia Mora bisher fünf zum Teil hochdotierte Literaturpreise verliehen bekommen.¹²

„Alle Tage“, so heißt auch ein Gedicht aus *Die gestundete Zeit*, dem Lyrikband, mit dem Ingeborg Bachmann 1953 schlagartig berühmt

genannt (vgl. <http://www.ungarn-tourismus.de/ungarn-regionen/pannonien.html>), verwaltungsrechtlich ist dieser Name jedoch nicht von Bedeutung. Vielmehr scheint der heutige Gebrauch touristischen Interessen zu folgen.

12 Förderpreis für Literatur der Akademie der Künste Berlin 2004, Preis der Literatur-Nord 2004, Mara-Cassens-Preis 2004, den Preis der Leipziger Buchmesse 2005, sowie den Literaturpreis der Stadt Graz 2007, darüber hinaus 2010 für ihr bisheriges Werk den Adelbert-von-Chamisso-Preis und den Erich Fried Preis (vgl. die Autorensseite ihres Verlages unter <http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=77303>).

wurde. Terézia Mora hatte ihr bereits mit den Erzählungen ‚Gier‘ und ‚Der Fall Ophelia‘ ihre literarische Referenz erwiesen.¹³ Moras Roman und Bachmanns Gedicht verbindet das Motiv des fahnenflüchtigen Anti-Helden. Steht Bachmanns Text noch ganz unter dem Eindruck einer beginnenden atomaren Aufrüstung im Zeichen des Kalten Krieges, setzt Moras Roman in den frühen postsozialistischen Jahren an und spricht von einem Held, der, wie bei Bachmann, „den Kämpfen fern [bleibt]“ (Bachmann, 1985, 28). Die Parallele ist kein Zufall, hat Mora doch in einem Vortrag in der Reihe „Reden über Ingeborg Bachmann“ im Rahmen der Verleihung des Klagenfurter Literaturpreises 2006 betont, dass die Auseinandersetzung mit Bachmanns Texten ihr über schwierige Phasen an der Arbeit zu *Alle Tage* geholfen hat.¹⁴

Der Roman erzählt die Geschichte von Abel Nema, der nach der Abiturfeier aus seiner Heimat, in der gerade ein Bürgerkrieg ausbricht, flüchtet und von Ungarn aus über einen Hinweis seiner Mutter in eine deutsche Stadt gelangt, die im Roman nur B. heißt. Nicht in Berlin, sondern „in B. Er solle es in B. versuchen“ (AT, 74).¹⁵ Gebeutelt von einem schweren Gasunfall, den er nur knapp überlebt, ist dem bis dahin mehr oder weniger dahin lebenden Abel mit einem Mal ein besonderes Sprachtalent gegeben, das Abels zukünftigen Weg ebenso prägen wird wie eine vormals unbekannte Orientierungsschwäche.

[A]ls er dann endlich wieder zu sich gekommen war, gab es allerlei Symptome. Es fing damit an, dass er sich auf dem Weg von der Toilette zurück in das Krankenzimmer verlieh und – wie lange? – in den Krankenhausfluren herumirrte, bis Bora ihn fand. [...] Ein weiteres Symptom war, ist, dass er den Zettel ruhig hätte wegwerfen

13 Im Umkreis von Bachmanns *Simultan*-Band entstand das Erzählfragment ‚Gier‘ (vgl. Prutti 2006, 91). In Moras gleichnamiger Erzählung wird eine junge Autorin von einem aufdringlichen Moderator belästigt, der ihr prophezeit: „Du wirst enden wie die Bachmann [...]“. Am Ende nichts mehr Gutes geschrieben und dann verbrannt. *Literaturliteratur*“ (Mora, 2000b, 26). Der Titel von Moras Erzählung ‚Der Fall Ophelia‘, mit dem sie 1999 den Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt gewann, erinnert zudem an „Bachmanns »Fall« Franza und den paradigmatischen Weiblichkeitsmythos des 19. Jahrhunderts von der schönen toten Wasserfrau“ (Prutti 2006, 94).

14 Dem Umstand, dass sich Mora mit dieser Rede zum ersten Mal ausführlich zu Ingeborg Bachmann geäußert hat, ist durchaus Bedeutung beizumessen, beschreibt sie darin doch „ein sehr intimes Verhältnis [...], über das ich mich bisher ausgeschwiegen habe“ (Nüchtern 2006, o. S.).

15 Im Folgenden verwende ich das Sigel AT für Mora, 2004a.

können oder sich erst gar nichts aufschreiben brauchen, er hatte sich den Namen sofort gemerkt und wusste auch, dass er ihn nicht mehr vergessen würde, weil er ab jetzt nichts, was Sprache und memorisierbar ist, jemals wieder vergessen würde. (AT, 85)

Was Abel so am Beginn seiner Flucht- und Migrationsgeschichte an Orts- und Orientierungswissen einbüßt, fällt ihm an Sprachfähigkeit und Gedächtnisleistung zu. Anstatt Orte zu erinnern, memorisiert er Wörter. Das Fluidum der Sprache(n) tritt an die Stelle der Verlässlichkeit und Stabilität des Räumlichen.

In B. angekommen, organisiert ihm Professor Tibor, sein zukünftiger Mentor, ein Stipendium, mit dem er in den kommenden Jahren einsam im Sprachlabor der Universität zehn verschiedene Sprachen bis zur absoluten Perfektion lernt. Über Tibor macht Abel Bekanntschaft mit dessen Assistentin Mercedes und ihrem Sohn Omar. Nach vier Jahren in einer verdreckten Studenten-WG mit dem theatralischen und hyperaktiven Konstantin Tóti zieht er nach „Anarchia Kingania“, ein herunter gekommenes Dachgeschoss ohne Heizung, in dem die exzentrische und laute Kinga lebt, die Abel zusammen mit ihrer Band bereits auf seiner Zugfahrt nach B. kennen gelernt hatte:

Sie lachte. Keiner ihrer Zähne berührte seinen Nachbarn. Brombeerfarbene Lippen unter großen, behaarten Nasenlöchern, dafür großartige Wangenknochen, Augen, Stirn, darüber ein Durcheinander nie gekämmter dunkler Locken. Hörte nicht auf zu lachen. (AT, 135)

Doch Kinga gelingt es trotz aller Bemühungen nicht, Abels Herz zu erobern. Niemandem scheint das zu gelingen, seit Abel am Tag seiner Abiturfeier dem Freund Ilia Bor seine Liebe gesteht, dieser ihn abweist und für immer verlässt. Es ist der Beginn von Abels Einsamkeit, unter deren Eindruck der gesamte Roman steht.

Sagte: ich liebe dich, sagte: ich dich aber nicht, ging davon, irrte umher, stieg auf einen Berg, kam wieder herunter, fiel, stand auf, trat ein Fenster ein, ging nach Hause, zog die Türen des Wand-schranks zu, legte sich hin. Später schreckte er auf, weil ihn eine Herzattacke aus dem Bett schleuderte. (AT, 57)

Auf dem Rückweg einer Reise mit Kingas Band trifft er zufällig auf Mercedes. Sie wird Abels Leben, zu jenem Zeitpunkt ein richtungsloses Chaos zwischen Eskapismus und Apathie, wieder Ordnung geben, zumindest ordentliche Papiere. Mercedes, „ihr Name ist Gnade“ (AT, 407), wird Abel, den fahnenflüchtigen Migranten mit prekären Wohnverhältnissen, anbieten zu heiraten und in Scheinehe zu leben. Abel nimmt an, doch für Mercedes interessiert er sich kaum, nur Omar, Mercedes' Sohn, scheint diesem Fremden ohne festen Wohnsitz etwas zu bedeuten. Doch auch der legalisierte Aufenthalt kann Abels Leben nicht beruhigen, im Gegenteil: Seine schäbige Dachwohnung verwahrlöst zunehmend, seine letzten Beziehungen zu anderen Menschen brechen ab, und nachdem Mercedes Abel in flagranti mit einem Lustknaben erwischt, ist ihm auch der Kontakt zu Omar untersagt. Schließlich kommt es, nach einer Fußverletzung, dem Verlust seiner Papiere und einer unheilvollen Begegnung mit jugendlichen Schlägern zur Katastrophe, die Abel nur knapp überlebt.

Freilich wird die Geschichte von Abel Nema in *Alle Tage* nicht so erzählt, wie es diese knappe Zusammenfassung der Romandiegese suggeriert, die Komposition und Ordnung der Erzählung, der „eigenwillige, ruppige Rhythmus ihres Erzählens“ (Kraft 2005, 121) ist um ein Vielfaches komplexer.

4.1 Innere Ordnung des Romans

Was die Zwölfzeilenmeldung der Zeitung über Nemas Leben und Sterben, über die Heirat und die vier Jahre später erfolgte Scheidung von Mercedes Alegre hätte wissen wollen, steht auf den ersten Seiten. Dann wird im Grunde nachgereicht, aufgefüllt, in einer Häufung kleiner Geschichten wird Abel Nemas Leben entfaltet. (Kunisch 2004, 14)

Für eine Rezension in der Tageszeitung mag diese Einschätzung ausreichen, sie ist auch – mit Ausnahme der erwähnten Scheidung, die im Gegensatz zu Kunischs Einschätzung nicht vollzogen wird – keineswegs falsch. Dennoch ist der diskursive Aufbau des Romans wesentlich komplexer als er hier umschrieben wird.

Alle Tage beginnt und endet jeweils mit einem, die Erzählung zeitlich und diskursiv rahmenden 0-Kapitel, betitelt JETZT und AUSGANG. Die Kapitelzählung beginnt somit erst im zweiten Kapitel, gleichzeitiger Beginn der Binnenerzählung.¹⁶ Im Romanauftakt, dem ersten 0-Kapitel, werden in erster Linie zwei Ereignisse erzählt: 1.) Drei Frauen finden Abel, wie er an einem Klettergerüst baumelt, nachdem ihn eine gewalttätige Jugendbande verprügelt und dort kopfüber an den Füßen aufgehängt hatte. Er kommt mit schweren Blutungen im Kopf und zahlreichen Verletzungen am ganzen Körper ins Krankenhaus, wo der Leser zum ersten Mal seiner Frau Mercedes begegnet. 2.) Mercedes und Abel vor der Scheidungsrichterin. Der Termin scheitert jedoch, weil Abel am Abend zuvor bei einer Massenpanik in seinem Lieblingsnachtclub seine Papiere verloren hat und sich nicht ausweisen kann.

In der Romandiegese liegen zwischen Gerichtstermin (Montag) und Gewaltakt (Freitag) nur vier Tage, doch das erfährt der Leser erst auf S. 424 des Romans. Drei Seiten später wird dieser Freitag, nennen wir es Präsens 1, weiter- und dann im Folgenden auch zu Ende erzählt. In diese gewaltige, anachronische Klammer der Basiserzählung fügt sich eine zweite, die ebenfalls im ersten, sowie im letzten 0-Kapitel erzählt wird: nennen wir es Präsens 2. Es sind die Mittagsstunden des Montagstermins vor der Scheidungsrichterin, dessen Kontext aus der Perspektive von Mercedes im Wesentlichen im einleitenden Kapitel des Romans erzählt wird.¹⁷ Dieses zweite Präsens bildet die zeitliche Orientierungsebene, von welcher aus die vielen Episoden aus Abels Leben in den folgenden sieben Großkapiteln der Binnenhandlung erzählt werden.¹⁸

16 Die acht Binnenkapitel geben im Groben tatsächlich den chronologischen Ablauf von Abels Leben wieder, beginnend bei seiner Jugend in der osteuropäischen Heimat und Abels diversen Stationen in B. folgend bis zum Zeitpunkt seiner vermeintlichen Scheidung von Mercedes. Tatsächlich sind sie aber auf mikrotextueller Ebene in hochkomplexe Erzählsegmente gegliedert, die in permanenten, kleinen und großen Zeitsprüngen höchste Aufmerksamkeit vom Leser verlangen. Es wäre durchaus lohnenswert, den Roman tiefer gehend auf diese anspruchsvollen Erzählanachronien hin zu untersuchen.

17 Bereits in diesem ersten 0-Kapitel gibt es zahlreiche Anachronien, die ohne Umschweife einen erheblichen Teil des Figurenensembles von *Alle Tage* einführen, ohne jedoch allzu viel über die Beziehungen dieser Personen zu Abel zu verraten. Es wirkt dabei so, als wollten die entscheidenden Figuren gleich zu Beginn der Erzählung ein paar richtungweisende Kommentare zu Abel loswerden, wie antike, die Handlung des Dramas kommentierende Chöre. Es ist sicher kein Zufall, dass schon das zweite Unterkapitel genau diesen Titel trägt.

18 Die Binnenkapitel I–VII bilden als Ganzes in ihrem Verhältnis zum Präsens 1 und 2 der 0-Kapitel eine beinahe *komplette* Analepse, die – würde man ihre vielfachen diskur-

Die Erzählung von Abels Leben vor diesem Gerichtstermin endet im vorletzten der acht Binnenkapitel, an welches ein nächstes, gänzlich unnummeriertes anschließt: „Zentrum: Delirium“, in jeder Hinsicht erzählerischer Zenit, Sonderfall und Kontrapunkt zum Rest des Romans. Hier verbinden sich Form und Inhalt auf besonders raffinierte Weise. Auch wenn dieses Kapitel gerade durch seine irrlichternde Zeit- und Ortslosigkeit besticht, schließt „Zentrum“ die Lücke zwischen den zwei Präsenzzeiten der Rahmenerzählung. Es erzählt, in über fünfzig, durch keinerlei Unterkapitel gegliederte Seiten Abels viertägigen Drogenrausch, ausgelöst durch eine Überdosis Fliegenpilze, als eine Mischung aus halluzinogenen Alb- und Erlösungsträumen. So ist „Zentrum“ – und das markiert die Raffinesse dieser Setzung – ein ebenso zeit- wie ortloses *Dazwischen* (und eben nicht Zentrum) in der temporalen Ordnung von Präsenz 2 (Montag) und 1 (Freitag), denn Abel schluckt die Überdosis wenige Stunden nach dem geplatzen Gerichtstermin und wacht erst wieder am Ende der Woche auf.

Alle Tage verfügt in seiner Erstausgabe über kein eigenständiges Inhaltsverzeichnis.¹⁹ Die narrativen Strukturmerkmale des Romans werden also nur sehr reduziert über die Kapitelüberschriften im Fließtext sichtbar gemacht. Das führt dazu, dass man aufgrund der paratextuell nur schwach markierten Gliederung des Textes die innere Logik der genau organisierten Groß- und Unterkapitel zuerst übersieht und erst im Laufe der Lektüre, Kapitel für Kapitel, erschließen kann. Erst mit fortschreitender Lektüre wird deutlich, dass der Aufbau des Romans einer hoch diffizilen Ordnung iterativer und ergänzender Anachronien folgt, die sich jedoch keineswegs aus den Kapiteltiteln ergeben, sondern erst beim Lesen langsam zu einem Bild verdichten und auf dem Weg dahin regelmäßig ein Gefühl diegetischer-diskursiver Orientierungslosigkeit entstehen lassen. Man fragt sich häufig: *Wann* genau spielt diese Szene, in welchem Abfolgeverhältnis steht sie zu anderen, bereits bekannten Szenen? Wie weit zurück geht diese Rückblende *genau* und wie ist demnach das spezifische Verhalten der Figuren zu verstehen? Man blättert viel in *Alle Tage*, wenn man den Versuch unternimmt, die diskursive Chronologie mit der diegetischen abzugleichen.

siven Anachronien diegetisch ordnen – Abels Leben mit nur wenigen Auslassungen schildern. Vgl. zum Gebrauch dieser wie der im Weiteren verwendeten narratologischen Begriffe Genette ²1998.

19 Für eine detaillierte Ansicht verweise ich auf das rekonstruierte Inhaltsverzeichnis in Kraft 2007, 111 f.

Das Buch legt mit versierter Eleganz Spuren aus, die so ziellos scheinen wie die Wege Abel Nemas durch die Stadt. Sie führen mal hierhin, mal dorthin. Moras Held ist mittendrin, aber nicht dabei. (Jandl 2004, 66)

Tatsächlich legt Moras Erzählverfahren nahe, der Autorin ginge es dabei um den Effekt einer erlebten Nähe zur verwirrenden Ort- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten selbst, der sich zwar zehn Sprachen in ihrer Gesamtheit, aber kaum den Verlauf zweier Straßenzüge merken kann.²⁰ Ihm fehlen die dafür nötigen Anhaltspunkte, oder besser: Er übersieht sie, nimmt sie nicht wahr. Er verliert sich in der gefühlten Ähnlichkeit aller Straßen. Einer vergleichbaren Gefahr ist der Leser von *Alle Tage* ausgesetzt, der die fernen Symmetrien und Ordnungsmuster des Romans nicht erkennt, ziehen sich die ergänzenden Einschübe von wiederum in sich verschachtelten Rückblenden doch manchmal über mehr als hundert Seiten.²¹ Doch gerade dort, in der Verschränkung von Romangegenwart und Rückblende, gelingt es Mora, den Leser immer wieder in kurze Phasen bekannter Lektüre zurückzuholen, welche dieser auf ähnliche Weise als vertraut zu erkennen glaubt, wie der Protagonist Abel einen Kirchturm, die Straßen zum Bahnhof oder einen Park (vgl. AT, 159), nur um von dort wieder abzutauchen in die multidirektionalen, ungewissen Seitenwege der Geschichte, so unzuverlässig geordnet wie die Großstadt, in der diese famos erzählte Geschichte spielt.

4.2 „Das heißt, nein,...“

Von Sackgassen des Erzählten und Grenzen des Sagbaren

Neben den rapiden Perspektivwechseln und der komplexen Ineinerschaltung narrativer Stimmen²² prägt das Buch ein Erzählstil, der immer wieder das Dargestellte in Frage stellt. Eine Art selbstreflexives und geradezu metaliterarisches Sprechen, das sich förmlich *beim* Erzählen darüber klar wird, dass es neben diesem auch einen anderen Fortgang der Erzählung gäbe. Dabei werden nicht unbedingt verschiedene

20 Diesen Eindruck bestätigt die Autorin im Interview, vgl. Mora in Kraft 2007, 107.

21 Konstantins und Abels Wiedersehen in einem Park nach sieben Jahren, in denen sie sich nicht gesehen hatten, wird mit einem Satz auf S. 85 *anerzählt*, um dann 248 Seiten später wieder aufgenommen und zu Ende erzählt zu werden.

22 Vgl. hierzu das Kapitel „Erzähltechnik“ in Kraft 2007, 31–38.

Perspektiven eingenommen, sondern die Perspektivierbarkeit des Erzählens selbst geschildert.

Wenn wir schon dabei sind, sagte Erik, habe ich hiermit einen neuen Hinweis für dich. *Das heißt, nein, ein Erik macht das anders.* Hör mal, sagte er mit gedämpfter Stimme und schloss auch die Tür hinter sich, obwohl außer ihnen niemand da war. Ich habe etwas erfahren. (AT, 303, Kursivsetzung T.K.)

Mit anderen Worten: Das, was Erik in der ersten Darstellung dieser Szene *sagt*, hat er tatsächlich gar nicht gesagt, zumindest nicht so. In der Folge korrigiert sich die Erzählerstimme, die man an dieser Stelle als Mercedes-nah bezeichnen könnte, und gibt eine entsprechend angepasste Darstellung der Geschehnisse. Ob mit diesem Redewechsel eine höhere Präzision einhergeht, ob die vom Text selbst korrigierte Fassung also die der erzählten Wirklichkeit nähere ist, wird nicht gesagt. Im Gegenteil: Der Leser bleibt im unklaren über den genauen Ablauf der Dinge, ihm wird seine Abhängigkeit von den Launen des oder der verschiedenen Erzähler geradezu vorgeführt: ein doppelt mimetisches Verfahren der Verunsicherung. Dem Leser bleibt dabei nichts erspart, auch nicht die Unzulänglichkeit der eigenen Lektüre. Dargestellt wird, welche Wege zur Darstellung der fiktionalen Realität vorhanden sind und zugleich: welche Falltüren diese Darstellung bereit hält. Der Autorin Terézia Mora ist dieser selbstreflexive Umgang mit den Möglichkeiten des Darstellbaren ein wichtiges Anliegen:

„Du musst unerbittlich sein“, das war einer der ersten Sätze, die man (László Márton) mir als junge Autorin beigebracht hat. Unerbittlich dem Darzustellenden [...] wie auch dir selbst gegenüber. [...] Ein Kunstwerk ist nicht die Welt, aber es kann immerhin soviel erreichen, dass es einem, dem Rezipienten wie dem Produzenten, Brocken von Erkenntnis und Momente der Gnade beschert. Gemeiner Weise sind die Chancen nicht gleich verteilt. (Mora 2007, 34–35)

Die changierenden Erzählmodi sprechen auch von den Möglichkeiten, denen sich die Figuren in ihrem Handeln ausgesetzt sehen. Dabei werden die infrage kommenden Konsequenzen einer jeweiligen Handlung in einigen Fällen geradezu *auserzählt*, natürlich ohne, dass diese deshalb

eintreffen würden oder von den betroffenen Figuren mitgedacht werden könnten. Es bleiben Möglichkeiten der Erzählung, offene Enden, nicht begangene Wege, Sackgassen. Ein Beispiel: Mercedes geht mit Omar auf die Suche nach ihrem neuen Ehemann Abel, nachdem sich das Sozialamt für einen Termin angekündigt hat und Abel telefonisch nicht zu erreichen war. Mutter und Sohn stehen vor der Eingangstür zum Haus von Abels Dachgeschosswohnung und klingeln. Nichts passiert.

Vom ehemaligen Firmengelände am geschlossenen Ende der Sackgasse wankten zwei Gestalten auf sie zu. Ein Mann, eine Frau, in kaum vorhandener futuristischer Bekleidung [...]. Die Frau und den Jungen auf dem Gehsteig bemerkten sie gar nicht. Stolperten kichernd auf ein Auto zu, fielen hinein, fuhren weg. Ein bekannter Geruch blieb zurück. Mercedes sah in die Richtung, aus der sie gekommen waren. Jetzt ist sie ganz nah dran. (AT, 309)

Der letzte Satz ist ein Kommentar des Erzählers auf den Kontext dieser Situation, den Mercedes zu jenem Zeitpunkt nicht überblicken kann: Sie befindet sich nur wenige Schritte entfernt von Thanos' Nachtclub, in dem Abel regelmäßig seine Zeit verbringt und seine Homosexualität auslebt, die sonst nicht in Erscheinung tritt und von der Mercedes zu diesem Zeitpunkt nichts weiß. Was nun folgt sind rein fiktive Handlungsoptionen, die die Erzählerstimme vor dem Leser ausbreitet, da sich die dafür zuständige Figur, Mercedes, über diese Optionen gar nicht im Klaren sein kann. Eine erzählerische Meisterleistung, die – in Genettes Diktion – die Null-Fokalisierung der Erzählstimme mit einer erlebten Rede verbindet, die zwar nach Mercedes *klingt*, aber aus offensichtlichen Gründen nicht Mercedes sein kann.

Hingehen, an die Eisentür klopfen, Thanos gegenüberstehen, eingelassen werden, um diese Zeit ist der Laden fast leer, es wird gefegt, nur hier und da einzelne Gestalten, die aus was für Gründen auch immer beschlossen haben, das ganze Wochenende hier zu verbringen, bis es Montag wird und Ruhetag.

Nichts davon. Auch nicht beim Nachbarn klingeln. Von seinem Balkon aus kann man auf Abels Balkon, und von dort aus durch die Glastür ins Innere der Wohnung blicken. Für den Fall, dass er seit

Tagen daliegt. Komm, sagte Mercedes zu Omar. Er wird sich schon melden. (ebd., Kursivsetzung T.K.)

Als Mercedes ihn wenig später dann mit einem Lustknaben in seiner Wohnung erwischt, sind gerade erst wenige Stunden vergangen, nachdem sie sich ihre Liebe zu Abel hatte eingestehen können. Die folgende innere Verwirrung und emotionale Verunsicherung gegenüber Abel, den sie zwei Tage später wieder spricht (er besucht sie, um sich zu entschuldigen), wird erzählerisch brillant umgesetzt in einem permanenten Wechsel von narrativierter, erlebter und unmittelbar-monologischer Rede. Die Sprachlosigkeit des Abel Nema erfasst Mercedes, die nicht mehr weiß, wie sie sich diesen Menschen, der ihr Ehemann ist, erklären soll, in gleichem Maße wie die Erzählung selbst ihren Halt verliert und, durchaus ironisch, „den Erzähler bei einer Arbeit [zeigt], die eben getan werden muss“ (Jandl 2004, 66). In dem Moment, in dem für Mercedes die Ordnung ihrer Welt zusammen bricht, bricht auch die Ordnung des Textes ein und verliert im Erzählerdiskurs die Gewissheit über sich selbst:

Von außen betrachtet, sieht er wie ein ganz normaler Mann aus, Korrektur: ein ganz normaler *Mensch*, Korrektur: verwerfe den ganzen Satz, weil Mercedes noch rechtzeitig einfiel, dass auch der erste Teil, dieses „von außen betrachtet“ bei einem *Menschen* (Mann) überhaupt keinen Sinn machte und somit am Ganzen nichts mehr war, das, ausgesprochen, einigermaßen sicher dagestanden hätte. Nichts stand einigermaßen sicher da. *Manchmal zweifle ich, ob überhaupt ein einziger Gedanke ...*²³ Sie hatte das Gefühl, im Stehen zu schwanken, wollte sie ihm ins Gesicht schauen, musste sie immer wieder scharf stellen, wie in einem fahrenden Zug, mir taten schon die Augen weh, und plötzlich schien er überhaupt kein bestimm-

23 Der Satz „Manchmal zweifle ich, ob überhaupt ein einziger Gedanke..“ ist ein intratextuelles Zitat und stammt von Maximilian alias Madmax, einem neurotischen Jung-Schriftsteller, mit dem sich Mercedes in jener Zeit einige Male zum Lektorat seiner Texte trifft. Er ist ebenso kursiv gesetzt wie eine Reihe weiterer Sätze im Roman, deren Inter- oder Intratextualität nicht so eindeutig festzustellen ist wie in diesem Fall (vgl. z. B. AT, 270, 279, 392, 406). Es wäre eine eigene Untersuchung wert, die Bezüge dieser und weiterer Inter-*texte* von *Alle Tage* zu anderen Werken oder Autoren darzustellen. In einem Interview mit dem Autor dieses Aufsatzes gibt Terézia Mora weitere Quellen dieser zahlreichen Verweise preis: „Ich habe meinen Lieblingsautoren, bzw. –werken gehuldigt, wo es gerade passte. Der nicht-kursive Satz im Prolog z. B. ist von Joyce“ (Mora in Kraft 2007, 107).

tes Geschlecht mehr zu haben, ein Ichweißnichtwas, ein seltsamer Zwitter, der *Mensch* glitt ihr seitwärts von der Zunge, irgendwo da-
runter, wo sie im Speichel rührte. (AT, 327–328)

Die Erschütterung ihrer Welt geht einher mit einem Verlust an Sprache, einer Unfähigkeit, sich das Vorgefallene oder den dafür verantwortlichen Menschen Abel, ihren *Mann*, zu erklären. Die dafür nötigen Wörter gleiten der jungen Frau von der Zunge und fallen in den Bereich dessen, wofür es keine Worte mehr gibt. Narrativ kommt es hier zu einer Versprachlichung von Unausgesprochenem: Gesagtes, das ein Nicht-Sagen ist.

So entstehen Gesprächsszenen, Dialoge, Antworten und Reaktionen, die erst nach ihrer vollständigen Ausformulierung gewissermaßen postwendend zurückgenommen werden. Aus einer ausgesprochenen Gewissheit wird eine gedachte Alternative, die folgenlos bleibt. Aus einer vermeintlich klaren Zuordnung von Sprache und Welt wird eine Verunsicherung hinsichtlich der Benenn- und Erklärbarkeit der Dinge und Menschen selbst. Ein Zustand grundsätzlicher Irritation und Polyphonie, der im Roman nicht nur makrotextuell und erzähltechnisch evoziert wird, sondern auch Grundlage für die Fremdheit und Orientierungslosigkeit ist, mit denen der Protagonist des Romans zu kämpfen hat.

4.3 Abel Nema, „der Mensch als Fremder an sich“

Mein Held Abel Nema ist sozusagen von Anfang an und grundsätzlich fremd. Er hat das Büchner-Problem – „jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht“. Der Mensch als Fremder an sich. (Mora in *Literaturen*, 2005, 30)

Die Fremdheit von Abel Nema, der nicht nur von seiner Autorin im Gespräch, sondern auch im Roman selbst „unser Held“ (AT, 191) genannt wird, ist tatsächlich von grundsätzlicher Natur und wird in *Alle Tage* entsprechend komplex erzählt. Ihr liegt ebenso ein Fremdsein Abels gegenüber seiner Umwelt zugrunde (er kann sich nur schwer orientieren, nimmt zu kaum jemandem selbstständig Kontakt auf) wie auch ein Befremden, das seine Präsenz bei anderen Menschen auszulösen scheint. Mit zunehmender Anhäufung verschiedenster (Schein-)Iden-

titäten, dem Erlernen immer weiterer Sprachen und der Unterkunft in immer neuen, subalternen Räumen erreicht Abels Entfremdung von der Welt eine solche Intensität, dass sogar sein Überleben infrage gestellt wird: In extremen Stresssituationen erleidet er seit seiner Jugend Herzattacken, Folgen einer, so suggeriert es zumindest der Text, posttraumatischen Belastungsstörung (vgl. AT, 342).

Tachykardie: dreiundachtzig Komma fünf, Hitzewallungen: einundachtzig Komma fünf, Beklemmungsgefühle: achtundsiebzig vier, [...] Ohnmachtsgefühle: dreiundvierzig drei, Lähmungerscheinungen: zweiundvierzig drei, Depersonalisation: in siebenunddreißig Komma eins Prozent der Fälle. (AT, 336)

Depersonalisation, in der Medizin beschrieben als „Gefühl der Fremdheit des eigenen ‚Ich‘ infolge Abspaltens des Ich-Bewußtseins vom Erleben“ (Tutsch/Boss/Wangerin, 1997, 378) ist hier keineswegs nur medizinische Diagnose, sondern individualpsychologische wie migrationspezifische Chiffre. Abels Fremdheit mit sich selbst ist Teil einer Fremdheit in der Welt, die er als Repräsentant einer untergegangenen Gesellschaftsordnung in sich trägt.

Ich habe mich dafür entschieden, eine Hauptfigur zu wählen, die quasi als ‚leeres Zentrum‘ funktioniert, als das Auge des Hurrikans. Es sind die vitalen Nebenfiguren sowie die Willkür der Geschehnisse, die ihn und die Geschichten vorantreiben.

(Mora in Kraft 2007, 106)

Grundlage dieser für *Alle Tage* fundamentalen Isotopie des Fremden als Leerstelle ist eine Alias-Situation, der Abel nicht nur nicht entrinnen kann, er scheint sie geradezu zu provozieren, sei es durch seine stoische Passivität, sei es durch die Übernahme anderer Identitäten. Als Abel bei seiner Ankunft in der neuen Stadt Professor Tibor in dessen Wohnung aufsucht, zögert er kurz, den eigenen Namen preiszugeben:

Warum nicht? Sich als ihn ausgeben. Ein Unbekannter statt eines anderen Unbekannten. Und dann? --- Nein, sagte er, nicht, Entschuldigung, ich war in ... Abel. Abel Nema. (AT, 90)

Erwägt Abel hier kurz, sich dem Professor gegenüber mit dem Namen seiner unglücklichen ersten Liebe Ilia vorzustellen, ergreift er viele Jahre später die Gelegenheit, sich gegenüber der Polizei als der Professor selbst zu bezeichnen, während sich die Beamten um die verletzte Mercedes kümmert, der ein Taxifahrer gerade den Knöchel zertrümmert hatte. Abel schlüpft, zumindest für diesen Moment, in die Haut eines Toten, denn Tibor ist zu jenem Zeitpunkt bereits an Krebs gestorben. Der Unfall, bei dem Mercedes und Abel nach dessen monatelanger Abstinenz zufällig wieder aufeinander treffen, gibt ihm die Möglichkeit, erneut Anschluss an Mercedes' und Omars Leben zu finden, Anschluss zu der Familie, aus der er sich selbst entfernt hatte. Sein *identity switch* schafft neue Lebensumstände, die Abel (ausnahmsweise) selbst herbeiführt, weil er im entscheidenden Moment eine personale Identität für sich deklariert, die er von einem Toten übernimmt. Als ihn Omar bei Tisch zu den Gründen für diesen Namenstausch fragt, öffnet sich der sonst so wortkarge Mann für einen Moment und legt den Grundkonflikt seiner Existenz dar, entlassen „von der begrenzten Unveränderlichkeit einer Kindheit in den Provinzen der Diktatur in die allumfassende Vorläufigkeit der absoluten Freiheit eines Lebens ohne gültige Dokumente“ (AT, 403). Eine Situation migrationspezifischer Ortlosigkeit, die er mit den meisten Emigranten, Exilanten und politischen Flüchtlingen teilt.

Die Sache ist simpel, sagte Abel. Der Staat, in dem er geboren worden sei und den er vor fast zehn Jahren verlassen habe, sei in der Zwischenzeit in drei bis fünf neue Staaten gespalten worden. Und keiner dieser drei bis fünf sei der Meinung, jemandem wie ihm eine Staatsbürgerschaft schuldig zu sein. Dasselbe gelte für seine Mutter, die nun zur Minderheit gehöre und ebenfalls keinen Pass bekomme. Er könne hier nicht weg, sie könne von dort nicht weg. Man telefoniere. Einen Vater gäbe es auch, dieser besäße sogar die Bürgerschaft eines sechsten, also unabhängigen Nachbarstaates, allerdings sei er vor nicht ganz zwanzig Jahren verschwunden und sei seitdem unauffindbar. Ach so, und da er selbst einer Einberufung nicht Folge geleistet habe, gelte er bis auf weiteres als Deserteur. Oh, sagten Mercedes und Omar. So ist das. Ja, sagte er und bat noch einmal um Entschuldigung. (AT, 269)

Die auf den Zusammenbruch eines ehemaligen Vielvölkerstaats folgende *Zwischenzeit* versetzt den Fahnenflüchtigen in eine mehrfach gebrochene Zwischenweltstarre. Als Deserteur kriminalisiert und als Staatenloser entterritorialisiert ist er als Kind multiethnischer Eltern gebunden an Zuordnungen, die ihm gültige Dokumente verwehren (weil er wie seine Mutter einer Minderheit angehört, die keinen Pass bekommt) oder nicht in seiner Reichweite liegen (weil der Vater, „ein halber Ungar, die andere Hälfte ungewiss, er sagte, er trüge das Blut *sämtlicher Minderheiten der Region* in sich“ (AT, 61) nicht aufzufinden ist). Der einzige Ausweg aus dieser Misere sind gültige Papiere. Den Weg dahin leitet Abel mit der temporären Übernahme einer anderen Identität ein und stellt so die Beziehung zu Mercedes wieder her, die nur ein halbes Jahr später zur einer deutlichen Verbesserung von Abels Situation führen soll: Mercedes bietet ihm die Heirat an, die Scheinehe verhilft Abel zu sicheren Papieren.

Ich würde sagen, sagte Tatjana später, das war der Moment. Jemand wie Mercedes kann unmöglich jemandem widerstehen, der so in der Bredouille steckt, dass er die Identität eines Toten annimmt. Das Zwielfichtige, das Lächerliche und das Tragische. So ist es. (AT, 269)

4.4 Migration als Szenen fortgesetzter Ortlosigkeiten

Abel Nema, diese hochgradig ambivalente Figur, man kann sie auch lesen als Verkörperung des Primats der Mobilität; ein Begriff, dessen Implikationen eng gekoppelt sind an ein ideologisch konnotiertes Freiheitsideal, das so typisch ist für die okzidentalen Gesellschaften, auf die das Gros der Migrationsflüsse unserer Zeit hin ausgerichtet ist. Ein Primat, ausgerufen in Zeiten einer beschleunigten Globalisierung als Anspruch an den modernen Arbeitssuchenden, ständig bereit zu sein, den Aufenthaltsort zu wechseln und als moderner Berufsnomade zwischen den Räumen, Sprachen und Aufgaben hin und her zu wechseln. Freilich spiegelt sich diese Mobilität in Abel wieder in Form einer tragikomischen Parodie („das Lächerliche und das Tragische“). Abel, der alle Sprachen spricht, bewegt diese nur in der Vereinsamung des Labors auf seiner Zunge, aber kaum im Umgang mit seiner Umwelt, es sei denn, man verlangt sein Können beim Dolmetschen. Abel, der ständig die Wohnstätten wechselt, tut dies stets ohne eigenen Antrieb, es scheint ihm eher zufällig zu passieren: eine Folge der fürsorg-

lichen Sympathie, die ihm Figuren wie seine Vermieter Carlo und Thanos zukommen lassen und die Konstantin und Kinga noch ergänzen durch eine gehörige Portion Eigennutz. In Abels Geschichte äußert sich die ganze Absurdität eines gesellschaftsprägenden Mobilitätsimpetus, wenn er in all seiner Orientierungs- und Hilflosigkeit nächtelang durch die Straßen der Stadt läuft und dabei nirgends ankommt. Wenn er, einsam in seiner illegalen Dachgeschosswohnung, durch das Internet surft auf der Suche nach Texten, die er fertig übersetzt einem gesichtslosen Verleger an irgendeinen Punkt der Welt schickt.²⁴ In Abel, seinen Bewegungen, Handlungen und Sprachen, kommt eine Ambivalenz der Mobilität zum Ausdruck, die die Kultur- und Migrationswissenschaftler Tom Holert und Mark Terkessidis beschreiben als „erstarrte Bewegung“ (Holert/Terkessidis 2005, 102). Dabei berufen sie sich auf eine Vorstellung von Mobilität nicht als

Operation oder Handlung [...], sondern als Zustand. [...] Mobilität ist ein Zustand, in dem Individuen an einem Ort anwesend sind und gleichzeitig auch abwesend beziehungsweise sich zugleich auch an einem anderen Ort aufhalten. [...] Mobilität wäre also weder Beweglichkeit noch Bewegung, ihre Besonderheit läge vielmehr darin, ein Zustand der anwesenden Abwesenheit zu sein. (ebd.)

In Abel Nema wird dieses Paradoxon der migratorischen Mobilität auf besondere Weise sichtbar. Vom Vater verlassen und aus einem Land geflüchtet, was ihm den Kriegsdienst aufzwingen wollte, quält ihn die Erinnerung an seine erste und einzige Liebe Ilia, dessen Verlust er niemals ganz überwindet. Ein Teil von ihm bleibt immer zurück in dieser Szene, in diesem Moment seiner Jugend, kurz nach der Abiturfeier, als Ilia sich für immer von ihm abwendet und ihn verlässt. Auch wenn sich Abel in seinem neuen Leben eingerichtet hat, hält er „gleichzeitig eine Beziehung der Eigentlichkeit mit einem anderen Ort aufrecht“ (ebd., 103). Von der Spannung, die sich aus dieser fixierten Dezentrierung aufbaut und die ihn lähmt, kann sich Abel nicht befreien. Es ist ein *Dazwischen*, das sich in sein Leben als Emigrant fortsetzt und überträgt.

24 Das schicksalhaft Zeitgenössische einer solchen an die ebenso entfernungslose wie anonyme Verfügbarkeit der internet-basierten Kommunikation gebundene Arbeitsweise ist das Leitthema von Moras jüngstem, erneut außergewöhnlich gelungenem Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (München 2009).

Das gilt für die Beziehung zu seinen Mitmenschen und in einem noch deutlicheren Maße für seine Wohnorte: nicht-offizielle Zwischenräume, in denen Abel kaum ein Zeichen von Dauer, kaum eine eigene Spur hinterlässt. Seine eigene Identität tauscht er in diesen provisorischen Räumen gegen die seiner Vorgänger, die Zuschreibungen häufen sich mit jedem Ortswechsel.

Mobilität als Zustand der erstarrten Bewegung vollzieht sich in bestimmten Gehäusen und in einer bestimmten Infrastruktur. Der Wohnbehälter der Mobilität ist eine ständige Übergangslösung. So paradox wie die Mobilität sind auch diese Gehäuse, provisorisch-temporäre Wohneinrichtungen. (ebd., 105)

So sind die Erzählungen seiner steten Ortswechsel, die Abel im Angesicht größter Anonymität bewohnt, Szenen fortgesetzter Ortlosigkeiten, deren Vorläufigkeit ein Zustand ist: erstarrte Bewegung. Es ist kein Wunder, das in dieser Zwischenwelt von illegalen Dachgeschosswohnungen, ziellosen Nachtwanderungen und sumpfigen Kellerclubs die Stadt in ihrer konkreten Form abhanden kommt. Man muss sagen: dem Leser abhanden kommt. Für Abel selbst scheint sie kaum je existiert zu haben, sie konkretisiert sich nicht. „B.“ bleibt die große Unbekannte, der Ort, an dem Abel niemals ankommt.

[D]ie mobilisierten Räume könnte man auch als Städte ohne Bürger bezeichnen, in denen Bürger ohne Städte leben. Die Individuen werden in der Mobilität als politische Subjekte wie als Rechtssubjekte dezentriert. Entsprechend wenig haben die mobilisierten Räume mit der klassischen Vorstellung der ‚Polis‘ zu tun. (ebd., 106)

4.5 Die Alias-Situation

Das allegorische Spiel mit der Bedeutung von Abels zahlreichen Namen – sowohl den selbst angeeigneten, wie den auferlegten und durch Wohnortswchsel übernommenen – findet gebündelt Ausdruck in einer Begegnung, die Abel während seines intensiven Drogenrausches mit seinem imaginären Sohn hat:

Dein Name ist, sagt er, während er schon ausbleicht wie alte Filmaufnahmen, dein Name ist: Jitoi. Abel Nema alias El-Kantarrah alias Varga alias Alegre alias Floer alias des Prados alias ich: nicke. Ja wohl, sage ich: Amen leba. (AT, 410)

Die Aufzählung von Abels Alias-Situationen funktioniert wie ein chronologisches Passepartout für die in *Alle Tage* erzählte Lebensgeschichte. Der Alias-Liste vorangestellt ist der Jitoi²⁵, in der Tradition der nordamerikanischen Tohono O'odham-Indianer der Mann im Labyrinth. Auf traditionellen Korbgeflechten taucht er auf als männliche Figur am Eingang eines kreisrunden, konzentrischen Labyrinths. Ein Labyrinth mit einem Eingang, aber ohne Ausgang, dessen Weg in die Mitte des Kreises führt und endet.²⁶ Der Jitoi ist Abel zu Beginn seiner Reise auf einem Schicksalsweg, der ihm unbekannt und gleichzeitig vorgezeichnet ist und zugleich ein mythologischer Verweis, der das Leitmotiv des leeren Zentrums, für das Abel als Figur steht, kunstvoll betont. Das erste Alias führt uns bereits mitten in Abels Geschichte: El-Kantarrah ist das arabische Wort für „Brücke“ (Houtsma 1993, 722) und markiert die ersten vier Jahre von Abels Aufenthalt in B., wo er im dritten Zimmer von Konstantins WG unterkommt, welches eigentlich von der Verwaltung für „einen Algerier namens Abdellatif El-Kantarrah oder so ähnlich“ (AT, 95) bestimmt war, der aber nie auftaucht, weswegen Konstantin das Zimmer eigenhändig an Abel weitervermietet.

([Konstantin] mustert ihn:) Könntest du als Algerier durchgehen? Warum nicht? Wie sieht schon ein Algerier aus. Abel sagte weder ja noch nein, aber er blieb. (AT, 99)

Nicht wie gegenüber der Polizei aktiv, sondern passiv nimmt Abel den Rollentausch hin. Er assimiliert, mehr oder weniger freiwillig, den Namen einer anderen Existenz und füllt die Lücke jenes abwesenden Dritten durch seine Präsenz. El Kantarrah, die Brücke, ist zugleich ein Indiz für Abels Arbeit als Dolmetscher und Übersetzer, die er infolge seines pausenlosen Sprachstudiums in diesen ersten vier Jahren bald schon

25 Zur Erleichterung der Lektüre sind wie hier im Folgenden die Alias-Namen aus dem das Kapitel einleitenden Zitat gesperrt gedruckt.

26 Vgl. hierzu die Internetseite: <http://www.tonation-nsn.gov>, Homepage der Tohono O'odham-Nation zwischen Arizona und Mexiko.

aufnehmen wird. Die Bedeutung von Varga ist unklar. Im Spanischen heißt *varga* „steilster Teil einer Steigung“ (Illig/Grossmann/Slaby⁵2001, 1255), bezieht sich aber hier vermutlich auf Attila V., im Roman besser bekannt als Kontra, der Bassist der Band um den fuchsgesichtigen Janda, die Abel während seiner turbulenten Zeit in Kingas verfallener Wohnung „Anarchia Kingania“ auf eine Tournee begleitet. Nachdem es an einem Konzertabend zu einer Messerstecherei mit einem betrunkenen Randalierer kommt, flüchtet die Band im Tourbus und hält irgendwann auf einem einsamen Acker an. Ohne seine Entscheidung weiter anzukündigen, beschließt Abel, die Band dort zu verlassen und verschwindet in die Dunkelheit der Felder. Anstatt seines eigenen nimmt er aus Versehen das Jackett von Kontra mit und kommt so in den Besitz eines gültigen Passes mit Visum.

Das Sakko passte wie angegossen, er bemerkte die Verwechslung auch erst nach Sonnenaufgang, als er ein heißes Getränk an einer einsamen Tankstelle bezahlen wollte. Er verlangte den Toilettenschlüssel, hielt vor dem Spiegel den offenen Pass neben sein Gesicht. Der Unterschied zwischen dem 4x4-Foto und dem lebensgroßen Gesicht war erträglich. Wir könnten Cousins sein. Dann wäre mein bürgerlicher Name jetzt also Attila V. Ich wusste gar nicht, dass er ein Landsmann meines Vaters... Ist auch egal. Kontra war der Einzige, der ein gutes Visum hatte, und es war noch Jahre gültig. Jetzt kann ich überallhin. (AT, 245)

So erfüllt sich mithilfe eines erneuten *identity switch*, wenigstens für eine kurze Zeit, der Wunsch nach einer stabilen mit Dokumenten abgesicherten Identität, die zudem noch der Nationalität seines Vaters entspricht.²⁷ Abel wird zu Attila, dem Ungarn, der eine Weile durch das Land reist und dann „auf dem kürzesten Weg zurück [fährt] und seine spätere Frau wieder [trifft]“ (AT, 341). Die Konsequenz dieser Begegnung (wir haben es bereits gesehen): aus Attila Varga wird Abel Alegre.

27 Tatsächlich nutzt Abel Kontras Geldbörse mit Pass, Bankkarte und Geld aber nicht aus, denn „schließlich tat er doch nur das, was er in einem anderen Maßstab schon die ganze Zeit getan hatte. Er fuhr kreuz und quer durchs Land, respektive die angrenzenden, soweit er eben kam, ohne den Pass vorzeigen zu müssen. *Ich habe eine neue Identität, benutze sie aber nicht*“ (AT, 339, Kursivsetzung T.K.). Auch Abels geliehene Identität, das Versprechen eines gültigen Passes, verändert nichts an seinem prekären Zustand.

Um sie herum der übliche Lärm des Cafés, Mercedes saß betäubt darin, der Knöchel unter dem Tisch kribbelte, und alles hatte ein Parfum, wie es bis dahin *hier* nicht üblich gewesen war. Es war der Geruch des Mannes neben ihr, nicht konkret, eher so etwas wie das *Air seiner Anwesenheit*, und plötzlich sagte sie leise, und ohne ihn dabei anzuschauen: Was halten sie davon zu heiraten? (AT, 280)

Hier ist das von Mora so exzessiv praktizierte Namensspiel besonders eindeutig. Abel, der Dokument- und Staatenlose mit den geliehenen Identitäten, wird bei Mercedes, der Gnadenvollen, zu Alegre, dem Glücklichen. Aus einer Alias-Situation wird die *Passform* einer neuen Identität. Natürlich geht diese Gleichung erst ganz zum Schluss auf, buchstäblich in den letzten Sätzen des Romans, als Geschichte einer (an der Grenze zur Überzeichnung stilisierten) Familienidylle.²⁸ Zu jenem Zeitpunkt der Heirat folgen für beide jedoch mehrere, von Abels rigorosem Pragmatismus geprägte Jahre einer Scheinehe, die wohl nur durch die Präsenz von Omar zusammengehalten wird. Denn außer zum Sprachunterricht, den Abel seinem Stiefsohn auf dessen Wunsch in Mercedes' Wohnung erteilt, sehen sich die Verheirateten kaum. Abel lebt, nachdem er die manisch-depressive Kinga und ihre Band endgültig verlassen hat, in einer kleinen, illegalen Dachgeschosswohnung, die ihm für wenig Geld Thanos vermietet, Besitzer der „Klasmühle“, „einer exzessiven, gewaltfreundlichen, ziemlich schwulen Nachbar“ (Kunisch 2004, 14). Hier haust Abel mit dem eigentümlichen Geruch als Nachmieter eines Herrn Floer. Doch diese Blume gleicht weniger einem reizenden Sommergruß, vielmehr einer baudelaireschen *Fleur du Mal*. Abels Zeit in der fünfeckigen Wohnung unterm Dach, „ein weites Feld vollständiger Verwahrlosung“ (AT, 417) am Ende einer Sackgasse, neben den Gleisen eines Verladebahnhofs, scheint das Skurrile, Abseitige, Morbide zu feiern. Aus aller Welt sucht er sich hier von seinem Computer aus abstruse Geschichten aus dem Internet zusammen, schickt sie an einen nicht minder abwegigen Redakteur und verkommt zunehmend in der uninspirierten Einöde zwischen seinen ziellosen Nachtwanderungen und der tristen Ekstase der stickig verschwitzten „Klasmühle“. Seiner Frau entgeht das nicht.

28 Die Schlusszene des Romans zeigt den kaum mehr sprachfähigen, aber zufriedenen Abel zusammen mit seinem Stiefsohn Omar und einem kleinen Mädchen, der gemeinsamen Tochter von Abel und Mercedes.

Neuerdings fallen auch Spuren obskurer Herkunft an ihm auf. Sagt auch am nächsten Wochenende nein, er könne nicht. Dann kommt er am Montag und, als wäre er ein ganz anderer. Das Aussehen und der Geruch. Destille. Parfum oder Alkohol. Bemerkenswert ist: als würde nicht er selbst danach riechen, sondern, als hätte nur seine Kleidung, sein Haar, in geringerem Maße seine Haut diesen Geruch angenommen. Als trüge er ihn wie einen Mantel. Vor zwei Jahren, sie trug ein schmales, schwarzes Kleid mit einem weißen Kragen und einen Strauß weißer Margeriten in der Hand, roch er schon einmal so. Nach Illegalität und Sex. (AT, 305–306)

Die Erinnerung an Mercedes' und Abels Hochzeitstag ist nicht zufällig. Schon an jenem Tag, den der Roman genau wie den Scheidungstermin an Anfang und Ende der Erzählung stellt (s. Kap. 4.1), fiel der Braut Mercedes an ihrem seltsamen Mann etwas auf, das sie nur schwer zuordnen konnte, dessen olfaktorische Information aber bereits damals diffus signalisierte: Dieser Mann trägt einen fremden Geruch an sich. Das Isotopiefeld des Fremden wird hier erweitert um das spezifisch Unspezifische aromatischer Informationen.

Der glitzernde Schweiß im offenen Kragen über der zerknitterten Knopfleiste ist das deutlichste Bild, das Mercedes von ihrer Hochzeit geblieben ist. Das und der Geruch, der aufstieg, als er, mitten in der Rede der Standesbeamtin [...] seufzte. Der Brustkorb, die Schultern stülpten sich hoch und sackten wieder zurück, und dabei stieg ein Schwall auf, ein seltsames Gemisch aus dem Geruch des Sakkos, in dem sich Staub mit Regen verbunden hatte, dem durchgeschwitzten Waschmittelgeruch des Hemds, seiner Haut darunter, seiner Seifen-, Alkohol-, Kaffee- und Talgnoten, und etwas wie Gummi, genauer: Latex, mit einem leichten, synthetischen Vanillearoma, ja, sie glaubte, den Geruch eines Kondoms an ihm wahrzunehmen, [...] noch mehr bekannte Gerüche, aber diese sind Nebensache, denn was wirklich wesentlich war in dem Moment, war etwas, was die Braut Mercedes nicht hätte benennen können, das wie ein Wartezimmer roch, wie Holzbänke, Kohleofen, verzoogene Schienen, ein in die Böschung geworfener Pappesack mit den Resten von Zement, Salz und Asche auf eisiger Straße, Essigbäume, Messinghänge und 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 trügte er ihn in den Taschen: den Geruch der Fremde. Sie roch *Fremdheit* an ihm. (AT, 16–17)

Die Beispiele für die zugleich eindeutige als auch ungreifbare Fremdheit der Figur Abel Nema sind Legion, seine „transpersonalen Veränderungen“ (Ette 2005, 62) durchlaufen die verschiedensten Stadien und deklinieren Fremde und Außenseitertum durch von den staatspolitischen Krisen Südosteuropas bis in die olfaktorischen Nuancen eines undurchschaubaren Sexuallebens. Ihnen allen gemeinsam ist die fehlende Konstanz, denn kaum eine Veränderung von Abels vielfach angenommenen Identitäten hat Bestand. Ihr Zustand ist brüchig.²⁹

4.6 Körper, Sprache und Gewalt

Der körperliche Schaden, den Abel erleidet, einmal in Form einer Gasvergiftung, dann als Folge einer Überdosis Giftpilze, und schließlich aufgrund eines gewalttätigen Übergriffs, steht in einem direkten Zusammenhang zu seiner Sprachfähigkeit. Die Vergiftung durch das (körperlose) Gas überführt den jungen Abiturienten in einen Zustand größtmöglicher Sprachfähigkeit, in deren Folge er jede spürbare Rückbindung an seine Herkunft verliert: Seine Herkunftssprache wird ortlos und jede weitere beherrscht er in der Folgezeit ohne erkennbaren Akzent, ohne individuellen Zug. Die Vergiftung durch den Pilz befördert Abel im Traum(a)-Kapitel „Zentrum“ an einen Punkt, wo er sich zum ersten Mal gezwungen sieht, Rechenschaft über die Dinge abzulegen, sich zu erklären, zu einer Haltung zur Welt über die eigene Sprache zu finden. Als Folge der beinahe tödlichen Wirkungen der Droge verändert sich Abels Weltwahrnehmung fundamental. Es scheint, als habe ihn die Auseinandersetzung mit seinen innersten Lebenskonflikten von etwas befreit, das seinem Mentor Professor Tibor gleich zu Beginn der Bekanntschaft mit Abel auffällt: die Ortlosigkeit seiner Sprache.

29 Abels letztes Alias des Prados, an anderer Stelle im Roman „Celin des Prados“, ist „ein Anagramm aus ‚Displaced Person‘“ (Mora in Kraft 2007, 107) und greift damit vor allem die geopolitische Dimension von Migration als Kriegsfolge auf. Zu den vielfachen alt- und neutestamentarischen Verweisen und Bezügen sowohl von Abels eigentlichem Namen wie zentraler Motive des Romans vgl. Jandl 2004, 66 und Kraft 2007, 47 ff.

Er hat die gleichen Probleme wie jeder Emigrant: er braucht Papiere und er braucht Sprache [...]. Letzteres hat er so gelöst, dass er einfach perfekt geworden ist, und das gleich zehnmals, und zwar so, das glaubt man einfach nicht, dass er den Großteil seiner Kenntnisse im Sprachlabor erworben hat, so wie ich es sage: von Tonbändern. Es würde mich nicht wundern, wenn er nie mit einem einzigen lebenden Portugiesen oder Finnen gesprochen hätte. Deswegen ist alles, was er sagt, so, wie soll ich es sagen, ohne *Ort*, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt. (AT, 13)

Diese *Delokalisation* der Sprache, die einer sich in immer neuen Alias-Situationen vervielfältigenden *Depersonalisation* des Protagonisten Vorschub leistet, ist am Ende des mehrtätigen Drogenrausches aufgehoben, ebenso die sensorische Taubheit, von der er seit seinem Gasunfall betroffen war und die bis dahin einen Kontrapunkt zu Mercedes' sensorischer Feinfühligkeit bildete.

[D]ie Droge hatte sich verflüchtigt, und mit ihr auch alles andere. Seine gesamte Wahrnehmung, Sinne, Bewusstsein waren absolut klar, und zwar seit etwas mehr als dreizehn Jahren das erste Mal. (AT, 418)

Als er darauf mit Mercedes telefoniert, macht diese eine erstaunliche Entdeckung, denn

sie hörte [etwas], was sie zunächst nicht zuordnen konnte [...] Er hatte einen kaum vorhandenen, kaum hörbaren, nur spürbaren: Akzent. Er hatte es selbst schon bemerkt. Schüttelte den Kopf, schnitt einpaar Grimassen, um die Sprechorgane zu lockern [...], aber auch das half nicht viel. Es lag *darunter*. Etwas, das man nicht abwaschen kann. (AT, 418–419)

Der eher zufällige, exzessive Drogenrausch ist daher zwar auf einer ersten Ebene ein Akt der Selbsterstörung, enthüllt sich aber bald als Akt der (durchaus akzidentellen) Befreiung von sich selbst, denn als „die Wirkung der Droge nachgelassen hat, ist auch der emotionale Panzer aufgelöst“ (Spreckelsen 2004, L7). Während Abel unter dem Einfluss des halluzinogenen Mittels seinen Körper über die Grenzen seiner sensori-

schen, intellektuellen und emotiven Funktionsfähigkeit gewaltsam hinauskatapultiert, provoziert er eine Begegnung mit sich selbst, die ihm zu etwas verhilft, was ihm trotz des Wunders seiner vielen Sprachen nie gelungen war: Er findet zu einer *eigenen* Sprache. Im Sprechen kommt Abel, für einen kurzen Moment in der Erzählung, es sind wenige Seiten, zum Leben. Bis dahin war er, wie Mercedes' Freundin Tatjana sagt, eine tote Person (vgl. Mora in Kraft 2007, 106),

weil er das ist, was wir nicht benennen können, was vom Krieg in uns einzieht, auch wenn wir nicht an ihm teilnehmen, und was von ihm übrig bleibt, nachdem der Frieden geschlossen worden ist. Abel ist: das Trauma. (ebd.)

Der dritte Gewaltakt schließlich, die Brutalität der Schläge von Straßenskriminellen, treibt Abel an den Rand des Todes und führt zu einer totalen Reduktion seines Sprachvermögens inklusive seiner Mutter- und Vatersprachen. Einzig die Sprache seines Exils bleibt ihm rudimentär erhalten. Abels Sprachfähigkeit also ist eine direkte Folge der Angriffe auf seinen Körper, durch die Abels Herkunft zuerst neutralisiert (in der Perfektion der anderen geht die Einzigartigkeit und Übermacht der Muttersprache verloren) und schließlich umgeschrieben wird (nur die, wie es im Roman heißt „Landessprache“ (AT, 430) bleibt übrig). Abels Migration ist die weltliche „Passionsgeschichte“ (Siblewski 2006, 218) eines akzidentell in die Fremde katapultierten Sonderlings, der auserwählt wurde, eine Reise ohne Ziel und Richtung anzutreten und dessen schubartiges Coming-of-age vom flüchtigen Abiturienten zum Sprachgenie in einer höchst verlustreichen Erlösung endet. Zurecht weist Melanie Fröhlich darauf hin, dass die mythologische Tiefenstruktur der Erzählung eben keinen kompensatorischen Akt darstellt, durch den diese Geschichte der Migration eine höhere Sinnhaftigkeit erfährt und schließlich die Leiden des Helden erträglicher machte: „Der Mythos fungiert als Sinnkontrastierung und lässt die Unmöglichkeit von Heimkehr (Odyssee) und göttlicher Erlösung (Metamorphose) um so schmerzhafter bewusst werden“ (Fröhlich 2006, o. S.).

Leben und Überleben in der Sprache, sei diese auch noch so rudimentär, ist hier identisch mit Leben und Überleben in der Welt. Diese Umschreibung findet ihre abschließende Bestätigung in der Geburt der gemeinsamen Tochter von Abel und Mercedes, die in der Abschluss-

szenen dieses „Anti-Märchens“ (Fröhlich, 2006, o. S.) kurz auftaucht. Die Wirkmacht von Gewalt und körperlichem Schmerz (in den Darstellungsmodi Flucht, Unfall, Selbst- und Fremdzerstörung) auf die Verfasstheit kultureller, sprachlicher und sozial gefestigter Identität verhandelt *Alle Tage* somit als einen (migrationspezifischen) Transformationsprozess, in den die Existenz des „Fremden an sich“ (s. o.) nur auf der Folie verschiedener Verlustmomente möglich scheint.

5. Literaturen in Zeiten transnationaler Lebensläufe

Zusammenfassend lassen sich verschiedene Analyseebenen voneinander unterscheiden. Im Sinne eines Text-Kontext-Verhältnisses wird Abels Migration als Flucht vor Bürgerkrieg und Militärdienst mit der Folge eigener Staatenlosigkeit erzählt und in den häufig nur schematisch angedeuteten Migrantenbiographien der zahlreichen Nebenfiguren mehrfach gespiegelt. Orientierungslosigkeit als Leitmotiv des Romans kreist beständig um das „leere Zentrum Abel Nema“ (s.o.) und wird erzählerisch eingefasst in Nachtszenen weitgehend richtungsloser Stadtwanderungen, denen eine Absicht ebenso wenig anzusehen ist wie eine Funktion: Bewegung im Leerlauf. Dem entspricht eine Wahl der Wohnorte, die eine randständige Anonymität und Zwieltigkeit mit einer das Primat der Mobilität karikierenden Ziel- und Hilfslosigkeit verknüpft: Mobilität als Zustand der erstarrten Bewegung. So hält sich *Alle Tage* auch kaum damit auf, seine Figuren an konkreten Orten zu platzieren oder spezifische Räume herzustellen. Zweifellos spielen die Aufenthaltsorte von Abel Nema, die Nachtclubszenen mit Kinga oder in der „Klasmühle“ eine Rolle, aber betont wird dabei weniger ihre Spezifik als ihre relative Austauschbarkeit. Vor dem Hintergrund einer kollektiven Migrationserfahrung, in der sich beinahe alle Figuren des Romans befinden, werden Bewegungstopographien geschaffen, deren Namen und historisch konkrete Verortbarkeit in den Hintergrund treten. Die Orientierungslosigkeit seines Protagonisten überträgt der mit Wegmarkierungen nur schwach ausgeleuchtete Text auf seine Leser und bringt ihre Gewissheiten ebenso in Wanken wie das, was Abel Nemas Verhalten bei Mercedes auslöst: Sprache, die vor lauter Verunsicherung von der Zunge gleitet. Sprechen wird zu einem Ringen um Sprache: „Für das Schicksal Abel Nemas gibt es

von der ersten Seite an keine Worte. Der Held von ‚Alle Tage‘ ist von Beginn an verstummt, ohnmächtig, hat den Boden unter den Füßen verloren“ (Fröhlich 2006, o. S.).

Die dabei evozierte, nervöse Unordnung aller Raum- und Zeitverhältnisse übersetzt sich im Sinne der Genetteschen Kategorien *récit* und *narration* in zahlreiche, einander überlappende Handlungsstränge und Zeitebenen sowie beständig Außen- und Innenperspektiven querende Erzählerstimmen. So beschreibt Abels Figur weniger ein Sein als ein Nicht-Sein, das sich in den vielfältigen erzähltechnischen Strategien eines Nicht- oder Nicht-So-Sagens spiegelt. Metonymisch und metaphorisch wird Abels Rolle als „Fremder an sich“ auf der Folie komplex polyphoner und mehrfach ineinander verschränkter Alias-Situationen entwickelt, die einen Identifizierungsprozess dynamisieren ohne Identität zu schaffen. Damit entsprechen sie einer dem postkolonialen Individuum zugesprochenen Wandlung von einer als eindeutig behaupteten und Zugehörigkeit befördernden *Identität* zugunsten einer *Identifikation*³⁰ „als einem andauernden Prozeß des individuellen Werdens, einer konstruierten und variablen Identitätsbildung“ (Kliems 2004, 297).

Alle Tage zeichnet von diesem für die Postmoderne paradigmatischen Prozeß freilich kein sehr optimistisches Bild, denn Abels Geschichte verläuft im Sinne eines *Werdens* keineswegs erfreulich. Hier wird nichts, alles verharret in einem fortwährend Unbestimmbaren, Unverortbaren, Ungreifbaren und verhält sich als Erzähltes zur vielfältige Bewegungsmuster aufzeigenden Romanstruktur als Erzählendes in diametraler Opposition. Abels unverarbeitete Traumata, seine Heimatlosigkeit und unglückliche Liebe bleiben als Leerstellen eines Flüchtlingsschicksals stehen. Seine manische Flucht in den Symbolraum eines Dutzend Sprachen, seine fast teilnahmslosen Sex-Eskapaden, seine stoische Überlebensfähigkeit, nichts trägt zu einer Lösung seiner Urängste und -schmerzen bei. Erst neu hinzugefügte Schmerzen, die Überdosis Rauschpilze, die lebensgefährlichen Verletzungen von Danko und seinen kleinkriminellen Freunden, befördern Abel in einen Zustand des Friedens mit sich und der Welt.

Die so erzählte Überführung des in seinen Sprachen wie seinem Verhalten ortlosen Abel Nemas in geordnete Familien-, Sozial- und

30 S. hierzu Hall 1994, 180–222.

Rechtstaatsverhältnisse signalisiert – in der Provokation, die es bedeutet, dies nur über Gewaltexzesse entstehen zu lassen – die Künstlichkeit einer Neuverortung des Protagonisten. Was durch Flucht, Liebesentzug und Zusammenbruch der alten Ordnungen verloren gegangen ist, *kann nicht* kompensiert werden. Abels Wurzellosigkeit ist keine Phase, sie ist ein Zustand. Die den Roman abschließende Geborgenheit in einer neuen Familienstruktur ist einzig der Tatsache geschuldet, dass Abel in sie buchstäblich *hineingeprügelt* worden ist und dabei seine Lebensfähigkeit auf ein Minimum reduziert wird. So lässt sich diese Migrationsgeschichte kaum im Sinne eines glücklichen Endes lesen, auch wenn das die letzten Zeilen des Romans zu vermitteln scheinen. Der Entwurf dieser Zwischenweltfigur ist die Geschichte einer Depersonalisation, die nur über das Erleiden und Überleben von Gewaltmomenten zu einer sie und ihr Umfeld stabilisierenden und fixierenden Lebenssituation gelangt.

Als Sediment dieser komplexen und verstörenden Migrationsgeschichte wird in diesem außergewöhnlichen Roman eine durch verschiedene Figuren der Bewegung aktivierte „Poetik des Fremdseins“ (Siblewski 2006, 213) sichtbar, die ebenso die verlustreichen und schmerzhaften Folgewirkungen von Entwurzelung und Heimatlosigkeit thematisiert, wie sie die von ihr eingefassten Kultur- und Sprachräume produktiv entterritorialisiert und erweitert. Die Produktivität eines literarischen Weltentwurfs ohne feste Wohnsitze, wie ihn Terézia Mora mit ihrem Transitroman *Alle Tage* vorgelegt hat, ist von irritierender formaler wie sprachlicher Schönheit und berauschernder Komplexität. In ihm äußert sich ein Lebenswissen, das die traumatischen Folgen fortgesetzter innerer wie äußerer Migrationen in Wanderungen der Sprache übersetzt und auf literarisch höchst anspruchsvolle Weise zugänglich macht.

Literatur

- Bachmann (1985), Ingeborg: Die gestundete Zeit. Gedichte. [1957] München, Zürich.
- Bade (1994), Klaus J.: Homo migrans. Wanderungen aus und nach Deutschland. Erfahrungen und Fragen. Essen.
- Bade (2002), Klaus J.: Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Durchgesehene Sonderausgabe [2000]. München.
- Bade (2006), Klaus J./Olmert, Jochen: Einwanderung in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg. In: Projekt Migration, hrsg. v. Kölnischer Kunstverein u. a. . Köln, 72–81.
- Beck (2006), Ulrich: Der Durchschnittliche Migrant. In: Projekt Migration, hrsg. v. Kölnischer Kunstverein u. a. . Köln, 196–197.
- Biendarra (2007), Anke: „Schriftstellerin zu sein und in seinem Leben anwesend zu sein, ist für mich eins“: Ein Gespräch mit Terézia Mora. In: TRANSIT, 3, 1, 1–9. <http://escholarship.org/uc/item/2c83t7s8> (26.11.2010).
- Birnbaum (2000), Marianna D.: Terezia Mora. Seltsame Materie. In: World Literature Today, 74, 3 (Summer). Norman, 639.
- Deutschmann (2006), Christian: Der Liebhaber. Gestrandet: Terézia Moras Roman ‘Alle Tage’ im Radio. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 69 (22.4.2006), 40.
- DGVN, Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen e.V. (2006) (Hrsg.): Migration in einer interdependenten Welt: Neue Handlungsprinzipien. Bericht der Weltkommission für internationale Migration. Berlin. <http://www.gcim.org/mm/File/German%20report.pdf> (26.11.2010).
- Esselborn (2004), Karl: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur. In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne, hrsg. v. Klaus Schenk, Almut Todorov, Milan Tvrdík. Tübingen, Basel, 317–325.
- Ette (2001), Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist.
- Ette (2004), Ottmar: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin.
- Ette (2005), Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin.

- Ette (2009), Ottmar: Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens. Frankfurt (Main), Leipzig.
- Fröhlich (2006), Melanie: Komplexe Prozesse des Weiter-, Um- und Wider-schreibens am Beispiel von Terézia Moras Roman 'Alle Tage' (2004). In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 16, 5.3 (Mai 2006), http://www.inst.at/trans/16Nr/05_3/froehlich16.htm.
- Geier (2008), Andrea: Poetiken der Identität und Alterität. Zur Prosa von Terézia Mora und Thomas Meinecke. In: Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, hrsg. v. Evi Zemanek und Susanne Krones. Bielefeld, 123–137.
- Genette (²1998), Gérard: Die Erzählung. München.
- Hall (1994), Stuart: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg.
- Harder (2001), Matthias: Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren. In: bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht, hrsg. v. Matthias Harder. Würzburg, 9–26.
- Holert (2005), Tom/Terkessidis, Mark: Was bedeutet Mobilität? In: Projekt Migration, hrsg. v. Kölnischer Kunstverein u. a. Köln, 98–107.
- Houtsma (1993), Martin Theodoor: E. J. Brill's first encyclopaedia of Islam 1913–1936. Reprint Edition. Volume IV. „ITK-KWATTA. Leiden, New York, Köln.
- Illig (⁵2001), Carlos/Grossmann, Rudolf/Slaby, Rudolf J. (Hg.): Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. 2 Bände. Neu bearbeitet und erweitert von Dr. Carlos Illig. Wiesbaden.
- Jandl (2004), Paul: Wunder zwischen Abel und Babel. ‚Alle Tage‘ – Terézia Moras unheiliger Roman über das Fremde. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 232 (5.10.2004), 66.
- Jarzebinski (o. J.), Krzysztof: „Don't cry, work.“ Interview mit Terézia Mora. In: Online-Magazin foreigner.de. Berlin, http://www.foreigner.de/in_terezia_mora.html (26.11.2010).
- Kliems (2004), Alfrun: Migration – Exil – Postkolonialismus? In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne, hrsg. v. Klaus Schenk/Almut Todorov/Milan Tvrđík. Tübingen, Basel, 287–300.

- Kraft (2005), Thomas: Von den Rändern kommt die Erneuerung. In: Schwarz auf weiss. Warum die deutschsprachige Literatur besser ist als ihr Ruf. ‚Eine Werbeschrift‘, hrsg. v. Thomas Kraft. Idstein, 117–123.
- Kraft (2007), Tobias: Literatur in Zeiten transnationaler Lebensläufe: Identitätswürfe und Großstadtbewegungen bei Terézia Mora und Fabio Morábito. In: Publikationsserver der Universität Potsdam. <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2007/1295/> (26.11.2010).
- Kunisch (2004), Hans-Peter: Die erste freie Generation. Seltsame Seelen: In ‚Alle Tage‘ erzählt Terézia Mora auf großartige Weise vom hektischen Weltzustand. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 203 (2.9.2004), 14.
- Literaturen (2005). „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka“. Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani. In: *Literaturen*. 4 (April 2005). Berlin, 26–31.
- Magenau (2004), Jörg: Mensch ohne Menschheit. In: taz. die tageszeitung, literataz (6.10.2004), 9.
- Mora (1999), Terézia: Seltsame Materie. Erzählungen. Reinbek bei Hamburg.
- Mora (2000a), Terézia: Das große Verschwinden – die große Wiederkehr. Gibt es eine neue Generation deutschsprachiger Literatur? In: ndl. neue deutsche literatur. XLVIII, Heft 532 (Juli/August). Berlin, 165–173.
- Mora (2000b), Terézia: Gier. In: Westöstliche Diven, Anthologie, hrsg. v. Ulrike Ostermeyer/Sophie Zeitz. München, 26–30.
- Mora (2004a), Terézia: Alle Tage. München. [AT].
- Mora (2004b), Terézia: Die Grenze zwischen Traum und Nachtmahr. Europa-Kolumne von Terézia Mora zum EU-Beitritt mittelosteuropäischer Länder. (gesendet am 11.2.2004, MDR Figaro). <http://www.mdr.de/mdr-figaro/journal/1203946.html> (nicht mehr online).
- Mora (2007), Terézia: Die Masken der Autorin. Zum achtzigsten Geburtstag von Ingeborg Bachmann. In: *Literaturen*. 1/2 (2007). Berlin, 30–35.
- Münz (2002), Rainer: Internationale Migration. In: Online-Handbuch Demographie des Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, <http://www.berlin-institut.org/online-handbuchdemografie/bevoelkerungsdynamik/faktoren/internationalemigration.html> (26.11.2010).
- Nüchtern (2006), Klaus: „Ich liebe Literatur nicht.“ Interview mit Terézia Mora. In: Falter. Stadtzeitung Wien, Nr. 25 (21.6.2006), <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=297> (26.11.2010).

- Prutti (2006), Brigitte: Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenz-fiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora. In: Weimarer Beiträge, 52, 1. Wien, 82–104.
- Schmitz (2009), Helmut (Hg.): Von der Nationalen zur Internationalen Literatur: Transkulturelle Deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter Globaler Migration. Amsterdam, New York.
- Siblewski (2006), Klaus: Terézia Moras Winterreise. Über den Roman 'Alle Tage' und die Poetik der Fremde. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, 211–221.
- Spreckelsen (2004), Tilman: Panik ist der Zustand dieser Welt. Schwächer als die Angst, stärker als die Welt: Terézia Mora berechnet den Faktor P. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 233 (6.10.2004), L7.
- Stopka (2001), Katja: Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann. In: bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht, hrsg. v. Matthias Harder. Würzburg, 147–166.
- Tutsch (1997), Dagobert/Boss, Norbert/Wangerin, Günter. Lexikon Medizin. Durchgesehene Sonderausgabe [1984/1987]. München, Wien, Baltimore.
- Weidermann (2004), Volker: Aus einer anderen Welt. Im Vergleich zu ihr sind alle anderen gleich: Die ungarisch-deutsche Schriftstellerin Terézia Mora hat ihren ersten Roman geschrieben. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 32 (8.8.2004), 27.
- Weinrich (2002), Harald: Chamisso, die Chamisso-Autoren und die Globalisierung. Stuttgart.
- Wienroeder-Skinner (2004), Dagmar: ‚Alle Fantasie ernährt sich von der Realität‘ – Wladimir Kaminer und die interkulturelle deutsche Ethno-Szene. In: Glossen. Carlisle, <http://www.dickinson.edu/glossen/heft20/kaminer.html> (26.11.2010).

Internetquellen

- <http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=77303>
<http://www.tonation-nsn.gov>
<http://www.un.org/esa/population/migration/openingremarks-sg-puertovallarta.pdf>
<http://www.ungarn-tourismus.de/ungarn-regionen/pannonien.html>