

Magisterarbeit

Literatur in Zeiten

transnationaler Lebensläufe

Identitätswürfe und Großstadtbewegungen
bei Terézia Mora und Fabio Morábito

Universität Potsdam
Wintersemester 2006/2007

Prüfer

Prof. Dr. Ottmar Ette
Lehrstuhl für französisch- und
spanischsprachige Literaturen
Institut für Romanistik
Universität Potsdam

Prof. Dr. Elke Liebs
Lehrstuhl für Didaktik der
deutschen Literatur
Institut für Germanistik
Universität Potsdam

Prüfling

Tobias Kraft
Matrikel: 708626
MA Germanistik (Literaturwissenschaft)
Romanistik (Span. Philologie)
Medienwissenschaft

Geschwister-Scholl-Str. 73
14471 Potsdam

tel. 0331 2908692
mobil. 0173 2326988
mail. parientemail@yahoo.de
netz. <http://www.tobiaskraft.de>

Seiten (gesamt): 130
Wörter (gesamt): 43905

Eingereicht am: 9. Oktober 2006

INHALTSVERZEICHNIS

1.	ERSTER PARCOURS: Kartenstudium	
	1.1 Migration und Transit	4
	1.2 Literatur der Migrationen zwischen Vereinnahmung und Ausgrenzung	7
	1.3 Literaturen ohne festen Wohnsitz: über den literaturwissenschaftlichen Entwurf eines ZwischenWeltenSchreibens	15
	1.4 Der Weg dieser Arbeit	20
2.	ZWEITER PARCOURS: Sopron – Berlin – B.	
	2.1 Terézia Mora: „so deutsch wie Kafka“	23
	2.2 Der Roman <i>Alle Tage</i>	26
	2.2.1 Innere Ordnung des Romans	29
	2.2.2 Erzähltechnik	31
	2.2.3 Abel Nema, „der Mensch als Fremder an sich“	38
	2.2.4 Migration als Szenen fortgesetzter Ortlosigkeit	41
	2.2.5 Die Alias-Situation.....	42
	Exkurs: Biblische Allegorien.....	47
	2.2.6 Körper, Sprache und Gewalt.....	50
3.	DRITTER PARCOURS: Alexandria – Mailand – México – <i>Berlin</i>	
	3.1 Fabio Morábito: „de italianidad dudosa“	53
	3.2 „A fuerza de mudarme“: Verlustdichtung eines Heimsuchenden.....	56
	3.3 Vom Übersetzen der Welten: Translation als Kulturpraxis und poetisches Verfahren.....	59
	Exkurs: ‚Los Vetriccioli‘	68
	3.4 <i>También Berlín se olvida</i>	70
	3.4.1 Der eigene Blick: von der Präsenz größter Zusammenhänge im Allerkleinsten des Alltags	73
	Exkurs: Erzähler-Autor-Konfigurationen	78
	Rückkehr: „que raros son los alemanes“	81
	3.4.2 „Una grieta“: Eigen- und Fremdwahrnehmung	84
	3.4.3 „Instantes de momentánea transmigración“: Stadt- und Schreib- bewegungen	87
4.	VIERTER PARCOURS: Rückkehr und Ankunft	
	Literatur in Zeiten transnationaler Lebensläufe	92
5.	ANHANG	
	5.1 Bibliographie	97
	5.2 Interview mit Terézia Mora.....	103
	5.3 Werküberblick Terézia Mora	110
	5.4 Rekonstruiertes Inhaltsverzeichnis zu <i>Alle Tage</i>	111
	5.5 Interview mit Fabio Morábito	113
	5.6 Werküberblick Fabio Morábito	118
	5.7 Übersetzungen aus dem Spanischen.....	119
	5.8 Erklärung.....	130

Die Demographie des neuen Internationalismus besteht aus der Geschichte postkolonialer Migration, den Erzählungen der kulturellen und politischen Diaspora, den großen sozialen Verdrängungen von Bauern- und Ureinwohnergemeinden, der Exilpoetik, der düsteren Prosa von Flüchtlingen aus politischen und wirtschaftlichen Gründen.

Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*

No soy de aquí, ni soy de allá
no tengo edad, ni porvenir,
y ser feliz es mi color de identidad.

Facundo Cabral, *No soy de aquí, ni soy de allá*

1. ERSTER PARCOURS: Kartenstudium

1.1 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 Dieser Konferenz ging eine 18monatige Arbeit einer aus Vertretern von 32 Regierungen aus allen Weltregionen zusammen gesetzten Kommission voraus, die in Workshops, Foren und Gesprächsrunden mit Politikern, Menschenrechtsorganisationen, Zivilgesellschaft und Migrationsforschern ein Papier zum aktuellen Stand internationaler Migrationsbewegungen erarbeitet hat (vgl. C: Süßmuth 2006: VII). Die Ergebnisse sind eindeutig: Noch nie gab es weltweit so viele Menschen, die außerhalb ihres Mutterlandes leben, wie heute.

Das Thema der internationalen Migration ist an die Spitze der globalen politischen Agenda getreten. [...] In allen Teilen der Welt setzt sich nun die Erkenntnis darüber durch, dass wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Vorteile der internationalen Migration effizienter verwirklicht werden müssen, und dass negativen Konsequenzen grenzüberschreitender Mobilität besser begegnet werden sollte. [...] 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. (C: DGVN 2006: IX, 1)

Was man diesen beeindruckenden Zahlen nicht ablesen kann, ist die Heterogenität, in der das Phänomen der Migration sich darstellt, fungiert es doch als Schlagwort für eine „Vielfalt von sich überschneidenden Bewegungsformen, Verhaltensmustern und Kollektivmotivationen“ (C: Bade 2002: 13). Der „homo migrans“, wie ihn der Historiker Klaus J. Bade nennt², ist nicht *ein* Typus, sondern vielmehr Ausdruck verschiedenster Länder, Kulturen und Sprachen querender Figuren der Bewegung: 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

¹ Vgl. hierzu <http://www.un.org/esa/population/hldmigration/index.html> (diese wie alle weiteren in dieser Arbeit genannten Internetadressen wurden zum letzten Mal am 8.10. 2006 auf ihre Richtigkeit hin überprüft)

² Vgl. Bade, Klaus J. (1994): *Homo migrans. Wanderungen aus und nach Deutschland. Erfahrungen und Fragen.* Essen: Klartext-Verlag.

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“ (C: 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 Einwanderungskontinent³ zu komplexen, multi-, inter- und transkulturellen Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens geführt haben.

Auch für Millionen von Menschen in Deutschland ist Migration als kulturelle Erfahrung, Lebenswissen und biographische Prägung eine alltägliche Realität. Deutschland steht mit seinen 7,3 Millionen Migranten weltweit an dritter Stelle der Aufnahmeländer und liegt damit nur hinter den USA und der Russischen Föderation (vgl. C: DGVN 2006: 83). Innerhalb Europas ist Deutschland in absoluten Zahlen bereits seit den siebziger Jahren das Land mit der höchsten Zahl an Einwanderern (vgl. C: Münz 2002: o.S.). Dem gegenüber steht eine Politik, die traditionell migratorische Prozesse im Sinne eines integrativen Pluralismus über Jahrzehnte lang abgelehnt hat. Im Unterschied zu Großbritannien und Frankreich, die dauerhaft Zugewanderte spätestens in der zweiten Generation einbürgern, hat Deutschland noch bis vor sechs Jahren eine ethnonationale Staatsbürgerpolitik vertreten, „wo Zuwanderer auch bei Daueraufenthalt meist Ausländer blieben und ihren Ausländerstatus selbst in der Zweiten Generation noch an ihre Kinder weitergaben“ (C: Bade 2002: 303, vgl. auch: 338).⁴ Vor 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 intensiviert hat. 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.

³ 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. C: Bade 2002: 302).

⁴ So betrug die Einbürgerungsrate in Deutschland zwischen 1986-1994 bezogen auf die Ausländerbevölkerung lediglich 5%, der niedrigste Stand in ganz Europa. Am oberen Ende der Liste stehen Schweden und die Niederlande mit einer Rate von 58,7%, bzw. 44,7% erfolgter Einbürgerungen (vgl. C: Bade 2002: 379). Zur Situation der Arbeitsmigranten in der DDR, vgl. C: Bade/Olmert 2006: 74f.

[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. (C: Beck 2006: 197)

Einen entscheidenden Beitrag zu dieser diskursiven Auseinandersetzung leisten die Künste. Sie sind als *counter narrative* Reflektor, Spiegel und Austragungsort migratorischer Transitwelten, in denen Kategorien wie Identität, Zugehörigkeit und Herkunft vor dem Hintergrund einer sich global ausdifferenzierenden und sich zugleich gegenseitig individuell wie kollektiv querenden Welt benannt als auch in Frage gestellt werden. Neben anderen Gattungen der darstellenden und bildenden Künste sowie der Popmusik und Projekten des kreativen Journalismus⁵ 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. Und es ist gerade die Literatur, die hierüber nicht nur eine Verständigung durch Versprachlichung möglich macht, sondern auch – und zwar, weil sie ein reines Schriftmedium ist – eine Reflexion einfordert. Die Literaturwissenschaft bietet diesem Reflexionspotenzial den entscheidenden Nährboden, steht sie doch in einer diskursreichen und produktiven Beziehung zwischen literarischer Kunst und literaturinteressiertem Laien- und Fachpublikum. Von dieser Position aus ist es ihre Aufgabe, sich mit den transitorischen und bewegungsspezifischen Aufenthaltsräumen einer neuartigen Literatur auseinander zu setzen, um sie – als Partizipanten einer ausdifferenzierten Wissen(schafts)gesellschaft – zurück in die gesellschaftliche Diskussion zu tragen und die in ihr gespeicherten Lebens- und Wissenskonfigurationen zur Diskussion zu stellen. Es ist dabei schon viel erreicht, wenn wir – um ein Beispiel zu nennen – über die Literatur von Deutschen aus anderen Ländern einen differenzierteren Zugang zu diesem Deutschland aus einer anderen Welt, die zugleich die unsere ist, finden. Wenn uns von innen, das ein

⁵ Um nur einige Beispiele zu nennen, verweise ich auf das hochinteressante, die Tradition oraler Kultur vergegenwärtigende Projekt migration-audio-archiv unter <http://www.migration-audio-archiv.de/>, die Migrationsdiskurse, -akteure, -praktiken und -pläne visualisierende, interaktive MigMap des Kunst- und Forschungsprojektes „Transit Migration“ (als Teil der mehrjährigen Initiative „Projekt Migration“) unter <http://www.transitmigration.org/migmap/>, sowie die langjährige Arbeit der Projekt- und Installationskünstlerin Farida Heuck, dort vor allem ihr subversives, die Sprachlogik internationaler Wirtschaftsakteure untergrabendes Projekt schleuser.net, Bundesverband Schleppen&Schleusen (s. <http://www.faridaheuck.net> und <http://www.schleuser.net/>). Eine ausführliche Materialsammlung von Online-Quellen zu Migration und Einwanderung findet sich auf dem Portal des Goethe-Instituts „Kulturen in Bewegung“ unter <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/mig/deindex.htm>.

erlebtes Außen sein kann, der Blick auf das Andere, was unser Eigenes ist, gewährt wird.

1.2 Literatur der Migrationen zwischen Vereinnahmung und Ausgrenzung

Die Sommer-Ausgabe der *Chicago Review* widmete im Jahr 2002 ein ganzes Heft der zeitgenössischen Literaturlandschaft in Deutschland und stellte mit einer Mischung aus Erstaunen und Bewunderung fest, dass „writers and literature itself are once again subject to a phenomenal celebrity“ (C: Anonymous 2002: 7). Die Herausgeber dieser Sondernummer konstatierten vier literarische Trends – „Pop-Literatur“, „Das neue Erzählen“, „Fräuleinwunder“ und schließlich „multikulturelle Literatur“ (vgl. ebd.: 8) –, deren Qualität als *label* sie keineswegs abstritten. Als Verständnismodell für eine weiter gehende Auseinandersetzung konnten sie aber nur sehr bedingt überzeugen. Gerade das in heutigen Kontexten sehr unspezifische Reden von einer „multikulturellen Literatur“ scheint weniger zu klären als zu verdunkeln.

Whenever ‘*multikulturelle Literatur*’ (the most controversial of these four labels) comes up, self-image is certainly at issue as well. [...] its utility as an aesthetic category is questionable. [...] While the term may be useful for the study of cultures, in terms of individual writers’ work, it appears to have little use value outside publicity campaigns and panel discussions. Inasmuch as it functions as a synonym for ‘exotic’, it in fact obscures the real cosmopolitanism of contemporary literature. (C: Anonymous 2002: 11)

Dieser Einschätzung kann man nur zustimmen. Schon der Begriff benennt eine Trennung, die keineswegs im Interesse des Betrachters liegen kann, wenn es darum gehen soll, etwas als eigenständig und zugleich zugehörig zu erkennen, das in der Vergangenheit als „Gastarbeiter- und Migranteliteratur“ bezeichnet wurde. Denn das Präfix *multi-* in *multikulturell* bezeichnet keineswegs einen Zustand der Gemeinsamkeit, sondern markiert, auch begrifflich, eine klare Trennung. Ottmar Ette weist darauf hin, wenn er die definitorischen Trennlinien zwischen den Begriffspräfixen *multi-*, *inter-* und *trans-* aufzeigt, in denen *multi-* stets etwas beschreibt, bei dem verschiedenartige Elemente weitgehend berührungslos nebeneinander verharren und ohne große Kenntnis voneinander aneinander vorbei existieren.

[M]it Blick auf die Analyse kultureller Phänomene [ist] zwischen einem *multikulturellen* Nebeneinander verschiedener Kulturen, die sich in räumlicher Hinsicht etwa in verschiedenen Vierteln oder Zonen einer Stadt ansiedeln, und einem *interkulturellen* Miteinander zu unterscheiden, das Begegnungen jeder Art zwischen den Angehörigen von Kulturen bezeichnet, die sich zwar austauschen,

dabei aber nicht ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur oder kulturellen Gruppe in Frage stellen. (C: Ette 2005: 20)⁶

Es besteht so die Gefahr, dass Literaturkritik und -wissenschaft bei der Verständigung über Erneuerungsprozesse in der deutschsprachigen Literatur mit einem Reden über „multikulturelle Literatur“ eine Distanzierung und Exotisierung betreiben, wo ein gänzlich anderer Ansatz vonnöten wäre. Es ist an der Zeit, eine wissenschaftlich adäquate und zugleich anwendungsorientierte Sprache zu finden für Literaturen, die plural denken und nicht bereit sind, an spezifischen, letztlich politisch und kulturell motivierten Grenzziehungen Halt zu machen und umzukehren. Mit anderen Worten: die migrationsspezifischen Literaturen deutscher Sprache haben längst aufgehört, spezifisch zu sein. Sie gehen weit darüber hinaus. Daran muss sich das Vokabular der Germanistik und der Literaturwissenschaft allgemein (denn solcherart Literaturen gibt es weltweit) anpassen.

Doch natürlich finden sich Gründe für die Herausbildung dieser Denkmodelle und – begriffe. Gerade im deutschsprachigen Kontext ist hier zu verweisen auf die über dreißigjährige Tradition von Literatur, deren Autoren aus dem besonderen Blickwinkel ihrer nichtdeutschen Herkunft heraus in Deutsch geschrieben haben. So lässt sich eine Entwicklung aufzeigen von der *Gastarbeiterliteratur* der späten sechziger und siebziger Jahre über die *Ausländer- und Migranteliteratur* der achtziger und frühen neunziger Jahre bis hin zu Werken der letzten zehn bis fünfzehn Jahre, bei denen sich, sowohl im Selbstverständnis der Autoren, wie in der Beschaffenheit, Ausrichtung und Qualität der Texte, eine neue Entwicklung im Sinne eines „real cosmopolitanism“, wie eingangs erwähnt, andeutet.⁷

Als Gründungstexte einer deutschsprachigen *Gastarbeiterliteratur* türkischer Emigranten gelten die Erzählungen, Essays, Theaterstücke und vor allem Gedichte von Yüksel Pazarkaya, der seit 1958 in Deutschland lebt und als Chemiker und promovierter Literaturwissenschaftler seit den siebziger Jahren vor allem als Theaterregisseur, Hörfunkredakteur und Schriftsteller arbeitet.⁸ Seine

⁶ Das Zitat setzt an dieser Stelle mit einem Ausblick auf die Möglichkeiten und Eigenheiten *transkultureller* Prozesse fort. Auf die Bedeutungsebenen von trans- in Ettes Wissenschaftsentwurf geht das folgende Kapitel näher ein.

⁷ Hier wären zu nennen: Feridun Zaimoglu, Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada, Sherko Fatah, SAID, Zsuzsa Bánk, Terézia Mora, Wladimir Kaminer, Maxim Biller, Ilija Trojanow und (diese Auflistung ließe sich natürlich fortsetzen) José F.A. Oliver.

⁸ An dieser Stelle wären zweifelsohne noch andere Autoren zu nennen, so z.B. Aras Ören, „der türkische Dichter Berlins“ (C: Pazarkaya 1986: 15) und erste Chamisso-Preisträger.

zwischen 1966 und 1968 entstandenen Gedichte [...] gelten als erste literarische Äußerungen zum Thema ‚Gastarbeiter‘. Als wesentliches Element enthalten die Gedichte den Vergleich zwischen der Heimat (Anatolien) und der Fremde (Deutschland). (C: Heinze 1986: 72)

Parzarkaya ist auch der erste Band einer deutsch-türkischen Textreihe gewidmet, mit der sich der von Ahmet Dogan gegründete Ararat-Verlag⁹ Ende der 70er Jahre als erster Verlag in West-Deutschland etabliert, der sich im Sinne einer binationalen Kulturvermittlung vor allem an die Kinder der Arbeitsmigranten, aber auch an die Erwachsenen selbst richtet.

Dogan sieht seine Aufgabe als Kulturvermittler in seiner Rolle als Verleger in einer Resistenz gegen Anpassung und Übernahme einer übernationalen Massenkultur, zum anderen in der Überwindung einer ausschließlich auf die folkloristische Ebene reduzierten Kultur, die unter den Bedingungen der Migration auch zum Chauvinismus ausarten kann. (ebd.: 69)

Der hier bereits erkennbare politisch-didaktische Gestus der publizistischen Aktivitäten des Berliner Verlags verstand sich bewusst in Abgrenzung zur offiziellen, „konzeptionslose[n] Ausländerpolitik“ (ebd.: 73) und erweiterte die literarische Landschaft in den frühen achtziger Jahren um eine Stimme des Protests, die neben einem literarischen Interesse an Tradition und einer sprachdidaktischen Aufbereitung der Texte vor allem eine kritische Bestandsaufnahme sein wollte. Im Fokus stand die Schilderung der Lebens- und Arbeitsrealität türkischer Arbeiter in der BRD, bei der „die bloße Verwunderung über andere Sitten und Gebräuche nicht selten hinter handfeste Kritik an gesellschaftlichen Mißständen zurück[tritt]“ (ebd.: 70).

Einen ähnlichen gesellschaftspolitischen Anspruch verfolgte der Kunst- und Kulturverein PoLi-Kunst (Polynationaler Literatur- und Kunstverein, 1980-1985), in Frankfurt am Main gegründet durch „acht kulturschaffende, vor allem schreibende Ausländer“ (ebd.: 74). In den programmatischen Statements der Künstler- und Literatengruppe aus verschiedenen Nationen und Kulturräumen äußert sich ein Anspruch, der sich – gemäß bewährter Tradition sozialistisch geprägter Arbeiterliteratur

⁹ Das Programm des vormals in Stuttgart, dann in West-Berlin ansässigen Ararat-Verlags konzentrierte sich auf zweisprachige Ausgaben sowohl traditioneller als auch zeitgenössischer Texte türkischer Autoren, vornehmlich für Kinder und Jugendliche, sowie auf die Übersetzung zeitgenössischer türkischer Literatur ins Deutsche. Später wurde das Programm um Dokumentationen über ausländerspezifische Tagungen erweitert. Der Ararat-Verlag erzielte gerade mit seinen zweisprachigen Bänden eine bemerkenswerte Breitenwirkung (vgl. C: Heinze 1986: 68-71).

– auf die literarische Ausgestaltung eines spezifischen, proletarischen Milieus konzentriert.¹⁰

Mitglied von PoLi-Kunst kann jeder kulturschaffende Ausländer sein, der in der BRD tätig ist. Inhalte der Prosa, Lyrik, Malerei, Theater usw. der Vereinsmitglieder ist die Welt der Gastarbeiter, der sie alle angehören. (Eigendarstellung von PoLi-Kunst, zitiert nach C: Heinze 1986: 75)

Die Gruppe um die Schriftsteller Franco Biondi (Italien), Jusuf Naoum (Libanon), Rafik Schami und Suleman Taufiq (beide Syrien) trat publizistisch vor allem durch Anthologien in der von ihnen gegründeten Reihe *Südwind-gastarbeiterdeutsch* in Erscheinung.¹¹ Bereits im dritten Band beteiligten sich auch deutsche Autoren an dem Projekt, das von Beginn an unter der Prämisse eines kritischen Dialogs mit der deutschen Öffentlichkeit stand. Unter dem offensiv auf die eigenen Lebensumstände adaptierten Begriff des „Gastarbeiters“ sollte eine sozial engagierte Milieu-Kunst entstehen, die den Anspruch vertrat, das Bewusstsein bei den Betroffenen wie auch der deutschen Öffentlichkeit für die Arbeitsmigranten zu schärfen (vgl. ebd.: 31f.). Dabei wurde ausdrücklich auf eine Eingrenzung der Migrations- und Integrationsprobleme einer Ausländergruppe zugunsten einer multinationalen, solidarischen Kulturarbeit verzichtet. Ein solcherart „mit sprachlichen Mitteln verfaßter Protest gegen die bestehenden Verhältnisse“ (ebd.: 77) im Sinne einer „Literatur der Betroffenheit“, wie es Franco Biondi und Rafik Schami 1981 programmatisch verkündeten¹², stößt jedoch schnell an seine ästhetischen und literarischen Grenzen, wenn er sich, wie in diesem Fall, auf Milieustudien spezifisch geprägter Autoren konzentriert.¹³ Es kommt zwangsläufig auch in diesem Kreis hochgradig engagierter ausländischer Schriftsteller in Deutschland zu diversen Auseinandersetzungen um die Ausrichtung der eigenen Arbeit, so dass Taufiq das *Südwind*-Projekt als Erster verlässt und eine eigene Reihe gründet,

¹⁰ Vgl. bzgl. der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Gastarbeiter- und Arbeiterliteratur Biondi, Franco (1985): Gastarbeiterliteratur in der Tradition der Arbeiterliteratur. In: *Ausländer- oder Gastarbeiterliteratur. Geschichte und aktuelle Situation einer neuen Literatur in Deutschland*. Iserlohn: Evangelische Akademie Iserlohn, S. 63-64.

¹¹ Die Reihe erscheint unter dem Namen *Südwind-gastarbeiterdeutsch* in den Jahren 1980-1983 viermal im Bremer Verlag Con Edition, ab 1983 als Reihe *Südwind-Literatur* im Kieler Neuer Malik Verlag (vgl. Literaturhinweise der Fachdidaktik Deutsch/Deutsch als Fremdsprache des Instituts für Sprache und Kommunikation der TU Berlin unter Leitung von Heidi Rösch, http://www.tu-berlin.de/fak1/spboard/board.cgi?id=fadi&action=view&gul=51&page=1&go_cnt=0).

¹² Vgl. hierzu C: Thore 2004: 36.

¹³ Vgl. hierzu Karl Esselborn, der betont, dass sich bereits in den achtziger Jahren das Selbstverständnis ausländischer Autoren deutscher Sprache dahingehend ausdifferenzierte, dass man bald den vermeintlich neutraleren Terminus ‚Ausländerliteratur‘ dem der ‚Gastarbeiterliteratur‘ bevorzugte (vgl. C: ebd. 2004: 319).

weil er nicht nur die Literatur machen wollte, die das ‚Gastarbeiterdasein‘ objektiviert. Im Essener Klartext-Verlag gründete er sein eigenes Unternehmen, die ‚Reihe unterwegs‘. Schon mit diesem Titel setzt er sich von der bloßen ‚Gastarbeiterliteratur‘ zugunsten literarischer Texte von emigrierten Ausländern ab, die auch Themen aus ihren Herkunftsländern aufgreifen. (ebd.: 82)

Zu den Protagonisten der ersten Stunden sind neben den bereits erwähnten Personen und Gruppen die Aktivitäten des im Winter 1978/79 gegründeten Münchner Instituts für Deutsch als Fremdsprache (dem ersten dieser Art) unter der Leitung von Harald Weinrich und Irmgard Ackermann zu nennen. Gerade Frau Ackermann hat mit ihren Publikationen und Herausgeberschaften für eine signifikante Aufwertung der so genannten *Ausländerliteratur* in der Wissenschaft gesorgt.¹⁴ Als entscheidendes Erbe dieser Anstrengungen ist aus heutiger Sicht die in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste sowie der Robert-Bosch-Stiftung 1985 erfolgte Ausrufung des Adelbert-von-Chamisso-Literaturpreises zu sehen, der zu einer breitenwirksamen Aufmerksamkeit für deutschsprachige Literatur nichtdeutscher Autoren geführt und sich zu einem bedeutenden Preis für zeitgenössische Literatur entwickelt hat.

Neben all den unbestreitbaren Verdiensten, die mit der öffentlichen Wahrnehmung dieses literarischen Preises und seiner (mittlerweile über 50¹⁵) Preisträger einhergeht, beinhaltet die Etablierung eines *Sonderpreises* für migrationsspezifische Literatur deutscher Sprache genau jene problematisierbare und komplexe Perspektive auf Literatur von Autoren, deren Gemeinsamkeit auf der Basis ihrer nichtdeutschen Biographien behauptet wird. Dies gilt vor allem angesichts der veränderten weltpolitischen Lage seit dem Fall der Berliner Mauer, die den Blick für Autoren und Literaturen deutscher Minderheiten in Osteuropa öffnete und die Verschiedenheit für die Nominierung infrage kommender Autoren nur noch stärker betonte.

Sollte die Biographie der Autoren, ihre Staatsangehörigkeit, die Fremd- oder Zweitsprache Deutsch, das Leben in Deutschland entscheidend sein? Und wie

¹⁴ Hier vor allem: Ackermann, Irmgard (1986) (Hg.): *Eine nicht nur deutsche Literatur: zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“*. München [u.a.]: Piper. Dies. (1984) (Hg.): *Türken deutscher Sprache. Berichte, Erzählungen, Gedichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Dies. (1983) (Hg.): *Als Fremder in Deutschland. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländern*. Eingeleitet von Harald Weinrich. Mit einem Nachwort von Dietrich Krusche. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Darüber hinaus ist vor allem die internationale und mehrsprachige Literaturzeitschrift *Neue Sirene* zu erwähnen, deren Arbeit Frau Ackermann im Redaktionsbeirat begleitet. Die *Neue Sirene* veröffentlicht seit 1994 halbjährlich Literatur von deutschsprachigen Autoren nichtdeutscher Herkunft genauso wie Übersetzungen fremdsprachiger Autoren und Texte deutscher Muttersprachler (vgl. hierzu die Selbstdarstellung der Zeitschrift unter <http://www.neuesirene.de/konzept.htm>).

¹⁵ Vgl. http://www.bosch-stiftung.de/download/Liste_Preistraeger_2006.pdf

stand es dann mit den hier Geborenen und den zweisprachig Aufgewachsenen? Mit den deutschen Minderheiten im Ausland? [...] Welche Themen und Inhalte – etwa Kulturunterschiede oder existentielle Erfahrungen der Fremde und Distanz – wurden konkret erwartet? (C: Esselborn 2004: 320)

Die unterschiedlichen Fragen nach spezifischen Merkmalen dieser Literatur, deren Denomination bereits größte Schwierigkeiten mit sich bringt, lassen sich ordnen in:

- Gibt es eine Gruppenzugehörigkeit? Wie lassen sich diese Gruppe oder Gruppen beschreiben?
- Gibt es ein eingrenzbare Adressatenfeld?
- Lassen sich kulturspezifische Traditionen in Form, Sprache und Inhalt ausmachen oder überwiegt gerade die Uneindeutigkeit vorhandener Kulturspezifika? (vgl. hierzu ebd.: 320-321)

Einem Aufsatz von Irmgard Ackermann aus den frühen neunziger Jahren folgend könnte man diese Fragen einer genre-spezifischen Eingrenzung konkretisieren mit Blick auf drei mögliche Kriterien:

- Soziologisches Kriterium: Herkunft, Status in Deutschland, Sozialisierung (vgl. C: dies. ²2000: 22412)
- Sprachliches Kriterium: Sensibilität für das meist als Fremdsprache erlernte Deutsch, wobei „sprachliche Perfektion in der dt. Sprache nicht als Voraussetzung für diese Literatur gelten kann. Sprachliche und stilistische Eigenheiten lassen zudem den anderen Zungenschlag durchhören und können eine Bereicherung für die deutsche Sprache darstellen“ (ebd.: 22413)
- Thematisches Kriterium: Fremdheit in Deutschland, Klärung der eigenen Identität in der Fremde, politische Situation des Heimat- vs. des Emigrationslandes. Auch Ackermann konstatiert eine erkennbare Erweiterung der Themen vor allem bei Schriftstellern der jüngeren Generation, „aber die Perspektive von außen prägt auch weiterhin diese Literatur und verleiht ihr den eigenen Akzent“ (ebd.: 22414).

Ackermann folgert aus ihren Überlegungen, dass die Ausländerliteratur eine „besondere Stellung“ (ebd.: 22416) einnehme, indem sie folgendes leiste: Authentische Darstellung eines (ausländischen) Milieus und Förderung der interkulturellen Sensibilität durch Herstellung von Differenz (vgl. ebd.).

Aus diesem etwas diffusen und angreifbaren Profilmix ein wissenschaftlich fundiertes und praktikables Genreverständnis zu destillieren, scheint jedoch kaum möglich. Zu willkürlich bleiben die Zuschreibungen, zu sehr verharret die gesamte Begriffsfindung in

einer für die Zeit typischen *good will*-Binarität.¹⁶ Den hier skizzierten Problemen war sich die Chamisso-Preis-Jury durchaus bewusst, ganz auflösen konnte sie den „Konflikt zwischen Vereinnahmung und Ausgrenzung“ (C: Esselborn 2004: 321) freilich nicht. Vielmehr sind die aufgezeigten, klassifikatorischen Anstrengungen Spiegel einer spezifisch deutschen Hilflosigkeit angesichts unzureichend ausgebildeter Instrumente (terminologischer, politischer und gesellschaftlicher Art) im Zusammenleben mit Ausländern oder Einwanderern zweiter und dritter Generation.

(Literatur-)Wissenschaft und Politik vollziehen in den letzten Jahren jedoch eine interessante, mit Blick auf ihre gedankliche und diskursive Öffnung hin vergleichbare Entwicklung. So sehr wie gesellschaftspolitisch die Einsicht mehrheitsfähig geworden ist, dass Deutschland de facto ein Einwanderungsland ist und sich verstärkt über Fragen des Zusammenlebens und der gegenseitigen Integrationsfähigkeit der gesellschaftlichen Gruppen verständigen muss, so sehr hat die germanistische Literaturwissenschaft erkannt, dass eine Ausdifferenzierung ihres Handlungsspielraums vor dem Hintergrund vielfältigster Migrationsmuster ihrer literarischen Protagonisten überfällig ist, auch und vor allem im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Öffnung. Die Impulse für eine derartige Erneuerung im Selbstverständnis und in der wissenschaftlichen Praxis gehen – und das ist durchaus bezeichnend für die skizzierte Entwicklung – von den vermeintlichen Rändern der Germanistik aus.

[D]ie zunehmende Orientierung der Auslandsgermanistik an *German Studies* und kulturwissenschaftlichen Konzepten und an der interkulturellen Germanistik machte das Thema besonders in den Herkunftsländern der Arbeitsmigranten und in Ländern mit eigener bedeutender Migrationsliteratur interessant, speziell in den USA, wo man den postkolonialen und den aktuellen Minderheiten-Diskurs aufnahm und entsprechend ein homogenes, klar abgegrenztes Konzept von deutscher Literatur und kultureller Identität ablehnte. (ebd.: 323)

Im Zuge dieser Erneuerung schlägt die Bochumer Komparatistin Monika Schmitz-Emans vor, die „sprachbezogenen Raum-Metaphern“ mit Blick auf avanciertere Modelle aus der Literatur selbst zu überdenken (C: dies. ²2002: o.S.).¹⁷ Für ein

¹⁶ Das binäre Denken der hier skizzierten Bemühungen um eine plausible Begriffsfindung findet eine pointierte Zuspitzung im Vorwort zur ersten Chamisso-Preis-Publikation, in dem es heißt: „Ein Nichtdeutscher, der deutsch schreibt, [...] nimmt einen Dialog auf, um sich in seiner ihm zunächst fremden Umgebung verständlich zu machen und um Verständnis zu werben für die eigene Fremdheit. Wenn Nichtdeutsche deutsch schreiben, versuchen sie etwas auszusagen über das ferne Land, in dem sie leben – das heißt: sie versuchen, die Ferne zu überbrücken und in Nähe zu verwandeln“ (C: Friedrich 1986a: 7). Vgl. auch C: Thore 2004: 37f.

¹⁷ Einer Untersuchung der spezifischen Ästhetik der Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik unter Einbeziehung eines rhizomatischen Verständnismodells nach Deleuze/Guattari (vgl. C: Thore 2004: 30) verschreibt sich die Bremer Komparatistin Imaculata Amodeo in: dies. (1996): ‚*Die Heimat heisst Babylon*‘. *Zur Literatur ausländischer Autoren in*

dynamisiertes Verständnis interkultureller Prozesse leisteten die Arbeiten des Germanisten Dietrich Krusche Vorschub, der betont, dass es in der literaturwissenschaftlichen Diskussion um Fremde als Relation von Verschiedenheiten „um die Bewegung von Literatur über Distanzen (Sprach- und Kulturraumgrenzen), also um dynamische Prozesse und deren Bedingungen“ (C: ders.: 9) geht. An die Stelle einer binären, spatialen Logik von *innen* und *außen* treten Hybridisierungen verschiedenster Arten, sei es in einer sozioliterarischen Form wie bei Feridun Zaimoglus *Kanak Sprach*, sei es in der Darstellung lingualer und kultureller Zwischenwelten wie bei Emine Sevgi Özdamar.

Erschien traditionellerweise der Benutzer einer ‚Mutter‘-Sprache an sein ‚Haus‘, sein ‚Grundstück‘, seine ‚Heimat‘ gebunden, war nur der ‚Übersetzer‘ demnach zwischen den Territorien unterwegs, so wird der sprachlich Sesshafte im Zuge weitläufiger Prozesse der Migration, des Kulturtransfers und der kulturellen Hybridisierung durch den Reisenden ersetzt. (C: Schmitz-Emans ²2002: o.S.)

Darüber hinaus lässt sich ein Bemühen erkennen, Literatur von Autoren nichtdeutscher Herkunft nicht mehr wie in den achtziger und selbst neunziger Jahren, im Sinne einer die Gesellschaftsverhältnisse spiegelnden „Sozialdokumentation“ (C: Thore 2004: 22, vgl. auch 24f.) zu betrachten, sondern schlicht als das, was sie sind: Belletristik. Das ist nicht nur einem veränderten, wissenschaftlichen Duktus geschuldet, sondern auch und vor allem einem sich wandelnden Selbstverständnis der Autoren, die längst nicht mehr ihre soziale Situation, sondern, wenn überhaupt, die Alltäglichkeit ihrer Autorschaft betonen. So bildet sich in jüngster Zeit ein neuer Autorentypus heraus, der – gerade auch im Licht *nicht* forcierter Migrationen, wie das von Schmitz-Emans benutzte Bild des Reisenden bereits evoziert – zunehmend die *Bewegung* zwischen erkenn- und benennbaren Räumen fokussiert.¹⁸ Will man sich nicht mehr nur auf vorhandene Raumkonzepte verlassen und damit „nationalliterarischen (und mitunter auch nationalstaatlichen) Verfahren der Ausbürgerung“ (C: Ette 2005a: 40) vorbeugen, wird die Notwendigkeit deutlich, sich – entsprechend der konstatierten Beschaffenheit der Forschungsgegenstände – dynamischeren Begriffskonzepten zuzuwenden. Dabei geht es keineswegs um den „Wunsch nach Beendigung der Hervorhebung von

der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag. Für einen Forschungsüberblick zur MigrantInnenliteratur in Deutschland verweise ich auf C: Thore 2004: S. 23-35, sowie Blödnor, Andreas (2006): Migration und Literatur. Migration in Literatur. Auswahlbibliographie (1985-2005). In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur.* München: edition text+kritik, S. 266-272.

¹⁸ Leider belässt es die Autorin bei der Akzentuierung dieser Bewegungsmuster und führt die Möglichkeiten einer solchen Verschiebung des eigenen literaturwissenschaftlichen Blicks angesichts sich verändernder Literaturen nicht weiter aus.

Migrantenliteratur, ausgedrückt durch den Vorschlag von Bezeichnungen, die diese unsichtbar, übersehbar machen” (C: Thore 2004: 41). Vielmehr rückt eine Literatur ins Blickfeld, deren Produktionsbedingungen und Aussagekraft nicht in einem interkulturellen Kommunikationsmuster von Migranten- vs. Nationalliteratur zu erschließen sind, sondern vielmehr die literarische Praxis eines heterotopischen, transkulturellen Schreibens zwischen den Welten abbilden im Sinne einer fortwährenden „*Querung* verschiedener Sprachen und Kulturen” (C: Ette 2005a: 188).

Gerade weil sie nationale wie nationalliterarische Grenzziehungen aufzeigt *und* überschreitet, dynamisiert sie das oftmals statische Konzept einer Migrationsliteratur, die nicht länger in der Migration ihre einzige Bedingung findet [...]. Eine Fortschreibung, [...] die nicht auf das Verschwinden der Orte und Räume, sondern auf deren Vervielfachung und Dynamisierung hinausläuft. (ebd.: 193)

1.3 Literaturen ohne festen Wohnsitz: über den literaturwissenschaftlichen Entwurf eines ZwischenWeltenSchreibens

Einen ersten, wenn auch umfassenden und hochschulpolitisch wie diskursiv programmatischen Schritt in diese Richtung gehen die vom Potsdamer Literaturwissenschaftler Ottmar Ette in seiner jüngsten Monographie¹⁹ eingeführten Horizont-Begriffe „ZwischenWeltenSchreiben” und „Literatur ohne festen Wohnsitz”. Ziel dieses Buches ist es, eine Erweiterung literaturwissenschaftlicher Denk- und Erklärungsmodelle angesichts fortschreitender transnationaler Lebens- und Migrationsprozesse anzustoßen, die sich in zunehmendem Maße als Themen, Motivfelder und biographische Kontexte in die zeitgenössischen Literaturen der Welt einschreiben. Doch bezieht sich das Konzept eines „ZwischenWeltenSchreibens” nicht allein auf die Fokussierung migrationsspezifischer Leitmotive. Vielmehr soll der Blick für eine lebenspraktische und produktionsästhetische Verschiebung kultureller und wohnortspezifischer Orientierungsräume geschärft werden, die zunehmend die Schreibpraxis und das autoritative Selbstverständnis verändern.

Wir wohnen einer generellen, auch nationalliterarische Strukturen erfassenden Vektorisierung aller (Raum-)Bezüge bei, auf die es literartheoretisch wie terminologisch zu reagieren gilt. (C: Ette 2005a: 19)

¹⁹ S. C: Ette 2005a. Zu seiner Zeit im Wissenschaftskolleg zu Berlin, während der dieses Buch entstanden ist, vgl. Ette, Ottmar (2006): Willkommen im Aufbruch. In: Dieter Grimm (Hg.): *Wissenschaftskolleg zu Berlin. Jahrbuch 2004/2005*. Berlin: Wissenschaftskolleg zu Berlin, S. 48-57.

Darüber hinaus verbindet sich mit dem Konzept neu zu erschließender „ZwischenWelten“ der fachtheoretische Anspruch, ein transareales Wissenschaftsverständnis zu begründen, das Defizite in der rein auf die kulturellen Zentren der USA und Europa fixierten Area Studies ebenso überwinden soll, wie es dazu beitragen kann, die Literaturwissenschaften im Allgemeinen und die Romanistik im Besonderen in ihren Leitgedanken neu auszurichten und zu modernisieren. „ZwischenWelten“ ist jedoch keineswegs „einem metaphorischen Konzept verpflichtet, das die Wirklichkeit als primär räumlich auffasst“ (C: Schmitz-Emans 2002: o.S.).

Transarealen Studien geht es weniger um Räume als um Wege, weniger um Grenzziehungen als um Grenzverschiebungen, weniger um Territorien als um Relationen und Kommunikationen. Denn unser Jetztzeitalter ist ein Netzeitalter. Es verlangt nach mobilen und relationalen, transdisziplinären und transarealen Wissenschaftskonzepten und einer bewegungsorientierten Begrifflichkeit. (C: Ette 2005a: 26)²⁰

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 die (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 Literarräume 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

²⁰ Hierbei ist auffallend, dass an allen von Ette entwickelten Trans-Theoremen stets etwas spezifisch Perpetuives mitgedacht ist. Mit anderen Worten: Das Entscheidende an der Qualität eines transnationalen, transarealen oder translingualen Phänomens ist ein gewisser Frequenzgrad, der begrifflich meist mit den Worten „(be-)ständig“, „unabschließbar“ oder „unablässig“ eingefasst wird (vgl. C: Ette 2005a: 20-22). Man könnte auch, freilich mit einer anderen Akzentuierung, von einer Faszination am Instabilen, am Nicht-Fixierbaren sprechen, die aus der Trans-Fokussierung resultiert, mit der man die zu untersuchenden Phänomene betrachtet.

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?²¹

Der Umgang mit den Kategorien und Zuordnungsprinzipien 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 (weiterhin im Kontext nationaler Sprachgemeinschaften organisierten) Literaturmärkten 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.‘ (C: Wienroeder-Skinner 2004: o.S.)

²¹ 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.

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 Literatur nennen, um entscheidende, *gesellschafts-politisch* relevante Komponenten. Denn Autoren solch vielgestaltiger Provenienz geben nicht nur mit ihren Lebensläufen, sondern vor allem mit ihrer Literatur auf unterschiedlichste Weise Zeugnis von migratorischen Biographien und Schicksalen, von gesellschaftlichen Wandelprozessen, die uns alle betreffen.

Mit ihren wechselseitig sich überlagernden Räumen und Bewegungen ermöglichen die Literaturen der Welt, Einschließungs- und Ausschließungsprozesse, Traditionen und Traditionsbrüche, multi-, inter- und transkulturelle Abläufe aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig zu betrachten und spielerisch zu erproben. (C: Ette 2005a: 42)

Durch die Lektüre spielerisch zu erproben, könnte man hier wohl ergänzen. Anders gesagt: 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 eingeschrieben. Eine Ressource, welche die Lektüre frei legt. Etwas idealistisch formuliert ließe sich sagen: Die Lektüre dieser spezifischen Literaturen der Welt enthält das Potenzial eines komplexeren Verständnisses der Welt, in der wir leben. Eine Welt, die in der Entwicklung ihrer vergangenen Jahre und Jahrzehnte zunehmend geprägt ist vom Eindruck globaler Migrationen von Menschen, Kulturen, Ideologien, Wissen und Produktions- sowie Verwertungszyklen. 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 Kulturblöcke 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. (ebd.: 42)

An diese Vorstellung einer durchaus im Politischen wirkmächtig werdenden Literatur als Speichermedium von Lebenswissen knüpfen die bereits eingangs erwähnten Forderungen einer Neuformulierung der Philologien als lebenswissenschaftlich ausgerichtete Disziplinen der Literatur- und Kulturwissenschaft an (vgl. ebd.: 25f., 43). Der Begriff Lebenswissen versteht sich hierbei als ein relationales Verhältnis von Wissen und Leben zueinander,

ebenso ein Wissen über das Leben wie ein Wissen des Lebens von sich selbst, ebenso ein Wissen als wesentlicher Bestandteil des Lebens (und Überlebens) wie eine fundamentale Eigenschaft von Leben überhaupt, ebenso ein Wissen zum Leben wie ein Wissen im Leben. (C: Ette 2004a: 12)

Angewendet auf die spezifischen Bedingungen eines ZwischenWeltenSchreibens

verbindet sich mit dem Begriff des Lebenswissens darüber hinaus die Fähigkeit, gemäß jeweils verschiedener Logiken *zugleich* denken und handeln zu können. [...] Aus diesen Überlegungen leitet sich keineswegs die Behauptung ab, daß Literatur eine Art »höheres Lebenswissen« bereithielte, wohl aber die Überzeugung, daß sie in verdichteter Form je unterschiedliche Bestände von Wissen über und zum Leben in Szene zu setzen und damit zu erproben vermag. (C: Ette 2005a: 69)

Dass Ette so vielfältige semantische Angebote in der Erklärung des Begriffs „Lebenswissen“ macht und dabei eher offen bleibt als konkret wird, ist durchaus im Sinne des Projekts. Wissen meint hier nicht die Akkumulation eindeutiger Sachverhalte, nicht die Annahme unverrückbarer Wahrheiten, der (Horizont-)Begriff bezeichnet also nicht *ein* Wissen, sondern vielmehr das Konkurrieren und Interagieren unterschiedlicher Wissensbestände, die mit den Mitteln und auf der Ebene der Literatur ein spezifisches Miteinander erzeugen, aus dem lebenspraktischer Erkenntnisgewinn gezogen werden kann. Das heißt auch, von einer Literatur als Träger durchaus widersprüchlicher Bestände von Wissen zu sprechen, denn „das Leben geht im Singular *einer* Logik, *einer* Perspektive nicht auf, sondern setzt den Widerspruch, die Widersprüche voraus“ (ebd.: 71). Lebenswissen als Pluralwort vielfältiger Wissensbestände, das

als modellhafte Vorstellung wie als beschreibende Aneignung von Leben verstanden werden [kann], wobei die Selbstreferentialität und Selbstreflexivität aller Prozesse des Lebenswissens von herausgehobener Bedeutung sind. (C: Ette 2004a: 12)

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 von 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.

1.4 Der Weg dieser Arbeit

Für die Anwendung (und letztlich auch: für die Überprüfung) 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. So ist es nur folgerichtig, wenn sich eine Beschäftigung mit Literaturen ohne festen Wohnsitz (neben vielen anderen möglichen Forschungsobjekten) orientiert an Autoren, deren Muttersprache nicht oder nicht ausschließlich die Sprache ihrer literarischen Arbeit ist. Diesen Weg verfolgt auch die vorliegende Arbeit.

Anhand ausgewählter Texte der deutschsprachigen Schriftstellerin ungarischer Herkunft Terézia Mora und des mexikanischen Schriftstellers italienischer Herkunft Fabio Morábito soll verdeutlicht werden, mit welcher unterschiedlichen auktorialen Voraussetzungen, produktionsästhetischen Strategien und leitmotivischen Schwerpunkten literarische Gegenwelten erzeugt werden, die aus dem Innern einer als vielfach fremd empfundenen Welt sprechen und von dort Zwischenweltfiguren und Bewegungsmuster entstehen lassen, die zu verstehen und in die einzutauchen sich allemal lohnt, wenn es darum gehen soll, zu einem tieferen Verständnis dieser (ökonomisch wie kulturell wie analytisch) immer wichtiger werdenden Wissensressourcen vorzudringen. Dabei erfüllen die hier vorgestellten Texte nicht nur die Funktion einer Bestätigung oder Befragung vorhandener analytischer Modelle, sondern es geht im Sinne einer lebenswissenschaftlich ausgerichteten Philologie der Literaturen der Welt ebenso darum von der Literatur für die Wissenschaft zu lernen. In dieser Vorstellung artikuliert sich eine *literarische* Wissenschaftspraxis, die sich bewusst auf die Sprachkunst der Literatur als Möglichkeit einer Fortschreibung der Wissenschaftssprache einlässt und somit das Literarische selbst in die Theorie einschreibt.

Bezogen auf die beiden hier vorzustellenden und ausführlich zu analysierenden Autoren heißt das jedoch keineswegs, zu homogenen Ergebnissen zu gelangen, die das bisherige (betont breite) Begriffsfeld fest oder *fester* legen. Es geht vielmehr darum, dieses in der Anwendung auf die vorliegenden Texte zu erproben und darüber hinaus den spezifischen Gehalt der jeweils unterschiedlichen Texte darzustellen. So ist dies auch keine komparatistische Arbeit, die sich um möglichst große Nähe zwischen beiden Autoren oder ihren Texten bemüht. Das wäre auch ein müßiges Unterfangen. Denn sowohl in ihrem Umgang mit migratorischen und transkulturellen Leitmotiven wie auch in den narrativen, konzeptuellen und diskursiven Strategien unterscheiden sich die Texte Fabio Morábitos grundsätzlich von denen Terézia Moras.

Das gilt genauso für die Analyse ihrer Autorschaft. Mora lebt seit ihrem 18. Lebensjahr in Berlin und gehörte in Ungarn zur deutschen Minderheit, wuchs mit zwei Muttersprachen, Deutsch und Ungarisch, auf. Ihre Beziehung zu Deutschland, der deutschen Sprache und der Stadt Berlin ist um ein vielfaches direkter, näher und ungebrochener als die des DAAD-Stipendiaten Morábito, dessen eingeschränkte Deutschkenntnisse während seiner Zeit in Berlin nur eine begrenzte Nähe zu seinem Umfeld zuließen. Morábito verbleibt erkennbar in der Rolle des Außenstehenden, der – zwar mit viel Sympathie, aber ebensolcher Distanz – auf Berlin und seine Menschen schaut. Zudem ist Morábito als Autorfigur und –konfiguration um ein vielfaches deutlicher aus seinen Texten herauslesbar, da *También Berlín se olvida*²² die autobiographische Dimension nicht scheut, sondern sie explizit in den Text einbaut. Ganz im Gegensatz zu Moras Roman *Alle Tage*, der kaum autobiographische Passagen anbietet, sondern im Gegenteil ein spezifisches Universum herkunftsvariabler Figurenprofile entstehen lässt, die zwar alle in dieser einen deutschen Stadt, in der man Berlin erkennen kann, aber nicht muss, aufeinander treffen, aber in kaum einem Fall dort ihren Ursprung haben.

Als Autoren, die fern ihrer Geburts- und Jugendheimat als Emigranten in einer anderen Sprache gelernt haben zu schreiben, lassen sich beide nur als Gegenpole, nicht aber als beispielhaft für einen gleichen Typus verstehen. Wo Mora nach Jahren einer gefühlten Exotisierung aufgrund ihrer ungarischen Herkunft Diskussionen um ihre Andersartigkeit im Kontext deutschsprachiger Literatur mittlerweile ablehnt, stellt

²² Ü: *Auch Berlin vergisst man.*

Im Folgenden werde ich, so wie hier geschehen, spanische Sätze im Fließtext in der jeweils folgenden Fußnote übersetzen. Für alle eingerückten Zitate verweise ich auf Kapitel 5.7, wo ich die Übersetzungen nach dem Schema *Ün* (Ü1, Ü2, Ü3, usw.) chronologisch aufführe.

Morábito in den vielen Interviews, die von ihm zu lesen sind, sein „Ausländertum“ durchaus heraus: „Siempre me he sentido [extranjero]”²³ (Morábito en B: Vidriales 2000: o.S.). Doch auch wenn Mora und Morábito ihre eigene Biographie gänzlich anders mit Blick auf ihre Literatur verstehen, behandeln beide intensiv Fragen von Herkunft, Identität und Fremde in ihren Texten. Es sind sogar, so eine der Arbeitsthemen dieser Untersuchung, zentrale Motivfelder, ohne die ein Verständnis ihres bisherigen Werks kaum möglich erscheint.

Es handelt sich also, kurz gesagt, um zwei gänzlich unterschiedliche Typologien von ZwischenWeltenSchreibern, die nur bedingt in ihren Autorenprofilen und kaum in ihren Texten aufeinander beziehbar sind. Gerade deshalb aber scheint es mir sinnvoll zu sein, sie in *einer* Studie zu behandeln, um an den aufzuzeigenden Differenzen zwischen diesen Typen ein möglichst präzises abgestecktes Panorama vorhandener und zukünftiger Untersuchungsfelder sichtbar zu machen.

²³ Ü: „Ich habe mich immer als [Ausländer] gefühlt“

2. ZWEITER PARCOURS: Sopron – Berlin – B.

2.1 Terézia Mora: „so deutsch wie Kafka“

1971 in der Provinz Sopron in Ungarn geboren, bewegte sich Terézia Mora von Beginn an zwischen zwei Welten. Als Teil der deutschen Minderheit in Ungarn lebte sie ein „Außenseiterleben“ (B: Weidemann 2004: 27), von dem sie literarisch in den dunklen, von den Entsaugungen einer feindlichen und archaischen Dorf-Welt erzählenden Geschichten ihrer ersten Publikation *Seltsame Materie* 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 Abwesenden durch die Grenze. Sie ist allgegenwärtiger Fluch und Projektionsfläche innerster Sehnsüchte, die in Gewalt oder Alkohol ertränkt werden: „alles ist hier Grenze“ (A: Mora 1999: 58). Die Anlage der Erzählungen, ihr Umgang mit menschlichem Leid 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. (B: Birnbaum 2000: 639)

Diese *Grenzfiktionen* erzählen von einer Heimat, auf der ein Tabu liegt. Ihr prekäres Wesen als Ort der Unruhe und des Untergangs wird verstärkt durch die elterlichen Verbote: „Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier“ (A: Mora 1999: 9).²⁴ Das Erzählbare wird im desaströsen *hier* der Heimat zu einer eigenen Grenze zwischen Sag- und Unsagbarem.

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 mit verschiedenen literarischen

²⁴ 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 B: Stopka 2001: 147-151 und allgemeiner C: Harder 2001).

Übersetzungen. Besonders die Übertragung von Péter Estherházy's *Harmonia caelestis* 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 familienzerstenden Alkoholismus des Großvaters erzählenden Kurzgeschichte ‚Durst‘²⁵ den Berliner Nachwuchswettbewerb, sondern auch einen Vertrag mit dem Rowohlt Verlag (vgl. B: 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 hochnäsiger, 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. (B: *Literaturen* 2005: 30)

Die Frau, die als junge Schriftstellerin jede eindeutige 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“ (B: *foreigner.de*). 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. (B: *foreigner.de*: o.S.)

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-

²⁵ Hier wie im Folgenden verwende ich einfache Anführungszeichen für Titel von Erzähl- oder Lyriktexten, die nicht einzeln, sondern als Teil eines Erzähl- oder Lyrikbandes erschienen sind. Titel von Monographien wie *Seltsame Materie* oder *También Berlín se olvida* werden ebenso kursiv gesetzt wie Betonungen des Autors im Fließtext. Zweifache Anführungszeichen sind Zitaten vorbehalten.

deutsche Kind geprägt: „Ich selbst empfand das Leben dort oft als sehr bedrohlich und gefährlich“ (B: *foreigner.de*: o.S.), Kinder waren „so etwas wie kleine Tiere“ (ebd.). Aus dieser *eigenen Fremde* flüchtet sie bald in das Umbruchs-Berlin der ersten Nachwendjahre und wird nach anfänglichen, wirtschaftlichen Schwierigkeiten schnell heimisch: „Ich habe hier keine Fremdheitsgefühle. Fremd war ich in dem ungarischen Dorf“ (B: *Literaturen* 2005: 28). 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. A: Mora 2000a: 168). Und auf den Ausspruch eines Journalisten, dass Mora so wie einige ihrer Kollegen (hier: Wladimir Kaminer, 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“ (B: *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. (A: Mora 2000: 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. Bei gleichzeitiger Benennung eines (in der Zeitgeschichte verortbaren) Raumes übergibt sie die Frage nach ihrer Herkunft und Nationalität dem ironisierenden Spiel und extrapoliert die eigenen Wurzeln in einen hypothetisch-fiktionalen, transregionalen Raum.

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. (A: Mora 2004b: o.S.)²⁶

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 Kapitel 5.2).

2.2 Der Roman *Alle Tage*

Terézia Moras Debütroman *Alle Tage*, 2004 im Luchterhand Literaturverlag erschienen, ist nach dem Erzählband *Seltsame Materie* ihre zweite literarische Publikation 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“ (B: Spreckelsen 2004: L7), „ein düster schillerndes Buch, poetisch und gelehrt“ (B: Jandl 2004: 66), ein „wahres Wunderbuch [...] voller schönster Seltsamkeiten“ (B: Weidemann 2004: 27) und schließlich: „Man liest und ist berauscht. Avantgarde und Genuss passen ausnahmsweise einmal zusammen“ (B: Magenau 2004: 9). Der Literaturbetrieb hat es entsprechend gewürdigt: Eine Taschenbuchausgabe ist kürzlich erschienen, 2005 bereits lag ein Hörbuch vor und am 22. März 2006 wurde eine Hörspielfassung des „grandiosen Romandebüts“ (B: Deutschmann 2006: 40) im NDR ausgestrahlt. Von ihrem Erfolg sprechen auch die zahlreichen Auszeichnungen und Förderpreise: Allein für *Alle Tage* hat Terézia Mora bisher vier Literaturpreise verliehen bekommen.²⁷

„Alle Tage“, so heißt auch ein Gedicht aus *Die gestundete Zeit*, dem Lyrikband, mit dem Ingeborg Bachmann 1953 schlagartig berühmt wurde. Terézia Mora hatte ihr bereits mit

²⁶ „Pannonien [...] war von 9 bis 433 eine Provinz des Römischen Reiches und wurde bis Mitte des 1. Jahrhunderts Illyricum inferius genannt. Die Provinz umfasste die westliche Hälfte des heutigen Ungarn, das Burgenland, Teile des Wiener Beckens, Syrmien in Serbien sowie das zwischen Drau und Save gelegene Gebiet des heutigen Slowenien und Kroatien“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Pannonien>). Auch heute noch wird die an die Slowakei, Österreich, Slowenien und Kroatien angrenzende Region im Westen Ungarns Pannonien oder Transdanubien genannt (vgl. <http://www.hungary.com/main.php?folderID=960>), verwaltungsrechtlich ist dieser Name jedoch nicht von Bedeutung. Vielmehr scheint der heutige Gebrauch touristisch-kommunikativen Interessen zu folgen.

²⁷ Förderpreis für Literatur der Akademie der Künste Berlin 2004, Preis der LiteraturNord 2004, Mara-Cassens-Preis 2004 sowie den Preis der Leipziger Buchmesse 2005 (vgl. Homepage von Terézia Mora: <http://www.tereziamora.de/Bibliographie/bibliographie.html>).

den Erzählungen ‚Gier‘ und ‚Der Fall Ophelia‘ ihre literarische Referenz erwiesen.²⁸ 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]“ (C: dies. ⁴1985: 28). Erst kürzlich hat Mora betont, dass diese Verweise auf die große österreichische Autorin kein Zufall sind. Im Rahmen der Verleihung des Bachmann-Preises 2006 hielt sie am 17. Juni einen Vortrag in der Reihe „Reden über Ingeborg Bachmann“, in der sie betont, dass die Auseinandersetzung mit Bachmanns Texten ihr über schwierige Phasen an der Arbeit zu *Alle Tage* geholfen hat.²⁹

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).³⁰ Gebeutelt von einem schweren Gasunfall, den er nur knapp überlebt hat, 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 verlief und – wie lange? – in den Krankenhausfluren herumirrte, bis Bora ihn fand. [...] Ein weiteres Symptom war, ist, dass er den Zettel ruhig hätte wegwerfen 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)

²⁸ Im Umkreis von Bachmanns *Simultan*-Band entstand das Erzählfragment ‚Gier‘ (vgl. B: 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“ (A: 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“ (B: Prutti 2006: 94).

²⁹ 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“ (B: Nüchtern 2006: o.S.).

³⁰ Im Folgenden verwende ich das Sigel AT für Mora, Terézia (2004a): *Alle Tage*. München: Luchterhand Literaturverlag, s. 5.1 Bibliographie.

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 Ilija 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 Wandschranks 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 Abel etwas zu bedeuten. Doch auch der legalisierte Aufenthalt kann Abels Leben nicht beruhigen, im Gegenteil: Seine schäbige Wohnung unterm Dach verwahrlost 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“ (B: Kraft 2005: 121) ist um ein Vielfaches komplexer.

2.2.1 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. (B: 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.³¹ Die Kapitelzählung beginnt somit erst im zweiten Kapitel, gleichzeitiger Beginn der Binnenerzählung.³² Im Romanaufakt, 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 wir zum ersten Mal seiner Frau Mercedes begegnen. 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

³¹ Für eine detaillierte Ansicht des Inhaltsverzeichnisses, welches im Buch nicht eigenständig verzeichnet ist, verweise ich auf Kapitel 5.4 im Anhang.

³² Die acht Binnenkapitel geben im Groben tatsächlich den chronologischen Ablauf von Abels Leben wieder, beginnend bei seiner Jugend in der 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.

eine zweite, die ebenfalls im ersten, sowie im letzten 0-Kapitel erzählt wird: nennen wir es Präsenz 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.³³ Dieses zweite Präsenz bildet die zeitliche Orientierungsebene, von welcher aus die vielen Episoden aus Abels Leben in den folgenden sieben Großkapiteln der Binnenhandlung erzählt werden.³⁴

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. Formal und diskursiv schließt „Zentrum“ die Lücke zwischen den zwei Präsenzzeiten der Rahmenerzählung, inhaltlich bedeutet es aber die größtmögliche Entfernung von Chronologien oder Zeitabläufen. 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. „Zentrum“ ist der chronologische Anschlusspunkt zwischen Präsenz 2 (Montag) und 1 (Freitag), denn Abel schluckt die Überdosis wenige Stunden nach dem geplatzten Gerichtstermin und wacht erst wieder am Ende der Woche auf.

Alle Tage verfügt in seiner Erstausgabe über kein eigenständiges Inhaltsverzeichnis. Die hier ausgeführten narrativen Strukturmerkmale des Romans werden also nur sehr begrenzt sichtbar gemacht. Das ist insofern auffallend, als dass der hiermit erweckte Eindruck einer nur schwach visualisierten Gliederung des Textes die hohe Anzahl genau organisierter Groß- und Unterkapitel dem Leser zuerst vorenthält und somit erst im Laufe der Lektüre, Kapitel für Kapitel, offenbart. 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 sich erst beim Lesen erschließen und dort regelmäßig ein Gefühl diegetischer Orientierungslosigkeit entstehen lassen. Man fragt sich häufig: *Wann* genau

³³ 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 richtungsweisende 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.

³⁴ Die Binnenkapitel I-VII bilden als Ganzes in ihrem Verhältnis zum Präsenz 1 und 2 der 0-Kapitel eine beinahe *komplette* Analepse, die – würde man ihre vielfachen diskursiven Anachronien diegetisch ordnen – Abels Leben mit nur wenigen Auslassungen schildern. Vgl. zum Gebrauch dieser wie der im Weiteren verwendeten narratologischen Begriffe C: Genette ²1998, dort vor allem: S. 21-54.

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.

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. (B: 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.³⁵ 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.³⁶ 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.

2.2.2 Erzähltechnik

Der Grund, warum ich zu schreiben angefangen habe, sagte Alegria zu einem früheren Zeitpunkt, mutmaßlich ebenfalls zu Omar, war, dass mir das Leben von Anfang an als zu anstrengend vorkam. Alles und jeder, der mir begegnete, stürzte mich in Verwirrung und raubte mir fast den gesamten Lebensmut. Ich fühlte mich ohnmächtig und wütend. Alles hatte diese Wirkung auf mich, bis auf die Figuren, die ich seit frühester Jugend selbst erfand. Ich bin glücklich und

³⁵ Diesen Eindruck bestätigt die Autorin im Interview, vgl. Mora in Kapitel 5.2.

³⁶ Konstantins und Abels Wiedersehen in einem Park nach sieben Jahren, in denen sie sich nicht gesehen hatten, wird mit einem Satz auf S. 85 *an erzählt*, um dann 248 Seiten später wieder aufgenommen und zu Ende erzählt zu werden. Narratologisch gesprochen handelt es sich um eine interne, homodiegetische, repetitive Prolepse, die, auf S. 333 mit einem Wechsel des narrativen *point of view* wieder aufgegriffen und als kompletive Anachronie (innerhalb des Diskurses hier ebenfalls proleptisch) von dem Punkt, wo sie abgebrochen wurde, weiter erzählt wird.

stolz, dass es mir gelungen ist, mittlerweile alles, was mir begegnet, so zu betrachten, als hätte ich es erfunden. Seitdem kann ich jeden lieben. (AT: 42-43)

Die kleinteilige Ordnung des Romans auf der Makroebene von Groß- und Unterkapiteln wird auf der Mikroebene der Erzählung um ein Vielfaches ausdifferenziert und erweitert. Es scheint, so suggeriert das hier aufgeführte Beispiel eines vermeintlichen Gespräches zwischen Omar und seinem Krimis schreibenden Großvater Felix Alegria, eine gewisse Strategie des Romans zu sein, dass man im ersten Moment oft nicht genau weiß, wer zu und mit wem eigentlich spricht. Manchmal, wie hier, löst der Roman diese Rezeptionslücken auf, versieht die Auflösung aber zugleich mit einem relativierenden „mutmaßlich“ (s.o.). An anderen Stellen sind es nur versteckte Hinweise, die die Zuordnung und Direktionalität des Sprechers, sei es Erzähler- oder Figurenstimme ermöglicht. Mit anderen Worten: Mora spielt mit der *Rederichtung* ihrer Erzählung und das so gekonnt und vielseitig, dass es sich lohnt, diesen Aspekt ihres Schreibens genauer zu betrachten. Ein ausführliches Beispiel soll diese These erläutern.

Der diegetische Rahmen der Szene ist schnell erzählt: Professor Tibor bekommt am Sylvesterabend einen Anruf seines Studenten Abel Nema, der auf einer Polizeistation festgehalten wird. Ohne weiter nach den Gründen zu fragen, verlässt Tibor seine Gäste und wartet auf der Wache sichtlich erregt auf die Freilassung seines Studenten, für den der Professor als Leumund fungieren soll. Nach über zwei Stunden, in denen nichts passiert, platzt dem ungeduldigen Tibor der Kragen.

Die vierte Zigarette zündete er nur noch an, warf sie gleich weg, marschierte wieder hinein und bot eine filmreife Vorstellung. Er brüllte die Bullen an. Ihnen ist wohl jeder Recht etc.? Was denken Sie, mit dem Sie es zu tun haben etc.? Beruhigen Sie sich Professor, sagten die Bullen unbeeindruckt. So darf man sich bei uns nicht benehmen.

Tibor hörte auf zu brüllen. Er verlegte sich darauf, in schnellem Tempo im Warteraum auf und ab zu laufen.

Hör auf mit dem Scheiß und setz dich!

Er warf einen Blick in die Richtung. Irgend ein fatter Prolet. Er lief weiter.

Setz' dich, hab ich gesagt! Du machst mich ganz kirre!

Aber das Hutzelmännchen wollte nicht hören, und der Fette spürte deutlich, dass er verzweifeln würde, wenn das so weiter ginge, die einzige Lösung wird sein, den Zwerg aus seinem Anzug zu schubsen. Er stemmte gerade die Hände auf die Knie, um sich vom Sitz hoch zu drücken, da wurde der Herr Professor aufgerufen und (beinahe) alle waren gerettet.

Da keiner der einflussreichen Personen, die die andere Nervensäge (Konstantin) als Fürsprecher genannt hatte, auffindbar war, fragte man Professor B., ob er diesen auch kenne. Tibor schüttelte ungeduldig den Kopf. Lassen Sie jetzt meinen Studenten raus oder nicht! (AT: 127-128)

Dieser lange Auszug verdeutlicht anschaulich, auf welcher eleganten Weise es Terézia Mora gelingt, eine erzählerische Nähe zu den Figuren und Ereignissen zu erzeugen, die den sprachlichen Registersprung genauso souverän beherrscht wie die rasend schnellen Wechsel des erzählerischen *point of view*. Die beständig zwischen den Figuren und einem übergeordneten Erzähler wechselnde Fokalisierung führt zu einer narrativen Stimmenvielfalt, die dem Text eine ungewöhnliche Tiefe und Dynamik verleiht. Es entsteht eine Parallelität von Information, Kommentar und einer Art erzählerischem O-Ton, der trotz seiner Anordnung auf den unterschiedlichsten narrativen Ebenen federnd leicht und wie selbstverständlich erzählt erscheint. Eine Komplexität, die auch deshalb beeindruckt, weil sie dem Leser kaum eine Anstrengung abverlangt.³⁷ Schauen wir genauer hin.

Eine kommentarfreudige Erzählerstimme eröffnet die Szene:

Die vierte Zigarette zündete er nur noch an, warf sie gleich weg, marschierte wieder hinein und bot eine filmreife Vorstellung. Er brüllte die Bullen an.

Nun folgt Tibors aufgeregtes Geschrei in zwei Sätzen.

Ihnen ist wohl jeder Recht etc.? Was denken Sie, mit dem Sie es zu tun haben etc.?

Auf den ersten Blick erscheinen sie wie direkte Rede, es entsteht der Eindruck: So schreit Tibor die Polizisten an. Tatsächlich versteckt sich in ihnen aber ein Erzählerkommentar, es handelt sich um eine Raffung. Denn Tibor schreit nicht „etc.“, der Erzähler fügt es der – vermeintlichen – direkten Rede Tibors an. Der Text signalisiert wie in einer Regieanweisung: Tibor schreit wütend, es ist aber nicht so wichtig, *was* genau er dabei sagt.

Darauf folgen zwei Sätze direkter Rede der Polizisten mit einer kurzen Zuordnung der Polizistenstimme durch den Erzähler, der wie schon zuvor von „Bullen“ spricht. Ein, man könnte sagen, *Tibor-naher*, tendenziöser Erzähler.

Beruhigen Sie sich Professor, sagten die Bullen unbeeindruckt. So darf man sich bei uns nicht benehmen.

Es folgt die Erzählerstimme:

Tibor hörte auf zu brüllen. Er verlegte sich darauf, in schnellem Tempo im Warteraum auf und ab zu laufen.

³⁷ Neben dem im Folgenden auszuführenden Beispiel ließen sich zahlreiche andere Stellen aufzeigen. Vor allem Dankos innere Rede bei seinem nächtlichen Spaziergang mit Abel (vgl. AT: 195f.) fängt Moras Fähigkeit zu figurennaher Phrasierung des Erzähltons bei gleichzeitiger Variabilität der Erzählebenen besonders gut ein.

Nun geht es ansatzlos über zur direkten Rede einer in diesem Moment eingeführten Nebenfigur, denn offenbar wartet neben Tibor eine weitere Person auf der Polizeistation.

Hör auf mit dem Scheiß und setz dich!

Es folgt die Erzählerstimme, die eindeutig Tibor fokussiert.

Er warf einen Blick in die Richtung. Irgend ein fetter Prolet. Er lief weiter.

Der mittlere dieser drei Sätze, in knapper, für den Roman typischen Parataxe gehalten, wirkt wie eingeschoben. Es handelt sich um Tibors innere Rede zwischen zwei Erzählersätzen. Das signalisiert die Sprache, denn der Mann ist nicht etwa ein „dicker Arbeiter“, sondern „irgend ein fetter Prolet“. Eine nächste Stimm-Ebene, kommentarlos dazwischen geschaltet. Sofort geht es in direkter Rede zurück zum genervten Mann im Warteraum:

Setz' dich, hab ich gesagt! Du machst mich ganz kirre!

Ab hier wechselt die Perspektive endgültig. Aus der Tibor-nahen Erzählerstimme wird eine „fetter Mann“-nahe Stimme, wenn auch nicht identisch mit der des Mannes. Sie übernimmt nur in einzelnen Worten seinen Duktus: sie wechselt den Blickwinkel. Das signalisieren deutlich die Beschreibungen, mit denen der Mann Tibor beehrt: „Hutzelmännchen“ und „Zwerg“. Bis dato hatte das Buch keine Information über Tibors Körpergröße mitgeteilt, sie wird hier nebenbei eingeschoben.

Aber das Hutzelmännchen wollte nicht hören, und der Fette spürte deutlich, dass er verzweifeln würde, wenn das so weiter ginge, die einzige Lösung wird sein, den Zwerg aus seinem Anzug zu schubsen.

Es folgt ein längerer Abschnitt der Erzählerstimme, dieses Mal mit einer Polizei-nahen Einfärbung. Denn nur die Polizei könnte in dieser Situation die Einschätzung über den ebenfalls verhafteten Konstantin fällen, eine „Nervensäge“ zu sein. Weder der Mann noch Tibor kennen Abels Kommilitonen Konstantin, noch hatten Sie in jener Szene auf dem Polizeirevier Kontakt zu ihm.

Er stemmte gerade die Hände auf die Knie, um sich vom Sitz hoch zu drücken, da wurde der Herr Professor aufgerufen und (beinahe) alle waren gerettet. Da keiner der einflussreichen Personen, die die andere Nervensäge (Konstantin) als Fürsprecher genannt hatte, auffindbar war, fragte man Professor B., ob er diesen auch kenne. Tibor schüttelte ungeduldig den Kopf.

Auch dieser Abschnitt ist typisch für *Alle Tage*: Es kommt zu einer Zuordnung, beinahe einem Meta-Kommentar, der sich in Form einer weiteren Stimme über die Klammer äußert. Diese hat immer ergänzenden Charakter.

Die Szene schließt ab mit direkter Rede, hier von Tibor:

Lassen Sie jetzt meinen Studenten raus oder nicht!?

Im Ganzen vereint diese Szene in weniger als zwanzig Sätzen vier verschieden eingefärbte Erzählerstimmen, drei unterschiedliche Sprecherrollen, eine figurenhärente Rede und einen eingeschobenen, sekundären Erzählerkommentar in Klammern. Das sind neun variable Fokalisierungen des Erzählten – zum Teil intern, zum Teil extern – bei drei vorhandenen Figuren (wenn man für dieses Beispiel „die Bullen“ als eine Figur versteht).³⁸

Neben den rapiden Perspektivwechseln und der komplexen Ineinanderschaltung narrativer Stimmen prägt das Buch ein Erzählstil, der immer wieder das Dargestellte in Frage stellt. Eine Art selbstreflexives Sprechen, das sich förmlich *beim* Erzählen darüber klar wird, dass es neben diesem auch einen anderen Fortgang der Erzählung gäbe. Es entsteht der Eindruck, als plaudere der Erzähler mit dem Leser und korrigiere sich regelmäßig selbst. Dabei werden nicht unbedingt verschiedene Perspektiven eingenommen (wie oben dargestellt), sondern die Perspektivierbarkeit des Erzählens selbst geschildert. Die Erzählerstimme entlarvt sich als subjektiv und bleibt dabei doch souverän in der Darstellung der Dinge.

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

³⁸ Vgl. zur näheren Bestimmung der Begriffe interne und externe, bzw. feste und variable Fokalisierungen C: Genette 1998: 134f.

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 fiktiven 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. (A: Mora 2006: o.S.)³⁹

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

³⁹ Ich zitiere hier aus „Die Masken der Autorin“, Terézia Moras bisher unveröffentlichte Rede zu Ehren des 80sten Geburtstages von Ingeborg Bachmann, deren Manuskript die Autorin so freundlich war, mir für diese Arbeit zur Verfügung zu stellen.

Handlungsoptionen, die die Erzählerstimme vor dem Leser ausbreitet, da sich die dafür zuständige Figur, Mercedes, über diese Optionen gar nicht im Klaren 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, das er seit Tagen daliegt. Komm, sagte Mercedes zu Omar. Er wird sich schon melden. (ebd., Kursivsetzung T.K.)

Als Mercedes Abel wenig später dann mit einem Lustknaben in seiner Wohnung erwischt, sind gerade erst wenige Stunden vergangen, nachdem ihr klar geworden ist, dass sie sich in Abel verliebt hatte. Die folgende innere Verwirrung, die 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 innerem Monolog, Erzählerstimme und intratextuellem Zitat.⁴⁰ Zugleich ist diese Szene paradigmatisch für den Sprachverlust, mit dem Mercedes kämpft, die nicht mehr weiß, wie sie sich diesen Menschen, der ihr Ehemann ist, erklären soll. Die Sprachlosigkeit des Abel Nema erfasst sie in gleichem Maße wie die Erzählung selbst und zeigt, durchaus ironisch, „den Erzähler bei einer Arbeit, die eben getan werden muss“ (B: 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: Romangeschichte übersetzt in Romandiskurs.

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*

⁴⁰ Der von Mercedes im folgenden Zitat angedeutete Satz „Manchmal zweifle ich, ob überhaupt ein einziger Gedanke“ ist ein intratextuelles Zitat und stammt von Maximilian alias Madmax, ein neurotischer 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, kleine Untersuchung wert, die Bezüge dieser und weiterer Intertexte von *Alle Tage* zu anderen Werken oder Autoren darzustellen. In dem hier veröffentlichten Interview gibt Mora zumindest zwei Quellen dieser zahlreichen Verweise preis: „Das [im Interview genannte] Zitat stammt aus Wenedikt Jerofejevs *Die Reise nach Petuschki*. Kurz gesagt: Ich habe meine Lieblingsautoren, bzw. –werken gehuldigt, wo es gerade passte. Der nicht-kursive Satz im Prolog z.B. ist von Joyce“, (Mora in Kapitel 5.2).

ein einziger Gedanke ... 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 bestimmtest Geschlecht mehr zu haben, ein Ichweißnichtwas, ein seltsamer Zwitter, der Mensch glitt ihr seitwärts von der Zunge, irgendwo darunter, 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. Diskursiv 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.

2.2.3 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 eine Fremdheit 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 (ein Liebe-Feindschaft-Motiv vor geradezu religiösem Hintergrund, s.u.). Mit zunehmender Anhäufung verschiedenster Identitäten, 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, Lähmungserscheinungen: 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“ (C: *Lexikon Medizin* 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 Kapitel 5.2)

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 aktive Übernahme anderer Identitäten. Bereitwillig internalisiert er andere Namen und Identitäten, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet. Als Abel bei seiner Ankunft in der neuen Stadt Professor Tibor in dessen Wohnung aufsucht, will er sich ihm gegenüber zuerst als Ilia B. ausgeben, korrigiert sich aber schnell selbst:

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)

Überlegt er sich hier kurz, sich gegenüber dem Professor als Ilia, seine unglückliche erste Liebe, auszugeben, 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 den Knöchel zertrümmert hat. 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 selbst herbeiführt, weil er im entscheidenden Moment eine Zugehörigkeit 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 Abel 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, 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)

2.2.4 Migration als Szenen fortgesetzter Ortlosigkeit

Abel Nema, diese hochgradig ambivalente Figur, man kann sie auch lesen als Verkörperung des Primats der Mobilität. 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 fürsorglichen 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 Abel spiegelt 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. In Abel, seinen Bewegungen, Handlungen und Sprachen, kommt eine Ambivalenz der Mobilität zum Ausdruck, die die Kultur- und Migrationswissenschaftler Tom Holfert und Mark Terkessidis beschreiben als „erstarrte Bewegung“ (C: dies. 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. 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 (s. 2.2.5).

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 Ortlosigkeit, 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)

2.2.5 Die Alias-Situation

Das literarische Spiel mit der Bedeutung von Abels zahlreichen Namen – sowohl den selbst angeeigneten, wie den auferlegten und durch Wohnortwechsel übernommenen – sowie die darin verborgene Polyphonie kulturspezifischer Zuschreibungen 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. Jawohl, sage ich: Amen leba. (410).

Die Aufzählung von Abels Alias-Situationen funktioniert wie ein chronologisches Passepartout für die in *Alle Tage* erzählte Lebensgeschichte. Der Alias-Liste

vorangestellt ist ein mythologischer Verweis: Der **Jitoi**⁴¹ ist 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, wo dieser, nach einem letzten Knick weg vom Zentrum, endet.⁴² Der Jitoi ist Abel zu Beginn seiner Reise auf einem Weg, der ihm unbekannt und gleichzeitig vorgezeichnet ist, ein Schicksalsweg. Das erste Alias führt uns bereits mitten in Abels Geschichte: **El-Kantarrah** ist das arabische Wort für „Brücke“⁴³ und markiert die ersten vier Jahre von Abels Aufenthalt in B., der 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 Kantarah, 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 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 verwahrloster 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

⁴¹ Zur Erleichterung der Lektüre sind wie hier im Folgenden die Alias-Namen aus dem das Kapitel einleitenden Zitat fett gedruckt.

⁴² Vgl. hierzu die Internetseite: <http://www.tocaonline.org>, Homepage der Tohono O’odham-Nation zwischen Arizona und Mexiko.

⁴³ Vgl. z.B. die Internetseite <http://www.el-kantara.de>

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.⁴⁴ 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**.

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.⁴⁵ 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

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Die Schlusszene des Romans zeigt den kaum mehr sprachfähigen, aber glücklichen Abel gemeinsam mit seinem Stiefsohn Omar und einem kleinen Mädchen, der gemeinsamen Tochter von Abel und Mercedes.

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“ (B: 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.

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, 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 (keineswegs zufällig: die Sinne spielen eine große Rolle in *Alle Tage*) 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, verzogene 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 trüge 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“ (C: Ette 2005a: 62) durchlaufen die verschiedensten Stadien und deklinieren Fremde und Außenseitertum durch von den staatspolitischen Krisen Südosteuropas (s. S. 40) 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. Einzig die Heirat mit Mercedes beweist eine gewisse Haltbarkeit. Denn selbst als sie auf ihren Wunsch hin gelöst werden soll und Abel zum entscheidenden Richtertermin zu spät erscheint, scheitert der Termin an fehlenden Papieren: Abel hatte sie in der Nacht zuvor infolge einer Massenpanik in der „Klasmühle“ verloren.

Und überhaupt, sagte die Richterin. Ich kann niemanden scheiden, der gar nicht existiert. [...] Sie verglich noch einmal Foto und Mann. Das erste Mal, dass sie ihn überhaupt länger ansah. Bis dahin: als sei seine Anwesenheit *so* gar nicht gesichert. [...] Sie sah Mercedes an. Hübsches, erschrockenes Kind. Tut mir Leid. Sie werden diesen Mann nicht los. Nicht heute. (AT: 49)

Noch am selben Tag bekommt Abel eher durch Zufall eine Tüte halluzinogener Fliegenpilze in die Hand und befördert sich mit einer „etwas weniger als tödlichen Dosis“ (AT: 414) für fünf Tage und den Leser für 51 Seiten auf eine Reise durch Abels „Zentrum“ (vgl. 2.2.1). Eingebettet in die Szenerie eines großen Tribunals und diverser Traumsequenzen erzählt dieses tatsächlich zentrale Kapitel Abels große (Sich-)Selbst-Erklärung, eine drastische Bilanz seines letztlich gescheiterten Lebens.

Man kann nicht mit den ‚letzten Dingen‘ anfangen. Die letzten Dinge kommen zuletzt. Das ist nicht nur und nicht umsonst eine der selbstverständlichsten dramaturgischen Regeln. (A: Mora 2006)

Hier, im künstlich herbeigeführten Zwischenraum einer Überdosis *Amanita muscaria*⁴⁶, begegnen ihm alle Figuren seiner Vergangenheit und Gegenwart, vermischen sich die

⁴⁶ Als Folge der Vergiftung führt der Genuss von Fliegenpilz zu folgenden Erscheinungen: gesteigerte Erregung, Muskelkrämpfe, Rauschzustände mit akustischen und optischen

christliche Dramaturgie eines endzeitlichen Hohegerichts mit den aufgestauten Emotionen nie bewältigter Lebenskonflikte. Hier, auf der Bühne einer letzten Abrechnung mit allem und jedem, findet Abel zu einer (weiterhin vielfach gebrochenen) Sprache, zu einer Haltung gegenüber seiner Welt und streift die multiplen Schalen seiner Alias-Identitäten ab. Hier, endlich, erklärt er sich, thematisiert seine Sexualität, seine komplizierte Beziehung zu Frauen, verabschiedet sich von seinem Vater und trifft auf seine Jugend- und einzige Liebe Ilia, mit dem er noch einmal durch seine Geburtsstadt geht, „allein durch eine leere Heimat“ (AT: 397), wo der „Muezzin schreit. Seit damals habe ich das nicht mehr gehört“ (AT: 399). Zu Beginn des Tribunals wird Abel „**Celin des Prados**“ (AT: 382)⁴⁷ genannt und man attestiert: „Alter? Dreiunddreißig“ (ebd.).

Exkurs: Biblische Allegorien

Abels Alter und der bereits erwähnte endzeitliche Duktus einiger „Zentrum“-Abschnitte sind keineswegs die einzigen biblischen Allegorien, nicht einmal die eindeutigsten. Schon im Prolog sagt Abels Redakteur, er sei „einer der aussieht wie Christus ohne Bart“ (AT: 5). Abel ist, davon zeugen die Beziehungen zu seinen zwei wichtigsten Bezugspersonen, Ilia Bor und Omar Alegria, der Auserwählte. Der jeweilige Beginn seiner Beziehungen zu Ilia und Omar wird beinahe identisch im Roman erzählt: als Szene einer Auslese unter Vielen (vgl. AT: 27, 166). Kinga nennt ihn gerne „Abelard“ (AT: 134)⁴⁸, auch „Antonius“ (AT: 296)⁴⁹ und natürlich ist sein Name selbst nicht nur

Halluzinationen und Tobsucht. Eine schwere Vergiftung kann zu Bewusstlosigkeit und sogar zum Tod führen (vgl. Brockhaus 1997: 392).

⁴⁷ Celin des Prados ist ein – leider nicht gänzlich sich auflösendes – Anagramm von „Displaced Person“ (s. Mora in Kapitel 5.2), ein seit dem 2. Weltkrieg gebräuchlicher Begriff „für die Zwangsarbeiter und Zwangsverschleppten der nationalsozialistischen Herrschaft [...], die vornehmlich aus osteuropäischen Staaten stammten und sich nach 1945 in Deutschland aufhielten“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Displaced_Person). Hier wie in dem abschließenden **Amen leba**, ein Palindrom von Abel Nema, zeigt sich Moras ausgeprägter Sinn für die Ästhetisierung und semantische Aufladung von Namen. Das gleiche gilt für die Frauennamen: „Alle Frauennamen bis auf Kingas sind eine Variation von Maria“ (Mora in Kapitel 5.2). Das ist nur zum Teil wörtlich zu verstehen. Im Fall der jungen Mutter Eka, die Konstantin für eine Weile in der WG aufnimmt, ist es eher die Erscheinung, die sie zu einem lebenden Marienbildnis macht, wird sie doch geschildert als „eine unbekannte Schwarze Madonna mit einem riesigen Knaben auf dem Arm“ (AT: 115).

⁴⁸ Im „Zentrum“-Kapitel wird er an zwei Stellen (vgl. AT: 376, 379) ebenfalls so genannt. Der Name Abelard ist vermutlich religiös zu deuten: Petrus Abaelardus war ein französischer Scholastiker und Kleriker und lebte im 11. und 12. Jahrhundert. Er wurde Mönch im Kloster Saint-Denis, nachdem ihn der Kanonikus Fulbert entmannen ließ wegen seines Verhältnisses zu Fulberts Nichte Heloise (vgl. Brockhaus, Bd. I, 1996: 14). Es könnte sein, dass Mora hier auf Abels problematisches Verhältnis zur eigenen Sexualität anspielt, denn „[z]um Begehren unterhält er ein ähnliches Fremdheitsverhältnis wie zur Sprache: er bewegt sich darin, ohne dazugehören“ (B: Magenau 2004: 9).

„hebräisch“ (AT: 197), wie er dem dicken Migrantenjungen Danko erklärt, sondern alttestamentarisch. Die zwei offensichtlichsten Bezüge seien hier kurz in die Analyse der Isotopien von *Alle Tage* miteinbezogen.

Abel ist der Bruder von Kain, Nachkommen von Adam und Eva. Abel, der Viehzüchter, wird von Kain, dem Feldbauern, erschlagen aus Neid und Missgunst, weil dieser mehr Erfolg mit seiner Ernte hat und Gott mit seinem Lammopfer besser zu gefallen weiß. Abels Rolle in der Genesis wird geschildert als eine „rein passive“ (Kasper ³1996: 1126), im Gegensatz zu Kain, dessen Name etymologisch entweder von *qnh* (schaffen, erwerben) oder *qjn* (Schmiedehandwerk) abgeleitet ist (vgl. ebd.: 1127). Abel bedeutet im Hebräischen Hauch, Nichtigkeit (vgl. ebd.: 1126). Die Nähe von Liebe (Abel wird von Gott bevorzugt) und Tod (Kains Neid führt zu Abels Ermordung) in der Vorlage der Genesis setzt sich als Grundprinzip in *Alle Tage* fort. Abel Nemas Beziehungen zu seiner Umwelt charakterisieren zwei Aggregatzustände: Entweder fühlen sich die Menschen, im Besonderen die Frauen, zu ihm hingezogen, oder sie spüren in seiner Präsenz eine Provokation, der sie mit Aggression begegnen.⁵⁰ Auf seiner Zugreise nach Ungarn zu Bora wird diese Dichotomie der Reaktionen auf Abel zum ersten Mal erwähnt: „So ging es, so wird es in Zukunft allen gehen: Lieben oder töten“ (AT: 68).

Doch in Abels Namen klingt mehr mit: „Abel, das Sprachgenie, ist auch ein menschliches **Babel**“ (B: Jandl 2004: 66). Babel, hebräisch für Babylon, war *historisch* die Hauptstadt Babyloniens⁵¹, *metaphorisch* wird Babel sowohl im Alten wie im Neuen Testament verwendet als Symbol für die menschliche Hybris, die Anmaßung der babylonischen Herrscher, mit ihren Gebäuden (historisch: der Marduk-Tempel Esagila und der Turm Etemenanki) bis an den Himmel, zu Gott, zu reichen. Der Übermut der Herrscher wird bestraft durch die babylonische Sprachverwirrung, abgeleitet von der hebräischen Verbalwurzel *balal* (vermengen) (Kasper ³1993: 1334-1335). Der Mythos vom Turm zu Babel kann verstanden werden als alttestamentarische Deutung einer

⁴⁹ Dies könnte eine Anspielung auf Abels Einzelgängertum sein. Der heilige Antonius war ein frühchristlicher Abt (ca. 251-356 n. Chr.), auch „der Einsiedler“ oder „der Große“ genannt. Wird aufgrund seiner strengen, asketischen Lebensweise oft als „Vater des Mönchtums“ bezeichnet, auch wenn das wohl historisch nicht zutrifft. Erlangte bald einige Berühmtheit aufgrund seiner Lebensweise und der in strenger Askese gewonnenen Vollkommenheit. Viele Asketen, Kranke und Geistliche besuchten ihn. Seine Gebeine liegen seit dem 15. Jh. in der französischen Pfarrkirche St. Julien in Arles (vgl. Walter ³1993: 786-787).

⁵⁰ Konstantin Toti wäre ein Beispiel für beiden Seiten, Ilia Bor, der Verleger Erik und der dicke Junge Danko klare Beispiele für den „Vernichter“-Typus.

⁵¹ 150 km südlich des heutigen Bagdad gelegen, war Babylonien seit dem 2. Jahrtausend v. Chr. Residenz der babylonischen Könige, unter anderem des berühmten Nebukadnezar II. (605 bis 562 v. Chr.). Die Stadt wurde regelmäßig das Ziel von Angriffen und Eroberungen und fiel schließlich kampfflos in die Hände der Perser (vgl. Kasper ³1993: 1334-1335).

zunehmenden Ausdifferenzierung und darauf folgenden Entfremdung der Kulturen untereinander. Es ist die Legende vom Scheitern einer kulturellen Vielfalt, die sich in einer Sprachenvielfalt als Strafe Gottes äußert, als Trennungsinstanz zwischen den Völkern.

So ist Abels Name sowohl Verweis auf den Bruderkrieg, vor dessen Hintergrund der junge Mann flüchten musste, als auch metonymischer Ausdruck für sein Wirken auf die Menschen: Sie lieben oder sie hassen ihn. Verstanden als Babel, signalisiert sein Name die Polyphonie der Sprachen, die er lernt zu beherrschen, und ist zugleich Verweis auf die bereits diskutierte multiperspektivische Erzählweise, mit der seine Lebensgeschichte dem Leser präsentiert wird, denn es ist nicht eine, sondern eine Vielzahl von Stimmen unterschiedlichster Provenienz, die sich an der Erzählung dieser Geschichte beteiligen. Abel, dieser „Christus ohne Bart“ (s.o.), der als 33-Jähriger, hochbegabt und unverstanden, die Menschen dazu bringt, ihn entweder zu lieben oder zu hassen, wird von Danko und seinen Mitstreitern nicht nur kopfüber aufgehängt, sondern mit einem Messer knapp unterhalb des Herzens lebensbedrohlich verletzt.

Beziehungsreich und deutlich sind die Anspielungen auf die Bibel. Moras Held hat das Provokative der Märtyrer [...] und [...] die Eigenschaftslosigkeit der Heiligen. (B: Jandl 2004: 66)

Dass den an einem Freitag (!) so hingerichteten Abel drei Frauen entdecken und den beinahe toten Mann von seinen Fesseln am Gerüst befreien, komplettiert nur die Szene, der eine übereindeutige Metonymie zum Schlussakt der Evangelien anzusehen ist.⁵² Diesem bildgewaltigen Finale geht übrigens bereits im ersten Absatz des „Zentrum“-Kapitels ein Halbsatz voraus, der an das letzte Abendmahl erinnert, als sich Abel die Fliegenpilze mit Milch verrührt: „Nachdem ich eine gewisse Zeit gewartet hatte, nahm ich die braun marmorierte Milch, *trank sie und sprach*“ (AT: 359, Kursivsetzung T.K.). In dasselbe Isotopiefeld einer quasi-religiösen Deutung der Abel-Figur als „Schmerzensmann“ (Mora in Kapitel 5.2) fällt der Umstand, dass sich die Geburt seiner außergewöhnlichen Sprachfähigkeit so sehr wie ihr Ende einem Wink des Schicksals verdankt, dessen Folgen im ersten Fall und dessen Überleben im zweiten nur durch ein Wunder zu erklären sind.⁵³ So stellt sich neben die zeitliche Klammer von Präsens 1 und

⁵² Zugleich verdeutlicht das Bild des überkopf Gekreuzigten die Differenz zwischen Romanfigur und christlichem Heiland und betont vielmehr Abels „Nicht-Jesus-Sein“, erinnert sie doch an das Martyrium des Apostels Petrus (vgl. C: Bocian 1989: 418).

⁵³ „[S]o organisierte sich das Labyrinth in Abel Nemas [...] Verstand so lange um, bis alles, was bis dahin eine Rolle gespielt hatte, [...] irgendwo verstaut war, in geheimen Wandschränken, und er, nun leer, bereit zur Aufnahme einer einzigen Art von Wissen [war]: von Sprache. Dies ist das Wunder, das Abel Nema widerfahren ist.“ (AT: 74-75) Das knappe Überleben seiner

2 eine inhaltliche: die seiner wundersamen Sprachfähigkeit, ausgelöst durch den Gasunfall in Boras Wohnung in Ungarn, relativiert durch seine Drogenerfahrung und endgültig außer Kraft gesetzt durch die schweren Verletzungen seines Körpers am Ende des Romans, die er nur knapp übersteht.

2.2.6 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 Sprachperfektion, in deren Folge er jede spürbare Rückbindung an seine Herkunft verliert: Seine Sprache wird ortlos und jede weitere spricht er ohne erkennbaren Akzent, ohne individuellen Zug. Die Vergiftung durch den Pilz befördert Abel in das Innerste seiner Lebenskonflikte 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 die Auseinandersetzung mit seinen innersten Konflikten Abel von etwas befreit, das sein Mentor Professor Tibor gleich zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Abel auffällt: die Ortlosigkeit seiner Sprache.

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

Verwundungen, „er könnte ebenso gut tot sein. Ein unwahrscheinliches Glück“ (AT: 427) wird in der folgenden Szene, Omar und Mercedes stehen an Abels Krankenbett, begleitet von einem *stream-of-consciousness*-Absatz, in dem sich ein Verweis auf „psalm hundertsieben“ (AT: 428) findet. Der Psalm preist die milde Güte des Herrn und trägt den Titel: „Ein Danklied des Erlösten“ (C: *Die Bibel* 1980: 668-669). Vgl. zur Bedeutung der Erlösung von den Schmerzen als neutestamentarisches Motiv: Mora in Kapitel 5.2.

des mehrtätigen Drogenrausches aufgehoben, ebenso die sensorische Taubheit, von der er seit seinem Gasunfall betroffen war.

[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)⁵⁴

Der eher zufällige, exzessive Drogenrausch ist daher zwar auf einer ersten Ebene ein Akt der Selbstzerstörung, 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“ (B: Spreckelsen 2004: L7). Während Abel unter dem Einfluss des halluzinogenen Mittels seinen Körper über die Grenzen seiner sensorischen, 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 Kapitel 5.2),

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 Straßenkriminellen, 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

⁵⁴ Nur am Rande sei bemerkt, dass Moras eigener Umgang mit der „Landessprache“ von ähnlicher Qualität ist, wenn man ihr beim Reden zuhört. Mora zitiert in einem Interview Katharina Raabe, Lektorin bei Rowohlt Berlin, die „meinte, das Interessante an meiner Sprache sei ja, das [sic] eine andere Sprache durchscheine, auch wenn man nicht genau lokalisieren könne, wo“ (B: Dzajic/von Pechstaedt 1999: o.S.).

„Landessprache“ (AT: 430) bleibt übrig). Abels Migration ist die weltliche „Passionsgeschichte“ (B: Siblewski 2006: 218) eines akzidentell in die Fremde katapultierten Sonderlings, der auserwählt wurde, einsam zu sein und dessen Unmöglichkeit in dieser Welt glücklich zu werden, beinahe durch die an ihm verübte Gewalt bestätigt wird.

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 Abschlusszene des Romans kurz auftaucht. Hier wird ein eindeutiger Zusammenhang zwischen dem Einwirken von Gewalt (in den drei Darstellungen Unfall, Selbst- und Fremdzerstörung) auf die Verfasstheit kultureller, sprachlicher und sozial gefestigter Identität verhandelt, der das Gelingen einer glücklichen Existenz des „Fremden an sich“ (s.o.) nur auf der Folie verschiedener Verlustmomente möglich macht. Verlustmomente freilich, an deren Ende der Beginn eines neuen Lebens steht.

3. DRITTER PARCOURS: Alexandria – Mailand – México – Berlin

3.1 Fabio Morábito: „de italianidad dudosa“

Geboren 1955 in Alexandria, dem heutigen El Iskandariya, als Sohn italienischer Eltern zieht Fabio Morábito mit seinen Eltern als Dreijähriger nach Mailand und mit 14 nach Mexiko-Stadt. Erst in diesem Alter lernt er Spanisch (vgl. B: Strausfeld 2003: 151). Er studiert bis 1978 literarische Übersetzung am Colegio de México⁵⁵ und Italianistik an der UNAM⁵⁶, an deren Institut für philologische Studien er heute als Dozent für Literaturwissenschaften arbeitet. In den achtziger Jahren erhält Morábito zwei staatliche Literaturstipendien, aus denen die Gedichtbände *Lotes baldíos*⁵⁷ und *De lunes todo el año*⁵⁸ hervorgehen, die ihm zwei Literaturpreise und viel Anerkennung einbringen. 1992 kommt er im Auftrag der italienischen Regierung nach Rom, um an der Universität La Sapienza über Torquato Tassos *Aminta* zu forschen (vgl. B: Sánchez Rebolledo 2000: 466f.), von 1995-1998 erhält er erneut ein ausgedehntes Literaturstipendium, das er sowohl für die Arbeit an Prosatexten wie für seine Lyrik nutzt.

Seine Literatursprache ist ausschließlich das Spanische. Eine Transferleistung, die den ausgewanderten Schriftsteller zugleich verunsichert und erleichtert (vgl. A: Morábito 1993: 22). Sie entkleidet die Zielsprache jeglicher identitätsversichernder, maternaler Unmittelbarkeit, zwingt den Fremdsprachensprecher in die Rolle des nachahmenden Pragmatikers und entblößt die eigenen Unzulänglichkeiten. Zugleich ist dieser unwiderrufliche Verlust an Unschuld im Umgang mit der unter großen Anstrengungen erlernten Sprache ein Zugewinn an Sprachbewusstsein, das, um mit Harald Weinrich zu sprechen, nicht selten zu einer „heilsamen Verlangsamung des Schaffensprozesses führt“ (C: ders. 2002: 8). Für den Autor Morábito bedeutet das einen entscheidenden Vorteil, gibt es ihm doch die Möglichkeit, aus seiner Sprachentfremdung literarisches Kapital zu schlagen.

[P]or esta cualidad suya de magnificar la pobreza expresiva que todos padecemos en mayor o menor medida, aquel que proviene de otra lengua se encuentra paradójicamente más apto para una conquista estilística [...], porque su

⁵⁵ Das Colégio de México ist eine der renommiertesten Hochschulen Mexikos mit Schwerpunkten in den Geistes- und Sozialwissenschaften und wurde 1940 als Folgeinstitution der Casa de España gegründet, ein Forschungszentrum, das der damalige Präsident Lázaro Cárdenas für die spanischen Intellektuellen einrichten ließ, die in den 30er Jahren vor dem Bürgerkrieg flüchten mussten (vgl. http://www.colmex.mx/info_gen/historia.htm).

⁵⁶ UNAM, *Universidad Autónoma de México*. größte Universität Mexikos und ganz Lateinamerikas mit rund 300.000 Studierende aus der ganzen Welt (vgl. <http://www.planeacion.unam.mx/agenda/2005/index.html?op=poblac>).

⁵⁷ Ü: *Verlassene Parzellen*

⁵⁸ Ü: *Von Montag an das ganze Jahr*

extrañamiento con la lengua, sin cierta dosis del cual el estilo no existe, es algo connatural con él. Con esto, más que decir que los escritores que escriben en un idioma aprendido suelen ser grandes estilistas, quiero subrayar que su dependencia de la escritura, la subordinación a ella de sus otros valores, es a menudo [...] más radical y patética que en los otros, porque es en la expresión escrita donde se encuentran realmente en su casa, en la casa de su propio estilo, con el cual han estilado su rostro. (ebd.: 23)^{Ü1}

Doch diese Einsicht beinhaltet mehr als eine ironische Triumphgeste, vielmehr bezeugt Morábito mit diesen Zeilen die lebenserhaltende und –fördernde Kraft, die von der (Fremd-)Sprache als Vehikel für die eigene, literarische Kunst ausgeht. In der Bewältigung der eigenen Sprachdefizite durch die Herausbildung eines formalen und sprachlichen Stils erlangt der Auswanderer Morábito als Schriftsteller eine die eigenen Unsicherheiten relativierende Heimstatt in der Sprache. Den Akzent, den Morábito hier auf den eigenen Stil legt, sollte man ihm nicht als Manierismus auslegen. Vielmehr handelt es sich um eine Assimilationsleistung an die Sozial- und Kommunikationskultur Mexikos.

Aprendí a hablar y escribir en español en México, donde el estilo tiene en la vida social un sitio preponderante. Tanto la refinada cortesía mexicana como la notoria coquetería del mexicano con la muerte son al fin y al cabo un complicado ejercicio estilístico. (ebd.)^{Ü2}

Mexiko-Stadt, seit 1970 Morábitos Wahlheimat, ist Zentrum seines Lebens und Arbeitens geworden. Seine Beziehung zum „D.F.“ oder einfach „la Ciudad“, wie die Metropole von ihren Bewohnern genannt wird, ist ambivalent. Auch wenn er die Stadt in seinen frühen Jahren ablehnte, fasziniert den Wahlmexikaner Morábito heute an ihr ein Momentum der Unabschließbarkeit:

Creo que mi perspectiva de la Ciudad de México cambia constantemente [...]. Es una ciudad en perpetua transformación. Cuando llegué a México, en 1970, este país y esta ciudad me parecieron sumamente aburridos, y la sociedad mexicana una sociedad estancada. Pero el país ha cambiado mucho, cambia continuamente, a un ritmo mucho más acelerado que en Europa. (Morábito in Kapitel 5.5)^{Ü3}

Die Hauptstadt Mexikos, zugleich eines der größten urbanen Zentren der Welt, funktioniert dabei für den arabischen Italiener und mexikanischen Schriftsteller Morábito wie jede wirkliche Großstadt: als Lebens- und Verhandlungsraum für die kulturellen Transgressionen aller ihrer Bewohner.

[E]n la ciudad de México nadie se siente chilango, pero tampoco del lugar de donde son o de donde vinieron sus padres. Y vivimos en un estado de

interrogación en ese sentido, que a mí me parece que finalmente es más enriquecedor que empobrecedor. (Morábito en B: Vidriales 2000: o.S.)⁵⁵

So befördert die Metropole eine Gleichzeitigkeit von universaler Zugehörigkeit und prinzipieller Entfremdung aller ihrer Mitglieder. Morábitos eigene Zugehörigkeit zu der Stadt ließe sich daher am besten beschreiben als eine Form *gelassener* Fremdheit, die Zweifel an der eigenen Herkunft bereits seit Kindesbeinen mit sich herum trägt und sich wenig daran stört.

Siempre me he sentido [extranjero]. En Italia, pues soy italiano pero nací en Egipto (Alejandría), y esto era suficiente para que mi italianidad fuera un poco dudosa, después llevo a México y a mi ya pequeña extranjería le añado la otra, y entonces el sentirse extranjero es una cosa que yo siempre he sentido, debo decir con ninguna especial desdicha, mi extranjería ha sido [...] muy suave. (ebd.)⁵⁶

1998-1999 ermöglicht ihm ein Stipendium des DAAD-Künstlerprogramms einen einjährigen Aufenthalt in Berlin, mit dem er sich in eine lange und traditionsreiche Reihe von lateinamerikanischen Autoren einreihet, die sich – aus politischen oder privaten Gründen – für eine längere Zeit in dieser Stadt aufgehalten und ihre jeweils eigenen Spuren in ihr hinterlassen haben.⁵⁹ Als Ergebnis dieser Zeit veröffentlicht er 2004 *También Berlin se olvida*.

Während seiner Zeit in Deutschland arbeitet er jedoch an einem anderen Projekt. In Morábitos Kurzgeschichte ‚Mi lucha con el alemán‘⁶⁰ beschreibt der Ich-Erzähler ausführlich seine Schwierigkeiten beim Verfassen eines auf sechs Erzählungen angelegten, neuen Buches.⁶¹ Zwei dieser Geschichten scheitern fast, erst nach drei höchst intensiven Monaten Textredaktion (zu einem Zeitpunkt, als der Band bereits gedruckt werden sollte) gelingt es Morábitos fiktivem Alter Ego, alles fertig zu stellen. Die Schaffenskrise wird in der erwähnten Erzählung in einen direkten Zusammenhang zu seiner Berlin-Erfahrung gestellt, in der die Arbeit an seinen Texten – der eigentliche Aufenthaltsgrund – überlagert wird durch das frustrierende Verlangen, als 43-jähriger noch Deutsch lernen zu wollen. Erneut überkreuzen sich die Annäherung an eine fremde Sprache mit dem Ringen um die richtigen Wörter, die richtigen Modi des eigenen Schreibens. Schreiben, Heimatdistanz und Fremderfahrung in der Sprache

⁵⁹ Vgl. hierzu: Kohut, Karl (1991): Berlín: ¿Ciudad latinoamericana? In: Christoph Strosetzki, Jean François Botrel, Manfred Tietz (Hg.): *Actas del I Encuentro Franco Alemán de Hispanistas*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 118-133.

⁶⁰ Ü: ‚Mein Kampf mit dem Deutschen‘

⁶¹ Bei dem Band, von dem hier die Rede ist, handelt es sich um das 2000 auf Spanisch und 2003 auf Deutsch erschienene Buch *La vida ordenada (Das geordnete Leben)*. Von den sechs Erzählungen ist eine, ‚Der Mietvertrag‘, deutlich gekennzeichnet von Morábitos Deutschland-Erfahrung.

stehen so in einem engen Bezugsfeld, welches konstitutiv für Morábitos Literatur wirkt. Mit Blick auf seine Dichtung überwiegt dabei die Einsicht in einen verlustreichen interlingualen Zwischenweltstatus:

[N]o he salido, ni creo que nunca saldré, de la franja dudosa a la que me ha relegado mi bilingüismo. En ella se reúnen y dialogan dos idiomas mermados: el materno, por hallarse en continuo proceso de erosión, y el adquirido, porque no logrará jamás hacer desaparecer el fantasma del otro (ebd.: 24)^{Ü6}

3.2 „A fuerza de mudarme“: Verlustdichtung eines Heimsuchenden

Entonces comprendí
que a los que emigran, porque
ya han visto demasiado,
lo agreste les da paz,
en él se reconocen,
por esa droga viven,
buscan el mar atrás
de las ciudades, aman
efímeros baldíos (VO: 31)^{Ü7}

Während Morábito in seinen sechs bisher erschienenen Erzähl- und Prosabänden ein großes Spektrum an Themen, Schreibtechniken und Genrevariationen hat erkennen lassen, so charakterisiert sein lyrisches Werk eine deutlich homogenere Stilistik. Die stark autobiographischen Texte sind bestimmt von einer Sehnsucht nach der verloren gegangenen Heimat und evozieren dabei zahlreiche Bilder individueller und topographischer Einsamkeit. Die ausgestorbenen Leerstellen der *lotes baldíos* korrespondieren mit der Einsamkeit des lyrischen Ichs, „yo, el más ajeno y joven, / último de la tribu“⁶³ (VO: 52). Der Konflikt, der aus dieser Distanz zu den eigenen Wurzeln entsteht, findet Ausdruck in zahlreichen Motivfeldern der Ent- und Neuverwurzelung, der Sprach- und Identitätsverschiebung, und ist zugleich Produktionsbedingung für die eigene Literatur. In immer wieder kehrenden, aus der Erinnerung und der Bewegung gespeisten Motivfeldern entsteht eine Verlustdichtung der Unruhe.

Aquí la escritura no encuentra quietud; es voz de un desarraigo que condena al poeta al extrañamiento, que se renueva cuando se vislumbra la posibilidad de una morada. En su poesía la memoria del pasado es la memoria de un largo viaje que no termina y se actualiza constantemente a través de la escritura [...]. Relato

⁶² Im Folgenden verwende ich das Sigel VO für Morábito, Fabio (2002b): *el verde más oculto*. (antología poética). Selección y estudio introductorio Gina Alessandra Saraceni. Caracas: Fondo Editorial La Nave, s. 5.1 Bibliographie.

⁶³ Ú: „ich, der fremdeste und jüngste / letzte meines Stamms“

de una vida marcada por el descentramiento que coloca al yo autoral permanentemente fuera de lugar, porque aquí el lugar es ‚un posicionamiento provisional‘ en continuo desplazamiento. (B: Saraceni 2002: 13)^{Ü8}

Stärker noch als Italien wird dabei Morábitos Geburtsstadt Alexandria zum zentralen Ort der unerfüllbaren Sehnsucht und zum Fundament der eigenen Dichtung: „[...] Alejandría / Jamás he de volver a verla / porque mi edad, mis versos / (¿no son lo mismo?) / se han hecho de esta lejanía, / no de otra cosa“⁶⁴ (VO: 111). Im Rekurs auf die unwiederbringlich verloren gegangene Heimat Nordafrikas wird beides zugleich behauptet: die Zugehörigkeit wie auch die Fremdheit und Distanz zu diesem Ort früherer Familienbunde. Italien, Morábitos *eigentliche* Heimat im Sinne der Möglichkeit erinnertes und ausdifferenzierter Lebenserfahrung von Kindheit und Jugend, bleibt im Gegensatz zu Alexandria erstaunlich unkonkret und fern. So entsteht der Eindruck, als wäre der Abschied von diesem Land für eine Begegnung in der Dichtung noch zu frisch (auch wenn er Jahrzehnte zurück liegt).

En la escritura de Morábito, Italia se construye a posteriori del viaje, no por lo que era cuando el poeta vivía allí, sino por aquello en lo que se convierte después de haberla dejado. No la puede describir como hace con Alejandría. (B: Saraceni 2002: 14)^{Ü9}

Es scheint, als habe Morábito die Unmittelbarkeit einer Auseinandersetzung mit dem Abschied aus seiner italienischen Heimat in der eigenen Literatur vermieden, um sich ihr in einem anderen Medium seines literarischen und intellektuellen Ausdrucksvermögens zu stellen: der Übersetzung (s. 3.3). In Morábitos Literatur, „Egipto se ha diluido, Italia se ha borrado“⁶⁵ (ebd.: 15).

Die Urerfahrung dieses doppelten Verlustes wird in vielfacher Weise in Morábitos Dichtung gespiegelt. Sie zeugt sowohl vom Trennungsschmerz einer „eterna despedida“⁶⁶ von Alexandria (VO: 49) als auch von der Fixierung auf eine Kindheit „cerrada de portazo“⁶⁷ (ebd.: 81) und übersetzt sich in den Alltag als das Lebenswissen eines Weltenwandlers, der gelernt hat, auf die Spuren anderer zu achten.

A fuerza de mudarme
he aprendido a no pegar
los muebles a los muros,
a no clavar muy hondo,
a atornillar sólo lo justo.

⁶⁴ Ü: „[...] Alexandria / Niemals werd ich sie wieder sehen / weil mein Alter, meine Verse / (ist beides nicht das Gleiche?) / aus dieser Distanz entstanden sind, / aus nichts anderem“

⁶⁵ Ü: „Ägypten ist ausgebleicht, Italien ist ausgelöscht“

⁶⁶ Ü: „ewiger Abschied“

⁶⁷ Ü: „mit einem Türknall zugeschlagen“

He aprendido a respetar las huellas
 de los viejos inquilinos:
 [...]

 aunque me estorben.
 [...]

 entro en la nueva casa
 tratando de entender,
 es más,
 viendo por dónde habré de irme.
 Dejo que la mudanza
 se disuelva como una fiebre,
 como una costra que se cae,
 no quiero hacer ruido.
 Porque los viejos inquilinos
 nunca mueren.
 Cuando nos vamos,
 cuando dejamos otra vez
 los muros como los tuvimos,
 siempre queda algún clavo de ellos
 en un rincón
 o un estropicio
 que no supimos resolver. (,Mudanza' aus VO: 59) ^{Ü10}

Was sich hier als Ausdruck einer „resistencia a la fijación“⁶⁸ und einer „necesidad de explorar“⁶⁹ (B: Saraceni 2002: 18) bündelt, ist das Wissen eines mehrfach Entwurzelten um die Folgewirkungen migratorischer Bewegungen. Dass dieses Wissen von Alexandria ausgeht, wirkt geradezu idealtypisch und *literarisiert* Morábitos Biographie auf eine besondere Weise. Nicht nur wird er geboren in der Stadt der berühmten Bibliothek, sondern auch in einer zur Welt hin geöffneten Hafenstadt, ein Transitraum *par excellence*, in dem sich andere Städte als Inseln spiegeln.⁷⁰ Die Inseln in Morábitos Literatur sind eingefasst in kleine Szenen urbaner Raumerfahrungen, die geprägt sind von der Einsicht in andere Gesetzmäßigkeiten als der eigenen. Zu wissen, dass ein Raum nicht auf Dauer als eigener zu bestimmen ist, führt zu einer erhöhten *translokalen* Aufmerksamkeit für die Spuren der Anderen. Es ist ein Wissen, das eine Mäßigung der Bewegung und eine Reduktion der Inhalte kultiviert und das sich vielleicht am besten mit dem altmodischen Wort *Demut* fassen lässt. So überrascht es nicht, dass Morábito in seinen Gedichten zu Mexiko-Stadt, der dritten großen Station in seiner Biographie, Lebens- und Arbeitsräume entstehen lässt, die aus dem Schutz der Peripherie gedacht

⁶⁸ Ü: „Abwehr gegen die Fixierung“

⁶⁹ Ü: „Bedürfnis zu erkunden“

⁷⁰ Ottmar Ette weist auf den fraktalen Charakter von Hafenstädten hin, die „wie Inseln mit ihrem jeweiligen Eigen-Sinn [erscheinen], von dem ihnen fremden Hinterland geradezu abgetrennt und ambivalent auf das Meer, die sie trennende und zugleich verbindende Fläche der Anökumene bezogen“ (C: Ders. 2005a: 80).

sind: „me curtí despacio, / no tuve crisis místicas, / por eso me costó / orientarme, saber / qué sombra era la mía”⁷¹ (LT: 48)⁷². Hier, in einem der größten urbanen Zentren, fängt man an auf der „planta baja”⁷³ an.

escribo todavía
desde su amplio radio de visión.
[...]
la planta baja era el destino
de los inmigrados,
de los nacidos fuera de su patria,
de los desmemoriados.
Nos exigían algo,
aunque nadie sabía qué era,
y lo pagábamos viviendo
en ese piso sin prestigio
cuyo botón faltaba
en los elevadores. (‘Cinco escalones’ aus VO: 68-69)^{Ü11}

Diese Demut der neuen Anfänge eines Lebens in der „planta baja” basiert nicht auf einer wirtschaftlichen Not oder einer konkreten Erfahrung der Ausgrenzung. Sie ist vielmehr Grundbedingung einer Fähigkeit, wieder anzufangen, die insuläre Bewegung fortzusetzen. Der Heldentaten überdrüssig zu sein, wie Morábito in dem Gedicht ‚No tener casa’⁷⁴ schreibt, heißt deshalb auch, das Leben über die Kunst im Kleinen, Verborgenen, Randständigen zu suchen, in den Anfängen. Dieser Poetik der Peripherie liegt das Bedürfnis zugrunde, „de levantar las costras de la realidad con el fin de encontrar los puntos donde la red se rompe”⁷⁵ (B: Saraceni 2002: 19).

3.3 Vom Übersetzen der Welten: Translation als Kulturpraxis und poetisches Verfahren

Seine hoch entwickelte Zweisprachigkeit sowie sein besonderes Talent als Lyriker und Erzähler statten Fabio Morábito mit unverzichtbaren Werkzeugen für seine Tätigkeit als Übersetzer literarischer Texte aus: Souveränität des Sprachwissens und Kunstfertigkeit des Sprachgefühls. Dass er sich darüber hinaus als Literaturwissenschaftler mit theoretischen Fragen der Translatologie und der Tradition des Übersetzens beschäftigt,

⁷¹ Ü: „ich härtete mich langsam ab, / hatte keine mystischen Krisen, / deswegen fiel es mir schwer / mich zu orientieren, zu wissen, / welcher Schatten der meine war“

⁷² Im Folgenden verwende ich das Sigel LT für Morábito, Fabio (2005): *De lunes todo el año*. [1992] México D.F.: Verdehalago, CONACULTA, s. 5.1 Bibliographie.

⁷³ Ü: „das Erdgeschoss“

⁷⁴ Ü: ‚Kein Heim haben‘

⁷⁵ Ü: „die Krusten der Realität abzuziehen, um die Stellen zu finden, an denen das Netz reißt“

vervollständigt sein Profil und erlaubt ihm, das (Kunst-)Handwerk des Übersetzens in seiner ganzen Vielfalt zu überschauen.

Tatsächlich hat das Übersetzen in vielerlei Hinsicht Eingang in sein Werk gefunden: als Berufspraxis, als Lebenspraxis eines *code-switchings* von der Muttersprache Italienisch in seine Alltags-, Kunst- und Verkehrssprache Spanisch, als Leitmotiv einer Erzählung („Los Vetriccioli“) und schließlich sogar – vielleicht als Konsequenz aus allem vorherigen – als poetischer *modo de pensar*⁷⁶.

Sein literarisches Werk, das so stark von der Figur des Beobachters geprägt ist (s. 3.3), vollzieht im Grunde genau diese Praxis der translatorischen Bewegung von dem einen in ein anderes Zeichen- und Verständigungssystem. Die Figur des Beobachters ist die eines Übersetzers. Dieser greift das Material seiner kontemplativen und genauen Streifzüge auf und verwandelt es in eine subalterne Wirklichkeit, so nah an der vermeintlich echten, am bekannten Alltag der kleinen Geschichten, dass die subversive Kraft seiner Verstellungen zur Wirklichkeit immer dann wirksam werden, wenn der Leser es am wenigsten erwartet. Diese Distanz zur Welt, aus der heraus eine ebenso feine wie konsequente Umstellung möglich wird, ist das Resultat einer Distanz Morábitos zur Sprache selbst, zu beiden seiner Sprachen. Diese komplizierte und komplexe Beziehung zum Material seiner beruflichen und künstlerischen Arbeit ist eines der, wenn nicht das zentrale Thema seiner Dichtung.

[S]u obra se ubica en el centro de la problemática que el bilingüismo y la traducción suponen, en el sentido de que se construye a partir de una ajenidad frente a la lengua: ajenidad no solamente ante la lengua de adopción – el español –, sino también ante la lengua madre – el italiano [...]. (B: Saraceni 2002: 6)^{Ü12}

Das Spannungsverhältnis eines Autors zwischen zwei Sprachen, mit einer Wahl-, einer Sprach- und einer Geburtsheimat, findet kaum einen kompakteren Ausdruck als in Morábitos Gedicht „In límine“, zugleich eine Hommage an den italienischen Nobelpreisträger Eugenio Montale, der in seinem ersten und berühmten Lyrikband *Ossi di sepiá* (Knochen des Tintenfisches) ein gleichnamiges Gedicht veröffentlicht hat.

Por el perdón del mar
nacen todas las playas
sin razón y sin orden,
una cada mil años,
una cada cien mares.

Yo nací en una playa
de África, mis padres

⁷⁶ Ü: *Denkweise*

me llevaron al norte,
a una ciudad febril,
hoy vivo en las montañas,

me acostumbré a la altura
y no escribo en mi lengua,
en ciertos días del año
me dan mareos y vértigos,
me vuelve la llanura,

parto hacia el mar que puedo,
[...]

jadeo mi abecedario
variado y solitario
y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
mi suelo verdadero. (VO: 42-43) ^{Ü13}

„In límine“ lässt sich übersetzen mit „An der Schwelle“ oder „Im Übergang“. Eine Schwelle, die nicht einfach überschritten werden kann, sondern die im Sinne einer ständigen Pendelbewegung sich selbst immer wieder neu bestimmt, wie das Hin und Her der Gezeiten am Meeresstrand, der selbst so zufällig geboren wird wie die Stimme dieses Textes. Deutlich zeichnet der Text den Weg des Schriftstellers von Afrika in den Norden (Italien) bis in die Berge (Mexiko-Stadt) nach und beschreibt dabei eine Vertikalität des Lebenswegs vom Meeresspiegel bis in das Gebirge. Diese Bewegung vom wasserreichen Ufer Afrikas in das trockene Hochland der fiebrigen Stadt findet nicht freiwillig statt. Ihr Ursprung ist schicksalhaft und der weitere Weg vorbestimmt durch den Willen der Eltern (vgl. hierzu Morábito in Kapitel 5.5). Der Schwindel des Herausgerissenwerdens aus den bekannten Lebens- und Kulturkontexten lebt daher fort, trotz der Assimilation, und natürlich ist es kein Zufall, dass sich in dem spanischen Wort *mareo*, das ein Schwindelgefühl beschreibt, der Wassergang des Meeres wieder findet. Mit der Isotopieebene von Meer und Wasser korrespondiert diametral die Trockenheit der Wüste und das rastlose Leben der nordafrikanischen Nomaden, das als doppeltes Heimatbild aufgeht in der ebenso rastlosen und nomadisierenden Sprache des lyrischen Ichs. Diese Sprache, „mi suelo verdadero“, ist die eigentliche Heimaterde des an Land gespülten Migranten, der einzige selbst gewählte Ort auf seiner zugleich von linearer Vertikalität wie von einer Pendelbewegung gekennzeichneten Reise. Diese Erinnerungs- und Lebensbewegung zwischen Herkunft und neuer Wahlheimat ermöglicht Morábito

reflexionar sobre la lengua como metonimia de su identidad transterritorializada, como el lugar donde se condensa esa constante traducción de uno mismo que está en la base de toda migración y que supone la reformulación del sujeto a partir de la traición del origen, aunque, paradójicamente, sea una forma de serle fiel. (B: Saraceni 2002: 8)^{Ü14}

Hier ist die Übersetzung des lyrischen Ichs eine Über-Setzung auf fremdes Land, in eine unbekannte Sprache, an den Fuß eines bedrohlichen Gebirges. Den Gesteinen dieses Gebirges, den Mauern des fremden Landes, ringt der Schriftsteller in ‚Puesto que escribo en una lengua‘⁷⁷ mühsam seine neue Sprache ab.

Puesto que escribo en una lengua
que aprendí,
que no es la mía,
tengo que despertar
cuando los otros duermen,
Escribo como quien recoge agua
de los muros,
me inspira el primer sol
de las paredes.
[...] (A: Morábito 2000: 109)^{Ü15}

Das Wasser, diese Flüssigkeit, auf deren Suche sich der Schriftsteller im Morgengrauen begibt, ist der Fluss der Sprache. Die Sprache erreicht die Anderen, *los otros*, wie von selbst, wie Wasser aus der Leitung, das die Hauspumpe in die Tanks der Wohnungen leitet und das Gebäude langsam mit Flüssigkeit füllt. Während das Wasser zu den Anderen hinaufsteigt, steigt der Fremdsprachenschreiber hinab, Vers für Vers, und erarbeitet sich das, was für den Rest der Gemeinschaft selbstverständlich ist. ‚El buscador de sombra‘⁷⁸, der Schattensucher, ist ein Wassersammler. Das Wasser, das für diesen Dichter in verschiedener Hinsicht so wichtige Lebenselixier, ist die andere Sprache, in der er lebt und schreibt, die Sprache, zu der er jeden Morgen aufs Neue finden muss. Lebens- und Schreibpraxis bilden hier in der täglichen Wiederbegegnung mit dem fremden Idiom zwei Aspekte einer gleichen Lebensrealität. Schreiben und Leben, Alltag und Kunst verschränken sich zu einer gleichen Erfahrung der stetigen Neuankunft in der Sprache.

[...]
Escribo antes que amanezca
cuando soy casi el único despierto
y puedo equivocarme

⁷⁷ Ü: ‚Da ich in einer Sprache schreibe‘

⁷⁸ *El buscador de sombra* ist der Titel eines 1997 in der Colección Palimpsesto (Ayuntamiento de Carmona) veröffentlichten Interviews von Francisco José Cruz mit Fabio Morábito. Es ist zugleich der Titel eines Gedichtbands von Morábito, der im gleichen Jahr erschienen ist.

en una lengua que aprendí.
 [...]

Oigo el ruido de la bomba
 que sube el agua a los tinacos
 y mientras que sube el agua
 y el edificio se humedece,
 desconecto el otro idioma
 que en el sueño
 entró en mis sueños,
 y mientras el agua sube,
 desciendo verso a verso como quien
 recoge idioma de los muros
 y llego tan abajo a veces,
 tan hermoso,
 que puedo permitirme,
 como un lujo,
 algún recuerdo. (ebd.: 109-110) ^{Ü16}

Die motivische Verbindung der Räumlichkeit eines (Wohn-)Hauses mit dem soziokulturellen, emotionalen und linguistischen Raum der Sprache ist ein zentrales Bild in Morábitos Dichtung. Wenn er wie hier beschreibt, dass er am Morgen das Haus seiner spanischen Sprache bis in die Tiefe seiner Keller durchschreiten muss, um zu seiner Kunst, „tan hermoso“, zu gelangen, dann findet er dort, in der Intimität der Begegnung von Sprache und Autor in der Kunstform der Literatur, die Erinnerung an ein anderes Haus, seine „segunda casa“ (TB: 68)⁷⁹, seine Muttersprache.

Die ständige Wiederkehr der Muttersprache in den Träumen und in den Tiefen seiner Arbeit, die Überlagerung dieser Sprache durch die Anforderungen der eigenen künstlerischen Tätigkeit und des Alltags, sie beschreiben einen Zustand, mit dem Morábito 1992 einen seiner bekanntesten Gedichtbände betitelt hat: *De lunes todo el año*, über das sein Laudator bei der Preisverleihung des „Premio de Poesía Aguascalientes“ sagte:

Para él el lenguaje es el terreno común y el de la diferencia: los domingos los solitarios están más solitarios, los extranjeros son más extranjeros. Los domingos los extranjeros hablan su idioma natal. Los lunes pueden limar sus diferencias en el lenguaje de todos; el lenguaje del trabajo y de la necesidad. (B: Deltoro 1992: 48-49) ^{Ü17}

Dieser Ort, zugleich ein „terreno común“, als auch „de la diferencia“, ist eine „tierra adentro“, ein inneres Land, ein Hinterland voller Widersprüche und voller Einsamkeit, das auf den Koordinaten verlassener Heimstätten entsteht und sich im Kontext einer

⁷⁹ Im Folgenden verwende ich das Sigel TB für Morábito, Fabio (2004): *También Berlín se olvida*. México D.F.: Tusquets Editores, s. 5.1 Bibliographie.

neuen Wahlheimat konfiguriert, so wie in ‚Tres ciudades‘⁸⁰, einem der bemerkenswertesten Gedichte aus Morábitos Lyrik-Anthologie *el verde más obscuro*⁸¹.

[...]

Yo nací en un combate
de lenguas y de orígenes
que sólo tierra adentro
termina, en el desierto,

tal vez por eso un algo
de irrealidad me nutre,
de eterna despedida,
y la ironía no basta

-ni el buen humor, ni el arte-
para dejar de ser
alguien que en todas partes
se siente un extranjero.

[...] (VO: 49)^{Ü18}

Wenn man Morábito hier folgen will, dann ist die Konsequenz einer solchen „tierra adentro“ ein Leben in ständigem Widerspruch. Auf der einen Seite lindert die innere den Verlustschmerz der verlorenen Heimat, zum anderen verhindert sie eine erneute Ankunft, verhindert neue Wurzeln und zementiert dabei zeitlebens eine Entfremdung von den eigenen Lebensumständen.

Dieser unauflöslche Widerspruch einer inneren Zerrissenheit findet Milderung im Schreiben. Und so gilt auch für diesen Autor, was Ottmar Ette mit den Horizontbegriffen „ÜberLebenswissen“ und „ZwischenWeltenSchreiben“ so vielgestaltig herausgearbeitet hat. Literatur als ein Speichermedium von Lebenswissen ist zugleich Austragungsort und Dokumentation eines Lebens- und Überlebenskampfes. Literatur, diese intime, weil so direkt mit der innersten Gedankenwelt des Künstlers verschränkte Kulturpraxis, wird in einem solchen Arbeits- und Selbstverständnis zu einer Praxis der Lebensbewältigung.

[C]reo que la escritura [tiene] mucha relación con la soledad. Si no se logra escribir dentro de la soledad es difícil escribir algo de importancia. A veces siento en los escritores una falta de ella, lo cual me desagrada; hay una especie de contagio, de necesidad aprendida de escribir, pero no es una necesidad genuina. No encuentro ese toque de ligera desesperación que para mí es importante para lograr un texto genuino. (Morábito in B: Ollin Tecandi 2002: o.S.)^{Ü19}

⁸⁰ Ü: ‚Drei Städte‘

⁸¹ Ü: *das dunkelste Grün*

Morábitos Notwendigkeit zu schreiben ist auf das Intimste verbunden mit der Urerfahrung seiner Entwurzelung. Während seines ersten Jahres als Jugendlicher in Mexiko fängt er, damals noch auf Italienisch, an, eigene literarische Texte zu verfassen. Literatur, Lesen, das eigene Schreiben, es waren Möglichkeiten eines (emotionalen) Überlebens in der Fremde.

Lo que menos deseaba, a los catorce años, era mudarme de país. De México lo ignoraba todo, empezando por la lengua. Durante el primer año de mi estancia en México añoré tremendamente mi ciudad y mis amigos. Fue un año desdichado, pero en él empecé a escribir (en italiano) y a leer mucho. (Morábito in Kapitel 5.5)^{Ü20}

In ‚A tientas‘⁸², einem der zornigsten Texte Morábitos, entwickelt sich diese Schreibpraxis als ein Kampf mit und sogar gegen sich selbst. Als ein Kampf mit den eigenen Biographemen, der eigenen Gedankenwelt, den eigenen Unzulänglichkeiten.

Cada libro que escribo
me envejece,
me vuelve un descreído.
Escribo en contra
de mis pensamientos
y en contra del ruido
de mis hábitos.
Con cada libro
pago un viaje
que no hice.
En cada página que acabo
cumpló con un acuerdo,
me lavo de mí mismo,
me digo adiós
desde lo más recóndito,
pero sin alcanzar a ir muy lejos.
Escribo para no quedar
en medio de mi carne,
para que no me tiente el centro,
para rodear y resistir,
escribo para hacerme a un lado,
pero sin alcanzar a desprenderme. (VO: 67)^{Ü21}

‚A tientas‘ ist zugleich lesbar als ein Text der Distanz des Autors zu sich selbst sowie auch als Versuch, in der Praxis des Schreibens nicht das Innerste nach außen zu kehren, sondern umgekehrt, sich selbst zum Äußersten zu machen und aus den eigenen Texten herauszuschreiben. Ein, wie könnte es anders sein, konfliktreiches und mühseliges Unterfangen. Und: ein unmögliches Projekt.

⁸² Ü: ‚Tastend‘

In dieser Sackgasse funktioniert die Schreibpraxis der literarischen Übersetzung wie eine Befreiung und Verbindung der diversen Lebens- und Sprachwelten und bedient dabei, so könnte man schlussfolgern, das Bedürfnis des Schriftstellers nach Selbstentäußerung bei gleichzeitiger „tierra adentro“. Diese Selbstentäußerung in der Tätigkeit des Übersetzens gilt in mehrfacher Hinsicht für die Biographie von Morábito, dessen Zugang zum Spanischen als Sprache seiner Literatur nur möglich war über den Einstieg der Übersetzung. In der Sprache Mexikos publikationswürdige Texte zu schreiben gelang ihm nicht gleich,

sino después de una época dedicada intensamente a la traducción de algunos poetas italianos modernos (Ungaretti, Saba, Pavese, Montale), como si sintiera la necesidad de pagar algún tributo antes de asumir mi segundo idioma como aquel en el que habría de expresarme. (A: Morábito 1993: 23)⁸²

Erneut bildet die eigene Sprache des Italienischen die Brücke für den schreibwilligen Morábito hin zu einer neuen, zu *seiner* Literatursprache. So wie das Italienisch dem 14-jährigen eine literaturspezifische Vertrautheit in der Fremde schenkte, so ist sie jetzt Vehikel für sein Bedürfnis, literarisch in der Landessprache seiner Wahlheimat zu partizipieren und zwischen seinen zwei Welten zu vermitteln. Sie fördert so sehr das eigene (kreativ-intellektuelle) Überleben in der anderen Sprache und fremden Kultur wie es zu einem Fortleben der übersetzten Texte in einem hispanophonen Kulturraum beiträgt.⁸³

Der Literaturübersetzer spielt nicht nur mit den Worten des (vielleicht schon längst verstorbenen) Autors, sondern auch mit jenen seines (möglicherweise auch zukünftigen) Lesers und ist auch in diesem transtemporalen Sinne zentraler Akteur eines ZwischenWeltenSchreibens. In dieser Zwischen-Welt ist Übersetzung Arbeit nicht nur an fremdkultureller Differenz, sondern auch an eigenkultureller Identität. (C: Ette 2005: 119)

Morábito übersetzt bis heute ausschließlich aus dem Italienischen ins Spanische, seine Tätigkeit umfasst dabei ein breites Spektrum an Autoren und Literaturepochen. Bisher übertrug er ins Spanische neben den bereits genannten Autoren auch Texte von Tasso, Calvino, Manganelli, Landolfi, Malerba⁸⁴, sowie das Gesamtwerk des italienischen

⁸³ Vgl. hierzu Walter Benjamin in seinem berühmten Essay zur literarischen Übersetzung: „So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem ‚Überleben‘. Ist doch die Übersetzung später als das Original, und bezeichnet sie doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, das Stadium ihres Fortlebens“ (C: Benjamin 1963: 184).

⁸⁴ Torquato Tasso (1544-1595), bedeutender italienischer Dichter der Spät-Renaissance. Italo Calvino (1923-1985), Literaturwissenschaftler und einer der einflussreichsten italienischen Schriftsteller der Nachkriegszeit; Calvino war Mitglied bei der Gruppe „Oulipo“. Giorgio

Dichters und Literaturnobelpreisträgers Eugenio Montale (vgl. B: Strausfeld 2003: 151-152), das noch 2006 veröffentlicht werden soll.

Die Übersetzung als literarische Berufspraxis verbindet sich bei Morábito mit dem Schmerz einer kommunikativen Unerfahrung. Übersetzen, das hieß für den jugendlichen Italiener im fremden Mexiko, aus der eigenen Sprache dasjenige ins Spanisch zu retten, was für eine Verständigung möglich und nötig war. Zu übersetzen, das hieß zu Beginn: sich der eigenen Beschränkung ausgesetzt zu sehen.

Precisamente el vago rechazo que probamos al oír nuestro idioma estropeado por un acento foráneo es el rechazo a la traducción que se adivina detrás de la pronunciación imperfecta, traducción que implica reducir las palabras de nuestro idioma a una función exclusivamente comunicativa, a un uso puramente instrumental. (A: Morábito 1993: 22)^{Ü23}

Der Fremde, der die neue Sprache in der Übersetzung aus seiner eigenen spricht, übernimmt dabei eine Funktion für die Gesellschaft vergleichbar mit der eines Schriftstellers, der in seiner besonderen Distanz zur Sprache als Material seiner Kunst diese ebenso erweitert, herausfordert und an ihren Grenzen auslotet wie dies ein Fremder tut. Oder ein Kind.

[E]n las expresiones del artista hay siempre algo de irreconocible para los propios nativos, un pliegue sordo, una consistencia refractaria, casi hostil, que desfigura el lenguaje rutinario y muestra la voluntad de sacrificar una comprensión plena y automática en el interior del grupo para poder entenderse con los de afuera. Porque el artista se emparenta no sólo con el extranjero a secas sino con ese extranjero peculiar que es, en cada familia, el hijo. (ebd.)^{Ü24}

Was die hier evozierten Figuren des Kindes und des Fremden verbindet, ist nicht ihr Zugang zur Sprache: der ist beim einen intuitiv und beim anderen erlernt. Es ist vielmehr die ihnen spezifische Fähigkeit, in der Sprache, die sie neu erwerben, etwas zum Vorschein kommen zu lassen, was ihre Umwelt nicht oder nicht mehr erkennen, interpretieren und in Sprache übersetzen kann. Übersetzung als Umstellung des Blicks auf die Welt.

La torpeza del hijo es condición de su sabiduría. Y del extranjero, quizá como una contraparte del recelo y la desconfianza que provoca, se espera siempre eso: sabiduría, profecía, como si su desconocimiento de las formas y la falta de destreza en su uso lo mantuviera próximo a un sustrato y a unas intuiciones más

Manganelli (1922-1990), italienischer Schriftsteller, Publizist, Übersetzer und Literaturwissenschaftler; Mitglied der „gruppo 63“ und enger Freund von Calvino. Tommaso Landolfi (1908-1979), italienischer Schriftsteller und bedeutender Übersetzer, u.a. von E.T.A. Hoffmann und Lew Nikolajewitsch Tolstoj. Luigi Malerba (*1927), italienischer Schriftsteller, Publizist und Drehbuchautor. Mitbegründer der „gruppo 63“. Alle hier aufgeführten Informationen sind den Brockhaus-Bänden 4, 13, 14 und 21 (1997-1998) entnommen.

fundamentales. Se espera de él más arrojo, menos remordimientos, más ligereza, ya que una creencia tácita quiere que el extranjero, por carecer de arraigo, sea intrínsecamente más rápido que los demás, un ser cercano a la disolución y, por ello, expedito y sin trabas. (ebd.: 23) ^{Ü25}

Exkurs: ‚Los Vetriccioli‘

Wie man die Praxis der Übersetzung zudem literarisch deuten kann, darüber gibt auf wunderbar märchenhafte Weise Morábitos Erzählung ‚Los Vetriccioli‘ Auskunft. Sie erzählt auf wenigen Seiten Aufstieg und Untergang einer Familie, der Vetriccioli, deren Mitglieder sich seit Generationen nichts anderem als der möglichst präzisen, stilsicheren und originalgetreuen Übersetzung von literarischen Texten verschreiben. Bereits im Säuglingsalter wird für den Nachwuchs ein Arbeitsplatz in dem labyrinthischen und unendlich kleinteiligen Familienhaus bestimmt und nach nur sieben Jahren ist die handwerkliche Grundausbildung abgeschlossen.

[C]uando el pequeño cumplía tres años pasaba bajo la tutoría de un tío o de un primo mayor que lo familiarizaba con los atriles, los cajones, el vértigo de los tapancos y los diccionarios. A los seis años el pequeño Vetriccioli sabía sentarse derecho, usar el papel secante, sacar punta a los lápices, borrar con goma sin rasgar la hoja y poner en orden un escritorio [...] y cuando cumplía los siete años empezaba a traducir las primeras frases y los primeros párrafos, que además de ejercitarlo servían para saber qué lugar de la cadena familiar le vendría mejor en el futuro. (A: Morábito 1989b: 23-24) ^{Ü26}

Fortan wird einem Vetriccioli ein Platz in der komplexen Logik des Familiengefüges zugewiesen. Doch in dieser Familie arbeitet niemand für sich. Sie funktioniert als Kollektiv, jeder Text geht durch unzählige Hände und erfährt dabei unzählige Korrekturen und Verbesserungen. Dabei evoziert und überzeichnet der Text gleich zwei Utopien der Übersetzungspraxis: die der *richtigen* und die der *vollkommenen* Übersetzung, durch die der Originaltext in der Übersetzung gänzlich zu sich selbst kommt, ganz so, als hätte sie der Autor in der übersetzten Sprache selbst geschrieben. Diese Utopie der Übersetzung ist freilich nur im Märchen und erst recht nur in einem so strebsamen, koboldgleichen Kollektiv wie das der Vetriccioli zu erreichen: Ihr Haus mit seinen zahlreichen Verästelungen, Zwischenkammern und Ausbuchtungen, mit seinen langen Fluren und Ergänzungsbauten, in denen noch jeder Spross der Familie einen Platz gefunden hat, ist im eigentlichen Sinn die Sprache selbst. So kommt es auch, dass kein Vetriccioli das Haus als Ganzes kennt, sondern hoch spezialisiert in seinem Bereich lebt und dabei geradezu *regionale* Sprachfähigkeiten ausbildet.

Los recovecos levantinos eran famosos por el abuso de la forma pasiva y el punto y coma; lo que llegaba ahí vivaracho y con buen ritmo salía circunspecto y solemne. Era la llamada *cadencia levantina*, buena para las memorias y el género epistolar, pero inservible para los episodios alegres y violentos. Gran parte de la función del tatarabuelo y de los otros ancianos que vivían en el sótano era orientar cada paso de los manuscritos hacia el sector de la casa más conveniente. Nada mejor que el ala oriental para los arrebatos líricos. En cambio, para la duda, la sospecha y el resquemor, los tapancos del sur. Bastaba el más leve cambio de tono en el autor [...], para que de inmediato el libro viajara a otro punto de la casa, aunque fuera por unas pocas líneas. (A: Morábito 1989: 26) ^{Ü27}

In ihrer Ordnung spiegeln die Vetriccioli den Kosmos der Sprache als ausdifferenziertes Habitat von Sprechern. Einmal mehr kommt so in den Texten von Morábito diese spezifische „tierra adentro“ zum Tragen, die, wie bereits gezeigt wurde, in seinen Gedichten ein intimes Zuhause beschrieben hat, in dem der Entwurzelte zu sich findet. Das höchste Gut der Übersetzungskunst der Vetriccioli ist die Zurücknahme des Eigenen im Angesicht des fremden Textes. Nichts schlimmer als die Weiterspinnung eines fremden Gedanken in der Übersetzung, nichts unpassender als die spürbare Präsenz des Übersetzers im Text. Der Gegenpol zu den Vetriccioli bilden in dieser wunderbaren Parabel die Guarnieris, kommerzielle Geschäftsleute der Übersetzung, die in einem Bürohaus arbeiten und die gewissenhafte Kleinteiligkeit der Vetriccioli ebenso verachten wie diese den Stolz und Eigensinn ihrer geschäftstüchtigen Konkurrenten.

[Los Guarnieri] exigieron que se les diera crédito en los libros. Esa costumbre vulgar se ha extendido. Nosotros nunca hubiéramos aceptado ver nuestro nombre impreso; toda la dificultad y dignidad de nuestro trabajo consistía en convencernos íntimamente de que no existíamos, en descubrir que en realidad el autor sabía castellano, que secretamente se había expresado en castellano y quién sabe qué accidente de último momento lo había obligado a remojar su obra en otro idioma, cuya capa exterior nosotros quitábamos como las vendas de un herido. [...] Los Guarnieri luchaban para ver su nombre impreso en los libros y olvidaban que el secreto de nuestro oficio era la rehabilitación lenta y caritativa. Estábamos ahí para cerrar las llagas, devolver la salud y restituir las cosas a su sitio, nada más. (ebd.: 27-28) ^{Ü28}

So wie die Manuskripte der Originaltexte hier durch die Flure und Flügel des Hauses wandern, so durchwandern sie die verschiedensten Winkel der Sprache. Diese Wanderung nachzuvollziehen und sie in Wegstrecken einer anderen Sprache zu übertragen, ist die hohe Kunst der Übersetzung. Sie vollzieht dabei eine Art literarischer Mimesis: eine Darstellung der wahren Beschaffenheit eines Textes, dem der Transport

in das Raumgefüge einer anderen Sprache nicht mehr anzumerken ist.⁸⁵ Jedenfalls ist dies der Traum des Übersetzers.

3.4 *También Berlín se olvida*

Desde sus iniciales ejercicios literarios se reveló como uno de los ‘raros’ de la lengua. Desconcertó a algunos y fascinó a otros cuantos. Quien pretenda imitarlo se arriesga a cometer un suicidio. Su prosa elegante y exquisita es irrepetible. Nada de pomposo se acerca a su mundo. Parecería que sus palabras, precisas y transparentes, le sirvieran como un encantamiento, un regalo, un guiño a los lectores. Pero en el subsuelo se encuentra un lava ardiente, un nudo de interrogaciones e hipótesis cercanas a una metafísica. El autor vivió una larga temporada en Berlín. La crónica de aquel tiempo no toca lo obvio, lo estruendoso, lo opulento; elige un camino diferente: a través de aparentes minucias va descubriendo el corazón profundo de Berlín como nadie lo ha hecho. (Sergio Pitó in TB: Klappentext)^{Ü29}

Charakter, Erzählton und Schreibstil der in diesem Berlin-Band versammelten, dreizehn Prosatexte ist sehr unterschiedlich. Mal sind es kurze Ich-Erzählungen, mal literarische Essays. Mal kippt der Text aus der Form des mikrothematischen Reiseberichts und wird zu einer Burleske, mal verweben sich präzise erzählte Szenen mit aphoristischen Zwischensentenzen und literarisierten soziologischen Beobachtungen. Auf diese literarische Vielfalt der Technik und des Stilmittels weist der Umschlagtext hin, wo es treffend heißt:

[L]a ciudad de Berlin se dibuja en estas páginas merced a una mediación que es, al mismo tiempo, un juego de dualidades: el autor que medita, el viajero que escribe, el escritor que relata, el narrador que conmueve. (TB: Klappentext)^{Ü30}

También Berlín se olvida, „el libro que más me ha sorprendido de todos los que he escrito“⁸⁶ (Morábito in Kapitel 5.5), funktioniert dabei wie eine Leistungsschau der Fähigkeiten Morábitos, der zugleich ein brillanter Erzähler und an der Lyrik gereifter Sprachkünstler wie auch ein präziser Beobachter des Alltags ist. Er ist Übersetzer und Philologe, wenn er – wie er in ‚Mi lucha con el alemán‘ schildert – mit größtem Eifer in die deutsche Sprache einzudringen versucht und regelmäßig deutsche Fremdwörter und Eigennamen wie archäologische Kleinode in seine Erzählungen flechtet und staunend

⁸⁵ Hier scheint ein utopischer Aspekt literarischer Übersetzungspraxis durch, der den Glauben an die Existenz einer, sowohl der Quell- wie der Zielsprache gemeinsamen, ‚reinen Sprache‘, wie sie Walter Benjamin in seinem bereits erwähnten Aufsatz evoziert: „In dieser reinen Sprache, die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, [...] trifft endlich alle Mitteilung, aller Sinn und alle Intention auf eine Schicht, in der sie zu erlöschen bestimmt sind. Und eben aus ihr bestätigt sich die Freiheit der Übersetzung zu einem neuen und höheren Rechte. [...] Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers“ (C: Benjamin 1963: 193).

⁸⁶ Ú: „das Buch, das mich von allen, die ich geschrieben habe, am meisten überrascht hat“

beschaut. Er zeigt sich als geprüfter und am jahrzehntelangen Leben in Mexiko-Stadt gereifter Metropolenmensch, der Berlins urbane Seele durchschaut und synthetisiert, „un poeta de la ciudad“⁸⁷ (B: Malpartida 1989: 1214). Er kennt sich aus, als Künstler und als Mensch, mit den komplexen Figuren aus Projektionen und Auto-Suggestionen, denen ein Fremder in einem fremden Land ausgesetzt ist. Er beweist sein literarisches Können, wenn es ihm ein ums andere Mal gelingt, aus dem komplexen Zusammenspiel ortsspezifischer Themen, subjektbezogener Reflexionen und literarästhetischer Techniken kompakte, punktgenaue Miniaturerzählungen zu formen.

Dabei baut Morábito in seinen Wanderungen durch Berlin eine geradezu intime Beziehung mit dieser Stadt auf, in der er dennoch nie ganz aufgeht. Anstatt die Schrebergärten, die ihn so sehr faszinieren, selbst zu betreten und den Kontakt mit ihren Bewohnern zu suchen, bleibt er, in der Figur des Erzählers, auf Distanz. Ausgehend von einem konkreten Moment der Erfahrung, neigen seine Erzählungen dazu, das Gesehene und Erlebte zu essentialisieren. So wird das Miniaturmodell „Schrebergarten“ zur menschlichen Sehnsucht nach Perfektion der Lebensumstände:

Nunca me atreví a entrar en un *Kleingarten*, porque todos o casi todos estaban rodeados de alambrados que inhibían al visitante casual. Quizá lo que me atraía era ver reflejada en ellos esa ensonación humana que busca en la miniatura la perfección que no encuentra a escala normal. (TB: 25)^{Ü31}

Morábitos Berlin-Erzählungen vermitteln dabei den Eindruck einer gewissen Zurückhaltung der Erzählerfigur, die meist in Ich-Form auftritt, im Umgang mit ihrer direkten Umwelt. Diese Zurückhaltung wird sowohl narrativ inszeniert als auch sprachlich thematisiert. Sie ist Ausdruck einer Distanz zum Objekt seiner Betrachtungen – Berlin, Deutschland und die Deutschen –, die sich aus einer für Morábito selten klaren Abgrenzung ergibt. In Deutschland und im Kontext seiner Zeit als DAAD-Künstlerstipendiat ist der mexikanische Italiener arabischer Herkunft zum ersten Mal *vollständig* ein Fremder. Und das scheint ihn nicht im Geringsten zu stören. Im Gegenteil: Es wird zum produktiven Ausgangsmoment seiner Berlin-Erfahrung.

Mi relación con Berlín fue a cada instante la de un extranjero de paso, que mira la ciudad con los ojos de alguien que sabe que se va a ir. En este sentido, fue un año de descanso. Por primera vez me sentí total y absolutamente extranjero, sin vuelta de hoja. ¡Qué alivio! Escapé durante un año de las medias tintas, como siempre he vivido: en Egipto, nativo pero extranjero; en Italia, italiano nacido en Egipto; en México, mexicano con pasaporte italiano. (Morábito in Kapitel 5.5)^{Ü32}

⁸⁷ Ü: „ein Dichter der Stadt“

Mit der stillen Konzentration eines Zuschauers entstehen in dieser geradezu komfortablen Situation des Fremden dabei Texte, die neben einigen seiner Gedichte – im Vergleich zu seinem sonstigen Werk – eine deutlich autobiographische Färbung aufweisen.

Wie in seinen Erzählungen zuvor gelingt es Morábito in den meistens sehr kurzen Texten, zuerst diverse Motive und Handlungselemente parallel zu entwickeln, um sie dann, wie an einem unsichtbaren Faden geführt, regelmäßig in den zwei, drei letzten Schritten der Erzählung zusammen zu bringen. Dort fügen sich die einzelnen Erzählpartikel zu einem gemeinsamen Abschlussbild, beziehen sich unerwartet dicht aufeinander und verhelfen dem jeweiligen Text zu einer Kompaktheit im Ganzen und einer Klarheit im Abschluss, in der die hohe Präzision von Morábitos Schreiben ihren vielleicht deutlichsten Ausdruck findet.

Subtile Beobachtungen des menschlichen Miteinanders wechseln mit brillanten Analysen, bedrückende Atmosphären weisen auf Gefahren hin, die unvermutet aufschimmern, immer gibt es mehr Fragen als Antworten, das Schweigen ist omnipräsent. Aber die meisten Geschichten enden anders, als der Leser vermuten würde – Morábito [...] gibt den Ereignissen immer neue, unerhörte und unvermutete Wendungen. (B: Strausfeld 2003: 154-155)

Auf eine eigentümliche Weise findet Berlin in den Texten von Morábito zu sich, fixiert in einer eingängigen Sprache und überraschend klaren Bildern. Die Art, wie diese Texte der Stadt eine konkrete poetische Gestalt ermöglichen, erinnert an die Beziehung von Wasser und Schwamm, die der Autor so eindrücklich in seinem viel gerühmten Band *Caja de herramientas*⁸⁸ in lyrische Prosa fasst.

Lo que hace la esponja con sus mil ramificaciones es frenar la caída del agua para que el agua se nombre a sí misma sin dificultad, limpia y humanamente. En la esponja el agua recobra fugazmente manos y pies, tronco, dedos y cartílagos, o sea un germen de autoconciencia, y *vuelve a sí misma* (A: Morábito 1989a: 15-16)^{Ü33}

So wie das Wasser im Durchdringen des Schwamms, dort, wo es an seiner eigentlichen Funktion, dem Fallen, gehindert wird, zu sich findet, einen Körper bekommt, so verhelfen Morábitos Texte Berlin zu einem Moment der Ruhe vor dem ständig präsenten Entfliehen der Wahrnehmung. Dabei machen sie eine Reihe ungewöhnlicher Entdeckungen.

⁸⁸ Ü: *Werkzeugkasten*

3.4.1 Der eigene Blick: von der Präsenz größter Zusammenhänge im Aller kleinsten des Alltags

Cuando se lee a escritores como Morábito, uno tiende a creer que el fenómeno se origina en la mirada, que se trata de entrenar el ojo y la imaginación para percibir lo fantástico de la vida cotidiana como él lo hace: con una naturalidad que desdeña lo sobrenatural. (B: Bradu 2006: o.S.)^{Ü34}

Berlin, so setzt die Erzählung ‚¿Hay río en Berlín?‘⁸⁹ und damit der ganze Erzählband an, hat ganz offensichtlich keinen Fluss. Jedenfalls lässt sich das nicht abschließend sagen. Nicht, wenn man davon ausgeht, dass ein Fluss einer Stadt ein Gesicht gibt, sie ordnet, sie in Verhältnis zu seinem Lauf setzt und ihr dabei Konturen verleiht.

Cuando decimos que un río cruza una ciudad, lo que queremos decir, entre otras cosas, es que la ordena en relación con su eje. Siempre se sabe, en una ciudad, dónde está su río. En Berlín no se sabe. (TB: 10)^{Ü35}

Wenn diese Stadt also nicht im eigentlichen Sinn einen Fluss besitzt, dann stellt sich die Frage nach den Ausrufezeichen ihrer Topographie, nach ihrer inneren Ordnung, neu. Morábito gelingt das mithilfe eines einfachen, künstlerischen Tricks: Er verändert seinen Blick. Genauer, die Intentionalität und Richtung seines Blicks. Er schaut nicht mehr nach unten, er schaut nach oben. Der Fluss als metaphysische Naturgewalt, die den Menschen auf sich selbst, seine Endlichkeit zurückwirft, diese Funktion übernimmt in Berlin, so Morábito, der gewaltige, ausgedehnte, launische Himmel.

El río de Berlín, en realidad, es su cielo. La estaticidad del agua de Berlín contrasta con la gran movilidad de sus nubes. [...] El río de Berlín existe, pero no está abajo, sino arriba. (TB: 13)^{Ü36}

‚¿Hay río en Berlín?‘ gibt damit vor, was für den gesamten Erzählband konstitutiv ist: die Verschiebung des Blicks hin auf ein anderes, weniger bekanntes Berlin, auf eine Stadt der Peripherien, deren Schicksal, niemals fertig zu werden, zu ihren größten Stärken zählt. Dieser andere Blick auf die Stadt wird vielfach inszeniert und findet in den folgenden zwei Erzählungen, ‚S-Bahn‘ und der bereits erwähnten ‚Kleingärten‘, in der großstadtspezifischen Pendel- und Kreisbewegung einer S-Bahn-Fahrt seine erste eindeutige Perspektive: „Morábito hace de Berlín un hogar transitorio“⁹⁰ (B: Domínguez Michael 2004: o.S.). Zum Vorschein kommen dabei nicht die Monumente der Großstadt, sondern die Ränder, gleichsam Uferzonen, der Gleis-Trassen. So werden nicht Start- und Zielort der Stadtreisen ins Blickfeld gerückt, sondern der Reiseweg

⁸⁹ Ü: ‚Gibt es einen Fluss in Berlin?‘

⁹⁰ Ü: „Morábito macht aus Berlin ein transitorisches Heim“

selbst. Auf ihm, sei es zu Fuß, im Bus oder in der Bahn, entdeckt der Erzähler die ihm zunächst fremde Stadt.

Hay como un rechazo al lustre, al revuelo, al énfasis, que acaba por otorgar a la ciudad un aspecto de perpetua periferia. En cierto modo moverse por Berlín es trasladarse de una periferia a otra y Berlín es la prueba de que una gran ciudad puede ser la suma de sus periferias. (TB: 28)^{Ü37}

In ‚S-Bahn‘ berichtet der Erzähler von seinen Erfahrungen im alltäglichen Umgang mit dem berühmten Berliner Transportmittel und seiner geradezu subversiven Qualität, in ihm ein anderes, zweites Berlin zu erkundschaffen. Es ist das Berlin des zweiten Stocks, auf dessen Höhe die S-Bahn für gewöhnlich durch die Stadt rauscht und dabei dem müßigen Passagier allerlei Einblicke in die Intimsphäre der Anwohner gibt, die zugleich den vielleicht intimsten Blick in die Stadt selbst darstellen.

Los edificios, ya no unidos por el suelo, se suceden en un orden más metafísico que real, y todo adquiere, por la supremacía de las fachadas sobre las calles, un aspecto escenográfico, que se acentúa de noche, cuando el *S-Bahn*, rozando los cuartos encendidos, regala a los pasajeros visiones fugaces de intimidad ajena [...]. (TB: 15)^{Ü38}

Von dieser Beobachtung hin zu der Fantasie des fahrenden Zuschauers, in einem dieser vielen, am Abend und in der Nacht erleuchteten Fenster einem Pärchen beim Liebesspiel zuzuschauen oder doch zumindest einen sekundenlangen Einblick in das Intimste dieses anderen Lebens zu erhaschen, ist es nicht weit.

Es probable que algún usuario asiduo del *S-Bahn* haya visto algo más que eso y me imagino que sorprender una cópula a esa altura y a esa velocidad debe de ser como ver la esencia de la cópula, comprender por fin cómo nos ven los dioses. (ebd.)^{Ü39}

Es gehört zu Morábitos bestechenden Qualitäten, diesen nahe liegenden Schritt in der Erzählung zu nutzen für eine Metareflexion, deren Unmittelbarkeit ebenso zu einer Literarisierung dieser Szene beiträgt wie sie die Qualität des anonymen Blicks, größte Nähe aus größter Distanz einsehen zu können, erfasst. Denn *was* erzählt wird, ist profan und allzu erwartbar: Der Erzähler stellt sich vor, wie ein Berliner aus der S-Bahn heraus zwei fremden Menschen beim Sex zuschaut. In welchen Rahmen er aber diese Vorstellung bettet, *wie* er es also erzählt, ist erstaunlich. In der profanen Neugier des S-Bahn-Voyeurs auf die Intimität wildfremder Menschen liegt das Erkenntnispotenzial einer Einsicht in die Essenz menschlicher Sexualität, in die Qualität des göttlichen Blicks, in die fragmentarische Partikularität unserer Existenz. Ein existenzialistischer Moment, beseelt von der geradezu optimistischen Idee der Präsenz größter

Zusammenhänge im Allerkleinsten des Alltags. Hierbei kommt ein Potential des Augenblicks zum Vorschein, das sich aus der Möglichkeit einer Subversivität speist, mit der alle Texte Morábitos auf überaus gekonnte und durchaus ironische Weise spielen und das als poetologisches und leitmotivisches Moment noch zu einem späteren Zeitpunkt ausgebaut werden soll (s. 3.4.2).

Der Autor greift diesen Gedanken einer Stadt der Fenster, deren innere Ordnung aus der Perspektive des zweiten Stocks neu entsteht, am Ende des Textes auf, wenn sich der Erzähler nach der Erfüllung dieser städtebaulichen Bewegungspotenziale in der Utopie einer kubistischen Stadt sehnt: eine Stadt der Gleichzeitigkeit aller Perspektiven, aller Versprechen, aller möglichen Welten.

[T]al vez, la secreta vocación del *S-Bahn* no es sólo adherirse a las ventanas, sino penetrar algún día en ellas, viajar muros adentro para explorar el Berlín que no vemos y volver al exterior después de haber recorrido cuartos, cocinas, alcobas, espejos, gritos de niños y adulterios. [...] Después de haber sido por tantos años la ciudad del Muro, la ciudad irreconstruible, se convertiría en la primera ciudad cubista de la historia, la primera en abrirse a todas las miradas y a todos los puntos de vista. (TB: 18) ^{Ü40}

Der Metropolenflüsterer Morábito erkennt in der S-Bahn nicht nur ein ideales Transportmedium für Voyeuristen hinter den einen und Exhibitionisten hinter den anderen Fenstern, er sieht in ihr nicht nur das Versprechen einer Picasso-Stadt, sondern auch ein Medium beständiger Kohäsion, ohne das Berlin vielleicht seinen Zusammenhalt einbüßen müsste. Die S-Bahn Berlins, und das glaubt jeder, der sich ihren Wegeplan einmal angeschaut hat, ist – auch das nahe liegend und verblüffend zugleich – die Doppelnaht dieser Stadt. In ihren endlosen Wegen durch und um Berlin hält die S-Bahn die losen Teile, die vielen Dörfer, Kieze und angegliederten Einzelstädte zusammen wie ein mutig geschnittenes Kostüm.

Viajando a contrapelo de la ciudad, deslizándose entre las construcciones, el *S-Bahn* tiene algo de aguja que cose un hilo alrededor de Berlín y tal vez cuando se construyó a fines del siglo pasado, se quería, más que proveer a Berlín de un nuevo medio de transporte, crear alrededor de esta ciudad que es fruto de una agrupación de pueblos, un lazo que la cohesionara, una última vuelta de tuerca que dejara todo apretado y en su sitio. (TB: 16) ^{Ü41}

Zugleich ist die S-Bahn, diese Bewegungs- und Bildvariable in der Vorstellungskraft Morábitos, noch vielmehr: In ihrer ganzen städteplanerischen und verkehrstechnischen Präzision steht sie sinnbildlich für das Talent der Deutschen, auf engstem Raum zusammen und doch getrennt zu leben. Jeder einzelne in seinen kleinsten Parzellen größter Privat- und Abgeschlossenheit.

[L]a sensación de pulcritud, de fina sabiduría de cálculo que produce el paso de un tren elevado en medio del cemento y de las ventanas, puede verse como la quintaesencia del talento que tienen los alemanes de convivir codo a codo sin tocarse. Algo de esa impermeabilidad congénita que les permite ignorar al prójimo y construirse una privacidad de medio metro cuadrado cuando están sentados en un café muy concurrido, [...] se entiende cabalmente cuando miramos esa especie de alfombra mágica que es el *S-Bahn* berlinés. (TB: 17)^{Ü42}

Der Text kehrt hiermit zum ursprünglichen Fenstermotiv zurück und schließt an mit einer phänomenologischen Betrachtung über die Deutschen, deren Eigenarten sich als eines der entscheidenden Leitmotive durch diesen Erzählband ziehen.

So auch in ‚Kleingärten‘. Hier gelingt es Morábito, die zwei Hauptmotive der vorherigen Erzählung, die S-Bahn und die Perfektion einer deutschen Mikro-Privatsphäre, in einem neuen Bild, dem der Schrebergärten, zusammenzufassen. Diese sind nicht nur radikalster Ausdruck einer maximal reduzierten Intimsphäre, sondern zugleich ein Substrat der Fenster, deren Einblick den S-Bahn-Fahrer in der vorherigen Geschichte noch so sehr stimulierten. Waren die Fenster in ‚S-Bahn‘ Ausdruck eines zweiten Berlins auf der Höhe des zweiten Stocks, so ist der Blick auf die Gartenkolonien an den Grundstücksgrenzen der Bahngleise die Perspektivierung auf ein drittes Berlin, ein untergeschossiges Freiluftberlin der Puppenhauserexistenzen. Diese kleinbürgerlichen Horte des schlechten Geschmacks scheinen den Erzähler und minutiösen Beobachter keineswegs zu stören, im Gegenteil: Die Schrebergärten Berlins erweisen sich ihm in vieler Hinsicht würdevoller und kohärenter als der Eskapismus des tropenhungrigen Pauschalurlaubs

donde la distancia que se recorre para llegar a alguna playa de moda situada al otro lado del globo parece ser el precio que se paga para poder desentenderse de cualquier cosa que colinde con esa playa. Dicho de otro modo, la indiferencia que esos supervacacionistas sienten por su nuevo entorno suele ser total. Tal vez esta indiferencia es la auténtica cursilería, el verdadero mal gusto. (TB: 21-22)^{Ü43}

Der Fokus auf diese Gartenkolonie beschreibt im besten Sinne Morábitos poetisches Verfahren, wie es sich bereits im Blick auf die nächtlichen Schlafzimmerszenen der Berliner andeutete. Während er sich aus der Perspektive des distanzierten (in der S-Bahn vorbeirauschenden) Beobachters mit den Kleinsteinheiten der Schrebergärten auseinandersetzt, entwickelt er zugleich ein vielfach größeres Reflexionspanorama. Dabei wird sein Ausgangspunkt, der Kleingarten, nicht auf eine Art narrativ-essayistisches Sprungbett reduziert, sondern, im Gegenteil, zum Zentrum seiner Überlegungen erhöht, zu dem er gedanklich stets zurück kehrt. Es fehlt dem Erzähler

nicht an Respekt vor den Menschen, die diese reduzierten Formen des perfekten Idylls bewohnen und pflegen. Dieses Idyll prägt eine Mischung aus Perversion und perfekter Auto-Suggestion, die zum einen bewundernswert und zum zweiten sehr deutsch erscheint. In der Fähigkeit, sich einer solchen perfekten Illusion hinzugeben, erkennt er ein spezifisch deutsches Talent für mentale Geradlinigkeit.

Los más afortunados, cuyo *Kleingarten* está situado a dos o tres cuabras de donde viven, ni siquiera necesitarán tomar un medio de transporte y podrán ir caminando. Lo que cuenta es la actitud mental, no la distancia. Y los alemanes, como sabemos, son expertos en actitudes mentales. Deben a éstas lo más admirable y lo más horrendo de su historia. La actitud mental es la capacidad de imponerse una meta y no desviarse hasta alcanzarla. (TB: 22)^{U44}

Das Geheimnis dieser Kleingärten liegt genau in dieser mentalen Haltung: das Durchhaltevermögen einer Sicht zur Welt. Morábito erkennt in diesen Zufluchtsorten aus dem Alltag eine Sehnsucht nach Meer und Strand, den klassischen Topoi okzidentaler Urlaubsgelüste, die sich in der Nähe zu den Zuggleisen erfüllt. Das Kommen und Gehen der Züge, ihr plötzliches Auftauchen und Verschwinden ist das ferne Zitat der Meereszeiten, die Nähe zum Gleis die Illusion eines Ufers.

El ferrocarril, lejos de ser una presencia hostil o incómoda, parece proveer a los habitantes de los *Kleingärten* de ese toque de alteridad y de lejanía que es lo que impulsa a salir en busca del mar y las montañas. Para ser más exactos, el carácter de novedad que introduce el surco ferroviario con su brillo marino establece un parentesco remoto entre la vía del tren y la playa. Los rieles son una suerte de mar para los pobres o los sedentarios. (TB: 23)^{U45}

Morábito verbindet so geschickt die Transport- und Wegelinien von Fluss und S-Bahn-Trasse zu einer selbstähnlichen Geräuschkulisse, die visionär und reduktionistisch, bewundernswert und tragikomisch zugleich, dort, am Ufer der S-Bahn, eine andere Welt der Miniaturen entstehen lässt. Im Blick auf die Kleinsteinheiten dieser Parallelwelt entsteht ein Fokus, der das Periphere zum Zentrum macht und seine vermeintliche Subordinarität konterkariert durch eine Suche nach der Essenz der Dinge, die aus einer Betrachtung von Schrebergärten nicht nur, wie gerade gesehen, eine Reflexion über das menschliche Grundbedürfnis nach einer perfekten Idylle und einer spezifisch deutschen Fähigkeit zur mentalen Abschottung macht, sondern von dort, dem Konzept des kleinen Gartens, zu der eigentlichen Funktion aller Gärten gelangt: der Möglichkeit eines intimen Rückzugraums.

Un jardín es íntimo o no es un jardín. Por eso, todo jardín es divisible en jardines menores. La ley del jardín es recomenzar entero en cada palmo de tierra, ensayar a cada paso una nueva idea de jardín, lo que explica la facilidad con que uno

puede aislarse en un jardín y hallar en él su rincón favorito, su propio jardín dentro del jardín más grande. (TB: 24) ^{Ü46}

Es ist dieses Versprechen einer Intimität, das aus dem Blick des lustvollen Beobachters die Fenster an den Bahntrassen mit den Gärten neben den Bahngleisen verbindet, das Versprechen einer Intimität des Rückzugraums, welches die Deutschen so gut beschreiben mit dem Wort *Gemütlichkeit*, wie Morábito anerkennt (vgl. ebd.). Eine Gemütlichkeit, die in den Garten- und Wohnraumminiaturen der Schrebergärten zugleich ihren pointiertesten wie auch absurdesten Ausdruck findet: „ese talento para concentrarse, para contraerse, es el alma misma del jardín”⁹¹ (ebd.).

Der Einbezug der eigenen Rolle als beobachtender Erzähler, der die skurrilen Eigenheiten der Deutschen protokolliert und lustvoll beobachtet, wird erweitert und durch ein neues Motiv ergänzt in der Erzählung ‚Choque en Berlín’⁹². Hier sitzt der Erzähler nicht in einer fahrenden S-Bahn, sondern – wieder erhöht – auf dem Balkon seiner Wohnung im ersten Stock. Während er gemütlich eine abendliche Zigarette raucht, kommt es vor seinen Augen zum Zusammenstoß zweier Autos. Zunächst unentdeckt beobachten er und seine Familie den Umgang der Beteiligten mit dem Unfall. Die Ruhe, Ordnung und Distanz der Betroffenen zu diesem Missgeschick erstaunt ihn. Als er sieht, wie einer der beiden Mitfahrer mit den Schuhsohlen die Straße von den Scherben reinigt, bietet er ihm einen Besen an, den dieser, ohne ein Wort zu sagen, annimmt. Nach einer Weile ist alles erledigt, die Unfallwagen und der Polizeibus entfernen sich und der Besen bleibt angelehnt an einem parkenden Wagen zurück. Der etwas konsternierte Erzähler beschließt danach, sich den Besen selbst zu holen und fegt in der Schlusszene nachdenklich die letzten Unfallreste von der Straße.

Exkurs: Erzähler-Autor-Konfigurationen

Hay palabras que son recurrentes en toda su obra: espiar, observar, escuchar, vigilar. (B: Licon 2006: 1) ^{Ü47}

Diese Situation ist typisch für Morábito: ein Ich-Erzähler, der sich als Schriftsteller identifizieren lässt, kommt im Rahmen einer völlig alltäglichen Begebenheit in eine Situation, die sich ihm als perfekter Ausgangspunkt für eine Erzählung darbietet, an der er – je nach eigenem Bedürfnis – teilnehmen oder nur zuschauen kann.

Caray, qué suerte tengo, pienso. Aquí me tienen fumando plácidamente mi cigarro después de la cena en esta hermosa noche de verano y, justo abajo de mi

⁹¹ Ü: „dieses Talent, sich zu konzentrieren, zu schrumpfen, ist das eigentliche Wesen des Gartens“

⁹² Ü: ‚Unfall in Berlin‘

balcón, que desde este momento ya no es un balcón sino un *palco de teatro*, dos simpáticos alemanes me proporcionan en bandeja de plata un choque de tránsito. (TB: 32, Kursivsetzung T.K.)^{Ü48}

In diesen einfachen Montagen zwischen Erzählerfigur und ihrer Umwelt verbinden sich die Metaebene der Erzählerposition mit der textimmanenten Ebene des Protagonisten als Handlungselement der Erzählung. Den Blick des Beobachters verstärkt die eigene Frau, die sich zu ihrem Mann auf den Balkon begibt, um ebenfalls die Unfallszene zu beobachten und damit das Bühnenhafte der abendlichen Szene unterstreicht. Zwei Zuschauer, die gespannt auf die Entwicklung dieser kleinen, deutschen Stadtepisode starren. Man könnte den Leser neben sie setzen.

Mi mujer, que es antropóloga y huele la oportunidad de observar la índole de los nativos, se queda a mi lado, y observamos la tranquilidad con que los dos conductores bajan para examinar la gravedad del choque. (ebd.)^{Ü49}

Eine ähnliche Konstellation findet sich in der Erzählung ‚Las puertas indebidas‘⁹³ aus Morábitos neuestem Erzählband *Grieta de fatiga*⁹⁴, erschienen im Frühjahr 2006. Der Ich-Erzähler, ein Schriftsteller, liegt allein in seinem Hotelzimmer nach einem langen Transatlantikflug und entdeckt, dass sein Zimmer über eine Doppeltür mit dem Nebenzimmer korrespondiert. Dort übernachtet in der zweiten Nacht eine Frau, die wie er wegen der großen Hitze kaum schlafen kann. Durch die zwei Türen hindurch, beide leicht angelehnt, kommt es im Laufe der Nacht zu kurzen Gesprächen zwischen dem Mann und der Frau, mal geht es um eine Dose Bier aus dem Kühlschrank des Anderen, mal um ein Mittel gegen Sodbrennen. In der Dunkelheit entwickelt sich eine gewisse erotische Spannung und der Schriftsteller entdeckt in dem aufregend subtilen Fortgang dieser schwülen Nacht das Potenzial für eine Geschichte.

Éste es un cuento casi hecho, se dice Tusnesdor; es más, pareciera que lo ha estado escribiendo, que ha llevado las cosas hacia ese cuento cuya existencia intuyó desde el día anterior. (GF: 34)⁹⁵ ^{Ü50}

Morábito inszeniert seine Erzählung so, dass sie sich beim Entstehen selbst erwischt, „y nos hace creer que la inquietante extrañeza ha sucedido o, peor aún, está sucediendo a medida que leemos sus cuentos“⁹⁶ (B: Bradu 2006: o.S.). Der Schriftsteller als Protagonist und Erzähler wird selbst zum Teil seiner eigenen, sich entwickelnden

⁹³ Ü: ‚Die ungebührlichen Türen‘

⁹⁴ Ü: (in etwa) *Bruchstelle* oder *Riss durch Ermüdung*

⁹⁵ Im Folgenden verwende ich das Sigel GF für Morábito, Fabio (2006): *Grieta de fatiga*. México D.F.: Tusquets Editores, s. 5.1 Bibliographie.

⁹⁶ Ü: „und er lässt uns glauben, dass die beunruhigende Merkwürdigkeit statt gefunden hat oder, noch schlimmer, dass sie so wie wir seine Erzählungen lesen, gerade geschieht“

Geschichte, Autor und Figur zugleich, voller Erwartung, was wohl als nächstes passieren könnte. ‚Las puertas indebidas‘ ist – so das Fazit – nicht nur eine Erzählung über die Begegnung zweier Schriftsteller durch die instabile Grenze einer angelehnten Doppeltür, sondern zugleich eine Erzählung über das Entstehen einer Erzählung. Es ist die Geschichte einer Grenzüberschreitung zwischen den Räumen zweier Menschen und zugleich die Fiktionalisierung eines textexternen Autors als textinterner Handlungsträger.

Überhaupt ist die narrative Integration der Beobachterposition des Ich-Erzählers ein beliebtes Stilmittel in Morábitos Erzählungen. So wie in ‚Choque en Berlín‘ teilen die meisten Protagonisten seiner Geschichten mit dem Unfallzeugen aus dem ersten Stock eine Rolle, die ständig zwischen Teilnahme und Distanz changiert und größtmögliche Nähe des Lesers zur Beobachterrolle des Erzählers provoziert. Auf diese Weise entstehen in Morábitos Texten verschiedenste „hogares alumbrados desde la lejanía“⁹⁷ (B: Domínguez Michael 2004: o.S.). In der Erzählung ‚Las llaves‘⁹⁸ aus dem Band *La vida ordenada*⁹⁹ begibt sich der Erzähler und Protagonist in ein Kino, nachdem er abrupt die Familienfeier in seinem Haus verlassen hat, um vor den ständigen Anfeindungen seiner Frau zu fliehen. Als er in den Saal kommt, hat der Film bereits begonnen.

[M]e senté en la primera butaca que encontré libre y volví a probar después de muchos años la sensación titubeante de llegar tarde, cuando nos angustia la posibilidad de habernos perdido algo fundamental de la película y al mismo tiempo esa carencia nos otorga una percepción más vívida, que los demás, absortos en lo que ven, cautivos de la historia que transcurre en la pantalla, ya no tienen. (LO: 99)¹⁰⁰ Ü⁵¹

So wie zuvor aus der Perspektive des Balkons, von der der ausländische Autor einen deutschen Unfall beobachtet und so seine Distanz zu den Ereignissen gleich im doppelten Sinne unterstreicht, hebt sich in dieser Erzählung der zu spät gekommene Kinobesucher vom Restpublikum durch die Differenz seiner Wahrnehmung ab, die ihm eine geringere Beteiligung an den Geschehnissen abverlangt und zugleich einen genaueren Blick ermöglicht.

⁹⁷ Ü: „aus der Ferne beleuchtete Heimstätten“

⁹⁸ Ü: ‚die Schlüssel‘

⁹⁹ Ü: *Das geordnete Leben*

¹⁰⁰ Im Folgenden verwende ich das Sigel LO für Morábito, Fabio (2002a): *La vida ordenada*. Barcelona: Tusquets Editores, s. 5.1 Bibliographie.

Rückkehr: „que raros son los alemanes“

Diese Rolle des Beobachters impliziert Neugier, eine Eigenschaft, die in ‚Choque en Berlín‘ nur umso deutlicher hervortritt, als sie offensichtlich den Beteiligten am Unfall fehlt: „yo me pregunto por qué esta falta de curiosidad, esta aversión a [...] admitir que ocurrió algo desagradable“¹⁰¹ (TB: 33). Etwas perplex stellt der Erzähler fest, dass sich die Fahrer der Wagen, die erstaunlich ruhig und gefasst miteinander umgehen, nicht in die Augen schauen.

Qué raros son los alemanes. Cuando chocan sus autos apenas pronuncian algunas frases malhumorados, sin mirarse a los ojos; nadie se asoma de los edificios cercanos para ver qué ha ocurrido; les prestas una escoba para que terminen de limpiar la calle y la aceptan sin darte las gracias. (TB: 34)^{Ü52}

Wie üblich räsoniert der Erzähler über mögliche Gründe für dieses Verhalten und erneuert das Motiv einer gewissen geistigen Gradlinigkeit der Deutschen, einer „actitud mental“, die Entscheidendes aus- und einzublenden vermag, ähnlich dem Kleinbürger in seinem Schrebergarten, dem die Illusion eines Urlaubsidylls auch neben lärmenden Zuggleisen gelingt. Dieses Motiv wird ergänzt durch die Vermutung einer deutschen Überzeugung in die Kausalität und Beherrschbarkeit der Dinge.

Tal vez se debe a que los alemanes, al menos en cuestiones de tránsito, no creen que existe la casualidad o la mala suerte y detrás de cada choque ven siempre a un culpable. Probablemente los exámenes de manejo en Alemania son tan exigentes y meticulosos porque se sustentan en la idea de que cada mínimo aspecto del universo vehicular puede ser clasificado y reglamentado, y que uno podrá siempre remontarse a la negligencia o al error que expliquen un choque. (TB: 33)^{Ü53}

Hier werden nun zum ersten Mal auch die Schwächen dieser eben skizzierten Erzählerhaltung deutlich. Die *interkulturelle* Distanz, die der Erzähler in allen Fällen zu den Episoden und Ereignissen, die er erlebt, aufbaut und beibehält, verhindert eine gewisse Tiefe, ein Durchdringen der Phänomene, denen er begegnet. Das Buch ist geprägt von dem Versuch, aus den kleinen Alltagsepisoden, die er gekonnt erzählt, Schlüsse auf ein in gewisser Form homogenes Wesen der Deutschen abzuleiten. Und natürlich ist es plausibel, aus der Art des (Zusammen-)Lebens einer Gesellschaft und ihrer Individuen Rückschlüsse auf ihre Grundzüge zu ziehen, so wie es Morábito bei der Schilderung der Kleingärten oder der Berliner S-Bahn gelingt. Doch in allen genannten Beispielen, und eben auch in dieser Erzählung, führt der Umgang mit diesen

¹⁰¹ Ü: „ich frage mich, warum diese fehlende Neugier, diese Aversion [...] zuzugeben, dass etwas Unangenehmes geschehen ist“

Beobachtungen aus der Distanz auch zu einer gewissen Oberflächlichkeit der Ergebnisse. Dass der Autor den hier geäußerten Vermutungen ein „Tal vez“, bzw. „probablemente“ vorsetzt, unterstreicht diesen Befund nur. Seine Aussagen über die Deutschen und Deutschland, „ese país donde todo está reglamentado“¹⁰² (TB: 90), bekommen etwas Speklatives, das zwar gekonnt Akzente setzt, aber vor einer näheren Prüfung zurückweicht. Freilich kann man dem Autor auch unterstellen, sich bewusst jeder Form einer soziologischen Tiefendimension seiner Berlin-Texte zu verweigern und auf seine Rolle als Schriftsteller zu pochen, dessen subjektives Empfinden in dem Ich-Erzähler dieser Stadtminiaturen ihren besten Ausdruck findet. Insofern bleibt sich Morábito also treu.

Ein vornehmlicher Charakterzug der Erzählungen seiner weiteren Prosabände ist nämlich genau dieses Vertrauen auf die Kraft eines Textes in seiner Reduktion auf ein Subjekt. Um es in Zahlen auszudrücken: Von den 28 Erzählungen seiner ersten drei Prosabände sind 20 Texte aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschrieben. In ihrer Erzählweise lenken sie die Aufmerksamkeit des Lesers, durchaus gewollt, auf die Einseitigkeit ihres Blicks. Häufig wird der Leser so im Ungewissen gehalten, ob es sich beim Erzählten um tatsächliche Vorgänge der Erzählung oder um Projektionen und Vorstellungswelten des Protagonisten handelt.

Die Einschränkung der erzählbaren Welt auf diese Perspektive in Form eines Ich-Erzählers ist dabei sicher die eindeutigste, aber keineswegs die einzige Methode. Gerade in einigen Erzählungen aus Morábitos viertem und neuestem Prosaband *Grieta de fatiga* wird das deutlich. Hier dominieren zum ersten Mal nicht die Ich-Erzählungen (nur vier von 15) und es ist eindeutig der Wille erkennbar, konsequenter als zuvor mit anderen Erzählmodi zu operieren. Dem Effekt einer Reduktion von Welt auf den einen Blick des Subjekts bleibt er treu, es ist zweifellos eines der Leitmotive seines Werks und modus operandi seiner Schreibtechniken.

In der nur fünf Seiten langen Erzählung ‚Las huellas‘¹⁰³ wird deutlich, wie ihm dies mühelos auch ohne einen Ich-Erzähler gelingt. Der Text handelt von einem Pedikürist, der alleine an einem Strand in den Fußspuren anderer Menschen liest und daraus Rückschlüsse auf ihr Verhalten, ihre Beziehungen zueinander, sogar auf ihre möglichen Absichten zieht.¹⁰⁴ In den Spuren von zwei Männern und einer Frau, die er in der Ferne

¹⁰² Ü: „dieses Land, wo alles reglementiert ist“

¹⁰³ Ü: *Die Spuren*

¹⁰⁴ In seiner Haltung erinnert er ein wenig an den Stadtwanderer aus *También Berlín se olvida*, der in der Erzählung ‚El hombre del croissant‘ von sich sagt, seine regelmäßigen Lektüren in Berlin gänzlich aufgeben und durch nicht enden wollende Spaziergänge durch die Stadt ersetzt zu

als drei Punkte erkennen kann, meint er eine Verschwörung eines heimlichen Liebespaars gegen einen Dritten, den alten Ehemann, zu erkennen, der am Ende des einsamen Strandes umgebracht werden soll. In der Stellung der Spuren zueinander, in ihren verschiedenen Abdrucktiefen und den Gehrichtungen glaubt er die Beweise für seine Befürchtungen zu erkennen, nicht ohne dabei über die Beschränkung seines beinahe manischen Blicks auf die Füße der Menschen zu reflektieren.

No hay nada probablemente que conozca mejor que los pies. Las pisadas le indican no sólo las características físicas de un individuo sino su personalidad, incluso su estado de ánimo, o eso cree él. ¿Para qué le sirve todo eso? Para nada. Hasta es posible que lo haya perjudicado, alejándolo de sus semejantes. Porque no es tan tonto como para ignorar que la información que le proporcionan las huellas de unos pies no dice nada verdaderamente decisivo acerca de su dueño. A lo mejor, en el fondo, busca liberarse de esa obsesión, forzando sus dotes inductivas para que algún día la realidad lo desmienta rotundamente y, así, lo cure. (GF: 56)^{Ü54}

Sein Zugriff auf Welt, seine Weltlektüre ist eine brüchige und er weiß es. Er, der spekulative Fußspuren-Leser, sehnt sich geradezu nach einer Korrektur seiner Deutungstechnik durch die Wirklichkeit, von der er sich offenbar entfernt hat. Diese Distanz zu den Dingen fängt die Geschichte wunderbar einfach ein im Verhältnis des Protagonisten zu den drei Personen, die er nicht direkt sehen, sondern in der Ferne nur ahnen kann. Seine eigene Lesart, es handele sich um einen Hinterhalt mit Tötungsabsicht, verwirft er schließlich und kommt zu dem Schluss, es müssten wohl drei Blinde sein, die in die falsche Richtung laufen und sich unwissend in Gefahr bringen könnten, da die Sonne am Horizont verschwindet und die Flut naht. Wild entschlossen rennt der Spurenleser seinen Menschen, seiner Wirklichkeit, hinterher, doch erreicht sie nicht. Die Auflösung seiner Deutung, die Antwort auf seine Fragen, sie bleibt ungeklärt.

Le parece extraño que no haya acertado la distancia que lo separa de ellos, cuyas siluetas no se han agrandado en lo más mínimo, y sigue corriendo durante otros cinco minutos, luego vuelve a pararse, desalentado al ver que los tres puntos, ahora casi borrados por las tinieblas, parecen estar a la misma distancia de antes. Baja la vista, fijándose otra vez en las huellas, y entiende por qué no puede alcanzarlos. Ellos también han empezado a correr. (GF: 57)^{Ü55}

Es ist die Welt, die sich einer abschließenden Lektüre entzieht, die davon rennt, wenn wir uns ihr nähern. Es ist die Distanz zwischen dem Leser und dem Gelesenen,

haben. In beiden Fällen entsteht die Auseinandersetzung mit Welt auf der Basis einer Dinglektüre, die den Protagonisten als Leser seiner Welt etabliert und dem Text so eine spezifische Richtung der Deutung der Dinge einschreibt.

zwischen dem Erzähler und dem Erzählten, es ist diese Leerstelle, in der die Kunst, die Vorstellungskraft, das Ungewisse, ihren Platz hat und die Morábitos Texte, eingebettet in eine spezifische Erzählerhaltung, aufdecken und sichtbar machen.

Das Spekulative seiner Lesarten bleibt während der Lektüre offensichtlich und dennoch ist es die einzige Perspektive, die der Text anbietet, wie ein kleiner Riss im Mauerwerk, der einen bescheidenen Blick auf die Geschehnisse dahinter bietet, eine *grieta*.

Es el mundo visto por un soñador meticuloso al que le preocupan las formas sobre todo en su delirio, las historias sobre todo en el momento en que se convierten en aventuras, los personajes sobre todo en el momento en que se pierden. Para Morábito, me parece, el mundo es finalmente inaprehensible y los hombres son su desmesura, su extravío, su exceso. [...] Son una grieta, una fisura. (Aurelio Asiain in A: Morábito 1989: Klappentext) ^{Ü56}

3.4.2 „Una grieta“: Eigen- und Fremdwahrnehmung

[E]scribir en un idioma extranjero, como advierte Alejandro Rossi, trae consigo la imposibilidad de reducir la distancia entre la palabra y la cosa. Por lo tanto, hay que reducirla [...] abriendo grietas en la opacidad que nos envuelve y quizá por eso Fabio Morábito escribe muy temprano en la mañana, cuando la luz comienza a abrirse paso entre las tinieblas. (B: Bradu 2006: o.S.) ^{Ü57}

Diese *grieta*, sie bedeutet das Eingeständnis einer unauflöselichen Distanz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung, sie ist poetischer Ausdruck einer Reduktion von Welt auf Mikroperspektiven des Erzählers und Bruchstelle zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sie ist, im Grenzbereich zwischen Alltagswelt und Kunst, der Arbeitsraum von Morábitos Literatur.

Die *grieta*, sie ist neben ihrer poetologischen Dimension auch eines der bevorzugten narrativen Stilmittel in Morábitos Texten. Als solches taucht sie immer in Momenten der Überreizung des Einzelnen durch die Anforderungen seiner Umwelt auf und erzählt vom Potenzial eines Bruchs, dem Morábitos Protagonisten ab einer gewissen Intensität ihrer inneren Konflikte ausgesetzt sind.

Ein solches Schicksal widerfährt auch den Berliner Busfahrern der Erzählung ‚Los autobuses de doble piso‘¹⁰⁵, die von dem beliebten Vergnügen der Hauptstädter berichtet, sich in die vorderste Reihe ihrer zweistöckigen Nahverkehrsbusse zu setzen, die wie sonst kein Platz im Fahrzeug einen wunderbaren Blick auf die Straße bietet und in ihrer Erhöhung den Balkon aus ‚Choque en Berlín‘ kongenial verknüpfen mit den Fenstern der ‚S-Bahn‘. Die Berliner haben es im Umgang mit diesem wertvollen Platz

¹⁰⁵ Ü: ‚Die doppelstöckigen Busse‘

zu einer Art Meisterschaft der subtilen Regeln gebracht, die, so unterstellt es ironisierend die Erzählung, bereits in der Grundschule beigebracht und erlernt werden. Sobald einer der vier begehrten Plätze frei wird, bemüht sich einer der dahinter sitzenden Fahrgäste, auf diesen zu gelangen. Ist jedoch ein anderer, besser positionierter Fahrgast schneller, bedient sich der unterlegene eines eleganten Mittels: Über die nahe gelegene Wendeltreppe simuliert er seinen Ausstieg nach unten, um sich nicht der Peinlichkeit seiner Niederlage aussetzen zu müssen.

Una vez que bajó, el sujeto debe ser coherente con su ficción, pues otros pasajeros del piso superior se han bajado para apearse del autobús y lo observarán de reojo para cerciorarse de que efectivamente va a descender en la siguiente parada, lo mismo que ellos. (TB: 65) ^{Ü58}

Diese „coherencia“, nach Morábito so typisch für die Deutschen, hat dramatische Folgen: Aus der Simulation des natürlich wirkenden, wenn auch forcierten Ausstiegs aus dem Bus entwickelt sich bald eine beinahe paranoide Logik von Folgehandlungen. Der unterlegene Fahrgast steigt aus und geht falsch in eine Richtung, um nicht aufzufallen. Da ihm jemand folgen könnte, um seine Absichten zu überprüfen, sei es in der sadistischen Hoffnung, den Selbstbetrug des anderen aufdecken zu können oder aus purem Zeitvertreib, ist der nun Gejagte gezwungen, das Spiel der Täuschung weiter zu treiben.

Algunos, con tal de no admitir que se bajaron para evitar el ridículo, llegan a convencerse de que en realidad el haberse apeado del autobús responde a su deseo de no volver más a su casa y que aquel accidente trivial les ha abierto las puertas de un sueño largamente acariciado, el de desaparecer, de cambiar de identidad y de nombre, de hacer *tábula rasa* de su pasado. (TB: 66) ^{Ü59}

Dieser Übergang von einer scheinbar natürlichen Ordnung der Welt hin zu einem totalen Kontrollverlust ist ein typisches poetisches Verfahren von Morábitos Alltagsminiaturen. Der Ausbruchs aus dem Alltag als Akt individueller Befreiung von der erdrückenden Last der Urbe wird inszeniert mal als komisch-burleske, mal als subversive „travesía de la escritura que explora la cotidianidad para buscar las líneas de quiebre por donde ésta se fuga“¹⁰⁶ (B: Saraceni 2002: 12). Man kann Hans-Jürgen Schmidt nur zustimmen, wenn er über diese Verbindung von Analyse und Spiel, diese ironische Eleganz der Sprache sagt: „Fabio Morábitos zuweilen unheimliche metaphysische Fröhlichkeit richtet mit ihrem Sprachwitz, ihrer Lust an der Sprache Wunder an“ (Schmidt in B: Strausfeld 2003: 152).

¹⁰⁶ Ü: „Querungen der Schrift, die das Alltägliche erforscht, um die Bruchlinien zu suchen, an denen dieses zusammengehalten wird“

In keinem seiner Texte spielt Morábito so sehr mit dem Leitmotiv der *grieta* wie in ‚El Muro‘, einer Prosa-Fantasie auf die Berliner Mauer. Vor dem historischen Hintergrund des Kalten Krieges, der allerdings nicht allzu genau genommen wird, erzählt ‚El Muro‘ in fünf Kapiteln die Umstände und Gründe für den Bau, Fall und Wiederaufbau sowie das endgültige Verschwinden der Berliner Mauer. Mit den Mitteln der Satire und Persiflage, sowie Elementen fantastischer Literatur entwickelt der Text eine Vision der Mauer als urbanes Projekt der Ordnung, dessen plötzlicher Abriss von der Bevölkerung abgelehnt wird. Ordnung und Unordnung, Aufbau und Abriss haben in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander zu stehen. So verlangt das Volk einen gemäßigten Vollzug des Mauerfalls.

[E]l descontento cobró fuerza hasta desembocar en un referéndum que dio amplia razón a los que opinaban que había que reconstruir el muro para irlo demoliendo de manera razonada. [...] Un muro fácilmente destruible pero tampoco un juguete para el simple desahogo de los coléricos. [...] Nada de gritos y de insultos sino una demolición honda y sentida. (TB: 48) ^{Ü60}

Der endgültige Fall der Mauer hebt schließlich die ganze Nationalliteratur aus ihren Fugen und das, obwohl die Mauer im eigentlichen Sinne wohl doch nie existierte. Was die Welt „Berliner Mauer“ nannte – so das letzte Kapitel der Erzählung –, war in Wahrheit nur der Mantel für den mit ihr konzipierten Riss, die Furche, die Bruchstelle, die sie eines Tages wieder zu Fall kommen lassen würde.

Doch schauen wir uns die letzten zwei Kapitel dieser Erzählung genauer an. Spielte bis dato die staatspolitische Dimension der Mauer keine oder zumindest keine explizite Rolle, wird sie im vierten Kapitel in der Vorstellung persifliert, es habe nicht eine, sondern in Wahrheit zwei Mauern gegeben. Diese seien von beiden Staaten Stein an Stein gebaut worden, um den Anblick der Mauer des anderen zu vermeiden und mit der eigenen über die Mauer des Feindes hinauszuwachsen. Dass dieser Irrsinn nicht zu monströsen Konstruktionen führte, ist dem Pragmatismus der Bauarbeiter zu verdanken, die erkannten, dass die andere der eigenen Mauer zu mehr Stabilität verhalf und man sich so auf eine gemeinsame, akzeptable Höhe einigte. Dass es sich historisch auch genauso verhalten habe, scheint die Perfektion ihrer Konstruktion zu verraten.

Ahora sabemos que sólo una presión *ejercida por ambas partes al mismo tiempo* pudo dar como resultado una juntura tan perfecta. Hubo pues una íntima cooperación entre las cuadrillas enemigas. Pero esa juntura ¿fue de verdad una unión o representó la grieta secreta que los trabajadores de ambos lados deslizaron para minar el muro desde el principio? (TB: 54) ^{Ü61}

Diese subversive *grieta*, der Riss, die Spalte, die Rille, schreibt der Mauer von Anbeginn ihren Untergang mit ein und wird im abschließenden, vielleicht nachdenklichsten der fünf Kapitel als Motiv aufgegriffen und ausgebaut. Gleich zu Anfang verweist Morábito auf den Epilog des Textes, ein Zitat von Jaime Moreno Villareal: „Cuando elevas un muro, sé prudente, / construye entre sus piedras una grieta“¹⁰⁷ (TB: 45). Dieser Riss ist nicht nur Teil der Mauer, er ist die Mauer selbst. Die Mauer ist ein von Steinen gehaltener Riss, der, so Morábito, das Bedürfnis der Menschen nach Dauer mit dem tieferen Wunsch verbindet, nichts zu lassen, wie es war.

En toda edificación humana hay lugar para una grieta. El Muro de Berlín no sólo no escapó esa lógica sino que la llevó más lejos que ninguna otra construcción. Puede decirse que empezó a caer no desde que fue construido sino desde que fue concebido. Se puede afirmar incluso que nunca existió. Lo que existió fue la grieta de Berlín. Y como una grieta no puede existir sola se hizo un muro que la contuviera. Se proyectó pues la grieta y no el muro. Se proyectó el vacío y no la presencia. La llamada Arquitectura Negativa descansa en este simple principio y el Muro de Berlín ha sido sin duda su obra más significativa. (TB: 55)^{Ü62}

3.4.3 „Instantes de momentánea transmigración“: Stadt- und Schreibbewegungen

Die Erzählung ‚El hombre del *croissant*‘¹⁰⁸ erzählt von einem Autor, der auf seinen morgendlichen Spaziergängen durch Berlin die frühen Morgenstunden nutzt, um wach zu werden und pünktlich um sechs Uhr morgens die tägliche Ration Brötchen in seiner Stammbäckerei zu kaufen. Es ist seine Methode, den neuen Tag zu beginnen und so eine andere *grieta*, die zwischen Gestern und Heute, zu dynamisieren und für die Textarbeit des neuen Tages produktiv zu machen: „caminar a esa hora por la ciudad dormida era como abrir un surco, dejar que se evaporara el resto del ayer que había en mí y estirar el papel para las palabras del hoy que comenzaba“¹⁰⁹ (TB: 70). Jeden Morgen trifft er in der Bäckerei auf einen mysteriösen Mann, der ihn nicht zu beachten scheint, sein Croissant isst und still Zeitung liest. Einmal bemüht sich der Autor, zehn Minuten früher da zu sein, aber wieder findet er den Mann mit seinem Croissant und der Zeitung in der Bäckerei, obwohl diese laut dem Schild an der Tür noch gar nicht geöffnet sein dürfte.

¹⁰⁷ Ü: „Wenn Du einer Mauer hochziehst, sei vernünftig, / bau zwischen ihre Steine eine Spalte“

¹⁰⁸ Ü: ‚Der Mann mit dem *Croissant*‘

¹⁰⁹ Ü: „zu dieser Stunden durch die schlafende Stadt zu gehen, war wie eine Schneise zu öffnen, zuzulassen, dass sich die Reste von gestern, die noch in mir schlummerten, verflüchtigten und das Papier zu glätten für die Wörter des Tages, der sich gerade ankündigte“

Die Geschichte, auf der Oberfläche die Erzählung einer skurrilen Alltagsszene, ist eigentlich eine poetische Reflexion des Schriftstellers über seine Beziehung zur Stadt, zum Alltag des eigenen Schreibens und zu seinen Lesern. Die fremde Stadt Berlin wird zur *legible city* des Literaten und ersetzt seine Buchlektüren.

Durante mi estancia en Berlín no leí un solo libro y me dediqué a caminar. Sustituí la lectura con interminables paseos. [...] Berlín me pareció desde el pimer momento una ciudad ideal para ejercitar las piernas: segura, sin multitudes, por momentos casi desértica, con poco ruido y mucho gris. [...] Creo incluso que en el gris de Berlín reside la profunda razón de su habitabilidad. (TB: 69) ^{Ü63}

Die graue, uneindeutige Fassade Berlins, die sich so sehr für die eigenen Erkundungen zu Fuß anzubieten scheint, wird in ihrer dezenten Kraft positiv gedeutet, als Möglichkeit des Einzelnen, zu sich selbst zu finden: „Berlin [...] sabe reducirse a un asunto íntimo de cada uno, lo que es ideal para escribir y caminar“¹¹⁰ (ebd.). „Escribir y Caminar“, schreiben und (spazieren) gehen, darauf reduziert sich, so suggerieren es beinahe alle Berlin-Erzählungen, die Tätigkeit von Morábitos Erzähler-Autor-Figur. Zu diesem Grundmuster der Bewegung verhalten sich die bereits ausführlich dargestellten Bus- und vor allem S-Bahnreisen wie Ergänzungen, die auf dieselbe Konstante verweisen. Berlin erschließt sich dem Solitär des Gastschriftstellers aus der Einsamkeit einer weitgehend ziellosen Wanderschaft entlang ihrer Verkehrs- und Wegelinien. Die Bedeutung der Einsamkeit in Morábitos Werk geht weit über die Analyse dieser Erzählung hinaus. Für seine gesamte lyrische und narrative Arbeit ist sie grundlegend. Die überwiegende Mehrheit seiner Texte entsteht aus der Ich-Perspektive, erzählen von Abnabelungen, von Befreiungsversuchen aus einem familiären Alltag, sie inszenieren den solitären Beobachter als Wanderer, als Geschichtensucher, als Beobachter und zufällig Durchreisenden. Einsamkeit als Zustand ist hier keineswegs zu verstehen als Verlusterfahrung einer Zweisamkeit, sondern vielmehr als Ausgangspunkt einer Lebenssituation, und keineswegs als schlechter. Vielmehr funktioniert die Einsamkeit als Träger einer Subjektivität der Weltsicht und *conditio sine qua non* für die literarische Produktion (vgl. S. 64). Um es anders zu sagen: Ohne einen Schuss Verzweiflung keine gute Literatur.

So wie in ‚El hombre del *croissant*‘ entwickelt sich die Erzählung ‚Las dos hermanas‘¹¹¹ auf der Folie exzessiver Wanderungen des Erzählers durch die Stadt. In beiden Fällen

¹¹⁰ Ü: „Berlin [...] weiß sich zu einer Privatangelegenheit eines jeden einzelnen zu reduzieren, was sich hervorragend für das Schreiben und Spaziergehen eignet“

¹¹¹ Ü: ‚Die zwei Schwestern‘

auf Kosten einer anderen Gewohnheit: Hieß es dort, anstatt zu lesen würde der Autor/Erzähler stundenlang durch die Stadt spazieren, tauscht er hier seinen lieb gewonnenen Mittagsschlaf gegen einen beinahe täglichen Spaziergang auf dem Kurfürstendamm ein. Tatsächlich scheinen diese Spaziergänge – frühmorgens zum Aufwachen, mittags zum Nicht-Einschlafen, abends zur Ablenkung – zu funktionieren wie die Meditation eines Dichters auf dem Weg zu seinen Stoffen.

Era tan fácil entrar en ella y perderse por su agitado ritmo, que me pregunto si de veras suprimí la siesta en esas tardes; si yo no iba, con mi cigarro en la boca, semidormido por Kudamm, la conciencia atolondrada por su movimiento, y de ahí esa sensación que tenía de locomoción sin esfuerzo, de inmersión en una densidad más tolerante. (TB: 83) ^{Ü64}

Diese somnambulen Bewegungsmuster folgen dabei einer immergleichen Logik: Auf der Basis fest gelegter Routen (zu Fuß zum Bäcker oder entlang des Kurfürstendamms, auf den Strecken des Nahverkehrs) wird ein schwereloses Reisen simuliert („locomoción sin esfuerzo“), die den Autor in eine intime, geradezu vor-bewußte Beziehung zur Stadt setzt, die in dem Maße *seine* zu werden scheint, wie er sie in die Sprache seiner Literatur übersetzt. In ihr gibt es nur wenige, klar erkennbare Ruhepunkte. Einer ist die Kantstraße, „[la] hermana pobre“¹¹² (TB: 86) des großen und glamorösen Kurfürstendamms. Dort, in dieser irdischen und persönlicheren Straße, findet der Autor seinen kreativen Rasplatz: das Kantcafé, in dem er beinahe täglich sitzt, schreibt und seinen genauen Blick trainiert.

Das folgende ausführliche Zitat illustriert gut, wie sich von dort, der hochsensiblen Wiedergaben einer kleinen Szene in seinem Café, ein Moment argumentativer Klarheit ergibt, der in seiner ganzen Poesie und Dichte an Morábitos Lyrik erinnert: elegant, subtil, genau. Darin liegt Morábitos größte Stärke: erzählerisch in einer Szene zu komprimieren, was den Unterschied zwischen zwei Straßen, geradezu zwei Lebensgefühlen, ausmacht, den Kontrast in all seiner Reduktion auf das Alltägliche zu erkennen und, nein: nicht zu beschreiben, sondern zu *erzählen*. Dazu reicht es ihm, einem heterogenen und unscharfen Raum wie der einer Einkaufsstraße die Kontur einer Figur abzutrotzen, von dort in den konkreten Moment einer narrativen Szene überzugehen, nur um diese mit einem Rückgriff auf den Ausgangspunkt, die Faszination des arteriengleichen, fluiden Kurfürstendamms, abzuschließen.

Sólo en ese café he visto a las meseras consumir su desayuno en la barra, de pie, entre una orden y otra, lo que hacía más delgada la frontera entre ellas y los

¹¹² Ü: „[die] arme Schwester“

clientes. Un día, la de cara más triste y hermosa, mi preferida, vino a entregarme la cuenta con su panza de seis o siete meses de embarazo. Exhausta, no dudó en sentarse a mi lado mientras buscaba unas monedas para darme el cambio, y una vez que lo hizo, en lugar de retirarse, se quedó con las manos cruzadas sobre el vientre, ensimismada, su codo tocando el mío mientras miraba la calle, como si junto a mí, que escribía, se sintiera a gusto. Fingí la misma naturalidad y seguí escribiendo lo más despacio que pude para no sobresaltarla, feliz de aquel contacto de su codo con el mío, de su manera tranquila de ignorarme mientras nuestros brazos se tocaban. Esa intimidad, esa placidez, sólo pudieron haberse dado en ese café semivacío de Kantstrasse, nunca en Kudamm. Porque en Kudamm, en realidad, no hay contactos, ni tropiezos, ni embarazos, sólo fluidez; dos que se encuentren en Kudamm, se detendrán a saludarse pocos segundos, casi sin oírse, quizá sin acabar de reconocerse, felices de separarse con un apretón de manos para volver a ser libres de caminar por Kudamm. (TB: 87) ^{Ü65}

In diesem konkreten Bild der City-West, so vielschichtig und einfach zugleich eingefangen, liegen andere tiefere Schichten verborgen, die an besonderen Tagen, „[en] esos instantes de momentánea transmigración”¹¹³ (TB: 88), in diesem Berlin sichtbar werden. Dann durchleuchtet die Stadt und ihren Schreiber das Wissen von anderen Welten. Die Durchkreuzung verschiedener Herkunfts- und Lebensorte im Schreiben, im Leben, die damit verbundene „innere Unordnung” (B: Strausfeld 2003: 151) sowie das zugleich präsente Gefühl ubiquitärer Geborgenheit äußern sich in dieser wunderbaren Erzählung so präzise und persönlich, wie an kaum einer anderen Stelle. In der Sommerhitze einiger Junitage, da erscheint nicht nur das Treiben am Zoo wie ein arabischer Bazar. Auch auf dem Kurfürstendamm scheinen sich die Bananenstauden statt der üblichen Platanenreihen im Wind zu wiegen.

Cuando llegue a Kudamm, sentado frente al ventanal panorámico, se le deparará en la luz ancha, señorial, lustrosa, la luz de té de Kudamm, un espectáculo único, el de abrirse paso entre las frondas de los plátanos que se inclinan y golpean suavemente el ventanal, y sentirá que algo en él se descalza, se aturbanta, se mahometiza, se va a la Meca, y que está viajando a las once de la mañana en pleno Berlín sobre una alfombra mágica. [...] Kantstraße no produce milagros, pero algo de esos espejismos recibe de su hermana rica, y en ciertos balcones soleados de los pisos altos, en ciertas verdulerías y zaguanes oscuros que tiene, he vuelto a presentir Alejandría. (TB: 88) ^{Ü66}

Da wird aus Berlin und dem Zusammenspiel dieser zwei Arterien, in und zwischen denen Morábitos Berlin sich abspielt und entsteht, seine ferne Heimat sichtbar. Der Text bereitet auf diesen Moment der Erzählung in vielen kleinen Schritten vor, die gemeinsam, im Netz der Isotopien von Tee, Mekka, einem fliegenden Teppich, Fata Morganas und Gemüsemärkten, das Gefühl einer Ferne in die Stadt tragen, die Heimat

¹¹³ Ü: „[in] diesen Augenblicken momentaner Überblendung“

bedeutet. Eine ferne, arabische Herkunft, deren Evokation die Sehnsucht nach einer dritten Arterie erzeugt: eine, die alle anderen Straßen zusammenführt. Nicht nur die in Berlin, sondern die seiner drei großen Fixpunkte: Alexandria, Mailand, Mexiko-Stadt.

Mi estancia en Berlín transcurrió entre estas dos arterias cómplices, estas dos hermanas distantes y casi confluentes. Mientras una me sacaba de mí mismo, la otra me secundaba en cada estado de ánimo. Ingrávida la primera, dúctil y servicial la segunda, yo iba de una a otra viviéndolas como las aceras opuestas de una tercera avenida que nunca existió y que acaso sigo buscando. (TB: 88) ^{Ü67}

4. VIERTER PARCOURS: Rückkehr und Ankunft

Literaturen in Zeiten transnationaler Lebensläufe

In Anlehnung an die im Band II von *ÜberLebenswissen* (vgl. C: Ette 2005a: 17) entwickelten Modi der Perspektivierung von Erscheinungsformen eines ZwischenWeltenSchreibens hat die vorliegende Arbeit *bewegungsanalytische* und *produktionsästhetische* Schwerpunkte gesetzt und in der doppelt *monographischen* Fokussierung auf die beiden Autoren Terézia Mora und Fabio Morábito jeweils eigenständig zu betrachtende Analysefelder entwickelt. Wo in Moras Roman *Alle Tage* der Blick auf die erzähltechnischen Strategien, auf die Figurenzeichnung Abel Nemas und die narrative, diegetische und metonymische Bearbeitung einer Migration als Szenen fortgesetzter Ortlosigkeiten gerichtet wurde, vollzieht der dritte Parcours mit Blick auf Fabio Morábitos Literatur eine an seinen zentralen Themen und Schreibstrategien ausgerichtete, selektive Werkanalyse. Hier lässt sich ein vor allem in der Lyrik auszumachender, thematischer Schwerpunkt auf Heimatverlust und Fremd(e)rfahrung konstatieren, der sich als literarischer *modo de pensar* in die Schreib- und Berufspraxis des Übersetzers genauso überträgt wie er produktiv in der Szenerie einer Stadt zur Geltung kommt, in der nicht nur die Mauer als Negation ihrer selbst sondern auch die ferne Ahnung der Hafenstadt Alexandria ihren Platz finden.

Beiden Autoren und Textkorpora inhärent ist dabei eine tiefe Verwurzelung in einer durch Transferprozesse dynamisierten Sprache, die sich in jeder Zeile und jedem Wort ihrer besonderen Beschaffenheit als Kunstsprache und Ausdrucksmedium interlingualer Differenz bewusst ist, ohne sich dabei umständlicher Verstellungen, Manierismen oder Ästhetisierungen bedienen zu müssen. Im Gegenteil: Die so unmittelbar von Reterritorialisierung, Translingualität und Fremderfahrung geprägte Autorschaft dieser beiden Schriftsteller scheint deren Reflexionsfähigkeit und Ausdruckskraft so geprägt zu haben, dass ihnen vor allem eines anzumerken ist: das Bemühen um die Präzision der Darstellung.

Bei Terézia Mora äußert sich diese Präzision sowohl in der Meisterschaft ihrer Erzählkunst zwischen multipolarer Fokalisierung, vielfach verschachtelter Anachronie und diskursiver Reflexivität als auch in der ausdifferenzierten Darstellung ihres Protagonisten Abel Nema. Durch ihn erzählt sie die Geschichte einer Migration ohne Ankunft und widersteht dabei „der Versuchung einer fusionellen Rhetorik [...], ohne doch den Anspruch auf eine dynamisierende Bearbeitung von individuellen wie kollektiven Identitätsbildungsprozessen aufzugeben“ (C: Ette 2001: 505). Dabei betont

der Roman die Entwicklungen, die Abel – Transitfigur par excellence und Bewohner wechselhafter lingualer wie spatialer Zwischenwelten – in anderen auslöst mehr, als dass er von einer Entwicklung Abels erzählt. Es ist vielmehr „das *Air seiner Anwesenheit*“ (AT: 280), weniger sein Handeln, das seine Umwelt auf ihn reagieren lässt: Bora, Mercedes, Professor Tibor, Kinga, Thanos, sie alle sehen sich veranlasst, etwas für Abel zu tun. Sie repräsentieren das Prinzip Liebe (Gott), welches von Abels alttestamentarischem Namen als dichotome, den Roman *emotional* ordnende Grundkraft ausgeht. Die zweite Kraft, der Hass und Zerstörungswille (Kain), wird repräsentiert von Figuren wie Erik, Danko und Ilia Bor, wobei die beiden letzten auf ebenfalls diametrale Weise ihren Hass aus enttäuschter oder missverstandener Zuneigung, nicht aus prinzipieller Ablehnung, wie bei Erik, heraus artikulieren.

Die Bewegungslinien des Romans siedeln sich auf verschiedenen Ebenen an. *Historisch* im Sinne der Romandiegese wird Abels Migration als Flucht vor Krieg und Militärdienst mit der Folge eigener Staatenlosigkeit erzählt und in den häufig nur schematisch angedeuteten Migrantbiographien der zahlreichen Nebenfiguren mehrfach gespiegelt. *Inhaltlich* wird Abels Orientierungslosigkeit in Nachtszenen weitgehend richtungsloser Stadtwanderungen eingefasst, denen eine Absicht ebenso wenig anzusehen ist wie eine Funktion: Bewegung im Leerlauf. Dem entspricht eine Wahl der Wohnorte, die eine randständige Anonymität und Zwielfichtigkeit mit einer das Primat der Mobilität karikierenden Ziel- und Hilflosigkeit 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 Statik als ihre relative Austauschbarkeit. Vor dem Hintergrund einer kollektiven Migrationserfahrung, in der sich beinahe alle Figuren des Romans befinden, werden Stadt- und Raumgrößen geschaffen, deren Namen und historisch konkrete Verortbarkeit in den Hintergrund treten.

Die dabei evozierte, nervöse Unruhe und Deplatzierung des Protagonisten übersetzt sich *narrativ* 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“ (s. 2.2.3) 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*¹¹⁴ „als einem andauernden Prozeß des individuellen Werdens, einer konstruierten und variablen Identitätsbildung“ (C: Kliems 2004: 297).

So verstanden ist das Bild, das uns die Autorin Terézia Mora von Abel skizziert, im Sinne eines *Werdens* keineswegs optimistisch. Denn bei Abel *wird* nichts, alles verharrt 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 Rechtsstaatsverhältnisse 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, es 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.

¹¹⁴ S. hierzu Hall, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument Verlag, S. 180-222.

In Fabio Morábitos Werk geben die zahlreichen, über die Bandbreite seiner lyrischen und erzählerischen Texte verteilten Biographeme, Anlass, die Bedingungen seiner Autorschaft sowie seine transnationale Biographie stärker in die Analyse miteinzubeziehen als es bei Terézia Mora möglich und sinnvoll wäre. Denn im Gegensatz zu Mora betont Morábito seine eigene, ihn das ganze Leben begleitende Fremdheit, auch wenn er sie im Sinne einer „extranjería [...] suave“¹¹⁵ (Morábito en B: Vidriales 2000: o.S.) durchaus gelassen betrachtet. Dennoch schreibt sie sich in Form eines interlingualen, Mutter- wie Kunst- und Alltagssprache opponierenden Zwischenweltstatus als Grundbedingung seiner literarischen Arbeit tief und rivalisierend in seine Literatur ein: ein „combate de lenguas“¹¹⁶ (VO: 69). Fremderfahrung, Herkunft und Anrufung einer verlustreichen Entwurzelung äußern sich in der Sprache seiner Kunst als „tierra adentro“¹¹⁷, die zugleich ein „terreno común“ wie „de la diferencia“¹¹⁸ ist und in einer Verlustdichtung der Unruhe mündet, die ein Schreiben der Peripherie auf der Folie verschiedener Bewegungsmuster *durch* die Peripherien kultiviert. Diese Vektorisierung der eigenen Literatur findet ihren Ursprung in der Hafenstadt Alexandria als Bewegung der *Vertikalität eines Lebenswegs* von der Küste Nordafrikas in den Norden Italiens bis in das Hochplateau der Hauptstadt Mexikos sowie als Erinnerungsarbeit in Form einer, sich mit den Meereszeiten verschränkenden *Pendelbewegung*, die zwischen den Raumkoordinaten dieser „identidad transterritorializada“¹¹⁹ vermittelt. Aus der Über-Setzung des Autors in ein fremdes Land wird ein Übersetzen zwischen den Sprachen und Literaturen, das als Berufseinstieg am Beginn einer (Über-)Lebensstrategie steht, die sich die zunächst fremde Sprache des Spanischen als Literatursprache erobert. Übersetzung als Lebenswissen und poetische Zwischenweltpraxis, in der sich der Autor „als Lesender und Schreibender *zugleich* zu erkennen gibt“ (C: Ette 2005: 111).

Sinnbildlich für die Mühen dieser Schreib-, Lese- und Lebenspraxis in der anderen Sprache ist erneut eine vertikale Bewegung, dieses Mal in genauer Umkehrung seines Lebensweges, die als ein Hinabsteigen zu den Wurzeln der erlernten Sprache lyrisch erzählt wird und deren Essenzen sich das (Autor-)Ich immer wieder neu erarbeiten muss, „como quien recoge agua / de los muros“¹²⁰ (A: Morábito 2000: 109).

¹¹⁵ Ü: „sanftes [...] Ausländertum“

¹¹⁶ Ü: „Gefecht der Sprachen“

¹¹⁷ Vgl. Ü18

¹¹⁸ Ü: „ein alltäglicher wie ein Bereich der Differenz“

¹¹⁹ Ü: „transterritorialisierten Identität“

¹²⁰ Ü: „wie jemand der Wasser / aus den Gemäuern zieht“

Die bisher skizzierten Bewegungsmuster setzen sich in *También Berlín se olvida* als die Erzähler-/Autorfigur konfigurierende Pendel- und Kreisbewegung der Stadtwege fort. Dabei entstehen aus der dezidierten Position des Beobachters, der seine kulturelle Differenz zu seiner Umwelt genauso betont wie er seine Perspektivierungen als Element der Handlung ästhetisiert, urbane Miniaturscenen, in denen das Periphere der Zwischenräume gefeiert wird. Nicht Start- und Zielort der Wanderschaften und S-Bahn- oder Busfahrten werden ins Blickfeld gerückt, sondern die Bewegung selbst, „a contrapelo de la ciudad“ (TB: 16). Sie wird für den Autor/Erzähler – und darin greift Morábito *das* Thema seiner Lyrik auf – zur Produktionsbedingung für das eigene Schreiben und zur Rezeptionsbedingung der eigenen Wahrnehmung. Erst in der ständigen, das Marginale fokussierenden Fortbewegung entstehen die Bilder der Stadt. Die überdeutliche Betonung eines von Biographemen aus Morábitos Leben markierten lyrischen oder erzählerischen Ichs führt vor allem in *También Berlín se olvida* zu einer Erzählerhaltung, welche die eigenen Differenzen und Entfremdungsphänomene gegenüber der deutschen Umwelt weitgehend fixiert. In der bereits dargestellten komplexen Stadtbewegung, die eine Schreibbewegung ist, dynamisiert sich nicht das fremdkulturelle Ich, sondern betont die eigene interkulturelle Haltung. Dynamisiert wird vielmehr die unbekannte Stadt Berlin, deren größtes Faszinosum, das Zusammenspiel der „beiden Schwestern“ Kantstraße und Kurfürstendamm zu einer Überblendung von Herkunfts- und Aufenthaltsort führt, die auf besonders eindrückliche Weise eine literarische Zwischenwelt im Sinne eines „Ineinanderschreibens verschiedener Zeiten und Räume“ (C: Ette 2005: 189) beschwört.

So bleibt festzuhalten, dass beim Blick auf die Artikulation von Selbst- und Fremderfahrung zweier so unterschiedlicher Autoren mit jeweils spezifischen, literarischen Schwerpunkten auffällt, dass die Bewegungslinien ihrer transnationalen Lebensläufe sich tief in die Leitmotive und literarischen Darstellungsweisen der in dieser Untersuchung vorgestellten Texte einschreiben. Als Sediment ihrer Migrationsgeschichten wird in Moras wie Morábitos für sich zu betrachtenden Literatur das Momentum einer durch verschiedene Figuren der Bewegung aktivierten „Poetik des Fremdseins“ (B: 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.

5. ANHANG

5.1 Bibliographie

A. Primärtextkorpus

- Mora, Terézia (2006): *Die Masken der Autorin*. Rede zum 80sten Geburtstag Ingeborg Bachmanns (gehalten am 25.6.2006 im Rahmen des Literaturwettbewerbs zur Vergabe des Ingeborg-Bachmann-Preises in Klagenfurt), o.S. [nicht veröffentlicht]
- AT Mora, Terézia (2004a): *Alle Tage*. München: Luchterhand Literaturverlag.
- Mora, Terézia (2004b): Die Grenze zwischen Traum und Nachtmahr. Europa-Kolumne von Terézia Mora zum EU-Beitritt mittelosteuropäischer Länder. (gesendet am 11.2.2004, MDR Figaro), o.S.
<http://www.mdr.de/Drucken/1203946-289.html>
- Mora, Terézia (2000a): Das große Verschwinden – die große Wiederkehr. Gibt es eine neue Generation deutschsprachiger Literatur? In: *ndl. neue deutsche literatur*. XLVIII, Heft 532 (Juli/August). Berlin: Aufbau, S. 165-173.
- Mora, Terézia (2000b): Gier. In: Ulrike Ostermeyer/Sophie Zeitz (Hg.): *West-östliche Diven*. Anthologie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 26-30.
- Mora, Terézia (1999): *Seltsame Materie*. Erzählungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- GF Morábito, Fabio (2006): *Grieta de fatiga*. México D.F.: Tusquets Editores.
- LT Morábito, Fabio (2005): *De lunes todo el año*. [1992] México D.F.: Verdehalago, CONACULTA.
- TB Morábito, Fabio (2004): *También Berlin se olvida*. México D.F.: Tusquets Editores.
- Morábito, Fabio (2003): *Das geordnete Leben*. Aus dem mexikanischen Spanischen von Thomas Brovot und Susanne Lange. Berlin: DAAD Berliner Künstlerprogramm.
- LO Morábito, Fabio (2002a): *La vida ordenada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- VO Morábito, Fabio (2002b): *el verde más oculto*. (*antología poética*). Selección y estudio introductorio por Gina Alessandra Saraceni. Caracas: Fondo Editorial La Nave.
- Morábito, Fabio (2000): *Antología. Selección del autor*. CD mit Booklet. México D.F.: Voz viva de México, UNAM.
- Morábito, Fabio (1997): *Die langsame Wut*. Aus dem Spanischen von Thomas Brovot und Susanne Lange. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Morábito, Fabio (1993): El escritor en busca de una lengua. In: *Vuelta*, XVII, No. 195 (Febrero). México D.F.: Editorial Vuelta, S. 22-24.
- Morábito, Fabio (1989a): *Caja de herramientas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica México.
- Morábito, Fabio (1989b): *La lenta furia*. México D.F.: Vuelta.

B. Sekundärliteratur zu den Autoren

- «Don't cry, work.» Interview mit Terézia Mora. In: Online-Magazin *foreigner.de*. Berlin, o.S.
http://www.foreigner.de/in_terezia_mora.html
- «Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka». Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani in: *Literaturen*. „Fremde. Leben in anderen Welten.“ Nr. 4 (April 2005). Berlin: Friedrich Berlin Verlag, S. 26-31.
- Birnbaum, Marianna D. (2000): Terezia Mora. Seltsame Materie. In: *World Literature Today*, 74, No. 3 (Summer). Norman: University of Oklahoma, S. 639.
- Bradú, Fabienne (2006): Grieta de fatiga, de Fabio Morábito. In: *Letras Libres*, VIII, No. 89 (Mayo). México D.F.: Editorial Vuelta, o.S.
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11236>
- Cárdenas, Née (2000): Cuatro brechas para comenzar a leer a Fabio Morábito. In: Fabio Morábito: *Antología. Selección del autor*. CD mit Booklet. México D.F.: Voz viva de México, UNAM, S. 9-19.
- Deltoro, Antonio (1992): De lunes todo el año de Fabio Morábito. In: *Vuelta*, XVI, No. 187 (Junio). México D.F.: Editorial Vuelta, S. 48-49.
- Deutschmann, Christian (2006): Der Liebhaber. Gestrandet: Terézia Moras Roman „Alle Tage“ im Radio. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 69 (22.4.2006), S. 40.
- Domínguez Michael, Cristopher (2004): La morada perfecta de Fabio Morábito. In: *Letras Libres*, VI, No. 64 (Abril). México D.F.: Editorial Vuelta, o.S.
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9523>
- Dzajic, Harris/von Pechstaedt, Volkmar (1999): Durchscheinendes Osteuropa. Interview mit Terézia Mora. In: *wortlaut.de. Göttinger Zeitschrift für neue Literatur*. Göttingen: Georg-August-Universität, o.S.
<http://www.hainholz.de/wortlaut/mora.htm>
- Jandl, Paul (2004): Wunder zwischen Abel und Babel. „Alle Tage“ – Terézia Moras unheiliger Roman über das Fremde. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 232 (5.10.2004), S. 66.
- Kraft, Thomas (2005): Von den Rändern kommt die Erneuerung. In: Ders.: *Schwarz auf weiss. Warum die deutschsprachige Literatur besser ist als ihr Ruf. Eine Werbeschrift*. Idstein: kookbooks, S. 117-123.
- Kunisch, Hans-Peter (2004): 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), S. 14.
- Liconá, Sandra (2006): El misterio es el móvil de la poesía: Morábito. In: *El Universal*. Sección ‚Cultura‘, (07.07.2006), S. 1.
http://www.eluniversal.com.mx/cultura/vi_49269.html
- Magenau, Jörg (2004): Mensch ohne Menschheit. In: *taz. die tageszeitung*, literataz (6.10.2004), S. 9.
- Malpartida, Juan (1989): Tres poetas mexicanos (Ulacia, Mendiola, Morábito). In: *Revista Iberoamericana. Organó del Instituto Internacional de Literatura*

Iberoamericana. LV, No. 148-149 (Jul – Dic). Pittsburgh: University of Pittsburgh, S. 1209-1217.

- Nüchtern, Klaus (2006): «Ich liebe Literatur nicht.» Interview mit Terézia Mora. In: *Falter*. Stadtzeitung Wien, Nr. 25 (21.6.2006), o.S.
<http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=297>
- Sánchez Rebolledo, Aurora (2000): Fabio Morábito. In: Aurora M. Ocampo (Hg.): *Diccionario de Escritores Mexicanos, Siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Bd. V (M). México D.F.: UNAM, S. 466-470.
- Ollin Tecandi, Moctezuma Quistian (2002): La importancia del estilo. Entrevista a Fabio Morábito. In: *Babab.com, Revista de Cultura*, Nr. 14 (Julio). Madrid, o.S.
<http://www.babab.com/no14/morabito.htm>
- Prutti, Brigitte (2006): Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenzfiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora. In: *Weimarer Beiträge*, 52, 1. Wien: Passagen Verlag, S. 82-104.
- Saraceni, Gina Alessandra (2002): La tentación de la quietud (mudanza y desarraigo en la poesía de Fabio Morábito). In: Fabio Morábito: *el verde más oculto (antología poética)*. Caracas: Fondo Editorial La Nave, S. 5-24.
- Siblewski, Klaus (2006): Terézia Moras Winterreise. Über den Roman ‚Alle Tage‘ und die Poetik der Fremde. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: edition text+kritik, S. 211-221.
- Spreckelsen, Tilman (2004): 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), S. L7.
- Strausfeld, Michi (2003): Die innere Unordnung. Nachwort. In: Fabio Morábito: *Das geordnete Leben*. Berlin: DAAD Berliner Künstlerprogramm, S. 151-155.
- Stopka, Katja (2001): Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann. In: Matthias Harder (Hg.): *bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 147-166.
- Vidriales, Myriam (2000): La entrevista. La vida ordenada de Fabio Morábito. In: *puntog.com.mx, Revista cultural* (21.11.2000) Guadalajara, o. S.
<http://www.puntog.com.mx/2000/211100/ENB211100.htm>
- Weidemann, Volker (2004): 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), S. 27.

C. Sekundärliteratur

Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden (1996-1999). Zwanzigste, überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig, Mannheim: F.A. Brockhaus.

Die Bibel. Altes und Neues Testament (1980). Einheitsübersetzung. Freiburg, Basel, Wien: Herder.

- Lexikon Medizin* (1997). Durchgesehene Sonderausgabe [1984/1987]. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- Ackermann, Irmgard (²2000): Ausländerliteratur. In: Walther Killy (Hg.): *Literaturlexikon*. Digitale Bibliothek, Bd. 9 (CD-ROM). Berlin: Directmedia, S. 22412-22417.
- Anonymous (2002): Introduction. In: *Chicago Review. New Writing in German*. XLVIII, 2/3 (Summer). Chicago: University of Chicago, S. 7-17.
- Bachmann, Ingeborg (⁴1985): *Die gestundete Zeit*. Gedichte. [1957] München, Zürich: Piper.
- Bade, Klaus J./Olmert, Jochen (2006): Einwanderung in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg. In: Kölnischer Kunstverein, u.a. (Hg.): *Projekt Migration*. Köln: DuMont, S. 72-81.
- Bade, Klaus J. (2002): *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Durchgesehene Sonderausgabe [2000]. München: C.H. Beck.
- Beck, Ulrich (2006): Der Durchschnittliche Migrant. In: Kölnischer Kunstverein, u.a. (Hg.): *Projekt Migration*. Köln: DuMont, S. 196-197.
- Benjamin, Walter (1963): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 182-195.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Bocian, Martin (1989): *Lexikon der biblischen Personen*. Unter Mitarbeit von Ursula Kraut und Iris Lenz. Stuttgart: Alfred Körner Verlag.
- DGVN, Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen e.V. (2006) (Hg.): *Migration in einer interdependenten Welt: Neue Handlungsprinzipien. Bericht der Weltkommission für internationale Migration*. Berlin: DGNV.
<http://www.gcim.org/mm/File/German%20report.pdf>
- Eco, Umberto (¹¹2005): *Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften* [1977]. Heidelberg: C.F. Müller.
- Esselborn, Karl (2004): Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur. In: Klaus Schenk/Almut Todorov/Milan Tvrđík (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, S. 317-325.
- Ette, Ottmar (2005a): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos Kulturverlag.
- Ette, Ottmar (2004a): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos Kulturverlag.
- Ette, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Velbrück Wissenschaft.
- Frenzel, Elisabeth (1976): Vorwort. In: Dies.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, III-XVI.
- Friedrich, Heinz (1986a): Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Chamissos Enkel. Literatur von Ausländern in Deutschland*. München: dtv, S. 7-9.

- Friedrich, Heinz (1986b) (Hg.): *Chamissos Enkel. Literatur von Ausländern in Deutschland*. München: dtv.
- Genette, Gérard (²1998): *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Harder, Matthias (2001): Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren. In: Ders. (Hg.): *bestandsaufnahme*. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-26.
- Heinze, Hartmut (1986): *Migrantenliteratur in der Bundesrepublik Deutschland. Bestandsaufnahme und Entwicklungstendenzen zu einer multikulturellen Literatursynthese*. Berlin: Express-Edition.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (2005): Was bedeutet Mobilität? In: Kölnischer Kunstverein, u.a. (Hg.): *Projekt Migration*. Köln: DuMont, S. 98-107.
- Illig, Carlos/Grossmann, Rudolf (†)/Slaby, Rudolf J. (†) (Hg.) (⁵2001): *Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*. 2 Bände. Neu bearbeitet und erweitert von Dr. Carlos Illig. Wiesbaden: Oscar Brandstetter Verlag.
- Kasper, Walter u.a. (Hg.) (³1996): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Fünfter Band: Hermeneutik bis Kirchengemeinschaft. Freiburg i. B., Basel, Rom, Wien: Herder.
- Kasper, Walter u.a. (Hg.) (³1993): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Erster Band: A bis Barcelona. Freiburg i. B., Basel, Rom, Wien: Herder.
- Kliems, Alfrun (2004): Migration – Exil – Postkolonialismus? In: Klaus Schenk/Almut Todorov/Milan Tvrđík (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, S. 287-300.
- Kraft, Thomas (2005): *Schwarz auf weiss. Warum die deutschsprachige Literatur besser ist als ihr Ruf. ‚Eine Werbeschrift‘*. Idstein: kookbooks.
- Krusche, Dietrich (²1993): *Literatur und Fremde: zur Hermeneutik kulturrräumlicher Distanz* [1985]. München: Iudicium-Verlag.
- Lubrich, Oliver (2004): Die Frage nach „Alterität“ (Einleitung). In: Ders.: *Das Schwinden der Differenz. Postkoloniale Poetiken*. Alexander von Humboldt – Bram Stoker – Ernst Jünger – Jean Genet. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 9-46.
- Münz, Rainer (2002): Internationale Migration. In: *Online-Handbuch des Berlin Institut für Weltbevölkerung und globale Entwicklung*, o.S.
http://www.berlin-institut.org/pages/fs/fs_migration_global_migr.html
- Pazarkaya, Yüksel (1986): Über Aras Ören. In: Heinz Friedrich (Hg.): *Chamissos Enkel. Literatur von Ausländern in Deutschland*. München: dtv, S. 15-21.
- Schmitz-Emans (2002): »Die Wortgewalt der Kanaken«. Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit. In: Ulrich Schödlbauer, u.a. (Hg.): *IABLIS. Jahrbuch für europäische Prozesse*. I, 1. Heidelberg: Manutius Verlag, o.S.
http://www.iablis.de/iablis_t/2002/schmitz-emans.htm
- Süssmuth, Rita (2006): Migration und Integration zählen weltweit zu den politischen und gesellschaftlichen Schlüsselfragen. In: DGVN, Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen e.V. (2006) (Hg.): *Migration in einer interdependenten Welt: Neue Handlungsprinzipien. Bericht der Weltkommission für internationale Migration*. Berlin: DGNV, S. VII-VIII.
<http://www.gcim.org/mm/File/German%20report.pdf>

- Thore, Petra (2004): ‚*wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt*‘. *Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migranteliteratur*. Uppsala: Uppsala Universität.
- Weinrich, Harald (2002): *Chamisso, die Chamisso-Autoren und die Globalisierung*. Stuttgart: Robert-Bosch-Stiftung.
- Wienroeder-Skinner, Dagmar (2004): ‘Alle Fantasie ernährt sich von der Realität’ – Wladimir Kaminer und die interkulturelle deutsche Ethno-Szene. In: *Glossen*. Carlisle: Dickinson College, o.S.
<http://www.dickinson.edu/glossen/heft20/kaminer.html>

5.2 Interview mit Terézia Mora

Herkunft und Biographie

Seltsame Materie ist noch wesentlich von ihrer Heimatregion geprägt, in *Alle Tage* kommt Ungarn außer über Bora und Kontra nur in der Abwesenheit des ungarischen Vaters vor. Haben Sie Ihre Heimat bereits aus Ihrer Literatur herausgeschrieben oder erleben Sie Ungarn, eventuell auch durch Ihre mittlerweile 17 Jahre Leben in Berlin, wieder als Quelle literarischer Inspiration?

Es ist der jeweilige Text, der darüber entscheidet, was von dem, was mir zur Verfügung steht – z.B. mein „Ungarn-Erbe“ – zur Verwendung kommt. Man kann nichts aus seiner Literatur ausschreiben oder heraushalten, ohne sich über die Maßen (sinnlos) zu beschränken, ja, möglicherweise sogar die Unwahrheit zu sagen. Manchmal ist es notwendig, also zwingend, das Ungarn-Erbe einzusetzen, und manchmal, siehe *Alle Tage*, lediglich eine begründete Möglichkeit.

Auf dem Internet-Portal *foreigner.de*, das dazu dient, eine Kommunikations- und Austauschplattform für Ausländer und Einwanderer in Deutschland zu sein, ist ein Interview mit Ihnen erschienen. Wie gehen Sie mit solchen Zuschreibungen um? Schließlich sagen Sie in einem *Literaturen*-Interview (April 2005), nicht dauernd als „Berufs-Fremde“ angesprochen werden zu wollen.

Zu erzählen, dass und wie ich nach Deutschland kam und wie ich mich hier „eingelebt“ habe, diffamiert mich ja nicht. Dass ich Ausländerin bin, ist nun einmal Fakt. Darüber hinaus, dass man mir einpaar Fragen gestellt hat, haben mich ja die „anderen Ausländer“ nicht weiter instrumentalisiert.

Natürlich sind Sie keine Fremde, nur weil Sie in Ungarn und nicht in Deutschland aufgewachsen sind. Ihre Herkunft ermöglicht Ihnen aber eine Durchlässigkeit zwischen den Kulturräumen, die im gewissen Sinne exklusiv ist. Verstehen Sie sich als Vermittlungsinstanz zwischen deutschsprachiger und ungarischer Literatur?

Eine Vermittlungsinstanz in erster Linie als Übersetzerin. In Anbetracht der miserablen Bezahlung spielt die Möglichkeit, wenigstens „etwas Gutes zu tun“, also Kulturvermittlung zu betreiben, eine nicht unwichtige Rolle.

Als Autorin passiert das nur so nebenbei. Siehe oben. Man arbeitet eben damit, was da ist. Dadurch wird unweigerlich etwas vermittelt.

In dem bereits erwähnten Interview, das die Zeitschrift *Literaturen* mit Ihnen, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani geführt hat, merkt man Ihren Antworten eine gewisse Verärgerung an über die ständigen Versuche, aus Ihrer Literatur etwas

“Anderes” zu machen. Können Sie dieses Missfallen am Umgang des Literaturbetriebs mit Ihrer Arbeit genauer beschreiben?

Ich erlebe es immer wieder – bitte keine Namen – wie ausgerechnet die, die es besser wissen müssten, also Journalisten, die studierte Germanisten oder gar Philosophen sind, zu dümmlichen Vereinfachungen greifen, einfach, um es sich in ihrem Job leichter zu machen. Das heißt, ich unterstelle ihnen überhaupt nicht, dass sie etwa vorsätzlich „Ausgrenzen durch Exotisieren“ betreiben. Aber leider passiert das. Wie auch in anderen Fällen diese Möglichkeit gerne ergriffen wird: siehe Literatur, die von Frauen verfasst wird. (Ja, könnte man mit feiner Ironie bemerken, so ist es: Entweder wird die Literatur von Frauen oder von Männern verfasst. Hätten wir ein drittes Geschlecht, hätten wir drei Möglichkeiten.) Gerade deshalb war ich sehr erleichtert, als man *Alle Tage* nicht nur als den Roman einer Ausländerin rezipiert hat. Ich schreibe das ohne falsche Bescheidenheit auch mir selber gut: Willst du nicht, dass man dich vereinfacht, schreibe etwas, das komplex genug ist, als dass man es nur mit größter Mühe vereinfachen könnte.

Übersetzung

Was hat sich für Sie nach dem Bachmann-Preis und der erhöhten öffentlichen Aufmerksamkeit geändert? Wie unterscheiden sich Fremd- und Selbstwahrnehmung? Wie erleben Sie den Literaturbetrieb?

Schon oft beantwortet. Davor: gar keine Öffentlichkeit, also keine Vergleichsmöglichkeit. Danach: Es ist sehr irritierend, auf einmal „gesehen“ zu werden. Wird man davon anders? Natürlich. Alles hinterlässt seine Spuren. Manchmal wünschte ich mir, ich könnte irgendetwas davon genießen. Leider nein. Hätte ich es vorher gewusst, hätte ich mich für die Pynchon-Variante entschieden. Vielleicht bringe ich irgendwann noch den Mut dazu auf.

Über den Betrieb könnte man lange, lange reden. Im Grunde ist es wie überall: Die Branche ist ein Dorf, die Leute sind auch, wie überall sonst wo, also ebenso sehr eitle, engstirnige Idioten wie große Köpfe und Seelen, höchstens, dass ihre Mittel anders sind, als, sagen wir mal, in der IT-Branche. Ich habe irgendwann im Laufe des Jahres 2000 aufgehört, mir große Gedanken darüber zu machen. Meine zwei Lieblingsprüche in diesem Zusammenhang lauten: „Auch dies wird vorbeigehen“ sowie, in spiritueller Stimmung: „Deus semper major.“

Alle Tage ist bereits ins Ungarische übersetzt worden. Inwieweit hat Sie die Übersetzerarbeit an Ihrem eigenen Roman interessiert? Haben Sie Kontakt gehabt zu Ihrem Übersetzer? Wie stark war Ihr Wunsch, selbst Hand am eigenen Text anzulegen? Hatten Sie konkrete Vorstellungen davon, wie z.B. gewisse, womöglich schwer zu übersetzende Stellen im Roman aussehen sollten?

Ich stand für alle Fragen der Übersetzerin zur Verfügung, gab aber keine Vorgaben. Das war auch nicht nötig. Sie ist eine gute Übersetzerin. Ich musste

nicht öfter Missverständnisse aufklären als z.B. in der Spanischübersetzung. Ich erwähne das, weil ich Ungarisch kann, Spanisch aber nicht. Es wäre also möglich gewesen, dass ich mehr zu beanstanden gehabt hätte. Das war aber nicht so.

Beschäftigen Sie sich mit der Arbeit anderer Übersetzer?

Bei Gelegenheit.

Wie schätzen sie die Rolle des Übersetzers im deutschen Literaturbetrieb ein? Spüren Sie z.B. eine angemessene Wertschätzung Ihrer eigenen Übersetzungen im Vergleich zur eigenen Literatur?

Es ist so: Die Tatsache, dass ich auch Autorin bin, hebt in den Augen anderer den Wert meiner Übersetzungen. Ich selbst weiß natürlich sehr gut, dass ich ebenso gut übersetzen könnte, wenn ich mich nicht entschlossen hätte, auch zu schreiben. Aber es ist müßig, hier „Gerechtigkeit“ zu fordern und dann ausgerechnet noch für mich. Die Nur-Übersetzer haben das viel nötiger. Deswegen weise ich, wo ich nur kann, auf die Leistung von Übersetzern hin und fordere, sie besser zu entlohnen. Die gegenwärtige Situation ist schlicht gesprochen eine Schande. Ich tue das nicht meinetwegen, die ich quasi aus „Hobby“ übersetze, sondern im Interesse der Anderen. Dem Autor einen hohen Vorschuss zu zahlen und seinem Nach-Autor einen Hungerlohn, ist nicht nur ein Zeichen für Snobismus, sondern ganz einfach nicht rechtens.

Zu Alle Tage

Bei den vielen Namen, die Abel im Roman trägt und die ihm zugewiesen werden, vor allem aber bei seinem eigenen, fällt die starke religiöse Symbolik auf, die sich auch an anderen Stellen des Romans als Verweis zeigt. Welche Rolle spielt das Religiöse in *Alle Tage*?

Ich muss zugeben, ich kriege das nicht mehr ganz zusammen. Ich erinnere mich nur noch fragmentarisch. Z.B., dass ich während der Vorbereitung auf den Roman gelesen hatte, der zentrale Punkt am Neuen Testament sei, dass sich Gott darin vom kriegerischen, strafenden Gott des Alten Testaments in Christus zu einem Schmerzensmann gewandelt habe. Der zentrale Gedanke des Neuen Testaments sei die Friedfertigkeit und diese wird in einen starken Bezug zur Frage der Erlösung gestellt. In einem Buch, in dem es u. a. um unser Leiden angesichts des permanenten Krieges geht, muss natürlich das Konzept der Friedfertigkeit eine Rolle spielen. Auch Abel sucht, wie wir alle, nach Erlösung, auch wenn er das trotzig (siehe das Ilija-Erlebnis) nicht zugeben würde, und Erlösung ist eben das, worum es in Religionen, in diesem Fall dem Christentum, geht.

Plus: Selbst, wenn wir, die wir erzählen, Atheisten sind, werden wir uns, sofern wir der abendländischen Kultur angehören, automatisch an Symbolen, an Vorstellungen, Denkmodellen bedienen, die ihr Fundament im Christentum

haben. Warum es dann nicht auch zugeben? Man kann es dann doch viel besser nutzen! Selbst die Tatsache, dass das offensive Operieren mit christlichen Symbolen (siehe: Alle Frauennamen bis auf Kingas sind eine Variation von Maria) heute eine Irritation auslöst, spielt einem als Autorin in die Hand.

Abel Nema ist nicht nur der Vielsprachige, er ist auch der Mann der wechselnden Identitäten. Immer wieder übernimmt er Namen anderer und wohnt hinter fremden Klingelschildern. Er lebt in einer Art fortgesetzten Alias-Situation. Was macht ihn so gleichgültig gegenüber diesen vielen Zuschreibungen?

Ist er wirklich gleichgültig oder tut er nur so? Hat er evtl. beschlossen, unberührbar zu werden, weil ihn in Wahrheit alles angreift? Ich beantworte diese möglichen Fragen im Roman nicht eindeutig, also tue ich es hier auch nicht. Ich weise auf Mercedes' Vermutungen hin: Er hat beschlossen, eine Randfigur zu bleiben. Er denkt, dadurch davon zu kommen.

Es gibt eine Phase im Buch, rund um die Szene mit den Beamten in Mercedes' Wohnung, da kippt die Stimmung. Mercedes verliert die Geduld mit Abel und fühlt sich ob seiner berechnenden Härte ihr gegenüber ausgenutzt. Haben Sie selbst mit Ihrem Helden öfters gehadert? Fiel es schwer, die Charakterzeichnung einer solch stoischen, hermetischen Figur auf über 400 Seiten zu entwickeln?

Oh ja, ich habe eine Menge mit ihm gehadert, aber so wollte ich es. Ich sah darin die Möglichkeit zu einer besonderen Dynamik in der Erzählung. 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. Dafür musste ich natürlich eine Hauptfigur wählen, mit der ich mich keinesfalls vollständig identifizieren hätte können. Abel Nema ist eine Figur, mit der ich mich, wäre sie eine existierende Person, ungerne abmühen würde. Wenn ich auch verstehen würde, warum sie so ist, wie sie ist. Ich würde Mitgefühl für sie haben, aber eben nicht unbedingt die Bereitschaft, mich an sie zu verschwenden. Mercedes ist da anders, und deswegen mir zutiefst sympathisch. Ich höre die Zwischenfrage: Und warum musste Abel so eine „tote Person“ sein (wie Tatjana an einem Punkt sagt)? 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. --- Übrigens habe gerade neulich an ihn gedacht. Ich habe mit Zuneigung und Sehnsucht an ihn gedacht, als wäre er tatsächlich eine Person. Ich habe mich tatsächlich gefragt: Was macht er wohl gerade?

Sprachen spielen offensichtlich eine große Rolle in *Alle Tage*. Abel bringt Omar Russisch bei, immer wieder gibt es Szenen, in denen beide miteinander Russisch sprechen. Tatjana freilich sieht das anders: „Also, Russisch war das nicht... (323)“. Sprechen Abel und Omar eine Geheimsprache?

Ja, das tun sie. Wofür das steht, mögen Sie selber herausfinden.

Im Roman tauchen an verschiedenen, nicht miteinander verbundenen Stellen ganze Sätze in Kursivschrift auf, die vermeintlich nichts mit der direkt an sie gebundenen Handlung zu tun haben. Ein Beispiel: „Ja, sagte Erik, wir fühlen mit dir, aber wir bedauern dich nicht. Es ist das, was du verdienst. *Du hast dich aus eigener Lust und Liebe in die Sphäre des Fatalen begeben. Nun sei fügsam und geduldig.*“ Bachmann-Zitate?

Nein, an dieser Stelle nicht. Beziehungsweise, im Roman gibt es überhaupt keine Bachmann-Zitate. Nur der Titel ist eins. Das o.g. Zitat stammt aus Wenedikt Jerofejevs *Die Reise nach Petuschki*. Kurz gesagt: Ich habe meine Lieblingsautoren, bzw. -werken gehuldigt, wo es gerade passte. Der nicht-kursive Satz im Prolog z.B. ist von Joyce.

Helfen Sie mir mit einem Rätsel, das ich in ihrem Buch nicht lösen konnte: Wer ist oder war Celin des Prados?

Ein Anagramm aus „Displaced Person“.

Nach der Lektüre von *Alle Tage* laufe ich jede zweite Woche in Berlin einem Konstantin über den Weg. Diese Figur scheint mir besonders gut gelungen, sie prägt sich ein. Gab es für sie ein reales Vorbild oder ist Konstantin einfach der Gegenentwurf zu Abel, eine andere Facette des Fremden, der nicht ankommt, der nicht hineinfindet in die Gesellschaft?

Ja, es gab ein reales Vorbild.

Alle Tage verfügt über kein Inhaltsverzeichnis, ist aber ein komplex erzählter Roman, dessen Struktur einiges an Übersichtsvermögen von seinen Lesern verlangt. Spielte es beim Schreiben des Romans eine Rolle, diesen Lektüre-Effekt sogar bewusst einzuplanen, gewissermaßen als latente Orientierungslosigkeit des Lesers, die der des Protagonisten vergleichbar ist?

Genauso war es.

Warum findet *Alle Tage* in B. statt und nicht in Berlin? Anders gefragt: Warum die konsequente Vermeidung von Toponymen, die sogar explizit im Text als Leerstelle inszeniert werden?

Oh, das ist ein weites, weites Feld. Vereinfacht und verkürzt könnte ich folgendes sagen: *Alle Tage* streitet an keinem Punkt ab, parabelhaft zu agieren. Passend dazu wird viel mit Verallgemeinerung, ja Schematisierung gearbeitet. Damit soll eine „Allgemeingültigkeit“ erreicht werden. Also: wir reden hier nicht von den Balkankriegen, sondern von allen möglichen Kriegen. Wir reden hier nicht von Berlin, 1991-2004, sondern von einer westlichen Großstadt

unserer Zeit. Wobei die westliche Großstadt anhand von gewissen Merkmalen wieder zu erkennen ist, während „unsere Zeit“ etwas fließender und ungefährer bleibt. So, hofft die Autorin, aktualisiert sich der Roman durch die Lektüre immer wieder selbst. Wir können, was das Letztere anbelangt, in der Literatur nicht mit der Tagesschau konkurrieren, also sollten wir das auch nicht versuchen, sondern das machen, was wir können: nicht die Welt/Orte/Zeiten beschreiben, sondern eine eigene Welt/Orte/Zeiten kreieren.

Plus: Die Orte unbenannt zu lassen oder den Personen Namen zu geben, die sie nicht eindeutig einer Nation zuordnen lassen, dient demselben Konzept wie die Irrgarten-ähnliche Struktur oder die ständige Umbenennung des Helden: die Abel und die Anderen charakterisierende Heimat- und Orientierungslosigkeit an den Leser weiterzureichen. Und zwar nicht durch Behauptung derselben, sondern quasi unter der Hand. Der Leser soll sich abwechselnd so fühlen wie Abel, oder wie diejenigen, die erfolglos versuchen, ihn zu greifen oder meinetwegen auch wie diejenige, die das alles gerade versucht zu erzählen.

Poetik

Nach eigener Aussage haben Sie bisher nur Fragmente auf Ungarisch geschrieben. Können Sie sich vorstellen, auf Ungarisch zu publizieren? Interessiert es Sie?

Mir scheint, meine Lebenszeit reicht nicht aus, um auch noch auf Ungarisch schreiben zu lernen. Denn ja, man muss es lernen, und jeder kleine Schritt, jede winzige Weiterentwicklung braucht Jahre. Aber man soll ja nie nie sagen.

Ihre literarische Sprache kommt fast ohne Metaphern aus und vermeidet barocke Beschreibungsexesse. Die ständigen Perspektiv- und Pronominawechsel, die filmschnittartige Kopplung von Dialog- und Erzählsequenzen charakterisiert nicht nur *Alle Tage*, sondern auch einige Ihrer neueren Erzählungen. Würden Sie sagen, in Ihrem Schreiben hat sich bereits ein Stil herausgebildet? Beunruhigt Sie das?

Ich bin noch dabei, das herauszufinden. Ich sehe einen großen Unterschied zwischen dem Stil in *Seltsame Materie* und dem in *Alle Tage*. Ich begreife es als eine Weiterentwicklung. Mal sehen, wie weit oder in welche Richtung diese noch gehen wird. Grundsätzlich bin ich der Meinung, dass das Werk sich seinen eigenen, ihm adäquaten Stil sucht, dass es also immer zu Abweichungen kommen muss. Andererseits ist es auch so, dass man als Autor über eine Konstitution, ein so genanntes Talent, über Besonderheiten verfügt, die sich, nehme ich heute an, kaum ändern. Aus mir wird zum Beispiel niemals eine philosophierende oder spekulierende Autorin.

Was stört Sie an Ihren Texten?

Darf ich auch Geheimnisse haben?

Sie sind ausgebildete Drehbuchautorin und Dramaturgin, haben sich vom Drehbuchschreiben nach *Alle Tage* verabschiedet. Der Roman selbst würde sich

durchaus als Vorlage für einen Film eigenen: hervorragend getaktete Dialoge, scharfe Szenenschnitte, schnelle Perspektivwechsel, eine große Nähe von Personenprofil und Handlungsabsicht charakterisieren den Roman. Würden Sie einer Verfilmung von *Alle Tage* zustimmen? Würden Sie das Drehbuch schreiben?

Ich selbst wüsste nicht im Entferntesten, wie ich ein Drehbuch aus *Alle Tage* machen könnte. Wie bringt man zum Beispiel die wechselnde Perspektive innerhalb des Satzes auf die Leinwand? Aber wenn ein Anderer das machen kann: bitte.

Kürzlich sagten Sie, Ihr Motto sei „Don’t cry, work.“ Woran arbeiten Sie zur Zeit?

An einem neuen Roman.

Herzlichen Dank für das Gespräch.

5.3 Werküberblick Terézia Mora

Erzählungen, Prosa

Alle Tage, 2004 (Luchterhand)

Seltsame Materie, Erzählungen (Rowohlt)

Hörspiele

Miss June Ruby, 2006 (Ursendung am 20.8.2006, 55 Min., NDR)

Drehbücher

Das Alibi, 2000 (90 Min., ZDF)

Boomtown/Am Ende der Stadt, 1999 (30. Min., SFB)

Die Wege des Wassers in Erzincan, 1998 (30. Min, Würth-Literaturpreis)

Theaterstücke

So was in der Art, 2003 (Uraufführung 2003 bei der Ruhrtriennale in Essen)

Quellen: Munzinger Online Archiv (<http://www.munzinger.de>) und Homepage von Terézia Mora (<http://www.tereziamora.de/Bibliographie/bibliographie.htm>).

5.4 Rekonstruiertes Inhaltsverzeichnis zu *Alle Tage*

0.	JETZT <i>Wochenende</i>	
	Vögel.....	9
	Chöre.....	10
	Die unbekannte Größe	18
	Gottesurteile	24
	Protokoll.....	30
	Mercedes	38
	Radio.....	45
I.	GOTTSUCHER <i>Reisen</i>	
	Zerbrochene Fenster	53
	Hundstage	61
	Eine Frau namens Bora.....	65
	Wunder.....	71
II.	DER BESUCHER <i>Hysterie, Lamento</i>	
	Speisung I. Konstantin.....	79
	Speisung II. Tibor.....	85
	Willkommen.....	93
	Sein und Haben	98
	Salon <i>Intermezzo</i>	105
	Transit	111
	Eka.....	115
	Fragen	121
III.	ANARCHIA KINGANIA <i>Folklore</i>	
	Im Wald	133
	Die Patin.....	139
	Nach dem Frost	149
	In der Enklave	153
	Woher, wohin.....	158
	Kreise.....	163
	Die Zecke	169
IV.	FLEISCH <i>Affären</i>	
	Carlo	177
	Spiele	182
	Eines langen Tages Abend. Abel	188
	Eines langen Tages Abend. Danko.....	192
	Nacht.....	200
	Tag.....	208
	Männer im passenden Alter	215
V.	ROADMOVIE <i>Unvollendet</i>	
	Amerikanisch	221
	Reisender sein	226
	Falken	233
	Elsa <i>Intermezzo</i>	236

	Fluchtartig.....	239
VI.	DAS UNMÖGLICHE <i>Ehe</i>	
	Straßenszene. Mercedes.....	249
	Abel	254
	Omar	259
	Dazwischen <i>Krisen</i>	264
	Frühling.....	269
	Ce jour	275
	Was war die Frage?	280
	Das Leben in den Bergen und auf hoher See.....	287
	Das Drachen-Spiel.....	297
	Puzzle.....	301
	Unter Kontrolle	310
	Kleine Dinge	318
	In flagranti.....	325
VII.	BINDEN UND LÖSEN <i>Übergang</i>	
	Was denkst du, dass du	333
	Was es ist	338
	Noch Fragen.....	344
	Der Himmel über unserer Sackgasse.....	349
	ZENTRUM <i>Delirium</i>	
	[ohne Titel].....	359
0.	AUSGANG <i>Verwandlungen</i>	
	Erwachen.....	413
	Letzte Wendung	420
	Ausgang	427

5.5 Interview mit Fabio Morábito

Raíces y biografía

Cuando piensa hoy en Alejandría, ¿qué es lo que le queda de su ciudad natal?

Recuerdos vagos, imágenes inconexas, algunos rostros y lugares, y muchas fotos de aquella época. Sólo viví tres años en esa ciudad.

De adolescente, se mudó con sus padres de Italia a México. ¿Fue una migración voluntaria?

Voluntaria por parte de mi padre, no de la mía, ciertamente. Lo que menos deseaba, a los catorce años, era mudarme de país. De México lo ignoraba todo, empezando por la lengua. Durante el primer año de mi estancia en México añoré tremendamente mi ciudad y mis amigos. Fue un año desdichado, pero en él empecé a escribir (en italiano) y a leer mucho.

En una reseña que el historiador Cristopher Domínguez Michael publicó acerca de *También Berlín se olvida*, él dice que con los cuentos que narra este libro, “Morábito elige otra vez una ciudad extranjera (como la propia ciudad de México en la que vive desde 1969)”. Es cierto, ¿todavía considera la Ciudad de México como extranjera después de 37 años viviendo en ella? ¿Acaso es posible que También La ciudad de México se olvida?

Sería incapaz de escribir un libro sobre la Ciudad de México del mismo tipo que aquel que escribí sobre Berlín. Carezco de la distancia necesaria para hacerlo. Mi relación con Berlín fue a cada instante la de un extranjero de paso, que mira la ciudad con los ojos de alguien que sabe que se va a ir. En este sentido, fue un año de descanso. Por primera vez me sentí total y absolutamente extranjero, sin vuelta de hoja. ¡Qué alivio! Escapé durante un año de las medias tintas, como siempre he vivido: en Egipto, nativo pero extranjero; en Italia, italiano nacido en Egipto; en México, mexicano con pasaporte italiano. Sin embargo, el título de mi libro sobre Berlín me reveló algo: no sólo Berlín, sino todas las ciudades son olvidables. ¡Se parecen tanto, en el fondo!

La traducción

Entre sus diferentes oficios de escritor (prosa, poesía, ensayo y traducción), ¿cuál lugar e importancia toma la traducción?

La de un oficio. He traducido para ganarme la vida. Lo cual, por supuesto, le da mucha importancia.

¿Le resulta traducir productivo para su labor literaria?

Me han hecho ya esta pregunta, y no sé qué decir. Uno piensa: traducir ha de servirle de algo a un escritor. Pero, ¿en qué? ¿En aumentar su vocabulario, acaso? No lo creo, y esto, en todo caso, se logra más fácilmente y sin tantos sufrimientos con la lectura. ¿En soltar la pluma? No, uno se suelta sólo cuando escribe de verdad, no gracias a un calentamiento previo. ¿En qué, entonces? Tal vez en lo siguiente: como escribir es ponerse máscaras, la traducción, que es el enmascaramiento por excelencia, ayuda a refinar el arte del disfraz, esto es, a ponerse en la piel de otro. Pero tampoco estoy seguro que es así.

¿Cómo trabaja la propia vanidad de artista cuando traduce? ¿Es usted un Vetriccioli o un Guarnieri?

Ni uno ni otro: carezco del misticismo de los Vetriccioli, así como de la vulgaridad de los Guarnieri. Cuando más interfiero en el texto que estoy traduciendo, lo hago por aburrimiento, no por vanidad. Pongo más de lo mío para divertirme un poco, porque la traducción es una labor tediosa el ochenta por ciento de las veces.

¿Qué papel juega en su opinión el traductor en el mercado literario de México?

El mismo que juega en los demás países, ni más ni menos.

¿Tiene usted algo como una traducción favorita? ¿Toma en cuenta los trabajos de otros traductores?

No sólo no tengo ninguna traducción favorita, sino que, en cuanto a la poesía, he perdido casi completamente la fe en las traducciones. Esto es fruto de mi experiencia como traductor, no sólo porque descubro los desaguisados de otros traductores, sino porque mis propias traducciones me recuerdan constantemente todo lo que se pierde irremediabilmente del original. En cuanto a la prosa, en cambio, no tengo ningún problema.

Poética

¿Le ocurre o ha ocurrido que escribiendo en español piense en italiano?

Sí, a menudo.

Su literatura se caracteriza por un rígido manejo de las palabras. Extensión barroca, intelectualismos, exceso de material se encuentra poco. Predomina un estilo filtrado y aclarado, con la dicha intención de narrar, con el deseo de la palabra adecuada, la observación acentuada. Cómo lo logra, ¿es minimalista desde la primera frase o escribe primero y luego reduce?

Por lo general mis correcciones tienden a la reducción, pero a veces a lo contrario. Como sea, frente al estilo deshidratado de ciertos autores como Raimond Carver, siento necesidad de más relleno, de más “humedad”. Admiro la concisión, pero hasta cierto punto.

Usted escribe poesía muy respetada y cuentos con gran sutileza y elegancia. Qué es lo que le detiene a escribir su primera novela: ¿Falta de tiempo o de confianza?

No tengo problemas de falta de tiempo, porque escribo todos los días de tres a cuatro horas. ¿Falta de confianza? Tal vez. El problema, sin embargo, creo que es otro. Se debe a los capítulos. Si uno no ha resuelto dentro de sí el problema de los capítulos, no puede escribir una novela. Uno debe aceptar que una historia puede estar formada por capítulos, es decir, que la historia puede saltar de un punto a otro, temporal y espacialmente, y a menudo esos saltos pueden ser muy grandes, abarcar años e incluso siglos. El arte de la novela estriba en saber saltar. Y yo soy de los que se pregunta: ¿qué ha pasado en el intervalo entre un capítulo y otro? En ese espacio de tiempo, incluso breve, que la novela pasa por alto, ¿cuántas historias no podrían haber surgido? ¿Qué ocurrió realmente en esos “huecos” de la narración? Tal vez, cuando aprenda a no preocuparme por esos huecos, podré escribir una novela.

Su cuento ‘La luna y las ratas’ me pareció de todos el que más se acercaba a la posibilidad de una novela. ¿Sintió la tentación?

No, desde el principio sabía que esa historia era un cuento, fuera cual fuera su extensión.

Acaba de salir el libro *La ola que regresa*, después de *el verde más oscuro* su segunda antología poética. ¿Qué es lo que se percibe más (en sus lecturas, en las reacciones, en las reseñas): su poesía o su prosa?

Durante mucho tiempo se me ha considerado sobre todo un poeta. Creo que todavía prevalece este punto de vista. Sin embargo, algunos me conocen más como narrador. En cuanto a números de libros, prosa y poesía están más o menos empatados. Los dos géneros –cuento y poesía– me hacen falta con la misma intensidad.

¿Ha tenido que hacer ajustes a sus textos frente a las exigencias del mercado literario?

No. Ser un poeta y un cuentista tiene sus ventajas: se venden pocos libros, pero no hay, por lo mismo, presión de ningún tipo. Los editores que me han publicado, tanto en México como en el extranjero, saben que conmigo no se van a hacer ricos.

En su relato ‘El hombre del *croissant*’ usted dice: “la verdadera dificultad de escribir se reduce en el fondo a encontrar las palabras del día, las que nunca fueron dichas hasta hoy y que mañana ya serán inapropiadas e irrepetibles”. En la edición alemana de su libro *La lenta furia*, se le cita con: “En efecto, las historias ya han sido contadas todas. Uno sólo puede anhelar a resucitarlas, como un arqueólogo que excava los esqueletos de los dinosaurios, que nada más esperan a ser limpiadas de la arena para poder mostrar su maravilloso rostro.” ¿Cómo logra sentir que lo que usted ayuda a resucitar suena

como suyo, suena original y no como una perpetua repetición de temas ya narrados por muchos? O mejor dicho: ¿Cómo logra sentirse original como autor?

No me obsesiona la originalidad. Cuando termino de escribir un poema o un cuento, y me gustan, lo que menos me pregunto es si se parecen a otros ya escritos. En realidad pienso que, si me gustan, es que son genuinos, y no se parecen a ninguna otra cosa. Uno debe preocuparse por escribir cosas genuinas, no originales.

Temas de su literatura

En su libro de cuentos más reciente, *Grieta de fatiga*, aparece el tema de lo picaresco, cuando narra la historia de dos anacrónicos caballeros andantes que, dándose cuenta de su singular antigüedad y decadencia, se absuelven de las reglas de su oficio para terminar matándose en rabia. ¿Acaso en estos dos caballeros andantes se refleja la noción del migrante, designado a seguir moviéndose por la tierra, perdido en sus tradiciones, anacrónico a su alrededor?

No lo había pensado. Puede que sí. Pero creo que el tema de fondo del cuento que usted cita no es tanto el anacronismo o el perpetuo deambular por la tierra, sino el desgaste de la materia, el deterioro de los objetos, la incapacidad del ser humano para dominar y controlar el mundo natural a su alrededor. Las armaduras de los dos caballeros se hacen pedazos, pierden tuercas a cada rato, se vuelven inservibles. Fue eso lo que inspiró el cuento.

Los protagonistas de su prosa a menudo comparten con el “yo lírico” de su poesía una soledad y una cierta melancolía de extravío. Aún así, en su prosa trabaja este motivo con mayor humor, sutileza e ironía que en su poesía. ¿Por qué es así?

Porque el humor y la ironía se dan más fácilmente en la prosa, supongo. Pero en la poesía aparecen pliegues más profundos de ese mismo tema.

Berlín

¿Qué es lo que más recuerda de Berlín?

Su aire plácido.

¿Ha cambiado su perspectiva hacia la Ciudad de México después de su experiencia de Berlín?

Creo que mi perspectiva de la Ciudad de México cambia constantemente, con o sin Berlín. Es una ciudad en perpetua transformación. Cuando llegué a México, en 1970, este país y esta ciudad me parecieron sumamente aburridos, y la sociedad mexicana una sociedad estancada. Pero el país ha cambiado mucho,

cambia continuamente, a un ritmo mucho más acelerado que en Europa. En Berlín descubrí una suerte de ciudad ideal, capaz de reunir cierta placidez provinciana con la efervescencia de la gran ciudad, y también descubrí con gran alegría una sobriedad arquitectónica que la salva de la monumentalidad lo mismo que de un modernismo frenético, una ciudad de verdad habitable y respirable, con una identidad difusa, que no aplasta al individuo. En cambio, en la Ciudad de México, lo mismo que en Florencia o en Venecia, uno puede sentirse aplastado, aunque por razones muy distintas.

En parte, *También Berlín se olvida* parece como una declaración de amor (quizás en algo imposible) a la capital alemana. Sin embargo, el título se lee como un comentario a un pasado al cual no se puede ni se intenta volver. Con este libro, el título parece decir, mi capítulo de Berlín se cierra. ¿Es correcta esta impresión? ¿Cuál es su relación actual con esta ciudad? ¿Cómo se siente frente a la vuelta a Berlín que se va a efectuar en Octubre de este año?

Sí, es una impresión correcta. Realmente yo nunca imaginé que podría escribir un libro, ni siquiera breve como el que escribí, sobre Berlín. Ha sido probablemente el libro que más me ha sorprendido de todos los que he escrito. Fue algo inesperado, un pequeño regalo del cielo. Volví después del libro, al Festival de poesía 2005, y fue un alivio comprobar que sigo amando a esa ciudad, y que el libro ya no me pertenece.

En sus textos sobre Berlín se destaca una fascinación acerca del carácter inacabado, a menudo inmaduro de esta ciudad, cuyo río no es un río y cuyas grúas no son una molestia, sino atracción para sus habitantes. De la Ciudad de México dice que parece más bien mancha, en nada concreto, difuso en sus bordes. En su poema 'No tener casa' evoca la añoranza de una casa amorfa, de constante periferia, que cada día se inventa de nuevo. ¿Qué es lo que le fascina de estos lugares inacabados, sin orilla fija?

Que todo está por hacerse, que se puede soñar.

Muchas gracias por esta charla.

5.6 Werküberblick Fabio Morábito

Erzählungen, Prosa

Grieta de fátiga, 2006 (Tusquets Editores)

También Berlin se olvida, 2004 (Tusquets Editores)

La vida ordenada, 2002 (Tusquets Editores)

La lenta furia, 1989 (Editorial Vuelta)

Caja de herramientas, 1989 (Fondo de Cultura Económica)

Gedichte

La ola que regresa, Antología poética, 2006 (Fondo de Cultura Económica)

Alguien de lava, 2002 (Ediciones Era)

El verde más oculto, Antología poética, 2002 (Fondo Editorial La Nave)

El buscador de sombra, 1997 (Ayuntamiento de Carmona, Colección Palimpsesto)

De lunes, todo el año, 1992 (Editorial Planeta, Neuauflage 2005 durch Editorial Verdehalago, CONACULTA)

Lotes baldíos, 1984 (Fondo de Cultura Económica)

Essays

Los pastores sin ovejas, 1995 (Ediciones del Equilibrista)

Macrocefalia, 1988 (CREA, Secretaria de Educación Pública), in Zusammenarbeit mit Adolfo Castañón und Jaime Moreno Villareal

El viaje y la enfermedad, 1984 (Fondo de Cultura Económica)

Kinderbücher

Cuando las panteras eran negras, 1996 (Ediciones Siruela)

Gerardo y la cama, 1986 (CIDCLI-Conaculta)

Für eine ausführlichere Bibliographie, die neben verstreuten Einzelpublikationen in Anthologien, Sammelbänden und Zeitschriften auch Übersetzungen und Sekundärliteratur beinhaltet, verweise ich auf B: Sánchez Rebolledo 2000: 467-470. Leider reichen die Angaben dort nur bis ins Jahr 1996.

5.7 Übersetzungen aus dem Spanischen

Wenn nicht anders ausgewiesen, stammen die folgenden Übersetzungen von mir. Das Interview mit Fabio Morábito (Kapitel 5.7) wurde nur an den Stellen, die auch in der Arbeit zitiert werden, ins Deutsche übersetzt.

- Ü1 [W]egen dieser Eigenschaft, die Ausdrucksarmut, an der wir alle mehr oder weniger stark leiden, in Vergrößerung abzubilden, ist paradoxerweise derjenigen, der von einer anderen Sprache her kommt, besser für eine stilistische Errungenschaft geeignet [...], weil seine Entfremdung mit der Sprache, ohne deren Anteil ein Stil nicht möglich ist, ihm grundsätzlich mitgegeben ist. Damit will ich nicht gesagt haben, dass Schriftsteller, die in einer erlernten Sprache sprechen, große Stilisten zu sein pflegen, sondern betonen, dass ihre Abhängigkeit von der Schrift und ihre Unterordnung unter diese anstelle anderer Qualitäten, für gewöhnlich [...] bei ihnen radikaler und ausdrucksstärker ausgeprägt ist als bei den übrigen, weil sich jene nur im schriftlichen Ausdruck wirklich zuhause fühlen, im Haus ihres eigenen Stils, mit dem sie ihr Antlitz geformt haben.
- Ü2 Ich habe auf Spanisch sprechen und schreiben in Mexiko gelernt, wo der Stil im sozialen Leben einen vorherrschenden Platz einnimmt. Sowohl die elaborierte mexikanische Höflichkeit wie das notorische Kokettieren des Mexikaners mit dem Tod sind schlussendlich eine komplizierte stilistische Praxis.
- Ü3 Ich glaube, dass meine Perspektive auf Mexiko-Stadt sich fortwährend verändert [...]. Es ist eine Stadt in ständiger Transformation. Als ich 1970 nach Mexiko kam, kamen mir das Land und diese Stadt absolut langweilig vor, und die mexikanische Gesellschaft stagnierte. Aber das Land hat sich sehr verändert und verändert sich weiterhin in einem sehr viel schnelleren Rhythmus als Europa.
- Ü4 [I]n Mexiko-Stadt fühlt sich niemand wie ein chilango¹²¹, aber auch nicht wie jemand, von wo sie oder ihre Eltern herkommen. Wir leben in diesem Sinn in einem Zustand der Hinterfragung, der mir letztendlich eher bereichernd als beschränkend erscheint.
- Ü5 Ich habe mich immer als [Ausländer] gefühlt. In Italien, weil ich zwar Italiener, aber in Ägypten (Alexandria) geboren bin, und das reichte aus, um mein Italienertum ein wenig fragwürdig erscheinen zu lassen. Danach kam ich nach Mexiko und an meine kleine Fremdheit knüpfte ich eine weitere, und deshalb ist das Fremdsein etwas, das ich immer gefühlt habe; ohne besondere Abneigung, muss ich wohl dazu sagen, mein Ausländertum ist [...] sehr sanft gewesen.
- Ü6 [I]ch habe nicht und werde wohl auch niemals den fragwürdigen Grad verlassen, auf den mich meine Zweisprachigkeit verbannt hat. Auf ihm vereinen und verständigen sich zwei schwindende Sprachen: die mütterliche, weil sie sich in

¹²¹ „Chilango“ ist ein in Mexiko gebräuchliches Wort der Umgangssprache, mit dem Außenstehende oder die so Bezeichneten selbst die Bewohner aus der Hauptstadt, bzw. aus dem mexikanischen Regierungsbezirk „D.F.“ benennen.

einem kontinuierlichen Prozess der Erosion befindet und die erworbene, weil sie es niemals schaffen wird, den Schatten der anderen verschwinden zu lassen.

- Ü7 Und so verstand ich, / dass denen, die auswandern, weil / sie zuviel schon gesehen haben, / das Ungeschliffene Frieden beschert, / in ihm erkennen sie sich wieder, / für diese Droge leben sie, / sie suchen das Meer hinter / den Städten, sie lieben / welkendes Brachland
- Ü8 Hier kommt die Schrift nicht zur Ruhe; sie ist die Stimme einer Entwurzelung, welche den Dichter zu einer Entfremdung verdammt, die sich im Angesicht eines möglichen Ortswechsels erneuert. In seiner Dichtung ist die Erinnerung an die Vergangenheit die Erinnerung an eine lange Reise, die nicht aufhört und sich konstant über die Schrift aktualisiert [...]. Die Geschichte eines Lebens, das von einer Dezentrierung gekennzeichnet ist, die das Erzähler-Ich fortwährend außerhalb platziert, weil hier der Ort ‚eine provisorische Verortung‘ in kontinuierlicher Verschiebung ist.
- Ü9 In Morábitos Scheiben wird Italien a posteriori zur Reise konstruiert, nicht über das, was es war, als der Dichter dort lebte, sondern durch das, was es geworden ist, nachdem er es verließ. Er kann Italien nicht beschreiben wie er das mit Alexandria tut.
- Ü10 Durch zahlreiche Umzüge / habe ich gelernt, die Möbel nicht / zu dicht an die Wände zu rücken, / die Nägel nicht zu tief zu schlagen, / nur das Nötigste anzubringen. / Ich habe gelernt, die Spuren zu respektieren / der früheren Bewohner: / [...] / auch wenn sie mir lästig sind. / [...] / ich komme in das neue Haus / und versuche zu verstehen, / mehr noch, / zu sehen, wo ich lang gehen soll. / Ich erlaube, dass der Umzug / wie ein Fieber abklingt, / wie Schorf, der abfällt, / ich möchte nicht lärmern. / Denn die früheren Bewohner / sterben nie. / Wenn wir fortgehen, / wenn wir die Mauern / so hinterlassen, wie wir sie vorfanden, / bleibt immer einer dieser Nägel / in einer Ecke / oder ein Schaden zurück, / den wir nicht zu beheben wussten.
- Ü11 ich schreibe weiterhin / aus dem breiten Rund seiner Sicht. / [...] / das Erdgeschoss war das Schicksal / der Einwanderer, / der jenseits ihres Vaterland Geborenen, / der Vergessenen. / Sie verlangten etwas von uns, / auch wenn niemand wusste, was es war, / und wir zahlten es durch das Wohnen / in diesem Stock ohne Ansehen / dessen Knopf fehlte / in den Aufzügen.
- Ü12 [S]ein Werk verortet sich im Zentrum der Problematik, die Zweisprachigkeit und Übersetzung erzeugen, und das in dem Sinn, als dass sie auf der Basis eines Fremdseins gegenüber der Sprache entstehen: Fremdheit nicht nur angesichts der Adoptivsprache – des Spanischen –, sondern auch gegenüber der Muttersprache – des Italienischen [...].
- Ü13 Wegen der Güte des Meeres / werden die Strände geboren / ohne Grund und ohne Ordnung, / einer alle tausend Jahre, / einer alle hundert Meere. / Ich bin geboren an einem Strand / von Afrika, meine Eltern / nahmen mich in den Norden mit, / in eine fiebrige Stadt, / heute lebe ich in den Bergen, / ich gewöhnte mich an die Höhe / und schreibe nicht in meiner Sprache, / an manchen Tagen im Jahr / wird mir schlecht und schwindelig, / das Flachland kehrt in mir zurück, und ich breche auf zum nächstbesten Meer [...] ich keuche

mein ABC / variantenreich und einsam / und finde am Schluss doch meine Sprache / vom steten Wandern menschenleer, / meinen wahren Boden.

- Ü14 über die Sprache zu reflektieren als Metonymie seiner transterritorialiserten Identität als der Ort, an dem sich diese ständige Selbst-Übersetzung verdichtet, die die Grundlage jeder Migration darstellt und eine Neuordnung des Subjekts angesichts des Verrats an den eigenen Wurzeln bedeutet, auch wenn sie, paradoxerweise, ein Weg sein kann, genau diesen treu zu sein.
- Ü15 Da ich in einer Sprache schreibe, / die ich gelernt habe, / die nicht meine ist, / muss ich aufwachen, / während die anderen noch schlafen, / Ich schreibe wie jemand der Wasser / aus den Gemäuern zieht, / mich beflügelt der erste Sonnenschein / an den Wänden.
- Ü16 [...] / Ich schreibe vor dem Morgengrauen / wenn ich fast als einziger auf bin / und mich irren kann / in einer erlernten Sprache. / [...] / Ich höre das Brummen der Pumpe, / die Wasser in die Tanks treibt / und während das Wasser hochsteigt / und das Gebäude sich befeuchtet, / schalte ich die andere Sprache ab, / die in der Nacht / in meine Träume drang, / und während das Wasser steigt, / geh ich Vers für Vers hinab wie jemand, / der Sprache aus den Gemäuern zieht / und gelange zuweilen so tief, / so schön, / dass ich es mir erlauben kann, / wie einen Luxus, / mich an etwas zu erinnern.
- Ü17 Für ihn ist die Sprache zugleich Alltag und Abweichung: an den Sonntagen sind die Einsamen noch einsamer, die Ausländer sind noch fremder. An den Sonntagen sprechen die Ausländer ihre Muttersprache. Montags glätten sie ihre Unterschiede in der Sprache aller; in der Arbeits- und Gebrauchssprache.
- Ü18 [...] / Ich wurde in einem Gefecht / der Sprachen und Wurzeln geboren / das sich nur landeinwärts¹²² / beendet lässt, in der Wüste, / vielleicht treibt mich deshalb / eine flüchtige Unwirklichkeit, / ein ewiger Abschied, / und die Ironie reicht nicht aus / - auch nicht der Humor und nicht die Kunst - / um aufzuhören, jemand zu sein, / der sich überall / als Fremder fühlt. / [...]
- Ü19 [I]ch glaube, dass das Schreiben viel mit der Einsamkeit [zu tun hat]. Wenn es nicht gelingt, aus der Einsamkeit heraus zu schreiben, ist es schwierig, irgendetwas von Bedeutung zu schreiben. Manchmal spüre ich, dass den Schriftstellern etwas davon fehlt und das missfällt mir; da gibt es dann so etwas wie Infizierung, einen antrainierten Drang zu schreiben, aber nicht ein genuines Bedürfnis. Ich sehe dort nicht diesen Hauch einer leichten Verzweiflung, der für mich wichtig ist, damit mir ein authentischer Text gelingt.
- Ü20 Was ich mit vierzehn am allerwenigsten ersehnte, war das Land zu wechseln. Von Mexiko wusste ich nichts, angefangen mit der Sprache. Während meines ersten Jahres in Mexiko habe ich meine Stadt und meine Freunde schrecklich vermisst. Es war ein unglückliches Jahr, in dem ich aber (auf Italienisch) anfang zu schreiben und zu lesen.
- Ü21 Jedes Buch, das ich schreibe / macht mich älter, / misstrauischer. / Ich schreibe gegen / meine Gedanken / und gegen den Lärm / meiner Gewohnheiten. / Mit

¹²² „tierra adentro“ lässt sich plausibel und im Sinne meiner Deutung auch mit „Land im Innern“ oder „inneres“, „internes Land“ übersetzen.

jedem Buch / zahle ich eine Reise, / die ich unterließ. / Mit jeder Seite, die ich beende, / erfülle ich ein Versprechen, / ich wasche mich von mir selbst, / ich verabschiede mich von mir / aus dem hintersten Winkel, / aber komme dabei nicht weit. / Ich schreibe, um nicht / in meinem Fleisch zu verharren, / dass mich die Mitte nicht in Versuchung bringt, / sie zu umgehen und zu widerstehen, / ich schreibe, um mich abzudrängen, / aber ohne mich ganz lösen zu können.

- Ü22 sondern nach einer intensiven Phase, die der Übersetzung einiger moderner italienischer Dichter (Ungaretti, Saba, Pavese, Montale) gewidmet war, so als hätte ich das Bedürfnis, zuerst irgendeinen Tribut zahlen zu müssen, bevor ich mich meiner zweiten Sprache stellen konnte als derjenigen, in der ich mich ausdrücken würde.
- Ü23 Gerade die vage Ablehnung, die uns ereilt, wenn wir unsere durch einen fremden Akzent ruinierten Sprache zuhören, ist die Ablehnung, die sich bereits über die unvollkommene Aussprache erahnen lässt, eine Übersetzung, die verlangt, die Wörter unserer Sprache einer exklusiv kommunikativen Funktion unterzuordnen, einem rein instrumentellen Gebrauch.
- Ü24 [I]n der Ausdrucksweise des Künstlers bewahrt sich immer selbst für die eigenen Landsleute etwas Unbekanntes, eine versteckte Falte, eine widerspenstige Konsistenz, beinahe feindlich, welche die alltägliche Sprache verzerrt und einen Willen aufzeigt, ein vollständiges und automatisches Verständnis innerhalb der Gruppe zu opfern, um sich mit denen von außerhalb verständigen zu können. Denn der Künstler verschwägert sich nicht nur kurzerhand mit dem Ausländer, sondern mit diesem speziellen Fremden, der, in jeder Familie, das Kind ist.
- Ü25 Die Ungeschicklichkeit des Kindes ist Voraussetzung für seine Weisheit. Und vom Fremden, vielleicht als Gegengewicht zum Neid und Misstrauen, das er hervorruft, erwartet man stets genau das: Weisheit, Prophezeiung, so als würde sein Unwissen gegenüber den Formen und sein fehlendes Geschick im Umgang mit ihnen für Nähe zu einem Substrat und für grundlegende Intuitionen sorgen. Man erwartet von ihm mehr Verwegenheit, weniger Gewissensbisse, mehr Leichtigkeit, da es ein stillschweigender Glaube verlangt, dass der Fremde wegen seiner fehlenden Wurzeln wesentlich schneller sei als die anderen, ein Geschöpf nah an der Auflösung und daher flink und ungehindert.
- Ü26 [S]obald es drei Jahre alt war, nahm ein Onkel oder älterer Vetter das Kleine unter seine Fittiche und machte es mit den Pulten, den Schubladen, der schwindelnden Höhe der Böden und den Wörterbüchern vertraut. Als Sechsjähriger wusste ein kleiner Vetriccioli schon, wie man sich gerade hinsetzt, Löschpapier benutzt, Bleistifte anspitzt, mit einem Gummi radiert, ohne das Blatt zu zerreißen, und eine Schreibecke aufräumt. [...] Wenn er sieben Jahre alt wurde, bekam er die ersten Sätze und Abschnitte zu übersetzen, nicht nur zur Übung, sondern auch um herauszufinden, welcher Platz im Familiengefüge wohl später einmal der beste für ihn sein werde. (A: Morábito 1997: 24)
- Ü27 Die Ostschleifen waren berüchtigt für ein Übermaß an Passivformen und Semikola. Was putzmunter und mit rhythmischer Eleganz dort hingelangte, kam gesetzt und steif wieder heraus. Man nannte es die *orientalische Kadenz*, gut für Memoiren und Briefliteratur, unbrauchbar jedoch für fröhliche Episoden und solche voll drängenden Ungestüms. Aufgabe des Ururgroßvaters und der

anderen Alten im Keller war es vor allem, die Manuskripte Abschnitt für Abschnitt in den jeweils geeignetsten Bereich zu dirigieren. Bei lyrischem Raptus nichts besser als der Westflügel. Bei Argwohn, Zweifel und Verdruß hingegen die Böden im Süden. Es genügte die leichteste Schwankung im Tonfall des Autors [...], und unverzüglich machte das Manuskript die Reise an einen anderen Ort des Hauses, und sei es für wenige Zeilen. (A: Morábito 1997: 27)

- Ü28 [Die Guarnieris] verlangten, daß man sie in den Büchern nannte. Dieser primitive Brauch ist heute weit verbreitet. Wir hätten niemals zugelassen, daß man unseren Namen druckt, all unsere Würde, alle Mühe setzten wir darein, uns im Innersten davon zu überzeugen, daß wir nicht existierten, wir wollten aufdecken, daß der Autor in Wahrheit Spanisch konnte, daß er heimlich auf spanisch schrieb, daß irgendein dummer Zufall ihn in letzter Minute gezwungen hatte, sein Werk in eine andere Sprache zu tauchen, deren äußere Schicht wir nun ablösten wie den Verband eines Verwundeten. [...] Die Guarnieris kämpften darum, sich in den Büchern gedruckt zu sehen, und vergaßen, daß das Geheimnis unseres Berufes die langsame, barmherzige Rehabilitation war. Wir waren da, um die Wunden zu schließen, die Gesundheit zurückzugeben und die Dinge an ihren alten Platz zu stellen, mehr nicht. (A: Morábito 1997: 29)
- Ü29 Seit seinen ersten literarischen Probeläufen enthüllte er sich als einer dieser ‚Sonderlinge‘ der Sprache. Einige ließ er perplex zurück, und viele andere faszinierte er. Wer sich anschickt ihn zu imitieren, riskiert einen Selbstmord. Seine elegante und vorzügliche Prosa ist einmalig. Nichts Pompöses dringt ein in seine Welt. So scheint es, als würden seine Worte, präzise und transparent, ihm als Bezauberung dienen, als Geschenk, als Wink an die Leser. Doch unter der Oberfläche befindet sich eine glühende Lava, ein Bündel aus Hinterfragungen und Hypothesen in der Nähe zur Metaphysik. Der Autor lebte für einen längeren Zeitraum in Berlin. Die Chronik jener Zeit berührt nicht das Offensichtliche, das Lärmende, das Opulente; er wählt einen anderen Weg: mithilfe scheinbarer Kleinigkeiten entdeckt er Schritt für Schritt das verborgene Herz von Berlin, so wie es keiner vor ihm getan hat.
- Ü30 [D]ie Stadt Berlin entsteht auf diesen Seiten dank einer Meditation, die zur gleichen Zeit ein Spiel der Doppeldeutigkeit ist: der Autor, der nachdenkt, der Reisende, der schreibt, der Schriftsteller, der erzählt, der Erzähler, der bewegt.
- Ü31 Ich habe mich nie getraut, einen *Kleingarten* zu betreten, weil alle oder beinahe alle von Stacheldraht umzäunt waren, die einen zufälligen Besuch untersagten. Was mich vielleicht anzog, war in ihnen den menschlichen Traum gespiegelt zu sehen, der in der Miniatur die Perfektion anstrebt, die ihm in normaler Größe verwehrt bleibt.
- Ü32 Meine Beziehung zu Berlin war zu jedem Zeitpunkt die eines Ausländers auf Reisen, der sich die Stadt besieht als jemand, der weiß, dass er fortgehen wird. In diesem Sinne war es ein Jahr der Besinnung. Zum ersten Mal fühlte ich mich gänzlich und vollständig als Ausländer, daran war nichts zu drehen. Was für eine Erleichterung! Für ein Jahr entfloh ich meinen Halbheiten, in denen ich stets gelebt hatte: in Ägypten, gebürtig, aber Ausländer; in Italien, ein Italiener geboren in Ägypten; in Mexiko, ein Mexikaner mit italienischem Pass.

- Ü33 Mit seinen tausend Verästelungen bremst der Schwamm den Fall des Wassers, damit sich das Wasser Wasser nennen kann, in aller Reinheit und Menschlichkeit. Im Schwamm wachsen dem Wasser vorübergehend wieder Hände und Füße, Rumpf, Finger und Knorpel und somit eine Quelle des Selbstbewusstseins, es ist *auf sich selbst zurückgeworfen*. (A: Morábito 1997: 87)
- Ü34 Wenn man Autoren wie Morábito liest, ist man geneigt zu glauben, dass sich das Besondere im Blick begründet, dass es darum geht, das Auge und die Vorstellungskraft zu trainieren, um das Fantastische des Alltags so, wie er es tut, wahrnehmen zu können: und das mit einer Natürlichkeit, die das Übernatürliche verachtet.
- Ü35 Wenn wir davon sprechen, dass ein Fluss eine Stadt kreuzt, dann meinen wir neben anderen Dingen damit, dass er sie im Verhältnis zu seinen Rändern ordnet. Man weiß in einer Stadt immer, wo sich der Fluss befindet. In Berlin weiß man das nicht.
- Ü36 Der Berliner Fluss ist in Wahrheit sein Himmel. Das Statische des Berliner Wassers kontrastiert mit der großen Beweglichkeit seiner Wolken. [...] Es gibt einen Berliner Fluss, aber er ist nicht unten, sondern oben.
- Ü37 Es gibt so etwas wie eine Abwehr gegen das Polierte, das Aufgeregte, die Emphase, die schließlich der Stadt einen Hauch ständiger Peripherie verleiht. In gewisser Weise heißt, sich durch Berlin zu bewegen, von einer in die nächste Peripherie zu wechseln und Berlin erbringt den Beweis, dass eine großartige Stadt die Summe ihrer Peripherien sein kann.
- Ü38 Die Gebäude, nun nicht mehr durch den Boden miteinander verbunden, folgen in einer mehr metaphysischen denn realen Ordnung aufeinander, und alles erlangt, wegen der Dominanz der Fassaden über die Straßen, eine szenische Qualität, die sich bei Nacht noch verstärkt, wenn die *S-Bahn*, während sie an den erleuchteten Zimmern vorbeizieht, den Reisenden flüchtige Einblicke in ferne Intimsphären erlaubt.
- Ü39 Es ist wahrscheinlich, dass irgendein Stammgast der *S-Bahn* auch mal mehr als das gesehen hat und ich stelle mir vor, dass einen Beischlaf auf dieser Höhe und bei dieser Geschwindigkeit zu erhaschen so sein muss, als würde man die Essenz des Beischlafs ausmachen, als würde man endlich verstehen, wie uns die Götter sehen.
- Ü40 [V]ielleicht ist die geheime Bestimmung der *S-Bahn* ja nicht nur, mit den Fenstern zu verwachsen, sondern sie eines Tages zu durchdringen, mauereinwärts zu reisen, um das Berlin zu erkundschaften, dass wir nicht sehen, und erst nach draußen zu gelangen, nachdem wir Zimmer, Küchen, Alkoven, Spiegel, schreiende Kinder und Seitensprünge passiert haben. [...] Nachdem sie solange die Stadt der Mauer gewesen ist, die unpassierbare Stadt, würde sie sich in die erste kubistische Stadt der Geschichte verwandeln, die erste, offen für alle Blickwinkel und Meinungen.
- Ü41 Wie sie gegen den Strich der Stadt auf Reise geht und durch die Baustellen schlüpft, gleicht die *S-Bahn* einer Nadel, die ein Garn um Berlin näht und

vielleicht wollte man, als man sie gegen Ende des letzten Jahrhunderts baute, weniger Berlin mit einem neuen Transportmittel versorgen, als vielmehr um diese Stadt, die Frucht einer Ansammlung von Dörfern ist, ein Schleife erschaffen, um sie zusammenzuhalten, eine letzte Schraube anziehen, um alles fest und an seinem Platz zu lassen.

- Ü42 [D]as Gefühl von Sorgfalt, von weise berechneter Genauigkeit, welche die Fahrt in einem Zug, erbaut zwischen Zement und Fenstern, erzeugt, lässt sich verstehen als die Quintessenz des Talents, das die Deutschen haben, auf Tuchfühlung zusammenzuleben ohne sich zu berühren. Ein Stück von dieser angeborenen Undurchdringlichkeit, die es ihnen erlaubt, ihren Nächsten zu ignorieren und sich eine Privatsphäre von einem halben Quadratmeter zu schaffen, wenn sie in einem vollen Café sitzen, [...] versteht man endgültig, wenn wir uns diese Art fliegenden Teppich anschauen, der die Berliner *S-Bahn* ist.
- Ü43 wo die Distanz, die man zurücklegt, um zu irgendeinem angesagten Strand am anderen Ende des Globus' zu gelangen, der Preis zu sein scheint, den man bezahlt, um sich von allem abzunabeln, was an diesen Strand angrenzt. Um es anders zu sagen, das Desinteresse, welches diese Superurlauber für ihr neues Umfeld empfinden, ist für gewöhnlich absolut. Vielleicht ist dieses Desinteresse der eigentliche Kitsch, der wahrhaft schlechte Geschmack.
- Ü44 Die größten Glückspilze, deren *Kleingarten* zwei oder drei Ecken von ihrer Wohnung entfernt liegt, haben es nicht einmal nötig, ein Verkehrsmittel zu benutzen und können zu Fuß gehen. Was hier zählt ist die mentale Einstellung, nicht die Distanz. Und die Deutschen, wie wir wissen, sind Spezialisten in mentalen Einstellungen. Sie schulden ihnen das Bewundernswerteste und das Schrecklichste ihrer Geschichte. Die mentale Einstellung ist die Fähigkeit, sich ein Ziel zu setzen und nicht davon abzulassen, bis es erreicht ist.
- Ü45 Die Bahngleise, fern davon feindlich und unbequem zu wirken, scheinen die Bewohner der *Kleingärten* mit diesem Hauch des Anderen und der Ferne zu versehen, das einen dazu treibt, auf die Suche nach dem Meer und den Bergen zu gehen. Um präziser zu sein: Das Neuartige, das die Eisenbahntrasse mit ihrem Meeresrauschen überbringt, etabliert eine entfernte Verwandtschaft zwischen den Zuggleisen und dem Strand. Die Schienen sind die Verheißung des Meeres für die Armen und die Sesshaften.
- Ü46 Ein Garten ist intim oder er ist kein Garten. Darum lässt sich jeder Garten in kleinere Gärten unterteilen. Das Gesetz des Gartens ist bei jeder Handbreit Erde neu zu beginnen, mit jedem Schritt eine neue Vorstellung von Garten zu erproben. Das erklärt die Leichtigkeit, mit der man sich in einem Garten abschotten und dort seine Lieblingsecke finden kann, seinen eigenen innerhalb des größeren Gartens.
- Ü47 Es gibt Wörter, die in seinem gesamten Werk wiederkehren: erspähen, beobachten, zuhören, überwachen.
- Ü48 Donnerwetter, was hab ich für ein Glück, denke ich. Hier sitz ich rum, rauche nach einem Abendessen an diesem wunderbaren Sommerabend gemütlich meine Zigarette und, genau unterhalb meines Balkons, der ab diesem Moment kein

Balkon mehr, sondern eine *Theaterloge* ist, servieren mir zwei sympathische Deutsche auf dem Präsentierteller einen Verkehrsunfall.

- Ü49 Meine Frau, die Anthropologin ist und die Gelegenheit erspäht, das Naturell der Einheimischen zu beobachten, bleibt an meiner Seite und wir beobachten die Gelassenheit, mit der die beiden Fahrer aussteigen, um die Schwere des Unfalls zu überprüfen.
- Ü50 Das hier ist eine beinahe fertige Erzählung, sagt sich Tusnesdor; vielmehr scheint es sogar so, als wäre er dabei gewesen, sie zu schreiben, als habe er die Dinge auf diese Erzählung hin ausgerichtet, deren Existenz er seit dem Vortag bereits erahnte.
- Ü51 [I]ch setzte mich auf den ersten freien Platz. Nach vielen Jahren verspürte ich wieder dieses ambivalente Gefühl, zu spät zu kommen, womöglich etwas Wesentliches vom Film verpaßt zu haben und doch zugleich schärfer wahrnehmen zu können, was den anderen, ganz versunken in das, was sie sehen, und Gefangene der Geschichte auf der Leinwand, bereits nicht mehr möglich ist. (A: Morábito 2003: 72)
- Ü52 Wie merkwürdig sind die Deutschen. Wenn ihre Autos zusammenknallen, sagen sie gerade mal ein paar schlecht gelaunte Sätze, ohne sich dabei in die Augen zu schauen; niemand aus den umliegenden Gebäuden lehnt sich hinaus, um zu sehen, was geschehen ist; Du leihst ihnen einen Besen, damit sie die Straße zu Ende fegen können und sie nehmen ihn an, ohne sich dafür zu bedanken.
- Ü53 Vielleicht hängt das damit zusammen, dass die Deutschen, zumindest in Fragen des Verkehrs, nicht daran glauben, dass es Zufall oder Pech gäbe und so sehen sie hinter jedem Unfall einen Schuldigen. Wahrscheinlich sind die Fahrprüfungen in Deutschland deswegen so anspruchsvoll und penibel, weil sie auf der Vorstellung beruhen, dass jeder noch so kleine Aspekt der Verkehrswelt klassifiziert und reglementiert werden kann, und dass man sich immer auf die Nachlässigkeit oder den Fehler, die einen Unfall erklären, berufen kann.
- Ü54 Es gibt wohl nichts, das er so gut kennt wie die Füße. Die Fußspuren signalisieren ihm nicht nur die physischen Charakteristika eines Individuums, sondern seine Persönlichkeit, sogar seine Befindlichkeit, oder wenigstens glaubt er das. Was nützt ihm all das? Gar nichts. Es könnte sogar sein, dass es ihm schadet und ihn von seinen Mitmenschen entfernt. Denn er ist nicht so dumm, zu übersehen, dass die Information, die ihm irgendwelche Fußspuren einbringen, nichts wirklich Entscheidendes über ihren Besitzer sagt. Womöglich suchte er tief drinnen sich von diesem Zwang zu befreien, indem er seine induktive Begabung heraufbeschwört, damit ihn eines Tages die Wirklichkeit umfassend widerlegen und ihn so heilen werde.
- Ü55 Es scheint ihm merkwürdig, dass er die Distanz, die ihn von den anderen trennt, deren Silhouetten nicht um das Geringste größer geworden sind, nicht hat verkürzen können, und so rennt er für weitere fünf Minuten, bleibt dann erneut stehen, entmutigt, als er sieht, dass die drei Punkte, nun schon fast vom Nebel verschluckt, im gleichen Abstand wie vorhin zu sein scheinen. Er senkt seinen Blick, konzentriert sich erneut auf die Spuren und versteht, warum er es nicht schafft sie zu erreichen. Sie haben ebenfalls angefangen zu rennen.

- Ü56 Es ist die Welt aus den Augen eines peniblen Träumers, den die Formen vor allem im Zustand ihres Deliriums interessieren, die Geschichten vor allem im Moment, in dem sie sich in Abenteuer verwandeln, die Figuren vor allem im Moment, in denen sie die Kontrolle verlieren. Für Morábito, so scheint mir, ist die Welt letztendlich ungreifbar und die Menschen sind deren Maßlosigkeit, das Abwegige, der Exzess. [...] Sie sind ein Riss, eine Spalte.
- Ü57 [Z]u schreiben in einer fremden Sprache, so warnt Alejandro Rossi, bringt die Unmöglichkeit mit sich, die Distanz zwischen dem Wort und der Sprache zu reduzieren. Deswegen muss sie reduziert werden [...], indem man Risse in der Dunkelheit schafft, die uns umgibt, und vielleicht schreibt Fabio Morábito deshalb sehr früh am Morgen, wenn das Licht gerade beginnt, sich einen Weg durch die Schleier zu bahnen.
- Ü58 Einmal hinab gestiegen, muss die Person ihrer Verstellung weiter befolgen, denn schließlich sind auch andere Passagiere vom oberen Stock runtergekommen, um den Bus zu verlassen und diese werden sie aus den Augenwinkeln beobachten, um sicherzustellen, dass sie tatsächlich an der nächsten Station aussteigen wird, genauso wie die anderen.
- Ü59 Einige, um nicht zugeben zu müssen, dass sie hinab gestiegen sind, um sich nicht lächerlich zu machen, gehen soweit, sich davon zu überzeugen, dass aus dem Bus auszusteigen tatsächlich einem inneren Wunsch entspricht, niemals zu ihren Wohnungen zurückzukehren, und dass diese triviale Begebenheit ihnen die Türen zu einem lang ersehnten Traum geöffnet hat, nämlich unterzutauchen, Namen und Identität zu wechseln, ihre Vergangenheit mit einem Strich zu beenden.
- Ü60 [D]er Unmut erreichte eine solche Stärke, dass er in einem Referendum mündete, das denen eine breite Zustimmung verlieh, die meinten, man müsse die Mauer wieder aufbauen, um sie dann auf vernünftigen Art und Weise abzureißen. [...] Eine leicht zu zerstörende Mauer, aber auch kein Spielzeug, an dem sich die Choleriker ohne weiteres abreagieren könnten. [...] Nichts mit Schreien und Beschimpfungen, sondern ein bewusster und profunder Abriss.
- Ü61 Heute wissen wir, dass nur ein Druck *ausgeübt zur gleichen Zeit von beiden Seiten* eine so perfekte Fuge zum Ergebnis haben konnte. Es gab also eine vertraute Kooperation zwischen den verfeindeten Bautrupps. Aber diese Fuge, war sie tatsächlich eine Verbindung oder repräsentierte sie nicht den heimlichen Riss, den die Arbeiter von beiden Seiten dazwischen schoben, um von vorneherein die Mauer zu unterwandern?
- Ü62 In jedem menschlichen Gebäude ist Platz für einen Riss. Die Berliner Mauer konnte nicht nur dieser Logik nicht entfliehen, sondern führte sie weiter als jeder andere Bau. Man kann sagen, dass sie nicht erst seit ihrer Errichtung anfang zu fallen, sondern bereits seit ihrer Planung. Man kann sogar behaupten, dass es sie nie gegeben hat. Was es gab, war ein Berliner Riss. Und weil ein Riss nicht alleine existieren kann, baute man eine Mauer, die ihn zusammenhielt. So entwarf man also das Ab-, nicht das Anwesende. Die so genannte Negative Architektur beruht auf dieser einfachen Vorstellung und die Berliner Mauer war ohne Zweifel ihr bedeutendstes Bauwerk.

- Ü63 Während meiner Zeit in Berlin habe ich nicht ein Buch gelesen sondern meine Zeit dem Spaziergehen gewidmet. Ich habe die Lektüre gegen unzählige Fußmärsche eingetauscht. [...] Berlin erschien mir von Beginn an eine ideale Stadt um die Beine zu trainieren: sicher, ohne Trubel, zuweilen fast menschenleer, mit wenig Lärm und viel Grau. [...] Ich glaube sogar, dass in dem Grau von Berlin der tiefere Grund seiner Behaglichkeit liegt.
- Ü64 Es war so einfach ihn zu betreten und sich in seinem hektischen Rhythmus zu verlieren, dass ich mich frage, ob ich tatsächlich mein Nickerchen an diesen Nachmittagen unterdrückt habe; ob ich nicht, mit meiner Zigarette im Mund, im Halbschlaf über den Kudamm ging, das Bewusstsein von seiner Bewegung betäubt und dass daher dieses Gefühl stammt, das ich hatte, von Fortbewegung ohne Anstrengung, vom Abtauchen in einer duldsamen Menge.
- Ü65 Nur in diesem Café habe ich die Bedienungen das Frühstück an der Theke essen gesehen, stehend, zwischen einer und der anderen Bestellung, was die Grenze zwischen ihnen und den Kunden geringer werden ließ. Eines Tages kam meine Lieblingskellnerin, die mit dem traurigsten und schönsten Gesicht und im sechsten oder siebten Monat schwanger, um mir die Rechnung zu bringen. Erschöpft setzte sie sich, während sie ein paar Münzen für das Wechselgeld suchte, und als sie damit fertig war, blieb sie, anstatt sich zurückzuziehen, mit den Händen auf ihrem Bauch sitzen, in Gedanken versunken, ihr Ellbogen berührte meinen, während sie auf die Straße schaute, sie schien sich neben mir, der schrieb, wohl zu fühlen. Ich täuschte die gleiche Selbstverständlichkeit vor und schrieb so langsam ich konnte weiter, um sie nicht zu erschrecken, glücklich ob dieser Berührung unserer Ellbogen, wegen ihrer ruhigen Art, mich zu ignorieren, während unsere Arme aneinander lagen. Diese Intimität, diese Beschaulichkeit, konnte es nur in diesem halbleeren Café in der Kantstrasse geben, niemals auf dem Kudamm. Denn auf dem Kudamm gibt es im Grunde keine Begegnungen, auch keine Hindernisse und keine Schwangerschaften, nur den Fluss; zwei, die sich am Kudamm begegnen, werden anhalten, um sich für wenige Sekunden zu begrüßen, sich kaum hörend, vielleicht ohne sich ganz zu erkennen und glücklich sein, sich mit einem Händedruck voneinander trennen zu können, um wieder frei zu sein, auf dem Kudamm zu spazieren.
- Ü66 Wenn man zum Kudamm kommt, bietet sich einem, an einem Panoramafenster sitzend, ein einzigartiges Spektakel, im weitläufigen, herrschaftlichen und glänzenden Licht, im warmen Licht¹²³ des Kudamms, wenn es sich einen Weg bahnt, zwischen den herabhängenden Bananenstauden, die sanft an das Fenster klopfen, und man fühlt, dass etwas in einem sich der Schuhe entledigt, einen Turban aufwickelt, mahomedanisiert, nach Mekka geht und dass man um elf Uhr morgens mitten in Berlin auf einem fliegenden Teppich reist. [...] In der Kantstraße findet man solchen Wunder nicht, doch manche dieser Traumbilder gibt ihre reiche Schwester an sie ab, und auf einigen sonnengefluteten Balkonen im Obergeschoss, auf einzelnen Gemüsemärkten und in Häusereingängen, währte ich mich in Alexandria.
- Ü67 Meine Zeit in Berlin verlief zwischen diesen beiden Arterien, diesen zwei zugleich entfernten und beinahe zusammenfließenden Schwestern. Während die eine mich überwältigte, unterstützte mich die andere in jeder Gemütslage.

¹²³

Wörtliche Übersetzung: „Tee-Licht“.

Schwerelos die erste, gefügig und hilfsbereit die zweite, ging ich von der einen in die andere und lebte in ihnen wie an den Ufern gegenüber einer dritten Allee, die es nie gab und nach der ich vielleicht immer noch Ausschau halte.

5.8 Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit im vorgegebenen Zeitraum selbstständig verfasst, sowie keine anderen Quellen oder Hilfsmittel als die angegebenen benutzt zu haben.

(Ort, Datum)

(Unterschrift des Autors)