

CLAUDIA TATASCIORE

Sprache als Ausweg, Sprache als Stigma. Eine Reflexion über die Mehrsprachigkeit in den Texten von Terézia Mora

Ein gemeinsamer Nenner der ‚transkulturellen Literaturen‘ ist die Reflexion über die Sprache. Durch diese wird die Frage gestellt nach der Identität sowie nach der individuellen und kollektiven Verantwortung in der Gesellschaft, nach der Beziehung des Sprechers zur Außenwelt, nach der Verständigung des Selbst und des Anderen.

Für Terézia Mora ist die Sprache zugleich Mittel, Objekt und Allegorie dieser vielseitigen Reflexion. Infolgedessen bieten sich auch ihre Texte für eine Analyse auf verschiedenen Ebenen an. Dies reicht von der Mehrsprachigkeit der Autorin – d.h. von ihrer persönlichen Beziehung zu den beiden Sprachen Deutsch und Ungarisch – über die Art und Weise, wie diese Beziehung die stilistischen Entscheidungen im Deutschen als Schreibsprache mit ungarischem Substrat prägt, bis hin zur Betrachtung der Sprache selbst mit ihrem problematischen Charakter.

1 Deterritorialisierung als Grundbegriff für eine Analyse

Es sei eine große Einschränkung, sich nur in einer einzigen Sprache ausdrücken zu können, behauptet Terézia Mora im Einklang mit ihrem „gewählten Meister“ Péter Esterházy¹, zu dessen Erfolg beim deutschen Publikum sie durch ihre Übersetzungen aus dem Ungarischen meisterhaft beigetragen hat. Nicht nur als Übersetzerin² ist Terézia Mora in Deutschland bekannt und gepriesen worden, sondern auch als deutschsprachige Schriftstellerin. Ihr erster Erzählband *Seltsame Materie* wurde 1999 verlegt und 2000 mit dem Chamisso-Preis ausgezeichnet. Für die darin enthaltene Erzählung *Der Fall Ophelia* war ihr

1 Aus einem kurzen, nicht veröffentlichten Interview mit der Verfasserin mit der Autorin Terézia Mora. Ein intensiveres Gespräch über die im vorliegenden Beitrag vorgestellten Themen wurde im Dezember 2008 geführt und 2009 auf Italienisch in der Zeitschrift *Comunicare* publiziert (TATASCIORE 2009b). Auf Deutsch ist das Interview online zu lesen unter http://www.aperandosini.eu/aperandosini/list_2_tatasciore_it_files/interview_mora_2009_dt.pdf (TATASCIORE 2009a). Das Interview hat wesentlich zu meiner Analyse beigetragen und wichtige Impulse für meine monographische Arbeit über die Autorin gegeben (vgl. TATASCIORE 2009c).

2 Neben Péter Esterházy hat sie auch Werke von István Örkény, Péter Zilahy und Lajos Parti-Nagy aus dem Ungarischen übersetzt.

schon 1999 der Bachmann-Preis verliehen worden. Großer Erfolg war auch ihrem 2004 erschienenen ersten Roman *Alle Tage* beschieden, der den Preis der Leipziger Buchmesse 2005 bekam. Ihr bisher letzter Roman, *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, kam 2009 auf den Markt.

Das literarische Schaffen, dem die zwei- oder mehrsprachige Erfahrung innewohnt, steht im Fokus der vorliegenden Analyse. Dabei soll die sprachliche Reflexion von jeglicher Frage nach der ethnischen oder nationalen Zugehörigkeit befreit und anhand jener Elemente fortgeführt werden, die sich in den Texten explizit oder nur angedeutet befinden³. So werden hier die Texte in den Vordergrund gerückt und allein die literarischen Implikationen von Moras deutsch-ungarischer Herkunft erörtert. Eine kurze Sprachbiographie dient als kleine Einführung ins komplexe Thema der Beziehung zur Sprache und zum Spracherwerb.

Die Familie der 1971 in Sopron geborenen Terézia Mora gehört zur deutschsprachigen Minderheit in Westungarn. Ihre Kindheit verbrachte sie in dem kleinen Dorf Petőháza an der Grenze zu Österreich, wo sie eine ungarische Schule besuchte und sich die deutsche Sprache erst später im Gymnasium aktiv aneignete. In der Familie sprach man einen österreichischen Dialekt, den sie nur passiv verstehen konnte. Nachdem sie ein Jahr in Budapest, wo sie ihr Studium begann, verbracht hatte, siedelte sie nach Berlin um. Dort absolvierte sie ein Studium der Ungarischen Literatur und Theaterwissenschaft und machte eine Ausbildung zur Drehbuchautorin. Terézia Mora hat eine „individuelle Migration“ (KREMNITZ 2004: 184) erlebt, die sie als „Migration im Sinne von Bewegung“ versteht, einer Bewegung also, die aus persönlichen Gründen erfolgt (TATASCIORE 2009a). Diese brachte die Notwendigkeit der Wahl ihrer Literatursprache mit sich, die mit den Lebensbedingungen, mit persönlichen und z.T. unbewussten Faktoren zusammenhängt⁴. Indem sie darauf insistiert, sie sei nicht nach Deutschland, sondern nach Berlin ausgewandert, erklärt sie

3 Damit soll nicht behauptet werden, dass die Herkunft eines Autors/einer Autorin nicht sein/ihr literarisches Schaffen beeinflusst. Bei der so genannten ‚Migrantenliteratur‘ wird jedoch in der Öffentlichkeit die exotische Herkunft oft genug als einziger Grund von Interesse dafür angegeben, dass man von der Literaturwissenschaft eine genauere Analyse der Texte verlangen kann. Bewusst vereinfachend benutze ich hier den allgemeineren Begriff ‚Migrantenliteratur‘ für ein Phänomen, dem eine lange Debatte sowohl unter den Autoren als auch unter den Literaturkritikern gewidmet wurde. Es sei hier nur kurz darauf hingewiesen, dass die zahlreichen Vorschlägen zur Definition dieses Phänomens auf verschiedenen Auffassungen hinsichtlich seines ästhetischen, historisch-soziologischen und kulturellen Wertes basieren (vgl. dazu CHIPELLINO 2000).

4 KREMNITZ (2004) betont, dass bei manchen Autoren die einem Land zugeschriebenen

sich weder der Minderheit von Migranten in Deutschland noch der deutschen Minderheit in Ungarn zugehörig.

Beim Schreiben erweisen sich sowohl das Deutsche wie auch das Ungarische für Mora als förderlich, indem beide Sprachen in einer holistischen Beziehung zueinander stehen und nicht gegeneinander konkurrieren. Die Autorin ist sich der schöpferischen Möglichkeiten des Zwischen-zwei-Sprachen-Stehens bewusst: Sprache wird gleichzeitig aus der inneren und aus der äußeren, verfremdenden Perspektive betrachtet und dieser Blick auf die Sprache ist folglich auch als kritischer Blick auf die Welt gerichtet. Das wesentliche Merkmal dieser Betrachtungsweise nennen wir ‚Deterritorialisierung‘:

Deterritorialisierung, habe ich gelernt, sagen die Gelehrten dazu, was Kunst macht. Die Welt, unser Material, aus seinen floskelhaften Zusammenhängen herauslösen – sie aus den Angeln heben, jawohl –, sie in ihre Elementarteilchen zerlegen – und was ein Elementarteilchen ist, bestimme ich! – sie zerfasern, sie denaturieren, sie zum Schmelzen bringen, und dann etwas von einer neuen Konsistenz, von einer anderen Kohärenz, Kohäsion, Viskosität, Logik, Hermeneutik, Ästhetik, Schlüssigkeit, Geschlossenheit, Korrektheit und Gültigkeit daraus kreieren – und es dadurch sichtbar machen. (MORA 2007: 340, Hervorh. i. O.)

Die sprachlichen Entscheidungen der Autorin werden von dieser Auffassung bestimmt. Die ‚latente Mehrsprachigkeit‘ in den Texten von Terézia Mora zeichnet Auswege, ‚Fluchtlinien‘ in der deutschen Sprache, indem auch Elemente des Ungarischen benutzt werden. Seit ihrem Debüt erregte Mora mit ihrer Schreibweise das Interesse der Literaturkritiker. Diese haben die fast ungreifbare, doch deutlich spürbare Färbung der Texte dem Dazwischen-Sein der Autorin zugeschrieben, ihrer Fähigkeit, die ungarische Sprache, Kultur und Literatur als Subtext zu benutzen (vgl. TRÁSER-VAS 2004). Im Mittelpunkt der vorliegenden Analyse steht also der von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägte Begriff der Deterritorialisierung. Dieser sei eines der wesentlichen Merkmale der ‚minderen Literaturen‘ (‚littérature mineure‘), nicht Literaturen in einer kleinen Sprache, sondern Literaturen, die „einen kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch“ von Sprache machen, die fähig sind, „die Sprache auszugraben und sie freizusetzen auf eine nüchtern-revolutionäre Linie“ (DELEUZE/ GUATTARI 1976: 28). Mit diesem Begriff lassen sich sowohl der Stil als auch die Poetik der Autorin erfassen. Es werden nicht nur zwei Sprachen einander gegenübergestellt, sondern auch ihre Sprecher setzen sich mit dem

Lebensbedingungen nur eine sekundäre Rolle bei der Wahl der Sprache spielen, gelegentlich sogar als Folge der sprachlichen Wahl betrachtet werden können.

Phänomen ‚Sprache‘ auseinander. Sprache und noch weniger Mehrsprachigkeit sind nicht mehr Mittel zum Verständnis, wie der Grenzhüter in der Erzählung *STILLE. mich. NACHT* zugibt:

Er fragt mich: Warum hast du die Schule geschmissen? [...] Ich sage: Ich habe nichts verstanden von dem, was da vor sich ging. Ich habe die Worte nicht verstanden. Ein einziges Chaos. Das geht mir nicht ins Gehirn. Ich erzähle ihm, ich habe im Ausland gelebt. Und als ich hierherkam, als mich unser Vater wieder hierherbrachte, hatte ich das Gefühl, ich verstehe meine eigene Vatersprache nicht. Ich spreche fünf Sprachen. Und ich habe nicht eine verstanden. Und nach einer Pause: Ich hab's aufgegeben. (MORA 1999: 23f.)

Sprache zeigt vielmehr als bedeutungsvolle Sprechzeichen Fluchtwege, dient zur Immunisierung oder – und das kann parallel geschehen – wird zum Zeichen des Andersseins, das stigmatisiert wird. Die beiden Begriffe ‚Ausweg‘ und ‚Stigma‘ stammen aus dem Interview, das ich im Dezember 2008 mit Terézia Mora geführt habe. Darin erklärt die Autorin, inwiefern eine gewalttätige Umwelt und Sprache eng miteinander verbunden sind:

Ich verstehe, dass die Sprache Opfer der gewalttätigen Umwelt ist, weil das ist so. Aber dann ist die Reihenfolge so: die Umwelt ist wie sie ist, oder die Situation ist wie sie ist, und wie verhält sich Sprache in so einer Situation, oder wie verhält sich der Benutzer von Sprache in dieser Situation, wie benutzt er sie? Und tatsächlich also als Ausweg, oder eben auch als Stigma, ja. Weil in dem Moment, wo Sie sich einem anhören, wie einer, der nirgends herkommt, haben Sie ein Problem, und wenn Sie sich anhören, wie einer der woanders herkommt, haben Sie auch ein Problem. (TATASCIORE 2009a)

Was der Autorin sehr am Herzen liegt, ist die Beobachtung der realen Bedingungen unserer Welt. Erst dann kann man untersuchen, wie diese auf die Sprache und auf ihre Sprechenden wirken. Diese „ringen um die Sprache, denn sie ist gefährdet. Sie ringen jedoch auch *mit* der Sprache, um den gefährdeten Körper in Schutz zu nehmen“ (WILLNER 2007: 150, Hervorh. i. O.). Sprache wird als Abwehr gegen eine von Gewalt und Panik dominierte Welt benutzt, ist selbst aber auch Opfer dieser Welt. So ist die normale Beziehung zwischen dem Sprecher und der Wirklichkeit beschädigt. Benutzt man seine Sprache, und insbesondere seine Mehrsprachigkeit, als Fluchtweg, so ‚verrät‘ man sein Anderssein und wird deswegen von der Mehrheit ausgegrenzt. Ein ‚atrophierter‘ Gebrauch der Sprache ist gleichzeitig Ausweg und Stigma. Diese komplexen Beziehungen werde ich anhand von Textbeispielen aus dem Werk von Terézia Mora genauer erklären.

2 Der Fall Ophelia. Wasser und Sprache als WahrnehmungsfILTER

Im Erzählband *Seltsame Materie* ist der ungarische Stoff zuallererst als Erbe der erlebten Kindheit der Autorin in den Texten vorhanden. Mora (2007: 335) spricht von einer „allumfassende[n] Armut des Lebens“, an der das Zusammenwirken mehrerer autoritärer Systeme schuld ist, unter denen der Kommunismus nur das neueste ist: „Zusammengefasst, vereinfacht und verkürzt: bäuerliche Lebensweise, katholische Religionsausübung sowie, als unterscheidende Besonderheit, die Zugehörigkeit zu einer ethnischen (genauer: sprachlichen) Minderheit“ (MORA 2007: 335). Darüber hinaus ist die Grenze allgegenwärtig, sie lässt von der Welt ‚da drüber‘ träumen und existiert in den Köpfen der Dorfbewohner, die das Andere, das Fremde ausgrenzen und somit statt einer physischen Gewalt eine psychische ausüben. Zum ersten kulturellen Transfer kommt es demnach dadurch, dass ungarischer Stoff auf Deutsch erzählt wird⁵. Zum einen konnte und sollte deshalb die ungarische Sprache als Subtext präsent sein. Zum anderen weist gerade das interkulturelle Merkmal auf die auktoriale Absicht hin, die Erzählungen nicht nur in ihrem ungarischen Milieu zu verankern, sondern ihnen eine breitere, ja universelle Wirkungskraft zu verleihen: „Noch wichtiger war der Aspekt, Verhaltensweisen zu zeigen, von denen ich glaube, dass sie in ihrem Kern überall gleich sind“, heißt es in einer Erklärung der Schriftstellerin (Mora in MANSBRÜGGE 2000: 163). Aus diesem Grund vermeidet die Autorin jegliche Elemente, die eindeutig und ausschließlich auf die Kádár-Ära in Ungarn verweisen würden. Obwohl es in den Texten natürlich ‚Indizien‘ dafür gibt, werden Orte nie unmittelbar durch eine klare Toponomastik beschrieben. Das vermeintliche Österreich ist immer nur das Land ‚da drüben‘, bei dem ‚See‘ könnte es sich um den Neusiedler See handeln.

Auch das durch Anderssprachigkeit signalisierte Zeichen der Fremde wird immer nur im Rahmen einer abstrakten Gegenüberstellung zwischen richtiger und falscher Sprache, Sprache des Feindes und ‚anständiger‘ Sprache beschrieben. Einzige Ausnahme ist die Erzählung *Der Fall Ophelia*, wo die deutsche Sprache ausdrücklich genannt und als ‚die Sprache der Faschisten‘

5 Der Unterschied zwischen ‚erzählen‘ und ‚sich erinnern‘ ist Terézia Mora sehr wichtig und spielt bei ihrer Selbstbehauptung als deutschsprachige Autorin eine wichtige Rolle. „Ich erinnere mich nicht – ich erzähle“, erklärt sie (MORA 2007: 333). Indem sie sich gegen eine Etikettierung als Migrantenautorin wehrt, betont sie im Einklang mit anderen so genannten ‚Migrantenauteuren‘, dass das unvermeidlich Autobiographische nicht zur Marketing-Strategie im Buchmarkt werden soll. Die Frage soll lauten: „Wie sieht es also jetzt aus, was weißt du noch über die Welt, was treibt dich außerdem noch um, und wie könntest du das erzählen“ (ebd. 340). Aus diesem Grunde sind die Erzählungen auch nicht direkt als Autobiographien konzipiert worden.

(vgl. MORA 1999: 116) verachtet wird⁶. Die junge Hauptfigur der Erzählung gehört zur ungarndeutschen Minderheit, ihre Familie besteht nur aus Frauen, die stolz auf ihr ‚Anderssein‘ sind. Das Kind lernt, dass Sprache zum Schutz und zur Waffe werden kann: „Das Abzeichen unter den Kragen gesteckt. Die Sprache des Feinds sprechen, die zuallererst“ (MORA 1999: 121)⁷. Ophelia ist eine der wenigen Figuren im Erzählband mit einer Chance zur Befreiung. Der explizite Verweis auf die shakespearesche Heldin koppelt sich mit dem Echo zum bekannten bachmannschen Roman *Der Fall Franza*. So wird die tödliche Bedrohung durch Wasser – von Anfang an gegenwärtig – zum Schluss positiv umgedeutet. Ophelia ist übrigens nur der Spitzname, den das Mädchen von seinem Schwimmlehrer bekommen hat. Es ist also die Außenwelt, die mit dem (auch nur metaphorischen) Tod droht, und das passiert in jeder Gesellschaft, die an Archaismen und Vorurteilen festhält. Ähnlich wie Bachmann im Prolog zum *Fall Franza*, beschreibt Terézia Mora seelische Misshandlungen als kaum beweisbar und trotzdem subjektiv tief empfunden. Die Menschen in ihren Erzählungen „misshandeln einander vor allem seelisch mit alltäglichen kleinen Morden, und manchmal manifestieren sich diese eben auch körperlich“ (MANSBRÜGGE 2000: 163). Der folgende Abschnitt zeigt, wie es Ophelia, die wegen ihrer Sprache verdächtigt und verachtet wird, gerade in dieser Sprache gelingt, in einer in archaischen Systemen alles nivellierenden Welt nicht zu versinken:

In der Geschichtsstunde drehen sich alle um und starren mich an. Die Lehrerin hat es gerade erklärt: Wer spricht, wie man in meiner Familie spricht, ist ein Faschist. Wer bei meiner Mutter in die Privatstunde geht, lernt die Sprache des Feinds. Die muss man doch als erstes wissen, sagt meine Mutter. Und: Mach dir nichts daraus. Wir sind die einzige fremde Familie im Dorf, wenn man das eine Familie nennen kann, diese drei Generationen Frauen, und alle geschieden, erzählt man sich, kommen hierher, Kommunisten wahrscheinlich, christlich auf keinen Fall. Sprechen fremd und beten nicht. Man dreht sich um zu uns und ist ganz still.

Hier ist Ruhe, sagte Mutter, als wir kamen. Das brauchen wir. Eine Kneipe, ein Kirchturm. Ein Schwimmbad für den Sport.

6 Zu den sprachlichen Signalen von Fremdheit und Fremdwahrnehmung vgl. auch BURKA (2008), die eine Untersuchung auf lexikalischer Ebene in den Erzählungen und im Roman von Terézia Mora vornimmt.

7 Die Figur der Oma Ophelias, die diese Aussage macht, deckt sich mit der Oma von Terézia Mora, über die sich die Autorin u.a. folgendermaßen äußert: „Meine Oma war in einer sehr guten Position. Sie ist nämlich in diesem Grenzstreifen geboren und empfand sich weder als Österreicherin, noch als Deutsche, noch als Ungarin und konnte demzufolge sich sehr skeptisch über alle äußern.“ (FOREIGNER.DE 2009)

Ich gehe barfuß dahin. Der Straßenteer ist weich, er klebt in Flecken an meinen Füßen. Priester, Lehrerin und Postfräulein im voraus grüßen, hat mir Großmutter gesagt.

Guten Tag, sage ich zu Herrn Priester, aus Versehen in unserer Sprache. Er versteht es trotzdem, bleibt stehen, über mir. Und fragt mich, warum ich ihn denn nicht lobe, anstatt ihm einen guten Tag zu wünschen. Ich stehe vor ihm, mein Badeanzug ausländisch und lila, seine Soutane schwarz und schwer. Ob er wohl schwimmen kann? Wie mag es sein: sein weißer Körper mit dem ärmlichen schwarzen Haar, die dünnen Waden im Wasser. Der Glatzkopf wie eine Boje darauf. Der Teer unter meinen Füßen kocht, die Sonne über mir sehr weiß, Herr Priester trägt sie statt eines Kopfes am Hals, und sein Hals ist kein Hals, nur ein Kragen, um die Soutane gelegt. Ich muss ihn loben dafür. Er drängt darauf.

Ich verstehe nicht, sage ich in unserer Sprache. Guten Tag.

Das Geräusch, wenn sich meine Füße aus dem flüssigen Teer reißen. Und dann bei jedem Schritt etwas weniger.

Schneller, Ophelia, ruft mir der Meister zu. Meine Teerfüße treten das Wasser. Der Meister grinst. Das hast du gut gemacht. (MORA 1999: 116-118)

Ophelia findet in ihrer Sprache Fluchtwege. Beim Treffen mit dem Priester stellt die Autorin die Dichotomie zwischen richtiger und falscher Sprache innerhalb traditioneller Benehmensmuster dar. Das Mädchen dekonstruiert die Autorität des Priesters, lässt ihn dem Leser komisch erscheinen und spielt zudem mit der üblichen Grußformel „gelobt sei der Herr“, indem sie das Wort „Herr“ auf den Priester bezieht. Dieser, der so lächerlich und grotesk aussieht, soll gelobt werden? Das, was Ophelia ‚aus Versehen‘ sagt, wandelt sie in ein vorgespieltes Missverständnis um. Sie beweist damit ihren rebellischen Charakter, schafft Freiheitsräume in der Sprache. Gleichermaßen suchen andere Figuren in den Erzählungen Auswege in anderen Sprachen. So die Mutter in der Erzählung *Die Lücke*, die durch einen künstlichen französischen Akzent im Ungarischen vorgibt, anders und besser zu sein als die Leute im Dorf. Vergebens: Den Weg zur Flucht findet sie tatsächlich im Wahnsinn und dann im Selbstmord. Die zwei Geschwister in der Erzählung *Seltsame Materie* versuchen die Erwachsenenwelt aus ihrer eigenen Welt auszugrenzen und benutzen die Abkürzungen der Tabelle von Mendelejew als Silben für ihre Gespräche. Sie erfinden also eine ‚Elementensprache‘, die auf das Wesen der Dinge, auf die Elementarteilchen der „seltsamen Materie“ (MORA 1999: 9) jenes ungarischen Dorfes hinweist, in dem die Schwester befürchtet, unsichtbar zu werden. Wenn das Individuum von seinem Umfeld verwirrt, beleidigt, traumatisiert wird, wenn seine Identität Risse bekommt, weil seine Zugehörigkeit zu einem Ort nicht oder nicht mehr gesichert ist,

dann sucht es in der Sprache den Ersatz für diesen Ort, die Sprache soll sein Dasein bestätigen.

Die Stimmen der Hauptfiguren in den Erzählungen sind jedoch von Stummheit geprägt: Wenn auch die anderen Figuren reden, besitzen sie dennoch keine eigene Sprache, in der sie sich zurechtfinden. Sprachlos versinken sie im erstickenden Gewebe des Dorfes und tragen manchmal auch körperliche Spuren ihrer gescheiterten Flucht, über die sie lieber nicht reden: „Vaters Narben sind das einzige, was er mitgebracht hat von seiner Reise. Nach zwanzig Jahren Umherirren in der Welt ist er wieder dort angekommen, wo er losgegangen ist: in seinem Dorf“ (ebd. 36). Für Ophelia erweist sich das Wasser als der wahre Fluchort:

Und dann kalt und schwarz: das Wasser schlägt zusammen über meinem Gesicht. Ich habe dich gewarnt, sagt der Krankenschwestersohn. Meine Teerfüße treten das Wasser, ich winde mich an der Oberfläche, zehn Zentimeter Wasser über mir, aber für eine Ratte reicht's. Ich höre, wie die Luftblasen nach oben brechen und zertreten werden von mir, von den Jungs. Das Wasser greift an meine Ohren, drückt und hält mich fern vom Rand. Ich höre, wie die Wellen am Abfluss kreischen. Warum sinke ich nicht hinab. Warum nicht, wie in den Träumen majestätisch ins Meer. Ich trete sie, ihre Körper verrutschen an mir. Die Kraft schrumpft, fällt zurück in die Brust, ins Herz. Meine Arme und Beine fliegen mir weg.

Einen Traum habe ich dem Meister vor seinem Sprung nicht erzählt. Ich lag auf dem Grund eines Sees und sah hinaus. Von unten war das Wasser süß und klar, ich konnte sie von innen nach außen sehen. Sie standen mit flachen Gesichtern über dem Wasserspiegel und sahen herab, aber sie sahen nur sich selbst. Sie ist tot, sagten sie und liefen weg. Und ich lag da, am marmeladeweichen Grund des Sees, und atmete hinauf. Aber es war nur ein Traum.

Das Wasser hält mich fern vom Dorf, vom Geräusch. Die Jungs verschwanden, die Laute nach oben geschlüpft. Hier ganz schwarz und still. Silberne Zeichen auf schwarzem Grund. Häuser, Tiere, die es nicht gibt. Ich bin alleine hier. Frühmorgens, spätabends. Das Wasser ganz nah bei mir, meinem Körper, meiner Membran. Ich sinke, ich schwebe. Ophelia. (Ebd. 127-128)

Trotz des deutlichen Verweises auf den Tod wirkt das Wasser für die junge Ophelia als ‚WahrnehmungsfILTER‘. In der zitierten Textpassage ist eine Umwandlung des Motivs Wasser zu beobachten. Im ersten Absatz ist die äußere Bedrohung noch zu spüren: Die Warnung des Sohns der Krankenschwester wirkt als psychologische Gewalt und ist noch im Satz „aber für eine Ratte reicht's“ (ebd. 127) vernehmbar. Indem diese Worten aber als indirekte Rede mit Perspektivwechsel von Ophelia wiedergegeben werden, wächst der Abstand, der sich im nächsten Absatz vervollkommt. Im Wasser zeigt sich nun

die Wirklichkeit in anderen Farben und nimmt Formen an, die es nicht gibt. Das Tauchen verkörpert die Dichotomie drinnen/draußen, eigen/fremd, die das Leben im Grenzdorf prägt. Positiv konnotiert ist all das, was die Flucht vor der Realität des Dorfes ermöglicht: in diesem Sinne auch metaphorisch der Tod. Schon einige Seiten davor liest man: „Was ist draußen, frage ich die Frau neben mir, die Aufsteherin, dick wie ein Buddha. Du weißt, was draußen ist, sagt sie. Die Belohnung. Das Leben. Sie ertrinken doch. Sage ich. Ja, sagt sie. Hier ist es Ertrinken und draußen ist das Leben“ (ebd. 124). Der deutsche Text weist auf das Gedicht *Eszmélet* (*Besinnung*, 1933–34) des berühmten ungarischen Dichters Attila József hin: „Ím itt a szenvedés belül/ ám ott kívül a magyarázat“⁸. Einander gegenübergestellt werden das Hier/Drinnen, also das Schwimmbecken, in dem Ophelia taucht und schwimmt, und das Dort/Draußen der äußeren Welt, das zunächst von der anderen Badewanne verkörpert wird, in der warmes, nach Hühnerbrei stinkendes, gelbes Wasser ist. Dort baden alle anderen im Dorf: „Eine große Familie. Eine Familienbadewanne, alle in der Fabrik, alle zur Messe“ (ebd. 118f.). In den Erzählungen spielen die Sinne eine bedeutende Rolle. Sie aktivieren nicht nur die Erinnerungen, sondern deuten viel mehr auf die Enge des Dorfes hin. Die Luft ist von erstickenden Gerüchen verbraucht: dem bitter süßen Geruch des warmen Thermalwassers, dem Schweiß, der Melasse, der nach Essen riechenden Haut oder dem bitteren, warmen, nach Alkohol riechenden Atem. Das kalte Wasser, in dem Ophelia schwimmt, verkörpert die Bewegung, das Positive, wohingegen die enge und gewalttätige Realität des Dorfes dem wahren Leben da draußen, über die Grenze hinaus, gegenübergestellt wird. „Leichtigkeit ist Illusion. Die Gravitation zieht uns“ fasst die Erzählung *Durst* sehr treffend zusammen (ebd. 221).

3 Fluchtlinien und Syntax des Schreis

Im kalten Wasser tauchen, sich darin ergehen, das schmeckt nach Leichtigkeit, nach Flucht. In diesem Sinne wirkt Wasser als WahrnehmungsfILTER. Eine ähnliche Funktion hat die Sprache für viele Figuren im Erzählband sowie im Roman *Alle Tage*. Die Erzählweise von Terézia Mora deutet schon darauf hin. Im zitierten Satz „Das Wasser greift in meine Ohren, drückt und hält mich fern vom Rand“ (MORA 1999: 128) wird durch die Kombination von Inhalt und

⁸ „Hier drinnen, siehst du, ist das Leiden, / doch draußen das, was es erklärt.“ (Dt. Übersetzung von Franz Fühmann. In: JÓZSEF, Attila (1960): *Gedichte*. Hrsg. v. Stephan Hermlin. Berlin: Volk und Welt/ Budapest: Corvina. Zeisprachig auch online zu lesen unter http://www.babelmatrix.org/works/hu/J%C3%B3zsef_Atila/Eszmelet/de/2023-Besinnung.

Form die von der Autorin angestrebte Deterritorialisierung erreicht. Der Ausdruck „in die Ohren greifen“ ist im Deutschen ziemlich ungewöhnlich. Durch eine Verschmelzung von „in die Ohren fließen“ und „an die Ohren greifen“ beschreibt der Satz zwar, wie das Wasser in Ophelias Ohren fließt, bekommt aber eine gar sinnliche Bedeutung, wenn man weiter im Text liest – scheint es, als würde das Wasser personifiziert und trüge Ophelia immer weiter vom Dorf weg. Der deutsche Ausdruck ist als Lehnübersetzung des ungarischen Ausdrucks „fűlön fog“ konstruiert, der so viel wie „ergreifen“ bedeutet. Das Wasser greift nach Ophelias Ohren und hält das Mädchen fern vom Rand der Badewanne, d.h. von der Grenze zur äußerlichen Welt. Im Deutschen wird dadurch ein verfremdender Effekt erzeugt, welcher der Sprache einen ‚Fluchtpunkt‘⁹ anbietet und inhaltlich dem isolierenden Schweben im Wasser entspricht. Wir bleiben also bei den Hauptbegriffen von Deleuze und Guattari, um die Analyse der Texte fortzuführen.

Ein sprachlicher roter Faden wird gezeichnet, der den ganzen Erzählband *Seltsame Materie* durchzieht: Es wird eine ‚Sprache der Apnoe‘ erzeugt, die Figuren der Erzählungen befinden sich als sprechende Individuen im Spannungsfeld zwischen bewusst erzeugter Strategie und erlittenem Schaden, ihre Fähigkeit, sich sprachlich auf die konkrete Realität zu beziehen, ist blockiert. Die Sprache selbst sowie ihre Sprecher sind Opfer des sie umgebenden Zusammenhangs und die Ich-Erzähler versuchen, Splitter gebrochener Erinnerungen wiederzugeben (vgl. STOPKA 2001: 155). Die Schwierigkeit dieser Aufgabe wird offensichtlich, wenn es unmöglich wird, die einzelnen Erinnerungen in einem kohärenten Ganzen zu rekonstruieren. Schreiben ist also nicht eine Maßnahme gegen die fließende Zeit, sondern ein ‚Ausweichen und Deterritorialisieren‘ (vgl. PERRONE CAPANO 2004: 109). Gleichsam den sich auf dem Wasser spiegelnden flachen Bildern – „Sie standen mit flachen Gesichtern über dem Wasserspiegel“ (MORA 1999: 128) – lässt sich auch die Sprache der Hauptfiguren als zweidimensional bezeichnen. Diese Besonderheit kann m.E. auf die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten durch eine aus dem Zusammenwirken von Deutsch und Ungarisch resultierende Inhibition zurückgeführt werden. Das macht sich besonders in der Syntax bemerkbar: Die deutsche Syntax kann unter dem Einfluss der ungarischen Syntax leiden oder auch von diesem profitieren.

⁹ Deleuze und Guattari benutzen im französischen Text das deutsche Wort ‚Fluchtpunkt‘, um die deterritorialisierende Funktion der minderen Literaturen und insbesondere die der Sprache Kafkas zu bezeichnen.

Hinsichtlich der Verbsyntax divergieren die Tempus-Systeme der beiden Sprachen insofern außerordentlich, als die ungarische Sprache nur über eine einzige Form der Vergangenheit (im Indikativ) verfügt (múlt idő), während die deutsche Sprache zwischen Perfekt, Präteritum und Plusquamperfekt unterscheidet. Durch diese Pluralität im deutschen Tempus-System werden nicht oder nicht nur die zeitlichen Ebenen beschrieben, sondern darüber hinaus wird auch die Haltung des Sprechenden zum Erzählten determiniert. Weinrich (1964) unterscheidet zwischen ‚besprochener‘ und ‚erzählter‘ Welt. Im ersten Fall wird durch Präsens, Perfekt und Futur eine Art Spannung erzeugt und der Sprecher (Schreibende) will den Zuhörer (Leser) persönlich involvieren. Im zweiten Fall schafft die Erzählung im Präteritum/ Plusquamperfekt einen Abstand, der der Reflexion und Entspannung des Zuhörers (Lesers) dient. Im Ungarischen fallen beide Haltungen unter der einzigen Vergangenheitsform zusammen, wodurch einerseits nie eine so große Distanz zur erzählten Materie erreicht werden kann wie im Deutschen (vgl. TATASCIORE 2009a). Andererseits kann man im Ungarischen die Spannung verstärken, indem man beim Erzählen in der Vergangenheitsform plötzlich in die Präsensform springt. Dieses Verfahren ist im Ungarischen viel häufiger und gebräuchlicher als im Deutschen, wo ein solcher ‚Sprung‘ stilistisch nicht immer geduldet wird. Die ‚sprachliche Inhibition‘ beginnt gerade bei der Gegenüberstellung der beiden Tempus-Systeme. Terézia Mora erklärt, sie wolle sich bei ihrem ersten Werk nicht in dem Problem der Tempus-Formen „verheddern“ und wolle „genau diesem Problem des Hin-und-Her-Springens dann mit Erzählerpräteritum und Nicht-Erzählerpräteritum und Gegenwart“ (ebd.) entgegenwirken. Aus diesem Grunde entschied sie sich dafür, ihre *Seltame Materie* fast nur in der Präsensform zu erzählen, um den durch das Präteritum verursachten Abstand zum Erzählten zu vermeiden: Erinnerungen sind letztendlich auch Gegenwart. Dies führt zur Vermehrung der Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Sprache, für den deutschen Leser allerdings ist diese Entscheidung mit ‚irritierenden‘ stilistischen Folgen verbunden. Der starke Gebrauch des Präsens ist mit einer nicht chronologischen Reihenfolge der Erinnerungen und der Ereignisse gekoppelt. Letztere sind oft wegen ihrer geistigen Schwere in eine nicht mehr aufrufbare Vergangenheit gesunken, in der Erzählung jedoch werden alle auf derselben zeitlichen Ebene nebeneinander gestellt. Sporadisch wird auch die Narration im Präteritum gewählt, aber nicht um die chronologische Folge in Ordnung zu bringen, sondern – ganz im Gegenteil – um das Durcheinander zu vergrößern, denn die Rückkehr in die Präsensform bedeutet eigentlich den Übergang zu einem noch weiter in der Vergangenheit liegenden Ereignis.

Indem es keinen Abstand zu den erzählten Ereignissen gibt, ist die linguistische Haltung als Spannung klassifizierbar. Fast unmittelbar und unbewusst tauchen die Erinnerungen in das Gedächtnis der Dorfbewohner wieder ein. Diese – insbesondere die Ich-Erzähler – versuchen durch das Schreiben eine Orientierung in der Welt zu erreichen, indes ist ihre persönliche Beziehung zur Sprache dazu nicht geeignet, weil diese ihnen nicht die nötigen Mittel zur Verfügung stellt. Die Dominanz des Präsens und der Gebrauch der Vergangenheitsform in einer nicht chronologischen Funktion binden die Narration an die ‚Null-Perspektive‘ (vgl. WEINRICH 1964), bremsen folglich die Kommunikation auf der zweidimensionalen Ebene. Aber nicht nur das Tempus-System erzeugt diesen Effekt. Die dritte Dimension der Tiefe wird in der Norm durch die Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund geschaffen. Im Deutschen ist die Positionierung des Verbs im Satz das Signal dafür, dass es eine Modulation zwischen Hauptsatz und Nebensatz gibt, die in der klassischen Prosa zum Gleichgewicht zwischen den beiden tendiert. Der lakonische, nominale Stil in der Prosa von *Seltsame Materie* bevorzugt das Nebeneinander von einfachen Hauptsätzen, sehr selten werden subordinierende Konjunktionen benutzt. Nebensätze, wenn vorhanden, sind oft vom Hauptsatz getrennt. Zuweilen ist der Hauptsatz sogar ausgelassen. Die Konjunktion setzt voraus, dass man die Ereignisse erklären sowie nach Kausalität und Zeit ordnen kann¹⁰. Manchmal geben die Ich-Erzähler selbst zu, dass dies nicht möglich: „Ich erinnere mich nicht, wann das angefangen hat. Irgendwo ist eine Lücke“ (MORA 1999: 78).

Daneben trägt der Nominalstil Spuren der ungarischen Sprache. Ein Satz wie „[...] mein Badeanzug ausländisch und lila [...]“ (ebd. 117) folgt einer ungarischen grammatikalischen Regel: Bei der dritten Person Singular und Plural entfällt das Verb „sein“ in der Funktion einer Kopula. Wird das ungarische System ins Deutsche ‚übersetzt‘, ist der Eindruck einer fragmentarischen Bindung von sensorischen Dateien, die den Ich-Erzählern ein- oder besser anfallen, stärker. Ein deutliches Beispiel dafür ist der letzte Satz im oben zitierten Abschnitt; ein weiteres Beispiel für diesen komplexen syntaktischen Stil und für die ‚Null-Perspektive‘ findet sich in folgendem Absatz:

10 Zum Ausdruck von Emotionen durch syntaktische Strukturen vgl. SCHWARZ-FRIESEL 2007. Sie betont, wie grammatische und semantische Konstruktionen, die den kognitiven Prozess ausdrücken, untrennbar an den emotionalen Prozess gekoppelt oder auf diesem gegründet sind.

Großvater trinkt. Er sitzt allein in der Küche. Matt glänzen die gelbweißen Fliesen mit den aufgeklebten Kirschen. Stille. Eine Stille, als wäre die Welt ausgeschaltet.

Die Flasche ist grün und birgt rote Flüssigkeit. Großvaters Bewegungen, wie er das Glas auf das Wachsleinen stellt, vorsichtig, bedächtig, schwer, damit es ja nicht runterfällt. Wie er zur Weinflasche greift, den Korken mit der Hand abzieht, wie er eingießt. Der Wein läuft fast über: er wölbt sich leicht aus dem Glas. Großvaters zitternde Rechte. Sie führt das Glas zum Mund. Die linke Hand führt die rechte. Etwas Wein schwappt über den Rand, über die Hände, färbt die Manschetten des Hemds. Mit vorgeschobener Oberlippe, vorsichtig, als könnte er heiß sein, schlürft er den Wein vom Glasrand. Und trinkt ihn hinunter. Hinunter in eine Tiefe, die außerhalb seines Körpers liegen muss. Er trinkt ihn irgendwohin, in einen endlosen, dunklen, salzigen Schacht. Er senkt das Glas. Sein Adamsapfel fährt ein letztes Mal hoch und wieder runter, seine zitternden Augenlider beruhigen sich. Er setzt das Glas ab. Neben die grüne Flasche. Sie ist leer. (Ebd. 204)

Diese karge Syntax wird zur Syntax des Schreis (vgl. DELEUSE/ GUATTARI 1976); Terézia Mora zeichnet Fluchtlinien in der ‚atrophierten‘ Sprache ihrer Figuren: Auf der Oberfläche einer deterritorialiserten Sprache erkennt man aber die Intensitätshöhe, durch welche die Realität als solche in ihrer alltäglichen Absurdität erscheint. Die Sprache hat nicht mehr eine mimetische Funktion, die Narration ist nicht dreidimensional und extensiv, sondern intensiv. Die Sprache geht durch Akkumulation, Wiederholung (von Wörtern, Bildern, von kargen syntaktischen Strukturen) voran und spielt mit der Fragmentierung des Satzes. Mora wählt ein typisches literarisches Verfahren des 20. Jahrhunderts, um einen bestimmten Effekt zu erzeugen: Der Punkt, der sonst als natürlicher Damm des Satzes dient, zerreißt hier die sprachliche Materie, was in folgendem Beispiel anschaulich zum Ausdruck kommt:

Das Geschrei. Das Weinen. Wie es hervorbricht. Wie es aus dem Mund, aus der Kehle bricht. Aus den Rippen. Wie es das normale Gesicht sprengt. Wie es den bisherigen Raum sprengt. Ohne Warnung. Ein Geysir, röhrend, aus der Hölle. Seine Hitze verbreitet sich. Über ihr rotes Gesicht. Und schlägt heraus auf uns. Plötzlich wird alles absurd, der Käse auf dem Teller, das Wasser im Glas, das Glas selbst. (MORA 1999: 86)

Die ersten vier Sätze hätten ein einziges Satzgefüge bilden können. Die Punkte trennen die einzelnen Elemente, auf die sich die Aufmerksamkeit des Lesers fokussiert. Die jeweiligen Bilder gewinnen in ihrer Kargheit an Intensität und brechen die Dämme des Satzes. Der Schrei wird herausgeschleudert, entstellt das Gesicht, zerbricht den bis dahin existierenden Raum. Alle Merkmale dieses extrem lakonischen Stils sind der Syntax der gesprochenen Sprache sehr

nah, trotzdem wirken die daraus resultierenden Bilder ungewöhnlich und poetisch. Dabei spielt auch der Gebrauch von Lehnübersetzungen und Zitaten aus dem ungarischen Bildungsgut – so fließen u. a. berühmte Gedichte, Volkslieder, Schlager in die Texte ein – eine wichtige Rolle. Inhaltlich insistieren diese Zitate auf die Ausgrenzung der Figuren, wie es schon bei dem Dichter Attila József der Fall war (s. o.). „Ich sitze in meinem Zimmer, traurig und allein, und denke daran, wie es früher war [...]. Ich möchte so gern die Zeit anhalten, den Sandfluss in der Uhr [...]. Ich wünschte, ich wüsste nicht mehr, wie es damals war“, singt ein Mädchen in der Erzählung *Die Sanduhr* (ebd. 188–203 passim). Es handelt sich um eine wortwörtliche Übersetzung des Schlagers von Márta Záray aus den 70er Jahren, und in der Erzählung *Die Lücke* wird der Liedermacher Péter Máté zitiert: „Du gehst umsonst weg, wenn du nicht weißt, wohin mit dir“ (ebd. 101). Der Transfer ins Deutsche löst die abgenutzten Zitate aus dem normalen, alltäglichen Zusammenhang heraus und lässt diese Bilder, indem sie neu verortet werden, an Intensität und Wirkung¹¹ gewinnen.

4 Der stumme Polyglott: die sprachliche Reflexion im Roman *Alle Tage*

In ihrem ersten Roman *Alle Tage* verzichtet die Autorin auf unmittelbare autobiographische oder auf ungarische Zusammenhänge eindeutig verweisende Bezüge. Die Handlung spielt in einer babylonischen Großstadt und die ungarische Stimme ist nur eine der vielen Stimmen einer Polyphonie, die den Hauptcharakter Abel Nema umgibt. Die Frage nach der Sprache wird jedoch inhaltlich dominant und der ungarische Hintergrund ist im kreativen Prozess alles andere als verschwunden. Ihren Roman realisierte Terézia Mora gleichzeitig mit der Übersetzung von Esterházy's Meisterwerk *Harmonia Caelestis*, das als ‚Mentor-Text‘ diente und der Autorin die nötige ‚Leichtigkeit‘ zum Schreiben vermittelte (vgl. TATASCIORE 2009a). Der Roman weicht insofern von den Erzählungen ab, als hier der Schreibstil dem Kauderwelsch um Abel herum entspricht.

Als Migrant, aber auch einfach als Mensch – der Mensch als Abgrund, so sieht ihn Terézia Mora – trägt Abel das Schandmal der Fremde. Die Integration durch den Erwerb der Landessprache und anderer Sprachen erweist sich als essentiell und von Anfang an als gefährdet und verdorben. Abel erhielt von den Göttern ein wunderbares sprachliches Talent geschenkt, das er im ‚aseptischen‘

¹¹ Zu weiteren Zitaten und Lehnübersetzungen und zum problematischen Prozess des Rücktransfers in der ungarischen Übersetzung des Sammelbands sei auf SZABÓ 2001, TRÁSERVAS 2004, KEGELMANN 2010 verwiesen.

Sprachlabor trainiert. So lernt er zehn Sprachen perfekt und ohne Akzent zu sprechen, „ohne Ort, so klar wie man es noch nie gehört hat“ (MORA 2004: 13). Sein Talent nutzt er dazu, alle Schmerzen, die hauptsächlich auf sein Verlegen-Sein zurückzuführen sind¹², zu anästhetisieren. Er will seinen Platz in der harmonischen, mathematischen Ordnung der Sprache wiederfinden – oder besser, nicht mehr suchen müssen. Es ist eine zum bloßen Zeichensystem gewordene Sprache, die nur aus Phonemen, Morphemen, Artikulationsstellen und Artikulationsweisen besteht. Die zersplitterte Existenz von Abel Nema scheint sich in einer Zentrifuge zu befinden: „Ihre Einzelteile [kleben] an den Rändern, während Ihre Mitte leer bleibt“ (ebd. 390), und diese ist eine der zutreffendsten Beschreibungen vom „Zehnsprachenmann“, dessen Name für sich allein spricht: „Dein Name verrät dich: Nema, der Stumme, verwandt mit dem slawischen Nemec, heute für: der Deutsche, früher für jeden nicht-slawischer Zunge, für den Stummen also, oder anders ausgedrückt: den Barbaren“ (ebd. 14). Auch auf Ungarisch heißt „néma“ stumm, und das Wort hat dieselbe Wurzel wie „német“ deutsch. „So soll es geschehen“ – liest man den Namen Nema rückwärts, so bekommt man das Wort „amen“: Sein Schicksal wurde schon bei der Taufe vorausgesagt. Im Begriffswort „Barbar“ vereinigen sich die beiden Begriffe ‚Stummheit‘ und ‚Fremdheit‘. Barbar ist der Stumme, der keine Sprache hat, weil er eine andere Sprache spricht und somit der einheimischen Gemeinschaft fremd bleibt. Das Fremde macht den Barbaren verdächtig und unzugänglich. Abel wird ein zweites Mal von einer eher zweifelhaften Patin getauft: Kinga gießt sich etwas Schnaps auf die Finger und sagt „ich taufe dich hiermit feierlich auf den Namen Abel Ausdemdickicht, im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes!“ (ebd. 136) Der Name Abel Ausdemdickicht weist auf eine Figur in der ungarischen Literatur hin. *Ábel* ist der Held von *Ábel a rengetegben* (*Ábel im Dickicht*), dem ersten Roman der Trilogie von Áron Tamási¹³. Das Dickicht symbolisiert das Undurchdringliche, Unergründliche, das Nicht-Identifizierte und Nicht-Identifizierbare (vgl. HAMMER 2006). Abel

12 Die Anspielung auf den balkanischen Krieg ist im Roman deutlich, wenn auch nicht immer explizit. Deshalb kann der Krieg als latenter Grund des Schmerzens gesehen werden. Es ist im Rahmen diese Beitrags nicht möglich, sich weiter mit dieser wichtigen Frage zu beschäftigen, so dass hier lediglich festgestellt werden kann, dass Abels Heimatverlust eng mit dem Verschwinden des jugoslawischen Staats und seiner konsequenten Zersplitterung in viele Staaten verbunden ist. Da aber im Roman Daten und Orte verschwiegen werden, lässt sich die Frage nach der Fremde nicht nur daran festmachen.

13 *Ábel a rengetegben* wurde 1932 veröffentlicht. 1934 folgte *Ábel az országbán* (*Ábel im Land*) und 1937 *Ábel Amerikában* (*Ábel in Amerika*). Der erste Roman wurde 1993 erfolgreich von Sándor Mihályfy verfilmt. Diesem Umstand verdankt er u.a. auch seine heutige große

Nema identifiziert sich im Nicht-Identifizierbaren und das Dickicht wird zur Metapher von ‚displacement‘. Im Roman von Terézia Mora befindet sich Abel nicht im Dickicht, er kommt aus dem Dickicht. Seine Ankunft in der Metropole ist nur die höchste Manifestation einer ihm innewohnenden Eigenschaft: Seine Heimatstadt lag einmal an der Kreuzung dreier Grenzen, davor auf einem moorigen Gebiet, das Land, zu dem sie gehörte, existiert seit dem Krieg nicht mehr. Der in Ungarn sehr berühmte Roman vom ungarischen Ábel schließt mit dem Satz: „Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne!“¹⁴ Es handelt sich hier um einen der von Terézia Mora geliebten „Insider-witze“ (TATASCIORO 2009a: 2), die bei der Auslegung des Textes weiterhelfen. Wenn man an Abel Nema denkt, so ist der oben zitierte Wunsch schwierig zu erfüllen. Gerade der perfekte Erwerb von zehn Sprachen steht seiner Befreiung aus der Barbarei im Wege. In der akzentfreien Verwendung der Sprache wird die Identität des Individuums sublimiert und der Polyglott bleibt stumm. Die Sprache ist der einzig mögliche Ort, wo man sich zurechtfinden kann, wenn einem eine wahre Territorialisierung in der realen Welt versagt wird.

Die vorliegende Auslegung wird außerdem von einem ganz besonderen Merkmal der sprachlichen Reflexion in den Texten von Mora bestätigt: die Berührung mit dem physischen Element. In Moras Vorstellungswelt ist die Deterritorialisierung der Sprache die Folge einer zweifachen Deterritorialisierung des Mundes. Was im Deutschen mit ‚Sprache‘ und ‚Zunge‘ getrennt bleibt, ist im Ungarischen mit demselben Wort ausgedrückt, „nyelv“. Diese Überlappung wird im Deutschen mit dem Wort „Sinn“ geschaffen: einmal als „Bedeutung“, einmal als „Geschmack“. Damit spielt Terézia Mora, indem sie die gegenseitige Neutralisierung der beiden ‚Sinne‘ erzeugt: „Die Semmel in der Hand des Jungen [Abel] erzitterte, er legte sie hin, es hatte sowieso alles keinen Wert. Er dachte nach. Er dachte: Semmel, zsemle, roll, petit pain, butlotschka. Dachte vaj, Butter, butter, maslo, beurre. Dachte...“ (MORA 2004: 90). In dem Moment, in dem Abel sein sprachliches Talent entdeckt, merkt er auch, dass er seinen Geschmackssinn verloren hat. Somit realisiert sich der von Deleuze und Guattari beschriebene Wettstreit zwischen Wort und Nahrung (vgl. DELEUZE/ GUATTARI 1976: 29). Wenn überhaupt noch von Geschmack die Rede ist, dann bleibt nur das, was Abel während seiner Stunden im Sprachlabor schmeckt, als er die Landschaft seines Mundes erforscht, um jeden einzelnen Punkt als Artikulationspunkt zu erkennen: „Er [...] färbt sich

Bekanntheit in Ungarn, wodurch der intertextuelle Verweis vom ungarischen Lesepublikum leicht zu erkennen ist.

¹⁴ „Wir sind deshalb auf der Welt, um irgendwo in ihr zuhause zu sein!“ (Übers. v. CT).

die Zunge schwarz, um die Abdrücke zu vergleichen. Auf die Dauer schmeckt das wie Strafe. Als hätte man Tinte oder Waschpulver gegessen“ (MORA 2004: 101).

Der Barbar ist verdächtig und trägt sein Schandmal als Strafe, er bleibt immer am Rand der Dinge. Damit will er aber auch ‚durch das Wort‘ zum Frieden beitragen. Abel glaubt, er könne einen Einfluss auf die Welt haben, indem er einen unendlichen Satz ausspricht:

Habe ich nicht einmal gedacht, dass ich, indem ich eine Nuance der anderen vorziehe, nachhaltigen oder kurzzeitigen Einfluss auf den Gang der Welt nehmen könnte? Zum Beispiel, indem ich den Satz nie beende. Einen UNENDLICHEN Satz sprechen, das wäre gut, aber ist das nicht zu viel für einen einzelnen Menschen? (Ebd. 404)

Indem er diese Hoffnung äußert, verrät er aber auch ein falsches Verständnis von Sprache. Das Wort wird stumpf und schafft eine Blase im normalen, realen Gang der Dinge. Diese Überlebensstrategie wandelt sich in nichts Anderes als eine Art von Akzentuierung der eigenen Fremdheit. Die Sprache, so benutzt, ist nämlich als solche schon deterritorialisiert.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur

JÓZSEF, Attila (1960): Gedichte. Hrsg. v. Stephan Hermlin. Dt. von Günther Deicke, Franz Fühmann [u.a.]. Berlin: Volk und Welt/ Budapest: Corvina (das Gedicht *Besinnung* zweisprachig auch online, URL: http://www.babelmatrix.org/works/hu/J%C3%B3zsef_Attila/Eszm%C3%A9let/de/2023-Besinnung).

MORA, Terézia (1999): *Seltsame Materie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

MORA, Terézia (2001): *Különös anyag*. Budapest: Magvető.

MORA, Terézia (2004): *Alle Tage*. München: btb Verlag.

MORA, Terézia (2007): *Das Kreter-Spiel oder: Was fängt die Dichterin mit ihrer Zeit an. In: Sprache im Technischen Zeitalter* Nr. 183, S. 333-343.

Sekundärliteratur

BURKA, Bianca (2008): Fremdwahrnehmung als Vorstellungsbildung in der Sprache interkultureller literarischer Texte. Exemplifiziert am Beispiel von Terézia Moras Werken. In: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* Nr. 17, URL: http://www.inst.at/trans/17Nr/2-1/2-1-_burka17.htm [18.07.2012].

CHIELLINO, Carmine (2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix (1976): *Kafka: für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- FOREIGNER.DE 2009. „Don't cry, work.” Interview mit Terézia Mora, URL: www.foreigner.de/in_terezia_mora.html [18.07.2012].
- HAMMER, Erika (2006): Abel a rengetegből. Tér-képek és topográfiai diskursus Terézia Mora *Nap mint nap* című regényében. In: Filológiai Közlöny Nr. 3/4, S. 338-358.
- KEGELMANN, René (2010): Transfer und Rücktransfer. Überlegungen zu Terézia Moras Erzählband *Seltsame Materie* in Deutschland und dessen ungarischer Übersetzungen *Különös anyag*. In: TRANS Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 17, URL: http://www.inst.at/trans/17Nr/2-5/2-5_kegelmann17.htm#_ftnref31 [18.07.2012].
- KREMNITZ, Georg (2004): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen. Wien: Praesens.
- MANSBRÜGGE, Antje (2000): Terézia Mora: *Seltsame Materie*. In: Junge deutschsprachige Literatur. Hrsg. v. Antje Mansbrügge. Berlin: Cornelsen, S. 147-173.
- PERRONE CAPANO, Lucia (2004): Topografie fluide. L'Est come spazio di scrittura nei testi di Julia Schoch, Terézia Mora e Zsuzsa Bánk. In: AION. Sezione germanica XIV, S. 197-213.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika (2007): Sprache und Emotion. Tübingen und Basel: Francke.
- STOPKA, Katja (2001): Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Herrmann. In: Bestandaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der 90er Jahren aus interkultureller Sicht. Hrsg. v. Mathias Harder. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 147-166.
- SZABÓ, Erzsébet (2001): Miért különös. Terézia Mora: *Különös anyag*. In: Forrás Nr. 11, S. 119-124.
- TATASCIORE, Claudia (2009a): Sprache zu benutzen ist viel heikler, als man denkt. Interview mit Terézia Mora, URL: http://www.aperandosini.eu/aperandosini/list_2_tatasciore_it_files/interview_mora_2009_dt.pdf [18.07.2012].
- TATASCIORE, Claudia (2009b): Usare la lingua è molto più delicato di quanto si creda. Intervista a Terézia Mora. In: Comunicare. Letteratura Nr. 2. Rovereto: Osiride, S. 241-254.
- TATASCIORE, Claudia (2009c): Con la lingua, contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora. Lavori interculturali sul tedesco Bd. 2. Aracne: Roma.
- TRÁSER-VAS, Laura (2004): Terézia Mora *Seltsame Materie*. Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur? In: TRANS Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr 15, URL: www.inst.at/trans/15Nr/05_08/traser15.htm [18.07.2012].
- WEINRICH, Harald (1964): Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart: Kohlhammer.
- WILLNER, Jenny (2007): Störgeräusche. Grenzerscheinungen der Sprache bei Peter Weiss und Terézia Mora. In: Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film. Hrsg. v. Jannik Müllender. Frankfurt am Main: Lang, S. 149-165.