

Werkstatt, 12 (2017) 60-83
© Debreceni Egyetemi Kiadó, ISSN 2061-8999

Aufsatz

„Um mich herum war alles Gewalt“

Körperliche Transgressionen in Terézia Moras *Seltsame Materie**

Eszter Pabis

Institute of German Studies, Department of Germanic Literatures
University of Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
pabis.eszter/at/arts.unideb.hu

Abstract

The present article focuses upon the relationship between body and language in Terézia Mora's first collection of short stories *Seltsame Materie*. I aim to present an overview of the role of corporal transgressions and to highlight the connection between space, time and traumata respectively violence in the short stories.

Keywords: Terézia Mora, *Seltsame Materie*, transgression

Dass Terézia Moras Werke im Kanon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur einen überaus prominenten Rang einnehmen, bestätigen mittlerweile nicht nur die unzähligen Preise und Auszeichnungen der Autorin,¹ sondern auch das zunehmende Interesse der germanistischen Literaturwissenschaft an ihrer Prosa. Die thematisch-theoretischen Schwerpunkte der meisten Interpretationen ihrer ersten beiden Werke *Seltsame Materie*

* Im vorliegenden Aufsatz werden Teilergebnisse meines Forschungsprojektes „Grenzgängergeschichten zwischen Deutschland und Ungarn: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur von Autorinnen ungarischer Herkunft als Medium des dialogischen Erinnerns“ vorgestellt, das ich im Rahmen eines Humboldt-Forschungsstipendiums an der Universität Bielefeld 2017/18 durchführe.

¹ Mora wurden die höchsten literarischen Auszeichnungen verliehen, so u.a. der Ingeborg Bachmann-Preis (1999), der Adelbert-von-Chamisso-Preis (2010), der Deutsche Buchpreis (2013) und neulich der Solothurner Literaturpreis (2017). Zum Überblick der wissenschaftlichen Sekundärliteratur über Moras Werke bis 2016 vgl. den Beitrag von Nils Hayn et.al. im Online-AutorInnenlexikon der Gegenwart (ein Lehrprojekt der Germanistik an der Universität Duisburg-Essen): https://www.uni-due.de/autorenlexikon/mora_sekundaerliteratur.php (Stand 15.3.2017).

(1999) und *Alle Tage* (2004) betreffen aktuell diskutierte Gegenstände einer kulturwissenschaftlich orientierten Germanistik, wie Fremdheits- und Alteritätserfahrungen, transitorische Identitätskonstruktionen und Grenzüberschreitungen, Transkulturalität bzw. Transnationalismus oder literarische Polyphonien.² Studien, Rezensionen, Klappentexte und Autoreninterviews widmen sich des Weiteren fast ohne Ausnahme auch der naheliegenden Frage nach der Verortung der Autorin im Kontext einer transkulturellen deutschsprachigen Literatur. Ausgehend davon, dass die deutschsprachige, aber zweisprachig aufgewachsene Autorin nahe der österreichischen Grenze in einem ungarischen Dorf geboren wurde und das Land erst 1990 verließ, werden die thematisch-motivischen und sprachlich-narratologischen Eigentümlichkeiten ihrer Texte häufig mit Rückgriff auf ihre biographischen Erfahrungen erklärt und Mora – Übersetzerin der Werke von Péter Esterházy und Lajos Party Nagy – wird als Grenzgängerin zwischen Ost- und Westeuropa betrachtet.

„In ‚Seltsame Materie‘ hat Terézia Mora ihre Herkunftsregion literaturfähig gemacht, den vergessenen Grenzlandwinkel von Sopron/Ödenburg“ (Löffler 2010: 1-2), heißt es in Sigrid Löfflers Laudatio über die „Grenzüberschreiterin“ Mora. In wissenschaftlichen Untersuchungen wird dementsprechend u.a. den latenten ungarischen Subtexten, den verborgenen Spiegelübersetzungen, oder den Zusammenhängen zwischen Postkommunismus und Subjektivität nachgegangen.³ Auch Mora nennt in *Seltsame Materie* die Geschichten über „ein Dorf an der Grenze. Ostmitteleuropa. Zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts“ ihr „Bündel“ und „Erbe“: Man könnte sich z.B. auf die gesicherte Kenntnis berufen, zu dieser Zeit, an diesem Ort habe eine Diktatur vorgeherrscht, also handelten diese Geschichten auch von dieser Diktatur. Was stimmt“ (Mora 2007: 2-3). Andererseits fügt sie sofort hinzu: „die Behauptung im ursprünglichen Klappentext, wonach Seltsame Materie ‚über das Leben im (Achtung, Floskel!) real existierenden Sozialismus‘ erzählte, musste ich wiederholt und vehement herausstreichen“ (Mora 2007: 2). Grund hierfür ist nicht nur (wiederum etwa aus der Selbstausslegung der Autorin ausgehend), dass Mora die Etikettierung „Osteuropäerin“ bekannterweise vehement ablehnt und sich als Teil der deutschen Literatur betrachtet,⁴ sondern vielmehr, weil das erwähnte Leben in

² Vgl. hierzu u.a. Geier 2006, Geier 2008, Kegelmann 2009 und Lang; Schimanski 2010.

³ Laura Träser-Vas behauptet, „[d]ie Einzigartigkeit von Moras Sprache ergibt sich aus ihrer Fähigkeit, im deutschen Text wortwörtliche Übersetzungen aus dem Ungarischen, sozusagen ‚Spiegelübersetzungen‘, zu verbergen und damit die Intensität ihrer Bilder zu verstärken. [...] Mit der Entscheidung, für ein deutsches Publikum auf Deutsch über deutsche Außen-seiter zu schreiben, positioniert sich Terézia Mora auf beiden Seiten der Deleuzschen Mehrheit/Minderheit-Teilung“ (Träser-Vas 2004). Vgl. ferner die Dissertation von Katrina Nousek (Nousek 2015), sowie Claudia Tafasciores Untersuchungen zu den „literarischen Implikationen von Moras deutsch-ungarischer Herkunft“ (Tafasciore 2012: 220).

⁴ Vgl. Mora: „Mein Beruf ist Schriftstellerin! Nicht: Berufssossi, Berufsausländerin, Berufsfrau oder gar -fräulein!“ (Mora 2007:11), und: „Ich bin genauso deutsch wie Kafka. Ich komme

der Diktatur, „als ein komplexes Geflecht mehrerer durchweg autoritärer Systeme“ aufzufassen ist, die „älter waren als der real Existierende. Zusammengefasst, vereinfacht und verkürzt: bäuerliche Lebensweise, katholische Religionsausübung sowie, als unterscheidende Besonderheit, die Zugehörigkeit zu einer ethnischen (genauer: sprachlichen) Minderheit“ (Mora 2007: 3-4).

Anstatt in diesem dichten Geflecht von Moras Prosa auf Subtexte des Osteuropäischen der Diktaturerfahrung (und deren „Übersetzung“ für das deutsche Publikum) zu fokussieren und anstatt das oben zitierte „real Existierende“ vollkommen auszuklammern und die Spuren der „autoritären Systeme“ als lediglich metaphorische zu verstehen, wird im folgenden Close Reading von *Seltsame Materie* versucht, die Beziehung zwischen Sprache und Körper bzw. die sprachliche Gestaltung von Körperlichkeit in den Erzählungen zu erläutern. Dadurch soll nebst dem Zusammenhang von Raum- und Zeitstrukturen, den erzählten Traumata und Gewaltstrukturen auch das Verhältnis jener diskursiver Ordnungssysteme näher betrachtet werden, in deren Spannungsfeld sich der Körper befindet, an der Schnittstelle zwischen Innen und Außen, zwischen privatem und öffentlichem (politischem) Raum.⁵ Bei Fokussierung auf die sprachliche (Ab)Bildung der Körper, auf die Vertextung von korporalen Transgressionen in *Seltsame Materie* werden die geläufigen, naheliegenden Analysekatoren wie Grenze bzw. Grenzüberschreitung und Ausgrenzung, Entterritorialisierung oder Selbst- und Fremdwahrnehmung durch einen produktiven Aspekt ergänzt oder darin integriert – sichtbar wird dabei, dass Moras Geschichten in viel subtilerer Weise politisch sind, als dass man sie schlichtweg als Erzählungen vom „real existierenden“ Sozialismus bezeichnen könnte.

Die insgesamt zehn Erzählungen des 1999 publizierten Bandes stellen einen zusammenhängenden Text*korpus* dar. Weitgehend thematisch-motivisch verknüpft und geprägt sind die Geschichten durch die Allgegenwart unterschiedlichster Formen von Gewalt, die verschiedene Körperbezüge aufweisen, insgesamt aber alle die Fragilität, Zerstörbarkeit bzw. Verwundbarkeit (d.h. Traumatisierbarkeit) des Körpers – Körperlichkeit und Verletzungsoffenheit als anthropologische Eigenschaften im Sinne von Heinrich Popitz (Popitz 1986) – vermitteln, im Einklang mit Jan Philipp Reemtsmas

ungefähr aus derselben Gegend“ (Ayata 2005). Vgl. noch Mora: „Ich mag es auch nicht, dass ich hier in Deutschland die Berufungarin sein muss. Ich bin Ungarin, und ich finde es sehr okay, aber dass ich mich deswegen immer und immer wieder, mein Leben lang quasi, mit dem einen Thema beschäftigen muss, sehe ich nicht ein“ (Kasaty 2007: 230).

⁵ Meine Aufmerksamkeit gilt dabei ausschließlich dem textuell konstruierten Körper, insbesondere der Versprachlichung korporaler Transgressionen und sinnlicher Wahrnehmungen, bzw. deren Zusammenhang mit den beschriebenen Gewaltstrukturen. Zur Körper-/Leib Diskussion, vgl. u.a. Prutti; Wilke 2003, Corbineau-Hoffmann; Paskal: 2002 und Funk; Brück 1999.

Theorie von der Körperbezogenheit jeglicher Formen von Gewalt.⁶ In der ersten, titelgebenden Erzählung zündet der Vater der Tochter (dem erzählenden Ich) die Haare an, in *STILLE. mich. NACHT* beschreibt ein Grenzsoldat, wie sich ein Inhaftierter mit einer Rasierklinge den Arm verletzt und dem Dolmetscher die Lippen aufschneidet bzw. wie sein Freund Fisch, ein anderer Grenzwächter erschossen wird. In *Die Lücke* berichtet der Erzähler vom sechsten, erfolgreichen Selbstmordversuch seiner depressiven und vom Vater oft verprügelten Mutter, die preisgekrönte Erzählung *Der Fall Ophelia* ist auch eine Geschichte von einem Ertränkungsversuch und am Ende der dreitägigen Zigeunerhochzeit in *Am dritten Tag sind die Köpfe dran. Langsam. Dann schnell* wird der von der elfjährigen Tänzerin bewunderte Musiker verhaftet, da er seine Frau gewürgt hat. In *Durst* schlägt der Stiefvater der Erzählerin dem Großvater den Kopf mit einem Hammer ein und die letzte Erzählung *Ein Schloss* endet auch mit dem Töten Holzbeins, der die achtzehnjährige Flüchtende aufhalten will.

Direkte Gewalt wird des Weiteren an Tieren ausgeübt: Kinder erschlagen Frösche und Schlangen mit Steinen, Grenzhüter schlitzten den Fischen die Bäuche auf (*Der See*), der Sohn der Krankenschwester ertränkt eine Maus im Schwimmbad, während die anderen Jungen die Bastarde quälen und ärgern, bis sie sich an ihren Ketten erhängen (*Der Fall Ophelia*). Dadurch wird einerseits die Analogie zwischen Mensch und Tier bestätigt, die beide Objekte von Männergewalt werden (sehr deutlich in dem Fall von Ophelia, der beinahe dieselbe Todesart zukommt, wie der Maus). Andererseits wird durch die Kontrastierung bzw. Analogisierung menschlicher und tierischer Körper in diesem Kontext die Ambivalenz zwischen legitimer Gewalt (z.B. an Schlachthöfen) und sanktionierter Gewalt (Mord oder Tierquälerei) betont, bzw. der Zusammenhang zwischen zwischenmenschlicher Gewalt und Gewalt gegen Tiere betont – u.a. als auf der Dreitageshochzeit ein blauäugiger Ziegenkopf und weitere „atemlose“ Köpfe serviert werden (1387), oder als die Protagonistin in *Ein Schloss* von Alpträumen von der Tötung der verspeisten Tiere heimgesucht wird: „Holzbeins Essen liegt mir schwer im Magen. Ich träume vom aufgerissenen Halse eines Vogels. Ich lutsche seine Wirbel leer. Ich sauge die Haut von den Füßen der Hühner und spucke ihre Krallen aus“ (237).

Nichtsdestoweniger sind häufige – und von den erwähnten körperlichen Grenzverletzungen auch nicht unabhängige – Leitmotive der Erzählungen die Formen *verbaler* Gewalt. Die meisten namenlosen Hauptfiguren der homodiegetischen Erzählungen werden angestarrt, ausgelacht, stigmatisiert, durch Fremdbilder und Feindmarkierung von der dörflichen Gesell-

⁶ Vgl. Reemtsma: „Das Wesen der Gewaltandrohung ist die Drohung mit der Reduktion auf den Körper“ (Reemtsma 2009: 126). Reemtsma unterscheidet drei Formen der physischen Gewalt – lozierende, raptive und autotelische Gewalt –, nimmt aber grundsätzlich an, dass auch die nichtphysische Gewalt eine Körperbezogenheit charakterisiert.

⁷ Alle folgenden Seitenangaben beziehen sich auf die folgende Ausgabe: Mora 1999.

schaft ausgegrenzt. Grund hierfür ist in *Seltsame Materie* und *Der See* das andere Aussehen, sowie die Abgelegenheit des Wohnhauses oder der relative Wohlstand („Wir sind kahlköpfige Babys. Dann wachsen uns goldblonde Haare [...]. Fremde bleiben vor uns stehen, bewundern unserer Puppenkleider und Murmelaugen“ – 15, bzw. „Im Dorf sind wir bekannt als ‚das letzte Ende‘, die mit den goldenen Haaren, den Ringen, den goldenen Nasen“ – 58). Die Mutter trägt in *Die Lücke* auf ähnliche Weise ein „Kleid mit den roten Rosen auf weißem Grund, wofür sie im Dorf soviel belacht wird“ (72), und noch schlimmer ist, als man ihre lähmende Schwermut – Stereotype zitierend – auf eine Art Determiniertheit durch ihr Geschlecht oder ihre Umgebung zurückführt und als vererbliche „Verrücktheit“ deutet: „Vielleicht die Wechseljahre, meinte der Hausarzt. [...] Und auch Vater: So war sie schon immer, eine Katze, heiß, hysterisch. Wie solche Frauen sind. Immer schon. [...] Wie deine verrückte Mutter, haben sie immer zu mir gesagt, gehänselt, du wirst wie die, so enden, in deiner eigenen Scheiße, mit den anderen Greisinnen in Weiß, sterben in der Öffentlichkeit“ (85, 87), bzw. „Wer ist hier schon normal. Verrücktheit, Volkskrankheit, wie früher die Tbc. Mindestens ein Viertel im Dorf ist so. Das ist erblich. Alle sind mit allen verwandt, guck sie dir an. Die Haare, die Auge Alles Inzucht“ (105).

Die Fremdsprachigkeit bzw. Zweisprachigkeit der Figuren wird in dieser Erzählung allerdings nicht als negatives Stigma erlebt, die Mutter ist stolz auf ihre Abstammung: „Nun, schließlich, bin ich also *officiel* krank, sagte Mutter....Verlegen und stolz. Französisch. *Officiel*. Mutter liebt es, sich auf diese Weise auszudrücken...[M]anchmal....drückt sie die Laute durch die Nase spricht mit Akzent, sollen ruhig alle hören, da ist eine, die ist anders“ (83, Hervorh. E.P.). Ironischerweise kennzeichnet die auch in der Schreibweise markierte Andersheit ihrer Sprache nicht nur ihre französische Zugehörigkeit, sondern vielmehr ihre Identifikation mit der Krankheit (letztendlich also doch mit einer Art Ausgegrenztheit im Dorf), die jedoch verschwindet, als die Mutter tatsächlich krank wird und ohne diese eigene Stimme anwesend ist: „*Offiziell* krank. Jetzt gibt es kein Zurück mehr, sagte Mutter, jetzt gehöre ich zu den Verrückten“ (88, Hervorh. E.P.).

In den anderen Erzählungen gibt die deutsche Sprache Anlass zu Fremdzuschreibungen und zur Ausgrenzung im mehrheitlich ungarischen Grenzort. Deutsch ist die Muttersprache des sprachlosen Großvaters, des stummen Fischers in *Der See*, der Fremde ans andere Seeufer bringt und dadurch den Lebensunterhalt der ganzen Familie sichert: „Großvater zog immer alleine ins Schilf und sprach nie, mit niemandem, und wenn. dann hatte er einen Akzent. Großvaters Muttersprache wird auch von jenseits des offenen Wassers gesprochen. Das machte ihn verdächtig“ (57). In *Der Fall Ophelia* modelliert ihre Interpretation der deutschen Sprache als die Sprache des Feinds den Umgang der Dorfbewohner mit der sozialen und geographischen Randlage der nur aus Frauen bestehenden Familie: „In der Ge-

schichtsstunde 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“ (116-117). Der Sohn der Krankenschwester wird demzufolge zum tödlichen Feind der Tochter (die vom saufseligen Bademeister den Wassertod zitierend Ophelia getauft wurde), indem er seine persönlichen Gegner als VertreterInnen ideologisch gegensätzlicher, mörderischer politischen Bewegungen betrachtet und diese unterschiedlichsten Feindbilder miteinander gleichsetzt: „Ihr seid Faschisten. Und Kommunisten. Ich habe versprochen, dich zu töten, sagt mein Feind“ (127). Allerdings triumphiert aber letztendlich Ophelia, nicht nur wegen des widerständischen Geistes ihrer Familie („Mach dir nichts daraus. Wir sind die einzige fremde Familie im Dorf – 117), sondern durch ihr Schwimmtalent und gerade durch ihre andere Sprache. Als sie den Priester aus Versehen in ihrer Sprache (auf Deutsch, mit „Guten Tag“) begrüßt, besteht er auf die ungarische Grußformel und will „gelobt werden“ (gemeint wird die Kurzform der Begrüßung unter Katholiken, die auf ungarisch – „dicsértessék“, d.h. „gelobt sei“ – sowohl auf Jesus als auch auf Gegenüberstehende bezogen werden kann). Ophelia macht sich die Perspektive des Priesters eigen („Ich stehe vor ihm, mein Badeanzug *ausländisch* und lila“ – ebd., Hervorh. E.P.), um letztendlich stolz davonzuziehen: „Ich verstehe nicht, sage ich in unserer Sprache. Guten Tag“ (ebd.).

Nicht nur die deutsche als fremde Sprache wird zum Mittel des Widerstandes⁸ und somit zu einer Spur von Hoffnung in einer Welt voller Grenzen und (körperlicher, verbaler und nicht zuletzt sexueller) Gewalt. Auch die willkürlich-spielerische Erfindung einer neuen Sprache bemächtigt die Kinder in *Seltsame Materie*, nicht mehr lediglich „Bezeichnete“ zu sein, sondern vielmehr auch die machtvollere Position des „Bezeichners“ einzunehmen. Der von den „Tanten mit den Kopftüchern“ (11) angestarrte, in der Klasse ausgelachte, für schwachsinnig gehaltene Bruder lernt die Zeichen der Elemente in der Tabelle Mendelejews auswendig (ohne Namen und Bedeutung) und täuscht vor, „das sei die Sprache der Wissenschaft, so sprächen die Kosmonauten über uns“ (ebd.). Nicht von ungefähr endet die Schlusszene (die Erzählerin tanzt trotz Warnungen mit dem Zigeuner Kelemen) mit dem Satz „Ha-He-Li-Be“ (20).

Die bisher behandelten (physischen und verbalen) Formen der Gewalt ziehen sich nicht nur wie ein roter Faden durch die zehn Erzählungen des Bandes *Seltsame Materie* – die *kulturelle* Gewalt (im Sinne Johan Galtungs) lässt sich auch mit den narratologischen Gemeinsamkeiten und den chro-

⁸ Andrea Geier hebt dahingegen hervor, dass sich die Figuren von den Zuschreibungen durch Dritte nicht distanzieren können und die Fremdrede zumeist zum Teil der Figurenrede wird: Dadurch illustrierte Moras *Seltsame Materie* nicht nur die soziale Konstruktion der Differenz, sondern auch die konstitutive Funktion von Fremdbildern für das Selbstbild der Figuren (Geier 2008: 123-138).

notopischen Strukturen der Texte verbinden. Dass die Geschichten gerade in der Grenzregion zwischen dem Osten und Westen spielen, macht die Grenzziehung bzw. Grenzüberschreitung (und davon untrennbar die Motive der Flucht und des Ausbruchs) zu dominanten, wiederkehrenden Erzählmotiven – gemeint sind hier Grenzen zwischen politisch-geographischen Formationen, zwischen äußeren und inneren Räumen, aber auch existentielle Grenzerfahrungen wie der Tod und das Sterben, bzw. Grenzsituationen in der Biographie (das Heranwachsen oder die Pubertät) oder in der Geschichte (zwischen Diktatur und Freiheit). Andererseits ist das Grenzgebiet (hier das zwischen Österreich und Ungarn), und zwar insbesondere vor der Öffnung des Eisernen Vorhanges⁹ gerade jener Ort, an dem die Legitimität der staatlichen Kontrollinstanzen und deren Gewaltanwendung am seltensten zu hinterfragen war. Die Erzählungen verschränken sich nicht nur durch die behandelten thematisch-motivischen Gemeinsamkeiten (Gewalt, Traumata und Grenzüberschreitungen), sondern auch durch diesen gemeinsamen Schauplatz und demzufolge durch Figuren und Ereignisse, die in den unterschiedlichen Geschichten wiederholt vorkommen (so tauchen u.a. die einen Weihnachtsbaum schleppenden Bäckerkinder sowohl in *STILLE.mich.NACHT* als auch in *Der See* auf – von Weihnachten wird auch mehrmals erzählt –, dasselbe Schloss kommt in *Seltsame Materie*, *Die Lücke* und *Ein Schloß* vor und die Dreitageshochzeit wird in *Am dritten Tag sind die Köpfe dran. Langsam. Dann schnell* und in *Buffet* auch erwähnt). Die erzählerische Gestaltung und die Kompositionsprinzipien der zehn Geschichten weisen auch Ähnlichkeiten auf: Die Ich-Erzähler – zumeist Heranwachsende und Außenseiterinnen, die vom Ausbruch aus dem Dorf träumen¹⁰ – sprechen elliptisch, lakonisch¹¹ und fragmenta-

⁹ Zum Ort und zur Zeit des Geschehens vgl. Mora: „Vereinfacht und verkürzt: es handelt sich um 10 Geschichten, die alle mehr oder weniger an demselben Ort angesiedelt sind, nämlich in der Literatur, und innerhalb dessen in einem Dorf an einer Grenze. Zahlreiche Einzelheiten deuten darauf hin, dass das nicht in Mexiko und nicht in Afrika ist, sondern in Mitteleuropa, in Ostmitteleuropa. In der Zeit erkennen wir das 20. Jhdt. und innerhalb dessen die zweite Hälfte, etwa zwischen 1945 und 1990. Egal, wie stark innerhalb dieses Rahmens die einzelnen Elemente oszillieren, der Rahmen selbst bleibt stabil und trotz expliziter Nichtbenennung konkret: ein Dorf an der Grenze, Ostmitteleuropa, zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts“ (Mora 2007: 3). In den Erzählungen finden sich vermehrt Hinweise auf den historischen Kontext der Grenzeröffnung, so u.a. in *Der See*: „Der Weg bis zum Dorf ist seit einiger Zeit wieder frei. Die Grenzhüter haben sich zurückgezogen, unsichtbar“ (57). In der Schlusserzählung (*Ein Schloß*) finden sich vermehrt konkrete politisch-geschichtliche Hinweise: „Als es mit der Besatzung zu Ende war, haben sie alle, die aus dem Dorf im Dienst standen, fortgeschickt“ (231).

¹⁰ In der ersten Erzählung träumt die Protagonistin von dem Schauspielerberuf, in *Am dritten Tag sind die Köpfe dran. Langsam. Dann schnell* will die Erzählerin Tänzerin werden, Ophelia hat eine Begabung zum Schwimmen (*Der Fall Ophelia*), die Erzählerin in *Die Sanduhr* zum Singen, in *Durst* zum Dichten, der Erzähler in *Die Lücke* zum Boxen. Weitere Protagonisten sind auf der Flucht vor der Gewalt, dem Alkoholismus, den eigenen Familienmitgliedern und der Dorfgemeinschaft, oder sie fliehen an die andere Seite der Grenze, ins Ausland.

risch, sie verzichten auf jedwede Chronologie, und zwar in jeder Erzählung. Augenfällig werden diese Merkmale der Erzählstruktur bereits in der titelgebenden Geschichte: Von den allerersten Sätzen, die das Erzählen der vorliegenden Geschichte verbieten – „Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier“ (9) – stellt sich erst nach drei Seiten (!) heraus, dass diese, die als Antwort auf eine wiederum nicht wiedergegebene Warum-Frage fortgesetzt werden, die unmarkiert zitierten Worte des Bruders der Erzählerin sind: „Es wird dir niemand glauben. Darum, sagt mein Bruder“ (11). Dialogpassagen, die allerdings keinerlei Zwiesgespräche direkt wiedergeben, nur das Gesagte indirekt beschreiben,¹² werden nicht selten abrupt unterbrochen. Als die Ich-Erzählerin sich vor dem Bruder wehrt, ihre Herkunft bei der Aufnahme in die Schauspielschule zu leugnen, stehen beispielsweise fünf längere Absätze zwischen den beiden Redebeiträgen, dem von dem Bruder („Mein Bruder sagt, ich solle lieber sagen, ich stamme vom Schloß“ – 12) und dem von der Schwester („Ich sage zu meinem Bruder, es würde nichts nützen zu sagen, ich käme woanders her. Sie würden sowieso hören, woher ich bin“ – 13). (Auf diese Art Zerstückerlung als bewusstes Kompositionsprinzip kommen wir noch zurück).

Typisch für die Erzählweise ist des Weiteren der mehr oder weniger willkürliche Wechsel verschiedener Zeitebenen: Auf das Erzählerpräteritum wird verzichtet, zumeist wird in der Gegenwart erzählt. Dies dient (der für jede Erzählung charakteristischen wortwörtlichen Wiederholung leitmotivischer Sätze ähnlich¹³) nicht nur zur Modellierung der Struktur des Erinnerns¹⁴ bzw. der kindlichen Wahrnehmung, oder etwa der Gegen-

¹¹ Diese Art lakonische Erzählweise wird in der titelgebenden Erzählung explizit, ja beinahe programmatisch beschrieben: „Sag es einfach. Wort für Wort. Lege kein Pathos hinein. Schluchze nicht. Schmelze nicht. Sag es einfach. Wort für Wort“ (19). Vgl. hierzu Geier 2008 und Träser-Vas 2004.

¹² Vgl. hierzu Mora: „Oder von Seltsame Materie aus hergehend, die Autorin gefiel sich darin, kaum direkte Dialoge zu haben, die sind immer nur beschriebene Dialoge. Warum? Weil diese Menschen im Grunde keine Sprache haben, ich gebe ihnen eine, dann kann ich sie auch indirekt machen“ (Tatasciore 2009).

¹³ In jeder Erzählung gibt es leitmotivisch mehrmals wiederholte Sätze – in *Seltsame Materie* ist es u.a. „Tante Ella hat uns zwanzig Eier dagelassen“, in *Der See* „Sie sind neidisch“ und „Der See ist unser Auskommen“, in *Die Lücke* „Aus dir wird niemals ein Boxer“, in *Der Fall Ophelia* „Eine Kneipe. Ein Kirchturm“, um nur einige Beispiele zu nennen.

¹⁴ Vgl. hierzu Mora: „Bei *Seltsame Materie* habe ich deswegen das Ganze möglichst in Gegenwart erzählt, aus zwei Gründen: erstens, Erinnerung ist ja auch Gegenwart; zweitens, um tatsächlich die Zeitebenen durcheinander zu bringen, ich meine, alles Gegenwärtige, was passiert, dann wann? Und drittens, um genau diesem Problem des Hin-und-Her-Springens dann mit Erzählerpräteritum und NichtErzählerpräteritum und Gegenwart vorauszukommen. Ich wollte mich darin nicht verheddern, besonders weil für mich lange Zeit das Erzählerpräteritum etwas war im Deutschen, was ich einfach nicht kapiere, emotional meine ich. Weil ich mir sage, warum tut man das, dass man so eine Distanz schafft, zwischen dem, was man erzählen will, und sich selbst? Mittlerweile kenne ich mich damit ein bisschen besser aus und ich verwende das Erzählerpräteritum, aber am Anfang, wenn man anfängt zu

wärtigkeit traumatischer Vergangenheiten, sondern es bewirkt auch eine Desorientierung und Verwirrung des Lesers, vergleichbar mit der Situation der meisten kompasslosen Figuren. Einzelne Textstellen erhalten – die Linearität des Lesens herausfordernd – erst nach dem Lesen der späteren Passagen ihre Bedeutung: In *Der See* wird zuerst vom Gerücht vom Tod des Bruders erzählt („Er ist letzten Herbst mit drei anderen Männern nach drüben geschwommen. [...] Man sagt, er sei tot [...]. Man sagt auch, er und der Seemann wollten die Reusen plündern“ – 68), am Ende der Erzählung wird der Fall detailliert, in Präsens erzählt („Die Fremden sind zu zweit. Sie sind über die Mauer zur Backstube geklettert und stehen in unserer Küche. [...] Ganz junges Schilf, sagt der Seemann. [...] Mit einem Kompaß kommt man bis nach Indien. [...] Wenn man uns erwischt, sagen wir, daß wir nur die Reusen plündern wollten“ – 70). Das Aufbrechen der Chronologie bzw. die allumfassende Gegenwärtigkeit verleiht dem Text an manchen Stellen eine beinahe magische Qualität, so z.B. als das Verwischen der Grenzen zwischen erinnerter Vergangenheit und Gegenwart auch die unterschiedlichen räumlichen Koordinaten dieser Zeitebenen vereint. In *STILLE. mich. NACHT* wird beim Abendessen am Heiligabend am Familientisch vom Bruder des Erzählers wie folgt berichtet:

Los Angeles Tower AA eight two one final three one. AA eight two one cleared to land. Mein Bruder ist gelandet. Er nimmt die Brille, die auf dem Copilotensitz liegt, und setzt sie wieder auf. [...] Er bemerkt meinen Blick. Die Arbeit sei getan, sagt er mit Ernst und verläßt den Pilotensitz. Er verschwindet in der Küche. Ich setze mich auf den Platz des Copiloten (35).

Diese Verunsicherung des Lesers wird explizit auch an Textstellen reflektiert, an denen vorübergehend beinahe ein Eindruck der Unzuverlässigkeit des Erzählers entsteht. So werden in *Seltsame Materie* die Grenzen zwischen den Zeitebenen parallel mit jenen zwischen Traum und Realität verwischt: „Es regnet sanft, in langen, lautlosen Strichen, wie später in den Träumen, die ich über zu Hause träumen werde. Ich werde so häufig von diesem Marsch im Regen träumen, daß ich gar nicht mehr weiß, ob es uns jetzt tatsächlich gibt, ob wir tatsächlich hier gehen oder ob es ein Traum ist, den ich später haben werde“ (14). Dass es sich hier um mehr als die eingeschränkte Wahrnehmung des Kindes geht, wird auf der nächsten Seite klar, als die Erzählerin und ihr Bruder ihre kranke Mutter im Krankenhaus besuchen: „Ich weiß nicht, was unserer Mutter fehlt. Ich weiß nicht einmal, ob sie unsere Mutter ist“ (15)¹⁵. An solchen Stellen hat der Leser zwar nicht

schreiben, macht man das sehr aus dem Ich heraus, und dem Ich sind natürlich die Gegenwart und die direkte Rede ein bisschen näher“ (Tatasciore 2012: 229).

¹⁵ Eine ähnliche Stelle über die Kontingenz und Pluralität von Herkunft und Zugehörigkeit findet sich auch in der letzten Erzählung *Im Schloß*, wo der Leser den Holzbeinigen mit dem gewalttätigen Vater der ersten Erzählung *Seltsame Materie* gleichsetzen kann. In der ersten Geschichte hieß es vom Vater, dass er mehrere Kinder habe, die der Erzählerin nicht einmal

unbedingt Anlass, an der Zuverlässigkeit des Erzählers zu zweifeln, vielmehr wird einem der Zusammenhang zwischen den magischen Momenten der kindlichen Wahrnehmung und dem Verlust der sicheren Zugehörigkeit bewusst. Diese wird als Festlegung durch sichtbare (Haar- und Augenfarbe) und hörbare Zeichen (Akzent und Dialekt) der Herkunft und Abstammung¹⁶ problematisiert und wird mit deren Verlust als Unsichtbarkeit wahrgenommen:

Manchmal kommt der Bus aus unerklärlichen Gründen einfach nicht an. [...] Es kann doch sein, sagt mein Bruder, daß sie tatsächlich irgendwo auf dieser langen geraden Straße verschwunden sind, und niemand hat es bemerkt, weil niemand nach ihnen gefragt hat. Manchmal zieht der Bus auch an uns vorbei, obwohl wir am Straßenrand stehen. Es kann doch sein, sagt mein Bruder, daß wir von Zeit zu Zeit unsichtbar werden. Als wir dann endlich im Bus sitzen, zählt er bei jedem Türöffnen laut mit, wie viele unsichtbare Menschen jetzt wohl mit eingestiegen sind. Und er fragt: Wie lange werden die schon dagestanden haben? (13-14)¹⁷

Die zehn Erzählungen verschränken sich also durch die Grundthemen der Gewalt und Fremdheit,¹⁸ die Figurenkonstellation und das Lokalkolorit, so-

bekannt sind („Unser Vater hat viele Kinder. Mein Bruder und ich, wir haben so manches Geschwister, das wir nicht kennen“ – 14). Am Ende der den Band schließenden letzten Erzählung definiert sich ein Mann auch als Vater der Ich-Erzählerin (Wenn du achtzehn bist, sagte er zu mir, bin ich nicht mehr dein Vater. Dann zeuge ich mit dir ein richtiges Kind. Bevor ich zu alt bin dafür – 247) wodurch der Leser im Dunklen gelassen wird, denn bis dahin der Vater des Mädchens als ein im Ausland Lebender erschien: „Ich sage zu ihm, ich muß zu meinem Vater ins Ausland. Ich bin dein Vater, sagt er“ (248).

¹⁶ In *Seltsame Materie* hat der Dialekt (zunächst das Lispeln), in *Der See* der Akzent und in *Der Fall Ophelia* die deutsche Sprache einen bestimmenden Einfluss auf das Schicksal der Figuren (des Mädchens, das sich auf die Aufnahmeprüfung in der Schauspielschule vorbereitet, des Großvaters und von Ophelia).

¹⁷ Andrea Geier verbindet das Motiv des Sehens (das „Unglück, nicht gesehen, d.h. wahrgenommen zu werden“ und als „Wunsch, entweder gesehen zu werden oder aber unsichtbar zu sein“) mit dem Thema der Fremdheitserfahrung und beschreibt dessen Bezug zu verschiedenen Facetten von Fremdheitserfahrungen: „1.) Wer als Fremder von seiner sozialen Umwelt in einen exponierten Status gedrängt wird, ist besonders sichtbar, und dies kann eine (tödliche) Gefährdung bedeuten. 2.) Umgekehrt werden Außenseiter vielfach von ihren Mitmenschen ignoriert und von einem normalen sozialen Miteinander ausgeschlossen, so dass sie sich zugleich unsichtbar fühlen. 3.) Während 'Unsichtbarkeit' für soziale Außenseiter und Flüchtlinge auch einen Zuwachs an Freiraum und Handlungsspielräumen bedeuten kann, ist Sichtbarkeit für Flüchtlinge grundsätzlich eher gefährlich“ (Geier 2006: 159).

¹⁸ Vgl. hierzu Moras Antwort auf die Frage, ob sie ihre dominanten Themen, Fremdheit und Gewalt paarweise zueinander in Bezug setzen könnte: „Ich weiß nicht, ob es ein Paar ist. Tatsache ist, dass beides mein Erbe ist. Das ist das, was ich mitgebracht habe, und deswegen sind die Themen in den ersten zwei Büchern so dominant. Aus dem Nähkästchen geplaudert, im dritten, an dem ich noch arbeite, ist das dann nicht mehr der Fall. Aber insbesondere bei „Seltsame Materie“ musste ich noch diesen Schock verwinden, neunzehn Jahre lang irgendwo gelebt zu haben, wo ich überhaupt nicht hinpasste, und wo ich um mein Leben fürchtete. Und wenn das die ersten neunzehn Jahre im Leben eines Menschen sind, dann wird das bleiben, fürchte ich, bis zum Schluss. Bei „Alle Tage“ ist es eben so, dass im Hintergrund der Geschichte oder der Figur, die erzählt wird, ein Krieg steht. Dann gehört Gewalt einfach zum Thema. Und die Fremdheit der Hauptfigur ist ja auch sehr mannigfaltig. Er ist nicht nur ob-

wie die Kompositionsprinzipien. Trotz der Tatsache, dass einige der preisgekrönten Erzählungen der Sammlung auch eigenständig erschienen sind, überlappen und verwischen sich die Grenzen zwischen den zehn Geschichten – als würden sie ähnlich zu Moras Programm der Deterritorialisierung einen in Teilen zersetzten aber als Einheit verschränkten Textkorpus modellieren:

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: 10).

Mora interpretiert hiermit auch das Leitmotiv und den Titel der ersten Erzählung (bzw. des gesamten Bandes), einen Begriff der Elementarteilchenphysik. Die aus seltsamen Teilchen (dem sogenannten Strange-Antiquark) bestehende seltsame Materie zerfällt unter normalen Bedingungen in eine stabile, nicht-seltsame Materie – wichtiger jedoch als ihre rätselhafte und verstörende Kuriosität ist laut Mora die Vorstellung, wie aus den Elementarteilchen (die kleiner sind als Erinnerungen) neue Teilchen entstehen, quasi durch eine Art Instabilität oder „Deterritorialisierung“. Dass Mora diese, ihre Strategie der Beschreibung – ja der Sichtbarmachung der „allumfassende[n] Armut des Lebens“ (Mora 2007: 4) im ostmitteleuropäischen Grenzdorf – mit einem räumlichen Begriff beschreibt, ist nicht unbedeutend. Deterritorialisierung wäre zwar auch im physischen Sinne eine naheliegende Analysekategorie für die Erzählungen, die in der Grenzregion spielen und demzufolge die (Territorien durchziehenden) Bewegungen von Menschen in Form von Reisen, Migration oder Flucht, bzw. deren Konsequenzen problematisieren. Gemeint und für die Textanalysen vom heuristischen Belang ist aber des Weiteren auch die translokale Dimension dieser Bewegungen, d.h. die Vernetzung lokaler Referenzen, die „Momente des ‚zwischen‘ und ‚durch‘ Lokalitäten hindurch Konnektierenden“ (Hepp 2004: 163). Versucht man die *Seltsame Materie* diesbezüglich zu „zerfasern“, so werden auch Zusammenhänge zwischen Körper (sowie Raum und Bewegung bzw. Grenzüberschreitung) und Sprachkörper (sowie Zeitwahrnehmung) sichtbar.

Die Fragmentarität und Orientierungslosigkeit als primäre Erfahrungen der meisten Figuren und als Konsequenzen der Erzählweise werden in Moras Geschichten durch den Umgang mit den physisch verfassten und demzufolge lokal verorteten menschlichen Körpern modelliert. Diese scheinen sich nämlich in ihrer Ganzheit aufzulösen und selber Grenzverletzung

ektiv fremd, also ein Exilant, sondern ist auch ein Charakter, der leider damit geschlagen ist, mit dieser Fremdheit als Konstitution“ (Biendarra 2007: 4).

gen zum Opfer zu fallen (und die Grenzgänge dieser Art prägen die Texte nicht weniger, als die behandelten politisch-geographischen Grenzüberschreitungen). Die Körper der Figuren tragen Spuren der Vergangenheit und von gewaltsamen Verletzungen ihrer Grenzen: Narben und Wunden sind Leitmotive in den Erzählungen. Die Hände des Vaters in *STILLE.mich.NACHT* sind voller bleibender Verletzungen („Vater trägt viele Farben an seinem Körper. Lila und Gelb. Grün. Braun. Der Atlas seiner Reise. Vieles ist unter Vater Haut gelangt bei seinen Unfällen: Sekrete, Mineral, Fremdkörper, Sprengsel, Einschlüsse, weißes wildes Fleisch. Bei Vergiftungen soll die Haut ganz blau werden. Wie eine Zwetschge“ – 36-37), der Försterbruder in *Buffet* hat nach der Gallenoperation eine kreuzförmige Narbe an dem Bauch, seine Verlobte hat „eine rote Narbe quer über der Stirn“ (178). Dass diese Traumata die Grenzen zwischen dem Körperinneren und der Außenwelt (oder der Natur) betreffen, wird insbesondere augenfällig bei Beschreibung des bereits erwähnten Angriffs auf den Dolmetscher an der Grenzwächterstation:

[Der Mann] fuchelt weiter mit der Klinge, sein Arm lang wie ein Affenarm, und schwingt durch die Luft und dem Dolmetscher quer übers Gesicht.

Wir stehen alle nur da, die Insassen und die Verstärkung, die gerade eingetroffen ist, und schauen ins Gesicht des Dolmetschers, wie es aufgeht, wie eine Blüte, wie wenn die Rose plötzlich ihr Inneres herausstülpt. Die Klinge hat ihn an den Lippen getroffen, oben am Rand. Wußtest du, daß Lippen innen zuerst weiß sind, bevor sie ganz rot werden? (29)

Die Lippen bzw. der Mund sind hier offenbar nicht nur metaphorische Spiegel der Tätigkeit des Übersetzers (die der Fremdsprachigkeit oder der oft betonten Stummheit oder Schweigsamkeit vieler Figuren entgegenzusetzen ist), sondern sie stellen auch eine charakteristische Grenzposition zwischen Innen und Außen dar. Eine ähnliche Funktion erfüllen auch die Augen als Zwischenräume (von der Unsichtbarkeit war bereits die Rede) und die Ohren, die als Organe der Wahrnehmung mit einer Vermittlungsfunktion der Außenwelt versagen – manchmal, wie in dem oben zitierten Beispiel der Mund, infolge gewaltsamer Anfälle. Am Ende der zweiten Erzählung wird der Grenzwächter beispielsweise durch das Blut seines Kollegen taub: „Und da trifft es mich schon. Es ist warm und feucht und klatscht gegen mein Ohr, wie Schlamm, wie Dreck, es riecht bloß anders. Es macht mich taub. [...] Ich fasse mir ans Ohr: an meinen Fingern Schlamm und Blut. Fisch, sage ich, Scheiße, Fisch. Dein verdammtes Blut klebt in meinem Ohr“ (51-52).¹⁹ Die Sinnesorgane, die Reize aus der Außenwelt vermitteln und in diesem Sinne Grenzzonen sind, können ihre Funktion nicht erfüllen. Problematisiert wird dies in der ersten Erzählung am bereits erwähnten Beispiel des Sehens bzw. Unsichtbarwerdens, in der

¹⁹ Zur Analyse dieser Szene sowie weiterer „beklemmende[r] Sprachbilder von Löchern und Schnitten“ vgl. Lang; Schimanski 2010: 7.

zweiten Geschichte im Fall des Hörens. Bereits im Titel (*STILLE.mich.NACHT*) wird durch die abrupte Unterbrechung des Weihnachtsverses u.a. die Bedeutung der Stille für die nächtliche Arbeit des Grenzwächters hervorgehoben. Das Hören ist von dem ersten Satz an ein Thema: „Es ist ganz dunkel hier. Und still. Man hört einfach alles. Man hört es. Daß sie kommen [...] Nichts davon sieht man. Die Manövergruppe hat keine Nachtsichtgeräte [...] Wir können nur horchen. Horchen ob“ (21). (Die Zweideutigkeit des Wortes „Stille“ – und auch die analoge Randposition von Mund und Ohr – wird in diesem Kontext auch spielerisch zitiert, als davon erzählt wird, dass „die aufgepflügte Erde Geräusche macht wie Säuglingsschmatzen“ – diese Laute kehren später leitmotivisch wieder – 22). Das Hören wird nicht nur nach der Verstopfung der Ohren durch Blut am Ende problematisch, sondern auch schon früher („Nicht lockerlassen, ruft Fisch zurück. Der Wind schlägt seine Stimme hin und her, ich höre nur jede zweite Silbe. Es könnte auch sein, er hat gesagt: Nicht *locken* lassen“ – 44). In der dritten Erzählung (*Der See*) wird nach dem Sehen und Hören das Sprechen zur Herausforderung: leitmotivisch wird wiederholt, dass Großvater nichts sagt und auch ihre Enkelin stumm bleibt. In *Die Lücke* wird die Reihe mit dem Riechen fortgesetzt²⁰: Die Mutter versucht zwar durch Hypoklorit Gerüche zu beseitigen, der Erzähler nimmt aber paradoxerweise auch diese Tätigkeit und noch vieles mehr gerade olfaktorisch wahr. Den Spitalaufenthalt der Mutter beschreibt der Erzähler mit dem Satz „Ihr Geruch ist kalt geworden in der Wohnung“ (74), die Anwesenheit des Vaters und Luisas nimmt er als „Lavendelgeruch, Cognacgeruch [...] Kein Hypochlorit“ (77) wahr und als er die Leiche der Mutter entdeckt, schreibt er auch „Als ich nach Hause komme, rieche ich es. Die Sauberkeit“ (110). Die Problematisierung der Sinneswahrnehmungen als eine Art von Grenzgängen, zusammen mit den traumatischen Verletzungen der Körpergrenzen (mit den Narben und Wunden) sind Modelle des Zerfalls, der gewaltsamen Verletzung der organischen Ganzheit des Körpers. Sprachlich und narratologisch manifestiert es sich in der Vervielfältigung der Erzählstimmen, der erwähnten Fragmentarität der Erzählweise und in der metonymischen Wahrnehmung der Körper und in der Fokussierung auf einzelne Körperteile oder Fragmente.

²⁰ Die obigen Wahrnehmungsformen werden in den hervorgehobenen Erzählungen zwar am intensivsten thematisiert und problematisiert, sie spielen jedoch auch in anderen Geschichten eine wichtige Rolle. In *Der Fall Ophelia* wird die veränderte Wahrnehmung im fluiden Medium des Wassers zum Thema: Das Wasser greift mir in die Ohren, drückt und hält mich fern vom Rand...Ich sehe, wie mein Herz unter dem Badeanzug schlägt. Ich höre die Luftblasen [...] an der Oberfläche zerplatzen“ (116). Durch eine Art Verlust der alltäglichen menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit wird das Mädchen einer Pflanze ähnlich – dadurch wird sie auch von den verbalen Angriffen der Außenwelt geschützt: „Ich schwebte [...]. Meine Arme und Beine fliegen wie Wasserpflanzen“ (116); „Ophelia, ruft mich der Meister, aber ich höre ihn nicht“ – 114).

In der zweiten Erzählung erscheint die Geliebte des Grenzwächters lediglich als Schulter („Meine Stirn drücke ich gegen ihre kupferfarbene Schulter [...] Ich weiß nichts. Sie wisse auch nicht warum, klingt die Schulter weiter [...] Die Schulter bewegt sich“ – 26), der Fluchthelfer und die illegalen Grenzgänger zeichnen sich in *Der See* durch ihre Füße aus („Wie weiß sein Fuß auf den Fliesen steht. [...] Wir denken an Großvaters Füße in den grauen Fußlappen, die jetzt im Bach waten. An den nackten Fuß des Fremden“ – 65). Ähnlich verhält es sich mit dem Mund einer Frau in *Die Lücke*: „Nun sag schon was, wie geht es ihr? Die Frau, die mich das auf dem Nachhauseweg fragt, hat einen gierigen schiefen Mund. [...] Und deinem Vater? fragt der Mund. [...] Ich gehe schneller, als der Mund, er muß mir hinterherfragen: Und was ist mit ihr?“ (80).

Metonymische Strukturen finden sich nicht nur im Kontext der Problematisierung oder der Versprachlichung sinnlicher Wahrnehmungen, sondern auch bei der Thematisierung der Herkunft und der Identitäten der Figuren. Die angezündeten und abgeschnittenen Haare der Erzählerin sind in der titelgebenden Erzählung die erste Materie, die sich „seltsam“ verhält („manche Strähnen waren seltsamerweise gar nicht am Ende verbrannt, sondern erst weiter oben“ – 10), nicht weniger „seltsam ist“, als die Haare im Garten begraben werden (11), quasi als Präfiguration des Hinterlassens des Dorfes beim Aufbruch in die Schauspielschule „in Vaters Anzug“ (19), um ohne Mädchenhaare angestarrt zu werden (Die anderen Mädchen starren auf meinen Kopf. Ein fast unsichtbarer goldener Flaum bedeckt ihn“ – 18²¹). Das Kopfhaar steht hier nicht nur in der klassischen Bedeutung (es signalisiert Würde, Weiblichkeit, usw.), sondern es ist auch als Spur der in den Körper hineingeschriebenen Zugehörigkeit zu deuten. Die Figuren werden zumeist mit Hinweis auf die Haarfarbe definiert („Im Dorf sind wir bekannt als [...] die mit den goldenen Haaren“ – 58 „uns [wachsen] goldblonde Haare“, „Sie [die Mutter] ist so schmal, so schwarzhaarig“ – 15, „Er wird acht Kinder zeugen. Goldblond“ – 16), nichtdestoweniger wird häufig die Schönheit des Äußeren betont, so dass diese sogar in der Benennung der Figuren zum Topos wird („Mein Bruder ist schön“ – 16, mein schöner Bruder ist fort“ (68), „mein schöner Priesterbruder“ – 173). Ausgewählte Körpermerkmale (Schönheit, Haarfarbe) werden dadurch nicht nur beinahe als Inbegriff der Persönlichkeit und damit als Zeichen ihrer Individualität (oder sogar des Außenseitertums) akzentuiert, sondern sie verweisen in nicht zu übersehender Weise auf die Herkunft: „Tante Ella ist der Meinung, unsere goldblonden Haare seien ein Erbe der Grafen“ (12). Indem sich das Mädchen vor der Prüfung in der Schauspielschule mit dem Trimmer die Haare gerade schneidet, wird sie frei von der zwingenden, festlegenden, je-

²¹ Die Textstelle wird auch in der letzten Erzählung *Ein Schloß* zitiert: Das Mädchen erscheint mit Ohrringen der verstorbenen Mutter: „Ein Mädchen steht hinter mir in der Dachluke. Ein Gesicht wie eine Porzellanschale und überhaupt keine Haare auf dem Kopf. Aber sie ist auch nicht kahl. Goldener Flaum bedeckt ihre Kopfhaut“ (240).

doch kontingenten Abstammung: „Wenn sie mich fragen, werde ich sagen, daß ich nirgends herkomme und niemanden kennen. Es gibt mich einfach nur so“ (16). In *Durst* erweist sich jedoch diese Freiheit als unmöglich: „Ich betrachte mich in Spiegeln neonbeleuchteter Kaufhäuser. Ich trage teure Kleidung. Und dennoch komme ich mir schlecht gekleidet vor. [...] Und ich merke es sind nicht die Kleider. Es ist das Gesicht. Die Augen. Es ist das, was man nicht verlieren kann: die Herkunft. Den Blick eines Proletarierkindes. Ohne Vaterland“ (218). Die bildliche und narrative Körperzentriertheit (Metonymisierung des Körpers im Text, Versprachlichung und Problematisierung der sinnlichen Wahrnehmung) wird somit zum Grundstein der von Mora beschriebenen Deterritorialisierung, der dichten Beschreibung der „Faser“, aus der die „Heimat wie aus einer einzigen zusammengeordneten Materie“ zu bestehen scheint (19).

Die Fragmentarisierung der Körper, die Problematisierung der Wahrnehmung, kurzum die Dekomposition oder der Verlust der Körperganzheit zeigen sich des Weiteren in einer besonderen Weise auch durch räumliche Komponenten. In der Forschungsliteratur wurde oft genug betont, dass die Fremdheit der Figuren räumliche, territoriale Komponenten hat, so dass die Außenseiterposition sich auch in Form der geographischen Randlage manifestiert.²² So wohnt u.a. die Familie in *Der See* abgekapselt, hinter einer grauen Kalksteinmauer, „die uns von zwei Seiten vom Dorf trennt [...] Unser Haus ist das unterste im Dorf, das letzte Ende“ (55). Des Weiteren werden häufig Transgressionen der Grenzen zwischen inneren geschlossenen und äußeren offenen Räumen thematisiert und problematisiert, quasi als Pendant zu den behandelten Grenzverletzungen. Die geträumten Räume erscheinen als bedrohliche, geschlossene Gebäuden und sind als Projektionsflächen realer Ängste der Figuren zu deuten. Das Mädchen in *Seltsame Materie*, das vom Ausbruch aus dem Dorf und dem Schauspielberuf träumt, träumt oft von einem Schloss, von dem sie nicht fortkommen kann: „Einmal, in einem Traum, schrumpfte das ganze Schloß um mich herum zusammen, und wäre ich nicht mit reichlich Schürfwunden durch ein winziges Fenster entkommen, es hätte mich zusammengedrückt. [...] Niemand, den ich kenne, hat Träume wie ich“ (13 – der letzte Satz ist dabei nicht nur auf die Zukunftspläne, sondern auch auf den Alptraum zu beziehen). In *Die Lücke* hat die Mutter vor ihrem Selbstmord einen über Jahre wiederkehrenden Traum: „Ich liege in einem weißen Haus, vielleicht ein Sanatorium, ein Schloß“ (86). Als sie schon ärztlich behandelt wird, gesteht sie: „Heute bin ich dahintergekommen, was dieses Haus ist. [...] Es ist ein Irrenhaus, sagt Mutter. Ich liege in einem Irrenhaus“ (87). Die Figuren werden auch in der dritten Erzählung an Orte versetzt, die die Grenzüberschreitung von Innen nach Außen bzw. zwischen Unten und Oben erfordern und diese topographischen Grenzgänge hängen (auch in den anderen

²² Vgl. hierzu Krekeler 1999 und Geier 2006.

Texten in *Seltsame Materie*) mit den thematisierten sonstigen Formen der Grenzübertritte (Reise oder Flucht, Kreuzungen zwischen semantischen Räumen wie vertraut und fremd, usw.) eng zusammen. Der Erzähler und sein Grenzwächter-Kollege Fisch begeben sich zu Weihnachten in ein Höhlenheiligtum des römischen Sonnengottes Mithras, der am 25. Dezember geboren worden sein soll:²³

In der Höhle ist es stockfinster und es riecht nach Urin. Ich bleibe stehen, plötzlich fürchte ich wir könnten in einer Latrine gelandet sein, einen Schritt weiter und ich versinke in mannshoher Scheiße. Ich denke daran, wie das sein kann, die Höhle ist genau auf der Grenze, hier kommt kein Mensch her, weder von hier noch von drüben, wie kann es dann sein, daß selbst hier alles vollgepißt ist. [...] (42)

Fisch macht die Lampe aus. Wir schweigen eine Weile. Riechen die Erde und den Uron [...] Und wieder hört man, wie er den Speichel zwischen den Zähnen schäumen läßt. Aber er spuckt nicht. [...] Ich denke an Vater, der den Weltatlas unter seiner Haut trägt, der zurückgekehrt ist. [...] Dann sagt Fisch nicht, während er an mir vorbei zum Eingang geht und den Kopf hinaus ins Tageslicht steckt: Wahrscheinlich ist diese Gegend von Gott gemacht als eine Art Prüfung, man muß hier noch mal durch das Schlimmste, bevor man endlich drüben ist. (43)

Bevor wir gehen, pissen wir in die Höhle (44).

Wichtig ist hier nicht nur die augenscheinliche Anhäufung der Grenzsituationen (Dunkelheit vs. Tageslicht, Heiligkeit vs. Profanität, Ge- bzw. Verborgtheit vs. Geborenwerden / Zur-Welt-Kommen) und ihre Korrelation mit der von den beiden Grenzwächtern vertretenen amtlichen Überwachung der Grenze, oder wie die Heiligkeit der christlichen Weihnachtsfeier in der Erzählung (wie auch schon in dem Titel *STILLE.mich.NACHT* subvertiert wird.²⁴ Aufmerksamkeit verdient vielmehr die Tatsache, dass die bereits behandelten Verletzungen der Körpergrenzen in Form von Wunden und Traumata (Vater trägt den „Weltatlas unter seiner Haut“, vgl.: „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“ – 36) oder die ebenfalls schon erwähnte Verhinderung der Wahrnehmung (Fisch hat eine „ungewohnte Stimme“ und ist in der Höhle „unsichtbar, ich kann das Gesicht nicht erkennen“ – 43) mit körperlichen Exzessen verbunden werden („ich versinke in mannshoher Scheiße“, „alles [ist] hier vollgepißt“, Fisch lässt „den Spei-

²³ Vgl. Clauss 1990.

²⁴ Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich an der Textstelle, als die zwei Grenzschrützer beim Kontrollgang ein Paar auf der Flucht mit den Namen Josef und Maria festnehmen und dabei über die Unmöglichkeit bzw. Absurdität dieser Korrelation reflektieren (44). Mehrere Erzählungen – die übrigens fast alle die Kontingenz aber auch die fatalen Konsequenzen des „Hineingeboreneins“ in eine Welt problematisieren – spielen wohl nicht ohne Grund gerade zu Weihnachten. Die Heiligkeit des Mythraskults wird ebenfalls satirisch demonstriert: „Im Schein der Lampe sieht man, daß die Höhle gar keine ist. Es ist nur ein winziges Erdloch, zwei Männer haben kaum Platz darin. Und es ist nichts drin, nicht einmal ein Stein“ (42).

chel zwischen den Zähnen schäumen“, „[b]evor wir gehen pissen wir in die Höhle“).

Dass die Thematisierung körperlicher Exkreme in den Texten nicht nur eine illustrative Funktion (Durchbrechung von Tabus) erfüllt, beweist ihre Relevanz auch in den anderen Erzählungen. Spucken und Speichel sind Leitmotive der zweiten Erzählung („Aus dem Mundwinkel meines Bruders tropft etwas Speichel herab, er fängt es mit einem zerknüllten Taschentuch auf“ – 40). In *Der See* wird das Bettnässen zum Pendant des erlebten Sterbens, als Treiben im umliegenden Wasser des Totenreiches, das wiederum mit dem Leben und Auskommen der Familie (Großvater bringt Fremde illegal ans andere Ufer), bzw. mit Ophelias Tod im Prätext der vierten Erzählung in Analogie zu betrachten ist:

Ich bin leicht wie ein Kind, mein Körper ist ein Boot.[...] Es soll mich hinübertragen bis morgen früh. [...] Und auf einmal weiß ich, mein Schlaf hat mich getäuscht: dieses Dahintertreiben unter dieser hellen Sonne ist der Tod.
Ich liege auf dem Rücken, bewege meine eiskalten Finger, das Wasser des Sees, das glatt unter mir legt, ein graues Laken, und ich flüstere: Ich bin tot. [...] Ich bin tot, flüstere ich. Ich fühle, wie sich meine Blase zusammenzieht. Jemand berührt warm meine Finger, und mein schöner Bruder flüstert auf meine Stirn: Du bist nicht tot, Idiotin. [...] Wenn du ins Bett pißt, schmeiß ich dich vom Dach, Idiotin. (64-65).

Urinieren wird häufig weniger direkt mit dem Sterben verbunden, jedoch weiterhin naturalistisch thematisiert, als unvermeidbares Zeichen dafür, dass sich die Subjekte an der Grenze zwischen Gesundheit (Ganzheit) und Krankheit (Verlust der Ganzheit) bewegen. Der Großvater nach der Entziehungskur in *Durst* wird wie folgt beschrieben:

Aber Großvater macht sich nichts aus Kotzen. Er kotzt auch, wenn er trinkt. Die mit Urin und Erbrochenem verschmierte Bettwäsche weicht Abende lang in der Badewanne. [...] Großvater dagegen hat sich seit der Entziehungskur verändert. Sein riesiger Körper ist erschlaft, als ob seinen Zellen nicht nur der Alkohol, sondern auch die Lebenssäfte entzogen worden wären. [...] Es wird nur von der fischweißen Haut zusammengehalten. Gäbe es die Haut nicht, würde einfach alles von ihm abfallen“ (213-214).

In *Die Lücke* gehört wiederum der Urin – zusammen mit den Tränen – zu jenen körperlichen Exkrementen, die als pathologisch empfunden werden:

Als die Nachbarin wenige Minuten später aufsteht, bleibt auf dem Stuhl ein Fleck zurück. Die Frau trägt eine Thermohose. Vielleicht ist eine Windel darunter. [...] Und Mutter sitzt da neben dem Fleck [...] und weint jetzt schon ununterbrochen [...]. Noch ist Zeit, wegzulaufen, denkt sie, aber da wird sie aufgerufen, also erzählt sie, hundertmal stockend, daß sie seit acht Wochen ununterbrochen weinen muß (84-85).

Als sie behandelt wird, übernimmt sie auch diesen Geruch und als eine weitere Körperflüssigkeit wird in diesem Kontext Schweiß thematisiert („Auch sie riecht danach [nach Schweiß]. Ihr Haar nach Schweiß, ihre Nasenflügel, ihr Nachthemd nach etwas zwischen Urin, Schweiß und

Dauerwellenwasser“ – 107). In diese Reihe lässt sich auch die Sexualität stellen, die dieselbe Körperzentriertheit bzw. ein Reduziertsein auf den Körper charakterisiert, wie die Akte der Gewalt²⁵. Inzestuöse oder pädophile Verhaltensweisen und verbale sexuelle Gewalt werden im Erzählband häufig genug thematisiert (*Am dritten Tag sind die Köpfe dran, Buffet, Durst*), in *Die Lücke* kommt aber besonders prägnant zum Vorschein, wie Sexualität in den Erzählungen mit der Art und Weise der Versprachlichung des Körpers zusammenhängt. Als er ihre Annäherung ablehnt, beruft sich die Mutter auf ihren Umgang mit Exkrementen bei der Kinderpflege („Liebe. Raffgier. Sie faßt mich an. Am liebsten meine Brust und meinen Hintern. Wie schön du bist, sagt sie. [...] Ich habe dir den Hintern gewischt, du Bastard [...] Ich habe in deiner Scheiße gewühlt“ – 96). Als er nach dem Beischlaf mit der Mutter seine „Erektion heiß und schmerzlich“ (104) erlebt, dann hinausgeht und sich an den Stamm eines Apfelbaums lehnt, wird eine Ausbruchsphantasie aus dem eigenen Körper nachgezeichnet: „Ich wünschte, ich könnte sie [meine Haut] aufschlitzen und sie herauskullern lassen und mich anfühlen, wie noch als Kind, nur weiche Haut. [...] Ich wünschte, ich könnte mich erbrechen. Mich aus mich hinausbrechen“ (104)²⁶. Der zumal fragmentarisch wahrgenommene, durch Exzessen und Gewalt in seiner Ganzheit und Gesundheit verletzte Körper erscheint hier als ein durchzubrechender, geschlossener Raum. Die titelgebende „Lücke“ verweist somit nicht nur auf die (traumatischen, unerzählbaren) Leerstellen der Erinnerung („Ich erinnere mich nicht, wann das angefangen hat. Irgendwo ist eine Lücke“ – 78, „Die [Wahrheit] kenne ich nicht. Leere Lücken füllen“ – 91), oder auf die verletzte Körperdistanz („Sie sitzen nebeneinander. Schulter an Schulter. Lückenlos“ – 83) und auf die Angst der Mutter vor dem Selbstverlust („Ein dunkles Loch in der Mitte, sagte Mutter, bevor man sie zuletzt einwies. Ich fühle mich wie ein Klumpen Teig mit einem dunklen Loch in der Mitte. [...] Alles fällt ins Loch – 100). Die Lücke verkörpert zudem (auch als Ort der Exzesse und Ausbrüche) die behandelte Randposition an der Grenze zwischen geschlossenen und offenen Räumen, zwischen Körperinnerem und Außenwelt.²⁷

²⁵ Vgl. hierzu Reemtsma, der auch neben der Gewalt auch eine andere, eine positive (da freiwillige) Erfahrung der Reduziertheit auf den Körper erwähnt, nämlich die Sexualität (Reemtsma 2009: 128).

²⁶ Eine ähnliche „grenzüberschreitende“ Bewegung wie bei den obigen körperlichen Transgressionen, aber in ganz gegensätzlicher Richtung thematisieren die Erzählungen von dem übermäßigen Trinken und Essen. Vgl. hierzu die Beschreibung von Großvaters letzten Minuten vor dem Erbrechen in *Durst* und die Beschreibung des Trinkens ebd. „Großvater ißt. Er ißt wie im Wahn. Er ißt für Onkel Fred. Er wächst vor meinen Augen“ (206); „Und trinkt ihn hinunter. Hinunter in eine Tiefe, die außerhalb seines Körpers liegen muß. Er trinkt ihn irgendwohin in einen endlosen, dunkeln, salzigen Schacht“ (204).

²⁷ Zur Interpretation der „Sprachbilder von Löchern und Schnitten“, die „auf die entfremdeten Körper der Anderen“ verweisen vgl. Lang; Schimanski 2010. Die – oben bereits behandelte – metonymische Fokussierung auf einzelne Körperteile richtet sich auch häufig auf Glieder, die durch eine „Wunde“, einen Schnitt oder ein Loch zu einem offensichtlichen Grenzraum

Sowie aber die körperlichen Exkremente nicht nur als Spuren von Gewalterfahrungen zu deuten sind, so sind auch die Ausbruchsversuche – und phantasien nicht notwendigerweise nur als Reaktionen auf diese zu betrachten und damit auch zum Scheitern verurteilt. Bei der Beschreibung der Reaktionen einer (ausnahmsweise auch namentlich benannten) Figur in *Die Sanduhr* auf die körperlichen Veränderungen beim Heranwachsen werden die schon bekannten körperlichen Exzesse thematisiert, allerdings nicht mehr als Grenzverletzungen infolge gewaltsamer Akte, sondern als natürliche Konsequenzen der Grenzsituation in der Pubertät:

Annina schwitzt. Ihre Haare sind fettig. Überall sondert sie etwas ab. Sie riecht an sich. Sie riecht nach Fleischkäse, Vanille und geronnenem Blut. Sie kratzt sich am Kopf, unter ihren Fingernägeln bleiben weißgelbe Schuppenreste. Sie ist nicht mehr kinderschön. Sie leidet daran (198).

In diesem Alter befinden sich gerade auch jene Protagonisten in anderen Erzählungen, die ihre Entgrenzung oder sogar Entkörperlichung durch Einswerden mit der Natur,²⁸ mit einer anderen „Materie“ erleben: So wird für Ophelia in der fünften Erzählung (*Der Fall Ophelia*) der „Wasserleib“ zum identitätskonstitutiven Zufluchtsort vor der Ausgrenzung von der Überwasserwelt: „Das Wasser greift in meine Ohren, ich höre nicht von dem, was im Dorf passiert. [...] Ich werde flach, wie eine Comicfigur“ (123).

Eine andere ähnliche Möglichkeit, dem einschränkenden Umfeld im Grenzdorf durch eine Art Transgression Widerstand zu leisten, liefert das Schreiben, die Dichtkunst.²⁹ Diese wird der Reflexion ähnlich in *Die Sand-*

zwischen der Außenwelt (dem Boden) und dem Körper(inneren, dem verkleideten Körper in Schuhen). So starrt in *STILLE.mich.NACHT* der Erzähler stets auf den schwarzen, schmutzigen Zeh eines Flüchtlings, der durch ein Loch in seinem Schuh stets sichtbar wird (30). Solche Zehen, von Spuren der Natur oder von Traumata verfärbte (schmutzige oder blaue, schwarze, usw.), verwandelte Körperteile sind auch Leit motive in den Erzählungen. Vgl. hierzu die Beschreibung des väterlichen Körpers in der zweiten Erzählung („Er [Vaters Finger] scheint sich zu verfärben, wie Vater selbst. Vater trägt viele Farben an seinem Körper. Lila und Gelb. Grün. Braun. – 36) oder die Reflexion des Erzählers über seinen Kollegen ebenda: („Ich höre, [...] wie er Erdklumpen zwischen den Zähnen hervorwürgt“ – 51).

²⁸ Besonders offensichtlich wird dies in dem Fall von Ophelias erwähnten „Verwandlung“ in dem Wasser. Die körperliche Vereinigung mit der Natur gehört auch in anderen Geschichten zu den Leitmotiven (u.a. in *Die Lücke* wird sie bei der behandelten Szene vom leidenschaftlichen Umarmen des Apfelbaumes thematisiert und in *Seltsame Materie* durch die Begrabung der Haare).

²⁹ Diese kann man in einem gewissen Sinn (als Überschreitung der Grenze zwischen Materiellem und Immateriellem, Vergessen und Erinnern, usw.) auch als körperliche Transgressionen betrachten. Vgl. hierzu Pethes: „Wenn Benjamin schreibt: ‚Beachte die Hand, wie sie auf dem Blatt die Stelle sucht wo sie ansetzen will. Schwelle vorm Reich der Schrift [VI 200], dann ist das Schreiben als eben jene Geste gekennzeichnet, die als körperliche *transgression* in einen Bereich jenseits der Grenze diesen konzeptionell allererst konstituiert. Schreiben ist eine durch die Hand geleitete, produktive, materielle und a-repräsentative Geste des Entwurfs eines neuen Feldes [...] Als Geste überschreitet und konsolidiert Schreiben zugleich

uhr zwar als verdächtig angesehen („Was denkst du soviel nach, fragt Großmutter, nur Idioten denken soviel“ – 213, „Warum schreibst du so was? Bist du wirr im Kopf?“ – 214³⁰). Doch ist es letztendlich nur die Schreibmaschine (und nicht die Schuhe), die die Sechzehnjährige in ihrer Reisetasche mitführt, als sie durchs Fenster klettert, um „im Gewand der Fremden“ zum Bahnhof zu laufen und von zu Hause aus abzureisen. Bevor die Erzählerin aber in erster Person über ihre Flucht berichtet, wird auch davon erzählt, wie dasselbe einem Mädchen passiert:

Ich denke über dieses Mädchen nach, das vor kurzem von zu Hause weggelaufen ist. Sie geht in meine Schule, aber ich wußte bis dahin gar nicht, daß es sie gibt. Aber dieses Mädchen kannte auch sonst niemand. Bis sie weglief. Der Direktor hat ihr eine Verwarnung erteilt. [...] Nach den Gründen befragt, zuckt sie lange Zeit nur mit den Achseln, obwohl uns das in der Schule verboten ist, dann kann sie schließlich nur eins sagen: ihr Vater trinkt. (215).

Aufgrund der wiederholenden Strukturmerkmale der Erzählungen ist auch hier anzunehmen, dass die Erzählerin den Fall nicht einfach nachahmt – vielmehr werden hier die unterschiedlichen Fremderfahrungen (die Fremden wundern sich über das Mädchen, die Erzählerin empfindet sich als fremd) auf die für das Schreiben nötige Distanz zu sich selbst bezogen, indem sichtbar gemacht wird, wie sich dabei Objekt und Subjekt des Erzählens zueinander verhalten. Auch an dieser Stelle zeigt sich, dass bei der Thematisierung der Ausbruchsbewegungen und Transgressionsprozesse in den Erzählungen Körper und Sprachkörper verschränkt werden, wie es beispielsweise auch im Umgang mit Fragmentarität der Fall war.

Die Problematisierung von Bewegungen, die Dynamik von Räumen und Überschreitungen (oder gerade ihr Fehlen) bestimmen auch die narrativen Strukturen in dem Text. Das erzählerische Präsens (der beinahe vollständige Verzicht auf das Präteritum) bzw. der stetige Wechsel der Zeitebenen und der Außen- und Innenperspektive lassen sich einerseits, wie bereits gezeigt, als Verkörperung der Modalität einer allgemeinen Orientierungslosigkeit (der Figuren und des Lesers) oder als Modellierung einer traumatisierten Gegenwärtigkeit deuten. Die Störungen der narrativen Progression verweisen andererseits auch auf eine Bewegungslosigkeit, der im Text eine besondere Relevanz zukommt. Die lähmende Zuständigkeit als allgemeines Merkmal des Dorfmilieus³¹ steht nicht nur mit den Bewegungen und Aus-

die *verge* zwischen Erinnern und Vergessen, Konstruktion eines Textes und Destruktion der Bezüge zur Vergangenheit, Unmittelbarkeit und Dispersion der Referenz“ (Pethes 1999: 122).

³⁰ Laut Andrea Geier zeigt sich in dem Satz „Möglicherweise bin ich tatsächlich wirr im Kopf“ (216), wie die Fremdrede zum Teil der Figurenrede wird, d.h. wie Selbst- und Fremdbilder einander gegenseitig durchdringen bzw. wie Fremdbilder von den Figuren übernommen (da nicht als zitierte Rede markiert) werden (Geier 2008: 126).

³¹ Auf die theoretischen Ansätze zu den Zusammenhängen zwischen Raum (bzw. Ort) und Zeit, so u.a. auf den räumlich bedingten Gegensatz zwischen der messbaren, linearen Zeit

bruchsversuchen der Figuren im Gegensatz, sondern diese ist zumal auf konkrete körperliche Behinderungen zurückzuführen (sie spiegelt die Körpergeschichte wieder) und ist auch von dem politisch-geschichtlich Kontext nicht unabhängig. In der letzten Erzählung des Bandes (*Ein Schloß*), die zumeist als kafkaeske Allegorie Osteuropas interpretiert wird, sind die schon bekannten geschlossenen Räume mit körperlichen Exkrementen vorherrschend, die hier allerdings auch von politischen Allusionen durchzogen sind („Hinter der Tür schon eingetrockneter menschlicher Kot mit einer schwarzblütigen Damenbinde obendrauf. [...] Was denkst du, wie's hier früher war? Ins Schloß rein und als erstes in die Ecke gekackt“ – 230). Die Ich-Erzählerin ist unterwegs zu ihrem ausländischen Vater und wird an der Grenze von einem Einbeinigen aufgehalten, der ihren Pass beschlagnahmt und sie in ein düsteres Schloss einsperrt. Der Holzbeinige gibt sich für ihren Vater aus und wird letztendlich (nach ihrem intensiven Grübeln über die Frage „was ist mir meine Freiheit wert“) vom Mädchen getötet – die politischen Konnotationen der Geschichte sind nicht zu übersehen. Zwar wird auch der Systemwechsel thematisiert („Als es mit der Besatzung zu Ende war, haben sie alle, die aus dem Dorf im Dienststanden, fortgeschickt. Auf einmal war alles eilig. [...] Nur ich, weil ich das Bein hatte, durfte als einziger bleiben“ – 231), doch herrscht eine tödliche Unveränderbarkeit, eine gelähmte Statik, die sich nicht zuletzt in dem körperlichen Behindertsein des Mannes repräsentiert. Es handelt sich aber auch dabei um keinen konkreten politischen Kontext, vielmehr manifestiert sich in den Worten des Mannes eine allgemeine, in seinen Körper und (in den Räumen des Schlosses) „hineingeschriebene“ Erfahrung: „Alle Orte sind gleich und fremd. Das wisse er schon längst, sagt Holzbein. Darum mache es auch nichts aus, ob man gesunde Beine habe oder nicht. Wenn es sich nicht lohnt, sich von der Stelle zu bewegen, lohnt es auch nicht, schnell zu sein“ (231). Mit den Worten Moras ist auch diese als eine Diktaturerfahrung zu deuten.

In ihrer Interpretation von *Seltsame Materie* im Kontext des Geflechtes mehrerer autoritärer Systeme, die das Leben in einer Diktatur kennzeichnen (und das lässt sich auch am Beispiel der Schlusserzählung zeigen), stellt die Autorin nämlich Folgendes fest:

(etwa der Chronologie der Ereignisse) und der (auch oben erwähnten) Zeitlosigkeit bzw. Augenblicklichkeit (die etwa die Zeiterfahrung infolge der Globalisierung oder die Pluralisierung, Fragmentierung der Räume verursacht) wird hier nicht eingegangen. Zur zeitlosen Zeit in der Kultur der realen Virtualität vgl. Castels 2004. Zum Verhältnis von Raum und Ort und zur Widerlegung der These vom Raum als Dimension der Gleichzeitigkeit vgl. Assmann: „Während die Rede vom Raum also eher zukunftsgerichtet und – mit den Worten Lefébvres- 'Gegenstand von Instrumenten und Zielen, von Mitteln und Zwecken' ist, ist die Rede von Orten eher vergangenheitsgerichtet und hebt eine Geschichte hervor, die an ihnen haftet und weiterhin ablesbar ist“ (Assmann 2012? 74).

Wenn in einer freien Gesellschaft ein Modell unlebbar wird, sich alte Strukturen auflösen, hat das andere Ergebnisse, denn es gibt Richtungen, in die man gehen kann, man kann sich dem Drift anschließen oder versuchen, ihm Widerstand zu leisten, sich so oder so zu emanzipieren, und auch die Strukturen selbst haben einen Raum, in dem sie sich verändern können. In einem totalitären System ist das nicht möglich. Ein totalitäres System ist seinem Wesen nach un-modern, statisch und in höchstem Maße vampiristisch, so dass den allermeisten keine Kraft für eine wie auch immer geartete Emanzipation bleibt. In einem Gefängnis kann man nirgends hingehen, höchstens Schritte tun: auf und ab (Mora 2007:4).

Die in dieser Hinsicht analogen räumlichen und zeitlichen Koordinaten der Diktaturerfahrung haben auch einen nicht zu übersehenden Körperbezug, und zwar nicht nur in Form der physischen Repression, die sich etwa in den Kontrollmaßnahmen oder Uniformierungs- und Normalisierungsbestrebungen (bei der Grenzkontrolle, im Gefängnis, in der Schule) zeigt und literarisch inszeniert wird. Der statische Raum (der Diktatur) bildet den Rahmen für die thematisierten exklusiven, gewaltigen Diskurse der Grenzziehung, der Ausgrenzung, die von den Erzählerfiguren, durch vielfältige Diskurse der Entgrenzung und Grenzüberschreitung durchkreuzt werden und Dimensionen transkultureller Übersetzung eröffnen. Damit wird auch die von Mora angesprochene Nicht-Modernität angegriffen – als eine immerhin politische Dimension des Textes, die weder auf den anfangs erwähnten „real Existierenden“ zu reduzieren, noch von den Kompositionsmerkmalen zu trennen ist.

Literatur

- Assmann, A.: Der Kampf um die Stadt als Identitätsverankerung und Geschichtsspeicher. In: Eigler, F. & Kugele, J. (Hg.): *Heimat. At the Intersection of Memory and Space* (Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung) Berlin-NY: Walter de Gruyter, 2012, S. 71-92.
- Ayata, I. et al.: „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka“. Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani. *Literaturen* 4 (2005), S. 26-31.
- Biendarra, A.: „Schriftstellerin zu sein und in seinem Leben anwesend sein, ist für mich eins“. Ein Gespräch mit Terézia Mora. *Transit* 3 (1) (2007), S: 1-10.
- Clauss, M.: *Mithras. Kult und Mysterien*. München: Beck, 1990.
- Castels, M.: *Das Informationszeitalter*. Opladen: Leske+Budrich, 2004.
- Corbineau-Hoffmann, A. & Paskal, N.: *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*. Hildesheim: Olms, 2002.

- Funk, J. & Brück, C. (Hg.): *Körperkonzepte*. Tübingen: Narr Francke Attempo, 1999.
- Geier, A.: „Niemand, den ich kenn, hat Träume wie ich“: Terézia Moras Poetik der Alterität. In: Nagelschmidt, I. (Hrsg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft*. Berlin: Frank&Timme, 2006, S. 153-177.
- Geier, A.: Poetiken der Identität und Alterität: Zur Prosa von Terézia Mora und Thomas Meinecke. In: Zemanek, E. (Hrsg.): *Literatur der Jahrtausendwende*. Bielefeld: transcript, 2008, S. 123-137.
- Hepp, A.: *Netzwerke der Medien: Medienkulturen und Globalisierung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.
- Kasaty, O.: Ein Gespräch mit Terézia Mora. Berlin, 11. März 2005. In: dies.: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche*. München: Ed. Text+Kritik, 2007, S. 223-256.
- Kegelman, R.: „Alles ist hier Grenze“. Anmerkungen zu einem Themenkomplex im Erzählband *Seltsame Materie* von Terézia Mora. *Germanistische Studien* VII. (2009), S. 99-105.
- Krekeler, E.: Grenze ist immer und überall. *Die Welt*, 10.07.1999
- Lang, B. & Schimanski, J.: Das Subjekt am Grenzübergang. Terézia Moras „STILLE. mich. NACHT“ und Yoko Tawadas „Das Leipzig des Lichts und der Gelatine“. In: Geulen, Eva (Hg.): *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 2010, S. 161-179.
- Löffler, S.: Laudatio auf Terézia Mora. 04. März 2010, S. 1-2. http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/PM_10_0304_Chamisso_Preis_Laudationes.pdf (letzter Zugriff am 15.3.2017).
- Mora, T.: *Seltsame Materie*. Reinbeck: Rowohlt, 1999.
- Mora, T.: *DAS KRETER-SPIEL Oder Was fängt die Dichterin in ihrer Zeit mit dieser an*. 2007. <http://www.tereziamora.de/downloads/Kreter-Spiel.pdf> (letzter Zugriff am 15.03.2017).
- Nousek, K.: *Pasts With Futures: Temporality, Subjectivity And Postcommunism In Contemporary German Literature By Herta Müller, Zsuzsa Bánk And Terézia Mora. (Dissertationsmanuskript)*. Cornell University, 2015.
- Pethes, N.: *Mnemographie: Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Popitz, H.: *Phänomene der Macht*. Tübingen: Mohr, 1986.

- Prutti, B. & Wilke, S. (Hg.): *Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne*. München: Synchron, 2003.
- Reemtsma, J. P.: *Vetrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition HIS, 2009.
- Tatasciore, C: *Sprache zu benutzen ist viel heikler, als man denkt. Interview von Claudia Tatasciore mit Terézia Mora*. 2009. http://www.aperandosini.eu/aperandosini/list_2_tatasciore_it_files/interview_mora_2009_dt.pdf (letzter Zugriff am 29.03.2017).
- Tatasciore, C.: Sprache als Ausweg, Sprache als Stigma. Eine Reflexion über die Mehrsprachigkeit in den Texten von Terézia Mora. *Aussiger Beiträge* 6 (2012), S. 219-236.
- Träser-Vas, L.: Terézia Moras Seltsame Materie: Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur?. *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 15 (2004), http://www.inst.at/trans/15Nr/05_08/traser15.htm (Letzter Zugriff am 15.03.2017).