Poetiken der Gegenwart

spectrum Literaturwissenschaft/ spectrum Literature

Komparatistische Studien/Comparative Studies

Herausgegeben von/Edited by
Moritz Baßler, Werner Frick,
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat/Editorial Board
Sam-Huan Ahn, Peter-André Alt, Aleida Assmann, Francis Claudon,
Marcus Deufert, Wolfgang Matzat, Fritz Paul, Terence James Reed,
Herta Schmid, Simone Winko, Bernhard Zimmermann,
Theodore Ziolkowski

Band 37

Poetiken der Gegenwart

Deutschsprachige Romane nach 2000

Herausgegeben von
Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann

DE GRUYTER

Gefördert durch einen Druckkostenzuschuss des Queen Mary College, University of London.

ISBN 978-3-11-033642-9
e-ISBN 978-3-11-033654-2
ISSN 1860-210X

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
♾ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann
Poetiken der Gegenwart?
Eine Einleitung —— **1**

Nathan Taylor
Am Nullpunkt des Realismus
Terézia Moras Poetik des *hic et nunc* —— **13**

Moritz Baßler
Realismus – Serialität – Fantastik
Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik —— **31**

Leonhard Herrmann
Andere Welten – fragliche Welten
Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur —— **47**

Silke Horstkotte
Heilige Wirklichkeit!
Religiöse Dimensionen einer neuen Fantastik —— **67**

Anne Fleig
Lesen im Rekord?
Uwe Tellkamps *Der Turm* als Bildungsroman zwischen Realismus und Fantastik —— **83**

Rolf Parr
Normalistisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur —— 99

Monika Schmitz-Emans
Alphabetisch-lexikographische Schreibweisen und die Kriterien der Postmoderne —— 115

Bernadette Malinowski, Jörg Wesche
Synchrones Lesen
Mathematik und Dichtung bei Michael Wüstefeld und Daniel Kehlmann —— **139**

Dirk Werle
Christoph Ransmayrs Poetik der Zeitlosigkeit im *Fliegenden Berg* — 155

Erik Schilling
Literarische Konzepte von Zeit nach dem Ende der Postmoderne — 173

Daniel Fulda
Zeitreisen
Verbreiterungen der Gegenwart im populären Geschichtsroman — **189**

Anne Fuchs
Poetiken der Entschleunigung in Prosatexten Wilhelm Genazinos, Julia Schochs und Judith Zanders — 213

Astrid Köhler
Große Form – kleine Form
Gegen den Strich der Familiensaga — **229**

Armen Avanessian, Anke Hennig
Der altermoderne Roman
Gegenwart von Geschichte und *contemporaneity* von Vergangenheit — **245**

Norbert Otto Eke
„Wenn ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen"
Vom Hof in Ferrara zur Villa Massimo in Rom oder: Der Autor im Betrieb — **267**

Christoph Jürgensen
Würdige Popularität?
Überlegungen zur Konsekrationsinstanz ‚Literaturpreis' im gegenwärtigen literarischen Feld — **285**

Karin Röhricht
Wettlesen am Wörthersee
Zur Funktion und Repräsentativität des Ingeborg-Bachmann-Preises für die Gegenwartsliteratur — **303**

Ewout van der Knaap
Die Rückkehr des Gesellschaftsromans?
Eine kleine Fallstudie zur literaturkritischen Wertung von Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* — **319**

Benjamin Specht
Neuigkeiten ‚vom Ende des Kapitalismus'
Markt und Poetik bei PeterLicht — **337**

Register — 357

Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann

Poetiken der Gegenwart?

Eine Einleitung

Nennen wir die Zeit *jetzt*,
nennen wir den Ort *hier*.
Beschreiben wir beides wie folgt.

Terézia Mora[1]

1 Wagnis Gegenwart

„[K]ühne Metamorphosen, Umdeutungen des einmal Fixierten, Etüden und Repetitionen, ironische Kommentare, der Kontext zum Text, die Glosse am Rand! Sehr viel Erinnerung und sehr viel Erwarten; sehr viel Gestern, sehr viel Morgen; Gedächtnishöhlen von augustinischer Vollkommenheit und perfektionierte Träume … aber wenig Gegenwart, keine Beschreibung des Tags".[2] Diese großen Worte dienten Walter Jens 1961 zur Beschreibung zweier Gegenstände: der kulturellen Konstellation im spätantiken Alexandria – und der „deutschen Literatur der Gegenwart" (so der Titel seines Buches). Die Beschäftigung mit der Literatur der eigenen Gegenwart, heute integraler Bestandteil germanistischer Lehre und Forschung, war zu Beginn der 1960er Jahre keineswegs selbstverständlich. Durchsucht man die Bibliothekskataloge nach dem Schlagwort „Gegenwartsliteratur", so findet man seit Mitte der 1990er Jahre eine kontinuierlich steigende Zahl von Einträgen;[3] seit 2002 erscheint jährlich die Zeitschrift *Gegenwartsliteratur*, immerhin schon seit 1978 das *Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In den sechziger Jahren hingegen erschien der Literaturwissenschaft die Frage nach der eigenen Gegenwart und ihrer Literatur noch

1 Mora, Terézia: *Alle Tage*. München 2004, S. 9.

2 Jens, Walter: *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*. München 1961, S. 13.

3 Wichtige frühe Beiträge aus dieser Zeit (Auswahl): Erb, Andreas (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die Neunziger Jahre*. Opladen 1998; Förster, Nikolaus: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt 1999; Lützeler, Paul Michael: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M. 1991; ders. (Hg.): *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M. 1994.

hochgradig legitimationsbedürftig.[4] Jens bediente dieses Bedürfnis durch die klassischen Parallelen, sah sich darüber hinaus aber genötigt, grundsätzliche Zweifel an den Fähigkeiten der hermeneutischen Wissenschaften zu artikulieren, Aussagen über die eigene, unmittelbare Gegenwart zu treffen: „Ist das Präsens allzu bedrohlich, wandelbar und chaotisch? Fehlen die Werkzeuge, um den [...] Äon der Automation zu entschlüsseln?“[5] Sein Fazit ist ernüchternd: „Der Hauptstrom ist nicht erkennbar, die Nebenströme fügen sich keiner Ordnung; ja, schon die Präposition ‚neben‘ ist angemaßt, denn sie setzt eine Generallinie voraus, die nicht in den Blick rücken will.“[6]

Die Schwierigkeit, die jeweils aktuelle Literatur schlüssigen Ordnungs- und Deutungskategorien zu unterwerfen, gehört auch fünfzig Jahre später zu den meistgenannten Herausforderungen der Gegenwartsliteraturwissenschaft. Doch anders als für Jens erscheint es aus heutiger Perspektive weit weniger problematisch, Aussagen über die Literatur der 1950er Jahre zu treffen – jedenfalls nicht problematischer als für jeden anderen Zeitraum der Literaturgeschichte. Schnell kommen die ‚drei großen‘ Texte des Jahres 1959 in den Sinn – Johnsons *Mutmaßungen über Jakob*, Bölls *Billard um halb zehn* und Grass' *Die Blechtrommel*[7] – oder die Lyrik Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Dass sich aus retrospektiver Sicht die unmittelbare Nachkriegszeit weit weniger ungeordnet zeigt als für den Zeitgenossen, verweist auf das eigentliche Problem der Literaturwissenschaft mit der Gegenwart: Es ist nicht primär die fehlende zeitliche Distanz selbst, sondern die damit einhergehende fehlende Deutungstradition und Kanonisierungsgeschichte, die für die Literaturwissenschaft Gegenwart zum Problem werden lässt. Denn die ‚Ordnung‘ der Dinge, die Jens in der für ihn gegenwärtigen Literatur vermisst, ist – und das ist heute wohl Konsens in der Theorie der Literaturgeschichtsschreibung – das Ergebnis retrospektiver Betrachtung; notwendig fehlt sie, wenn der Gegenstand so jung ist, dass ihm noch keine Deutungsgeschichte zuwachsen konnte.

Die eigentliche Schwierigkeit der Literaturwissenschaft, über die je eigene Gegenwart zu sprechen, liegt daher vor allem in dem Umstand begründet, dass sie mit ihrem Gegenstand weitestgehend allein ist: Paradigmen und Kategorien für

4 Zur Geschichte der Gegenwartsliteraturgeschichte vgl. Schumacher, Eckhard: „Gegenwartsforschung. Über Schwierigkeiten mit der Geschichte“. In: Paul Brodowsky u. Thomas Klupp (Hg.): *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*. Frankfurt u. a. 2010, S. 31–46, S. 32; hier auch zahlreiche weitere Belege.

5 Jens: *Deutsche Literatur der Gegenwart* [wie Anm. 2], S. 13.

6 Ebd., S. 18.

7 Vgl. z. B. Weidermann, Volker: „Das wunderbare Jahr. 1959 in der Literatur“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 26. Januar 2009. Abrufbar unter: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/1959-in-der-literatur-das-wunderbare-jahr-1756510.html (Stand: 7.1.2013).

die Deutung, Prä- und Kontexte, Analyse- und Epochenbegriffe, geschweige denn Quellen wie Tagebuch- oder Briefkorpora, fehlen oder sind, analog zum Gegenstand, ihrerseits erst im Entstehen. Man kann das in der Tat als Problem sehen – oder als Herausforderung, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur zu einem zwar riskanten, aber umso reizvolleren Unterfangen macht. Das Risiko, zu irren, ist groß – die Chance, mit dem je eigenen Ansatz zur Entwicklung einer Deutungsgeschichte beizutragen, ist es jedoch ebenfalls.

Seit etwa 15 Jahren gehen Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler verstärkt dieses Risiko ein.[8] Anders als zu Beginn der 1990er Jahre, in denen mitunter polemische Debatten das Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur bestimmten,[9] zählt diese heute zum festen Bestandteil germanistischer Curricula und Forschungsprogramme. Ob die Gründe für diese Entwicklung in einer neuen disziplinären Zuversicht der Literaturwissenschaft, im kontinuierlich intensivierten kulturwissenschaftlichen Selbstverständnis des Fachs oder aber in der Entwicklung eines „neuen Erzählens“[10] liegen, soll hier nicht weiter diskutiert werden.

Im Zentrum des vorliegenden Bandes steht vielmehr die Frage, auf welcher Basis die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur erfolgt und worauf sie hinauslaufen kann. Über viele Jahre dominierten überwiegend thematische Zugänge, wobei vor allem die literarische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte – insbesondere der des 20. Jahrhunderts – Interesse fand. Auch als Reflexionsmedium gegenwärtiger, in der Regel autornaher Lebenswelten und als Möglichkeit von Identitätsstiftung im Kontext von Migration ist Gegenwartsliteratur intensiv erforscht worden; Fragen nach literarischen Reaktionen auf die Globalisierung und die globalen Herausforderungen nach dem 11. September schlossen sich an.

---

8 Vgl. (Auswahl) Caduff, Corina u. Ulrike Vedder (Hg.): *Chiffre 2000 – neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur.* Paderborn, München 2005; Bohley, Johanna und Julia Schöll (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts.* Würzburg 2011; Böttiger, Helmut: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Wien 2004; Braun, Michael: *Die deutsche Gegenwartsliteratur.* Köln, Weimar, Wien 2010; Eke, Norbert Otto u. Stefan Elit (Hg.): *Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989. Zeitschrift für deutsche Philologie*, Sonderheft zum Band 131, 2012; Freund, Wieland: *Der deutsche Roman der Gegenwart*. München 2001; Kammler, Clemens und Torsten Pflugmacher (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven.* Heidelberg 2004.

9 Einzelne Beiträge der entsprechenden Debatten sind versammelt in: Köhler, Andrea u. Rainer Moritz (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur.* Leipzig 1998.

10 Förster, Nikolaus: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt 1999.

Bei einem Publikationsvolumen von etwa 15.000 belletristischen Neuerscheinungen jährlich[11] ist ein repräsentativer thematischer Überblick aber überhaupt nicht möglich; thematische Untersuchungen müssen sich deshalb notwendig an vorausgehenden Kanonisierungshandlungen von Rezensionsorganen, Preisjurys sowie nicht zuletzt der beiden wichtigen Meta-Kanonisierungsorgane SWR-Bestenliste und Perlentaucher-Bücherbrief orientieren – ein Aspekt, der in den meisten Arbeiten ebenso wenig reflektiert wird wie die Frage nach einer spezifischen Methodologie der Gegenwartsliteraturwissenschaft.[12] Auch eine Profilierung des Gegenwartsbegriffs steht noch ganz in den Anfängen.

Im Gegensatz zu historischen Epochenbegriffen ist das relationale Konstrukt „Gegenwartsliteratur" nicht an fixen Schlüsseldaten orientiert, seien sie politischer, sozialgeschichtlicher oder ästhetischer Herkunft; zugleich impliziert der Begriff des Gegenwärtigen nicht allein eine je relative ‚Zeitgenossenschaft' im rein chronologischen Sinn, sondern bezeichnet in systematischer Hinsicht eine größtmögliche kommunikative Nähe von Produktion und Rezeption literarischer Texte. Für die Literaturwissenschaftlerin und den Literaturwissenschaftler entsteht daraus der hermeneutische Anspruch, dieses *hic et nunc* (so der programmatische Einleitungsaufsatz dieses Bandes von Nathan Taylor) in die je eigene interpretatorische Arbeit einzubeziehen. In diesem Sinne begreifen die hier versammelten Beiträge ‚Gegenwartsliteratur' als Diskursivierung bereitgestellter Ordnungsmuster der je eigenen Gegenwart, als Umschrift derselben und als das Bereitstellen von Gegenentwürfen innerhalb eines zeitlich und räumlich ko-präsenten literarischen Feldes. Gegenwartsliteraturwissenschaft ist unserem Verständnis nach diejenige Sparte literaturwissenschaftlicher Hermeneutik, die sich selbst innerhalb des von ihr beobachteten Feldes befindet und deren beobachtendes Handeln deshalb nicht ohne Rückwirkung auf das literarische Feld bleiben kann. Sie ist teilnehmende Beobachtung, die sich der Auswirkungen der Beobachtung auf den beobachteten Gegenstand bewusst ist und ihre Aussagen erst auf Basis dieses Vorbehalts treffen kann.

In diesem Wissen nimmt sich der vorliegende Band zweier systematischer Fragen an, die schon Walter Jens Schwierigkeiten bereitet haben und die eng miteinander verknüpft sind: Worin genau zeigt sich die ‚Aktualität' – die spezifische Gegenwärtigkeit – von Gegenwartsliteratur, was ist in ihr also „Beschreibung des Tags"? Und wie können wir als Jetzige hermeneutisch auf dieses Aktuelle und

11 Im Jahr 2011, für das die neuesten Zahlen vorliegen, verzeichnete der Börsenverein des Deutschen Buchhandels 15.141 belletristische Novitäten, vgl. http://www.boersenverein.de/de/portal/Belletristik/189810 (Stand: 5. 2. 2013).

12 Eine löbliche Ausnahme bildet der Band *Wie über Gegenwart sprechen?* Hg. v. Brodowsky u. Klupp [wie Anm. 4].

Gegenwärtige zugreifen? Unter diesen Leitfragen ist es Ziel der hier versammelten Beiträge, explizite wie immanente Poetologien[13] deutschsprachiger Erzählliteratur seit der Jahrtausendwende systematisch zu untersuchen und die Frage nach unmittelbaren Themen- und Gegenstandbezügen von Literatur dahinter zurückzustellen. ‚Aktualität' und ‚Relevanz' dienen uns dabei nicht als Kategorien zur Beschreibung der konkreten Gegenstände – der *histoire* – eines Textes, sondern der ihm zugrundeliegenden Schreibweisen und Erzählverfahren: Nicht *was*, sondern *wie* geschrieben und erzählt wird, macht – so die Grundannahme der folgenden Beiträge – die spezifische ‚Gegenwärtigkeit' zeitgenössischer Literatur aus und kann Antworten auf die Frage liefern, wie heute „Zeit und Raum ins Erzählen zu bringen"[14] sind, wie Mora es mit Blick auf ihren Roman formulierte.

2 „*Hier*" und „*jetzt*"

„Nennen wir die Zeit *jetzt*, nennen wir den Ort *hier*" – diesen programmatischen Titel hatten wir der Konferenz gegeben, die im März 2012 in Kooperation zwischen dem Institut für Germanistik der Universität Leipzig und der Leipziger Buchmesse stattfand und aus deren Vorträgen und Diskussionen der vorliegende Band hervorgegangen ist. Der erste Satz aus Terézia Moras *Alle Tage* erschien uns aus verschiedenen Gründen paradigmatisch für das Wagnis Gegenwartsliteratur. Erstens thematisiert Moras Satz die Aktualität, das hier und jetzt, von Literatur in der Gegenwart und wirft die Frage auf: Wie entsteht Gegenwärtigkeit im Erzählen, wie wird Gegenwärtigkeit produziert und rezipiert? Wie entsteht sie im Zusammenspiel aus unterschiedlichen Autor-Poetiken, hochgradig unterschiedlichen Texten, einer hochgradig differenzierten Leserschaft und den Institutionen, die Literatur vermitteln? Wie also konstituiert gegenwärtiges Erzählen das Feld, in dem auch wir als Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler agieren?

Zweitens verweist die Geste des Setzens – das „nennen wir" – auf den fiktionspoetischen Schlüsselmoment des Entwerfens von Wirklichkeiten und impliziert somit die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Welt unter den Sonderbedingungen einer ko-präsenten Gegenwartskommunikation. Nach der

13 Poetologie im Sinne der „Verschmelzung dichterischer Arbeit und poetologischer Reflexion", vgl. Schmitz-Emans, Monika u. a.: „Vorbemerkung der Herausgeber – Poetik und Poetiken". In: *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*. Hg. v. Monika Schmitz-Emans u. a. Berlin, New York 2009, S. VII–XII, Zitat S. X.

14 Combrink, Thomas: „‚Man muss die eigene Kleingläubigkeit überwinden'. Im Gespräch mit Terézia Mora". In: *TITEL-Kulturmagazin* v. 24.10.2005. Abrufbar unter: http://titelmagazin.com/artikel/19/2576/im-gespräch-mit-terézia-mora.html (Stand: 23.09.2012).

Romantheorie der Systemtheoretikerin Elena Esposito besteht die wichtigste Funktion von Literatur seit dem 17. Jahrhundert in der Reflexion außerliterarischer Wirklichkeiten.[15] Die Realitätsverdoppelung im Roman als Beobachtung zweiter Ordnung bleibt dabei nicht ohne Folgen für die reale Realität, denn der Roman stellt Bedingungen dar, die in der Welt ‚erster Ordnung' gewöhnlich nicht zu beobachten sind und ermöglicht so die Beobachtung von und Reflexion über Welt und Wirklichkeit. Er ermöglicht zudem die Formulierung von Alternativen: Leser können ihren Bezug zur Welt unter dem Einfluss von Erfahrungen entwickeln, die sie indirekt über fiktionale Texte und Filme gemacht haben. Indem er eine Plattform bereitstellt, auf der die Probleme der Wirklichkeit unter Vorbehalt durchdacht werden können, fungiert der Roman als wichtigstes Reflexionsmedium in der späten Moderne. Das aber bedeutet, dass das Fiktionale, verstanden als eigenständiger ontologischer Raum, in dem Welterzeugung[16] alternativ oder in Kontiguität zu außerfiktionalen Wirklichkeiten stattfindet, trotzdem – wenn auch hochgradig vermittelte – Aussagen über unsere Wirklichkeit macht.

Der Ausgangspunkt des *hic et nunc* führt deshalb notwendig auf die hermeneutische Dimension fiktionaler Literatur als Medium der Gegenwartsdeutung (auf Seiten von Autoren wie von Rezipienten) und der Sinnstiftung. Das „nennen wir", der selbstbezügliche Verweis auf die Gemachtheit, die Poiesis von Literatur, wirft deshalb auch die Frage des Textverstehens im Hinblick auf außerliterarische Verständniskompetenzen auf. Zu ihrer Beantwortung ist eine performative Erweiterung des hermeneutischen Dreiecks zwingend notwendig: Literatur im 21. Jahrhundert findet in einem literarischen und öffentlichen Feld mit vielfältigen Agenten statt, das über Blogs, Foren und soziale Netzwerke mehr Möglichkeiten öffentlicher Interaktion bereithält als jemals zuvor. Auch wer wissenschaftlich über aktuelle Literatur schreibt, agiert in diesem diskursiven und medialen Feld und tut gut daran, sich die Institutionen und Mechanismen, neben und in denen sie oder er sich bewegt, bewusst zu machen.

Drittens schließlich werfen Moras „hier" und „jetzt" Fragen der zeitlichen Orientierung von Gegenwartsliteratur wie ihrer wissenschaftlichen Beobachtung auf. Welche epochalen Konsequenzen hat es, wenn wir Gegenwartsliteraturwissenschaft betreiben? Epochenbegriffe orientieren sich gemeinhin entweder an Poetiken, oder sie sind an Schlüsseldaten der politischen Geschichte und öffentlicher Diskurse ausgerichtet. Ein zentraler Epochen- oder Stilbegriff, der für die Beschreibung aktueller Literatur bereits in den 1980er Jahren immer wieder

15 Esposito, Elena: *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt a.M. 2007.
16 Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Übers. v. Max Looser. Frankfurt a.M. 1984.

genutzt wurde, ist der der „Postmoderne“.[17] Zahlreiche der hier versammelten Beiträge greifen ihn auf. Er wird – angesichts eines weiten Bedeutungsspektrums innerhalb der Forschung – auf unterschiedliche Weise genutzt, wobei sich eine latente Skepsis zeigt, inwiefern er noch geeignet ist, eine oder gar die Poetik der Gegenwart treffend zu beschreiben.

Die Rede von der „Gegenwartsliteratur“ impliziert im Gegensatz zu den unterschiedlichen umlaufenden Moderne- und Postmoderne-Begriffen ein relationales Konzept, in dem die Aktualität von Literatur selbst zur Zeitgenossenschaft von Autoren und Lesern in Beziehung gesetzt wird. Wenn, ungefähr seit Walter Jens' Analyse, von „Gegenwartsliteratur“ in Bezug auf die jeweils eigene zeitgenössische Literatur gesprochen wird, so konstituiert sich damit nicht einfach ein neuer Epochenbegriff. Vielmehr verbindet diese Rede sich mit einem emphatischen Anspruch der Aktualität. Daher ist die Gegenwartsliteraturwissenschaft, ebenso wie das literarische Feld insgesamt, mit der Frage konfrontiert, was in ihrem „hier“ und „jetzt“ jeweils als gegenwärtig wahrgenommen wird. Angesichts der genannten Zahl von über 15.000 belletristischen Neuerscheinungen jährlich kann der beobachtete Gegenstandsbereich ja immer nur ein geringer Ausschnitt sein (jedenfalls bis zu dem Zeitpunkt, wo der Digitalen Literaturwissenschaft die Mittel zur Verfügung stehen, auf das gesamte Veröffentlichungskorpus zuzugreifen).[18] Wie also realisiert die Dynamik des literarischen Feldes „Gegenwartseffekte“,[19] und was wird mit ihnen ein- und ausgeschlossen? Die Frage der Kanonisierung nehmen wir da in den Blick, wo wir kritische Blicke auf die Politik der großen Literaturpreise werfen und reflektieren damit auch auf die Umstände der zugrundeliegenden Konferenz, zu deren Begleitprogramm die Verleihung des Preises der Leipziger Buchmesse gehörte. Dass auch dieser Band notwendig eine Kanonisierungshandlung darstellt, nehmen wir in Kauf; der Ansatz der Beiträge ist aber beobachtend und deutend, nicht wertend. Das „hier“ und „jetzt“ der Ge-

17 Insb. vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York 1988; McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. New York 1987. Anschließend Alber, Jan und Monika Fludernik (Hg.): *Moderne / Postmoderne*. Trier 2003; Baßler, Moritz: „Moderne und Postmoderne. Über die Verdrängung der Kulturindustrie und die Rückkehr des Realismus als Phantastik“. In: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hg. v. Sabina Becker u. Helmuth Kiesel. Berlin, New York 2007, S. 435–450; Lützeler, Paul Michael u. a. (Hg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen 2000; Hermand, Jost: *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*. Köln, Weimar, Wien 2004.

18 Erste Vorschläge für einen solchen Korpus-Zugriff skizziert der Beitrag von Karin Röhricht in diesem Band – allerdings bezogen auf ein vergleichsweise überschaubares Korpus.

19 Zanetti, Sandro: „Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur“. In: *Wie über Gegenwart sprechen?* Hg. v. Brodowsky u. Klupp [wie Anm. 4], S. 13–29, Zitat S. 17.

genwart wird folglich als dynamischer Moment bestimmt, in dem sich Veränderungen vollziehen, an denen eine beobachtende Literaturwissenschaft selbst nicht unbeteiligt sein kann.

3 Ordnungsversuche

Das Zurückstellen von themen- und gegenstandsbezogenen Fragestellungen bedingt die Suche nach neuen Ordnungsmöglichkeiten für ein noch weitestgehend ungeordnetes Feld. Auch auf die Gefahr hin, dass schon die nächste Buchmesse uns überholen kann, erscheinen uns „hier" und „jetzt" drei poetologische Fragenkomplexe diskussionswürdig, um die sich die hier versammelten Beiträge gruppieren.

3.1 Realismus und Fantastik, Norm und Ordnung

Um fiktionspoetische Fragen des Verhältnisses von Literatur und Wirklichkeit, der „Welthaltigkeit" von Literatur und der poetologischen Ordnung kontingenter Wirklichkeiten gruppieren sich die den Band eröffnenden Beiträge von Nathan Taylor, Moritz Baßler, Leonhard Herrmann, Silke Horstkotte, Anne Fleig, Rolf Parr, Monika Schmitz-Emans, von Bernadette Malinowski und Jörg Wesche sowie von Dirk Werle. Deutlich wird in diesen Beiträgen, dass die Erzeugungsweisen von ‚Gegenwärtigkeit' in der Gegenwartsliteratur weitaus vielfältiger sind, als dies bislang von Literaturwissenschaft und -kritik gesehen worden ist. Bei aller Vielfalt der Stimmen und Zugänge lässt sich innerhalb der Beiträge aber ein vorsichtiger Konsens darüber erkennen, dass sich Gegenwartsliteratur keineswegs mit der „realistischen" Repräsentation wiedererkennbarer Wirklichkeiten bescheidet, sondern die Möglichkeiten eines literarischen Wirklichkeitsbezugs immer wieder kritisch hinterfragt und dabei vielfältig an Traditionen der literarischen Fantastik, des magischen Realismus und der Fantasy anknüpft. Damit wird eine ‚Gegenwärtigkeit' von Literatur erzeugt, die ihre ‚Aktualität' auch im Entzug oder der Vervielfältigung von Realität generiert, indem sie in der literarischen Evokation einer fraglichen Realität auf übergreifende Probleme rekurriert.

So deutet Nathan Taylor (Cornell/Ithaca) das Verfahren der literarischen Wirklichkeitskonstitution in Terézia Moras *Alle Tage* als poetologischen Kommentar zu den Möglichkeiten einer Literarisierung von Gegenwart. Moritz Bassler (Münster) bestreitet ein durchgängiges Infragestellen des Realismus-Paradigmas in der Gegenwart, indem er auf das televisuelle Prinzip der Serialität als Versuch verweist, kontinuierliche Bezüge auf eine stabile, binnenfiktionale Wirklichkeit herzustellen. Leonhard Herrmann (Leipzig) sieht fantastisches

Erzählen der Gegenwart im Kontext einer literarischen Epistemologie, die explizit an die Romantik anknüpft, und Silke Horstkotte (Leipzig) untersucht die religiöse Dimension einer neuen Fantastik. Dass auch ein vermeintlich ‚realistischer' Wenderoman wie Uwe Tellkamps *Der Turm* von einer Infragestellung des Wirklichen lebt, zeigt Anne Fleig (Berlin), indem sie darauf hinweist, dass das zugrundeliegende Gattungsmuster des Bildungsromans bereits seit seinen Anfängen von fantastischen Schwellensituationen lebt.

An den fraglichen Status von Realität schließen sich Untersuchungen zu neuen poetischen Ordnungen und Ordnungssystemen an. Rolf Parr (Duisburg-Essen) betrachtet die Gegenwartsliteratur als Form der Auseinandersetzung mit jenen flexibel-normalistischen Orientierungen, die moderne Gesellschaften und das Verhalten der in ihnen lebenden Individuen kennzeichnen. Das ist einerseits ein selbstbewusster Realitätsbezug der Literatur, andererseits ein poetologischer Ordnungs- und Strukturierungsversuch von Wirklichkeit. Monika Schmitz-Emans (Bochum) sowie Bernadette Malinowski (Chemnitz) und Jörg Wesche (Duisburg-Essen) beschreiben Texte, die das Alphabet (Schmitz-Emans) und die mathematische Formel (Malinowski/Wesche) zur Konstruktion einer poetischen Ordnung nutzen und betrachten dies auch als Kommentar auf eine außerliterarische Wirklichkeit, die diese Ordnung nicht bietet. Dirk Werle (Leipzig) beschreibt Christoph Ransmayrs Hinterfragen von Wahrnehmung als poetischen Versuch eines Schreibens jenseits von Raum und Zeit.

3.2 Literarische Formen von Geschichtlichkeit

Die Frage nach der Beziehung von Geschichte und Literatur, die von der Forschung zu literarischen Gedächtnissen und zum Generationsroman für die 1990er und frühen 2000er Jahre umfassend behandelt wurde,[20] stellt sich den Beiträgerinnen und Beiträgern dieses Bandes nicht (mehr?) primär als eine des Gegenstandsbezugs, sondern vor dem Hintergrund poetologischer Form- und Strukturentscheidungen sowie in Bezug auf das zugrundeliegenden Geschichts- und Historiografiekonzept. In diese Gruppe gehören die Beiträge von Erik Schilling, Daniel Fulda, Anne Fuchs, Astrid Köhler sowie von Armen Avanessian und Anke Hennig.

20 Beispielsweise: Beßlich, Barbara, Katharina Grätz u. Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin 2006; Eigler, Friederike: *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin 2005; Horstkotte, Silke: *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar, Wien 2009.

Erik Schilling (München) wagt den Versuch einer epochalen Einordnung gegenwärtiger Literatur in Abgrenzung von einer als vergangen begriffenen Postmoderne, indem er dem jeweils unterschiedlichen Verständnis von Zeit in Postmoderne und Gegenwart nachgeht. Daniel Fulda (Halle) betrachtet das bislang kaum wissenschaftlich erforschte Gebiet des historischen Populärromans auf der Basis von Hans Ulrich Gumbrechts These einer „verbreiterten Wirklichkeit". Anne Fuchs (Warwick) analysiert die Erzeugung entschleunigter Räume bei Wilhelm Genazino, Julia Schoch und Judith Zander, und Astrid Köhler (London) untersucht poetische Verkürzungstechniken komplexer Historiografien in ‚kleinen' Familienromanen von Jenny Erpenbeck und Kathrin Gerlof. Armen Avanessian und Anke Hennig (beide Berlin) schließlich weisen in ihrem Aufsatz dem Typus des Präsensromans eine zentrale Rolle für die ‚altermoderne' Revision von Vergangenheit und Geschichte im Lichte einer fiktiven Ko-präsenz multipler Zeiten zu.

3.3 Markt und Literatur

Poetologien des Gegenwartsromans lassen sich nicht unabhängig von ökonomischen und normativen Setzungen diskutieren. Ein dritter Schwerpunkt des vorliegenden Bandes schließt daher die Rahmenbedingungen des literarischen Feldes, die die Produktions- wie Rezeptionsmöglichkeiten von Gegenwartsromanen bedingen, in die poetologische Reflexion von Gegenwartsliteratur ein. Die Beiträge von Norbert Otto Eke, Christoph Jürgensen, Karin Röhricht, Ewout van der Knaap und Benjamin Specht gruppieren sich um die Frage, auf welche Weise sich die Mechanismen des literarischen Marktes auf Schreibweisen der Gegenwart auswirken, und verweisen auf die konkreten pragmatischen, institutionellen und medialen Bedingungen, unter denen neue Schreibweisen in der Gegenwart entstehen.

Norbert Otto Eke (Paderborn) diskutiert die widerstrebenden Tendenzen der Literaturwissenschaft, *entweder* autonomieästhetische *oder* betriebsbedingte Faktoren zur Erklärung poetologischer Veränderungen heranzuziehen und weist auf die Re-Auratisierung des Autors gerade in solchen Texten hin, die seine Rolle innerhalb eines marktwirtschaftlich organisierten Literaturbetriebs reflektieren. Die Beiträge von Christoph Jürgensen (Wuppertal) und Karin Röhricht (Karlsruhe) eruieren die poetologische Prägekraft der „Konsekrationsinstanz Literaturpreis", und Ewout van der Knaap (Utrecht) problematisiert exemplarisch die Rolle der Literaturkritik bei der Durchsetzung literarischer Ästhetiken. Benjamin Specht (Stuttgart) beschließt den Band mit einer Verhältnisbestimmung von Markt und Poetik am Beispiel der Autorfiktion PeterLichts.

Wir danken allen Beiträgerinnen und Beiträgern des Bandes sowie den vielen Unterstützerinnen und Unterstützern unserer Konferenz – allen voran der Fritz-Thyssen-Stiftung und der Leipziger Buchmesse – für ihre Gegenwart, ohne die der vorliegende Band nicht hätte realisiert werden können. Ganz besonders danken wir dem Queen Mary College, University of London, das diesen Band mit einem großzügigen Druckkostenzuschuss unterstützt hat.

Nathan Taylor

Am Nullpunkt des Realismus

Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*

[...] erst wenn die Phrasen
einer Zeit verschwinden,
finden wir die Sprache für eine Zeit und
wird Darstellung möglich.

Ingeborg Bachmann[1]

1 Gegenwärtigkeit produzieren

„Wie sind Zeit und Raum ins Erzählen zu bringen – zumal, wenn man sich für eine einigermaßen ‚realistische' Welt entscheidet?"[2] Mit dieser Frage weist die Schriftstellerin Terézia Mora in einem Interview mit Thomas Combrink auf die poetologischen Überlegungen hin, die hinter dem „ungewöhnlichen Anfang" ihres 2004 erschienenen Debütromans *Alle Tage* stecken.[3] Der Eingangssatz des Romans, auf den sich diese Frage bezieht – „Nennen wir die Zeit jetzt, nennen wir den Ort hier"[4] – spiele, so Combrink, mit den „konventionellen Festlegungen" von Raum und Zeit, die im „traditionellen Roman" üblich sind.[5] Freilich deutet die Selbstreflexivität dieses Romananfangs – dessen Gestus eines Metakommentars den Fokus auf die Gemachtheit statt auf die bloße Beschreibung von Raum und Zeit lenkt – darauf hin, dass jene Selbstverständlichkeit, mit der die raumzeitlichen Koordinaten im „traditionellen" Roman fixiert werden können, nicht mehr vorbehaltlos zu haben ist. Dieser Mangel an Selbstverständlichkeit stellt somit den „traditionellen" Roman in Frage, weist aber auch auf den Doppelanspruch hin, der an die als Gegenwartsliteratur geltende Literatur implizit erhoben wird: Diese Literatur soll sowohl Objekt als auch Subjekt der Gegenwart sein. Mit anderen

1 Bachmann, Ingeborg: „Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung". In: *Ingeborg Bachmann. Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. Bd. 4.: *Essays, Reden, Vermischte, Schriften, Anhang*. München, Zürich 1978, S. 181–271, Zitat S. 185.
2 Combrink, Thomas: „‚Man muss die eigene Kleingläubigkeit überwinden'. Im Gespräch mit Terézia Mora". In: *TITEL-Kulturmagazin* v. 24.10.2005, abrufbar unter: http://titelmagazin.com/artikel/19/2576/im-gespräch-mit-terézia-mora.html (Stand: 23.09.2012).
3 Combrink nennt diesen Romananfang „ungewöhnlich", Combrink: „Man muss" [wie Anm. 2].
4 Mora, Terézia: *Alle Tage. Roman*. München 2004, S. 9.
5 Combrink: „Man muss" [wie Anm. 2].

Worten: Gegenwartsliteratur findet immer *in* der Gegenwart statt (sowohl auf der Ebene des extradiegetischen Schreibens und Lesens als auch auf der *histoire*-Ebene); sie ist aber auch immer eine Literatur *über* Gegenwart *per se*.[6] Dass diese beiden Ansprüche nicht ohne Weiteres gleichzeitig erfüllt werden können, hat zwei Gründe: einerseits muss Literatur über die Gegenwart als solche immer nach der Gegenwart kommen, über die sie spricht, und unterliegt daher immer einem gewissen Paradox der Nachträglichkeit. Wie das Eingangszitat von Ingeborg Bachmann suggeriert, ist die Darstellung einer bestimmten Zeit und somit Gegenwartsliteratur nur *nach* dieser Zeit möglich;[7] in der Unmittelbarkeit der Gegenwart fehlt die notwendige Distanz, um Gegenwart zum Subjekt der Darstellung zu machen. Sobald solche Distanz gewonnen ist, ist aber das Dargestellte nicht mehr *in* der jeweiligen Gegenwart, sondern bereits in der Vergangenheit. Eng damit zusammen hängt auch die Situationsgebundenheit der Gegenwart an sich als ein immer nur durch Relation zu bestimmender Begriff, ein Begriff, dessen Parameter also immer wieder neu zu verhandeln wären.

In diesem Zusammenhang gewinnt die Frage, wie Zeit und Raum ins Erzählen zu bringen sind, nun eine neue Komplexität. Denn in der Tat ist die Antwort auf eine solche poetologische Frage nicht mehr selbstverständlich für eine Gegenwartsliteratur, die zugleich „gegenwärtig" sein soll. Doch aus der selbstreflexiven Fokussierung auf das Hier und Jetzt im Eingangssatz von *Alle Tage* – auf der das Hauptaugenmerk dieses Aufsatzes liegt – ist eine Poetologie der Gegenwart herauszulesen, die diesem Paradox der Gegenwartsliteratur Rechnung trägt, indem sie einen Metakommentar dazu liefert, wie die Fixierung einer Erzählung in Raum und Zeit deren eigene Gegenwärtigkeit kompromittiert. Moras Poetik des *hic et nunc*, wie ich sie hier nennen werde, thematisiert diese poetologische Diskrepanz der Gegenwart und sucht sie aufzulösen: durch den Meta-Gestus des „Nennen wir" wird jene Selbstreflexivität und Distanz gewonnen, die sonst durch Nachträglichkeit ermöglicht wird, ohne dass die Erzählung nachträglich kommen muss. Darüber hinaus wird durch die Betonung des „Hier und Jetzt" in *Alle Tage* Relativität gegen Relativität ausgespielt, insofern Mora der relationsabhängigen, sich ständig wandelnden Festlegung von Gegenwärtigkeit mit ihrer Verweigerung begegnet, die Erzählung durch festgelegte Koordinaten in einer spezifischen Gegenwart zu verankern. Durch diesen Vorgang schafft sich Moras Roman eine dauerhafte Gegenwärtigkeit, eine beständige Aktualität. Weil das Hier und Jetzt

6 Diese Bemerkung wurde in modifizierter Form von Michael Braun übernommen, vgl. Braun, Michael: *Die deutsche Gegenwartsliteratur.* Köln, Weimar, Wien 2010, S. 15.

7 Als erste Dozentin der Frankfurter Poetik-Vorlesungen weist Ingeborg Bachmann mit ihrer Vorlesung „Probleme zeitgenössischer Dichtung" auf diese zentrale Problematik der Gegenwartsliteratur hin, vgl. Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen* [wie Anm. 1].

weder einer absoluten Partikularität verhaftet bleibt noch sich in reiner Allgemeinheit auflöst, ermöglicht Moras Poetik ein breites Spektrum von Anknüpfungspunkten in je verschiedenen Gegenwarten, ohne dass eine eindeutige Referenz erkennbar wäre.

Dass Moras Poetik des *hic et nunc* jene Rahmenbedingungen, die die Erhaltung von ‚Gegenwärtigkeit' gewährleisten, metareflexiv ins Erzählen integriert, ist folglich mit ihrem in der oben zitierten Bemerkung angedeuteten Vorhaben, die gegenwärtige Welt „realistisch" darzustellen, unauflöslich verbunden. Dabei liegt die Besonderheit dieser Poetik im Zusammenfallen von Gegenwärtigkeit und Realismus: Es geht um die realistische Darstellung des jeweilig gegenwärtigen „Zustand[s] der Welt" im doppelten Sinne – als Präsentation und Repräsentation des *hic et nunc*.[8] Zielt Mora somit darauf, dass der Roman „[sich] durch die Lektüre immer wieder selbst [aktualisiert]", so konstituiert sich der Roman dadurch erst als eine Gegenwartsliteratur, als eine Literatur, deren selbstreflexive Haltung ihrer eigenen Zeitlichkeit gegenüber stets ihre Gegenwärtigkeit zu produzieren oder reproduzieren sucht.[9] Jene Aushandlungsprozesse und Festlegungsversuche, die zum Etablieren des *hic et nunc* von Moras Gegenwartsliteratur gehören, stoßen aber auch immer wieder auf die Grenzen sowohl ihrer Deixis und Gegenwärtigkeit als auch auf die ihres Realismus.

Im Folgenden wird anhand des Romans *Alle Tage* versucht, die Verflechtung dieser beiden Aspekte – Gegenwärtigkeit und Realismus – zu verdeutlichen. Meine These besteht darin, dass Moras Poetik des *hic et nunc* nicht nur die „Gegenwärtigkeit" des Erzählten gewährleistet, sondern auch Ansätze eines für die Gegenwartsliteratur geeigneten Modus des Realismus bietet. Dieser Realismus erweist sich als Fortsetzung und Reorientierung eines älteren klassischen Realismus, der moderne und postmoderne Fragen der Textualität, Darstellbarkeit und Referentialität insofern weiterentwickelt, als er eine aufs Minimum der realistischen Referenz reduzierte Erzählung hervorbringt. Diese Erzählung läuft weder auf reine Selbstreflexion hinaus, noch fällt sie jener *referentiellen Illusion* anheim, bei der, so Roland Barthes, die „dreiteilige Natur des Zeichens" untergraben wird, indem ein „*direkte[s]* Zusammentreffen zwischen einem Referenten und einem

8 So Mora in einem Interview mit Anke Biendarra. Vgl. Biendarra, Anke: „‚Schriftstellerin zu sein und in seinem Leben anwesend zu sein, ist für mich eins'. Ein Gespräch mit Terézia Mora". In: *Transit* 3 (2007), H. 1, S. 1–9, Zitat S. 8. Abrufbar unter: http://escholarship.org/uc/item/2c83t7s8 (Stand: 30.12.2012).

9 Mora in einem anderen Interview; zitiert nach: Kraft, Tobias: *Literatur in Zeiten transnationaler Lebensläufe, Identitätsentwürfe und Großstadtbewegungen bei Terézia Mora und Fabio Morábito*. Magisterarbeit: Univ. Potsdam 2006, S. 107–108. Abrufbar unter: http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2007/1295/ (Stand: 23.09.2012).

Signifikanten“ produziert wird und das Signifikat somit „aus dem Zeichen vertrieben [wird]“.[10] Stattdessen tritt durch diesen Realismus die Ambivalenz des Signifikats in den Vordergrund, sodass es nun zwischen Allgemeinem und Besonderem in der Unbeständigkeit der Signifikation schwebt. Handelt es sich in *Alle Tage* also weder um einen spezifischen noch generellen Alltag, so wird die textuelle und referentielle Ambivalenz zum Indiz eines an sich nicht-textualisierbaren Realen. Wie zu zeigen sein wird, entfaltet sich diese Ambivalenz sowohl anhand der Gestaltung von Raum und Zeit im Roman als auch in der Darstellung des Protagonisten. In beiden Fällen entstehen Lücken oder Leerstellen, Diskrepanzen zwischen *Meinen* und *Sagen*, die auf ein außertextuelles Reales als die abwesende Ursache und Ordnungsprinzip des Erzählens schlechthin hinweisen. Entworfen wird somit eine Art deiktischer Realismus: ein Realismus, der von einem außerhalb des Textes stehenden Realen insofern zeugt, als die Zwiespältigkeiten der Deixis, der Darstellung eines nicht fixierbaren *hic et nunc*, sich mit den Ambiguitäten eines realistischen Referenzrahmens – mit dessen Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem – zusammenzieht und sich letztendlich nur noch zur Spur, zum bloßen Indiz des außertextuellen Realen formt. Durch diesen Realismus auf dem Nullpunkt, wie ich ihn hier nennen möchte, bleibt der Text nicht nur immer gegenwärtig als ein noch nicht ganz Festgelegtes, durch ihn lassen sich auch die Auswirkungen des Realen im Text erkennen.

2 Deiktische Diskrepanzen *hic et nunc*

Alle Tage erzählt vom Leben des Migranten Abel Nema, der aus einer wohl osteuropäischen Stadt S. in die Großstadt B. flieht, um dem in seiner Heimat ausbrechenden Bürgerkrieg zu entkommen. Mit der elliptischen Bezeichnung von Städten durch ihre Anfangsbuchstaben verweist Mora auf Erzählungen von Kleist und Kafka und deren klassisch hermetische Technik der Auslassung oder Abkürzung. Bei Mora jedoch trägt sie zu einem narrativen Effekt bei, den ich hier ‚toponymische Ungewissheit‘ nennen möchte. Zu diesem Effekt – der Vermeidung jeglicher Eigennamen bei der Bennennung von Orten – gehört aber auch das, was Paul Buchholz in einer Abhandlung kartographischer Strategien bei Mora und Peter Handke als „circumlocation“ bezeichnet, ein Neologismus, der die Verbindung zwischen wandernden Äußerungen (*circumlocation*) und narrativen Veror-

10 Vgl. Barthes, Roland: „Der Wirklichkeitseeffekt“. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays*, Bd. 4. Frankfurt a.M. 2006, S. 164–172, Zitat S. 171f.

tungen hervorhebt.[11] Für Buchholz dient dieses Verfahren dazu, Abels eigene Unzugehörigkeit zu einem gewissen Ort widerzuspiegeln, und es betont die Anfechtung, die mit der Identifikation von Raum und Zeit einhergeht. Buchholz' Position deckt sich mit meiner eigenen insofern, als er den Blick auf die Inszenierung von formellen bzw. referentiellen oder semiotischen Erzählgesten in Moras Roman richtet: „the novel only examines the *gestures* that might point to the origins of Abel's stories – and not to these origins themselves".[12] Insofern unterscheidet sich Moras toponymische Ungewissheit etwa von der Abkürzung diegetischer Eigennamen bei Kleist, die Authentizität oder Wahrscheinlichkeit einer Erzählung suggerieren soll, indem auf eine wahre Grundlage hingewiesen wird, deren Heimlichkeit nicht durch ihr Erzählen komprimiert werden darf. Die referentielle Funktion der Abkürzungen bei Mora weicht aber auch von der in Kafkas Erzählungen ab, in denen sie für die Abstraktion eines in den Sog des Systems geratenen Subjekts steht, wobei der Buchstabe gleichsam als Statthalter einer subjektiven Instanz statt eines handlungsfähigen Menschen fungiert.[13] Vielmehr wird bei der toponymischen Ungewissheit in Moras Roman das schwierige Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem – das referentielle Substrat eines jeglichen Realismus – und das damit einhergehende Problem der Darstellbarkeit eines flüchtigen Gegenstands im *hic et nunc* inszeniert. In diesem Kontext ist eine spätere Designation der Stadt B. – fokalisiert durch Abels zeitweiligen Mitbewohner, einen anderen Migranten namens Konstantin T. – relevant:

> Weißt du noch, damals, als wir in der *pulsierendsten Metropole ihrer Hemisphäre* lebten? Sie trägt die meisten Züge der weißen Welt, Ost-West-Süd-Nord, dazu eine Prise Asien und sogar ein wenig Afrika. Konfessionen! Nationalitäten![14]

Ist diese Beschreibung auch ebenso unterdeterminiert wie die Bezeichnung „B.", so zeigt sie doch, wie Christian Sieg betont, dass bei der Repräsentation der Stadt die „Austauschbarkeit des Raums" und nicht die „Partikularität der Großstadt, ihr

11 Vgl. Buchholz, Paul: „Bordering on Names: Strategies of Mapping in the Prose of Terézia Mora and Peter Handke". In: *Transit* 7 (2011) H. 1, S. 1–21, Zitat S. 3. Abrufbar unter: http://escholarship.org/uc/item/4xx374qk (Stand: 23.09.2012).

12 Ebd., S. 12f.

13 Vgl. Robertson, Ritchie: „Reading the Clues. Franz Kafka *Der Proceß*". In: *The German Novel in the Twentieth Century. Beyond Realism*. Hg. v. David Midgley. Edinburgh 1993, S. 59–79. Vgl. auch das 5. Kapitel in: Fowler, Alastair: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge (MA) 1982.

14 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 96.

lokale[r] Charakter“ im Vordergrund steht.[15] Dabei erweist sich, dass die Unterdeterminierung der Stadtreferenz, die laut Sieg die „Konturlosigkeit“ eines im Zuge der Globalisierung deterritorialisierten Sozialraums hervorhebt,[16] nicht zuletzt eine paradigmatische Rolle spielen soll: „Wir reden hier nicht von Berlin 1991–2004, sondern von einer westlichen Großstadt unserer Zeit“, sagt Mora in einem Interview.[17] Sollte jedoch gerade das Typische oder Allgemeine, nicht das Partikuläre oder Konkrete einer westlichen Gegenwartsmetropole herauskristallisiert werden, so zeigt sich die Stadtdarstellung letztlich als viel zu überdeterminiert, als dass sich darin die Essenz einer typischen Großstadt der Gegenwart finden ließe. Daraus ergibt sich das Paradox, dass gerade jene Details, die zur Ausprägung einer in sich geschlossenen fiktionalen Welt beizutragen suchen, um somit ein für alle Mal den ästhetischen Schein des Textes zu sichern, derart überdeterminiert sind, dass sie vom Leser als Referenzen auf eine außertextuelle Welt gedeutet werden. Aus diesem Grund scheint die Autorin ständig gegen die Illusion kämpfen zu müssen, dass die Stadt B. Berlin ist (wie bei der oben zitierten Bemerkung). Die Identifikation mit Berlin, die auch in vielen Abhandlungen über den Roman auftaucht,[18] spielt allerdings die textuelle Bedeutung herunter, die diese Unbestimmtheit für die referentielle Beschaffenheit des Romans hat. Denn die Topographie der Stadt B. – soweit dies im Text anhand der angegeben minimalen Details (z. B. ein Bahnhof, ein Kunstmuseum, Kirchtürme, Parks, Bibliotheken,

15 Sieg, Christian: „Von Alfred Döblin zu Terézia Mora. Stadt, Roman und Autorschaft im Zeitalter der Globalisierung“. In: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellation – Konzepte – Perspektiven*. Hg. v. Wilhelm Amann, Georg Mein u. Rolf Parr. Heidelberg 2010, S.193–208, Zitat S. 201.
16 Vgl. ebd.; auch Anke Biendarra verweist in ihrem Aufsatz über *Alle Tage* auf den Aspekt der Deterritorialisierung. Damit hängt für Biendarra auch der Mangel an Partikularität zusammen: „[The] urban realm where the novel takes place [...] remains without any local specificity [...]. Futhermore, it points to the deterritorialization of the migrant existence, i. e., the simultaneous penetration of local worlds by global forces and the dislodging of cultural subjects and objects from particular locations in space and time.“ Biendarra, Anke S.: „Terézia Mora, *Alle Tage*. Transnational Traumas.“ In: *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Hg. v. Lyn Marven u. Stuart Taberner. Rochester/NY 2011, S. 46–61, Zitat S. 55–56. Roland Robertsons Definition von Globalisierung als der „two-fold process of the particularization of the universal and the universalization of the particular“ wäre in diesem Zusammenhang auch relevant, vgl. Robertson, Roland: *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London 1992, S. 177–178.
17 Vgl. Kraft: *Literatur* [wie Anm. 9], S. 107 f.
18 Hier diene etwa der Aufsatz von Christian Sieg – der sich auch spezifisch der Stadtdarstellung bei *Alle Tage* im Vergleich zu Alfred Doblins *Berlin Alexanderplatz* widmet – als Beispiel dieser Tendenz: Für Sieg ist Berlin im Roman „eindeutig identifizierbar“, obwohl seine Analyse zugleich auf der „Konturlosigkeit“ von Moras Stadtdarstellung oder zum Beispiel auf Moras „Verzicht auf topographische Details“ basiert, vgl. Sieg: „Von Alfred Döblin“ [wie Anm. 15], S. 201.

eine Universität) erkennbar ist – lässt kaum einen eindeutigen Referenzrahmen feststellen, auch wenn sie die Möglichkeitsbedingungen oder allenfalls die Ansätze einer Identifikation mit Berlin liefern. Vielmehr lässt sie eine Minimalebene des Referenzakts anklingen. Die erzählten topographischen Details der Stadt können ebenso gut die von Berlin wie von vielen anderen möglichen Großstädten sein: „Eine Drogerie, ein Kitschgeschäft, eine Trafik, ein Nagelstudio, ein Reisebüro, ein Blumengeschäft. Im Einzelnen alles unbekannt, aber insgesamt doch … Zwei Kneipen, Bekleidung, Haushaltswaren, Blumen, Drogerie, Papier".[19] Beschreibungen wie diese, die meist so wie hier beim Spaziergang des Protagonisten durch die Stadt vorkommen, operieren auf einer Referenzebene zwischen dem Allgemeinen und Besonderen, zwischen Überdeterminierung und Unterdeterminierung. Die Signifikanten bei solchen Beschreibungen wehren sich somit gegen eine eindeutige, identifikatorische Referentialität.

In diesem ambivalenten Zwischenbereich eines scheinbar mehrdeutigen, doch letztlich beschränkten Referenzspektrums wiederholt sich jene dialektische Spannung zwischen Abstraktion und Unmittelbarkeit, die der deiktischen Verortung des Romans im *hic et nunc* durch den Eingangssatz zugrunde liegt. In seiner Funktion als Signifikant sucht das *hic et nunc* auf eine unmittelbare Gegenwart in Relation zu einem implizierten und daher kontextabhängigen Orientierungspunkt zu verweisen, mithin gewisse raumzeitliche Koordinaten durch Differenz zu anderen *hic et nunc* festzustellen. Indem Moras Eingangsatz die Romanhandlung im Hier und Jetzt ablaufen lässt, bringt er auch diese Differenz hervor; die Handlung soll weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft, nicht dort, sondern hier in unmittelbarer Gegenwart stattfinden. Doch der Versuch, das *hic et nunc* gegenüber allem Anderen auszudifferenzieren und zu fixieren, ist schon von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn genau diese unmittelbare Gegenwart ist aufgrund eines immer wechselnden Orientierungspunktes *per se* nicht ausdifferenzierbar. Das zeigt sich schon an dem Appell an den Leser durch das „wir" des Eingangsatzes: „Nennen wir die Zeit *jetzt*, nennen wir den Ort *hier*" – ein Leser, der mit der extradiegetischen Stimme, die diesen Satz ausspricht, nicht zusammenfällt. Das unmittelbare Hier und Jetzt dieser Stimme ist notwendigerweise für den Leser ein Nicht-Hier und Nicht-Jetzt. Ein solches Referenzproblem bei der Designation des *hic et nunc* gehört zu den Tücken der sinnlichen Gewissheit, die Hegels *Phänomenologie des Geistes* herausarbeitet. Was Hegel als die Unmöglichkeit konstatiert, „ein sinnliches Sein, das wir *meinen*, je sagen [zu] können", rührt daher, dass die intendierte Unmittelbarkeit eines aufgezeigten Gegenstands, eines *Diesen* oder *Jetztigen* oder *Hiesigen*, sich in ein allgemeines, vielfach besetzbares und somit

19 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 177 f.

negativ vermitteltes *hic et nunc* aufhebt: „Das *Dieses* zeigt sich also wieder als *vermittelte Einfachheit* oder als *Allgemeinheit*“.[20]

Dabei aber erscheint es bemerkenswert, dass Moras deiktische Referenz nicht die dialektische Bewegung des Aufzeigens komplett durchläuft – der erste Akt des Aufzeigens auf ein Jetzt oder Hier, aufgehoben in ein *anderes* Jetzt oder Hier, wird wiederum aufgehoben in eine *Vielheit* von Jetzt oder Hier, bei dem die Allgemeinheit des Hier und Jetzt festgestellt wird. Bei Mora hingegen wird die Konkretisierung in ein unmittelbares *hic et nunc* – der erste Akt des Aufzeigens – nicht durchgeführt. Die Beschreibung bleibt in gewisser Weise immer schon allgemein oder wenigstens *un-bestimmt*, insofern kein *konkreter* Inhalt für die Referenz gegeben wird und ein eindeutiger Orientierungspunkt des *hic et nunc* versperrt bleibt. Statt der Verankerung des Romans im *hic et nunc* schwebt der Verortungsvorgang stets *in medias res* und weigert sich, abgeschlossen zu werden. Auch dort, wo die Möglichkeit einer genaueren Bestimmung, einer spezifischen Festlegung des *hic et nunc* angekündigt wird, wird dies gleich gegen ein alternatives *hic et nunc* ausgespielt:

> **Vögel**
>
> Nennen wir die Zeit *jetzt*, nennen wir den Ort *hier*. Beschreiben wir beides wie folgt.
>
> Eine Stadt, ein östlicher Bezirk davon. Braune Straßen, leere oder man weiß nicht genau womit gefüllte Lagerräume und voll gestopfte Menschenheime, im Zickzack an der Bahnlinie entlang laufend, in plötzlichen Sackgassen an eine Ziegelsteinmauer stoßend. Ein Samstagmorgen, seit kurzem Herbst. Kein Park, nur ein winziges, wüstes Dreieck sogenannte Grünfläche, weil etwas übrig geblieben war am spitzen Zusammenlaufen zweier Gassen, so ein leerer Winkel. Plötzliche Böen frühmorgendlichen Windes [...] rütteln an einer hölzernen Scheibe, einem alten oder nur so aussehenden Kinderspielzeug, das am Rande der Grünfläche steht [...]. Zwei Frauen und wenig später noch eine, auf dem Weg zu oder von der Arbeit [...].[21]

Bedarf das Hier und Jetzt erst einer Beschreibung, so wird damit die Selbstverständlichkeit der Referenz, mit der ein indexikalisches bzw. deiktisches Aufzeigen des *hic et nunc* sonst erfolgt, nicht gleich vorausgesetzt. Die Unmittelbarkeit der Referenz muss erst im Zuge der Beschreibung durch die Erzählung hergestellt werden. Der Ort „hier“ nimmt also die Gestalt „eine[r] Stadt“ an – an sich eine allgemeine räumliche Kategorie, die zwar Assoziationen, aber keine konkrete Veranschaulichung zulässt. Dabei dient auch der unbestimmte Artikel „eine“ der Verschiebung einer Konkretisierung des Orts. Darauf folgt die Apposition eines

20 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. Werke in zwanzig Bänden. Bd. 3. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1970, S. 85.

21 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 9.

zusätzlichen Substantivs, „ein östlicher Bezirk davon“, die sodann durch ein Zoomverfahren das Feld der Signifikation einschränkt, aber auch eine weitere relationsabhängige Bezeichnung einführt. Wird dabei eine Art Vogelperspektive erzeugt, wie auch die Abschnittsüberschrift „Vögel“ möglicherweise als Metakategorisierung dieses Verfahrens zu etablieren sucht, so zeigt sich, dass es sich hierbei um die Projektion einer distanzierten, aber keineswegs archimedischen Perspektive handelt. Mit dem nächsten Satz werden einige Gegenstände (Straße, Lagerräume, Menschenheime, Bahnlinie, Ziegelsteinmauer) eingeführt, die einerseits einer vagen Vorstellung von Urbanität entsprechen, andererseits aber durch karge Stimmungswörter (braun, leer, gefüllt, vollgestopft) die Ansätze eines anschaulichen Bildes liefern. Doch immer wieder wird der Bestimmungsvorgang durch den durchgängigen Gebrauch von „oder“ unterbrochen, so dass eine pointierte Ungewissheit hinsichtlich der Details dieser Szenerie bleibt. Und mehr noch: An die Stelle jener bestimmten Negation des unmittelbar Gemeinten im *hic et nunc*, die bei Hegel auf die dialektische Aufhebung ins Allgemeine hinausführt (‚Jetzt ist nicht mehr Nacht, sondern Tag‘), tritt bei *Alle Tage* mit der Einführung dieses „oder“ ein zweites nicht-negierendes Moment. Das *hic et nunc* wird nicht mehr durch Differenz, sondern durch Vielheit bestimmt und ist auch insofern allgemein, als darunter nicht nur ein einzelnes Partikuläres, sondern möglichst viele Partikuläre subsumiert werden können.

An dieser Stelle zeigt sich, wie die Gegenwärtigkeit des *hic et nunc* immer neu zur Verhandlung steht: Das Zusammenspiel zwischen kaum bestimmten Einschränkungen wie „Ein Samstagmorgen, seit kurzem Herbst“ und alternierenden Erweiterungen wie „auf dem Weg zu oder von der Arbeit“ ermöglicht die Vergegenwärtigung einer Vielfalt verschiedener Momente, hält die Momente des *hic et nunc* aber zugleich im Zwischenbereich von Allgemeinheit und Partikularität auf. In diesem Zusammenhang ist auch der Titel des Romans von Belang, denn der Titel *Alle Tage* bezeichnet nicht den Alltag in seiner allgemeinen Beschaffenheit oder seinen typischen Eigenschaften, genauso wenig wie der Roman alltägliche Routinen, Geschehnisse oder Figuren nachahmt, wie sich das über die Romane des Realismus im 19. Jahrhundert sagen lässt.[22] Stattdessen stellt er eine Vielheit verschiedener, minimal partikulärer und teilweise bloß möglicher *hic et nuncs* in den Vordergrund, bei der kein einzelnes *hic et nunc* als exemplarisch für sich allein stehen kann. Mit der Suspendierung des *hic et nunc* in der Diskrepanz zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, zwischen Wesenhaftem und Phänome-

22 Vgl. Auerbach, Erich: „Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen“. In: *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Hg. v. Karlheinz Barck u. Martin Treml. Berlin 2007, S. 439 – 465.

nalem, entwirft der Roman ein Gegenmodell des Realismus, das nicht auf der erfolgreichen Vermittlung dieser beiden Pole im Medium des Erzählens fußt – die in Hegelscher Weise eine in sich geschlossene Totalität voraussetzt. Insofern entspricht dieses Gegenmodell nicht einem auf Widerspiegelung basierenden Realismusbegriff wie dem von Georg Lukács, noch liefert es eine schlichte mimetische Abbildung des Wirklichen. Der Roman operiert vielmehr auf einer Minimalebene – angrenzend an der allerletzten Stelle, bevor er vom Realistischen ins Minimalistische abrutscht – auf dem Nullpunkt des Realismus.

3 Asymptotisches Erzählen

Zwischen Unterdeterminierung und Überdeterminierung oszillierend, entfaltet sich in Moras Erzählung ein *hic et nunc*, dessen referentieller Status für den Leser durchgängig offen bleibt: Die daraus resultierenden Leerstellen fordern den assoziativen Vorgang des Lesens heraus, lassen diesen Vorgang aber nicht abschließend beenden. Diese Offenheit wird akzentuiert durch die durchgängigen metareflexiven Erzählstränge, die sich ständig gegen den versiegelnden Abschluss des Textes wehren, indem sie darauf hinweisen, dass der Text immer schon (oder immer wieder) in Bearbeitung ist. Das zeigt die folgende Beschreibung des Protagonisten während eines Gesprächs zwischen Abel und seiner Schein-Ehefrau Mercedes, nachdem letztere Abel *in flagranti* mit einem männlichen Liebhaber erwischt hat:

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

Illustriert wird hier auch, dass die Unbestimmtheit des Textes in gewisser Weise durch das narrative Erfassen eines flüchtigen Gegenstands, in diesem Fall des Protagonisten, produziert wird. *Histoire*- und *recit*-Ebene sind in dieser Beschreibung dermaßen verflochten, dass nicht mehr zu unterscheiden ist, ob es sich auch um die mimetische Darstellung von Mercedes' innerem Gedankengang (erlebte Rede) oder nur um die Unsicherheit einer metareflektierenden Erzählinstanz handelt. Beide Schichten ziehen sich hier zurück auf einen Nullpunkt, an dem

23 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 327.

entweder nichts mehr oder nur noch ein Nichts zu konstatieren ist: Ist mit der Verwerfung des Satzes auch gleich das Objekt des Satzes, nämlich Abel, abgeschafft? Oder lässt sich Abels Gegenwart nur negativ feststellen und zwar durch eine Art Löschen/Bearbeiten-Vorgang? Während die Versuche, auf beiden Ebenen ein scharfes Bild von Abel zu kreieren, zu einer Art Selbstauflösung führen, wird der Leser durch die Verschränkung der textuellen Ebenen gleichsam ins *hic et nunc* der Erzählung und des Erzählens hineingezogen.

Wie dieses letzte Beispiel deutlich macht, erhebt sich narrative Ambiguität, Unbestimmtheit und Desorientierung über die topographischen, deiktischen und figurenbezogenen Aspekte hinaus zum zentralen Gestaltungsprinzip des Romans. Die Gesamtkomposition des Romans ist davon durchsetzt – über Leser, Erzähler und die zahlreichen Romanfiguren hinaus leidet der enigmatische Protagonist selbst an Orientierungsproblemen. Durch einen Gasunfall erlangt Abel die seltsame Fähigkeit, systematisch eine Vielzahl von Sprachen zu lernen, verliert dabei aber an Orientierungs-, Geschmacks- und Geruchssinn und findet sich nur noch schwer im Umfeld der Großstadt B. zurecht. Die aus dem undurchschaubaren und verwirrenden Erzählgeflecht resultierende Desorientierung des Lesers scheint also die des Protagonisten widerzuspiegeln. Auf der Handlungsebene ist der mehrsprachige Protagonist trotzt seiner besonderen Fähigkeit zwar fast völlig stumm, doch die wenigen Wörter, die er spricht, erwecken den Anschein von Ortlosigkeit: „alles, was er sagt [ist] ohne Ort, so klar wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt."[24] Sind Abels Ursprünge daher unerkennbar, so wird langsam seine gesamte Existenz in Frage gestellt. Dass seine Präsenz in der Erzählung hauptsächlich als ein Nichts zu charakterisieren ist, wird auch durch die implizite Valenz seines Nachnamens „Nema" unterstützt, den er von seinem Vater („Ein halber Ungar, die andere Hälfte ungewiss")[25] hat und der auf die ungarische Negation *nem* (nichts) verweist.[26] Die Schwierigkeiten, seine Existenz positiv zu bestimmen, werden weiter durch den Mangel an psychologischen Details verstärkt, die der Leser bekommt, und durch die Tatsache, dass die auch nur gelegentlich allwissende Erzählinstanz (eine unter vielen Erzählebenen) selbst häufig distanziert von dem Protagonisten scheint. Auch an Stellen, an denen die heterodiegetische Erzählperspektive Zugang zu Abels Gedanken hat, bleibt dieser Einblick deutlich eingeschränkt: „Was sah Abel, wenn er in sich sah, wofür es keinen Beweis gibt, rückblickend auf die Geschichte

24 Ebd., S. 13.

25 Ebd., S. 61.

26 Im Roman heißt es: „Nema, der Stumme, verwandt mit dem slawischen Nemec, heute für: der Deutsche, früher für jeden nichtslawischer Zunge, für den Stummen also, oder anders ausgedrückt: den Barbaren" (ebd., S. 14).

mit Danko und den anderen? Anzusehen war ihm nichts."[27] Die narrative Ungewissheit, die aus den Versuchen hervorgeht, Abel in seinem *hic et nunc* festzulegen, dient jedoch als weiterer Anlass, dem desto eifriger nachzugehen.

In diesem Zusammenhang sind Abels Ambiguität und Unzugänglichkeit nicht auf seine „prekäre Existenz als staatenloser Bürgerkriegsflüchtling" in einer fremden Großstadt zu reduzieren.[28] Seine „Alterität"[29] als „Figur des Fremden par excellence"[30] oder als Chiffre für die Immigrantenerfahrung als solche[31] kommt vor allem erst durch seine textuelle Konstruktion als eine schwer erfassbare Figur, das heißt durch seine narrative Gestaltung zustande.[32] Als instabiler Locus des Erzählens[33] wird Abel zu jenem abwesenden Zentrum des Textes, jenem Organisationsprinzip des Textes, um welches herum sich das kaleidoskopartige Geflecht von Erzählperspektiven und narrativen Fragmenten entfaltet. Aufgrund von Abels narrativer Instabilität wiederholen sich jedoch beim narrativen Erfassen des Protagonisten jene referentiellen Diskrepanzen, die bei der deiktischen Verortung des *hic et nunc* im Eingangsabschnitt des Romans eine exakte Bestimmung oder Festlegung der Koordinaten und Orientierungspunkte verhindert haben. Abels prekäre narrative Position als einer, der zugleich „in der Welt lebt und nicht in der Welt lebt", spiegelt auch die Dialektik der *hic et nunc*-Deixis, von Singularität und Vielheit, von Präsenz und Absenz wieder.[34] Aus diesem Grund ist sein eigenes Zum-Sprechen-Kommen, der Akt des Selbstzeigens und der einzige Moment, in dem Abel ganz anwesend ist, einzig im Modus des ‚Als-Ob' möglich, nämlich im Delirium eines Drogenrausches in einem einzigen Kapitel, „Zentrum: *Delirium*",

27 Ebd., S. 226. Welche Schwierigkeiten die Betrachtung „von außen" bereitet, wurde schon anhand der anfangs zitierten Beschreibung Abels festgestellt.

28 Geier, Andrea: „Poetiken der Identität und Alterität. Zur Prosa von Terézia Mora und Thomas Meinecke". In: *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Hg. v. Evi Zemanek u. Susanne Krones. Bielefeld 2008, S. 123–137, Zitat S. 130.

29 Vgl. Geier, Andrea: „‚Niemand, den ich kenne, hat Träume wie ich.' Terézia Moras Poetik der Alterität". In: *ZwischenInszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen u. Sandy Feldbacher. Berlin 2006, S. 153–177.

30 Ebd., S. 169.

31 Marven, Lyn: „Crossing Borders. Three Novels by Yadé Kara, Jeannette Lander and Terézia Mora". In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook* 8 (2009), 148–169, Zitat S. 163.

32 Dies wird auch in den Abhandlungen von Andrea Geier und Siblewski, Klaus hervorgehoben. Vgl. Geier: „Poetik" [wie Anm. 29] und Siblewski, Klaus: „Terézia Moras Winterreise. Über den Roman *Alle Tage* und die Poetik der Fremde". In: *Literatur und Migration*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. *TEXT + KRITK. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband 2006, S. 211–221.

33 Marven: „Crossing Borders" [wie Anm. 31], S. 161.

34 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 14.

abgesondert von allen anderen, in dem Abel unter Einfluss von Fliegenpilzen ein einziges Mal als „Ich" zu Wort kommt.[35]

An allen anderen Stellen sucht die verschachtelte Montage von Figuren- und Erzählperspektiven jedoch Abels Abwesenheit anwesend zu machen, indem der Text mosaikartig seine Gegenwart zu konstruieren versucht; als wäre Abel nur dann vollkommen gegenwärtig, wenn alle möglichen, auf ihn gerichteten Perspektiven erschöpft werden:

> Wie sieht er aus? Wie ist seine Haltung, wie sind seine Bewegungen? [...] Sieht er alles in allem gut aus? Manchmal würde ich sagen: ja, manchmal weiß man's nicht. Dasselbe Gesicht und dennoch. Eine Sache des Blickwinkels und davon gibt es unzählige. Lichteinfall, Tageszeit, Gesprächsthema.[36]

Die vollständige Beschreibung von Abels Aussehen würde aber notwendigerweise *ad infinitum* führen. Denn sein Gesamtbild müsste immer wieder aktualisiert werden, immer wieder scharfgestellt werden, bis alle möglichen Umstände und Kontexte erschöpft wären. Jedes einzelne, singuläre *hic et nunc*, in dem sich Abel befindet, müsste erst angesammelt und zusammengestellt werden, bis sie ein Ganzes ergeben würden. Jene nahezu schizophrene Erzähltechnik, mit der die Wahrnehmungen und Empfindungen der Figuren aus Abels Umfeld um ihn zusammen montiert werden, der damit einhergehende häufige Wechsel der Erzählformen und -fokalisation – alle narrative Kräfte sind darauf konzentriert, Abel zu vergegenwärtigen. Doch vergegenwärtigt wird letztendlich nur seine Abwesenheit. Dies zeigt die darauffolgende Szene:

> Wenn man ihn im Anschluss an die Stunde zum Abendessen einlädt und ihm Fragen stellt, antwortet er. [...]
> Wo kommt er her? Wie ist es dort? [...]
> Gab es ein Theater [...]? Eine U-Bahn? (Das war Omar.)
> Und Sie können also Ihre Mutter nicht besuchen?
> Mein Vater ist auch verschollen, sagt Omar. [...]
>
> Was ist alles passiert, seitdem man sich das letzte Mal gesehen hat? Hat er eine neue Wohnung? Wo? Wovon lebt er? (Beobachtung: Fährt häufiger Taxi, als man das bei *jemandem wie ihm* annehmen würde.) Hat er Geld? Woher? [...]

---

35 Für eine ausführliche Interpretation dieses abweichenden Kapitels mit wichtigen Konsequenzen für Fragen der Darstellbarkeit und Sprache im Roman siehe Fröhlich, Melanie: „‚Als wäre der Raum aus der Zeit geraten'. Formen einer Sprache der Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit in der transkulturellen Literatur, veranschaulicht am Roman *Alle Tage* (2004) von Terezia Mora". In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 15/16 (2006–2007), S. 62–75.

36 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 273 f.

> (Bist du bei der Mafia, fragte Mira eines Tages am Telefon.) Man weiß oft nicht, wovon die Leute leben. (Was war das noch mal mit den Drogen?)[37]

Wird am Anfang dieser Szene noch angekündigt, dass Abel die Fragen beantwortet, so bleiben seine Antworten bei der anschließenden multiperspektivischen Befragung auffällig aus. Eine Vielfalt von Fragen und verschiedenen Äußerungen kreist um ihn, ohne dass seine Gegenwart auf der Erzählebene positiv durch seine Antworten registriert würde. Sowohl der häufige Wechsel von Erzählebenen und -perspektiven als auch die Verflechtung von zeitlichen Ebenen (das *hic et nunc* des Abendessensgespräches, das Telefongespräch eines Tages und später auch das eines anderen Morgens) ergeben eine Erzählmontage, deren textuelle Fülle Abel als abwesend vergegenwärtigt, sprich negativ registriert.

Mit diesem Erzählverfahren knüpft Mora an das für die literarische Moderne durchaus charakteristische multiperspektivische Erzählen an.[38] Eine solche Erzähltechnik wird immer dort eingesetzt, wo eine objektive Wirklichkeit sich der Perspektive einer auktorialen Erzählinstanz entzieht, wo das Objektive dieser Wirklichkeit nur noch künstlich (z. B. durch Montage) konstruiert werden kann oder wo das Reale nur in seiner textualisierten Form zugänglich ist. Die Erläuterung dieses Verfahrens durch Erich Auerbachs Analyse von Virginia Woolfs *To the Lighthouse* in *Mimesis* wäre hier für Moras Darstellung ihres Protagonisten durch die Eindrücke und tastenden Erkundigungen anderer Figuren ebenso zutreffend:

> Aus der Vielheit der Subjekte ist es zu entnehmen, daß es sich doch um die Absicht auf Erforschung einer objektiven Wirklichkeit handelt, und zwar hier um die „wirkliche" Mrs. Ramsay. Diese ist zwar ein Rätsel und bleibt es auch grundsätzlich, aber sie wird durch die verschiedenen, alle auf sie gerichteten Bewußtseinsinhalte [...] gleichsam eingekreist, es wird versucht, von vielen Seiten ihr so nahezukommen, wie es mit menschlichen Erkenntnis- und Ausdrucksmöglichkeiten gelingen kann.[39]

Hinter dieser Einkreisung durch eine Vielheit subjektiver Eindrücke steht, wie Auerbach hier betont, nicht zuletzt der Wunsch, etwas Reales, aber Unzugängliches zu repräsentieren, ein Wunsch, der erst infolge einer Objektivitätskrise in den Vordergrund tritt. Denn diese „Absicht auf Annäherung an echte objektive

---

37 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 274.

38 Eine narratologische Untersuchung dieses Verfahrens bieten: Nünning, Ansgar u. Vera Nünning (Hg.): *Multiperspketivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier 2000.

39 Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländlichen Literatur*. 10. Aufl., Tübingen, Basel 2001, S. 498.

Wirklichkeit vermittelst vieler, von verschiedenen Personen gewonnener subjektiver Eindrücke" entsteht vor allem dort, wo der Schriftsteller – „mit seiner Kenntnis einer objektiven Wahrheit als übergeordnete, führende Instanz" – diese objektive Sicht nicht mehr in Anspruch nehmen kann: er betrachtet nun die diegetische Welt mit „zweifelnden, fragenden Augen".[40] Mit solchen Augen wird auch der Protagonist in Moras Roman betrachtet: „*Eigentlich,* sagte Mercedes' Mutter Miriam, ist alles in Ordnung mit ihm [...]. Und gleichzeitig ist nichts in Ordnung mit ihm. Wenn man das auch nicht näher benennen kann. Etwas ist *verdächtig.*"[41] Genau dieses „Etwas" ist es, das sich als irreduzibler Rest den Figurenwahrnehmungen, der Erzählmontage, dem Text an sich entzieht. Sind bei Auerbach alle subjektiven Vorstellungen von Mrs. Ramsay auf die eine Episode mit dem braunen Strumpf zurückzuführen, als kleine metonymisch gestaltete Exkurse, als soundso viele Variationen eines Themas, nämlich des Satzes „never did anybody look so sad",[42] so sind die Erzählstücke bei Mora weitaus ungeordneter, zufälliger und unübersichtlicher. Das Zusammenstellen der jeweiligen Erzählgegenwarten, der *hic et nunc*-Teile, ergibt bei Mora letztendlich eine reine Textwirklichkeit, deren Referent, im Gegenteil zu Mrs. Ramsay, sich auch der sinnlichen Wahrnehmung anderer Figuren entzieht – wie einige der hier zitierten Textstellen des Romans darlegen. Die Vielfältigkeit Abels textueller Erscheinungsformen bildet schließlich kein homogenes oder synthetisiertes Bild. Der Text verfährt eher nach einem Widerspruchsprinzip, um den Umriss seines abwesenden Zentrums zu zeichnen, analog zu der folgenden von Frederic Jameson dargestellten Methode einer „New Literary History", deren „imperative to multiplicity" eine Vielheit von Perspektiven erzeugt. Diese Vielheit

> begin[s] to stake out the bounds of the Real [...] approach[es] it asymptotically in [its] [...] very variety and in [...] [its] contradictions, like the legendary blind men feeling the equally imaginary elephant's sensory properties – tail, trunk, hide, tusks, and so forth – and reporting back on their contradictory findings. This is then the triangulation of the Real, the identification of a heavy yet invisible body at the heart of space that moves all the counters and the pointers on all the dials of the universe in a barely perceptible yet inescapable way, a fluttering and a fluctuation through which the Real becomes as inescapable as it is unrepresentable.[43]

40 Ebd., S. 497–498.

41 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 13.

42 Auerbach: *Mimesis* [wie Anm. 39], S. 501.

43 Jameson, Frederic: „New Literary History After the End of the New". In: *Literary History in the Global Age. New Literary History* 39 (2008) H. 3, S. 375–387, Zitat S. 386.

Gerade aufgrund der Unentrinnbarkeit, doch zugleich der Undarstellbarkeit des Realen wird ein solches Annäherungsverfahren, ein solcher asymptotischer Kunstgriff eingesetzt. Doch durch dieses Verfahren werden höchstens die Umrisse des abwesenden Realen ausgefüllt, die Ansätze eines Feld abgesteckt, in dem die Auswirkungen (das Fluktuieren und Flattern) einer schlussendlich abwesenden Ursache erscheinen und isoliert werden können. Es manifestiert sich Abels textuelle Gegenwart durch jegliche Art narrativer Störungen oder Verweigerung eines eindeutigen Erzählens als jenes Zusammenspiel von Über- und Unterdeterminierung, das aus dem Versuch resultiert, Abels Lebensraum einzukreisen; als ein selbstreflexiver Erzähleingriff der heterodiegetischen Erzählinstanz; als die Verwischung von Abels Eigenschaften (welches Geschlecht hat er eigentlich?); oder schließlich als sein sehr auffälliges Schweigen, so lässt sich gleichwohl sagen, dass er selbst zum Zeichen oder zur Spur einer außertextuellen Instanz wird. In diesem Zusammenhang ist Abel als Romanfigur kein Subjekt im Sinne eines selbstbestimmenden *agent*, sondern Symptom, Auswirkung, Zeichen oder Träger einer nicht-textualisierbaren, abwesenden Ursache und ist in diesem Sinne als „Semaphor, ein Strich in der Landschaft" zu verstehen.[44] In der Form ebendieses Striches – sicherlich ist es nahe liegend, hier an den literarischen Wert des Gedankenstriches bei Kleist als Zeichen der Weglassung zu denken – weist der Text auf das hin, was nicht im Text stehen kann, auf das Außertextuelle, Außerdiegetische, das unvermeidbare doch unsichtbare Reale.

4 Jenseits von Beschreiben oder Erzählen

Durch dieses indexikalische Verhältnis zum Außertextuellen ist aber auch ein anderes Verhältnis aufgerissen, das, wie es sich herausstellt, hinter dieser Poetik des *hic et nunc* lauert, nämlich das Verhältnis zwischen Gegenwart und Geschichte. Das Geschichtliche zeigt sich also nun als jene abwesende Ursache, deren Symptom Abel verkörpert: Als eine unfassbare, von Menschen veranlasste Kraft, ein unsichtbarer und mithin unrepräsentierbarer Motor, der die Erscheinungswelt der alltäglichen Realität, jedes *hic et nunc* bewegt. In *Alle Tage* wird Geschichte durch den Krieg gezeichnet, der in Abels Heimatland geführt wird. Explizit gemacht wird dies im Kapitel „Zentrum. *Delirium*", in dem Abel unter Einwirkung von Fliegenpilzgift ein einziges Mal als Ich-Erzähler zu Wort kommt: „So. Jetzt ist raus. Ja verdammt, ich weiß, was draußen ist".[45] Bleiben der Krieg und

44 Mora: *Alle Tage* [wie Anm. 4], S. 15.
45 Ebd., S. 405

somit das Geschichtliche als Instanzen des Realen stets jenseits der repräsentativen Kräfte des Textes, so lässt der Text dessen Auswirkungen spüren und zwar in der Form textueller Ambivalenzen, sei es nun als Abels narrative Unzugänglichkeit oder als die Verweigerung des Textes, weder konkret noch abstrakt zu sein.

Indem der Roman sich mithin auf dieses Reale einschießt, von dem er weiß, dass es im Text unrepräsentierbar ist, erreicht er den Nullpunkt des Realismus. Sucht dieser Realismus auf dem Nullpunkt durch die Erzählmontage und die Gestaltung von Raum und Zeit Gegenwart herzustellen, so setzt er eben jene Verfahrensweisen ein, die Georg Lukács unter dem Namen *Beschreibung* in seinem Aufsatz „Erzählen oder Beschreiben?“ und später im Zusammenhang der Expressionismusdebatte als unzulänglich verwarf.[46] All die isolierten, oberflächlichen, nicht zusammenhängenden Elemente, die für Lukács die Beschreibung ausmachen, finden sich in Moras Roman: er generiert „momentane *Vergegenwärtigung*“ durch das *hic et nunc*; „[s]tatt der Totalität der Erzählung“ bringt der Text nur „die Isolation des Beschriebenen“ hervor; „statt der Idealisierung des in der Wirklichkeit handelnden Menschen“ wird „die sprachliche Realität des ‚behandelten Menschen‘“ wiedergegeben und „die Konstruktion“ der Realität hervorgehoben.[47] Jedoch ist es im Rahmen eines Realismus auf dem Nullpunkt entscheidend, dass Moras Roman auch einige Züge dessen trägt, was Lukács dem Erzählten zuschreibt. Insofern er die Auswirkung einer abwesenden Ursache umschreibt und auf die Symptome einer dem *hic et nunc* unterliegenden Geschichtlichkeit verweist, sind die „unter der Oberfläche verborgenen Strömungen“ spürbar.[48] In dieser Hinsicht sind Moras Montage und Poetik des *hic et nunc* nicht als Ausdruck einer reinen Unmittelbarkeit zu verstehen, sondern erweisen sich als expressiv hinsichtlich der „tiefer liegenden, verborgenen, vermittelten, unmittelbar nicht wahrnehmbaren Zusammenhäng[e] der gesellschaftlichen Wirklichkeit“.[49] Dabei kommt die abwesende Tiefenstruktur des Alltags zum Ausdruck, wie der Bezug des Titels von Moras Roman auf das gleichnamige Gedicht von Ingeborg Bachmann andeutet: „Der Krieg wird nicht mehr erklärt, sondern fortgesetzt. Das

46 Vgl. Lukács, Georg: „Erzählen oder Beschreiben“ [1936]. In: *Georg Lukács Werke*. Bd. 4: *Probleme des Realismus I: Essays über Realismus*. Neuwied, Berlin 1971, S. 197–242; sowie: ders.: „Es geht um den Realismus“ [1938]. In: Ebd., S. 313–343.

47 Scherpe, Klaus: „Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition von Döblin und Musil bis zu Darstellung des Holocausts“. Antrittsvorlesung gehalten an der Humboldt-Universität zu Berlin, 20.06.1994. Abrufbar unter: http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/scherpe-klaus/PDF/Scherpe.pdf (Stand: 15.01.2013).

48 Lukács: „Es geht um den Realismus“ [wie Anm. 46], S. 332.

49 Ebd. 324.