



„Extreme im Inneren“. Emotion und Erinnerung als Identifikationsrahmen in Terézia Moras *Das Ungeheuer*¹

Carme Bescansa²

Recibido: 9 de diciembre de 2016/ Aceptado: 21 de febrero de 2017

Zusammenfassung. In diesem Beitrag wird die Rolle der Emotionen und der Erinnerung in ihrer Korrelation zur Herausbildung und Entwicklung von Identitätsnarrativen in Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* zum Gegenstand der Analyse. Auf der Basis der aktuellen Einsichten im *emotional turn* und in der Gedächtnisforschung wird diese Konstellation näher betrachtet, sowie die Auswirkung auf die Identitätsgestaltung der Figuren und auf den Handlungsablauf überhaupt.

Schlüsselwörter: Emotion; Erinnerung; Identität; Heimat; Terézia Mora.

[en] ‘Extreme im Inneren’. Emotion and Memory as Identity Frames in Terézia Mora’s *Das Ungeheuer*

Abstract. This paper focuses on the emotions and the memory in their interdependence to conform and develop narratives of identity in Terézia Mora’s novel *Das Ungeheuer*. Basing on up-to-date contributions from the emotional turn and from the memory studies, the implications for the identity of the characters and for the plot of the novel are to be examined.

Keywords: Emotion; Memory; Identity; Heimat; Terézia Mora.

[es] ‘Extreme im Inneren’. Emoción y memoria como marco identitario en *Das Ungeheuer* de Terézia Mora

Resumen. El artículo aborda el papel de las emociones y la memoria en su correlación para conformar y desarrollar narrativas de identidad en la novela *Das Ungeheuer* de Terézia Mora. A partir de las aportaciones actuales del *emotional turn* y de los estudios sobre la memoria, se analizarán las implicaciones que emoción y memoria en interacción tienen para la identidad de las figuras y para el propio argumento.

Palabras clave: Emoción; memoria; identidad; *Heimat*; Terézia Mora.

Inhaltsverzeichnis. 1. Heimaträume an der Schnittstelle von Emotion und Gedächtnis. 2. Das Trauma erinnern. 3. Schluss.

¹ Finanzierung des Beitrags durch die Universität des Baskenlandes (Projekt EHU 15/09)

² Universität des Baskenlandes
E-mail: carme.bescansa@ehu.es

Cómo citar: Bescansa, C., «Extreme im Inneren‘. Emotion und Erinnerung als Identifikationsrahmen in Terézia Moras *Das Ungeheuer*», *Revista de Filología Alemana* 25 (2017), 145-156.

Im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht die Reflexion über zwei Aspekte, die die menschliche Realitätswahrnehmung und -gestaltung entscheidend beeinflussen. Dass sie miteinander in Verbindung stehen und arbeiten haben die Neurowissenschaften schon lange bestätigt, und zwar als die Interaktion von Amygdala (für die Verbindung von Ereignissen und Emotionen verantwortlich) und Hippocampus (Erzeuger der langzeitigen Erinnerungen) nachgewiesen wurde (Cahill 1996). Im kulturwissenschaftlichen Bereich wird auf diese Korrelation von Emotion und Gedächtnis von Seiten der Gedächtnisforschung und des *emotional turn* ebenfalls verwiesen, wie im Laufe des Beitrags noch zitiert werden soll. Eine systematische Behandlung von den beiden zusammenhängenden Aspekten ist allerdings ein umfangreiches und komplexes Unternehmen. Sie wird im vorliegenden Text anhand von einzelnen aber aussagekräftigen Beispielen aus Terézia Moras fast 700 Seiten umfassendem Roman *Das Ungeheuer* ohne Anspruch auf Vollständigkeit vorgenommen. Festzuhalten gilt vorerst, dass Emotion und Gedächtnis eine entscheidende Rolle bei der Identitätsherausbildung und -entwicklung spielen, bzw. Grundvoraussetzung für die Gestaltung eines autobiographischen Narrativs sind. Mittels autobiographischer Erinnerungen, die emotional geprägt wurden, verschafft sich das Individuum nämlich Orientierung im Leben. (Markowitsch/ Wenzel 2007)

1. Heimaträume an der Schnittstelle von Emotion und Gedächtnis

Im Roman *Das Ungeheuer* (2013) wird die Geschichte von Darius Kopp, Hauptfigur im Vorgängerroman *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, weiter erzählt. In dieser Fortsetzung steht er am Beginn „arbeitslos, verwitwet, versoffen, verwaist. Ein Wrack von einem Mann“ (Spiegel, H. FAZ 06.09.2013). Seine heißgeliebte Frau, die Ungarin Flora, hat sich umgebracht und ihn damit in eine Krise versetzt, die ihn nach der ersten Lähmungsphase in Bewegung setzt. So begibt er sich auf eine zweifache Reise, nämlich auf eine geografische, in Floras ungarische Heimat und dann weiter nach Südosten; und auf eine innere Erkundungsfahrt, auf die Suche nach der Wahrheit seiner Frau, denn mit ihrem Tod stellt sich heraus, dass sie eine Art Parallelleben in Form eines geheimen Tagebuchs auf Ungarisch führte. Jede Buchseite des Romans wird durch eine graphische Linie in zwei Erzählperspektiven, zwei Welten, zwei Stimmen aufgeteilt: oben Darius Kopp; unten die Tagebuchaufzeichnungen Floras, die von ihrer Identität und ihren Emotionen, welche Darius bisher völlig unzugänglich gewesen waren, Zeugnis ablegt. So werden zwei nicht nur graphische, sondern auch imaginäre Räume aufgeschlossen, die parallel und zugleich unvereinbar verlaufen, im Falle von Darius ständig auf seine eigene emotionale Abhängigkeit von Flora angewiesen, im Falle von Flora als Kampf ums Überleben.

Diese Räume bilden den Rahmen für Prozesse der Rückversicherung und der Selbsterkundung der jeweiligen Erzähler. Und sie sind, wie erwähnt, imaginär in dem Sinne, in dem sie von Erinnerungen und von emotionalen Färbungen durch-

drungen, von Träumen bzw. Alpträumen und Wunschvorstellungen dynamisch mitgestaltet werden.³ Unserer Hypothese zufolge entstehen diese Räume in einem Spannungsverhältnis von Gedächtnis und Emotion und bilden somit eine mobile Heimat, die jeder Territorialität entbehrt und vielmehr in einem ständigen Austausch von inneren Regungen und äußeren Anreizen begriffen ist.⁴ So erliegt dieser Rahmen zur Vergewisserung oder Infragestellung der bisher vertrauten Welt den Brüchen und Diskontinuitäten der alltäglichen Gegenwart, aber auch den dabei aktivierten Erinnerungsprozessen.

In ihren Frankfurter Vorlesungen, die unter dem Titel *Nicht Sterben* (2014) veröffentlicht wurden, verdeutlicht Mora ihre Absicht in Bezug auf den Ungeheuer-Roman: „Extreme im Inneren“ sollen darin geschildert werden (Mora 2014: 140). Nach dem nüchternen und sachlichen Ton der bisherigen Werke, auf Distanzhaltung konzipiert, will die Autorin nun emotional erzählen. Emotionen stehen in *Das Ungeheuer* eindeutig im Vordergrund. Sie charakterisieren die Figuren Flora und Darius und verschärfen deren Unvereinbarkeit, wie Mora ebenfalls in ihren Vorlesungen darlegt: „Sie ist nicht nur fein, sie ist sensibel. So wie er unempfindlich ist, ist sie empfindlich. Wie eine Blume mit leicht knickendem Stängel. So wie er die Erkenntnis und das Leiden verweigert, so kann sie beides nicht ausblenden“ (Mora 2014: 87).⁵ Dass die Emotionen nun im Zentrum stehen, ändert die ganze Roman-konzeption. Während im Vorgängerroman sich die Handlung allein um Darius drehte, der als einziger Erzähler und Protagonist fungierte, so ist nun die Aufteilung in zwei Erzählperspektiven, zwei Figuren äußerst relevant, um den Kontrast zu betonen und die zerstörerischen Folgen der jeweiligen Affekte sowohl von Flora als auch von Darius Kopp deutlicher zu veranschaulichen. Paradoxerweise tritt Flora als Erzählerin erst dann auf bzw. erhält sie eine eigene Stimme, in dem Moment, in dem sie bereits tot ist.

Im vorliegenden Beitrag wird von einer Konzeption von Emotion ausgegangen, die Rebeka Hufendieks Definition in dem Band *Rethinking Emotion* (Campe/ Weber 2014) folgt. Die Entscheidung für diesen Ansatz erfolgt aus praktischen Gründen, denn die Definition von Emotion ist nicht endgültig geklärt, vielmehr kennzeichnet sie sich durch eine Komplexität, in der die Experten mehrere Dimensionen unterscheiden (Hillebrandt 2011: 29-31). Hufendieks Definition ist konkret und unterstreicht eben die Dimension, die für die hiesige Analyse von Belang sein wird.

Im Einklang mit dem Aufruf der Herausgeber der Monografie, die seit dem 18. Jahrhundert fest etablierte Assoziation von Innerlichkeit und Emotion zu überwinden (Campe/ Weber 2014: 7), schlägt Hufendiek in ihrem Artikel ein Emotions-

³ So erinnert Kimmich in Anlehnung an Appadurai („imagination is a social fact“, Appadurai 1995: 30), dass „jede Art von Raum, in dem wir uns bewegen einen konstitutiven imaginären Anteil hat.“ (Kimmich 2009: 311)

⁴ Der Begriff Heimat wird hier im Sinne eines dynamischen, performativen und mehrschichtigen Konstrukts verwendet. Auch wegen dieser Komplexität, ohne Anspruch auf materielle bzw. territoriale Grundlage, wird die Pluralform von *Heimaträumen* bevorzugt. Diese Ansicht basiert auf früheren Definitionen von David Morley (2000: 47), Peter Blickle (insbesondere 2012: 61 und 68) und auch von mir selbst. (u.a. in Bescansa 2016: 195-199)

⁵ Diese Charakterisierung der Autorin selbst betont meiner Meinung nach die Kommunikationslosigkeit zwischen den Figuren, im Kontrast zur Deutung von Bohn Case. Sie versteht die Entwicklung Koppes im Laufe des Romans als eine, in der er Flora näherkommt, mittels der Erfahrung der Fremde in Osteuropa und auch mittels der Sprache: „He again accesses communication through Flora, as he speaks in her voice to himself.“ (Bohn Case 2015: 225)

konzept vor, das kognitive, behavioristische und performative Ansätze vereint: „Emotions are not in the head alone, they unfold, rather, in dynamic processes, of which the body and the world form constitutive parts. Emotions are a practical non-conceptual knowledge through which we directly respond to social rules and norms“ (Hufendiek 2014: 353). Bei den Emotionen geht es also um sowohl äußere, physische Prozesse als auch innere neurologische, die sich im Individuum als Antwort auf bestimmte Erscheinungen und Verhältnisse der Umwelt einschalten. Diese Umwelt weist eine Struktur von sozialen Normen und Regeln auf, die mittels der Emotionen erfasst werden (Hufendiek 2014: 370). „This is what makes emotions normatively assessable: the fact that they are embedded into a social context and are treated as appropriate or inappropriate reactions“ (Hufendiek 2014: 372-373). Die emotionale Erzählweise in *Das Ungeheuer* impliziert, dass die Erzählung sich nicht auf die Wiedergabe der Begebenheiten und Erinnerungen beschränkt, sondern auch noch deren Auswirkung auf die Figuren und das sich daraus ableitende Verhalten ebenfalls einschließt. Im Vergleich mit den früheren Texten, in denen die aktive Mitarbeit des Lesepublikums gefragt war, um die eventuellen Effekte der Handlung auf die Figuren zu erschließen, so ist nun die Aufgabe eine andere. Es geht bei der Lektüre darum, die emotionalen Reaktionen der Charaktere zu registrieren und diese ethisch zu bewerten, in einem Wechselspiel von Abwehr und Empathie, das alles Andere als eindeutig und unproblematisch ist, da sich die Figuren als widerspruchsvoll und multidimensional erweisen.

Bei Flora als der sensiblen Erzählstimme bilden Emotionen nicht nur den Gegenstand der Erzählung d.h. ihrer Reflexion, sondern sie prägen ebenfalls die Form. In den oben zitierten Vorlesungen erläutert Mora, dass Floras Text „in Stücken ist, und innerhalb der einzelnen Stücke sollen zunächst Ordnungsversuche stehen (denn auch der Depressive kämpft durchaus darum, weiter zu funktionieren) und zum Ende hin, zunehmend Dokumente der Zersetzung“ (Mora 2014: 145). Anders ausgedrückt, wir erfahren Flora als das, was sie spricht, oder auch was sie empfindet, eine gebrochene Person, die an der Umwelt „final“ verzweifelt (Mora 2014: 147).⁶ Mit dem hier angewendeten Emotionskonzept muss die Gebrochenheit Floras nicht (allein) als eine an sich existierende endogene Störung, sondern vielmehr in Zusammenhang mit der krankmachenden Außenwelt betrachtet werden. Symptomatisch sind hierzu die in den Tagebuchnotizen enthaltenen Verweise auf Büchners *Woyzeck* und auf Thomas Bernhard, welche die hier vorgeschlagene Deutung von Floras Depression bekräftigen: sie erkrankt an der gesellschaftlichen Gewalt und Ausbeutung. Der letzte Beweis dafür wird Darius selbst sein.

Bei Darius erfüllt die Emotion der Wut eine grundlegende Funktion als Auslöser seiner Reise, der äußeren geografischen und auch der verborgenen der Erinnerungen, welche nach und nach aufgedeckt wird. Den Gründen für diese Wut, die vom ersten Romansatz an präsent ist, soll kurz nachgegangen werden. Hufendiek bezieht sich gerade auf die Wut als Paradebeispiel ihrer Emotionstheorie wie folgt: „In anger, on a basic level, certain situations are identified as restrictions-to-be-fought. The bodily reactions involved in anger prepare for an aggressive response and at the same time highlight a certain aspect of the world, namely the restriction“

⁶ Vgl. im Roman: „Man kann aufhören zu existieren, ohne tot zu sein.“ Die darauffolgende Tagebuchdatei heißt *semmi*, auf Ungarisch „Verstummen“, und es folgt eine lange Sequenz aneinandergereihter Buchstaben (Mora 2013: 668). Kurz darauf hört Floras Rede endgültig auf. (Mora 2013: 675)

(Hufendiek 2014: 370). Eine empfundene Beschränkung fungiert also als Auslöser der Wut. Aber welche Beschränkung erleidet der Protagonist des Romans? Solange Flora lebt, schwelgt Darius, – oder so erzählt er es zunächst – in der Absolutheit seiner Liebe zu ihr: Seine erfolglose Karriere, die eigene und die allgemeine Aussichtslosigkeit werden von ihm angesichts des Liebesglücks als irrelevant geschätzt. Der Tod Floras und die Entdeckung dank deren Tagebuchaufzeichnungen ihres Parallellebens bzw. ihrer authentischen Gefühle, wo er kaum präsent ist, belehren ihn eines Besseren. Flora ist viel autonomer als es ihm lieb ist, im Kontrast zu seiner emotionalen Abhängigkeit von ihr. Der Tod setzt dieser Illusion einer grenzenlosen Liebe ein Ende, schränkt diese ein. Diese Beschränkung bietet also vorerst den Grund für Darius' gegenwärtige Wut.

Der erste Satz des Romans (der sich über länger als eine Seite erstreckt) enthält bereits diese Elemente, die für die ganze Handlung und auch für den Ausgang des Romans ausschlaggebend sind:

Sie beugte sich über ihn, ihre Brüste schwangen nach vorn, ein Duft stieg ihren Bauch entlang hoch, er hob den Kopf ein wenig, um ihren Nabel zu sehen, eine kleine Muschel, mit einer oberen Krempe, er freute sich über den Anblick, aber was ihn wirklich interessierte war die Fortsetzung, der in einer kleinen Stufe ansteigende Unterbauch, die schokobraunen Schamhaare, aber ausgerechnet hier geriet etwas durcheinander, ein helles Flattern störte das Bild, gleichzeitig polterten Stimmen herein. (Mora 2013: 5)

Hier wird wie erwähnt die spätere Problematik vorweggenommen: Die Liebesillusion der männlichen Erzählfigur, die nicht auf die Person Flora als Ganzes, sondern auf den Körper bzw. auf die Sexualität der Frau fixiert ist und dabei ihren Kopf (also ihren Geist, ihre Rede) ausblendet, wird abrupt durch den Einbruch der Realität zerstört. Die Wut von Darius als Reaktion auf diese Störung wird dann offensichtlich und treibt ihn zum Handeln: So schließt er mit dem Bekennen seiner emotionalen Befindlichkeit nun doch endlich den Satz, den er (gleich dem Liebestraum) nicht zu Ende bringen konnte oder wollte, ab: „infernalisches, unbändiges Zorn.“ (Mora 2013: 6)⁷

Diese stets zugrundeliegende Kernemotion, die den trägen Protagonisten immer wieder in Bewegung setzt, ist am Ende des Romans ebenfalls für die Aufdeckung der verdrängten Erinnerung verantwortlich. Nun handelt es sich aber um die fremde Wut der Masse, die auf der Straße in Athen demonstriert und Darius in Objekt ihrer Aggressivität verwandelt. Diese fungiert als Spiegel für seine eigene Wut. Erst aus dieser Opferrolle heraus, d.h. während er geprügelt wird, gibt der Erzähler die unterdrückte Wahrheit preis: Er vergewaltigte Flora, als sich ihr Entschluss, in einer Waldgemeinschaft fern von der Gesellschaft und von Darius selbst zu leben, als Beschränkung seiner Liebe bzw. seiner Liebesillusion erwies. Darius' Wut war also viel früher aktiv, denn sie ging einher mit dem Bewusstsein dieser Scheinidyl-

⁷ Interessanterweise beginnt der Roman mit den gleichen Sätzen bzw. mit der gleichen Liebesszene wie der Vorgängerroman, mit wenigen Variationen. In der Gegenwart versucht Kopp also im Traum an das vergangene Glück mit Flora anzuschließen, allerdings ohne Erfolg, denn der Traum wird unterbrochen. Aber auch schon damals gelang Kopp diese Liebesszene nicht, sie geriet ebenfalls durcheinander, etwa als Vorankündigung der gescheiterten Idylle.

le, und der gescheiterten Kommunikation mit seiner Partnerin, die er selbst als Sexualobjekt betrachtete und auch wiederholt verdinglichend behandelte. Am Romanbeginn definierte Darius seine Gattin als Heimat Flora: „Wohin kannst du gehen, wenn statt eines Ortes eine Person dein Zuhause geworden ist?“ (Mora 2013: 72). Jetzt aber wird diese durch die Aufdeckung der gegen sie verübte Gewalttat im Freud'schen Sinne unheimlich. Denn in diesem Heimat-Raum, der zur Selbstdefinition Darius' fungierte, in dem er sich als liebhabender ergebener Ehemann zeigte, lässt sich nach und nach, und endgültig am Romanende mit unwiderruflicher Konsistenz das wahre Gesicht eines Verbrechers erkennen. Die Aktivierung der Wut (wenn auch hier der fremden) wirkte aufklärerisch, indem sie die Gedächtnisarbeit einschaltete.

Jetzt, wo das entscheidende Geheimnis bzw. Trauma enthüllt wurde und bevor dessen literarische Auslegung analysiert wird, ist eine Differenzierung fällig, um den Charakter der Figuren an der Schnittstelle zwischen Emotion und Gedächtnis präziser zu erfassen. Es wurde bereits vorweggenommen, dass sie komplex und multidimensional entworfen sind: Es wäre falsch, Darius als den reinen Täter und Flora als das hilflose Opfer einzuordnen. Bei der männlichen Hauptfigur ist neben seiner Gewalttäterrolle auch eine Variante als Opfer zu berücksichtigen. Er ist nämlich (und insbesondere im Vorgängerroman) in einem sinn- und ausweglosen Kampf inbegriffen, seine berufliche Welt zu bestehen, wo alles hochkomplex, globalisiert, unübersichtlich und eigentlich bloß virtuell existiert. Nur privat erkennt er feste Anhaltspunkte, nämlich seine Liebe zu Flora – dabei hat er sie eigentlich ständig vergessen, vernachlässigt und sogar stumm gehalten (oft führte er mit ihr nur imaginäre Gespräche). Die Sicherheit des privaten Glücks konnte nur im Traum oder in einer zurechtgeschnittenen Erinnerungsarbeit aufrechterhalten werden, letzten Endes versagt sie aber auch. Ihrerseits sind neben der Opferrolle bei Flora auch noch folternde Instinkte präsent. Erlittene Schmerzen vermengen sich zumal mit dem Wunsch, anderen ebenfalls Leiden zuzufügen (Mora 2013: 370-373), dem eigenen Selbst natürlich nicht ausgeschlossen, wie ihre Selbstmordversuche und am Ende der Suizid belegen. Als Fazit kann festgehalten werden, dass diese mehrschichtige und nuancierte Gestaltung die Figuren zur Schilderung der seelischen Störungen einer kranken Gesellschaft beiträgt, die das Menschliche zerstört.

2. Das Trauma erinnern

Die Zusammengehörigkeit von Erinnerung und Emotion im Rahmen der Definitionsprozesse sowohl kollektiver als auch individueller Art hat Aleida Assmann vor kurzem noch einmal betont.⁸ Gedächtnis sei „vor allem auch eine Sache der Gefühle und der Identifikation“ (Assmann 2014: 24). Gerade die Rolle der Emotion als Motor des Gedächtnisses wird von Lottes als „die vorwärtstreibende Kraft des Unbewussten“ beschrieben, die zur Artikulation drängt (Lottes 2005: 166). Sie funktioniert allerdings nicht autonom, sondern in Zusammenhängen, bzw. in be-

⁸ Auch Oesterle weist auf die unlösbare Bindung der kollektiven mit den individuellen Erinnerungsprozessen. Der Unterschied zwischen beiden liege ihm zufolge in der Perspektive des Betrachters allein. (Oesterle 2005: 19)

stimmten Erinnerungsorten (Nora 2005), welche Emotionen hervorrufen, und diese setzen wiederum die Gedächtnisarbeit in Gang. Denn nur mittels der Emotionen prägen sich Erlebnisse, werden erst Erinnerung und Erkenntnis überhaupt möglich. Mit Lehnert ausgedrückt, „Emotionen sind Generatoren von Sinn und Bedeutung.“ (Lehnert 2011: 17-18)

Das Problem stellt sich aber, wenn das zu Erinnernde eine traumatische und daher nicht artikulierbare Erfahrung ist, wie im Falle der Vergewaltigung, noch dazu von dem Ehemann verübt. Flora bezieht sich auf die Stufen des Leidens und begegnet dieser höchsten Stufe des Traumas mit Schweigen, sich dabei auf Jean Améry berufend, als Präludium vor dem Suizid (Mora 2013: 192-193). Konsequenterweise wird die Gewalttat in ihren Tagebuchaufzeichnungen nicht erwähnt, sie manifestiert sich aber mittelbar in der zunehmenden Zersetzung der Rede und der Persönlichkeit Floras. Symptomatisch ist ihre letzte (entzifferbare) Aussage: „Kein Wort. Wenn du es aussprichst, bringt es dich um“ (Mora 2013: 675). Bei Darius bleibt diese Erinnerung bis zum letzten Kapitel ebenfalls verdrängt, allerdings erscheinen im ganzen Roman Spuren seiner besitzergreifenden Haltung sowie der Frustration und Angriffsbereitschaft in den Momenten, in denen die emanzipierte Einstellung Floras vor Augen geführt wird. Auch besonders aussagekräftig ist der Beweggrund, den er anführt, um Floras Asche in den Krater des Ätna werfen zu wollen: „damit kein Mensch je wieder Hand an dich legen kann“ (Mora 2013: 679). Die paradoxe Mischung aus Liebe und Zerstörungswut charakterisiert den ergebenen Ehemann bzw. Vergewaltiger Floras.

Wie erwähnt gelingt die sprachliche Artikulation dieser ungeheuerlichen Erinnerung erst aus einer Opferrolle heraus, nämlich als Darius dem Zorn und der Gewalt der demonstrierenden Bevölkerung Athens ausgesetzt wird, und zwar mit dem – forcierten – Rückgriff auf den Mythos als Erinnerungsmodus. Denn der Erzähler Darius, der sonst für Lektüre und Kultur nichts übrighat, beruft sich nun auf Zeus als Vergewaltiger zahlreicher weiblicher Figuren bzw. Nymphen der griechischen Mythologie, und vermittelt parallel in Rückblenden seine eigene Gewalttat und damit verschmolzen die Aggression, die er in der erzählten Gegenwart erleidet (Mora 2013: 673-679). Die Szene erstreckt sich über sechs Seiten, aus denen hier nun auszugsweise zitiert wird. Auf der Straße liegend, während er von der Masse getreten wird, schweift Kopps Rede, zunächst einmal in dem mythischen Rahmen verortet, zwischen Erinnerung und Wut zur Einleitung des Gewaltaktes:

Jetzt wirst du gerächt. Zeus hat Io vergewaltigt, Selene, Kallisto, Alkmene und Danae. Demeter, Elektra, Europa, Leto und Flora. Näherte sich ihr in Gestalt eines Holzfällers, der hackt und hackt in einem stickigen Schuppen, im stickigen Schuppen, der sich, denn so ist es mit sich wiederholenden Sachen, auch schon anfängt, wie ein Zuhause anzufühlen, ein gottverdammtes Zuhause, ist das jetzt mein gottverdammtes Zuhause, Arbeitsschuhe, Arbeitshelm in der Woche, Axt, Schlamm und Unaussprechbarkeit am Wochenende, hackte und hackte voller Wut, es half einfach nicht, nichts, Geifer, Blut und Wahnsinn, und als die Magd aus der Küche kam, um das Holz zu holen, schlug er die Axt mit Macht in den Klotz, packte sie mit beiden Händen und warf sie nieder. Diesmal wehrte sie sich von Anfang an, unmissverständlich, schlug, trat und rief um Hilfe, aber sie hörten sie nicht, hörten sie zu spät, er konnte seinen Samen in sie setzen, das war

nicht einfach, denkst du, das war einfach, es war überhaupt nicht einfach, Scham, Wut, Angst, aber es musste sein, das war das Letzte, was mir noch einfiel, das Letzte, was mir noch --- (Mora 2013: 674-675)

Die geschilderte Szene wirkt befremdlich inmitten eines Diskurses, der ansonsten von dem Trauern um die verlorene Geliebte geprägt war. Und noch mehr, wenn der Rahmen berücksichtigt wird: Gerade in dem Moment, in dem Darius als Opfer fungiert, enthüllt er sich in seiner Rede als Darius der Täter. Die an sich schon bei Moras Texten gewöhnliche Verunsicherung der Leserschaft mit den schwankenden Erzählstimmen, -ebenen und -zeiten, wird hier ins Extreme getrieben. Man ist zwar versucht, die Szene als einen weiteren Traum vom Erzähler zu verharmlosen. Allerdings gibt es zwei Elemente, die dann doch die Glaubwürdigkeit des Geschilderten gewährleisten. Erstens sind es die für Kopp charakteristischen emotionalen Regungen – allen voran die von Romananfang an präsente Wut sowie manche gespürte Eifersucht als Reaktion auf Frust und Ohnmacht –, welche die Wahrfähigkeit der hier geschilderten Handlung bekräftigen, indem sie in Gewalt kristallisieren. Neben der Emotion tritt zweitens das Gedächtnis ebenfalls als Autoritätsquelle zutage. Denn ein Teil der dargestellten Ereignisse ist der Leserschaft bereits bekannt, und zwar aus einer bereits früher vermittelten Erinnerung, in welcher Darius als Holzfäller auftritt, und Flora als Magd, die in der Küche der Holzhütte das Essen bereitet:

Für die nächsten paar Wochen blieb das die Strategie. Soviel Tage, wie du kannst, in der Stadt mit der Suche nach einem neuen Job aushalten, und dann so viele Tage, wie du kannst, auf dem Land: bei veritabler, schwerer körperlicher Arbeit. Wenn meine Frau sich dazu entschlossen hat, das harte Leben einer Dienstmagd aus dem vorvorigen Jahrhundert nachzuspielen, dann ist das eben auch meine Gegenwart [...], ich bin, alles in allem, ein starker Bursche, obwohl ich meinen Körper zu wenig mehr als Sitzen und Liegen benutze, alles, was dafür notwendig ist, ist, dass sich meine Frau in Sichtweite befindet [...]. Eine Woche später hackte Darius Kopp vornehmlich Holz. Solange es dauerte, war das eine seiner Lieblingsbeschäftigungen. Ein Mann hackt Holz. Der Mann bin ich. Gelegentlich kommt meine Frau, um die Scheite aufzuheben, die ich produziert habe, und sie zum Stapel zu bringen. Sie schleppt den Weidenkorb auf die Oberschenkel gestützt, sie dreht die Hüften, um vorwärtszukommen. Wenn sie jedoch später ins Haus geht, weil Essen vorbereitet werden muss – Was machen eigentlich die anderen? – verlässt Kopp innerhalb von Minuten die Kraft, er setzt sich auf den Rand des Hackklotzes und spürt nach, wie er auskühlt. Lange kannst du das nicht mehr machen. Das Beste dieses Tages ist jedenfalls schon vorbei. (Mora 2013: 462-465)

Die Tatsache, dass die Vorgeschichte der Vergewaltigung sich dem Lesepublikum als vertraut erweist, erhöht nur dessen Verwirrung. Denn diese Narration war in einem ganz anderen Zusammenhang eingebaut worden und mit einer anderen emotionalen Färbung. Es war die Beschreibung einer erinnerten Idylle, die sich Darius selbst aus Liebe zu Flora *auferteilte* (dies ist an sich schon paradox), um in ihrer Nähe zu sein. Dafür fungieren aber die Emotionen in der zweiten Version, nämlich

die besitzergreifende Wut in Hufendieks Sinne (also als Reaktion auf eine empfundene Beschränkung), als Korrektive, die die Wahrhaftigkeit des Geschilderten auch gegen den Willen des Erzählers gewähren.

Die Anwendung des Mythos zur sinnbildlichen Darstellung der sexistischen Gewaltstrukturen in den Wurzeln der abendländischen Kulturen könnte im Sinne Roland Barthes' zu deren Naturalisierung, und damit in diesem Fall zur Relativierung des Verbrechens dienen. Darius wäre dann nur ein weiterer, bedeutungsloser Fall, und Flora nicht mal eine berühmte Nymphe. Vielmehr wird hier aber der mythische Erinnerungsmodus inmitten anderer Erinnerungsebenen eingeflochten, und schafft dabei eine Komplexität und Simultaneität der Lektüren, die Wodianka zufolge eher eine kritische Reflexion und Distanzhaltung ermöglichen (Wodianka 2005: 228). Auch die Spaltung der Rede in erster und dritter Person, für Mora bereits charakteristisch bzw. in den früheren Romanen präsent – und ihren eigenen Angaben zufolge dem Einfluss des Ungarischen zu verdanken (Mäder 2014) – veranschaulicht die geistige Störung der Figur, die Entfremdung und Gebrochenheit seines Selbst aufgrund der gespürten Ohnmacht und Frustration in einer Welt, wo jeder Anhaltspunkt sich längst aufgelöst hatte.

Von den zwei Funktionspotentialen, die Erll und Nünning dem Gedächtnis anerkennen, nämlich die Bildung bzw. Affirmation oder zweitens die Gedächtnisreflexion (Erll/ Nünning 2005: 193), gelingt hier Terézia Mora also eindeutig die zweite Funktion, d.h. eine kritische Hinterfragung in zweifachem Sinne: erstens der Legitimität des Erzählers als erinnernder und berichtender Instanz (ohne Kohärenz, ohne einheitliche Stimme, nur stockend und inmitten seiner Rede verhüllt schildert er die Wahrheit, und dies erst am Ende des langen Romans); und zweitens der im Mythos festverankerten Strukturen von Sexismus und Gewalt, die seit den Urzeiten bis heute im Namen der Liebe immer wieder neu aktiviert werden.

3. Schluss

In *Das Ungeheuer* kristallisiert offensichtlich das in den Vorlesungen verkündete Interesse Moras, über die Gewalt, die unsere Gegenwart prägt, zu schreiben: „das Thema, das mich seit dem ersten Buch begleitet, das schwierigste – nämlich: wie der Gewalt in der Welt mit literarischen Mitteln begegnen“ (Mora 2014: 126). Dazu entwirft sie einen polyphonen Rahmen der Analyse und Reflexion über aktuelle Identifikationsmuster, der wie gesehen sowohl mythische Schichten des kulturellen Gedächtnisses als auch andere Manifestationen des Traumas etwa im Schweigen und Zusammenbruch einschließt, verwoben mit Emotionen, allen anderen voran die Wut Darius', aber auch Floras höchstes Leiden und Angst; Emotionen, welche die Erinnerungsprozesse sowohl antreiben als auch sperren und jedenfalls ständig begleiten.

Die Auseinandersetzung mit diesen Heimaträumen im Spannungsverhältnis von Emotion und Gedächtnis trägt den Forderungen von Aleida Assmann Rechnung hinsichtlich der Notwendigkeit einer größeren Komplexität und Fragmentarität in der Beschäftigung mit der Geschichte (Assmann 2014: 193-194); oder auch Hüppaufs einsichtigen Beobachtungen über die Aktualität und Notwendigkeit des Heimatbegriffes:

Ein altes Bild von Heimat muss verlernt werden, damit ein neues entstehen kann. Das kann schmerzhaft sein. Heimat, die nicht verlangt, die Augen vor den Ungeheuern in Geschichte und Gegenwart zu schließen, und einen Raum öffnet, in dem Streit unverborgen ausgetragen werden kann, hat eine Zukunft. Und nur sie. (Hüppauf 2006: 138)

Die literarische Schilderung von komplexen und fragmentarischen Identifikations- bzw. Heimaträumen, in denen die Erinnerung an das Ungeheuerliche gewährleistet wird, macht sich Mora in diesem Roman eindeutig zum Ziel. Denn dieser Rahmen zur Selbstdefinition, der Darius als das Zuhause Flora nannte (Mora 2013: 72), erweist sich alles andere als eindeutig und stabil. Zunächst einmal kommt das wahre Ich von Flora erst mit ihrem Tod ans Licht, als Darius ihre Tagebuchaufzeichnungen entdeckt und sie ins Deutsche übersetzen lässt. Die vermeintliche Heimat Flora war ihm viel fremder, als es ihm bewusst gewesen war. Doch im Laufe der Reise, auf der unterschiedliche Anreize die Erinnerungsarbeit in Gang setzen aber auch ebenfalls blockieren, wird der Leserschaft darüber hinaus immer deutlicher, dass diese ideale Heimatkonstruktion keine Konsistenz hat und dahinter eine Frustration und damit einhergehend eine zunehmende Aggressionsbereitschaft von Seiten Kopps durchschimmern (mehrere sexuelle Angriffsversuche inklusiv), die die Individuen Darius und Flora aber auch ihr Verhältnis zueinander neu beleuchten. Am Ende der Reise bzw. der Gedächtnisarbeit bildet die Heimat Flora keine Idylle mehr, sondern sie ist in Darius Worten „mein gottverdammtes Zuhause“ geworden (Mora 2013: 674): Was ihn wiederum, in diesem Spannungsverhältnis von Wut und ausgegrabener, monströser Erinnerung begriffen, am deutlichsten definiert. In diesem letzten Heimatrahmen wird die Gewalt verortet, über die Mora schreiben wollte, oder wie die Autorin es erläutert, das, was in der Regel der Held besiegen soll, das aber in diesem Fall umgekehrt über die Heldin Flora siegte: Das Ungeheuer. (Mora 2014: 146)

Literaturverzeichnis

- Appadurai, A., «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economic», in: ders., *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota: Minneapolis 1995, 27-47.
- Assmann, A., *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck 2014.
- Barthes, R., «Le mythe, aujourd'hui», in: R.Barthes, *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil 1957, 213-268.
- Bescansa, C., «Doing home. Lenka Reinerová's performative Heimatentwürfe», in: Gajdis, A./ Manczyk-Krygiel, M., *Der imaginierte Ort, der unbekannte Ort*. Frankfurt/ M: Peter Lang 2016, 195-207.
- Blickle, P., «Gender, Space and Heimat», in: Eigler, F./ Kugele, J. (Hg.), *Heimat. At the Intersection of Memory and Space*. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, 53-68.
- Bohn Case, L., «'Ich bin genauso deutsch wie Kafka': German Linguistic Identity in the Novels of Terézia Mora». *German Life and Letters* 68/2 (2015), 211-227.

- Campe, R./ Weber, J. (Hg.), «Rethinking Emotion: Moving beyond Interiority. An Introduction», in: Campe, R./ Weber, J. (Hg.), *Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern and Contemporary Thought*. Berlin/ Boston: De Gruyter 2014, 1-18.
- Cahill, L., «Amygdala activity at encoding correlated with long-term, free recall of emotional information», *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Bd. 93 Nr. 15 (1996), 8016–8021.
- Erl, A./ Nünning, A., «Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts», in: Oesterle, G. (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 185-210.
- Hillebrandt, C., *Das emotionale Wirkungspotential von Erzähltexten*. Berlin: Akademie 2011.
- Hufendiek, R., «Whereabouts. Locating Emotions between Body, Mind and World», in: Campe, R./ Weber, J. (Hg.), *Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern and Contemporary Thought*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, 351-379.
- Hüppauf, B., «Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung», in: Gebhard, G./ Geisler, O./ Schröter, S. (Hg.), *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: transkript 2006, 109-140.
- Kimmich, D., «Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. Bemerkungen zu Franz Kafka, Feridun Zaimoglu und der Weltliteratur als 'littérature mineure'», in: Ezli, O./ Kimmich, D./ Werberger, A. (Hg.), *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: transkript 2009, 297-316.
- Lehnert, G., «Raum und Gefühl», in: dies. (Hg.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld: Transkript 2011, 9-25.
- Lottes, G., «Erinnerungskulturen zwischen Psychologie und Kulturwissenschaft», in: Oesterle, G. (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 163-184.
- Mäder, C., «'Die Sprache kann mehr als ich'. Interview mit der Schriftstellerin Terézia Mora», *Neue Züricher Zeitung* 02.05.2014, <http://www.nzz.ch/die-sprache-kann-mehr-als-ich-1.18294689> [30.01.2017].
- Markowitsch, H./ Wenzel, H., *Das autobiographische Gedächtnis*. Stuttgart: Klett-Cotta 2007.
- Mora, T., *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. München: Luchterhand 2009
- Mora, T., *Das Ungeheuer*. München: Luchterhand 2013.
- Mora, T., *Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. München: Luchterhand 2014.
- Morley, D., *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London: Routledge 2000.
- Nora, P./ François, E., *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: Beck 2005.
- Oesterle, G., «Einleitung», in: Oesterle, G. (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 11-23.
- Spiegel, H., «Der einsamste Mann auf dem Kontinent», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.09.2013
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/terezia-mora-das-ungeheuer-der-einsamste-mann-auf-dem-kontinent-12562860.html>[07.12.2016].

Wodianka, S., «Mythos und Erinnerung. Mythen-theoretische Modelle und ihre gedächtnis-theoretischen Implikationen», in: Oesterle, G. (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 211-230.