

Ruth Steinberg

„Eine Form finden für dieses Destruktive, die sich zersetzende Struktur“

Zu einer Ästhetik des Depressiven in Terézia Moras *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und *Das Ungeheuer*

„Versuch mal aus etwas herauszuklettern, das nicht außerhalb deiner ist.“ Versuch mal, etwas loszuwerden, von dem du mitunter denkst, das sei dein Innerstes selbst.¹

1 Die Extreme im Inneren

Eine literaturwissenschaftliche Analyse von Terézia Moras Romanen *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009)² und *Das Ungeheuer* (2013)³ im Depressions-Kontext verspricht gleich aus mehreren Gründen ertragreich zu sein. Insbesondere der zweite Text, *Das Ungeheuer*, ist zum einen aufgrund des in fiktiven Aufzeichnungen zutage tretenden Lesestoffs der Figur Flora sowie mittels einer dem fiktionalen Text angefügten Bibliografie soziologischer, philosophischer und sozialpsychologischer Bezugstexte im aktuellen Depressionsdiskurs verortet. Zum anderen legt die Autorin diesen Rezeptionskontext in ihren poetologischen Positionierungen, insbesondere in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Nicht sterben* (2014), nicht nur explizit nahe, sondern hebt auch ihr besonderes Interesse an formal-ästhetischen Verfahren zur Ausgestaltung des Themas hervor.⁴ Die Lektüre der Texte dieser in ihrem Schreiben ausgesprochen formbewussten Autorin verspricht einen besonderen Aufschluss darüber, welches Potenzial literarischen Texten in der Darstellung von Depressionserfahrungen im Verhältnis zu medizinisch-psychologischen Sach- und Forschungstexten zukommt.

1 Terézia Mora: *Nicht sterben*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 2014, S. 150.

2 Die Zitate in diesem Beitrag erfolgen mit der Sigle EM und stammen aus: Terézia Mora: *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. Roman. München 2009.

3 Die Zitate in diesem Beitrag erfolgen mit der Sigle U und stammen aus: Terézia Mora: *Das Ungeheuer*. Roman. München: 2013.

4 Vgl. die Vorlesung „UNGEHEUER. Zum Äußersten/Innersten gehen“. Mora: *Nicht sterben*, S. 125–160.

In diesem Beitrag soll demnach sowohl die Frage nach einer Gegenwartsdiagnostik als auch die Frage nach Moras ästhetischer Gestaltung der Depressionsthematik in den Blick genommen werden. Ich frage zum einen nach möglichen Bestimmungen des Krankheitsbildes „Depression“: Wird Depression als Zeiterscheinung vorgestellt? Welche Ursachen werden in den Romanen benannt? Zum anderen frage ich danach, mittels welcher literarischen Verfahren von Depression und Suizid erzählt wird. Da die Autorin sich mit beiden Aspekten als ‚Koordinaten‘ ihres Schreibens in poetologischen Überlegungen intensiv beschäftigt hat, soll ein Überblick über Moras theoretische Reflexionen hier den Auftakt bilden, gefolgt von einer Analyse des Erzählens von Depression in den Romanen auf den Ebenen von *histoire* und *discours*. Im Folgenden werden die Tagebuchform, die Funktion von Körperdarstellungen, die Gestaltung narrativer Räume und die Verwendung von intertextuellen bzw. Montageverfahren in den Blick genommen. Als Abschluss soll eine zusammenfassende Reflexion einer Ästhetik des Depressiven bei Mora erfolgen, die auch die Frage eines Anspruchs auf Gegenwartsdiagnostik diskutiert.

Wie Mora bereits im Zusammenhang mit den Reflexionen über die Entstehung ihres ersten Romans *Alle Tage*⁵ betont, zielt ihre Arbeit darauf ab, sich in dem Text „in der Gegenwart auf[zuh]alten, über die Gegenwart [zu] schreiben, explizit“.⁶ In verschiedenen Texten reflektiert die Autorin zudem die von ihr „empfundene[] Notwendigkeit [...], über die gewaltvollen, extremen Anteile der Realität zu schreiben, und andererseits über die damit verbundenen Schwierigkeiten in der Ausführung“.⁷ So widmeten sich ihre bis dato erschienenen Erzähltexte verschiedenen Gewalterfahrungen von Individuen: Erzählte sie in ihrem ersten Erzählband *Seltsame Materie*⁸ sowie in *Alle Tage* von der „Gewalt in der Struktur und zwischen Individuen“,⁹ der „Rohheit in einem System, einer Beziehung, einem individuellen Verhalten“,¹⁰ so richte sie in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* den Blick „auf die eher nicht-physisch auftretenden Gewalten

5 Terézia Mora: *Alle Tage*. Roman. München: Luchterhand 2004.

6 Mora: *Nicht sterben*, S. 48 f. Vgl. hierzu auch Nathan J. Taylor: Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin: 2013, S. 13–30.

7 Mora: *Nicht sterben*, S. 125.

8 Terézia Mora: *Seltsame Materie*. Erzählungen. Reinbek: 1999.

9 Mora: *Nicht sterben*, S. 133.

10 Ebd., S. 127.

von Systemen“¹¹ und in *Das Ungeheuer* schließlich in das Innere des Individuums: „DAS UNGEHEUER sollte ein Buch über die Extreme im Inneren werden.“¹²

Die Überlegungen, „wie der Gewalt in der Welt mit literarischen Mitteln“¹³ zu begegnen sei, mündeten bereits vor der Arbeit an den hier untersuchten Romanen in den 2006 erschienen Essay *Über die Drastik*, auf den Mora später in der Poetikvorlesung in dem Abschnitt über die Arbeit an *Das Ungeheuer* rekurriert.¹⁴ Der Drastik-Text verdeutlicht, wie eng Gegenwartsreflexion und Darstellungsverfahren bei Mora verbunden sind: „Wenn wir von Drastik in der Literatur sprechen, dann meinen wir jenen Versuch, etwas zu generieren, das eine ähnliche Wirkung entfaltet, wie die Wirklichkeit (bisher: das Leben).“¹⁵ Moras Drastikauffassung bezieht sich auf die Definition ‚drastischer‘ Inhalte, insbesondere auf die Darstellung von Körperlichkeit und physischer bzw. psychischer Gewalt, wie sie anhand ihres ersten Erzählbands erläutert, der von „manigfaltige[n] Fälle[n] häuslicher und sexueller Gewalt, Tierquälerei, Alkoholismus, Krankheiten der Seele, gelebte[n] Vorurteile[n], böse Zungen und allgemeine[r] Sprachlosigkeit, feindliche[r] Natur, Gestank und Matsch“¹⁶ erzähle. Jedoch geht es nicht vorrangig, und hier setzt sich Moras Konzept etwa von Dietmar Daths Theorie des Drastischen ab, um eine explizite, möglichst realistische Schilderung von Ekel- bzw. Gewaltszenen, sondern um die Generierung von Empörung und Betroffenheit auf Seiten der Rezipienten.¹⁷ Die Aufgabe von Kunst sei es, so Mora, „eine Überschreitung zu begehen“¹⁸ und Leser (als moralische Menschen) in Bereichen anzusprechen, in denen sie nicht gleichgültig bleiben können und im Alltag praktizierte emotionelle Distanzierungsverfahren aufgeben müssen.¹⁹ Der Sprache kommt bei Mora in diesem Zusammenhang die

¹¹ Ebd., S. 137.

¹² Ebd., S. 140.

¹³ Ebd., S. 126.

¹⁴ Terézia Mora: *Über die Drastik*. In: BELLA triste 16 (2006), S. 68–74.

¹⁵ Ebd., S. 70.

¹⁶ Ebd., S. 69 f.

¹⁷ Vgl. Dietmar Dath: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Deutlichkeit und Drastik*. Frankfurt a. M.: 2005; Davide Giuriato: *Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung*. In: *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Hg. v. Davide Giuriato u. Eckhard Schumacher. Paderborn 2016, S. 7–19, hier S. 9 f.

¹⁸ Mora: *Über die Drastik*, S. 69.

¹⁹ Ebd., S. 70. Giuriato bemerkt zu Moras aus diesen Ausführungen abzuleitendem Kunstverständnis: „Ohne freilich um das apodiktische Urteil verlegen zu sein, geht Mora dann aber dazu über, das Drastische zum konstituierenden Bestandteil einer jeden Kunst zu deklarieren: ‚eine Kunst, die nicht drastisch ist, ist also schlichtweg überhaupt keine‘. So kehren Moras Überlegungen einen normativen Anspruch hervor, der von der Kunst die Wirkung verlangt,

Rolle zu, das Erzählen von Gewalterfahrungen für den Leser ‚gerade noch‘ erträglich zu machen.

Wonach ein drastischer Satz nicht der ist, in dem Blut und Eiter spritzen oder einer, in dem es von Scheiße und Fotze wimmelt. [...] Wie zu vermuten ist, halte ich [...] in diesem Sinne auch Splatter, Horror, Hardrock und Porno nicht zwingend für drastisch. Explizite Methoden führen nicht zwingend zu expliziten Ergebnissen. Ich kann in Ekel, Schrecken, Furcht und sexueller Erregung baden und dennoch unberührt bleiben. [...] Ein wahrhaft drastischer Satz ist einer, der mir keine Chance lässt, die in ihm enthaltene Wahrheit zu leugnen.²⁰

Terézia Mora greift diese Überlegungen in ihrer Poetik-Vorlesung u. a. über die Auseinandersetzung mit der Depressionsthematik für *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und *Das Ungeheuer* wieder auf. Zunächst leitet sie aus den Charakteristika des Gegenstands Depression formale Konsequenzen für den Text ab. In Anlehnung an Andrew Solomons Studie *Saturns Schatten* unterscheidet sie zwischen einem mentalen Zustand der Melancholie als einer für das Subjekt konstruktiven Verfassung und der Depression als einem destruktiven Zustand, in dem „Struktur zersetzt“²¹ wird. „Wenn es also so ist, dass die Melancholie neu zusammensetzt und wieder funktionstüchtig macht und die Depression zersetzt, dann soll Floras Text einer sein, dem man auf den ersten Blick ansieht, dass er in Stücken ist“.²² Dem Krankheitsverlauf entsprechend sollen die Texte der Flora-Figur sowie deren sprachliche Bilder das Ringen um Lebenssinn und Funktionsfähigkeit bis zu deren finalem Verlust auch auf formaler Ebene darstellen. Zugleich sollen sie helfen, „etwas Verständnisförderndes über das Ungeheuer zu sagen, das Flora besiegt hat“,²³ womit erneut die Rezeptionsdimension in Moras Kunstauffassung ins Spiel gebracht wird:

emotional zu berühren und betroffen zu machen. Im Kern des ästhetischen Geschehens markiert das Drastische wiederum einen Bereich, der frei von Humor und Ironie ist.“ (Giuriato: Aktualität des Drastischen, S. 10).

20 Mora: Über die Drastik, S. 74.

21 Mora: Nicht sterben, S. 145. „Im Gegensatz zur Melancholie, die ein konstruktiver Zustand ist (in diesem befindet sich, über dem Strich, Darius Kopp), ist die Depression (in dieser befindet sich Flora nach einer Weile) destruktiv.“ (Ebd.) Mora bezieht sich in ihren Ausführungen über Melancholie auf Andrew Salomon: *Saturns Schatten*. Die dunklen Welten der Depression. Frankfurt a. M. 2001 [im engl. Original *The Noonday Demon*].

22 Ebd., S. 145.

23 Ebd., S. 146.

Nicht so gut kontrollierbar sollen sie [die Texte, R.S.] also vor allem für den Leser sein. Dabei geht es nicht nur um das Auslösen von intensivem Ein- und Mitfühlen. Mir scheint, diesmal lässt es sich nicht vermeiden, den Leser tatsächlich zu attackieren.²⁴

Die destruktive Wirkung des depressiven Zustandes auf den Menschen soll sich in diesem Sinne nicht nur in der formalen Struktur des Textes wiederfinden, sondern auch in der Wirkung der Textgestaltung und der sprachlichen Bilder auf den Rezipienten.

2 Von Depression erzählen

Terézia Moras Romane *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und *Das Ungeheuer* bilden die ersten beiden Teile der Romantrilogie über den IT-Experten Darius Kopp, deren dritter Teil *Auf dem Seil* 2019 erschienen ist. Moras Protagonisten Darius Kopp beschreibt Hartmut Vollmer treffend als einen „derangierten, nicht sonderlich sympathischen, in die Vergesslichkeit und das Verdrängen von Entscheidungen flüchtenden, phlegmatischen Mann[...] ([die] „personifizierte[...] Unordnung“) [...]“.²⁵ In der DDR aufgewachsen, hat Darius nach der Wende trotz einer durch die Unsicherheiten der neuen Märkte prekären beruflichen Situation in der IT-Branche Fuß gefasst und arbeitet – davon erzählt *Der einzige Mann auf dem Kontinent* – als Vertreter eines US-amerikanischen Unternehmens für drahtlose Kommunikationsnetzwerke von Berlin aus für den Zuständigkeitsbereich Mittel- und Osteuropa. Die zeitliche Spannweite des Romans umfasst eine Woche „seines routinierten Lebens in einer modernen, von globalen Wirtschaftskrisen erschütterten multimedialen Businesswelt“.²⁶ Kopp lebt einen von seiner Arbeit geprägten Alltag, in dem sich Geschäftstermine, Kundentelefonate, Essens- und Trinkpausen mit ausschweifenden Abenden mit Freunden abwechseln. Wichtige berufliche Entscheidungen und eigentlich dringliche Handlungsschritte schiebt er wiederholt vor sich her und ignoriert seine prekäre berufliche Situation sowie die folgenreichen Kommunikationsstörungen innerhalb des Konzerns, die für ihn am Ende des ersten Romans nach einer Firmenfusion zum Jobverlust führen. In ähnlichem Maße, wenn auch mit weit tragi-

²⁴ Ebd., S. 150.

²⁵ Hartmut Vollmer: [Art.] Terézia Mora. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Hg. v. Hermann Korte, begr. v. Heinz Ludwig Arnold. 122. Nlg. München 1978 ff. S. 1–12, hier S. 6.

²⁶ Ebd.

scheren Konsequenzen, unterschätzt Darius Kopp den labilen Gesundheitszustand seiner an einer Depression leidenden Ehefrau Flora sowie die daraus resultierende Gefährdung ihrer Ehe. Während er versucht, in den absurden Verstrickungen einer für ihn undurchschaubaren globalisierten Geschäftswelt zu agieren und sich in Gesellschaft seines Freundes Juri in hedonistisch-kulinarische Eskapaden flüchtet, entgeht ihm Floras zunehmend dramatische mentale Abwärtsspirale. Am Ende der in *Der letzte Mann auf dem Kontinent* geschilderten Woche verlässt Flora Darius, um in das Wochenendhaus einer Freundin in einem Waldstück nördlich von Berlin überzusiedeln, von wo sie, wie der zweite Roman *Das Ungeheuer* erzählt, nicht mehr in die gemeinsame Berliner Wohnung zurückkehren wird. Die Handlung des zweiten Textes beginnt ein Jahr nachdem Flora Kopp an ihrem ländlichen Rückzugsort Suizid begangen hat. Nach diesem Jahr, in dem Kopp ob des Verlusts in Trauer versunken, arbeitslos und selbst in depressiver Lebenslage seine Wohnung kaum verlassen hat, trifft er nach einem missglückten Vorstellungsgespräch und einer von ihm initiierten Schlägerei eine Entscheidung: Er bricht mit dem Auto nach Ungarn auf, in Floras Herkunftsland, um der wiederholten amtlichen Forderung nachzukommen, die Urne mit der Asche seiner Frau beizusetzen. Kurz vor dem Aufbruch erhält er von einer Übersetzerin Floras ihm bis dahin unbekannte, in ungarischer Sprache verfasste Aufzeichnungen, die ihm auf seiner Reise durch Ost- und Südeuropa zur begleitenden Lektüre werden. Wie sich in einem Gespräch Kopps mit einer Ärztin andeutet, erhält er mit den Egodokumenten völlig neue und unerwartete Einblicke in die Innenwelt seiner verstorbenen Frau.

[W]issen Sie, was ich herausgefunden habe? Dass meine Frau, die die ganze Zeit so tat, als hätte sie mit ihrer Herkunft abgeschlossen, die nie ein Wort ungarisch sprach, alles, was sich auf diesem Laptop befand, auf Ungarisch verfasst hat. Wie kann sie sagen, die Vergangenheit ist die Vergangenheit, und dann die ganze Zeit ein geheimes Leben mit dieser Sprache führen? Eine Affäre. Als hätte sie mich die ganze Zeit belogen. Wozu heiratet so jemand? (U 60)

Die Reise nach Ungarn, die sich zu einer scheinbar ziellosen Autotour durch Ost- und Südeuropa entwickelt, wird für Kopp zur Trauerarbeit – und zu dem Versuch, durch den Besuch ihrer biografischen Orte und die Lektüre ihres Tagebuchs seiner Frau nahezukommen, von deren Gefühlsleben und Gedankengebäude er bis zu diesem Zeitpunkt kaum eine Vorstellung besaß. Diese Konstellation wird im Roman auch druckgrafisch zum Ausdruck gebracht, indem eine schwarze, horizontale Linie jede Seite optisch in zwei Hälften teilt: „Während der obere Teil des Romans den verwitweten Darius auf seinem *Road Trip*

durch Europa begleitet, erzählt der untere Romanteil fragmentarisch die Lebensgeschichte der verstorbenen Flora.²⁷ Der Trennstrich in Moras Roman wird in der Forschung mehrfach als Grenze zwischen Oppositionen gedeutet, als Trennung zwischen Leben und Tod, Gesundheit und Krankheit, Vergangenheit und Gegenwart.²⁸ Im Zusammenhang mit den Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven kann die schwarze Linie auch als symbolische Trennlinie zwischen den Beziehungspartnern gelesen werden, die zu Lebzeiten aufgrund ihrer unterschiedlichen mentalen Dispositionen und der Erkrankung Floras nicht in Kontakt treten konnten und in der Erzählgegenwart des Romans durch ihren Tod endgültig getrennt sind.²⁹ Zudem könnte sie als symbolischer Ausdruck eines Grundgefühls des Abgetrennt-Seins (Alienation) vom Leben, von der Außenwelt bzw. von anderen Menschen gedeutet werden, das dem emotionalen Erleben von Menschen mit einer depressiven Erkrankung zugeschrieben wird.

In Moras Romanen werden das Krankheitsbild und das Erleben einer Depression explizit thematisiert, weswegen es zunächst um die Depressionsthematik auf der Ebene der *histoire* gehen soll, bevor vier Aspekte ihrer formalen und ästhetischen Gestaltung in den Blick genommen werden. Auch die Darius-Kopp-Figur erhält in *Das Ungeheuer* in der Trauerphase die ärztliche Diagnose der Depression, doch werden sich die vorliegenden Ausführungen auf Floras Erleben und ihre Reflexionen der Erkrankung fokussieren. Der Figur wird zum einen eine hypersensible Veranlagung zugeschrieben, die eine besonders fein-

27 Alin Bähr/Lara Schwanitz: *Ungeheuer nah am Abgrund*. Terézia Moras grenzüberschreitender Roman. In: Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Hg. v. Ingo Irsigler u. Gerrit Lembke. Berlin 2014, S. 161–181.

28 Der Text hält sich nicht an das erzählerische Gesetz, nachdem in einer Geschichte die Ereignisse kausal und chronologisch aufeinander folgend erzählt werden, sondern versucht sich an dem parallelen Erzählen gegenwärtiger und vergangener Ereignisse. Formal umgesetzt mithilfe einer horizontal gedruckten Linie. Vgl. Andreas Heimann: Unterm Strich viel Ich. Das Spiel mit Ich-Dissoziationen und der Raum des Realen in Jan Brandts *Gegen die Welt* und Terézia Moras *Das Ungeheuer*. In: Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Heribert Tommek u. Christian Steltz. Frankfurt a. M. 2016, S. 255–274. Für Bähr und Schwanitz bildet gar „die zartfühlende Weiblichkeit Floras“ den „Gegenpol zur ignoranten Egozentrik ihres Mannes.“ (Bähr/Schwanitz: *Ungeheuer nah am Abgrund*, S. 161).

29 Diese Deutung findet sich auch in Frauke Meyer-Gosaus Analyse, die von einer „doppelten Trennung“ spricht, von dem „sich vertiefende[n] Graben zwischen Darius und Flora zum einen sowie zum anderen [von der] am Ende nicht mehr heilbare[n] Aufspaltung in Flora selbst zwischen einem noch äußerlich funktionierenden und einem sich mehr und mehr in der inneren Verdunkelung verlierenden Ich“. (Frauke Meyer-Gosau: *Bis ins Innerste vorstoßen*. Beim Lesen von Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Terézia Mora. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 221. Hg. v. Klaus Siblewski. München 2018, S. 43–54, hier S. 46).

fühligke Wahrnehmung körperlicher, seelischer und mentaler Prozesse impliziert, zum anderen lässt ihre geisteswissenschaftliche Ausbildung (Studium der Literatur- und Theaterwissenschaften) es glaubwürdig erscheinen, dass sie sich in ihrem Schreiben auf einem intellektuell hohen analytischen Niveau mit den medizinischen, philosophischen und soziologischen Positionen im Depressionsdiskurs auseinandersetzt.

Aus Darius' Perspektive äußert sich Floras Erkrankung in wiederholten psychischen und physischen Zusammenbrüchen, währendem die Zwischenzeiten von Bemühungen um Rehabilitation und Stabilisierung geprägt sind. Im Rahmen narrativer Analepsen wird erzählt, wie Flora versucht, als Übersetzerin, als Praktikantin und als Assistentin eines Filmregisseurs im Kulturbereich Fuß zu fassen; zum Zeitpunkt der Handlung des ersten Romans arbeitet sie aufgrund mehrerer psychischer Zusammenbrüche infolge beruflicher Ausbeutungserfahrungen und tätlicher Übergriffe schließlich als Kellnerin in einer Strandbar. Man könne, so heißt es in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* aus Darius' Perspektive zu diesen Erlebnissen, „nicht so weit gehen, von Mobbing zu reden, es ist häufig *nur die Atmosphäre* oder, noch banaler, einfach die akkumulierte Müdigkeit, und Flora bricht wieder zusammen. Immer so: neuer Anlauf, Zusammenbruch, neuer Anlauf, Zusammenbruch.“ (EM 72) Schließlich gibt Flora ihre beruflichen Pläne auf und wendet sich Hilfstätigkeiten zu, weil sie glaubt, als Schreibkraft, Verkäuferin auf dem Wochenmarkt oder als Kellnerin am ehesten „meine Würde [...] bewahren zu können“ (EM 71). Ihr Mann, der erst posthum aus den Aufzeichnungen erfährt, dass Flora in der Vergangenheit bereits eine Reihe von Zusammenbrüchen, Krankenhausaufenthalten und einen Suizidversuch erlebt hat (U 84, 167–174), erlebt zuerst ihren auf den April 2001 datierten Zusammenbruch, der einige Zeit nach einem demütigenden Arbeitstag im Büro des Filmregisseurs und dem Überfall eines Betrunkenen auf sie erfolgt, welcher sie sexistisch beschimpft und körperlich angreift:

Sie war eine Woche lang unansprechbar, schlief entweder oder weinte mit abgewandtem Gesicht, aber er hätte sowieso nicht gewusst, was er sagen sollte.

Was ist das? Wieso? Was war passiert?

Später erzählte sie es ihm. Wie häufig war es auch diesmal nur etwas Kleines. – Oder, ich weiß nicht. Nein. – Sie hatte keinen guten Tag. Schon nach dem Aufwachen war da *etwas*, und du weißt, wenn es schon so anfängt, hast du keine Chance. Was auch passiert, und wenn nichts passiert, es wird dich begleiten und es wird wachsen, eine Eiterblase, du kannst höchstens hoffen, dass es langsam genug vonstatten geht, dass der Tag zu Ende ist, bevor es unerträglich wird, bevor sie platzt.

Zum Lesen, Fernsehen oder jeder anderen stillen Tätigkeit war sie zu unruhig, also ging sie in den Supermarkt. Dort standen zwei Frauen zwischen den Regalen, und während Flora sich nach einer Packung Nudeln streckte, sagte die eine zur anderen: ... *und die eine Schwester, wenn ihre Tochter sich in die Hosen gemacht hat, hat sie ihr den nassen Schlüpf*

über den Kopf gezogen, so musste sie in der Ecke stehen, die war schon mit einem Jahr sauber ... Hier bemerkte sie, dass Flora sie anstarrte. Die beiden Frauen starrten zurück und wechselten dann diesen bekannten Blick: Was ist das für eine? Woher kommt sie, dass sie nicht weiß, dass es sich nicht gehört, so zu starren?

Flora drehte sich um, ging nach Hause, legte die Nudeln in der Küche ab, ging ins Bad, sah in den Spiegel, und dann war's vorbei. Ich konnte mir selbst nicht in die Augen sehen, so sehr habe ich mich geschämt. (EM 67 f.)

Im Krankenhaus kommt es zu einer Diagnose und Kopp erfährt, dass seine Frau „eine außerordentlich sensible Person [ist], eine so genannte highly sensitive person“, die in „Situationen, in denen sich Nicht-Hochsensible wohlfühlen, überstimuliert ist. Es kommt noch hinzu, dass ihr auch Leiden in jeglicher Form unerträglich ist. Mehr noch, sie kann nicht unterscheiden zwischen eigenem und fremdem Leiden.“ (EM 68 f.) Auf Kopps Nachfrage an den behandelnden Mediziner, wie lange „so etwas“ dauere, bekommt er die Antwort: „So etwas *dauert* nicht. So etwas *ist*. Das ist wie Ihre Augenfarbe oder Ihre Händigkeit, Sie können den Stift in der Rechten halten, trotzdem bleiben Sie, was Sie sind.“ (EM 69) Für die Flora zugeschriebene Hypersensibilität, verstanden als eine unzureichende psychische Abwehrhaltung gegen reale oder nur repräsentierte verbale und physische Gewaltformen, findet Mora in *Das Ungeheuer* ein prägnantes Bild in der Sprache des trauernden Darius: „Sie hat sich erhängt, an einem Baum, abseits des Wegs, anderthalb Tage, bis sie jemand fand, barfuß, ich habe sie nicht gesehen, aber ich weiß, ihre Füße waren ganz ohne Hornhaut, immer.“ (U 39 f.) Im Laufe des Romans *Das Ungeheuer* wird Floras Leiden präzise als „[r]ezidivierende Störung“ (U 96)³⁰ bezeichnet, die beiläufig auf verschiedene Situationen und multifaktorielle Ursachen zurückgeführt wird. In dem oben erwähnten Arztgespräch anlässlich des ersten Zusammenbruchs wird die besondere Wahrnehmungssensibilität als gegebenes Persönlichkeitsmerkmal und auch genetische Veranlagung gedeutet. Darüber hinaus wird in *Das Ungeheuer* eine intergenerationelle Präsenz psychischer Störungen in Floras Herkunftsfamilie angedeutet, wenn sie in den rückblickenden Passagen auf die Kindheit in Ungarn über ihre Mutter und ihre Großmutter berichtet, diese hätten als „wahnsinnig“ (U 157, 269) gegolten.³¹ Floras Reflexionen und auch die inter-

30 Die Bezeichnung „Rezidivierende depressive Störung“ (engl. Recurrent depressive disorder) entspricht einer medizinischen Diagnose in der von der Weltgesundheitsorganisation erstellten *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* (ICD). Vgl. <https://icd.who.int/browse10/2010/en#/F30-F39> (Letzter Zugriff: 10.07.2019). Vgl. auch U 223.

31 In Kopps Text findet sich der Hinweis, Floras Mutter habe sich zeitweise „in einem Irrenhaus (sag: Sanatorium)“ (U 83) aufgehalten. Zudem deuten Floras Aufzeichnungen zu ihren

textuellen Bezugnahmen auf den aktuellen Depressionsdiskurs in den Fragmenten deuten darüber hinaus auf die Diskussion gesellschaftlicher Verhältnisse als Ursache für depressive Störungen hin (vgl. den Abschnitt zu Inter- und Paratextualität).

3 Zur Ästhetik des Depressiven bei Mora

3.1 „Fragmente einer Frau“ – Die Tagebuchform

Floras schriftliche Fragmente auf den unteren Blattseiten des Romans *Das Ungeheuer* sind als Zeugnis des mentalen und emotionalen Erlebens einer depressiven Figur konzipiert, indem sie die scheinbar unmittelbare, authentische Einsicht in ihre Gedanken und Wahrnehmungen gewähren.³² Für die Darstellung von Depression eröffnet die Form des fiktiven Tagebuchs in Moras Text nicht nur die Möglichkeit, die spezielle Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung sowie die extremen Gefühlslagen der erkrankten Figur darzustellen, sondern bietet angesichts des ausgeprägten metakognitiven Denkens der Figur Flora auch Raum für die Präsentation von Prozessen der Introspektion und Reflexion der Erkrankung.

Floras Aufzeichnungen weisen einige Merkmale des Tagebuchgenres auf, das Rüdiger Görner definiert als „eine offene Form regelmäßiger (meist täglicher) oder gelegentlicher Aufzeichnungen über die eigene Person, ihren Lebensablauf, ihre Wahrnehmungen und die Bereiche ihres Interesses“.³³ Neben diesen Charakteristika lassen sich eine Reihe von Besonderheiten konstatieren: Die Fragmente wurden ursprünglich im Ungarischen, einer für Floras Umfeld

Kindheitserinnerungen wiederholt eine psychische Erkrankung der Mutter und eine problematische Kindheit und Jugend im Haus der Großeltern an (vgl. U 254–266, 269–272).

³² Vgl. zur „Figurenrede als Illusion der Unmittelbarkeit“ Silke Lahn/Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse [2008]. Stuttgart/Weimar 2013, S. 119.

³³ Neben einer chronologischen Struktur zählt Görner den Eindruck von „Unmittelbarkeit und Subjektivität“ sowie eine fließende „Grenze zwischen Selbstdokumentation und Fiktionalisierung des Ichs“ zu den Genremerkmalen. Auch Görners Ausführungen zum Tagebuchstil, der von „nüchterner Bestandsaufnahme in Stichworten bis zur kunstvollen Prosa“ reichen und verschiedene Stilebenen zusammenführen könne, treffen auf Floras Text im Roman zu: „Notizen über geführte Gespräche, Auszüge aus Berichten, essayistische Exkurse, lyrische Einschübe oder aphoristisch formulierte Gedanken.“ Rüdiger Görner: Tagebuch. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 703–710, hier S. 703.

weitgehend unzugänglichen Sprache verfasst und waren nicht für die spätere Lektüre durch Außenstehende bestimmt – im Gegenteil scheint das Schreiben für die psychisch kranke Figur eine entlastende und therapeutische Funktion zu besitzen. Erst nach der Übersetzung, in der zahlreiche ungarische Ausdrücke und Sätze erhalten bleiben, kann Darius Kopp die für ihn zuvor hermetischen Dateien lesen und die unbekannten Details aus der Biografie und der Gedankenwelt seiner Frau erfahren.³⁴ Die chronologisch geordneten Texte umfassen einen Zeitraum von ca. 18 Jahren und handeln von Floras Erlebnissen seit ihrer Ankunft in Berlin, reflektieren ihre Träume und Stimmungslagen und dokumentieren den Verlauf ihrer Depression. Auf diese Weise berichtet sie von einer Reihe kritischer Lebensereignisse in der Zeit vor ihrer Beziehung mit Darius – von schweren Erkrankungen und psychischen Zusammenbrüchen, von einer Abtreibung, einem Selbstmordversuch sowie von wiederholten sexualisierten Übergriffen auf sie. Zwischen den Erlebnisberichten finden sich Auszüge aus Übersetzungen ungarischer Prosatexte und Gedichte als Hinweise auf Floras Übersetzertätigkeit, Auszüge aus Beipackzetteln für Beruhigungsmittel und Psychopharmaka, fiktive und nicht-fiktive Zitate, Leseberichte, Aufzählungen von Filmen und Rezepten in Form von Listen, Schilderungen von Kindheits-erinnerungen, aktuellen Ereignissen und teils verstörenden surrealistischen Traumszenen. Die Umfänge der Einzeltexte sind sehr unterschiedlich – einige erstrecken sich über 10–15 Seiten, andere haben, wie das oben angeführte Beispiel, eine aphoristische Form und bestehen lediglich aus einem einzelnen Satz. Insbesondere zum Ende des Romans hin finden sich Fragmente, die lediglich aus rhythmischen, teils ungeordneten Buchstabenfolgen bestehen und keine konkreten Inhalte oder Gedanken mehr transportieren. Sie erinnern an sogenannte „Lautpoesie“,³⁵ in der es nicht mehr um die Bedeutungsfunktion eines Wortes, sondern um das klangpoetische Potenzial der Buchstabenfolgen geht.

[Datei: Dokument1]
Ampaampaampabim
owaowaowawim
benebenebeneben

ssssssssuuuuuuuuuuuu (U 652 f.)

³⁴ Vgl. hierzu Bianka Burka: Verschiedene Sprach(varietät)en in der Darstellung einer grenzübergreifenden Fahrt in Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Interkulturelle Linguistik als Forschungsorientierung in der mitteleuropäischen Germanistik. Hg. v. Csaba Földes. Tübingen 2017, S. 35–51.

³⁵ Vgl. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart ³2015, S. 40–43.

Die Lautstruktur der vier Verse bestimmen zum einen die dominanten Vokale a, o, e und u und zum anderen die auffällige Wiederholung von Silbenfolgen, die an orale Formen der Sprachverwendung wie Stimm- und Sprechübungen oder an die experimentelle Spracherprobung eines Kindes erinnern. Die mit den ersten beiden Versenden -bim und -wim eingeführte Ordnung durch den Endreim wird jedoch schon im dritten Vers nicht weitergeführt, bevor im vierten Vers auch die zweisilbige Wiederholungsstruktur aufgegeben wird. Der Versuch einer Bestimmung der scheinbar geltenden abstrakten Regel scheitert daher schrittweise – die vermeintliche Struktur wird gezeigt und dann sofort wieder aufgelöst.

Floras Nutzung der Tagebuchform wirft nicht zuletzt die Frage auf, inwieweit das in therapeutischen Zusammenhängen mitunter zu Heilungszwecken eingesetzte Verfahren des kreativen Schreibens von Mora als Mittel der Heilung und der erneuten Subjektkonstitution im Kontext von Depressionen inszeniert wird. Die Literaturwissenschaftlerin Susan E. Gustafson untersucht in ihrer Studie *Asymbolia and Self-Loss* zu Narrativen des Depressiven in der jüngeren deutschsprachigen Gegenwartsliteratur beziehungsweise auf Julia Kristevas *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987) unter anderem literarische Repräsentationen eines für das (außerliterarische) depressive Erleben markanten „consistent failure of language and narration“.³⁶ Gustafson führt zu Kristeva aus:

Language fails to function for the depressed subject allowing for no „form“ or „father“ or „schema“ through which the subject's sense of „I“ can be established. (K, 23) In essence, the depressed subject has access to language, but not to meaningful signification. Language does not offer the possibility of concatenation between sign and signified and the depressed subject therefore perceives it as empty, detached from her- or himself, and without meaning, as she or he sinks into an „unordered cognitive chaos“ (K, 33) and „the blankness of asymbolia.“ (K, 33) For the depressed subject language constitutes the „collapse of meaning“ (K, 52) as signification is disconnected from affective experience. (K, 54)³⁷

Das von Kristeva skizzierte ‚konsequente Versagen von Sprache und Erzählen‘ im depressiven Erleben, das Gustafson in einigen Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ausmachen konnte, zeigt sich in Moras Romanen nicht, doch unterzieht die Figur Flora ihr sprachliches Ausdrucksvermögen angesichts

³⁶ Susan E. Gustafson: *Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Young Women Writing in German*. In: Monatshefte 99 (2007), H. 1, S. 1–21, hier S. 1. Gustafson untersucht zwischen 1998 und 2003 erschienene Texte von Judith Hermann, Karen Duve, Tanja Drücker, Alexa Hennig von Lange, Elke Naters, Zoë Jenny, Inka Parei und Birgit Vanderbeke.

³⁷ Gustafson: *Asymbolia and Self-Loss*, S. 2.

der Erkrankung in *Das Ungeheuer* wiederholt einer kritischen Prüfung. Zunächst deuten ihre Darstellung von Tagesereignissen und vor allem die zahlreichen poetisch überformten Reflexionen von Gedanken, Körperempfindungen und innerem Erleben darauf hin, dass sie auch in depressiven Phasen kreativ tätig bleibt und im Schreiben in ihrer Muttersprache ein adäquates Ausdrucksmittel für das Leiden findet.

[Datei: der_schmerz_ist_wie]
Deutsch im Original
 der schmerz ist wie der ozean
 salzig und schwer
 seine gezeiten in meinem blut (U 191)

Floras Beschäftigung mit Sprache(n), das autobiografische Schreiben und ihre intensive Auseinandersetzung mit Literatur in der Tätigkeit als Übersetzerin sind im Roman jedoch nur bedingt als Weg aus der Depression inszeniert, wie auch Gustafson in Anlehnung an Kristevas These einer „possibility of a narrative cure“³⁸ untersucht. Abgesehen davon, dass Floras in ungarischer Sprache verfasstes Tagebuch nicht auf die Kommunikation mit einem teilnehmenden Adressaten ausgelegt ist, formuliert sie wiederholt eine tiefe Skepsis hinsichtlich ihres sprachlichen Ausdrucksvermögens als Erkrankte; sie stellt die generelle Mitteilbarkeit depressiven Erlebens infrage und damit der Möglichkeit, sich in verbalisierter Form hilfesuchend an andere wenden zu können: „Was die Existenz wirklich bedroht, kann man mit Worten nicht ausdrücken. Solange ich noch sprechen kann, kann ich nichts darüber mitteilen. Und wenn es einmal soweit ist, habe ich keine Worte mehr.“ (U 250 f.) Floras intensive, aber isolierte Bemühungen, den destruktiven Prozessen in ihrem Inneren erzählend, dichtend und analysierend zu begegnen, können sie letztendlich nicht retten: Das wiederholte Scheitern an dem Versuch, sich ein Leben in seelischer Gesundheit aufzubauen, kommt m. E. in dieser Traumsequenz zum Ausdruck, in der Flora ihr Verhältnis zu einem Text als Unvermögen erlebt, Worte nachhaltig zu identifizieren und textliche Bedeutungszusammenhänge im Sinne einer kohärenten (Lebens-)Erzählung herzustellen.

38 Ebd., S. 3. Gustafson führt hierzu aus: „Kristeva suggests that the depressed subject may be able to overcome this symbolic breakdown (37) through the rhythm, melody, and poetic forms of narrative and literature. In other words, the Semiotic elements (those non-linguistic parts) of narration might provide a space through which affect and signification could become attached (through talking about them and constructing through them, in essence, a narrative) in a way that would anchor meaning for the depressed subject.“ (Gustafson: *Asymbolia and Self-Loss*, S. 2).

Manchmal träume ich von einem Text. Es kostet mich große Mühe, ihm nahe genug zu kommen, dass ich ihn überhaupt entziffern kann. Schöne Worte, sehr alltäglich, zum größten Teil modifizierte Bindewörter. Der Text ist nur für wenige Sekunden nah genug. Ich schnappe bereits in der Erinnerung nach den Worten. Sobald ich aufgewacht bin, aber vielleicht auch schon im Traum, habe ich sie vergessen. Die wunderschönen Worte ergeben keinen Sinn. Manchmal komme ich ganz weit in dem Text, dennoch ergibt sich kein Sinn. Vielleicht ist er kodiert. Ich möchte ihn einmal knacken. Mit wacher Logik das Ende eines Traums suchen. (U 198 f.)

Als Ausdruck einer spezifischen Ästhetik des Depressiven lassen sich, wie Gustafsons Studie *Asymbolia and Self-Loss* zeigt, zudem Darstellungen von Leiblichkeit untersuchen, die auch im Drastikdiskurs als Gestaltungsmittel eine wichtige Rolle spielen.³⁹ In Floras autobiografischen Fragmenten finden sich zahlreiche Fantasien von körperlicher Fragilität und Vulnerabilität, die Bilder von gewaltsam malträtieren bzw. zerteilten Körpern enthalten. So heißt es z. B. in der kurzen „[Datei: S-Bahn]“: „S-Bahn. Die Lamellen der Neonlampe zerschneiden mich wie ein gekochtes Ei.“ (U 112 f.) Moras Erzählerin empfindet eine intensive physische Labilität, sodass sogar das harte Neonlicht der S-Bahn-Station in der Fantasie zur Bedrohung ihrer leiblichen Einheit wird. Die Flora zugeschriebene ‚Hypersensibilität‘ und ein fehlendes Abgrenzungsvermögen gehen im Roman mit einer mentalen und physischen Angreifbarkeit einher, die sie in besonderem Maße Opfer von beruflicher Ausbeutung, verbaler Gewalt und sexuellen Übergriffen werden lassen. (U 187) Aber auch freundliche Zuwendungsformen haben eine verstörende Wirkung auf sie – dieses Fragment mag die im Text entfaltete emotionale ‚Durchlässigkeit‘ aufzeigen.

[Datei: 10_24]
10. 24.

Der Faust-Dozent ist ein netter, sächselnder Mann. Er lächelt mich an, als er etwas fragt. Ich höre gar nicht, was es ist, ich sehe nur dieses Lächeln und renne weinend hinaus. Ich gehe auf der Straße und habe das Gefühl, jeder, dem es einfiel, könnte einfach in mich hineingreifen und mir Herz und Lunge herausreißen. Der Wind, als würde er angreifen. Springt mir auf den Rücken. (U 113)

Des Weiteren sind Floras Wahrnehmungen ihres eigenen Körpers in *Das Ungeheuer* von Gefühlen der Selbstentfremdung und der Dissoziation geprägt; Gustafson hat ähnliche Darstellungen von Leiblichkeit als Erfahrungen einer „cor-

³⁹ Vgl. ebd., S. 6–9.

poreal fragmentation“⁴⁰ bezeichnet. In der „[Datei: mozgatom]“ (‘ich bewege‘, R.S.) ist die körperlich-geistig-seelische Integrität des menschlichen Organismus aufgehoben:

Ich bewege diesen Körper. Er ist fern, innerhalb meiner selbst bin ich sehr klein. Ich wohne irgendwo in meinem Kopf. Auch innerhalb meines Kopfes bin ich sehr klein. Ich habe mich auf einen winzigen Platz konzentriert, ich bin fern von dieser Hülle, ein winziger Geist, aus der Ferne beobachte ich. Und so lange ich auch beobachte, ich werde nicht klüger. Ein verschlossener Fremder bin ich für mich selbst. (U 198)

Die Protagonistin erlebt eine weitgehende Dissoziation des wahrnehmenden Selbst von ihrem Körper und körperlichem Erleben: Während das ‚Ich‘ im Bewusstsein auf eine verschwindend kleine Größe zusammenschrumpft, ist es weiterhin im Körper und zugleich auf unwirkliche Weise außerhalb von ihm angesiedelt – an die Stelle des ganzheitlichen Körpererlebens treten Gefühle der Selbstentfremdung, deren Ursachen sich Flora nicht erschließen.

3.2 Stadt, Land, Wald: Narrative Räume

An der Ausgestaltung des Depressionsthemas wirkt außerdem die Raumgestaltung in der erzählten Welt mit, die nicht nur an der Charakterzeichnung der Hauptfiguren mitwirkt und durch die Bewegungen und Raumwechsel der Figuren Hinweise auf die Entwicklung ihrer Liebesbeziehung sowie auf den Fortschritt von Floras depressivem Leiden gibt. Die räumliche Struktur der Romane ist grundsätzlich dual gegliedert in einen städtischen und einen ländlichen Bereich mit zugehörigen Orten: Zum einen die Großstadt Berlin mit der Wohnung der Kopps, Restaurants, Floras Arbeitsstätten und Darius’ Büro, zum anderen eine ländliche, bewaldete Region östlich von Berlin, wo sich die ‚Datscha‘ von Floras Freundin Gaby sowie ein landwirtschaftlicher Betrieb befinden, in dem Flora zeitweise arbeitet. (Vgl. EM 72 f.)

Der erste Aufenthalt der Kopps in Gabys Wochenendhaus wird in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* stellenweise mit dem biblischen Garten Eden assoziiert: „**Am Samstag kehrte dann tatsächlich so etwas wie paradiesische Ruhe ein.** Ein Mann, eine Frau, in einem Garten. Vorerst noch nicht nackt.“ (EM 84) Weitere Requisiten werden kurz darauf genannt – „Apfelbaum, ein

⁴⁰ Gustafson konnte ähnliche Körperbilder in Zoë Jennys *Blütenstaubzimmer*, Karen Duves *Keine Ahnung* und in Judith Hermanns Erzählung *Camera Obscura* untersuchen. Gustafson: *Asymbolia and Self-Loss*, S. 1, 6–9.

Walnussbaum, ferner Eichen und Kiefern“ (EM 84), und als Flora sich mit der Gartenarbeit beschäftigt, schleppt sie „den grünen Schlauch hinter sich her – Eine Schlange! Immer muss man das denken: Schlauch = Schlange“. (EM 86) Doch bereits in der Darstellung des Wochenendausflugs in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* wird deutlich, dass die Präferenzen der Figuren hinsichtlich der Lebens- und Aufenthaltsräume komplementär gestaltet sind. Während Darius Kopp einen tiefen Unwillen empfindet, „aufs Land zu fahren“ (EM 3), kann Flora sich bei der nächtlichen Anreise scheinbar intuitiv orientieren und ohne die Unterstützung des Navigationsgeräts zum Ziel finden (vgl. EM 81). Als sie den Garten der Datscha betritt, öffnet sie die Arme zu einer liebevollen Geste der Umarmung und nimmt mittels verschiedener Sinnesorgane Kontakt zu der Umgebung auf: „Später lief sie mit ausgebreiteten Armen durch den dunklen Garten, berührte mit den Händen die Pflanzen. Riechst du das?“ (EM 82) Der ländliche Ort, die Sonne und der Kontakt zur Natur wirken stimmungsaufhellend und beruhigend auf Flora, die während des Wochenendes in Darius' Perspektive deutlich energiegeladener und vitaler ist, sie bewegt sich nicht nur „wie der Wirbelwind“ (EM 89), sie scheint bei ihren Aktivitäten auch nicht zu ermüden, lacht wiederholt und wird als übermütig beschrieben (vgl. EM 82, 86). Darius Kopps Eindruck von der positiven Wirkweise des Landaufenthalts auf die Stimmung seiner Frau korreliert mit Floras Selbstzeugnissen in *Das Ungeheuer*, in denen sie den Traum von einem Wald schildert, der ihr nach der Flucht aus einem Sanatorium zum Rettungsort wird.⁴¹ Angesichts von Floras neurotischem und angstgetriebenem Verhalten in der Großstadt, wo sie im Alltag zeitweise den Gang in einen Supermarkt fürchtet, erstaunt es ihn, dass sie problemlos Stunden alleine im Wald zubringen kann: „Ein Mysterium. Wie jemand Angst haben kann, in den Supermarkt zu gehen, aber sich nicht fürchtet, in einem Straßengraben zu schlafen oder im stürmischen Herbst in einer Bretterbude im Wald.“ (U 380)

Darius ist als Persönlichkeit völlig anders konzipiert, er wird als „Stadtkind durch und durch“ (EM 73) bezeichnet, da er nicht nur das durch infrastrukturelle und technische Ausstattungen komfortable Stadtleben schätzt, sondern die Flora wichtigen Merkmale des Landerlebnisses – Ruhe, Abgeschiedenheit von

⁴¹ „Ich träumte, ich wäre aus einem Irrenhaus geflohen. Die Anstalt ist in einem dichten, deutschen Wald. [...] Ich fliehe vor einem Mann im weißen Kittel, der mich brüllend sucht und mich umbringen wird, wenn er mich findet. [...] Ich weiß, ich habe Sympathisanten, Helfer, aber ich sehe sie nicht. Ich höre sie aber rufen, sie schreien durcheinander: Lauf! Lauf in den Wald! Da findet er dich nicht! [...] Ich laufe durch einen großen, großen Wald. Er ist so groß wie die Wälder hier sein mussten vor 1000 Jahren. Ein Tannenwald. Er ist schön und er erfreut mich, und gleichzeitig schaudert es mich auch.“ (U 204 f.).

der großstädtischen Hektik, Kontakt zur Natur – als langweilige und lästige Zumutung empfindet, die er nur seiner Frau zuliebe gewillt ist zu ‚ertragen‘:

[V]or allen Dingen stört Darius Kopp, dass er sich auf dem Land: langweilt. Ich langweile mich sonst nie. Wenn ich mich langweile, gehe ich a) ins Internet, b) etwas essen oder trinken, c) zu einer kulturellen oder anderen Veranstaltung, d) gucke ich fern, und schon merke ich es nicht mehr. Das permanente Angebundensein an den Datenstrom ist mir nicht lästig und überfordert mich keinesfalls. (EM 74)

Während Flora, wie der oben geschilderte Traum zeigt, eine tief sitzende, emotionale Neigung zum Naturraum besitzt, löst er bei Darius eine tief sitzende, irrationale Angst vor den Bedrohungen einer archaischen Natur aus.

[E]ine [Angst] von der Sorte, die man sich weder ausdenken noch gegen sie andenken kann, denn sie sitzt in einem zu alten Teil des Gehirns: die Angst vor der Dunkelheit, vor Geräuschen in der Dunkelheit, die es in der Stadt nicht mehr gibt. Rascheln, Knacken, Pfeifen, Grunzen. Kopp kann kein einziges Mal nicht daran denken, dass einer dieser knarrenden Bäume ebenso gut auch plötzlich aufgeben und auf sie stürzen könnte, und er kann auch kein einziges Mal nicht an die Tiere denken, die, vor Durst verzweifelt, bis an die Häuser kommen. (EM 73 f.)

Am Ende der in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* erzählten Woche verlässt Flora Kopp nach einem erneuten körperlichen Zusammenbruch während der Arbeitszeit endgültig den städtischen Raum und siedelt aus der Berliner Stadtwohnung in das Wochenendhaus ihrer Freundin über. Der Wechsel der Wohnstätten symbolisiert, ähnlich dem beruflichen Wechsel zu Hilfstätigkeiten, Floras Resignation und den Abschluss des Versuchs, sich im städtischen Raum um den Aufbau und die Aufrechterhaltung einer würdevollen und funktionierenden Existenz zu bemühen, wie Darius' Rekapitulation eines Streits mit seiner Frau anzeigt: „sie blieb, was sie war: ein Nein. [...] Ich gehe nicht mehr in die Stadt zurück. Ich nehme keinen Job mehr als Kellnerin, Bürohilfe oder Verkäuferin an. Nein, ich werde auch nicht mehr versuchen, als Übersetzerin zu arbeiten. Mir geht es hier gut.“ (U 48 f.) Aus Darius' Perspektive läutet Floras Umzug eine fatale Abwärtsspirale ihrer Beziehung ein, wenn er rückblickend erklärt: „Das hat uns letztlich den Garaus gemacht. Dass es keinen Ort zu geben schien, an dem wir beide hätten leben können.“ (U 49)

Demnach fungieren die komplementär angelegten Räume der erzählten Welt und die Raumwechsel der Figuren auch als Sinnbild der Dynamiken in Floras und Darius' Beziehung, in der es nach langjähriger liebevoller Innigkeit der Beziehungspartner durch Floras Persönlichkeitsveränderungen infolge der Depression zu problematischen Dysfunktionen kommt. Die in beiden Romanen entfaltete Dissonanz, die darin besteht, dass Darius eine deutlich robustere,

pragmatischere Welt- und Sinneswahrnehmung besitzt und Floras Mitteilungsvermögen hinsichtlich ihres inneren Leidens begrenzt ist, führt zu Problemen bei ihrer Kommunikation über das Wesentliche (die Ehe, Floras Krankheit) – sie leben in einer Art emotional stummer Koexistenz mit einem bitteren Ausgang. Erst am Ende des Romans *Das Ungeheuer* wird im Rückblick des Protagonisten deutlich, welche entscheidende Rolle Darius' Vergewaltigung seiner Frau in der Kette der Ursachen auf dem Weg zu Floras Selbstmord spielt.⁴²

3.3 Intertextualität

Mit einem kurzen Blick auf Moras Verfahren der Einbindung und Bezugnahme auf fiktionale und nicht-fiktionale Fremdtexte für die Darstellung der Depressionsthematik soll abschließend die Frage nach Gesellschafts- und Gegenwartsdiagnostik in den beiden Romanen gestellt werden. An dieser Stelle können lediglich einzelne Texte exemplarisch untersucht werden. Insbesondere *Das Ungeheuer* weist eine hohe Dichte an Verweisen auf nicht-fiktionale Texte auf, wobei sich insgesamt drei Gruppen von Prätexten unterscheiden lassen.⁴³

Zunächst finden Bezugnahmen auf eine Vielzahl literarischer Texte real existierender Autorinnen und Autoren statt. Hier sind die Verweise auf die ständige Lektüre der literaturinteressierten Flora zu nennen, deren Figur mit ihren existentiellen Problemen gerade in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* charakterisiert wird: Als Flora zum ersten Mal im Roman erwähnt wird, liest sie Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963), dessen Handlung und existenzielle Themen im Zusammenhang mit der Figurenkonzeption und der Figurenentwicklung im Romanverlauf gedeutet werden können. Haushofers Erzählerin wird während eines Ausflugs mit Freunden in eine Jagdhütte in den Alpen unversehens durch eine durchsichtige Wand in einem Berggebiet festgehalten, während die sich auf der anderen Seite der Sperre aufhaltenden Lebewesen zu sterben bzw. zu erstarren scheinen. Im Zustand der (fast) vollständigen Isolation und Trennung von menschlicher Zivilisation überlebt sie als körperlich arbeitende Selbstversorgerin und lediglich in der Gesellschaft einzelner Tiere. Es lassen sich daher zum einen Gemeinsamkeiten mit der Raumgestaltung der erzählten Welt in Moras Romanen erkennen. Zum anderen kann die in Haus-

⁴² Vgl. zu der Passage ausführlich Bähr/Schwanitz: *Ungeheuer* nah am Abgrund, S. 173–175.

⁴³ Für die überblicksartigen Überlegungen zu Fremdtextbezügen an dieser Stelle nutze ich den eng gefassten Intertextualitäts-Begriff von Ulrich Broich und Manfred Pfister, die intendierte Formen der Intertextualität bevorzugen. Vgl. Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin 2013, S. 145–155.

hofers Roman zentrale Thematik der vollständigen sozialen Isolation und Einsamkeit eines Menschen als Vorausdeutung und als metaphorischer Verweis auf den Bewusstseinszustand und das emotionale Erleben der depressiven Flora gelesen werden.

In Floras Tagebuchaufzeichnungen in *Das Ungeheuer* gewinnt nach einem Zusammenbruch der Figur auf der Handlungsebene eine weitere Sorte von Prätexten an Bedeutung, weil bei ihr eine intensive Auseinandersetzung mit den Depressionen mittels verschiedener nicht-fiktionaler Sachtexte aus dem medizinisch-psychologischen Fachgebiet einsetzt (beginnend U 222). Hier werden in der Medizin verwendete Diagnosewerkzeuge wie klinische Beurteilungsskalen zur Ermittlung des Grades einer depressiven Störung (Hamilton-Depressions-Skala, Montgomery-Asperg-Depression-Rating-Scale, Goldberg-Skala) in den literarischen Text integriert und von der Figur genutzt (vgl. U 223–231). Auch die Medikation wird reflektiert und thematisiert: Im Text wird wiederholt Floras Einnahme von Schlaf-, Schmerz- und Beruhigungsmitteln thematisiert, zudem werden die Anwendungsgebiete und Nebenwirkungen beispielsweise des Antipsychotikums „Flupsi“ (vgl. U 232 f.) und des Antidepressivums „Fluoxetin“ (vgl. U 235–238) detailliert beschrieben und von der Figur kommentiert. Mora lässt ihre Figur zudem verschiedene Schlüsselbegriffe des Fachdiskurses, beispielsweise „**Resilienz**“ (U 241) und „**Erlernte Hilfflosigkeit**“ (U 242), erläutern und ein Beispiel für den psychotherapeutischen Umgang mit Depressionen kommentieren.⁴⁴ Interessanter als eine fortgeführte Auflistung der Prätexte dieser zweiten Gruppe scheint mir aber ihre Funktion im literarischen Text: Sie generieren ein hohes Maß an Gegenwartsbezug und Gegenwärtigkeit und markieren den zeitlichen Bezugsrahmen von Moras Romanen, indem sie sich hinsichtlich der inhaltlichen und ästhetischen Darstellung von Depressionen explizit auf zeitgenössische medizinische, psychologische und soziologische Krankheitsmodelle zu Beginn des 21. Jahrhunderts beziehen. Diesen Realitätseffekt betonen auch Bähr und Schwanitz:

Nicht nur das Zitieren in den Tagebuchfragmenten, sondern auch der Umgang mit diesen Zitaten, die – wie es durchaus ungewöhnlich ist für Literatur – in einem Quellenverzeichnis aufgeführt werden, unterstreicht das Interesse daran, dem Roman eine Relevanz zu verleihen, die innerhalb der realen Le-

⁴⁴ Es handelt sich um ein Depressionsmodell des US-amerikanischen Psychotherapeuten Aaron T. Beck, eines Vertreters der Kognitiven Verhaltenstherapie, das im Roman von der Figur in Aufzeichnung unter Verwendung einer Fußnote kommentiert wird (vgl. U 243–246).

benswelt fortwirkt, und die Grenzen zwischen fiktionaler Textwelt und realer Umwelt zu überqueren.⁴⁵

Eine ähnliche Funktion erfüllen neben den Sachtexten des medizinisch-psychologischen Diskurses auch die Bezüge zu einer dritten Gruppe von Prätexten, zu nicht-fiktionalen akademischen Studien über den Zusammenhang von gesellschaftlichen Bedingungen und depressiven Krankheitsbildern, mit denen Flora sich ebenfalls auseinandersetzt. Dass Moras Romane auch die Lesart im Sinne einer Gegenwartsdiagnostik nahelegen, wird m. E. durch die Bezugnahme auf Studien wie *Das erschöpfte Selbst* (1998) des Soziologen Alain Ehrenberg (U 248) und *Der Wahnsinn der Normalität* (1987) und *Der Fremde in uns* (2000) des Psychologen und Psychotherapeuten Arno Gruen deutlich, die sich mit möglichen gesellschaftlichen Ursachen von Depressionen befassen. Die depressive Figur ist so konzipiert, dass sie in ihren Selbsterkundungen hinsichtlich der Ursachen ihrer Krankheit (dem aktuellen medizinischen Forschungsstand entsprechend) ungleichmäßig zwischen genetischer Veranlagung, familiärer Disposition sowie persönlicher Vulnerabilität und Lebensführung pendelt, doch im Verlauf des Romans *Das Ungeheuer* zunehmend gesellschaftliche Dimensionen der Erkrankung aufnimmt.

Literaturverzeichnis

- Bähr, Alin/Lara Schwanitz: *Ungeheuer nah am Abgrund*. Terézia Moras grenzüberschreitender Roman. In: Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Hg. v. Ingo Irsigler u. Gerrit Lembke. Berlin 2014, S. 161–181.
- Berndt, Frauke/Lily Tonger-Erk: *Intertextualität*. Eine Einführung. Berlin 2013.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart 2015.
- Burka, Bianka: Verschiedene Sprach(varietät)en in der Darstellung einer grenzübergreifenden Fahrt in Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: *Interkulturelle Linguistik als Forschungsorientierung in der mitteleuropäischen Germanistik*. Hg. v. Csaba Földes. Tübingen 2017, S. 35–51.
- Dath, Dietmar: *Die salzweißen Augen*. Vierzehn Briefe über Deutlichkeit und Drastik. Frankfurt a. M. 2005.
- Giuriato, Davide: Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung. In: *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Hg. v. Davide Giuriato u. Eckhard Schumacher. Paderborn 2016, S. 7–19.
- Görner, Rüdiger: *Tagebuch*. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 703–710.

45 Bähr/Schwanitz: *Ungeheuer nah am Abgrund*, S. 178.

- Gustafson, Susan E.: Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Young Women Writing in German. In: Monatshefte 99 (2007), H. 1, S. 1–21.
- Heimann, Andreas: Unterm Strich viel Ich. Das Spiel mit Ich-Dissoziationen und der Raum des Realen in Jan Brandts *Gegen die Welt* und Terézia Moras *Das Ungeheuer*. In: Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Heribert Tommek u. Christian Steltz. Frankfurt a. M. 2016, S. 255–274.
- Lahn, Silke/Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart/Weimar ²2013.
- Meyer-Gosau, Frauke: Bis ins Innerste vorstoßen. Beim Lesen von Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Terézia Mora. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 221. Hg. v. Klaus Siblewski. München 2018, S. 43–54.
- Salomon, Andrew: Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression. Frankfurt a. M. 2001.
- Terézia Mora: Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 2014.
- Terézia Mora: Das Ungeheuer. München ⁵2013.
- Terézia Mora: Der einzige Mann auf dem Kontinent. Roman. München ²2009.
- Terézia Mora: Über die Drastik. In: BELLA triste 16 (2006), S. 68–74.
- Taylor, Nathan J.: Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*. In: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin 2013, S. 13–30.
- Vollmer, Hartmut: [Art.] Terézia Mora. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Hg. v. Hermann Korte, begr. v. Heinz Ludwig Arnold. 122. Nlg. München 1978 ff. S. 1–12.

