

Mary Cosgrove

## Kopp auf Tour: Mobilität als Immobilität in Terézia Moras Darius-Kopp-Trilogie

Im Folgenden wird argumentiert, dass Mobilität sowohl als inhaltliche Thematik als auch als literarische Ästhetik in Terézia Moras Darius-Kopp-Trilogie ein grundlegendes Paradox darstellt, das weder auf der ästhetischen Ebene des Textes noch in der Handlung gelöst wird.<sup>1</sup> Man könnte das Paradox folgendermaßen formulieren: Trägheit ist symptomatisch für Aktivität und Bewegung in dem sich technologisch ständig beschleunigenden globalen Westen, der den Hintergrund der Romantrilogie bildet. Der technophile Hauptprotagonist Darius Kopp bewegt sich in eben diesem Raum, doch wirtschaftlich, demografisch und auch psychologisch gibt uns seine Geschichte, die einen siebenjährigen Lebenszyklus einschließt, zu verstehen, dass dieser Teil des Globus stagniert und schon längst im Niedergang ist. Die scheinbar endlosen technologischen Möglichkeiten dieser Welt, die durch Kopp wiedergespiegelt werden, scheinen verantwortlich zu sein für den hektisch-schleppenden Lebensstil, den er und seinesgleichen führen. In Moras kritischer Darstellung eines verzerrten und letztlich erschöpften gesellschaftlichen Milieus sind Mobilität und Immobilität also äußerst schwer voneinander zu unterscheiden.

Hartmut Rosa weist auf dieses Phänomen in seiner Beschreibung der modernen, sich beschleunigenden Gesellschaften hin, indem er argumentiert, dass die subjektive Erfahrung der Zeit in der Moderne eine „de-synchronisierte“ geworden ist.<sup>2</sup> Die drei Säulen, die den zeitlichen Zusammenhalt von Individuen und Gesellschaften ausmachen, sind nicht mehr kohärent: Das tägliche Leben mündet nicht mehr in eine längere Zeitspanne der individuellen Lebenszeit; angesichts der Globalisierung und der Flexibilisierung von Arbeit und Lebensstil ist es für den Einzelnen schwieriger, über längere Zeiträume zu planen. Die Zeitlichkeit des täglichen Lebens und die Zeitlichkeit des Lebensverlaufs stimmen also nicht mehr überein, ganz zu schweigen von der epochalen Zeitlichkeit.<sup>3</sup> Mora macht dieses zeitliche Problem zu einem Merkmal ihrer erzählerischen Ästhetik. Kopp bringt es auf den Punkt, wenn nach einem weiteren Arbeitstag der in die Nichtig-

---

1 Vgl. Terézia Mora: *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. München 2009; dies.: *Das Ungeheuer*. München 2013; dies.: *Auf dem Seil*. München 2019. Im Folgenden jeweils bezeichnet als DM, DA und AS.

2 Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt/Main 2005, S. 46–47.

3 Vgl. ebd., S. 30–32.

keit führenden zeitlichen Desorganisation folgender Gedanke ihm durch den Kopf geht: „Im Grunde ist es unmöglich, diesen Tag zu erzählen“ (DM, S. 312). Und doch bewegt sich die Erzählung der Immobilität unaufhörlich – wenn nicht sogar dynamisch – über fast 400 Seiten. In diesem Kapitel soll Moras paradoxer Erzählstil untersucht werden, besonders in Bezug auf die ersten beiden Romane der Trilogie, *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) und *Das Ungeheuer* (2013), die auf unterschiedliche Weise versuchen, Trauma zu erzählen. Der dritte und letzte Roman, *Auf dem Seil* (2019), schildert den Reifeprozess des Hauptprotagonisten, der eine herausfordernde Phase in seiner Lebensmitte überstanden und seinen Weg in ein neues Leben gefunden hat.

*Der einzige Mann* stellt uns Darius Kopp vor, den umtriebigen IT-Ingenieur, der in der Berliner Niederlassung eines globalen Netzwerksicherheitskonglomerats mit Büros in London und dem Hauptsitz in Sunnyvale, Kalifornien, beschäftigt ist. Die Stadt Berlin in all ihrer sonnigen Pracht ist die Kulisse dieses Romans; es ist Ende August 2008, die Stadt erlebt eine große Hitzewelle, Kopp versucht ein geordneter, selbstdisziplinierter und erfolgreicher Berufstätiger zu sein, aber er scheitert ständig daran: Statt hart zu arbeiten, trinkt, frisst und feiert er bis in die Morgenstunden. Nachts schläft er meistens nicht; wenn er nicht auf Tour ist, plagt ihn die Schlaflosigkeit. Während des Arbeitstags pennt er also, wann und wo er nur kann, und am Wochenende geht der Zyklus weiter, da er sich nicht entspannen kann. (Vgl. DM, S. 84–140) Dieses exzessive Verhalten lässt sich zum Teil mit Kopps natürlichem Hang zum guten Leben erklären, aber die Figurenkonzeption stellt auch indirekt eine kritische Reflexion darüber dar, wie schwierig es ist, den Alltag in einem globalen Vorposten des schnellen kapitalistischen Sektors zu koordinieren, der mit dem noch ungeahnt, aber sicher kommenden globalen Finanzcrash von 2008 selbst am Rande der Implosion steht. Durch Kopp schildert *Der einzige Mann* im Sekundentakt die physischen, mentalen und emotionalen Höhen und Tiefen eines Lebens in der Prekarität des neoliberalen Kapitalismus. Mit Lauren Berlant zu sprechen: Der Alltag von Kopp und seiner Frau Flora, einer selbständigen Übersetzerin, die nebenbei in einer Berliner Strandbar arbeitet, lässt sich mit dem Begriff *crisis ordinariness* beschreiben, der eine gewisse Nivellierung und damit Banalisierung von äußerst ernsthaften Erfahrungen artikuliert.<sup>4</sup>

Für Kopp und Flora ist Krise kein außerordentliches Ereignis, kein Ausnahmezustand, sondern alltägliche Norm. Oder umgekehrt: der Ausnahmezustand ist Alltag: „Immer so: neuer Anlauf, Zusammenbruch, neuer Anlauf, Zusammenbruch.“ (DM, S. 72) Für das Ehepaar waren die vergangenen fünf Jahre eine einzige Krise nach der anderen: Von Floras schweren Depressionen und ihrem

---

<sup>4</sup> Vgl. Lauren Berlant: *Cruel Optimism*. Durham NC 2011.

Nervenzusammenbruch über Kopps Arbeitslosigkeit nach dem Platzen der Dot.com-Blase bis hin zu ihrem gemeinsamen Scheitern, schwanger zu werden. (Vgl. DM, S. 11) Dieser Zustand der krisenhaften Alltäglichkeit, der so zermürbend ist, dass der durch den täglichen Ansturm sinnloser Aktivitäten betäubte Einzelne sich ihm nur unterwerfen kann, spricht die Themen der Mobilität und Unbeweglichkeit an, die für Moras poetischen Prozess von zentraler Bedeutung sind.<sup>5</sup> Ihre multiperspektivische Erzählweise spielt in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle: Die ständig umherziehende Erzählperspektive bewegt sich meistens ohne förmliches Zeichen von einer Figur zur anderen, so dass der Leser oft entziffern muss, wer gerade spricht bzw. denkt.<sup>6</sup> Der folgende Auszug, der sich auf die fragile Lebensweise des Paars seit Floras erstem Selbstmordversuch bezieht, ist beispielhaft für Moras mobilen Schreibstil:

Später fand *er* wieder Arbeit, *sie* blieb weiterhin zu Hause. Eine Weile führten *sie* eine traditionelle Hausfrauenehe (Dacht' *ich's mir* doch. Tut so, als könnte *sie* keinen Eimer Wasser umschubsen, dabei blablabla ...) und *Kopp* wurde noch glücklicher, da *er* sich um nichts kümmern musste, was in den privaten Bereich fiel. *Sie* las wieder viel. Wie war *dein* Tag? *Ich* habe das und das gelesen. [...] Manches – „die leichteren Sachen“ – legte *sie ihm* neben seine Seite des Bettess. [Hervorh. MC] (DM, S. 71)

Die Passage wird anfangs aus der allwissenden Perspektive erzählt, wechselt aber schnell zu Kopps innerem Gedankengang, der durch Klammern signalisiert wird, geht dann in einen unmarkierten Austausch zwischen dem Paar über, und gleitet

5 Mobilität und Grenzüberschreitung im transnationalen Kontext sind ein Schwerpunkt in der Mora-Forschung, besonders in Bezug auf ihren früheren Roman *Alle Tage* (2004). Vgl. Christian Sieg: Deterritorialisierte Räume. Katharina Hackers *Die Habenichtse* und Terézia Moras *Alle Tage* im Spiegel des Globalisierungsdiskurses. In: Weimarer Beiträge 57 (2011), S. 36–57; Anka S. Biendarra: Terézia Mora, *Alle Tage*. Transnational Traumas. In: Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century. Hg. von Lyn Marven, Stuart Taberner. Rochester NY 2011, S. 46–61; Cornelia Anna Maul: Grenzgängerinnen – Schreiben – Differenz. Terézia Mora, Marie NDiaye, Nadja El Hachmi, Ornela Vorspi. Berlin 2017. Folgende Publikationen bieten eine Analyse der Bewegung- bzw. Nichtbewegungsthematik in der Kopp-Trilogie. Vgl. Erika Hammer: Monströse Ordnungen und die Poetik der Liminalität. Terézia Moras Romantrilogie „Der einzige Mann auf dem Kontinent“, „Das Ungeheuer“ und „Auf dem Seil“. Bielefeld 2020; Mary Cosgrove: The Time of Sloth in Terézia Mora's *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. In: Oxford German Studies 46 (2017), H. 4, S. 374–387.

6 Vgl. Terézia Mora: Nicht Sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 2014, S. 58. Vgl. Anne Fleig: Tragödie und Farce. Formen der Mehrstimmigkeit in Terézia Moras Romanen. In: Terézia Mora. Hg. von Klaus Siblewski. München 2018 (Text + Kritik 221), S. 55–69; Caroline Frank: Unter-, Nach- und Gegeneinander von Stimmen und Perspektiven in Terézia Moras *Das Ungeheuer* – Roman und Hörbuch. In: Terézia Mora. Kasseler Grimm-Poetikprofessorin 2021. Hg. von Stefanie Kreuzer. Würzburg 2022, S. 151–168.

schließlich in die Perspektive der dritten Person zurück. Angesichts solch erzählerischer Unruhe, die Mora „unheimatisch“ nennt, ist es nicht verwunderlich, dass das Paar gerade noch „in Balance“ leben kann (DM, S. 71).<sup>7</sup> Die schnell wechselnden Perspektiven vermitteln das vorherrschende Gefühl des persönlichen Chaos, aber beachtet werden sollte auch, dass diese multiperspektivisch narrative Strategie auf ein breiteres gesellschaftliches Chaos hinweist: Das Ende einer Epoche, denn das Wirtschaftssystem steuert auf einen massiven Wandel zu.

Diese erzählerische Methodik ermöglicht es Mora, auch das Problem der Aufmerksamkeit und der Ablenkung im sogenannten *fast capitalism* zu thematisieren.<sup>8</sup> Die Alltäglichkeit der Krise ist also nicht nur Arbeitslosigkeit und finanzielle Unsicherheit, Depression und Krankenhausaufenthalt, sondern auch eine aufgeregte, nervöse, letztlich ausweichende Lebensweise, die auf die Entpolitisierung des Bürger-Verbrauchers hinweist, der sinnlos durch den Alltag schlurft, anstatt auf Distanz zu gehen, um kritisch zu hinterfragen, was schief läuft und warum. Das Bild eines sabbernden, schnarchenden Kopp, der tagsüber in einem in Friedrichsstraße Bahnhof sich befindenden Massagesessel einnickt, obwohl er im Büro sein sollte, bringt diesen Zustand der fast permanenten Zerstreuung – und Erschöpfung – zum Ausdruck. Dieser gemütlichen Szene folgt frivoles Einkaufen: Kopp besorgt sich ein paar Aloe-Vera-Socken für seine schmerzenden Füße. (Vgl. DM, S. 214–220) Und doch wird seine Frau wieder sehr krank, was er offenbar nicht ausreichend bemerkt, und seine persönlichen Finanzen sind katastrophal, worüber er auch nicht nachdenkt. Wie oben gezeigt, erreicht Moras multiperspektivische Erzählweise in formaler Hinsicht ein hohes Maß an narrativer Mobilität, da die Perspektive von einer Instanz zur nächsten wechselt – und doch vermittelt diese erzählerische Mobilität das, was Paul Virilio „rasender Stillstand“ nennt, das Gefühl, trotz permanenten Energieaufwands, letztlich immer zum Stillstand zu rasan.<sup>9</sup> Dieses Thema wird in *Der einzige Mann* im Motiv des toten Moments aufgegriffen (der Massagesessel-szene poetisch und thematisch durchaus verwandt), der nichts anderes ist als die gähnend-leere, dafür aber auch bleierne Nichtigkeit von Kopps Alltag. In dieser Szene versucht er vergeblich, seinen Chef in London anzurufen:

---

7 Mora: Nicht sterben, S. 76–77. Vgl. auch Fleig, deren Analyse von Moras Erzählstil die Themen von Flucht, Migration und Isolation mit der Mehrstimmigkeit und Multiperspektivität produktiv verbindet (Fleig: Tragödie und Farce, S. 56). Vgl. auch Kreuzer, die „die Simultaneität und zugleich Heterogenität der Erzähl- und Wahrnehmungsperspektiven“ in Moras fiktionalen Texten hervorhebt (Stefanie Kreuzer: Terézia Mora – Eine (exemplarische) Einführung. In: Terézia Mora. Hg. von Stefanie Kreuzer. Würzburg 2022, S. 13–21, hier S. 18).

8 Vgl. Ben Agger: Speeding Up Fast Capitalism. Internet Culture, Work, Families, Food, Bodies. London 2004. Vgl. auch Jonathan Crary: 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep. London 2013.

9 Vgl. Paul Virilio: Polar Inertia. London 2000.

Kopp legte den Hörer sorgfältig auf, schob nach, damit auch wirklich aufgelegt war. [...] Ich werde ihnen eine Mail schreiben müssen.

Dachte es, und dann nichts mehr. Herr Doktor, was soll ich machen, mindestens einmal am Tag habe ich so einen toten Moment. Manche sagen: Punkt. Egal, ob ich gerade etwas tue, das ich gerne tue oder das Gegenteil. Es scheint davon ganz unabhängig zu sein. *Immer* kommt dieser Moment, wenn Kopp deutlich spürt: ein Weg ist zu Ende, ein Schwung hat sich verbraucht. [...] Um was auch immer zu tun, braucht man seinen Körper, und dieser fühlt sich im Moment an, als wöge er 6 Tonnen. 6 Tonnen schwer, Arme gelähmt, hänge ich in meinem perfekt gefederten Sessel. (DM, S. 160 f.)

Dieser Szene geht ein langsamer Morgen voraus, der mit einem Kater und einer vergeudeten Stunde beim Surfen im Internet und dem wiederholten Versuch, das Londoner Büro anzurufen, beginnt. Kopp scheint oben in vollem körperlichen und scheinbar auch geistigen Bewusstsein seines in polarem Stillstand verbrachten Lebens zu sein.

Normalerweise verrinnt die Zeit auf die für den Verschwender Kopp flüchtigste, unverständlichste Weise – aber hier wiegt sie schwer. Die Szene zeigt einen Kippmoment, in dem Kopp wegen mangelnder Energie und tiefer Langeweile mit einem unangenehmen existenziellen Nichts konfrontiert wird – aber nur kurzzeitig. Sein Körper erinnert ihn daran, dass er hungrig und müde ist, und er denkt an das Mittagessen. Der tote Moment vergeht also und Kopp treibt ziellos durch den Rest des Tages, der Nacht und letztlich der ganzen Woche, die die Zeitspanne des Romans umfasst. Der gesamte Roman folgt diesem Rhythmus, der mangels eines kohärenten zeitlichen Gesamtsystems fast ausschließlich als subjektiv kreatürlich erlebte Zeit beschrieben werden könnte, die von den Bedürfnissen des Körpers diktiert wird, der mit der technologisch beschleunigten Gesellschaft nicht Schritt halten kann.

Im zweiten Roman, *Das Ungeheuer*, schickt Mora Kopp auf einen Roadtrip durch Ost- und Südeuropa. Seine Begleitung: die Asche der verstorbenen Flora. Sein einziges Ziel: eine Ruhestätte für ihre Asche zu finden. Wir erfahren am Anfang des Romans, dass Flora im Frühjahr 2009 – also bald nach dem Ende von *Der einzige Mann* – Selbstmord begangen hat (DU, S. 39). In ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen (2014) sagt Mora, dass sie mit Kopps Trauerreise vermitteln wollte, dass Kopp sich ein wenig verändert hat: Von dem stumpfen, nach außen gerichteten Typ des ersten Romans, der so tut, als sei alles in Ordnung, und nie nach innen schaut, hin zu einem sensibleren Menschen, der nun – wenn auch unzeitgemäß – versteht, dass nicht alles so war, wie er dachte.<sup>10</sup> In *Das Ungeheuer* ist Kopp im wahrsten Sinne des Wortes „auf Tour“, wohlgemerkt nicht ganz so wie im Berlin

---

<sup>10</sup> Vgl. Mora: Nicht sterben, S. 78, S. 87, S. 94.

von *Der einzige Mann*, wo Wochenenden und Arbeitstage im alkoholisierten Dunst kaum auseinander gehalten werden können. Der zweite Roman differenziert sich also deutlich vom ersten: sowohl thematisch als auch formal. Während in *Der einzige Mann* das leichtsinnige Feiern in der 24/7-Welt der mobilen Technologie den Ton angibt, versucht Mora in *Das Ungeheuer* die Erfahrung einer schweren Depression empathisch zu evozieren. Hinzu kommt Kopps Trauerarbeit. Die Stimmung ist also eine ganz andere: Kopp ist aufmerksam geworden; während er äußerlich auf einem Roadtrip durch Europa unterwegs ist, beschäftigt er sich innerlich in erster Linie mit seiner verstorbenen Frau. Vor allem will er verstehen, wer sie wirklich war und was sie dazu getrieben haben könnte, sich das Leben zu nehmen. Um all dies zu vermitteln, radikaliert Mora bestimmte formale Merkmale des ersten Romans (mehr dazu weiter unten).

Der letzte Roman der Trilogie, *Auf dem Seil*, beginnt etwa sieben Jahre nach dem ersten; Kopp ist nach seinem Roadtrip nicht mehr nach Berlin zurückgekehrt, sondern auf Sizilien angekommen und dort auf unbestimmte Zeit geblieben. Floras Überreste wurden auf dem Ätna verstreut. Die Arbeit als IT-Ingenieur hat Kopp völlig aufgegeben und schuftet stattdessen in einer Pizzeria. Interessant an seiner beruflichen Abwärtsmobilität ist jedoch, dass seine Arbeit bei dem globalen IT-Unternehmen Fidelis Wireless im Grunde genauso prekär war wie die Arbeit in der Pizzeria. Dieser ehemals kurzsichtige Charakter, der einst von einer Art technophiler Hybris geprägt war – „*Ich bin Gott. Oder zumindest gottähnlich.*“ (DM, S. 23) – beginnt bereits in *Das Ungeheuer* seine Situation zu durchblicken:

Darius Kopp hat bis dato bei 8 Firmen gearbeitet, von denen er 6 im Zusammenhang mit einer bald zu erwartenden Pleite verließ, 4mal freiwillig, 2mal unfreiwillig, aber das ist nicht das Interessante, sondern, dass es all diese Firmen immer noch gab, nur arbeitete kein Einziger mehr dort, den ich von früher kenne. Erst sieht es aus, als würde die Firma mit Sack und Pack untergehen, aber dann geht sie doch nicht unter, nur das Pack wird ausgewechselt, als hätte es allein an denen gelegen. Du weißt, dass das nicht stimmt, und dann bist du dir doch nicht ganz sicher. (DU, S. 486 f.)

Damit kommt ein Hauptthema von *Der einzige Mann* wieder vor: die Prekarität der arbeitenden Mittelschicht, die relative Instabilität ihres sozialen Status als Folge der Deregulierung und Flexibilisierung der Arbeitsbedingungen seit dem späten 20. Jahrhundert.<sup>11</sup>

Kopp kehrt schließlich nach Berlin zurück, aber erst, nachdem seine schwangere Nichte im Teenageralter ihn aufgespürt hat. (Vgl. AS, S. 41 f.) Am Ende des Romans hat er in Berlin wohl eine Art Gleichgewicht gefunden. Auch wenn dieses

---

<sup>11</sup> Vgl. Oliver Nachtwey: Die Abstiegsgesellschaft. Über das Aufbegehen in der regressiven Moderne. Frankfurt/Main 2016.

Ende nicht ganz als Neuanfang bezeichnet werden kann, so bestätigt es doch, dass das Leben – getragen von der Zeit – weitergeht, komme was wolle. Wie weiter unten gezeigt wird, ist das ‚Ungeheuer‘ Zeit ein weiteres Fundament von Moras Poetik: Eine monströse Entität, die gleichgültig gegenüber den Ereignissen ist, die Individuen, Gemeinschaften und sogar den Globus heimsuchen.<sup>12</sup> Dieses Zeitkonzept prägt Moras Poetik der Mobilität.

Wie bereits erwähnt, ist es schwierig, Mobilität und Immobilität in Moras Werk zu trennen. Die ersten beiden Romane haben die Verräumlichung der Zeit gemeinsam, die bereits eine Abkehr von der Linearität hin zu einer Art Verweilen in dynamischer Trägheit andeutet, das Paradox, das oben skizziert wurde. Virilios Konzept des ‚rasenden Stillstands‘ bietet sich an, die Zeitlichkeit des ersten Romans zu beschreiben. Im letzten Roman *Auf dem Seil* ist dieser Modus weniger ausgeprägt – aus diesem Grund wird er in der folgenden Diskussion nicht so sehr berücksichtigt. In *Der einzige Mann* ahmt die mobile Multiperspektivität auf Erzählniveau ein mentales Sich-im-Kreis-Drehen nach und zeichnet damit einen repetitiven, stagnierenden Erzählraum. Dennoch passiert recht viel, aber dieses ‚Viel‘ wird als Nebensache erzählt, ist fragmentiert und scheinbar überflüssig. Könnte man von einer Art technologisch-mythischer Erzählzeit sprechen, deren Wiederholungstick alles zermürbt?

Die Struktur des Romans scheint dies zu bestätigen. Er ist in sieben lange Kapitel gegliedert, die jeweils den Wochentag als Titel haben. *Der einzige Mann* beginnt an einem Freitag und endet am darauffolgenden Freitag. Nicht gerade der Beginn der Arbeitswoche, aber darum geht es ja: Für einen – mit Ulrich Bröckling zu sprechen – arbeitsunternehmerischen Angestellten wie Kopp sind die Wochenenden gleichbedeutend mit Wochentagen.<sup>13</sup> Jedes einzelne Kapitel ist weiter unterteilt in *Der Tag* und *Die Nacht*. Man könnte also sagen, dass Mora den Wochentagskalender nominell zur Strukturierung ihres Romans heranzieht. Indem sie aber die mechanische Uhrzeit der Ur-Zeit des Lichts und der Dunkelheit unterordnet, entlarvt sie die Unzulänglichkeit der technischen Zeitsysteme. *Der einzige Mann* erzählt ununterbrochen von Verspätungen, verpassten Anschläßen, versagenden Netzwerken, abstürzenden Mobilgeräten, zusammenbrechenden Transportsystemen, und so weiter. (Vgl. DM, S. 114, S. 299, S. 312) Dies verdeutlicht, was oben behauptet wurde: Die Hochgeschwindigkeitsgesellschaft gerät in eine Sackgasse, die sie selbst technologisch geschaffen hat, eben Virilios Konzept des ‚rasenden Stillstands‘. Die Einteilung der Zeit in Tag und Nacht bedeutet darüber hinaus nicht nur eine Abkehr von offiziellen Zeitsyste-

---

12 Vgl. Mora: Nicht sterben, S. 137.

13 Vgl. Ulrich Bröckling: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt/Main 2007.

men, sondern auch eine Hinwendung zur natürlichen Welt von Licht und Dunkelheit, von Sonnenuntergang und Sonnenaufgang, und damit zur Körperzeit. In der Tat wird Kopp als Kreatur der Dunkelheit und gelegentlich auch des Lichts charakterisiert: Sein Körper und dessen mannigfaltige Bedürfnisse sind fast die einzigen Konstanten im Roman. Der Kopp'sche Körper wird ab und zu als dicker, kleines Säugetier mit Hufen dargestellt, das auf der Suche nach Fraß und Suff durch Berlin trabt, sein Fell schüttelt und manchmal sich zum Schlafen hinlegen muss, egal wo. (Vgl. DM, S. 13; S. 67) Wenn die Zeit aus den Fugen gerät, lenkt der Körper das Individuum, das scheint Mora hier anzudeuten. Angesichts der pathologischen Beschleunigung von allem in *Der einzige Mann* ist die Pflege der biologischen Bedürfnisse des Körpers die letzte Verteidigungsline des erschöpften Individuums.

Rasender Stillstand gilt weniger für *Das Ungeheuer*, in dem nicht nur eine Reise nach außen und nach Osten geschildert wird, sondern gleichzeitig auch die erzählerische Bewegung nach innen. Man könnte sagen, dass Kopp-Orpheus<sup>14</sup> versucht, emotional und spirituell in das Herz der Dunkelheit zu reisen: Das undurchdringliche Monster von Floras schrecklicher Depression, die sie selbst nicht verstehen konnte, wie aus dem Abschnitt des Romans hervorgeht, der Floras fragmentarischen Schriften gewidmet ist. Kopp hat sie nach Floras Tod auf einem Laptop gefunden und jemanden beauftragt, sie aus dem Ungarischen ins Deutsche zu übersetzen (Flora kam – wie Mora selbst – Anfang der 90er Jahre aus Ungarn nach Berlin).<sup>15</sup> Während seiner Reise durch Europa liest Kopp diese Übersetzungen, ein verspäteter Versuch, voller Bedauern, Flora kennenzulernen. Der lesende Kopp ist eine ganz andere Figur als der Internetbesessene des ersten Romans: In der Tat hat er sich gebremst, auch wenn er durch Europa reist.<sup>16</sup> *Das Ungeheuer* erzählt also Verlangsamung – rasender Stillstand spielt diegetisch eine geringere Rolle im Vergleich zum ersten Roman. Dafür könnte man aber argumentieren, dass die mobile-immobile verräumlichte Zeitlichkeit des rasenden Stillstands in *Das Ungeheuer* sich extra-diegetisch intensiviert hat (dazu gleich mehr).

Flora verspätet kennenzulernen ist unmöglich, wie die hyper-vermittelte Umrahmung ihrer Schriften zeigt. Mora drückt diese Komplexität – die Komplexität

---

<sup>14</sup> In Kapitel 10 ist die Verbindung zur Geschichte von Orpheus am stärksten. Vgl. Mora: Nicht sterben, S. 95. Vgl. auch Frauke Meyer-Gosau, deren Analyse Moras Verwendung klassischer Quellen mit dem Thema Depression verbindet (Frauke Meyer-Gosau: Bis ins Innerste vorstoßen. Beim Lesen von Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Terézia Mora. Hg. von Klaus Siblewski. München 2018 (Text + Kritik 221), S. 43–54).

<sup>15</sup> Vgl. Siblewski: Terézia Mora, S. 98.

<sup>16</sup> Vgl. Mora: Nicht sterben, S. 78.

der Gegenwart<sup>17</sup> – schon in der Gestaltung der Romanseiten aus, die horizontal in zwei parallele Hälften geteilt sind: Über dem Strich lesen wir Kopps Geschichte, wie er von Berlin nach Budapest und weiter nach Osten fährt, während wir unter dem Strich die Fragmente aus Floras übersetzten Schriften lesen, die auf ihre Kindheit in Ungarn zurückgehen. Über weite Strecken ist der untere Teil der Seite, d. h. Floras Teil, leer. Kopps Geschichte ist dagegen von Anfang bis Ende über alle oberen Seitenteile hinweg graphisch konsistent. Es stellt sich also die Frage, was der Leser tun soll, wenn Floras Geschichte plötzlich unten erscheint. Mit Kopps Geschichte bis zum Ende weitermachen? Oder seine Geschichte unterbrechen, die Seite geradeaus nach unten gehen – auf diese Weise den Strich (die grafische Grenze sozusagen) überschreiten, um dann mit der Lektüre von Floras Geschichte ordentlich zu beginnen, erst dann zu Kopps Geschichte zurückkehrend, wenn Floras Geschichte wieder aufhört? Das würde übrigens bedeuten, dass man den Roman etwa hundert Seiten lang rückwärts durchblättern müsste, um dann vertikal wieder die Seite nach oben zur Kopp-Geschichte zurückzugelangen.

Formal ist das eine ziemliche Erscheinung, für den Leser verwirrend und faszinierend. Nennen wir es eine hyper-mobile, dynamische Leseerfahrung, die aber im Ungewissen, im Unbekannten endet. Und das ist so, u. a. weil Floras Seitenhälfte von der kreisförmigen Suche nach Ursache und Sinn ihrer Depression erzählt. Während sie von ihren psychischen Erkrankungen erzählt, von früheren Selbstmordversuchen, Medikamenten, Aufenthalten in psychiatrischen Kliniken, Therapien, Selbsthilfemethoden, philosophischen und kulturellen Studien über die Krankheit, entsteht der starke Eindruck, dass ihr Versuch nach Selbstverständnis keinen Ausweg aus ihrem Zustand bieten kann. (Vgl. DU, S. 167–174; S. 222–252; S. 420–441; S. 608–623) Stattdessen muss sie lernen, sich im Labyrinth des Alltags zurechtzufinden und mit dem Monster in dessen Zentrum zusammenzuleben. Düstere Vorahnungen des Monsters kommen aus Floras Perspektive erzählt bereits in *Der einzige Mann* bedrohlich zum Vorschein:

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. (DM, S. 67)

Struktur und grafische Ästhetik in *Das Ungeheuer* deuten weiter darauf hin, dass der versuchte Umgang mit dem Monstrum zum oben schon Jahre zuvor gespür-

---

17 Vgl. ebd., S. 33.

ten Scheitern verurteilt ist, ebenso wie Kopps Bemühungen, Flora ins Land der Lebenden zurückzuholen.

Floras Spektralstimme kommt zum ersten Mal im Kapitel 4 vor, das auf S. 83 beginnt und auf S. 327 endet. Kopps Geschichte wird über dem Strich fortgesetzt, kann aber nicht gleichzeitig mit der von Flora gelesen werden, auch wenn die parallele Darstellung auf derselben Seite den Leser dazu einlädt, die Figuren zumindest grafisch als zusammengehörig zu betrachten: Immerhin erscheinen ihre Geschichten in wichtigen Abschnitten des Romans zusammen auf derselben Seite. Dadurch aber wird auch der Leser regelrecht ins Labyrinth geführt. Die Reihenfolge der Kapitel fordert den Leser auf, der horizontalen Linie der Chronologie zu folgen, was jedoch unmöglich ist, ohne auch der vertikalen Linie nach unten zu folgen. Dieser seltsame Weg nach unten scheint den Leser paradoixerweise auf dem korrekten chronologischen Weg zu halten. Aber ganz im Sinne Moras gibt es außer der Komplexität der gefühlt nicht enden wollenden Gegenwart keine sehr eindeutige Handlungschronologie: Der obere und der untere Text springen zeitlich und perspektivisch vor und zurück. Diese Art Textorganisation suggeriert, dass obere und untere Hälften der einen Seite keinen inneren Zusammenhang haben; die Geschichten, die sie erzählen, sind – wie Kopp und Flora – Welten voneinander entfernt. Die abrupten Übergänge offenbaren also performativ die Kluft zwischen den Lebenden und den Toten – sie stehen symbolisch für Kopps vergeblichen Wunsch, wie Orpheus die Grenze zwischen Leben und Tod zu überschreiten und Flora wiederzubeleben.

Auch innerhalb der soeben geschilderten ästhetisch-grafischen Komplexität gibt es andere Mikrobewegungen, die so klein sind, dass man sich fragen muss, ob sie von Mora beabsichtigt wurden oder ob es sich um Druckfehler handelt. Am Ende jedes Flora-Abschnitts befindet sich ein kleiner Pfeil, der den Leser auf die Seitenzahl verweist, auf der Kopps Geschichte unterbrochen wurde. Diese Zahlen sind jedoch durchweg ungenau und führen den Leser auf die falsche Seite – zwar nur mit einem sehr geringen Abstand, aber immerhin.<sup>18</sup> Jedes Mal handelt es sich nur um einen kleinen Fehler, aber er zeigt eine konsequente Ungenauigkeit in einem Wissenssystem, der, wie die Geschichte der gescheiterten Kommunikation zwischen Kopp und Flora suggeriert, recht tragisch ausgehen kann.

Dies geschieht noch drei weitere Male in dem Roman. Es handelt sich um winzige, gründlich choreografierte Fehler, die den Leser dazu bringen, den Roman als physisches Objekt wahrzunehmen. Neben dem grundlegenden ästhetischen Prinzip der Leerzeile, das sich durch den gesamten Roman zieht, machen diese Mikro-

---

<sup>18</sup> Zum Beispiel verweist das Ende von Kapitel 4 auf S. 85 zurück, obwohl es S. 83 sein sollte; ebenso verweist das Ende von Kapitel 13 auf S. 360 zurück, obwohl es S. 358 sein sollte.

Zeichen dem Leser auf der extra-diegetischen Ebene die Druck- und Schrifttechnologien bewusst, die zur Produktion eines Romans als materielles Ding gehören. Durch diese auf der einen Seite anscheinend banalen, auf der anderen recht ungewöhnlichen Zeichen entsteht also indirekt ein entpersonalisiertes Techno-Bewusstsein, das teilweise miterzählt, wenn auch mit Fehlern und Lücken. Wie die kritische Reflexion über versagende technische Systeme in *Der einzige Mann* scheint diese ästhetische Methodik zu implizieren, dass wir uns nicht auf die Technologie verlassen können, um unsere komplizierte Welt für uns zu entschlüsseln, ganz zu schweigen von uns selbst. Auch die Technologie ist banal, ist Alltag und daher meistens unsichtbar (Moras Grafik wirkt bewusst gegen diese Tendenz). Die Wahrheit liegt nicht in der Technologie, sondern in der viel langsameren Herangehensweise des Lesers, des Einzelnen, der wie Kopp versuchen muss, sich ein bruchstückhaftes Bild davon zu machen, was die Wahrheit sein könnte (wer Flora war), und sich auch mit der Möglichkeit abfinden muss, dass die Wahrheit niemals vollständig bekannt sein wird. Flora bleibt auf immer gespenstisch, auch in *Auf dem Seil*, das Kopps Geschichte ein Jahr nach dem Ende von *Das Ungeheuer* wieder aufgreift. Das Beste, worauf er hoffen kann, ist, dass er mit der Zeit seinen schrecklichen Kummer sanft loslassen kann.

Mora vergleicht ihre schriftstellerische Methode mit einer Art Labyrinth, was im Fall *Das Ungeheuer* durchaus Sinn macht. Dieser Roman ist für beide Figuren als Reise ins Innere des Ungeheuers konzipiert.<sup>19</sup> Und nicht nur das: Es ist eine Geschichte, die sich buchstäblich durch den Raum bewegt. Die grafische Gestaltung des Romans verbildlicht dies nicht nur, sondern macht es auch dinglich real (die Pfeile), so wie sich Kopps Geschichte in der Diegese durch den europäischen Raum bewegt. Mora besteht darauf, dass die Sprache – der Satz – in der Lage sein muss, Bewegung nicht nur zu vermitteln, sondern auch zu erzeugen. Ohne dieses Prinzip ist ihre Poetik nicht denkbar: So ist ihr literarisches Markenzeichen eine umherirrende Form, die den Text, seine Figuren und den Leser (impliziert und reell) einschließt.<sup>20</sup> Damit diese Vision plausibel funktioniert, muss natürlich alles durch und durch choreographiert sein. „Wie protokolliert man das Einströmen, das ununterbrochene Strömen der Welt, die Komplexität der Gegenwart?“, fragt sie.<sup>21</sup> Indem sie ein formales Organisationsprinzip entwickelt, das sich der Mobilität auf der Ebene des Satzes, der Erzählperspektive, der grafischen Gestaltung und der Geschichte selbst widmet.

---

19 Vgl. Mora: Nicht sterben, S. 56, S. 77.

20 Vgl. ebd., S. 57.

21 Ebd., S. 49.

Wie bereits dargelegt, ist Moras Auffassung von Mobilität ohne die Trägheit, von der sie untrennbar ist, nicht denkbar. Ist diese Trägheit das Monster im Herzen des Labyrinths, ist es das Gespenst der Depression, ist es das ‚Nichts‘, das Kopp in *Der einzige Mann* ständig plagt und das in *Das Ungeheuer* grafisch evolviert wird? Oder ist das Ungeheuer ganz einfach die Zeit selbst: Das gleichgültige Monster, das immer weiterlaufen wird, egal, was mit den Individuen geschieht, die in und durch diese Zeit leben müssen? Die Romane selbst geben auf diese Fragen keine eindeutige Antwort, und so müssen sie für den Leser offen und mehrdeutig bleiben.

## Literaturverzeichnis

- Agger, Ben: Speeding Up Fast Capitalism. Internet Culture, Work, Families, Food, Bodies. London 2004.
- Berlant, Lauren: Cruel Optimism. Durham NC 2011.
- Biendarra, Anka S.: Terézia Mora, Alle Tage. Transnational Traumas. In: Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century. Hg. von Lyn Marven, Stuart Taberner. Rochester NY 2011, S. 46–61.
- Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt/Main 2007.
- Cosgrove, Mary: The Time of Sloth in Terézia Mora’s *Der einzige Mann* auf dem Kontinent. In: Oxford German Studies 46 (2017), H. 4, S. 374–387.
- Crary, Jonathan: 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep. London 2013.
- Fleig, Anne: Tragödie und Farce. Formen der Mehrstimmigkeit in Terézia Moras Romanen. In: Terézia Mora. Hg. von Klaus Siblewski. München 2018 (Text + Kritik 221), S. 55–69.
- Frank, Caroline: Unter-, Nach- und Gegeneinander von Stimmen und Perspektiven in Terézia Moras *Das Ungeheuer* – Roman und Hörbuch. In: Terézia Mora. Kasseler Grimm-Poetikprofessorin 2021. Hg. von Stefanie Kreuzer. Würzburg 2022, S. 151–168.
- Hammer, Erika: Monströse Ordnungen und die Poetik der Liminalität. Terézia Moras Romantrilogie „Der einzige Mann auf dem Kontinent“, „Das Ungeheuer“ und „Auf dem Seil“. Bielefeld 2020.
- Kreuzer, Stefanie: Terézia Mora – Eine (exemplarische) Einführung. In: Terézia Mora. Hg. von Stefanie Kreuzer. Würzburg 2022, S. 13–21.
- Maul, Cornelia Anna: Grenzgängerinnen – Schreiben – Differenz. Terézia Mora, Marie NDiaye, Nadja El Hachmi, Ornella Vorspi. Berlin 2017.
- Meyer-Gosau, Frauke: Bis ins Innerste vorstoßen. Beim Lesen von Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Terézia Mora. Hg. von Klaus Siblewski. München 2018 (Text + Kritik 221), S. 43–54.
- Mora, Terézia: Der einzige Mann auf dem Kontinent. München 2009.
- Mora, Terézia: Das Ungeheuer. München 2013.
- Mora, Terézia: Nicht Sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 2014.
- Mora, Terézia: Auf dem Seil. München 2019.

- Nachtwey, Oliver: Die Abstiegsgesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne. Frankfurt/Main 2016.
- Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt/Main 2005.
- Sieg, Christian: Deterritorialisierte Räume. Katharina Hackers Die Habenichtse und Terézia Moras Alle Tage im Spiegel des Globalisierungsdiskurses. In: Weimarer Beiträge 57 (2011), S. 36–57.
- Virilio, Paul: Polar Inertia. London 2000.

