

Anne-Maria STURM

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Deutschland

## GRENZEN IM TEXT UND TEXT ALS GRENZE – TEREZIA MORAS *DAS UNGEHEUER*

Anne-Maria STURM

Martin Luther University Halle-Wittenberg, Germany

## BORDERS WITHIN THE TEXT AND THE TEXT AS A BORDER – TERÉZIA MORA'S *DAS UNGEHEUER*

**Abstrakt:** *Nicht-chronologisch erzählte Texte fordern ihren Leser\*innen einiges ab, sind jedoch keine Seltenheit und mitunter sogar in der Jugendliteratur anzutreffen. Anders verhält es sich bei Texten, die den Leseprozess bereits aufgrund ihrer speziellen Typografie verlangsamten oder sogar beeinträchtigen. Als Beispiel für einen solchen Text wird Terezia Moras Roman Das Ungeheuer (2013) herangezogen, welcher die Leser\*in mit horizontal geteilten Seiten konfrontiert: Jede Seite des Romans ist mit einer schwarzen Linie in zwei Hälften geteilt, oft gibt es Text ober- und unterhalb der Linie, mitunter auch nur oberhalb. Werden hier zwei Erzählstränge parallel entwickelt? Gibt es Berührungspunkte zwischen beiden Texten oder führen diese ein Eigenleben? Und wie liest man einen solchen Text eigentlich?*

**Abstract:** *Non-chronologically told texts demand a lot from their readers, but they are not uncommon and can sometimes even be found in young adult literature. The situation is different with texts that slow down or even impair the reading process due to their special typography. Terezia Mora's novel Das Ungeheuer (2013) is used as an example of such a text, which confronts the reader with horizontally divided pages: Each page of the novel is divided into two halves by a black line; there is often text above and below the line, sometimes just above it. Are two narrative strands being developed in parallel here? Are there points of contact between the two texts or do they lead a life of their own? And how do you actually read such a text?*

**Schlüsselwörter:** *Border Poetics, Grenzüberschreitung, Textform, Typografie, Rezeptionsästhetik*

**Keywords:** *border poetics, crossing borders, formal potential of texts, typography, aesthetic of reception*

Ein Roman, in dem jede einzelne Seite in eine obere und eine untere Hälfte geteilt ist, wobei die beiden Hälften mit unterschiedlichen Erzählsträngen gefüllt sind, die optisch parallel laufen, inhaltlich und formal jedoch divergieren – ein besserer Text lässt sich für eine Konferenz mit dem Titel *Textwelten* eigentlich nicht finden. Selbst innerhalb des formaffinen und künstlerisch kühnen Gesamtwerks von Terézia Mora sticht der 2013 erschienene Roman *Das Ungeheuer*.<sup>1</sup> Der Text stellt eine Reihe formaler Herausforderungen an die Leser\*in, wozu die polyphone Erzählsituation mit ihren gleitenden Übergängen zwischen verschiedenen Perspektivierungen ebenso gehört wie die besondere Typografie des Romans mit seinen horizontal geteilten Seiten und die daraus resultierenden rezeptionsästhetischen Herausforderungen. Thematisch setzt sich der Roman wie auch die vorhergehenden Werke der Autorin mit Gewalterfahrungen auseinander. „Schon der Titel“, so Mora in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen, „spielt darauf an, dass es hier um Ungeheuerliches gehen wird. Um endgültige Verluste, um tiefe Trauer, um das Unbegreifliche am Anderen, das Unbegreifliche einer seelischen Erkrankung und des Freitodes.“ (Mora 2014: 139) Während die ersten drei Werke Moras „Gewalt in der Struktur und zwischen Individuen“ (Mora 2014: 133) in der Außenperspektive beleuchtet haben, präsentiert die Autorin mit Flora nun eine Hauptfigur, die über ein Innenleben verfügt. Dieses wird jedoch permanent von einer übergriffigen Außenwelt als einer Ausprägung des titelgebenden „Ungeheuerlichen“ bedroht. Der Kampf, den Flora auch gegen die Verzweiflung bzw. Depression führt, verliert sie am Ende, wobei ihr Suizid den Ausgangspunkt des Romanplots darstellt. Nach eigenen Aussagen ist die Autorin in der Gestaltung von Floras Leidensgeschichte

das erste Mal [...] so weit gegangen [ist], dass ich (vorerst, heute) sage, das ist etwas zum alleine Lesen, weil es einen (mich) so wehrlos macht, wie man (erneut ich) das öffentlich nicht sein möchte, wie man es sich aber dort, wo das Lesen stattfindet, nämlich in einem nicht-öffentlichen, intimen Bereich, mitunter wünscht. (Mora 2014: 155)

Die Frage, „was das unbekannte Gegenüber, der potenzielle Leser aushalten kann“ (Mora 2014: 130) tauchte im Entstehungsprozess des Romans laut Aussage der Autorin zwar immer wieder auf, letztlich legte sie „die Bedenken bezüglich der Grenzen des Rezipienten“ jedoch als „sinnlos/ohnehin unlösbar“ beiseite (Mora 2014: 134), um „das Emotionelle [...] so konsequent und differenziert wie möglich darzustellen.“ (Mora 2014: 133)

---

<sup>1</sup> Dies schlägt sich auch in der Auszeichnung nieder, die der Roman als mittlerer Teil einer Trilogie um die Figur Darius Kopp erhalten hat. Während der erste Teil *Der letzte Mann auf dem Kontinent* noch auf der Longlist des Deutschen Buchpreises 2009 stand, erhielt Mora für *Das Ungeheuer* 2013 den mit 25.000 Euro dotierten Preis. Die Jury hob in ihrer Begründung die „radikale Form“ des Textes sowie das „literarische Formbewusstsein“ der Autorin hervor, vgl. <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/97-mora/>.

Das formal wie inhaltlich grenzüberschreitende Potential des Romans lässt sich in zwei Fragekomplexen systematisieren, welche die Grundlage des vorliegenden Beitrags bilden:

1. *Das Ungeheuer* ist ein literarisches Werk, das sich zum Transport eines inhaltlichen Anliegens seiner Form im besonderen Maße bedient bzw. diese „semantisiert“, so dass „die Struktur [...] zum Bedeutungsträger [wird]“ (Hammer 2020: 146). Terézia Mora benennt als Anliegen an den Text „einen strukturellen Aufbau, der schon durch seine Form auf wichtige Eigenschaften des Gegenstandes hinweist.“ (Mora 2014: 145) Ein zentrales Merkmal im strukturellen Aufbau des Texts stellt die einmalige Form der Typografie dar, die den Text optisch in zwei voneinander getrennte Bereiche unterteilt. Die horizontale Trennlinie lässt sich als figurative Grenze deuten, die im Text verhandelte Grenzen und deren Überschreitung symbolisch zum Ausdruck bringt. Wie gelingt es dem Text als räumliches Objekt, visuelle Grenzen im Layout zu nutzen, um zusätzliche Bedeutungsebenen zu schaffen?

2. Terézia Mora formuliert besondere Erwartungen an die Leser\*in des Textes, wenn sie andeutet, die Lösung von Blockaden und die Überwindung von Ratlosigkeit und Ohnmacht müsse nicht vom Held einer Geschichte geleistet werden, „die Lösung kann auch außerhalb des Textes liegen, nämlich: beim Leser.“ (Mora 2014: 156) Welche rezeptionsästhetischen Effekte stellen sich bei der Lektüre des zweigeteilten Textes ein? Wie kann er gelesen werden und zu welcher „Lösung“ kann die Leser\*in am Ende gelangen?

Als theoretisches Werkzeug zur Analyse des Romans eignet sich der Ansatz der *Border Poetics* von Johan Schimanski, welcher das Potenzial hat, Grenzen und deren Überschreitung sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene integriert zu betrachten (Schimanski 2016: 51). Schimanski hat sein Modell vor dem theoretischen Hintergrund der interdisziplinären *Border Theory* entwickelt, die Grenzen als das Resultat von *bordering practices* darstellt: einem Bündel unterschiedlichster Praktiken, die aus politischen, wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen und technischen Voraussetzungen resultieren und sich in der Grenze materialisieren. Als theoretisches Modell erhebt *Border Poetics* es den Anspruch, allgemeine Aussagen über die Funktionsweise von literarischen Texten zu treffen, in denen Grenzen und deren Überschreitung im Mittelpunkt stehen. Gleichzeitig stellt ein *Border Poetics Reading* als konkrete Methode zur Analyse literarischer Texte einen Interpretationszugang bereit, der Grenzen und ihre Überschreitungen auf verschiedenen Textebenen beschreibbar machen will (Schimanski 2016: 60). Hierzu übernimmt Schimanski Genettes doppelte Perspektivierung von *histoire*, verstanden als der narrative Text im eigentlichen Sinne, und *récit*, verstanden als Akt des Erzählens, so dass mit Hilfe von *Border Poetics* sowohl die inhaltliche, als auch die formale Ebene literarischer Texte analysiert werden kann. Konkret bedeutet dies Schimanski zufolge, dass Raum sowohl als dargestellter Raum, d.h. als Welt im Text, als auch

als Raum der Darstellung, d.h. der Text als ein Teil der ihn umgebenden Welt, untersucht wird.<sup>2</sup> Die inhaltliche und die formale Ebene von Texten sollen so gleichberechtigt abgebildet werden können, weshalb das Modell für die Untersuchung von Moras Roman besonders geeignet erscheint. Schimanski systematisiert in seinem Modell fünf verschiedene Erscheinungsformen von Grenzen in Texten, sogenannte *border planes*, welche im Einzelnen als textuelle, topografische, zeitliche, erkenntnistheoretische und symbolische Ebene beschrieben werden (Schimanski 2016: 53). Die Ebenen bilden Schimanski zufolge eine rhizomartige Struktur und können hierarchisch beschrieben werden (Schimanski/ Wolfe 2017: 147). Durch die Überlagerung einzelner Ebenen entstehen zusätzliche Bedeutungsebenen, die Schimanski *fold*s oder *pockets*<sup>3</sup> nennt.

Ausgehend von Schimanskis Darstellung habe ich einige Anpassungsvorschläge am Ebenen-Modell gemacht, welche es aus meiner Sicht für eine formale Analyse von Texten anschlussfähiger machen (vgl. Sturm 2019: 57 – 62). In erster Linie fasse ich Raum und räumliches Denken als eine Bedingung des Modells selbst und nicht als gleichberechtigte Ebene unter anderen auf. Die räumliche Dimension stellt daher die Grundlage der topografischen, zeitlichen und epistemologischen Ebene von Texten dar. Raum wird in diesem Zusammenhang nicht als absolute Kategorie verstanden, sondern in der Tradition des *Spatial Turn* als Ergebnis eines gesellschaftlichen Produktionsprozesses. Somit haben alle räumlichen Elemente immer einen symbolischen Wert, weshalb auch das Symbolische ein Meta-Merkmal innerhalb des Modells darstellen muss. Das bedeutet, dass die topografische, zeitliche und epistemologische Ebene innerhalb von Texten jeweils als räumlich und symbolisch beschrieben werden kann. Die bisher benannten Ebenen beziehen sich auf das Agieren der Figuren und gehören damit in den Bereich der *histoire*, helfen also dabei, im Text beschriebene Grenzen und deren Überschreitung zu kategorisieren. Die textuelle Ebene hingegen dient als „physical articulation of the text“ (Schimanski 2016: 58) dazu, Texte in ihrer äußeren Gestalt zu beschreiben und kann daher dazu herangezogen werden, ihr formales Potenzial zu charakterisieren. Konkret tritt hierbei das grafische Potential der Textoberfläche in Form von Absätzen, Trennungen und Interpunktion in den Vordergrund, welches Schimanski zufolge die einzige Möglichkeit darstellt, Grenzen direkt im Text abzubilden. (Schimanski 2016: 54).

---

<sup>2</sup> “Border poetics can be defined as any approach to texts which connect borders on the levels of *histoire*, the word [world?, A.S.] the text presents to the reader, and of *récit*, the text itself, a weave of rhetorical figures and narrative structures. In other words, it attends to two kinds of space, the presented space (the world in the text) and the space of presentation (the text as part of the world).” (Schimanski 2016: 51)

<sup>3</sup> “Borders on different planes are often juxtaposed upon one another, creating the possibility of allegorical transfers of meaning from one to the other. These juxtapositions cannot fit exactly, creating various folds and pockets in the border, and thus also border zones”. Vgl. <http://borderpoetics.wikidot.com/border-planes>.

In der folgenden Analyse wird das Ebenenmodell verwendet, um das Wechselspiel von sichtbarer Grenze auf der textuellen Ebene und unsichtbaren Grenzen auf der Ebene der *histoire*, konkret der topografischen, temporalen und epistemologischen Ebene, zu untersuchen.

Der als „zeitdiagnostisch“<sup>4</sup> gelobte Roman porträtiert die gegenwärtige Gesellschaft in zahlreichen Facetten: prekäre Arbeitswelten, gegensätzliche Lebensentwürfe im urbanen und ländlichen Raum, Migration und Integration, Ehe, psychische Erkrankungen und Depression, Suizid und Trauerarbeit. Mit dieser Aufzählung sind zentrale Bereiche benannt, in denen die beiden Hauptfiguren, Flora und Darius, agierend oder reagierend gezeigt werden, wobei ihnen jeweils ein Textbereich zugewiesen wird: Darius' Roadtrip, der den eigentlichen Plot des Romans darstellt, kommt oberhalb der Trennlinie zur Darstellung, setzt auf der ersten Seite ein und findet sich dann ununterbrochen auf jeder Seite des Romans. Floras Tagebuch hingegen taucht als fiktiver Text im Text erst auf Seite 83 des Romans auf und verschwindet über längere Strecken wieder.

„Über dem Strich“ bleibt der Roman „dem Vorgängerroman ähnlich“ (Mora 2014: 140), d.h. die Leser\*in tritt hier in die Lebens-, Gedanken- und Gefühlswelt von Darius Kopp ein, wobei letztere eher überschaubar bleibt, schließlich könne man, so die Autorin, aus dem eher oberflächlichen Protagonisten aus *Der letzte Mann auf dem Kontinent* „nicht einfach so einen vollkommen Anderen machen, ihn plötzlich mit einer deutlich erhöhten intellektuellen Beweglichkeit und emotionalen Tiefe ausstatten“ (Mora 2014: 140). Ein auktorialer Erzähler führt durchs Geschehen und spricht über Darius in der dritten Person, so dass eine Nullfokalisierung angenommen werden kann. Stellenweise wird die Figur vom Erzähler direkt angesprochen, möglicherweise ist dies auch mit einem Wechsel in die interne Fokalisierung verbunden. Mitunter gleitet die Erzählperspektive, häufig auch mitten im Absatz, übergangslos in die Ich-Perspektive eines homodiegetischen Erzählers hinüber. Durch die so entstehende Breite in der erzählerischen Gestaltung vermittelt der Roman zugleich Informationen aus Sicht eines unbeteiligten Erzählers und aus der unmittelbaren Perspektive Darius'. Als Erzähler neigt dieser zur Selbstoffenbarung gegenüber der Leser\*in:

Ein Blick in den Spiegel ließ sich nicht vermeiden. Hier gibt es überall welche. Wohin du dich auch drehst: Die Kreuzung zwischen einem blonden, stupsnäsigen Jungen Mitte 40 und einem Reptil. Tränensäcke, Kehllappen. Ich sehe versoffen aus. (Mora 2013: 9)

Diese schonungslose Offenheit sich selbst gegenüber geht mit einer gewissen Peinlichkeit einher, erzeugt bei der Leser\*in jedoch möglicherweise eine affektive Bindung. Vor allem seine „lange[n] fiktive[n] innere[n] Dialoge“ eröffnen „dem

<sup>4</sup> Vgl. <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/97-mora/>.

Leser seine Denkweise sowie seine Gefühle“ (Vöing 2019: 196). Neben der Möglichkeit zur Einfühlung, die durch die personale Erzählperspektive gegeben ist, bietet die auktoriale einen Korrekturmodus an:

Erste, zweite, dritte Person Singular wechseln sich bruchlos ab. Das ist so konsequent wie klug: Da ist ein Ich, Darius, das ein offizielles Bild von sich vermitteln und nur so viel zeigen will wie nötig, und da sind ein übergeordnetes Du und Er, die dieses Bild korrigieren. Wir wissen mehr von Darius, als er uns verraten will. (Schröder 2013)

Die erste Begegnung der Leser\*in mit Darius zeigt diesen am Ende einer Phase maximalen Rückzugs und eines damit einhergehenden kompletten Stillstands. Zehn Monate hatte Darius die gemeinsame Wohnung nach dem Suizid seiner Ehefrau Flora nicht verlassen: „Und nun war sie also weg, und mit einem Mal wurde es unmöglich, sich normal durch die Räume zu bewegen.“ (Mora 2013: 73) Am Ende des Winters häufen sich jedoch Faktoren, die ihn zurück in die Außenwelt drängen. Zaghafte Versuche, mit der Unterstützung von Freunden wieder Fuß in seinem urbanen Umfeld zu fassen, scheitern. Darius tritt daraufhin die Flucht nach vorn an, steigt in sein Auto und es beginnt „[m]y own private Roadmovie“, wie Darius die unklare Unternehmung selbst bezeichnet (Mora 2013: 69). Sein „Roadmovie“ führt ihn zunächst nach Ungarn: In Budapest angekommen lässt er sich die noch nicht bestattete Urne mit Floras Asche nachschicken, die ihn für den Rest der Reise begleiten wird. Anschließend kreuzt Darius durch den Balkanraum und gelangt schließlich bis über die Grenzen Europas hinaus nach Georgien, Armenien und in die Türkei und von dort zurück in die Wiege Europas, nach Athen. Der letzte Satz des Romans deutet den Fortgang der Reise nach Sizilien im dritten Teil der Trilogie an, indem Darius sich gedanklich zur Besteigung des Ätna<sup>5</sup> rüstet: „Von Catania nach Gravina, von Gravina nach Rifugio Sapienza, von dort aus zu Fuß.“ (Mora 2013: 681) Floras Asche hat Darius am Ende des Romans noch nicht verstreut, auch dies wird erst im folgenden Roman gelingen, doch er hat Erkenntnisse gewonnen: „Dass ich im Paradies leben durfte, immerhin, habe ich begriffen.“ (Mora 2013: 681)

Der Fund von Floras Tagebuchs, das ab Seite 83 den unteren Teil der Seiten füllt, wird im oberen Erzählstrang bereits im zweiten Kapitel vorbereitet. Bei dem Text handelt sich nicht um ein klassisches handschriftliches Dokument, sondern es besteht aus einer Reihe von Dateien, die Darius nach Floras Auszug aus der gemeinsamen Wohnung auf deren Laptop entdeckt hat. Der Umstand, dass die Dateien größtenteils in ungarischer Sprache verfasst sind, ist für Darius völlig überraschend, da Flora aus seiner Sicht „die ganze Zeit so tat, als hätte sie mit ihrer Herkunft abgeschlossen“ und „nie ein Wort ungarisch sprach“ (Mora 2013: 60). Nach ihrem Tod

---

<sup>5</sup> „Der Hinweis auf das Rifugio Sapienza sowie der Umstand, dass es von dort aus «zu Fuß» weitergehen soll, lässt auf den Gipfel des Ätna als letztes Ziel der Reise schließen [...]“ (Herrmann 2017: 215)

beauftragt Darius eine ungarische Studentin mit der Übersetzung, um so posthum Zugang zur inneren Welt seiner Frau zu finden: „Ich lese und bemühe mich zu verstehen.“ (Mora 2013: 84)

Obwohl das Tagebuch nicht im eigentlichen Sinne narrativ ist, ordnen die Speicherdaten die Einträge chronologisch. Darüber hinaus ist eine Reihe von Einträgen mit Datumsangaben gekennzeichnet, die chronologisch angeordnet sind. Aus den Datumsangaben wird ersichtlich, dass Flora nicht kontinuierlich geschrieben hat, sondern sich Phasen finden, in denen sie innerhalb eines Monats fast täglich einen Eintrag verfasst hat, während dann wieder große Zeitabstände zwischen den Einträgen zu liegen scheinen.<sup>6</sup> Den Umfang des ausgedruckten Tagebuchs gibt Darius mit 150 Seiten an, von denen er 80, also gut die Hälfte, auf einmal liest und erst abbricht, „als er selbst das erste Mal in den Aufzeichnungen auftauchte.“ (Mora 2013: 100)

Die Einträge weisen eine große formale Vielfalt auf: Neben längeren narrativen Episoden finden sich hier erinnerte Dialoge, von Flora geschriebene oder übersetzte Gedichte, aber auch Zitate, Exzerpte, Kochrezepte und ausführliche Recherchen zu psychischen Krankheiten, vor allem zur Depression. Einige Einträge sind als Schilderungen direkter Erfahrungen Floras weitestgehend nachvollziehbar, ein größerer Teil der Einträge besteht jedoch aus Gedankenexperimenten und Assoziationen, die sich nicht unmittelbar erschließen, sondern ins Innere der psychisch erkrankten Figur führen. Flora lässt sich als Figur intersektional lesen, da sie mit einer Reihe von Merkmalen ausgestattet ist, die sich in ihrem Zusammenwirken als äußerst ungünstig erweisen. Zu diesen Faktoren gehört, dass Flora eine Frau ist, über eine Migrationsgeschichte verfügt und mit ihrer Ausbildung ein Auskommen im Kulturbereich anstrebt, was in der Regel mit unsicheren Arbeitsverhältnissen und geringer Entlohnung einhergeht. In Ermangelung von ihrer Ausbildung angemessenen Verdienstmöglichkeiten arbeitet sie ausschließlich in prekären Arbeitsverhältnissen, für die sie überqualifiziert ist. Zu diesen Faktoren addiert sich die psychische Disposition Floras als hypersensible und depressive Persönlichkeit, wobei eine familiäre Veranlagung angedeutet wird: Bereits ihre Mutter sei „ein nervliches Wrack“ gewesen und im „Irrenhaus (sag: Sanatorium)“ gestorben. (Mora 2013: 83) Die Autorin selbst weist in ihren Poetik-Vorlesungen auf eine Entwicklung innerhalb des Tagebuchs hin:

Der Abstieg in die Unterwelt unter dem Strich beginnt natürlich, wie immer nahe an der Oberfläche. Anfangs ist in Floras Aufzeichnungen von Krankheit oder gar Tod noch nicht die Rede. (Mora 2014: 141)

---

<sup>6</sup> Eine Häufung von Einträgen findet sich beispielsweise im ersten Teil des Tagebuchs (S. 83 – 327) zwischen dem 4. und 30. Juni (S. 137 – 144) sowie dem 5. und 28. Februar (S. 311 – 318) sowie noch einmal im dritten Teil des Tagebuchs (S. 573 – 639) zwischen dem 13. und 29. Januar (S. 573 – 578).

Entgegen Moras Behauptung ist festzuhalten, dass sich auch die ersten Einträge Floras bereits mit Krankheit und Tod befassen<sup>7</sup> und auch früh von schwer ertragbarer Drastik sind. Während eine thematische Entwicklung im Tagebuch also eher bedingt festzustellen ist, lässt sich ein formaler Prozess zweifelsfrei beobachten. Dieser lässt sich als Auflösungsprozess beschreiben: Anfangs bestehen die Einträge noch aus überwiegend umfangreichen Texten, deren Gestalt sich jedoch zunehmend auflöst, bis nur noch Silben übrig sind, die an die Sprechversuche von Kindern erinnern. Die Autorin gibt an, ihr Anspruch sei gewesen, „[E]ine Form [zu] finden für dieses Destruktive, die sich zersetzende Struktur.“ (Mora 2014: 145) Floras Text solle

einer sein, dem man auf den ersten Blick ansieht, dass er in Stücken ist und innerhalb der einzelnen Stücke sollen zunächst Ordnungsversuche stehen [...] und zum Ende hin zunehmend Dokumente der Zersetzung. (Mora 2014: 145)

Die offensichtlichste Frage, die sich in Bezug auf die Doppelstruktur des Textes stellt, lautet, inwiefern die Textteile ober- und unterhalb der Trennlinie direkt oder indirekt voneinander abhängig sind und was ihre Anordnung für die Erzähllogik des Romans bedeutet.

Das Tagebuch taucht als fiktiver Text im Text erstmals auf, als Darius in ihm zu lesen beginnt (Mora 2013: 83), wobei er im ersten Anlauf bereits mehr als die Hälfte der Einträge liest. Das Tagebuch verschwindet (Mora 2013: 328 – 358), als Darius nach seiner Genesung aus Tirana aufbricht und den Wunsch verspürt, „[j]emandes Partner [zu] sein“, wobei sich dieser Wunsch nun nicht mehr auf Flora, sondern auf seine Reisebekanntschaft Oda bezieht (Mora 2013: 328). Während eines Hotelaufenthalts in Saranda überwindet sich Darius, die unterbrochene Lektüre fortzusetzen, wodurch auch Flora wieder in seine Wahrnehmung rückt:

Das war jetzt schwierig, überhaupt sich durchzuringen. Die übliche Kopp'sche Vorgehensweise wäre gewesen, einfach nicht weiterzulesen. [...] Jetzt ist es gut. Besser. Du bist wieder da. (Mora 2013: 358)

Parallel zur Wiederaufnahme der Lektüre durch Darius wird das Tagebuch auch für die Leser\*innen des Romans wieder sichtbar. Noch zwei weitere Male setzt der Text im Text genau dann wieder ein, wenn auch Darius weiterliest. (Mora 2013: 573, 648) Erzähllogisch impliziert das, dass das Tagebuch kein eigenständiges Artefakt ist, sondern strenggenommen nur eine Reflexion des Textes (oder sogar nur von Teilen davon) in Darius' Wahrnehmung. Das bedeutet für die erzählerische Gestaltung des Romans, dass die Erzählperspektiven von Darius und Flora nicht gleichberechtigt sind, sondern Darius' Kognition als Filter für das fungiert, was die

---

<sup>7</sup> So tauchen im ersten Tagebucheintrag die Verse „ein schwarzer hund liegt aufgedunsen/ im hof schöner farbeffekt“ (Mora 2013: 84) auf, wobei der schwarze Hund „die geläufige literarische Chiffre für Depression“ darstellt. (Meyer-Gosau 2019: 47)

Leser\*in über Floras Text wissen kann. Es ist daher nicht sicher, ob alle Einträge des Tagebuchs abgebildet werden bzw. ob sie in der richtigen Reihenfolge präsentiert werden. Als Darius das dritte Mal im Tagebuch liest, kommentiert der auktoriale Erzähler den Leseprozess: „Anfangs las er hin und her. Las in den Abschnitten, die er schon gelesen hatte, in der Hoffnung, etwas nicht mehr so genau zu wissen, so dass es ihm nun deutlicher würde.“ (Mora 2013: 573) Dieser Kommentar stützt die Annahme, das Fragmentarische und Ungeordnete des Tagebuchs resultiere aus dem lesenden Zugriff von Seiten Darius'. Einschränkend ist anzumerken, dass die erwähnten Wiederholungen nicht radikal in die Form umgesetzt wurden, d.h. Abschnitte, die Darius mehrfach liest, finden sich nicht mehrfach abgedruckt im Text.

Von der erzähllogischen Anlage des Romans her steht der Status des Tagebuchs als eigenständiger Text somit ein Stück weit in Zweifel, so dass sich die Frage stellt, warum die beiden Textteile räumlich so klar voneinander getrennt sind. Hätte es nicht näher gelegen, das Tagebuch in Darius' Narration zu integrieren? Welche Funktion erfüllt die schwarze Linie als Grenze zwischen den Textteilen? Dadurch, dass das Tagebuch im Roman einen eigenen Raum bekommt, der vom Rest des Textes eindeutig getrennt ist, erhält es eine eigene Materialität. Es wird als eigenständiger Text präsentiert, der, selbst wenn es sich erzähllogisch um eine Spiegelung von Darius' Leseprozess handelt, dennoch frei von Hinweisen auf diesen oder direkte Kommentare zum Gelesenen ist. Durch diesen eigenständigen Status des Tagebuchs bekommt die Leser\*in die Möglichkeit zu einer unabhängigen Lektüre und kann aus dem Gelesenen Schlüsse ziehen, die über das von Darius Gefühlte und Gedachte hinausgehen.

Betrachtet man die Trennlinie im Sinne Schimanskis als textuelle Grenze, dann schließt sich die Frage an, welche anderen, sich auf der Inhaltsebene verortenden Grenzen diese wiederspiegelt. Tatsächlich bieten sich hier mehrere symbolische Grenzen an: Zunächst handelt es sich bei Flora und Darius um ein Ehepaar, das auch zu Lebzeiten nicht im eigentlichen Sinne miteinander „verschmilzt“, so dass die Grenze zwischen dem oberen und dem unteren Textteil

auch als symbolische Trennlinie zwischen den Beziehungspartnern gelesen werden [kann], 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. (Steinberg 2023: 335)

Für die Flora mag die Trennlinie außerdem mit ihrer von Depression geprägten Wahrnehmung des „Grundgefühls des Abgetrennt-Seins (Alienation) vom Leben, von der Außenwelt bzw. von anderen Menschen“ übereinstimmen. (Steinberg 2023: 335) Mit ihrem Selbstmord hat Flora letztlich eine Grenze überschritten, die von da an unüberwindbar zwischen den Liebenden steht. Interpretiert man die schwarze Linie als symbolische Grenze zwischen Leben und Tod, so wird nachvollziehbar, dass sie im gesamten Roman zu keinem Zeitpunkt verschwinden kann.

Es wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass der obere und untere Textteil stellenweise thematisch bzw. motivisch miteinander korrespondieren bzw. sich „ineinander spiegel[n]“ (Hammer 2020: 182).<sup>8</sup> Exemplarisch soll das Verhältnis der beiden Textteile an dem ersten und letzten Tagebucheintrag und den korrespondierenden Textstellen im oberen Teil untersucht und in ihrem spezifischen Zusammenwirken beschrieben werden.

Der erste Eintrag im Tagebuch mit dem Titel *Was man nicht* beschäftigt sich in poetisch hermetischer Form mit Floras Kindheit, „die sieben Jahre, die ich hinter einem Schrank wohnte“ (Mora: 2013: 83), und ruft zentrale Motive wie „Schutzlosigkeit, Angst, Moder, Todesdrohung, schließlich de[n] Zerfall der äußeren Ordnung und Sicherheit“ auf (Meyer-Gosau 2019: 47). Der junge Großvater, dessen „Haar noch schwarz wie der geteerte Weg“ ist, ist eine zentrale Figur in Floras Kindheitserinnerungen, die im nächsten Tagebucheintrag in einem namenlosen Dorf mit Zuckerfabrik und Thermalbad irgendwo im Grenzgebiet verortet werden. Dier Schauplatz ist den Lesenden bereits aus Terézia Moras Debut *Seltsame Materie* (1999) bekannt, so dass hier starke intertextuelle Bezüge im Werk der Autorin sichtbar werden. Analog beschäftigt sich auch Darius' Text oberhalb der Trennlinie mit Floras Kindheit und fast deren wesentlichen Eckpunkte in lakonischer Kürze zusammen:

Meine Frau war ein Bastard (sag: uneheliches Kind)  
der Vater unbekannt, die Mutter ein nervliches Wrack  
sie starb in einem Irrenhaus (sag: Sanatorium)  
oder erst, als sie schon draußen war, das ist im Grunde egal  
was bleibt einem da: die lieben Verwandten  
Omaopa sind noch jung, auf Dörfern ist das so Sitte, aber was,  
wenn weder früher noch später Liebe in ihnen ist?  
Ja, dann hast du ein Pech.  
*Man hätte dich im Brunnen ertränken solln, dreckiges Balg.*  
Möge in der Hölle ein Brunnen ihre Wohnstätte sein. (Mora 2013: 83)

---

<sup>8</sup> Eine umfangreiche Aufzählung relevanter Stellen findet sich bei Meyer-Gosau: „Dabei atmen die Texte der oberen und der unteren Seitenhälfte oft und über längere Strecken gewissermaßen miteinander oder aufeinander zu, ob nun Kopp beginnt, Oda mit Flora zu vergleichen, während Flora sich an ihre erste Begegnung mit ihm erinnert, ob Kopp's orpheischer Totenklage im Karaoke-Setting unten auf der Seite Floras «Ich will nicht tiefer gehen. Ich bin dem nicht gewachsen» antwortet, ob Kopp in seinem Part darüber sinniert, wie er versuchte, Flora und sich selbst durch die Ehe «abzusichern», während Flora unten einen physischen Angriff auf sich beschreibt, der sie ohne Fassung zurücklässt. Der innere Zusammenhalt im Dialog ihrer jeweiligen Texte reicht bis dahin, dass Floras letzte Notate (jeweils mit dem vorangestellten ungarischen Pendant der Vokabeln) lauten «auf der erde/in der sonne/die feuerwanzen», und das Letzte, was Kopp bei seinem Aufstieg auf den Ätna wahrnimmt, «die Olivenhaine, die Orangenhaine, die schwarze und die rote Erde. Feuerwanzen in der Sonne» sind. (Meyer-Gosau 2019: 53)

Darius kann die geschilderten Umstände nur aus Erzählungen von Flora kennen, er gibt also höchstwahrscheinlich mehr oder weniger direkt wieder, was sie ihm erzählt hat, korrigiert sich dabei jedoch an zwei Stellen selbst bezüglich seiner Wortwahl. Denkbar ist, dass er sich mit dieser Korrektur einem Sprachgebrauch annähert, von dem er annimmt, dass Flora ihn bevorzugt hätte. Es wäre aber auch möglich, dass er mit den drastischeren Begriffen „Bastard“ und „Irrenhaus“ Flora direkt zitiert, sich selbst jedoch zu korrekteren, weniger drastischen Bezeichnungen aufruft. Der kursiv gedruckte Satz stellt höchstwahrscheinlich ein direktes Zitat der Großeltern dar, der letzte Satz Darius' Erwiderung darauf. Formal nähert sich Darius' Text im zitierten Abschnitt Floras Tagebuch an, indem hier eher Verse als Sätze aneinandergereiht werden, die nicht regelhaft mit Satzschlusszeichen versehen werden. Dennoch ist Darius' Text derjenige, der Informationen liefert, mit deren Hilfe Floras hermetisch-poetischer Tagebucheintrag mit dem nötigen Kontext versehen und damit zugänglicher gemacht wird.

Ein ähnliches Zusammenwirken der beiden Erzählstränge kann im Verhältnis von Floras letztem Tagebucheintrag mit dem narrativen Textteil direkt über ihm sowie mit Darius' letzten Sätzen im Roman festgestellt werden. Floras Eintrag ist mit dem Namen „latja\_isten“ versehen, übersetzt „Gott segne dich“, eine typische Abschiedsformel. Überschriften ist der Eintrag allerdings mit „Gott sieht es“. Diese Abweichung zur wörtlichen Übersetzung lässt sich in Bezug auf den Inhalt des Textteils direkt oberhalb der Trennlinie erklären, denn in diesem wird die Vergewaltigung und unfreiwillige Schwängerung Floras durch Darius erzählt, die mit großer Wahrscheinlichkeit Floras Selbstmord wenige Wochen später Vorschub geleistet haben (Mora 2013: 675). Floras Eintrag lässt sich erneut als poetischer Text lesen, wobei in jedem der drei Verse die ungarische Originalversion und die deutsche Übersetzung gegenübergestellt werden:

a földön	auf der erde
a napon	in der sonne
a tűzbogarak	die feuerwanzen (Mora 2013: 675)

Unklar ist, ob dies eine Entscheidung der Übersetzerin war oder ob das Gedicht im Original bereits zweisprachig war. So oder so wird Floras Mehrsprachigkeit damit bereits rein visuell zum Ausdruck gebracht. Die drei Verse spiegeln die zentralen Koordinaten der im Text dargestellten Welt: ein Oben, ein Unten und dazwischen die rätselhaften Feuerwanzen, die aufgrund ihres Namens beides zu vereinen scheinen. Insgesamt bildet das Gedicht eine Kreuzstruktur, die zur Geste des Segnens und damit zum Titel des Eintrags passt: rechts und links sind die beiden Sprachen Floras angeordnet, in der Mitte türmen sich übereinander ein Unten, ein Oben und ein Dazwischen. Der symbolhafte Gehalt der Feuerwanzen scheint sich aus zwei Eigenschaften abzuleiten: Ihrem großen Zusammenhalt, denn Feuerwanzen bilden Kolonien und sind selten allein anzutreffen, sowie ihrer ausgedehnte

Paarung, die bis zu 30 Stunden andauern kann.<sup>9</sup> Als Sinnbild für Gemeinschaft steht die Feuerwanze daher kontradiktorisch zu den beiden Romanfiguren, die auf je eigene Art und Weise völlig vereinzelt erscheinen. Ihre ausgedehnte Paarung steht in eklatantem Gegensatz zu Darius' sexuellem Übergriff auf Flora, der durch das Eingreifen von Floras Freunden unterbrochen wird (Mora 2013: 675). Auf der letzten Seite des Romans tauchen die Elemente Erde, Sonne und Feuerwanzen in Darius' Textteil wieder auf: „Die Olivenhaine, die Orangenhaine, die schwarze und die rote Erde. Feuerwanzen in der Sonne.“ Flora ist damit ganz am Ende des Romans wieder bzw. immer noch bei Darius, ihre letzten Worte begleiten ihn über das Ende des Romans hinaus und leben in ihm weiter.

Der Trennstrich erfüllt damit genau den Doppelcharakter, der für Grenzen jedweder Art typisch sind, indem sie in einem Moment zum Hindernis und im nächsten Moment zur Passage werden können. Beide Romanteile sind weder voneinander unabhängig noch komplett miteinander verwoben, sie stehen vielmehr in der Beziehung eines „undoder“, einer Formel, die Mora bereits in ihrem Debutroman *Alle Tage* (2004) geprägt hatte. (Fleig 2019: 58) Am Ende ist es gerade „diese trennende Grenze [...], die die zwei Teile miteinander verbindet, die Teile ineinander spiegelt“. (Hammer 2020: 182)

Romanseiten, auf denen das Tagebuch für die Leser\*in nicht zugänglich ist, sind durch eine enorme visuelle Lücke gekennzeichnet (Mora 2013: 328 – 358, 442 – 572, 676 – 681). Obwohl sich der obere Textteil hier theoretisch über die gesamte Seite ausbreiten könnte, bleibt der für Floras Text reservierte Ort erhalten. Symbolisch bleibt Flora damit für Darius zwar genau wie die schwarzen Buchstaben ihres Textes materiell abwesend, immateriell jedoch anwesend. Stellenweise verdichtet sich diese Ambivalenz von An- und Abwesenheit zu einer Geistererscheinung:

Er sah zum Beifahrersitz. Sie sah beim Fenster hinaus, in der Abenddämmerung sah er nicht mehr von ihr als ihr dunkles Haar. Entschuldige, aber das ist ein wenig gruselig. Ein Licht anmachen, die Schatten anders verteilen. Aber bevor er mit zittrigen Fingern irgendeinen Schalter gefunden hätte, stellte ein Sensor fest, dass die Dämmerung nun ausreichend fortgeschritten war, und schaltete automatisch die Außen- und Armaturenbrettbeleuchtung an, und sie verschwand. (Mora 2013: 76)

Hätte die Anordnung der beiden Teile auch umgekehrt erfolgen können, so dass sich das Tagebuch oberhalb der Grenze findet? Diese Frage ist klar zu verneinen, denn in der Anordnung der Textteile zeigt sich bereits „eine deutliche Hierarchie“, die Fleig als eine „Hierarchie der Sprachen, Genres und Geschlechter“ beschreibt. (Fleig 2019: 65) Der obere Teil ist Darius vorbehalten, da hier sowohl der Plot des Romans entwickelt als auch die erzählerische Voraussetzung für die

---

<sup>9</sup> <https://thueringen.nabu.de/tiere-und-pflanzen/insekten/wanzen/feuerwanze.html>.

Existenz des unteren Textteils geschaffen wird. Floras Tagebuch als Text im Text ist dem oberen Teil gegenüber erzähllogisch sekundär,<sup>10</sup> was sich auch in seinem geringeren Umfang niederschlägt. Nicht nur ist das Tagebuch nicht ständig im Text präsent, die Trennlinie befindet sich auch nicht genau mittig, so dass für den narrativen Teil des Textes insgesamt mehr Raum zur Verfügung steht. Darüber hinaus ist die Anordnung auf einer symbolischen Ebene als metaphysisch zu verstehen, denn Floras Tagebuch ist als Kontakt ins Totenreich, schon „der Optik nach“ eine der Unterwelt verortet (Meyer-Gosau 2019: 44), die sich in der griechischen Mythologie unterhalb der Erdoberfläche befindet.

Die textuelle Grenze im Sinne Schimanskis bildet sich nicht nur in visuellen Grenzen innerhalb des Textes ab, zusätzlich kommt auch der literarische Text in seiner Materialität in den Blick. Als Objekt zwischen zwei Buchdeckeln stellt der Text eine topografische Grenze zwischen sich und der Leser\*in dar, wodurch „textual borders“ gleichzeitig zu „topographical borders on a micro scale“ (Schimanski 2016: 57) werden. Lesen wird damit zu einem Akt der Grenzüberschreitung, indem die Leser\*in im Prozess des Lesens die Grenze zwischen „outside and inside of a text“, „between the reader and the world of the text“ (Schimanski 2016: 54) überwindet.<sup>11</sup> Dieser Prozess geht gleichzeitig mit der Überwindung der „bodily borders of the reader/perceiver“ (Schimanski 2016: 54) einher, so dass Lesen ebenfalls eine temporale und damit verbunden epistemologische Dimension hat, indem das Leben der Leser\*in in eine Zeit vor und nach der Lektüre unterschieden werden kann. Diese grenzüberschreitende Dimension lässt sich für drastische Texte wie *Das Ungeheuer* besonders gut nachvollziehen, da die Bilder, die der Text vermittelt, die Leser\*in nachhaltig prägen, wenn nicht sogar „in den Bereich des Unerträglichen“ verbringen.<sup>12</sup>

Welche Rezeptionsästhetischen Effekte stellen sich nun bei der konkreten Lektüre des zweigeteilten Romans ein? In Bezug auf die Frage, wie lesend mit der Doppelstruktur umgegangen werden kann, unterscheidet Hammer eine ein- bzw. zweidimensionale Lesart. Als „lineare Lesart“ und „das Betrachten der Fläche“

<sup>10</sup> Dies schlägt sich auch in der Anlage des Romans als des mittleren Teils „einer Trilogie über das Leben des IT-Spezialisten Darius Kopp“ nieder. Er ist die maßgebliche Figur und Erzählstimme, Flora stets als auf ihn bezogen zu wichten. Vgl. <https://www.deutsche-akademie.de/de/akademie/presse/2018-07-03/georg-buechner-preis-an-terezia-mora>.

<sup>11</sup> Mora fügt dieser ohnehin schon komplexen Situation eine weitere Ebene hinzu, indem sie auf ihrer Homepage eine ungarisch-sprachige Datei veröffentlichte, welche den Titel *Flora- naploja* (dt.: Tagebuch) trug und „die meist ungarische Textpassagen enthält und offenbar auf das fiktive Tagebuch Floras verweist (vgl. <http://www.tereziamora.de/downloads/Flora-naploja.pdf>, Stand: 29.3.2017)“ (Herrmann 2017: 218) „Damit reicht Floras Tagebuch in mehrfacher Weise in die Lebenswelt hinein und reflektiert somit auf herausfordernde Weise das autobiografische Fundament der Literaturproduktion und ihrer Rezeption.“ (Fleig 2019: 67). Leider ist die Homepage mittlerweile nicht mehr zu erreichen.

<sup>12</sup> Die Autorin schildert mit diesem Zitat die Reaktion einer Zuhörer\*in bei einer Lesung ihres Debuts *Seltene Materie* (Mora 2014: 132).

müssten beide miteinander gekoppelt werden, wobei der Wechsel „zwischen Linearität und Fläche“ dem Wechsel „zwischen dem Inhalt und der Materialität des Textes“ entspräche (Hammer 2020:187) In Bezug auf die offene „Frage der Navigation“ (Hammer 2020: 146) durch den Text kann als Ausgangspunkt des Lesens, das im Deutschen im Normalfall auf der ersten Seite des Buchs oben links beginnt, die Erzählung von Darius Kopp angenommen werden. Diese birgt, wie bereits erwähnt, ein starkes Potenzial für Immersion, das auf der Identifikation mit dem Protagonisten und einer klaren Handlungsstruktur basiert. Nach etwa einem Achtel des Romans setzt die beschriebene Doppelstruktur aus Erzählung und Tagebuch ein. Folgt man der Lesekonvention weiterhin, würde die Leser\*in jede Seite komplett, d.h. den oberen und unteren Teil direkt hintereinander lesen und die Grenze zwischen diesen beiden Teilen ignorieren bzw. lesend zu übertreten.

Im Selbstversuch wird schnell klar, dass diese Strategie scheitert, weil sich die Tagebucheinträge über mehrere Seiten erstrecken. Diese Struktur verleitet dazu, einen begonnenen Tagebucheintrag zu Ende zu lesen, führt in der Konsequenz jedoch dazu, dass die Leser\*in einige Seiten zurückblättern muss, um in der oberen Hälfte des Textes wieder aufzuholen. Natürlich wäre es möglich, zuerst den erzählenden Teil komplett und danach das Tagebuch zu lesen. Dagegen spricht jedoch, dass sich beide Teile in der oben ausgeführten Art und Weise aufeinander beziehen. Hinzu kommt, dass Darius' Erzählung über einen nachvollziehbaren Plot verfügt, während das Tagebuch konsequent auf die Auseinandersetzung mit Themen wie sexuellem Missbrauch, Folter und Gewalt fokussiert ist und somit eine große Herausforderung für die Bewältigungsfähigkeit der Leser\*in darstellt. Darius' Erzählung scheint daher auch die Funktion zu haben, einen Ausgleich zur Drastik des Tagebuchs zu schaffen. Floras Tagebuch hingegen verlangsamt den Leseprozess und bereichert Darius' Erzählung mit einer weiteren Bedeutungsebene an. So entfaltet der Roman sein erzählerisches Potential erst im Zusammenspiel der beiden Teile.

Mobilität stellt ein zentrales Handlungselement des Textes dar, scheint jedoch auch für den Leseprozess als solchen existentiell zu sein. Indem die Anordnung der Textteile erfordert, dass im Buch vor- und zurückgeblättert und permanent vom unteren in den oberen Teil und zurück geblickt wird, um eventuelle Bezugnahmen zu entdecken, regt der Text auch die Leser\*in zu einem Leseprozess an, der von größerer Mobilität geprägt ist, als dies beim Lesen eines Romans üblicherweise der Fall ist. Diese Form der Lektüre löst eine unterschwellige Orientierungslosigkeit verbunden mit der Angst aus, etwas verpasst oder übersprungen zu haben. Diese affektive Lage lässt sich als Abbild der Orientierungslosigkeit der beiden Hauptfiguren lesen, die ihr Leben ebenfalls mit der Überschreitung von Grenzen auf der Suche nach Sinnmanifestation verbringen bzw. verbracht haben. Dies ist vermutlich das Anliegen des Textes, dem es „nicht nur um das Auslösen von intensivem Ein- und Mitfühlen“ geht, sondern darum „den Leser tatsächlich zu attackieren.“ (Mora 2014: 150) Er informiert die Leser\*in nicht nur über seine Inhalte, aufgrund seiner formalen Gestalt zwingt er die Leser\*in vielmehr dazu, diese im Rahmen des

Leseprozesses nachzufühlen. Es bleibt der Leser\*in also gar nichts übrig, als beim Lesen die Grenze fortwährend zu überschreiten, bis sie keine Grenze mehr darstellt, sondern einen Raum öffnet, in dem die Autorin „mit einer Hauptfigur durch einen Roman [spaziert] wie durch einen Garten“<sup>13</sup> –mit der Hauptfigur und der Leser\*in.

## BIBLIOGRAFIE

### Primärliteratur

**Mora 2013:** Mora, T. *Das Ungeheuer*. München: btb.

**Mora 2014:** Mora, T. *Nicht sterben*. München: Luchterhand.

### Monografien

**Hammer 2020:** Hammer, E. *Monströse Ordnungen und die Poetik der Liminalität: Terézia Moras Romantrilogie «Der einzige Mann auf dem Kontinent», «Das Ungeheuer» und «Auf dem Seil»*. Bielefeld: transcript.

**Herrmann 2017:** Herrmann, L. *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

**Vöing 2019:** Vöing, N. *Arbeit und Melancholie: Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript.

**Sturm 2020:** Sturm, A. *Grenzen und Grenzüberschreitungen. Ilija Trojanow – Dimitré Dinev – Sibylle Lewitscharoff – Evelina Jecker Lambreva*. Berlin: Frank und Timme.

### Sammelbände

**Fleig 2019:** Fleig, A. Tragödie und Farce. Formen der Mehrstimmigkeit in Terézia Moras Romanen. – In: *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Heft 221, Januar 2019, 55 – 69.

**Meyer-Gosau 2019:** Meyer-Gosau, F. Bis ins Innerste vorstoßen. Beim Lesen von Terézia Moras Roman «Das Ungeheuer». – In: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Heft 221, Januar 2019, 43 – 54.

**Schimanski/Wolfe 2017:** Schimanski, J., Wolfe, S. Intersections: A Conclusion in the Form of a Glossary. – In: Schimanski, J., Wolfe, S. (Ed.) *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. New York, Oxford: Berghahn, 147 – 170.

**Steinberg 2023:** Steinberg, R. „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*. – In: Huber, T., Nover, I. (Hg.). *Ästhetik des Depressiven*. Berlin, Boston: De Gruyter, 329 – 349.

### Internetquellen

[http://borderpoetics.wikidot.com/system:page-tags/tag/border\\_planes#pages](http://borderpoetics.wikidot.com/system:page-tags/tag/border_planes#pages) [19.02.2025].

**Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Georg-Büchner-Preis an Terézia Mora** <<https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/presse/2018-07-03/georg-buechner-preis-an-terezia-mora>> [19.02.2025].

**Deutscher Buchpreis** <<https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/97-mora/>> [19.02.2025].

**Mäder, C.** «Die Sprache kann mehr als ich». *Im Gespräch über ihre Arbeit und ihr Werk erzählt Terézia Mora, warum sie literarisch nur auf Deutsch schreiben kann*. nzz.ch, 02.05.2014 <<https://www.nzz.ch/die-sprache-kann-mehr-als-ich-ld.790794>> [18.02.2025].

<sup>13</sup> <https://www.nzz.ch/die-sprache-kann-mehr-als-ich-ld.790794>.

**Schimanski, J.** *Crossing and Reading: Notes Towards a Theory and a Method* <<http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/1835/1707>> [18.02.2025].

**Schröder, C.** Shortlist Deutscher Buchpreis: Terézia Moras neuer Roman «Das Ungeheuer». – In: *tagesspiegel.de*, 14.09.2013 <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/terezia-moras-neuer-roman-das-ungeheuer-2362807.html>> [19.02.2025].

<<https://thueringen.nabu.de/tiere-und-pflanzen/insekten/wanzen/feuerwanze.html>> [19.02.2025].