

Boris Previsic  
**Strategien wider die Glokalisierung in Moras *Alle Tage***

Gemeinhin erklärt sich Glokalisierung als Rückzugsversuch in die lokale Behaglichkeit im Zuge globalisierter Verwerfungen, als Rückbesinnung auf Traditionen innerhalb der neuen Weltordnung, als Marktnische im grenzenlosen Warenverkehr – wenn es gut kommt. Im schlechteren Fall wird damit miserable Politik getrieben: Aus- und Abstossung des Fremden vom so genannten Eigenen, Rückzug auf einen zentripetalen Begriff der Identität, der – populistisch-rhetorisch umgemünzt – verheerende Auswirkungen haben, ja, in ethnischen Säuberungen ausarten kann. So weit, so gut. Dennoch beschleicht einen manchmal das ungute Gefühl, dass es sich beim marktschreierischen Verkauf der lokalen Spezialität wie bei der kriegstreiberischen Rhetorik einer nationalistischen Politik um Vorder- und Rückseite der ein- und derselben Medaille handelt. Das ungute Gefühl verstärkt sich, weil beide letztlich ein Luxusprodukt einer saturierten Elite darstellen, welche sich dadurch lediglich profiliert und ihre Macht erhält. Eine solche Form von Glokalisierung verdeckt tiefer liegende Konflikte, welche direkt mit der Globalisierung zu tun haben: Konflikte wegen ökonomisch-politischer Expansionsbestrebungen zur Sicherung immer knapper werdender Ressourcen. Dabei spielt es letztlich kaum eine Rolle, wann man den Beginn der Globalisierung ansetzt und ob nun neoimperialistische oder neoliberale Erklärungsmuster erhalten müssen.<sup>1</sup>

Vielmehr ist nach der Aufgabe der Kulturwissenschaften innerhalb solcher Konstellationen zu fragen. Denn sie darf nicht als Deckmäntelchen von Glokalisierungstendenzen erhalten, indem sie Kulturordnungen und -differenzen nur phänomenologisch inventarisiert. Das wäre letztlich ein »Commitment of Theory«<sup>2</sup>, welches den globalen Marktschreibern noch mehr Vorschub leistet. Im Zentrum müsste nicht die Beschreibung der Kultur, sondern ihres Mechanismus stehen; und dies aus der Sicht der »Weltliteratur«, welche »die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit [...] mehr und mehr unmöglich« machen sollte.<sup>3</sup> Dieser ein bisschen weniger klassische Zugriff auf »Weltliteratur« fragt

---

<sup>1</sup> So verweist beispielsweise der Historiker Rainer Hudemann darauf hin, dass die Globalisierung lange vor dem 20. Jahrhundert beginnt, indem er Weltwirtschaften vom 15. bis ins 18. Jahrhundert diskutiert, welche schon vor dem Zeitalter des europäischen Kolonialismus ökonomische Strukturen aufweisen, die über Grenzen politischer Einheiten hinaus funktionieren. So Rainer Hudemann: *Weltwirtschaft – Kolonialismus – Entkolonialisierung*. In: Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans u. Kerst Walstra (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 31–38.

<sup>2</sup> Homi Bhabha: *The Location of Culture*. London: Routledge 1994, S. 28.

<sup>3</sup> Friedrich Engels u. Karl Marx: *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848). In: Dies.: *Marx-Engels Werke. Bd. 4*: Berlin 1965, S. 465.

nicht mehr nach dem Glokalisierungsphänomen als ›Luxusprodukt‹ oder (noch besser) als Tarnfigur. Vielmehr rückt dieser Zugriff in Form einer Marginalie das Phänomen als marginalisiertes ins Zentrum. Erst aus der prekären Situation des Globalisierungsopters, des globalisierten Protagonisten, wird Glokalisierung als narratologische Kontrapunktik einsichtig. Was das heisst, wird in derjenigen Literatur deutlich, welcher noch immer das Stigma der Migrantenliteratur anhaftet. Zwar ist ihr Blick oftmals ein ungewohnter, doch richtet sich ihr Gradmesser auf eine allgemeine Befindlichkeit der globalisierten Gesellschaft und kann nicht mehr in ihr Ghetto verbannt werden. Darum ist sie – in der revolutionären Funktion als ›littérature mineure‹<sup>4</sup> – Weltliteratur par excellence.

Eines der eindrücklichsten und schillerndsten Beispiele bildet Terézia Moras Erstlingsroman *Alle Tage* (2004). Gerade dieser Text läuft Gefahr, als Abbild eines Globalisierungsopters gelesen zu werden. Stattdessen erweist es sich viel sinnvoller, auf einer abstrakteren Ebene die Erzählstrategien, obwohl oder gerade weil sie meist verwirrend und komplex sind, als wesentliche Indikatoren globalisierter Koordinatenbestimmung von Zeit und Raum zu durchleuchten. Die Beschreibung kann nicht einfach in einer Nacherzählung repliziert werden. Denn gerade die Handlung dieses Romans ist relativ rasch oder gar nicht zusammengefasst, da sie von Anfang an in Reminiszenzen narratologischer und intertextueller Art von einer ungesicherten Erzählinstanz abgelagert ist und wird. Der Hauptprotagonist in *Alle Tage* entspricht dem »Helden« im gleichnamigen Gedicht von Ingeborg Bachmann<sup>5</sup>: Abel Nema »bleibt« auch »den Kämpfen fern« in seinem Heimatland, das es inzwischen nicht mehr gibt. Nicht nur ist er »fahnenflüchtig« – wie es weiter bei Ingeborg Bachmann heisst – und strandet in einer europäischen Grossstadt, sondern ist sprachlich »hochbegabt«, was er sogar in ein Promotionsstipendium umzumünzen weiss, hat homoerotische Neigungen (womit er sich immer wieder in Orgien verirrt) und taumelt in der alternativen Szene von Notunterkunft zu Notunterkunft. Damit vereint er nicht nur die Eigenschaften eines Migranten. Vielmehr weist er alle Merkmale jeglicher sozialer Randständigkeit auf. Doch gerade in den verschiedenen Milieus wird er infolge seiner Eigenschaftslosigkeit wiederum an den

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : 1975. Die beiden Autoren nehmen explizit Bezug auf Kafkas Tagebücher, worin er »für die kleinen Literaturen« plädiert. Vgl. dazu Franz Kafka: *Tagebücher 1910–1923*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt: Fischer 1973, S. 313.

<sup>5</sup> Ingeborg Bachmann: *Alle Tage*. In: Dies. *Die gestundete Zeit*. (1953). München/Zürich: Piper 1995, S. 28. Neben der direkten Bezugnahme Moras auf Bachmann taucht der »Held« auch in anderen intertextuellen Zusammenhängen auf, beispielsweise in Verbindung mit Michail J. Lermontows *Ein Held unserer Zeit* (1840), wenn im Roman explizit von »unserem Helden« (S. 191) gesprochen wird.

Rand gedrängt. In einer solchen doppelten Marginalisierung und Negation entpuppt er sich als perfekter Repräsentant der Globalisierung, da er sich weder lokalisiert noch zu lokalisieren braucht.

Signifikanter als der Plot erweist sich die Interpretation der narrativen Performanz, wenn es in der Eröffnung heisst: »Nennen wir die Zeit *jetzt*, nennen wir den Ort *hier*. Beschreiben wir beides wie folgt. [...]« (S. 9; kursiv: Original)<sup>6</sup> Das genannte Hier und Jetzt präsentiert sich nicht als Vergegenwärtigung und Verortung der Erzählung, sondern als appellativen Imperativ (»Nennen wir«), der mit dem prekärsten Personalpronomen verbunden wird. Das »wir« könnte aus der Feder einer sich majestätisch gebärdenden auktorialen Instanz stammen. Doch die Hoffnung auf eine sichere Erzählinstanz wird in der Folge sehr schnell zerschlagen, was wiederum ein Teil der allgemeinen Erzählstrategie bildet (wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann); das Personalpronomen »wir« positioniert sich gerade nicht, sondern behält sich das Privileg der ambigen Stellung zwischen Inklusion und Exklusion des oder der Anderen vor. Damit übernimmt die Erzählinstanz von Anfang an ihre Vermittlungsfunktion. Sie wird selber Gegenstand ihrer Erzählung und hinterlässt ein unauflösliches Vexierspiel zwischen Sein und Nichtsein, zwischen den homonymen »now/here« und »nowhere«.<sup>7</sup> Mit anderen Worten: Die appellierende Setzung von Ort und Zeit verschränkt sich von Anfang an mit ihrer Auflösung. Die Lokalisierung der Gegenwart geht strukturell in ihrer globalisierten Allgegenwärtigkeit auf.

An diese Doppelbödigkeit fügt sich die anschliessende Beschreibung des Orts an, welche durchwegs aus der personalen Perspektive des Hauptprotagonisten stammen könnte: »Eine Stadt, ein östlicherer Bezirk davon.« (S. 9) Der Ort wird anonym belassen und gleichzeitig – semiotisch gesprochen – markiert. Der Name der Stadt wird nie fallen; die Spezifizierung ihres Bezirks hingegen könnte kaum deutlicher sein. Denn der Komparativ »östlicherer« impliziert einen Vergleich, dem die eigentliche Vergleichsbasis fehlt. Und dennoch transportiert das Attribut die stereotypisch abgelagerte Dichotomie ›fortschrittlicher Westen vs zerfallender Osten‹, was sich in der folgenden Beschreibung bestätigt und schliesslich im »soziale[n] Gebiss« (S. 9; kursiv: Original) kulminiert.<sup>8</sup> Hier finden die zwei Frauen den »Helden« kopfüber an einer »Teppich-

<sup>6</sup> Die Seitenangaben, jeweils im Lauftext in Klammern, folgen dem Roman von Mora: *Alle Tage*.

<sup>7</sup> Dieses Wortspiel verwendet Tom Conley im Zusammenhang mit dem Gedicht »Les regrets« von Joachim Du Bellay. Vgl. Tom Conley: *A Writing Space. On French Critical Theory in 1973 and its Aftermath*. In: *Diacritics* 33/3 (2003). Ithaca: The Johns Hopkins University Press 2003, S. 189–203.

<sup>8</sup> In der Folge wird diese Stadtopographie einerseits in ihrer Unbestimmbarkeit belassen, andererseits im Bezug auf den West-Ost-Gegensatz spezifiziert: »[D]ie Stadt, sich unendlich hinstreckend in einer unendlich flachen Landschaft, die im allgemeinen Dunst verschwindet, bevor sie den

klopfstange« tief im Koma. Die vermeintlich personale und somit falsch konstruierte Perspektive zu Beginn verkehrt sich damit in ihr Gegenteil, in ihre Lenz'sche Umkehrung des »Auf-dem-Kopf-Gehen-Müssens«. Ihre Konstruktion verdankt sie dem musikalischen Prinzip der Polyphonie, welche gleichsam als *Mise en abyme* im zweiten Unterkapitel »Chöre« (S. 10–18) im Kanon »Dona nobis pacem« (S. 12) vorgeführt wird. Die Vielstimmigkeit erweist sich aber als paradox und wird gerade dadurch aussagekräftig:

Männerstimme: Do-o-na no-o-bis

Frauenstimme (gleichzeitig): Paa-cem pa-cem.

Männerstimme: Paa-cem pacem.

Frauenstimme (gleichzeitig): Doooo-na no-o-bis.

Andere Stimmen (gleichzeitig): Do-o-na no-o-bis.

Männerstimme (gleichzeitig): Paa-cem, pa-cem.

Die lineare Textlektüre stolpert jeweils über die Klammerbemerkung »gleichzeitig«, welche das schon Gelesene simultan mit dem noch Folgenden gelesen haben will. Sie fordert zunächst eine einfache, in der Folge eine kumulierte dreifache Relektüre, welche dadurch immer vielstimmiger wird. Die Linearität verwandelt sich so zusehends in Simultanität. Damit wird die Anweisung zur Romanlektüre und -relektüre manifest. Dass sich diese Konstruktion, diese Lesart, aber auch selbst wieder torpediert, zeigt sich in dreifacher Hinsicht: Erstens erklingt dieser Kanon just in der Vorbereitung der Scheideszene (zwischen dem Hauptprotagonisten und seiner Ehefrau Mercedes), der Friedenswunsch steht im Gegensatz zum Beschriebenen; zweitens erklingt er auch nicht in einer ein-, zwei- oder dreifachen Relektüre, da das Wesentliche, die Musik, fehlt; drittens perpetuiert die Vielstimmigkeit nur immer die Wiederkehr derselben Worte (und derselben hier nur mitgedachten Melodie). Die aufgezählten parodistischen Elemente machen den Effekt des polyphonen Prinzips aber nicht zunichte. Sie sind vielmehr Warnungen bei seiner analytischen Anwendung. Sie könnten lauten: Achte erstens auf die Art der Aussage; auch »Dona nobis pacem« wird ähnlich wie der Romananfang appellierend, hier als Imperativ, verwendet und beschreibt nichts Bestehendes, mit der Wirklichkeit Vergleichbares im Sinne der Aristotelischen Mimesis. Zweitens ist der Text immer zunächst stumm, erst eine externe (musikalische) Stimme kann ihn zum Klin-

---

Himmel berührt hätte. [...] An dieser Stelle ist die Bahnschneise am breitesten, die die Stadt verschiedentlich durchschneidet, aber im Wesentlichen in zwei Hälften teilt: in einen eleganteren, reicheren, geordneteren Westen und in die über den Ostausgang des Bahnhofs erreichbare »Insel der Tapferen« [...].« (S. 20)

gen bringen – ganz im metaphorischen Sinn: Erst der interpretative Zugriff macht den Text fruchtbar. Drittens ist Vielstimmigkeit keine Garantie dafür, dass wirklich auch mehrere verschiedene Stimmen erklingen. Insbesondere der Kanon liefert den Beweis, dass mit einer Stimme – nur dank sequenzierter Einsätze – Polyphonie erzeugt werden kann. Die letzte Warnung zielt wohl weniger auf eine auktoriale Aussageinstanz im Roman als vielmehr auf eine eindeutig formulierbare These: Vielstimmigkeit bedeutet keineswegs Beliebigkeit, sondern Performanz im Hier und Jetzt.

Die polyphone Hypothese muss aber auch andernorts im Text belegt werden können – und dies auf zwei Ebenen: einerseits auf der lautmalerisch-rhythmischen Ebene der Signifikanten, andererseits auf der in der Literaturwissenschaft üblichen Ebene der Narration.<sup>9</sup> In der Verhaftungsszene, in welcher Abel Nema mit seinen Wohngemeinschaftsmitgliedern bei Konstantin aufgegriffen wird, findet der polizeiliche Eingriff seine rhythmische Umsetzung:

Sie zwangen uns, uns auf den Boden zu legen, Nase im Dreck [...]. Sie stiegen über uns, warfen unsere Sachen durcheinander. Sie zerrten uns am Arm hoch, wir standen da in unseren Pyjamas, sie nahmen uns mit, wie wir waren, oder steckten uns in irgendwelche Klamotten, duckten unseren Kopf hinunter ins Auto. Sie sagten nicht, wohin sie uns führen [...], sie liessen uns in den Sand knien [...], als würden sie uns hinrichten. (S. 120)

Wie zu Beginn wird aus der Wir-Perspektive erzählt. Der Textausschnitt wird durch die Satzanfänge strukturiert, musikalisch gesprochen durch den sich wiederholenden Themenkopf »Sie«. Das Thema bleibt sich mit kleinen Variationen gleich; seine Struktur lautet: »Sie« + Verb + »uns« (»Sie zwangen uns« / »Sie stiegen über uns« / »Sie zerrten uns« usw.). Spräche man von einer Fuge, bildete diese Struktur markante Stimmeinsätze in der Spannung zwischen dem grammatikalischen Subjekt »sie« und dem Akkusativobjekt »uns«. Hier wird eine explizit musikalisch polyphone Form simuliert, welche trotz ihrer linearen Einstimmigkeit auf das traumatische Kollektiverlebnis der WG-Genossen in einer anderen Zeit (»als würden sie uns hinrichten«) verweist. Dazwischen kommt es zu einem bedeutenden Trugschluss, der mit der homophonen deutschen Verbform der ersten und der dritten Person Plural spielt: »duckten unseren Kopf.« Im Satzzusammenhang müsste man das Hauptsatzsubjekt »sie« er-

<sup>9</sup> Bei der narratologischen Polyphonie geht es vor allem um Konzepte, welche ursprünglich Bachtin ins Spiel brachte und Kristeva, aber auch Linguisten wie Ducrot weiterentwickelten. Referenztexte sind Bachtins *Slovo v romane* (1934), Kristevas *Le mot, le dialogue et le roman* und Ducrots *Le Dire et le dit*. Die Polyphonie auf lautmalerischer Ebene wurde bisher kaum untersucht, da der Begriff von Anfang an in der Literaturwissenschaft stark narratologisch geprägt worden und von verschiedenen (sozialen) Stimmen ausgegangen war, bei denen ein »zentrifugales Sprachkonzept« (Bachtin) im Roman – in Absetzung von einem zentripetalen, vereinheitlichenden poetischen Sprachgebrauch – interessiert.

gänzen, obwohl »wir duckten unseren Kopf« logischer erschiene – obgleich der Singular »unseren Kopf« irritiert, als handelte es sich hier um einen Pluralis majestatis. So werden Täter und Opfer subtil aufgemischt. Es fällt folglich auf, wie die lautmalerisch-rhythmisch inszenierte Polyphonie allmählich in eine semantische Dissemination abdriftet, welche im nächsten Kapitel auf der Polizeistation in ein *Stretto* mündet:

Nameadressegeburtsdatumundortpapierewasmachensiestudentwasstudierenrensiesprachen [...]? (S. 123)

Doch zunächst endet die ›Fuge‹ zuvor abrupt in drei Gedankenstrichen mit dem darauf folgenden Kommentar:

Ganz so nicht, aber man brachte alle, die in der Wohnung waren: Konstantin, Abel, Eka, das Baby und einen Mann, den Abel noch nie gesehen hatte, in ein Polizeirevier. Genauer gesagt, sah er nur Eka und den Unbekannten für einen kurzen Augenblick, beide vom Kopf abwärts, sein Blickwinkel war so. (S. 120f.)

Eine angeblich auktoriale Erzählinstanz (jedenfalls eine, die nicht mehr an ein Wir-Kollektiv gebunden ist) berichtet den vorhergehenden rhythmisierten Bericht. Doch in dem Moment, in dem man zu wissen glaubt, worin der richtige Sachverhalt besteht, entpuppt sich die auktorial geglaubte als personale Instanz, welche vorgibt, lediglich Abel Nemas Sichtweise zu rapportieren. So wird die simulierte Polyphonie wieder zurückgebunden auf eine Monodie.

Oftmals geraten in die Er-Erzählung Ich-Elemente oder umgekehrt, als ob man – wie im vorhergehenden Beispiel – der einen Stimme nicht trauen darf. Während die Ich-Person meist in Klammern präzisiert – »ich (Konstantin)« (S. 118) oder »ich (Janda)« (S. 156) – und damit durch die Hintertreppe nominalistisch aktualisiert wird, ist der Wechsel in die umgekehrte Richtung als Überraschung angelegt. Unabhängig davon, ob nun Tibor, der Professor, welcher den Hauptprotagonisten protegert, in der Zeitverwendung Unsicherheiten zeigt (S. 85) oder ob seine Frau unvermittelt in die Er-Erzählung mit einem »Ich bin Anna seine Frau« (S. 88) eingreift, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass an solchen Stellen die direkte Rede unvermittelt ins Erzählte einbricht und so eine andere Stimme hinterlässt. Die Mehrstimmigkeit ist direkt an die Mehrsprachigkeit von Abel Nema, an seine einzig auffallende Eigenschaft und Begabung – »sonstige Kennzeichen: keine« (S. 49) – gekoppelt, und dies gleich in doppelter Weise: In der Nacht, in der er sich die zehnte Sprache fertig angeeignet hat, ergreift ihn Schwindel und Übelkeit, so dass er sich auf die Toilette zurückziehen muss: »Irgendwann ließen Herzrasen, Übelkeit, Schwitzen und Lichtempfindlichkeit nach, die zehnte Sprache war fertig, noch eine mehr und ich muss kotzen.« (S. 120) Die vorhergehende auf Distanz gehaltene Beschreibung bricht in die Ich-Form ein und macht damit eine zwei-

te Stimme hörbar in dem Moment, in dem seine Mehrsprachigkeit seine emotionalen Schranken durchbricht. Diese Zäsur wirkt umso schockartiger, als dass sie mit der Eigenschaftslosigkeit von Abel Nema kollidiert, welche von Anfang an mit seiner Stummheit korreliert – so jedenfalls in der Erklärung Konstantins, des Zimmervermieters: »[...] [D]u täuschst mich nicht, dein Name verrät dich: Nema, der Stumme, verwandt mit dem slawischen Nemeč, heute für: der Deutsche, früher für jeden nichtslawischer Zunge, für den Stummen also, oder anders ausgedrückt: den Barbaren.« (S. 14) Die etymologische Namensbestimmung – übrigens die einzige im ganzen Roman – zielt in zweierlei diametral entgegengesetzte Richtungen: einerseits in die Stummheit und Exklusion des Andern (des »Barbaren«), andererseits in die Benennung der Stummheit der nur hier (und sonst nie) genannten Sprache, des Deutschen. Die Negationsfigur – welche sich in der Verbform »nema« verallgemeinern lässt<sup>10</sup> – ist allumfassend und greift von der Sprache auf die Verbindung zwischen Person, Ort und Zeit über.

So fällt auf, mit welcher Konsequenz Namen die Ortszugehörigkeit fehlt. Dieses Verfahren setzt bei der Betreuerin des betagten Professors Tibor und (zukünftigen) Ehefrau Abel Nemas, bei Mercedes, ein, setzt sich fort in der Wohngemeinschaft mit Konstantin und Eka und macht auch nicht Halt vor den Musikern und Bewohnern der »Anarchia Kingania«, vor Andre, Konstant, Kontra, Janda und Kinga. Bei niemandem wird die Herkunft nur erwähnt – weder eine spanische (Mercedes), noch eine georgische (Eka), wo man sie wenigstens vermuten könnte. Sie wird höchstens einmal angedeutet durch Konstantins Panslawismus. Kinga – offenbar zur Hälfte Armenierin – trägt wiederum keinen landestypischen Namen. Dazu gesellen sich später Omar oder Elsa, welche angeblich aus derselben Kleinstadt wie Abel Nema stammt: auch kein typischer Name für die insinuierte, nie genannte Gegend. Stereotypen werden in ihrer gegenseitigen Verankerung von Herkunft und Bedeutung konstant unterminiert. Ländernamen fallen sehr wohl, aber nicht solche, die im inhaltlichen Zusammenhang des Romans von Belang sein könnten. Sie sind nie – wie der »östlichere Bezirk« – markiert. So übersetzen zusammen mit Abel Nema ein Ire und Serbe (S. 183), ein andermal erscheint unvermittelt ein Japaner (S. 127). Die Bezeichnungen treten in einer impertinenten Beliebigkeit auf –

---

<sup>10</sup> Im Serbokroatischen bedeutet »nema« in der Verneinung von »ima« schlicht »es hat / es gibt nicht«. Das Verb verweist zudem auf den allgegenwärtigen, aber nie direkt benannten »Jugoslawienkonflikt«, der beispielsweise in der Aufarbeitung eines Vergewaltigungsopfers, im Roman von Slavenka Drakulić *Kao da me nema* (1999, *Als gäbe es mich nicht*) genau mit dieser Verbform auftritt. Nicht zu unterschlagen ist ebenso, dass Abel Nema der Einzige neben seinem Vater ist, welcher mit Vor- und Nachnamen genannt wird. Abel, der von seinem Bruder Kain umgebracht wurde, »gibt es nicht«; er ist in dem Sinn immer schon – in einer psychologischen Erklärungsweise – verdrängte Menschengestalt.

so wie Abel Nema seine zehn Sprachen beherrscht: »[...] [A]lles, was er sagt, [ist] so, [...] ohne Ort, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt.« (S. 121) Die Sprachen ihrerseits in der Aussprache von Abel Nema zeichnen sich gerade durch ihre Herkunftslosigkeit (»kein Akzent, kein Dialekt«) und Reinheit aus, eine Kombination, welche gegen die Stereotypisierung, gegen die ›Reinheit der Herkunft‹, opponiert. Das einzige grosse Handicap ist Abels Orientierungslosigkeit; seine ›Irrungen‹ tragen wesentlich zu seinen Abstürzen und Verfolgungen bei, welche oftmals in rohe Gewalt umschlagen – wohl die wesentlichste Eigenschaft dieses Romans, welche ihn immer weiter vorantreibt. Sobald der Roman nicht mehr einfach als Abbild eines heimatlosen Migranten verstanden wird (denn dazu hat Abel Nema – ehrlich gesagt – zu viele Privilegien, kann sich einheiraten, sichert sich finanziell ab usw.), sondern als Tiefenstruktur einer globalisierten Wirklichkeit, werden Eigenschafts- und Ortslosigkeit zu bestimmenden Faktoren, welche sich bezeichnenderweise auch auf die Zeitlosigkeit übertragen: »Wir leben hier in einer Enklave, sagte Kinga. Was folgt daraus? Daraus folgt zum einen, dass alles *jetzt* ist.« (S. 153) Es geht hier nicht um eine Sakralisierung des Präsens – im Gegenteil: Während die 70er Jahre noch als Zeiten des Hedonismus (S. 145), die 80er als »auch nicht schlecht« (S. 155) und das Ende der 90er Jahre mit platzender Spekulationsblase (S. 266) charakterisiert werden, ergreift die Jetzt-Zeit die Negation, das »magische Schwarze Loch in der Mitte meines Universums« (S. 153). Daher kommt auch die Unsicherheit des Verhältnisses zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit.<sup>11</sup> Der nominalistische Willensakt des Beginns – »Nennen wir die Zeit *jetzt*« – gerät so zum letzten Aufbegehren vor dem alles negierenden »Schwarzen Loch«. Das Heute verkommt zur »Zahlenreihe« des Datums (S. 262). Dies hat wiederum direkte Konsequenzen für das Erzählen selbst. Einerseits wird in der Er-Erzählung jegliche Instanz ausgeschaltet oder zumindest massiv verschoben, wenn es heisst: »Wie er später nicht aussagte, [...]« (S. 120) Andererseits wird die Ich-Erzählung ad absurdum geführt. So deklariert Janda seinen Wohngemeinschaftsmitgliedern:

Ich will [...] jeden Tag meines Lebens musizieren, [...], Ruhm erlangen, meine Freunde nicht verlieren, eine Frau lieben, von einer Frau geliebt werden, Zärt-

<sup>11</sup> So heisst es in einer Passage, in welcher nicht ersichtlich ist, ob es sich um eine personale oder auktoriale Rede handelt, auf einmal: »Selbst die weissen Hände baumelten teilnahmslos aus den zu kurzen Ärmeln, so wie später, *jetzt* [...]. « (S. 165; kursiv: Original) Der irritierende Nachtrag »jetzt« wird erst am Schluss des Romans verständlich, da er sich in den Erzählrahmen (des an einer Teppichklopfstange kopfüber hängenden Abel Nemas) einschreibt – im Unterschied zum »später«, welches sich auf die Binnenerzählung (hier die erste Begegnung zwischen Mercedes und Abel Nema) bezieht. Da der Schluss mit dem Anfang in Bezug auf die erzählte Zeit zusammenfällt, entspricht das kursiv gesetzte »jetzt« demselben ganz zu Beginn des Romans.

lichkeit, Fürsorge, regelmässigen und guten Sex, schmackhafte und nährreiche Speisen [...] und schliesslich und endlich möchte ich irgendwann einen Ort finden, der mir nicht fremd ist und nicht zu bekannt, an dem ich mich in Frieden niederlassen kann mit all dem, was ich eben aufgezählt habe, und leben [sic] bis ich schmerzlos und in Gesellschaft sterbe, nicht zu plötzlich, damit ich mich verabschieden kann, aber auch nicht zu langwierig, damit es uns allen nicht zur Last wird, das will ich. (S. 147)

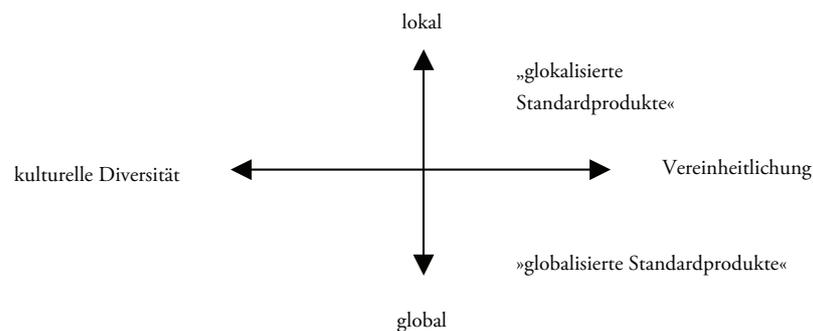
Die Antwort darauf lautet: »Siehst du, das ist genau dasselbe, was er [Abel] auch will.« (S. 147) Mit anderen Worten: Was zunächst als subjektiv-persönlicher Wunsch nach einer verorteten Lebenshaltung daherkommt, könnte ebenso der meist stumme Mann ohne Eigenschaften, Abel Nema, sagen, was nichts anderes bedeutet, als dass »Ich will« in ein allgemein gültiges Desiderat umgewandelt werden kann, welches die Ich-Instanz nicht mehr benötigt und sich wiederum in einem diffusen Wir verliert. So kommt Janda zum Schluss: »Natürlich. Jeder.« So wie sich das Jetzt im Titel des Romans, *Alle Tage*, wird auch das Ich in »Jeder« universalisiert – und vice versa. Es ist, als ob sich im Lacan'schen Spiegel (des »stade du miroir«) das Ich als Fremde erkennt und den Bezugspunkt zu einem pluralen »Es« herstellt.

Die Peripetie des Romans befindet sich im zweitletzten (nicht mehr nummerierten) Gross-Kapitel. Bezeichnenderweise trägt es die Überschrift »Zentrum« und ist in durchgehender Ich-Perspektive gehalten, in welcher Abel Nema im »Delirium« (so der Untertitel) vor sich hinfabuliert, nachdem er eine Überdosis an Pilzdrogen abgekriegt hat. So lose die Assoziationen in ihrer erzählten Zeit verbunden werden, so stringent folgen sie ihrem eigenen Gesetz.<sup>12</sup> Jedenfalls wirken die beschriebenen Szenen im Delirium um ein Vielfaches schlüssiger. Im Traum werden ganze Themenkomplexe und bisher verdrängte oder unterbundene Geschichten – beispielsweise der Vorfahren (S. 361) – erzählt. Der distanzierte Blick der Wirklichkeit weicht einem realitätsfremden der Konfabulation,<sup>13</sup> welche einem Ideal zum Durchbruch verhilft, das zuvor nur immer angedeutet wurde. Der komatöse Zustand Abel Nemas bringt dabei Ordnung ins Ganze. Dabei geht es primär um eine Entkoppelung der Lokali-

<sup>12</sup> Die Schlüssigkeit wird in der Fiktion gerade durch die Einheit der Tempus-Verwendung und nicht unbedingt durch einen zeitlich logischen Handlungsablauf erreicht, vgl. dazu die einschlägigen Kapitel »Besprochene Welt« und »Erzählte Welt« in Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, S. 42–50.

<sup>13</sup> Der Begriff »Konfabulation« wird hier im psychologischen Sinn verstanden, wie ihn beispielsweise Döblin in seiner Dissertation verwendet: »Um der Irritation der Loslösung entgegenzuwirken, werden Bilder in den willkürlichen Zusammenhang einer ›Erzählung‹ gebracht, die ihr reales empirisches Umfeld wenig berücksichtigen muss. [...] Das kreative Potential der Konfabulation hat seinen Ursprung in der Tilgung der Erinnerung.« Vgl. dazu das Nachwort von Susanne Mahler in Alfred Döblin: *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose. Diss.* (1905) Berlin: Tropen Verlag 2006, S. 100f.

sierung vom kulturellen Prozess. Der neuralgische Punkt der Glokalisierung als Abwehrreaktion gegen Globalisierung wird damit direkt anvisiert. Denn so lange Vereinheitlichungstendenzen im Zuge der Globalisierung lediglich als Loslösung von Herkunft und lokalen Traditionen verstanden werden, so lange kippen dieselben Vereinheitlichungstendenzen ständig in lokale Rückbindungen zurück. So weist der globale Siegeszug gewisser kulturell-ökonomisch standardisierter Güter (sprich: »globalisierter Standardprodukte«), von Coca Cola, toskanischer Küche und chinesischem Essen über Classic, Pop und World Music bis hin zu Waffensystemen, dieselbe Vereinheitlichungstendenz auf wie die Rede einer reinen Nation oder Religion (sprich: »glokalisierte Standardprodukte«). Ihr einziger Unterschied liegt im rhetorischen Kunstgriff der territorialen Rückbindung der Herkunft. Wird der kulturelle Prozess von seiner Lokalisierung entkoppelt, entkommt man der einfachen Dichotomie zwischen lokal und global.



In der Darstellung bewegen sich beide Momente, glokalisierte und globalisierte »Standardprodukte« in den beiden Quadranten der rechten Seite. Die Glokalisierung verschiebt demnach lediglich »globalisierte« zu »glokalisierten Standardprodukten«. Die Darstellung in der Fläche weist aber noch weitere Quadranten auf, solche der kulturellen Diversität bzw. (um in der Metaphorik des bereits Besprochenen zu bleiben) der Polyphonie. Just in diesen »alternativen« Quadranten versucht sich der Roman Moras zu situieren. Dies geschieht – wie bereits aufgezeigt – mit den Parametern Zeit, Raum und Person sowie über Abgrenzungen, die vorgenommen werden. Die Warnung vor einer »falschen« Polyphonie betrifft die zwei Quadranten rechterhand. Entweder wird etwas (im durchwegs doppeldeutigen Sinn) »kanonisiert«, wobei eine simulierte Polyphonie zurückbleibt, oder aber »hierarchisiert«, indem alle Stimmen einer einzigen untergeordnet werden (und somit gewissermassen einen homophonen

Satz bilden, in dem nur noch eine Melodie den Ton angibt). Die ›richtige‹ Polyphonie, welche die einzelnen Stimmen gleichwertig behandelt, bestimmen komplexere Strukturen. Die Abgrenzung vollzieht sich nicht nur auf theoretischer Basis der Polyphonie, sondern wird gerade in Abels delirantem inneren Monolog explizit. So wird die Anklage gegen ihn ins Absurde getrieben, als nicht mehr zu entscheiden ist, ob ihm im Kollektiv oder als einzelner – wenn überhaupt – Schuld zugeschrieben werden kann. Am Schluss entscheidet das Zufallsprinzip: »Dieser [der Schuldige] kann auch willkürlich gewählt sein, siehe das Beispiel des Sündenbocks.« (S. 383) Damit wird letztlich die ebenso »willkürliche« Identitätsstiftung durch Ausgrenzung des Anderen und Vereinheitlichung eines vermeintlich Eigenen nachgezeichnet. Zuvor schon wird die Legitimität, nach der Herkunft zu fragen, negiert, indem entweder alle Ortsnamen – wenn überhaupt – auf die Initialen reduziert werden (»Elsa und Abel stammen beide aus ›S.‹« (S. 236), man fragt sich, ob »B.« bombardiert werden soll (S. 266) usw.) oder Abel auf die Frage, »wie sieht es dort aus, wo Sie herkommen«, antwortet, ohne weiter zu spezifizieren: »Ganz ähnlich. Es ist dieselbe Klimazone.« (S. 339)

Die Frage nach einer etwaigen kulturellen Differenzierung wird dadurch »natürlich« umgangen. Das Abgrenzungs- und Vermeidungsprinzip wird aber sinnvoll durch durchwegs ›positive‹ Beispiele ergänzt: Abgesehen vom Russischen und Französischen werden die Sprachen, die Abel beherrscht, nicht genannt. Ihre Lokalisierung bleibt aus. Dagegen werden sie hyperbolisch in ihrer Vielfalt der Dialekte bis ins »Unendliche« getrieben:

[I]n der Praxis sieht es so aus, dass ich offiziell zehn Sprachen beherrsche, in Wahrheit sind es unendlich viele. Allein schon meine Muttersprache befähigt mich dazu, zirka zwei Dutzend verschiedene Dialekte zu unterscheiden [...]. (S. 401)

So wie sich die Stadt, in welcher er wohnt, ins »Unendliche« erstreckt, so unterliegen die Sprachen demselben Beschreibungsmuster, wodurch sie nicht mehr lokalisiert werden können bzw. die Lokalisierung ad absurdum führen. Die Mehrstimmigkeit wird in dieser Mehrsprachigkeit geradezu zelebriert. Neben den Perspektivenwechseln oder Änderungen der personalen Erzählinstanz wird die Fiktionalisierung des Romans thematisiert, wenn ganze Passagen – meist Dialoge – in den Konjunktiv gesetzt werden (S. 260/281). Ebenso verhält es sich, wenn Aussagen ständig korrigiert werden (»sagte das blonde Mädchen, Korrektur: die junge Frau« (S. 236)), ein Verfahren, das zu Beginn von Abel Nemas Monolog im zweitletzten Grosskapitel konsequent auf die Spitze getrieben wird: »Die Prunkbauten der Vergangenheit sind die Steinbrüche für die nächstfolgende unterprivilegierte, Korrektur: unkultivierte, Korrektur: ... Gesellschaft.« (S. 359) In der dritten »Korrektur« bleibt nur noch eine Leerstel-

le zurück. Erst dadurch wird eine richtige Polyphonie im streng musikalischen Sinn möglich, denn die Pause, das Aussetzen einer Stimme ist Voraussetzung einer durchhörbaren, aber komplexen Kontrapunktik.<sup>14</sup> Dieses Verfahren wird gegen Schluss desselben Monologs auf eine Leerstelle von über einer halben Seite, auf der nichts steht, ausgeweitet. Ihr Rahmen dazu ist entsprechend thematisch angelegt:

Die Ruhe tut gut. Mehr denn je verlangt es mich nach Einsamkeit. Ich verhülle mein Gesicht. Hier vergeht sehr viel Zeit.  
[Leerstelle von halber Seite]  
Später öffne ich die Augen oder hatte sie die ganze Zeit geöffnet. Wie es scheint, lebe ich immer noch. (S. 395)

Offenbar entspricht die visuell inszenierte Leerstelle einer bestimmten Zeitlänge. In diesem Sinne versteht sich der Text als musikalische Partitur und insinuiert ein polyphones Prinzip. Damit performiert er sich selber als vielstimmiges, nicht lokalisiertes Prinzip und entzieht sich jeglichen Zugriffs glokalisierenden Zuschnitts. Gleichzeitig hebt aber der Roman sein eigenes Prinzip auf der Ebene seiner Beschreibung aus, indem er Abel Nema in einer Aphasie enden lässt. Der Hauptprotagonist verkommt so zum wissenschaftlichen Programm, zum »Abel-Nema-Programm« (S. 428), da seine Vielsprachigkeit und somit sein polyphones Potential ganz oder zumindest partiell ausgeschaltet ist:

Die Amnesie hat sich bestätigt, er erinnert sich an nichts mehr, wenn man ihm sagt, was man über ihn weiss, sein Name sei Abel Nema, er sei aus dem und dem Land gekommen und habe einst ein Dutzend Sprachen gesprochen, übersetzt, gedolmetscht, schüttelt er höflich-verzeihend-ungläubig lächelnd den Kopf. [...] Entgegen der Erwartungen hat sich nur eine einzige Sprache, die Landessprache, soweit generiert, dass er einfache Sätze sprechen kann. (S. 430)

Obwohl dieses Potential in Vergessenheit geraten zu sein scheint, verweist der Tatbestand, dass er »die Landessprache [...] sprechen kann«, nicht auf die Herkunfts-, sondern auf die Zielsprache. Letztlich macht das ungenannte Land die Beliebigkeit und zugleich die Hoffnung bewusst, dass im Zuge der Globalisierung nicht stetig mit Glokalisierung reagiert werden muss, da es durchwegs

---

<sup>14</sup> Darauf verweist Adorno: »Indem die Stimmen dadurch sich verbinden, dass sie sich gegenseitig aussparen, tastet das kontrapunktische Prinzip selber danach, aus den verschiedenen Stimmen mit-sammen schliesslich eine einzige Melodie zu bilden.« (Theodor W. Adorno: *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*. In: *Musikalische Schriften. Gesammelte Schriften. Bd. 16*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 163) Es wird nicht nur aufgezeigt, dass die Mehrstimmigkeit Pausen in einzelnen Stimmen erfordert, sondern ebenso wird deutlich, dass gerade die bessere Durchhörbarkeit, die dadurch entsteht, eine Tendenz begünstigt, in der die Mehrstimmigkeit zu einer Monodie, zu einer Melodie, zusammenfällt. Die Pause impliziert neben der Leerstelle, um das Andere hörbar zu machen, immer auch eine Vereinfachung und Reduktion.

andere, adäquatere Strategien gibt. Dies wiederum verleitet Abel Nema dazu, die Worte »Es ist gut« immer zu wiederholen, ja, damit den Roman zu beenden, obwohl der polyphone Raum höchst komplex ist. Gerade die Aphasie – das Nicht-Reden-Können – weist einen neuen Weg des Nicht-mehr-Benennen-Müssens, so dass der Anfang »Nennen wir die Zeit jetzt...« in ein einfaches »Jetzt und hier« umgewandelt wird. »Jetzt und hier habe ich den Frieden praktiziert alle Tage, ja.« (S. 406)

So problematisch die Verschränkung von Theorie und Beispiel auch sein mag, so ergänzend müssen die beiden Komponenten gedacht werden. Letztlich gibt es nicht das Modell *par excellence*, um sinnvoll das Schloss namens Glokalisierung, welches immer wieder zuschnappt, zu öffnen, sondern nur das gelebte »Jetzt und hier«, Zeit und Raum. In diesen Parametern verwirklicht sich Polyphonie als musikalisch-literarische Praxis und Performanz des Romans. »Deterritorialisierung« ist somit nicht nur als Loslösung vom Lokalen (als »Nicht-Verankerung in einem bestehenden Nationalstaat«)<sup>15</sup>, als negierendes Prinzip, als vielmehr als Kreationspotential zu verstehen, welches den Raum (der Orientierungslosigkeit) neu besetzt. Dass dabei rhizomatische Strukturen, welche sich von Erzählungen der ›Verwurzelung‹ abheben, auf der Hand liegen, ist nicht abzustreiten. Dennoch unterliegen auch diese Strukturen einer ähnlichen Metaphorik, sind doch in beiden Bildern die Verbindungen zwischen Lokalisierung und Identität als im Untergrund befindliche und somit verdeckte vorgegeben. Die enge Verzahnung zwischen neuen Identifikationsmustern und fiktionalen Strategien legt hingegen eine Schicht frei, welche ihre Besonderheiten nicht mehr kulturspezifisch markieren müssen. Das Erzählen muss nicht mehr auf etwas Anderes verweisen, um sich zu verorten, sondern wird selber zur Identität. In ihrer multiplen Anlage (von variabler Erzählinstanz und polyphoner Realitätsschichtung) bietet eine Fiktion, welche ihre Struktur offenlegt, den besten Ausgangspunkt zu einer visionären Haltung gegenüber der Globalisierung, die nicht immer zwanghaft in Glokalisierung umkippen muss.

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu Werner Wintersteiner: *Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung*. Klagenfurt / Celovec: Drava 2006. S. 150.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit* (1953). München/Zürich: Piper 1995.
- Drakulić, Slavenka: *kao da me nema*. Split: Feral Tribune 1999.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer 1973.
- Mora, Terézia: *Alle Tage*. München: Luchterhand 2004.

### Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*. In: *Musikalische Schriften. Gesammelte Schriften. Bd. 16*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
- Bachtin, Michail Michailowitsch: *Slovo v romane* (1934) / Das Wort im Roman. In: *Voprosy literatury i estetiki* (1934/1935) bzw. *Issledovanija raznych let*. Moskwa 1975. In: *Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 154–300.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.
- Conley, Tom: *A Writing Space. On French Critical Theory in 1973 and its Aftermath*. In: *Diacritics* 33/3 (2003). Ithaca: The Johns Hopkins University Press 2003, S. 189–203.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: 1975.
- Döblin, Alfred: *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose. Diss.* (1905) Berlin: Tropen Verlag 2006.
- Ducrot, Oswald: *Le Dire et le dit*. Paris: Minuit 1984.
- Engels, Friedrich und Marx, Karl: *Manifest der Kommunistischen Partei (1848)*. In: Dies.: *Marx-Engels Werke. Bd. 4*: Berlin 1965.
- Hudemann, Rainer: *Weltwirtschaft – Kolonialismus – Entkolonialisierung. In: Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. In: Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans u. Kerst Walstra (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 31–38.
- Kristeva, Julia: *Le mot, le dialogue et le roman*. In: *Sémiotiké, recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil 1969, S. 82–112.
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Zweite, völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer 1971, S. 42–50.
- Wintersteiner, Werner: *Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung*. Klagenfurt / Celovec: Drava 2006.

**Empfohlene Zitierweise:**

Boris Previsic: Strategien wider die Glokalisierung in Moras *Alle Tage*. <[http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Strategien\\_wider\\_die\\_Glokalisierung](http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Strategien_wider_die_Glokalisierung)> (publiziert Februar 2010)

**germanistik.ch**  
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft