

DOMINIKA GORTYCH (POZNAŃ)

„WER MICH MISSVERSTEHT, VERSTEHT MICH RICHTIG” – AGLAJA VETERANYI ZWISCHEN LEBEN UND PERFORMANCE

The text is concerning life and creative activity of Aglaja Veteranyi, one of the most interesting writers of modern German literature, who lived in Switzerland and died in 2002. Starting point of the reflection is thesis that Veteranyi, who had Romanian and Hungarian roots, presented dual attitude both towards homeland and foreign land and fiction and reality. It proofs that works of Veteranyi cannot be valued only in the limits of so called migration's literature, because the writer lived not between two cultures but in space between life and art. Motives (death) and narrative strategies ("strange look" – lack of coherent narration and multitude of poetic associations) that appear in her texts, make us to interpret them in context of specific Swiss–German literature, which is characterized by distance or complicated relations between things that are treated as unfamiliar and own rather than typical migration literature.

In der deutschen Sprache habe ich mir ein Zuhause errichtet. Dennoch bleibt in der Sprache die Fremde wohnen. Sprache ist an und für sich Fremde. Jeder Mensch muss in seinem Leben sein eigenes Zuhause in der Sprache errichten. Ein Leben lang muss er daran arbeiten, muss er die dann erhaltene Fremde bewohnbar machen. (F. Biondi 1986: 30)

Das angeführte Zitat von Franco Biondi könnte auch von Aglaja Veteranyi stammen, einer Schriftstellerin, die man einer bestimmten Autorengruppe nur schlecht zuordnen kann. Geboren 1962 in Bukarest als Tochter eines rumänisch-ungarischen Ehepaares, das damals der Star des rumänischen Staatszirkus war, verbrachte sie ihre Kindheit in Wohnwagen, Zügen und Hotels Europas, Afrikas und Südamerikas. Der Exodus der Eltern aus der totalitär regierten Heimat und die Einwanderung der mittlerweile zerrütteten Familie in die Schweiz setzten jedoch der existenziellen Unruhe der jungen Monika Gina – wie Veteranyi getauft wurde – kein Ende. Das zwiespältige Verhältnis von Heimat und Fremde, von Erfindung und Realität, von Poesie und Wirklichkeit zeichnete den gesamten künstlerischen Weg der Autorin aus, von den Anfängen im Alter von drei Jahren in den Manegen Osteuropas bis hin zu ihrem selbstgewählten Tod im Zürcher See im Februar 2002. Der Tod selbst steht im Mittelpunkt ihrer Texte. Das permanente Gefühl der Lebensbedrohung durchdringt ihre Romane, Kurzprosa und auf unzähligen Postkarten aufgeschriebene Satzketten. In eine poetische, dunkel-surrealistische Kunstsprache, die sie in einem Interview mit Maren Rieger

als ihre „landesunabhängige Heimat“ (D. Rothenbühler 2004: 71) bezeichnete, übersetzt sie die Wirklichkeit: die gegenwärtigen Gesprächsfragmente verwandelt sie in szenische, manchmal absurde und unsinnige Dialoge. Dieser fließende Übergang der Wirklichkeit in die Literatur, die Vermischung der faktischen und fiktiven Welt, lässt die Frage zu, ob nicht nur ihre Kunst, sondern auch ihr Leben zu einer ständigen Performance wurde.

Der vorliegende Beitrag versteht sich vor allem als ein Versuch, die oben gestellte Frage zu erörtern. Dabei wird nach weiteren, autobiographischen Elementen in Texten von Veteranyi gesucht und gefragt, ob ihr Vorhandensein aus einer spezifischen Migrationssituation resultiert, oder eher Ausdruck einer künstlerischen Idee ist, das Eigene mit dem Fremden, das Reale mit dem Irrealen in Verbindung zu setzen und nach Konsequenzen einer solchen Zusammenstellung zu suchen, sowie die Idee der Heimat schlicht und einfach in Kunst zu verwandeln. Dies würde ihrer Literatur eine universelle Dimension verleihen und zu unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten führen, die es zu entziffern gilt.

HEIMAT IN DER HEIMATLOSIGKEIT

Die traditionelle, nationalausgerichtete Germanistik tat sich schwer mit der Literatur, die im Zusammenhang mit den Erfahrungen der Migration entstand. Von Anfang an war der Charakter dieser Texte nicht eindeutig, denn bereits zwischen der ersten Gastarbeiterliteratur, der Minderheitenliteratur oder der rumäniendeutschen Literatur gab es gravierende Unterschiede – sowohl in den behandelten Themen, Formen als auch in Funktionen, die diese Literaturen zu erfüllen hatten. Die Literaturwissenschaftler konnten sich bislang nicht auf eine gemeinsame Bezeichnung für die Gesamtheit dieser Texte einigen, weil all diese Vorschläge (etwa „deutsche Literatur von Migranten“ oder „Literatur der Betroffenen“) sich nur auf einen Ausschnitt der Gesamterfahrung der Migration oder eine konkrete Gruppe fokussierten (vgl. C. Haase 2008: 35). Nichtsdestotrotz gab es Versuche, gemeinsame Tendenzen dieser Literaturen festzustellen, was jedoch schnell zu der Einsicht führte, dass es „verfehlt [wäre], nach einer einheitsstiftenden Homogenität [...] zu suchen“ (C. Chiellino 2000: 57) und dass angesichts der vielschichtigen Heterogenität eher eine „transnationale[...], vergleichende[...] interkulturelle Literaturwissenschaft“ (K. Esselborn 2004: 13) angestrebt werden sollte.

Mit solchen Problemen sah sich natürlich nicht nur die deutsche Literaturgeschichte konfrontiert, denn auch in weiteren deutschsprachigen Ländern meldeten sich Autoren zu Wort, die ursprünglich nicht aus Österreich oder aus der Schweiz stammten. Daniel Rothenbühler erinnert an die Literaturhistorikerin Elisabeth Pulver, die bereits im Jahre 1988 junge Autoren begrüßte, die

eine Doppelbürgerschaft besaßen und so in einem Zwischenraum zwischen zwei Kulturen lebten (vgl. D. Rothenbühler 2004: 51). Gemeint waren damit die in der Schweiz sesshaften und auch dort schreibenden Dante Andrea Franzetti und Francesco Micieli, doch im Laufe der Jahre wurde die Gruppe um weitere „Secondas, schreibende Einwanderersöhne und -töchter“¹, reicher. Zu ihnen zählt man gewöhnlich auch Aglaja Veteranyi.

Mit der bloßen Tatsache, dass die Biographien der genannten Autoren durch eine Migrationsgeschichte gezeichnet sind, ist eine bestimmte Leseerwartung verknüpft. Die am häufigsten behandelten Themen sind nach Chiellino die Auseinandersetzung mit der persönlichen Vorgeschichte, die zu Auswanderung, Exil oder Repatriierung geführt hat, die Reise in die Fremde, die Begegnung mit einer fremden Kultur, Gesellschaft und Sprache, das Projekt einer neuen Identität zwischen InländerInnen und AusländerInnen, die Eingliederung in die Arbeitswelt und in den Alltag des Aufnahmelandes, die Auseinandersetzung mit der politischen Entwicklung im Herkunftsland, sowie die geschlechtsspezifische Wahrnehmung der eigenen Anwesenheit innerhalb eines ethischen Wertesystems mit anderen Prioritäten und Zielsetzungen (vgl. C. Chiellino 2000: 58). Im Fall von Aglaja Veteranyi trifft das nur teilweise zu. Ihr erstes Buch, *Die Panflöte*, das unveröffentlicht blieb, war eine direkte Auseinandersetzung mit ihrer – alles andere als unkomplizierten – Kindheitsgeschichte: als hätte die künftig „am häufigsten publizierende Autorin des deutschsprachigen Raumes“ (K. Leszczyńska 2009: 27) endlich ein Werkzeug gefunden, mit dem sie ihre tief verborgene Traumatisierung ans Licht bringen und damit auch zum Teil überwinden konnte. Denn Aglaja Veteranyi lernte erst als Teenager lesen und schreiben, und zwar auf Deutsch. Obwohl also diese Sprache nicht ihre Muttersprache im herkömmlichen Sinne war, war sie die erste, in der die Künstlerin ihre Gedanken festhalten konnte. Die Problematik der Migration, die Begegnung mit einer fremden Kultur und alles, was dazu gehört und was Chiellino als typische Themen der Migrantenliteratur aufzählt, standen nicht im Mittelpunkt der Erzählung von Veteranyi, sondern bildeten ihren – wenn auch sehr deutlichen und einflussreichen – Hintergrund.

Ähnlich verhält es sich mit ihrem 1999 bei dtv erschienenen Erstling *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Den stark autobiographisch geprägten Roman, der noch vor seiner Veröffentlichung von Peter Bichsel als literarisches Ereignis angekündigt und gelobt wurde², könnte man nur bedingt der typischen

¹ Zu dieser Gruppe zählt Rothenbühler u.a. Catalin Dorian Florescu aus Rumänien, Zsuzsanna Ghasse und Christina Viragh aus Ungarn, Perikles Monioudis aus Griechenland, Ilma Rakusa aus der Slowakei, Franco Supino aus Italien, Sabine Wen-Ching Wang aus Taiwan und nicht zuletzt Aglaja Veteranyi.

² Trotz vorwiegend guter Rezensionen erfreute sich der Text von Veteranyi nicht bei allen Lesern so großer Beliebtheit wie bei Bichsel. Ein Juror des Ingeborg-Bachmanns-Wettbewerbs im Jahre 1999, in dem Veteranyi letztendlich durchfiel, bezeichnete ihn als einen „unerträgliche[n] Kinder-Rumänien-Zirkus-Kitsch“ (vgl. J. Schifferle 2002/2003: 170).

Migrantenprosa zurechnen. Und trotzdem wird man auch hier zum Zeugen eines Kampfes um scheinbar unkomplizierte Begriffe von „Heimat“ und „Fremde“ (bzw. „Ausland“), doch die Grenze zwischen ihnen wird nicht so klar gezogen, wie man es erwarten könnte. Bereits auf der zweiten Seite des Romans stößt der Leser auf eine überraschende Feststellung und die ihr folgende Frage:

Hier ist jedes Land im Ausland.

Der Zirkus ist immer im Ausland. Aber im Wohnwagen ist das Zuhause. Ich öffne die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft.

Die gerösteten Auberginen meiner Mutter riechen überall wie zu Hause, egal, in welchem Land wir sind. [...]

WÄREN WIR ZU HAUSE, WÜRDE DANN ALLES WIE IM AUSLAND RIECHEN?

Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter. (A. Veteranyi 2005: 10)

Was man üblicherweise mit Heimat assoziiert, scheint in der Welt der Ich-Erzählerin, eines jungen Mädchens, irgendwo in der Ferne zu liegen und nur durch unzählige konkrete Dinge, wie den Geruch des von der Mutter zubereiteten Essens, nachvollziehbar zu sein. Einzig in dieser Form wird das Herkunftsland Rumänien im Roman positiv konnotiert. Ansonsten wird es dem erträumten Ausland gegenübergestellt als ein Land, in dem man nach der Mahlzeit die Suppenknochen für die nächste Suppe aufbewahren muss, wo man vor allem Zeit braucht, um aufgrund des langen nächtlichen Schlangestehens an Brot zu kommen, wo bereits Kinder wegen Vitaminmangels Zahnfäule leiden und wo man aus Angst, nach Sibirien deportiert zu werden, nicht einmal im Traum frei denken kann. Mithilfe einfacher Bilder aus der Realität eines Kindes zeichnet Veteranyi ein umso erschütternderes Bildnis eines totalitär regierten, mit Stacheldraht umzingelten Staates, in dem sogar Gott verboten wird. Verboten, weil mit Lebensgefahr verbunden, ist auch die eventuelle Rückkehr der Zirkusfamilie nach Rumänien, was bei der jungen Ich-Erzählerin für Verwirrung sorgt:

Fragt mich jemand nach meinem Namen, muß ich sagen: Fragen Sie meine Mutter.

Wenn man weiß, wer wir sind, werden wir entführt und zurückgeschickt, meine Eltern und meine Tante werden getötet, meine Schwester und ich werden verhungern, und alle lachen dann über uns.

In Rumänien wurden meine Eltern nach unserer Flucht zum Tode verurteilt.

Im Hotel schiebt mein Vater den Schrank vor die Tür, den Sessel vor den Schrank, das Bett vor den Sessel. [...]

Wenn wir uns hier so verstecken müssen, weiß ich nicht, warum wir weggegangen sind von zu Hause.

Wir dürfen nie wieder zurück. Das ist verboten. (A. Veteranyi 2005: 52)

Gleichzeitig hegt aber die Ich-Erzählerin Zweifel daran, ob jemand überhaupt zurückkehren möchte in ein Land, aus dem immer wieder „flehende Briefe“ verschickt werden, wo sich Krankheiten ausbreiten, Medikamente teuer sind, Arbeitslosigkeit und Hunger herrschen, wo letztendlich „das Leben ein Haufen Scheiße“ (A. Veteranyi 2005: 153) ist. Veteranyi unternimmt mit dieser Beschreibung zwar den Versuch einer Auseinandersetzung mit der politischen Entwicklung in ihrem Herkunftsland, tut das jedoch zurückhaltend und dadurch sehr ausdrucksvoll. Die von ihr gewählte Erzählperspektive eines Kindes (was im Folgenden ausführlicher diskutiert wird) „erlaubt [...] ihr“ – so Judith Schifferle – „verschiedene Ansichtsmöglichkeiten alltäglicher Dinge und Situationen deutlich zu machen“ (J. Schifferle 2002/2003: 173). Nicht eindeutig aber bleibt für die Ich-Erzählerin der Begriff des Auslandes. Man weiß letztendlich nicht, ob er bei ihr positiv oder negativ besetzt ist. Es scheint, als formierten sich die Konzepte von Heimat und Fremde je nach Kontexten, in denen sie betrachtet werden, neu (vgl. *ibidem*).

Das Zuhause etwa begrenzt sich auf den geringen Raum eines Wohnwagens, der – wie man auf Grund weiterer Teile der Erzählung erfährt – auch nicht immer derselbe bleibt und manchmal durch unterschiedliche Hotelzimmer ersetzt wird. Was im Leben eines Kindes konstant bleiben sollte, droht im Fall von Veteranyis Erzählerin andauernd, sich in Luft aufzulösen – genauso, wie der Essenseruch nach einer vollendeten Mahlzeit. Die Familiengeschichte wird in immer neuen Varianten erzählt³, was die Vergangenheit weder konstant noch kohärent erscheinen lässt und dem Identitätsgefühl des Kindes vermutlich keine fest umrissene Grundlage verleiht.

Das heimische Gefühl, das in diesem Fall nicht durch einen konkreten Ort, sondern eher durch gewisse Inhalte, wie das Kreischen der geschlachteten Hühner⁴, die Sprache des Vaters⁵ oder einfach das Beisammensein der Familienmitglieder vermittelt wird, ist jedoch nicht mit Geborgenheit gleichzusetzen. Denn die Familie – was Schifferle bereits treffend formulierte – erscheint hier am-

³ „UNSERE GESCHICHTE KLINGT BEI MEINER MUTTER JEDEN TAG ANDERS. Wir sind orthodox, wir sind jüdisch, wir sind international! / Mein Großvater hatte eine Zirkusarena, er war Kaufmann, Kapitän, zog von Land zu Land, verließ nie sein Dorf und war Lokomotivführer. Er war Grieche, Rumäne, Bauer, Türke, Jude, Adliger, Zigeuner, Orthodoxer. / Meine Mutter trat schon als Kind im Zirkus auf, um ihre ganze Familie zu ernähren. / Ein andermal brennt sie gegen den Willen ihrer Eltern mit dem Zirkus und mit meinem Vater durch. Das kostet meine Großmutter das Leben, obwohl sie in einer anderen Geschichte wegen unserer Flucht stirbt. / In allen Geschichten ist mein Großvater schon tot.“ (A. Veteranyi 2005: 57)

⁴ „BEIM SCHLACHTEN KREISCHEN DIE HÜHNER INTERNATIONAL, WIR VERSTEHEN SIE ÜBERALL.“ (A. Veteranyi 2005: 17)

⁵ „Mein Vater hat eine andere Muttersprache als wir, er war auch in unserem Land ein Fremder. / [...] Im Ausland sind wir aber keine Fremden untereinander, obwohl mein Vater hier fast in jedem Satz eine andere Sprache spricht, ich glaube, er versteht manchmal selber nicht, was er sagt. / Seine Muttersprache klingt wie Speck mit Paprika und Sahne. Sie gefällt mir, aber er darf sie mir nicht beibringen.“ (A. Veteranyi 2005: 50)

bivalent: als „Ort von Vertrautheit und Befremdung“ (J. Schifferle 2002/2003: 172) zugleich. Unklare Familienverhältnisse (der Vater als Stiefgroßvater und zugleich Liebhaber von der Schwester der Ich-Erzählerin), andauernde Konflikte und Schlägereien zwischen den Eltern und schließlich ihre Trennung, der Aufenthalt der beiden Töchter in einem Heim in der Schweiz, der unbequeme Flüchtlingsstatus und letztendlich die permanente Angst um das Leben der Mutter, die in einer Zirkusnummer an den Haaren hängt und mit den angezündeten Fackeln jongliert, eine Angst, von der DAS MÄRCHEN VOM KIND, DAS IN DER POLENTA KOCHT kaum ablenken kann⁶, verleihen der Existenz der Ich-Erzählerin einen vergänglichen, vom Tod gezeichneten Charakter. Doch auch die Befreiung aus einer solchen Situation bringt nicht immer die erwünschte Freiheit und existenzielle Ruhe mit sich, so Veteranyi selbst:

Ich wuchs mit dem Gefühl auf, alles zu können. Aber vor allem war ich ignorant. Ich hatte ein ignorant Selbstbewusstsein. Ignoranz kann ein großer Schutz sein. Als ich anfang, meine Situation zu begreifen, mit 20 oder so, brach mein Leben mehr oder weniger zusammen. Ich habe mich dann gewaltsam von meiner Familie, von meiner Mutter und ihren Geschichten gelöst, ich wollte nichts mehr damit zu tun haben. Andererseits hatte ich außerhalb dieses Kreises nicht die geringste Basis, keine Kontakte, keine Schulbildung. Ich getraute mich fast nicht alleine auf die Straße. Ich war sozusagen in der ganzen Welt aufgewachsen. Und isoliert von der Welt. (zit. nach N. Neudecker 2004: 35)

Man könnte also die Stimme der Ich-Erzählerin aus dem Polenta-Roman mit Nina Neudecker als die Stimme einer „Heimatlosen [beschreiben], die sich in ihrer rastlosen Existenz vor allem nach einem zu sehnen scheint: dem Gefühl der Ankunft“ (ibidem). In dieser Hinsicht lässt sich der Erstling Veteranyis nur schwer in die lange Reihe von Migrationsromanen einordnen. Diese nämlich operieren – so Chiellino – mit einem „vollständigen Ich“, dessen Vollständigkeit „darin zu erkennen [ist], dass jedes Ich im Roman über eine autonome und abgeschlossene Entwicklung im Einklang mit der freigelegten Herkunft verfügt [und sich] gegen die sog. Zerrissenheit eines Lebens in der Fremde“ (C. Chiellino 2000: 61) wendet. Was Veteranyi mit ihrem Roman anbietet, ist eher ein Ausgangspunkt und nicht eine Bestandsaufnahme einer vollendeten Geschichte. Davon, dass es sich stets um eine Reise handelt und handeln wird, zeugt ein Koffer, der der Ich-Erzählerin ihres zweiten, 2002 posthum unter dem Titel *Das Regal der letzten Atemzüge* veröffentlichten Roman gehört; ein Koffer, der zwar

⁶ „Während meine Mutter in der Kuppel an den Haaren hängt, erzählt mir meine Schwester DAS MÄRCHEN VOM KIND, DAS IN DER POLENTA KOCHT, um mich zu beruhigen. / Wenn ich mir vorstelle, wie das Kind in der Polenta kocht und wie weh das tut, muß ich nicht immer daran denken, daß meine Mutter von oben abstürzen könnte, sagt sie. / Aber es nützt nichts. Ich muß immer an den Tod meiner Mutter denken, um von ihm nicht überrascht zu werden. Ich sehe, wie sie sich mit den Feuerfackeln die Haare in Brand steckt, wie sie brennend auf den Boden stürzt. Und wenn ich mich über sie beuge, zerfällt ihr Gesicht zu Asche. // Ich schreie nicht. / Ich habe meinen Mund weggeworfen.“ (A. Veteranyi 2005: 31)

„voller Briefe, Fotos, Gratulationen und Arztrezepte [und] groß wie ein Land“ (A. Veteranyi 2004: 91) ist, doch weder das Herkunfts-, noch das Zielland ersetzen kann. Der permanente Zustand der Heimatlosigkeit, aus dem sich ihre Figuren nicht befreien können, lässt sich als unüberwindbare Fremde auslegen, was den Fokus der Interpretation von der expliziten Migrationsthematik auf die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abzeichnenden Tendenzen innerhalb der Schweizer Literatur verlagern würde.

Es handelt sich hier um zwei bereits von Daniel Rothenbühler diagnostizierte Paradigmenwechsel: Der erste Paradigmenwechsel vollzog sich zum einen im Zeichen der Divergenz (ab Mitte der 1960er Jahre), der den Diskurs über unverständenen Abseitssteher bedingte, und zum anderen im Zeichen der Heterogenität (ab Mitte der 1970er Jahre). Der zweite hingegen schuf den „unversöhnlichen Ruhestörer“, der in den 1980er und 1990er die „Stunde der Autorinnen“ und damit das „andere Schreiben“ mithilfe von „fremden Stimmen“ mit sich brachte (vgl. D. Rothenbühler 1998: 47). Zwar gehören neben den schreibenden Frauen auch Angehörige der zweiten Migrantengeneration zu den Hauptprotagonisten dieses sozialen und literarischen Wandels, doch die ihnen eigene Perspektive eines Zwischenraumes (im Falle der *Secondas* zwischen zwei Kulturen oder im Falle der Frauen zwischen den von Männern regierten Welten) nähert sie an die zeitgenössische Literatur der Schweiz an, deren Kennzeichen nach Kurt Marti eine „Distanziertheit [ist], die im Eigenen das Fremde, im Fremden das gemeinsam Humane entdeckt, Heimat verfremdet und Fremde dem Eigenen integriert“ (K. Marti 1996: 81), anstatt dass sie ihnen einen Sonderplatz zuweist. In ihre Hauptfigur aus dem Polenta-Roman inkorporierte Aglaja Veteranyi drei Merkmale von Fremdheit: die Migrationsgeschichte, das weibliche Geschlecht und den sozialen Status eines Kindes. In diesem Sinne erreichte sie die typische Schweizer Distanziertheit. Warum sie sich aber für eine solche Kombination entschied (abgesehen von ihrer autobiographischen Situation) und was diese Perspektive sowohl für den Text als auch für die Künstlerin selbst ergab, stellt den Gegenstand meiner folgenden Untersuchung dar.

BEHEIMATET IN DER KUNST?

„Ich habe wie eine Wahnsinnige um mein Leben geschrieben“ – soll Aglaja Veteranyi in einem ihrer Interviews gesagt haben (vgl. N. Neudecker 2004: 35). Diese Äußerung möchte man als ein Bekenntnis verstehen, das dem Schreiben die Rolle eines Werkzeugs auferlegt, mithilfe dessen die Autorin versuchte, ihren eigenen Weg zu finden und das Leben in den Griff zu bekommen. „Für Aglaja Veteranyi war das Schreiben“, wie Peter Mohr es ausdrückt, „ein existenzielles Bedürfnis – ein Akt der Selbstfindung, der Suche nach dem Lebenssinn

und der Schmerzüberwindung“ (P. Mohr 2002). Sie entschied sich dabei für die Erzählperspektive eines Kindes, die in den 1990er Jahren unter den Schweizer Autorinnen sehr populär war, da sich die „Authentizität des kindlichen Blicks – wie Regula Fuchs ausführlich erklärt – für ihre oft schmerzhaften Geschichten nutzbar“ (R. Fuchs 2007: 431) machen ließ. Bei Veteranyi ging es nicht nur um die Überwindung eines Traumas, sondern auch und vor allem um einen neuen Selbstentwurf im Zeichen der Kunst:

Ich begann, meine Begriffe von Heimat zu zerstören, meine Heimerwartungen. Durch dieses Zulassen von Schmerz fing dieses Kind in mir, [...] das inzwischen tiefgefroren war, [an] wärmer zu werden, es fing an, sich in einer fremden Sprache zu äußern, sich zu erfinden. (zit. nach D. Rothenbühler 2004: 71)

Die Spannung zwischen Wirklichkeit und Erfindung, zwischen Realität und Traum, zwischen Leben und Kunst bleibt für Veteranyi die wichtigste schöpferische Quelle. Sie lebt nicht, wie die meisten *Secondas*, zwischen zwei Kulturen. Sie bewohnt eher den Zwischenraum zwischen Leben und Kunst. Das Erfundene und in der Sprache Ausgedrückte wird sogar zu dem einzig Möglichen:

Durch die deutsche Sprache [...] schaffe ich Distanz zum Erzählten. Diese Distanz oder Verfremdung erlaubt mir aber eine andere Form von Nähe, eine viel größere als in der Realität möglich wäre, eine erfundene. (zit. nach N. Neudecker 2004: 35)

Das Weglassen von Teilen der Erzählung, der Verzicht auf eine kohärente Geschichte zugunsten einer Anhäufung von poetischen Assoziationsbildern, eben das assoziative Spiel mit der Sprache und weiter die „Wiederholungen, ungewöhnliche[n] Gegenüberstellungen, unvollendete[n] Sätze, Fragen ohne Fragezeichen“ (J. Schifferle 2002/2003: 177) bilden eine Perspektive, die man in der Literaturwissenschaft gewöhnlich als den „fremden Blick“ bezeichnet, der im Falle von Veteranyi umso mehr ihren Zweifel an der Realität auszudrücken scheint als er das Poetische, das Surrealistische ihrer Werke zum Vorschein bringt (vgl. H. Findeisen 2007). Auch die Tatsache, dass sie – wie bereits erwähnt wurde – keine kohärente Geschichte zu erzählen versucht, sondern eher Alben mit Einzelbildern anfertigt, radikalisiert ihr Fremdsein in der Realität (vgl. D. Rothenbühler 2004: 71).

Die Struktur des *Polenta-Romans* ist infolgedessen keine gewöhnliche. Episoden aus dem Leben eines Zirkuskindes werden nie kommentiert oder rationalisiert und überlassen dem Leser somit viel Raum für eigene Interpretationen. Diese Möglichkeit ist sogar ausdrücklich erwünscht, und zwar durch die halbleeren Seiten, die jedem Ereignis folgen. Die Flüssigkeit der Erzählung wird auch durch die plötzlich erscheinenden, meistens rhetorischen Fragen in Druckschrift unterbrochen. Man liest diesen Roman nicht nur, man erlebt und erfährt ihn. Das Prozesshafte kommt hier zum Vorschein. Judith Schifferle will dabei eine „performative Darstellung“ gesehen haben, „begriffen als Einheit in Form und Inhalt über das Sinnbild des Zirkus“ (J. Schifferle 2002/2003: 181). Die *Aglaja-*

Schriftstellerin wird dadurch zur Aglaja-Künstlerin, was sie ja eigentlich schon immer werden wollte. Ihr späteres Werk, das sich nicht nur auf den zweiten Roman beschränkt, sondern vielmehr verschiedenartige Performances und surreale, absurde Theaterauftritte beinhaltet, bei denen sie ihre Texte ausgesprochen lebendig vorträgt, vermischt sich mit ihrem eigenen Leben. Doch die Sehnsucht nach Ankunft kann auch von der Kunst nicht gestillt werden, die existenziellen Ängste lassen sich nicht mehr unterdrücken. Die Gegenwart des Todes verlässt Veteranyi nicht. Das Gegenteil ist eher der Fall: der Tod drängt sich der kaum 40-jährigen Aglaja mehr und mehr auf. Mit ihrem zweiten Roman versucht sie noch einen Kampf mit Worten gegen den Zerfall. Doch statt der erwünschten Ankunft kommt der Augenblick des Abschiednehmens. Julia Kristeva sieht ihn als das inhärente Element der Existenz eines Fremden:

Keinem Ort zugehörig, keiner Zeit, keiner Liebe. Der Ursprung ist verloren, die Verwurzelung unmöglich, eine Erinnerung, die sich immer tiefer gräbt, eine Gegenwart mit offenem Horizont. Der Raum des Fremden ist ein fahrender Zug, ein fliegendes Flugzeug, der jeden Anhalten ausschließende Transit selbst. Anhaltspunkte, keine. Seine Zeit? Die einer Auferstehung, die sich an den Tod und das Vorher erinnert, aber der das Glanz des Jenseits-seins fehlt: nur der Eindruck eines Aufschubs, der Eindruck, entkommen zu sein. (J. Kristeva 1990: 17)

Ist also Veteranyi für immer eine Fremde geblieben? Die Antwort liefert sie selbst: „Wer mich missversteht, versteht mich richtig.“⁷

BIBLIOGRAPHIE

- BIONDI, F. (1986): Die Fremde wohnt in der Sprache, w: ACKERMANN, I. / WEINRICH, H. (ed.) *Eine nicht nur deutsche Literatur: zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“*, München, s. 25-32.
- CHIELLINO, C. (2000): Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen, w: CHIELLINO, C. (ed.) *Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch*, Stuttgart, s. 51-62.
- ESSELBORN, K. (2008): Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten „interkulturellen Literaturwissenschaft“, w: DURZAK, M. / KURUYAZICI, N. (ed.) *Die andere deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*, Würzburg, s. 11-22.
- FINDEISEN, H. (2007): *Zwischen Hochseil und Hölle. Das Erbe der Schriftstellerin Aglaja Veteranyi*. SWR – *Leben – Manuskriptendienst*. Sendung vom Freitag, den 9. März 2007 in SWR2, w: <http://www.swr.de/swr2/service/audio-on-demand/-/id=661264/did=1926742/z7a6wj/index.html> (14.10.2012).
- FUCHS, R. (2007): Exkurs: Ein eigenes Frauenzimmer? Die aktuelle Situation nach 2000, w: RUSTERHOLZ, P. / SOLBACH, S. (ed.) *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart, Weimar, s. 425-434.

⁷ Das Zitat entstammt einer der vielen Postkarten, die die von Aglaja Veteranyi und Rene Oberholzer gegründete Kunstgruppe „Wortpumpe“ herausbrachte. Das Abbild der Postkarte in: A. Veteranyi (2009: 187).

- HAASE, C. (2008): Transkulturalität, Hybridität, Postnationalität: Anmerkungen zu einem Diskurs über Literatur von Migranten in Deutschland, w: PÖRKSEN, U. / BUSCH, B. (ed.) *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur: Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*, Göttingen, s. 34-39.
- KRISTEVA, J. (1990): *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt / Main.
- LESZCZYŃSKA, K. (2009): Wstęp, w: VETERANYI, A.: *Kto znajduje, źle szukał*. W przekładzie, opracowaniu i ze wstępem Katarzyny Leszczyńskiej, Wołowiec.
- MARTI, K. (1996): *Die Schweiz und ihre Schriftsteller – die Schriftsteller und ihre Schweiz*, Zürich.
- MOHR, P. (2002): Der Tod ist allgegenwärtig. „Das Regal der letzten Atemzüge“ – literarisches Vermächtnis von Aglaja Veteranyi, w: http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=5261 (14.10.2012).
- NEUDECKER, N. (2004): Ich weiss nicht, was eine Muttersprache ist, w: *Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, t. 85, s. 35.
- ROTHENBÜHLER, D. (1998): Vom abseits in die Fremde: Der Außenseiter-Diskurs in der Literatur der deutschsprachigen Schweiz von 1945 bis heute, w: *Text + Kritik*, t. 9, s. 42-53.
- ROTHENBÜHLER, D. (2004): Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz: Francesco Micieli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi, w: SCHENK, K. (ed.): *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, Basel, s. 51-75.
- SCHIFFERLE, J. (2002/2003): Zwei Autorinnen schauen fern. Aglaja Veteranyi und Herta Müller – zwei aus Rumänien stammende deutschsprachige Autorinnen im Vergleich, w: *Zagreb. Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*, t. 21-22/11 i 23-24/12, s. 169-183.
- VETERANYI, A. (2004 [2002]): *Das Regal der letzten Atemzüge*, München.
- VETERANYI, A. (2005⁵ [1999]): *Warum das Kind in der Polenta kocht*, München.
- VETERANYI, A. (2009): *Kto znajduje, źle szukał*. W przekładzie, opracowaniu i ze wstępem Katarzyny Leszczyńskiej, Wołowiec.