

RENATA CORNEJO

***Warum das Kind in der Polenta kocht* – ‚Unheimliche Heimat(en)‘ bei Aglaja Veteranyi**

Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) thematisiert die misslungene Integration der Ich-Erzählerin, einer Zirkusnomadin, die in der materiell gesicherten Umgebung der neuen Heimat Schweiz als Künstlerin Fuß zu fassen versucht. Der Beitrag untersucht, welche Rolle die Emotionen bei der Gestaltung von Identität und Heimaträumen spielen und inwiefern sich die neue, vielversprechende Heimat für die Hauptfigur nach und nach als ‚unheimlich‘ herausstellt. Parallel dazu wird im Text den Spuren von innerer Verunsicherung und Angst sowie der Gewalttätigkeit in der Familie nachgegangen, die allmählich durch die Freilegung der verdrängten Kindheitserinnerungen der Ich-Erzählerin ‚zur Sprache gebracht‘ werden und dazu führen, dass sich das auf den ersten Blick positiv konnotierte Gegenbild zur Schweiz – das Bild der rumänischen ‚Zirkus-Heimat‘ – schließlich ebenfalls als ‚unheimliche Heimat‘ entpuppt.

1 „Hier ist jedes Land im Ausland.“

„Heimat bedeutet für verschiedene Leute Verschiedenes“, lauten die lakonischen Worte des *Heimkehrers* von Alfred Schütz (zitiert nach GERHARDT u.a. 2007: 9). Heimat als ein Wort von großer Bedeutungsvielfalt, Unschärfe und Mehrdeutigkeit entzieht sich einer klaren Definition bzw. bietet eine ganze Palette an Definitionen je nach dem, von welcher Perspektive aus der Blick auf die ‚Heimat‘ gerichtet wird. Statt definitorischer Verständlichkeit „im Sinne von etwas klar und eindeutig zu Definierendem“ lässt sich Heimat vielmehr als „Assoziationsgenerator“ begreifen (ebd.). Dabei sind vor allem die Kategorien vom Räumlichen und Sozialen von zentraler Bedeutung. Bei Greverus erfährt der Begriff Heimaträume eine territoriale Konnotation. In ihrer Publikation *Der territoriale Mensch* entwickelt sie die Idee, dass die Heimaträume dadurch geschaffen werden, dass sich der Mensch einen Raum aktiv aneignet und sich in ihm einrichtet bzw. diesen zur ‚Heimat‘ macht (vgl. GREVERUS 1972: 382).

Bausinger fokussiert dagegen den sozial-psychologischen Aspekt, wenn er Heimat als „Ort tiefsten Vertrauens“ bzw. als „Welt des intakten Bewusstseins“ versteht, somit ist für ihn Heimat „nicht nur eine Basis für Identität, sondern gewissermaßen das Wesen der Identität“ selbst (BAUSINGER 1980: 13). Bastian macht schließlich in ihrem Heimatbegriff – außer der räumlichen und sozialen Komponente – auf die emotionale Konnotation des Begriffs aufmerksam. Der Begriff Heimat sei vom Selbstbild des Menschen abhängig, das sich im Laufe seines Lebens (seit seiner Kindheit) stets entwickelt und das primär an Gefühle gebunden ist. Diese werden auf seine Lebenswelt übertragen, wobei die Erfahrungen von Vertrautsein und Nichtvertrautsein, von eigen und fremd eine entscheidende Rolle spielen und die Beziehung des Individuums zu seiner Umwelt, auf welche die ‚heimatlich‘ besetzten Gefühle projiziert werden, maßgeblich prägen (vgl. BASTIAN 1995: 48).

Während sich die bisherige Heimatforschung vor allem eingehend mit einem Zeit-Raum-Identität-Verhältnis beschäftigt, bezieht die Perspektive des Spatial Turns auch die literarischen Repräsentationen von Macht und Heimat, von Raum und Gefühl sowie die Verflechtungen und Verschiebungen eines Heimatbegriffs ein, der aus sozialen und symbolischen menschlichen Interaktionen hervorgeht. Die kulturwissenschaftliche Perspektive rückt schließlich eine weitere Trias in den Mittelpunkt, und zwar Verlust – Distanzierung – Reflexion:

Zum einen handelt es sich bei den vielen Heimat-Thematisierungen um Reaktionen, die [...] immer dann auftreten, wenn [...] das Subjekt in Gefahr zu sein scheint. Zum zweiten hat man es mit kognitiven, denkerischen Bewegungen zu tun, so dass diese Reflexe oft in der Form [...] von Zeitdiagnosen auf höchstem Niveau erscheinen. Drittens lässt sich Reflexion ganz im Sinne ihrer etymologischen Herleitung, als ‚Zurückwendung‘ bzw. als ‚Zurückbiegung‘ (von lat. *reflectere*) fassen [...]. (GERHARD u.a. 2007: 11)

Diese ‚Zurückwendung‘ meint nicht nur die Rückkehr zum Vorherigen, sondern die komplexe Dynamik einer individuellen Heimatbeziehung, die durch innere und äußere Bewegungen in Zeit und Raum einen neuen Blick auf die vorher vertraute Heimat zur Folge hat. Bei diesem reflexiven Distanzierungsprozess von einer vertrauten Ordnung durch die Begegnung mit einer anderen spielen die literarischen Erinnerungsräume eine entscheidende Rolle. Dies ist auch der Fall im autobiographisch geprägten Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* von Aglaja Veteranyi, in dem durch die Erinnerungen auf Grund eines reflexiven Distanzierungsprozesses der Ich-Erzählerin Heimaträume konstruiert und zugleich dekonstruiert werden, so dass nicht nur die neue nichtheimische

Heimat unheimlich bleibt, sondern auch die verlassene ‚heimatliche‘ Heimat unheimlich wird.

2 „In jeder Sprache heißt dasselbe anders.“

Aglaja Veteranyi (1962–2002) kann als eine besondere literarische Erscheinung betrachtet werden, nicht nur wegen ihrer bewegten Biographie. In Bukarest geboren entstammt Aglaja Veteranyi einer rumänischen Familie von Zirkusartisten – eines Clowns und einer Akrobatin. Als sie fünf Jahre alt war, floh die Familie aus Rumänien, schlug sich in mehreren Ländern mit ihrem Zirkuswagen durch und ließ sich schließlich 1977 in der Schweiz nieder. Aufgewachsen im kosmopolitischen bzw. transkulturellen Bukarest (BUCIUMAN 2012a: 37) sprach Veteranyi Rumänisch und Spanisch, doch blieb sie durch den häufigen Ortswechsel Analphabetin und lernte die gesprochene und geschriebene deutsche Sprache später autodidaktisch. Sie lebte als freie Schriftstellerin und Schauspielerin in Zürich, bis sie sich 2002 das Leben im Zürichsee nahm.

Ihr Debütroman *Warum das Kind in der Polenta kocht*, der ihr 1999 zum literarischen Durchbruch verhalf und sich als eine „semi-fiktionale Mikro-Biographie“ (GIESER 2006: 2¹) lesen lässt, ist ein erschütterndes und emotional nahegehendes Zeugnis eines gescheiterten Integrationsversuchs. Der Roman skizziert tragisch-komische Szenen aus dem Leben einer Zirkusfamilie nach deren Flucht aus der kommunistischen Diktatur Rumäniens in den ‚freien‘ Westen und wird aus der Sicht einer namenlos bleibenden Tochter erzählt, die während der Handlung vom Kind zu einer jungen Frau heranwächst. Der ganze Text ist als eine erinnernde Lebensbeschreibung des Familienalltags konzipiert und inszeniert in thematischer Hinsicht die ‚doppelte Flucht‘ eines Migrantenkindes: zum einem die Flucht mit der Familie aus Rumänien ins Ausland, zum anderem den persönlichen Aufbruch des Kindes aus dem Ghetto der Familie bzw. aus dem Zirkuswohngewagen, der für die Ich-Erzählerin die Heimat verkörpert. Gieser deutet diese Loslösung von festgefahrenen familiären Strukturen als notwendige Voraussetzung für einen Individuationsprozess der Hauptfigur, der – poetologisch betrachtet – gleichzeitig einen künstlerischen Entwicklungsprozess darstellt (vgl. ebd. 2f.).

Eine wichtige Rolle fällt dabei der Sprache zu. Veteranysis Wahl der deutschen Schriftsprache für ihr literarisches Projekt, die in der vielsprachigen

1 Die Seitenangaben beziehen sich auf die online verfügbare PDF-Datei.

Schweiz als neutral, artifizuell und offiziell gilt, versinnbildlicht in diesem Fall laut Gieser

den konventionellen Charakter einer jeden Sprache, wobei die Schweiz der Ort ist, an dem (auch linguistische) Fremdheit sesshaft werden kann. Darüber hinaus verrät eine Schriftsprache, anders als die gesprochene, nicht unmittelbar die Herkunft und nationale Zugehörigkeit eines Benutzers. (Ebd. 4)

„IN JEDER SPRACHE HEISST DASSELBE ANDERS.“ (VETERANYI 2003: 87)² Anhand der Ich-Erzählerin veranschaulicht Veteranyi, inwiefern der Erwerb des Deutschen als Umgangs- und Schriftsprache die konsequente Folge einer Entscheidung zur Sesshaftigkeit sowie mit dem Wunsch nach einer partiellen Integration in die soziale Umwelt und nach einem kulturellen Wertaustausch mit dem Gastland verbunden ist. Auf der Plot-Ebene wird die Abkehr von der Muttersprache mit der Abkehr von der ‚bildungsfeindlichen‘ Mutter begründet, die der Meinung ist, dass das Leben selbst der einzige notwendige Lehrmeister sei (V: 62) und die Bücher nur dumm machen (V: 161). Die verbohnte Haltung der Mutter dem Erlernen von fremden Sprache(n) gegenüber hat jedoch weniger mit ihrem eigenen sprachlichen (Un)Vermögen zu tun, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte, sondern ist vielmehr als eine bewusste Verweigerungsstrategie zu deuten, denn Sprache ist Macht. Sie selbst bedient sich der Sprache als Machtmittel innerhalb ihres kleinen ‚Familienreiches‘, wenn sie zur einzigen Familiensprache ‚ihre‘ Sprache (Rumänisch) erhebt, obwohl der Ehemann eine andere Sprache (Ungarisch) spricht und die Kinder es gern lernen würden:

Mein Vater hat eine andere Muttersprache als wir, er war auch in unserem Land ein Fremder. [...]

Seine Muttersprache klingt wie Speck mit Paprika und Sahne. Sie gefällt mir, aber er darf sie mir nicht beibringen.

Wenn er mit uns reden will, soll er unsere Sprache sprechen, sagt meine Mutter. (V: 50)

So stellt die neue Sprache eine Gefährdung der bestehenden familiären Machtkonstellations für die Mutter dar, für die Ich-Erzählerin bietet sie jedoch neue Entfaltungsmöglichkeiten. Obwohl die Wahl der Schriftsprache Deutsch für die Tochter so gesehen eine rein pragmatische ist, steht sie zugleich für ihren Willen, durch das autodidaktische Erlernen der neuen Sprache den Prozess einer kulturellen Neuorientierung und der Loslösung von der Familie einzuleiten.

2 Im Folgenden wird die Quelle uner der Sigle „V“ im laufenden Text angegeben.

Dieses Bemühen weist auf ihr gestörtes Verhältnis zur eigenen Familie und Herkunft hin, andererseits bleibt sie jedoch an ihre Herkunft und Heimat durch Erinnerungen ihrer Mutter sowie durch Erinnerungen an vertraute Gerüche und Geschmäcke stark identitätsstiftend gebunden: „Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter. Mein Vater sagt, an den Geruch seines Landes erinnert man sich überall, man erkennt ihn aber nur, wenn man weit weg ist.“ (V: 10)

3 „Gott ist immer sehr hungrig.“

Riechen und Schmecken sind als Kategorien der sinnlichen Wahrnehmung bestimmend für alle Beziehungen zwischen Ich und Umwelt, der Geruchs- und Geschmackssinn bzw. Essrituale werden zur einigenden, fast magisch anmutenden Kraft: „AM LIEBSTEN HABE ICH GESCHICHTEN MIT MENSCHEN, DIE ESSEN ODER GEKOCHT WERDEN.“ (V: 75) Die Ich-Erzählerin bekommt von der älteren Halbschwester während der Abendvorstellung im Zirkus zur Ablenkung die Geschichte vom Kind erzählt, das in der Polenta kocht. Die Ich-Erzählerin erfindet selbst mehrere Varianten derselben Geschichte, um für sich zu begründen, warum das Kind in der Polenta kocht – das Kind versteckt sich im Maissack, weil es Angst hat; das Kind ist allein und will mit der Polenta spielen; das Kind ist gestorben und Gott kocht es in der Polenta (vgl. V: 74); das Kind kocht in der Polenta, weil es andere Kinder quält (V: 94); das Kind kocht in der Polenta, weil es der Mutter eine Schere ins Gesicht gesteckt hat (V: 115) oder weil es eine Stimme voller Steine hat (V: 169).³ Das Essen, wofür der kochende Topf steht, dient einerseits zur Überwindung der Angst um die Mutter, die als Zirkusakrobatin an den Haaren am Zirkusdach hängt und bei jeder Vorstellung abstürzen kann, andererseits zur Überwindung der Verunsicherung im fremden Land sowie zur Konstruktion familiärer Vertrautheit und Geborgenheit, denn die Familie lebt in ständiger Angst vor der Verfolgung durch die Securitate, deren Handlangern einige in Rumänien verbliebenen Familienmitglieder bereits zum Opfer gefallen sind.

3 Schönborn deutet die Variationen des Polenta-Märchens im Hinblick auf ihre Funktion im Text. Dazu zählt sie die magische Funktion (Bannung des Schreckens um den tabuisierten Tod), die therapeutische Funktion des Erzählens (Verschiebung von der Angst um den Anderen auf die Sorge um sich selbst bis hin zum Sinnbild der eigenen Leidensgeschichte, die ihren Ausdruck in aggressiver Gewaltphantasie gegen die abwesende Mutter findet) und narrative Funktion als Metaebene für das Ende des Erzählens (Stimme voller Steine), wenn es – als Zeichen eines unsagbaren Leidens – zum Versagen der erzählenden Ich-Stimme kommt (vgl. SCHÖNBORN 2012: 165–167).

Leitmotivisch wird demensprechend im Text auf einen „immer hungrigen“ Gott rekuriert:

In jeder neuen Stadt grabe ich ein Loch in die Erde [...], stecke meine Hand hinein, dann meinen Kopf und höre, wie Gott unter der Erde atmet und kaut. [...]

GOTT IST IMMER SEHR HUNGRIG.

Er trinkt auch gerne von meiner Limonade, ich stecke einen Halm in die Erde und gebe ihm zu trinken, damit er meine Mutter beschützt. (V: 75)

Durch regelmäßige, gut schmeckende und wohlriechende Opfergaben muss Gott ständig bei Laune gehalten werden, damit er die Familienmitglieder beschützt. Einem Opferungsritual gleicht auch das Schlachten eines Huhnes für die Hühnersuppe nach der erfolgreichen Abendvorstellung: „Ich warte den ganzen Tag auf die Nacht. Wenn meine Mutter nicht abstürzt von der Kuppel, essen wir nach der Vorstellung gemeinsam Hühnersuppe“ (V: 25), kommentiert die Ich-Erzählerin das abendliche Familienritual. Das geopfte Huhn lässt unweigerlich an das Heilige Abendmahl und das geopfte Lamm denken, welches bis zur nächsten Zirkusvorstellung die Angst vor dem Absturz und vor dem Tod der Mutter fernhalten soll. Das ritualisierte Abendmahl mit der Hühnersuppe gleicht somit einem religiösen Zelebrieren und heidnischer Opfergabe und hat weniger mit einer Parodie der gottesdienstlichen Abendmahlfeier zu tun, wie Buciuman meint (vgl. BUCIUMAN 2012b: 41f.), obwohl manche Szenen grotesk anmuten können (so z.B. als die Mutter das Huhn in der Hotelbadewanne selbst schlachtet, damit es „frisch“ ist). Durch die gemeinsamen Mahlzeiten und Essrituale wird die Zusammengehörigkeit innerhalb der Familie und ihre Verbundenheit mit dem Herkunftsland feierlich immer wieder beschworen – ein Prozess, der stete, ritualisierte Erneuerung bedarf – denn „[d]er 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.“ (V: 10) Hier wird ein ungebrochenes Heimatbild entworfen, dessen Glaubwürdigkeit durch die Stimme der Ich-Erzählerin noch nicht unterlaufen wird: Die ständig sich auf Wanderschaft befindende Zirkusfamilie gehörte auch in ihrem eigenen Land zur marginalisierten Randgruppe, die sich territorial nicht ‚beheimaten‘ kann. So reduziert die Ich-Erzählerin (nach der Steigerung des von Anfang an bestehenden Fremdheitsgefühls durch das Ankommen in einem kulturell und sprachlich fremden Land) ihr Zuhause – räumlich, zeitlich und emotional – auf einen hermetisch abgeschlossenen Raum eines Zirkuswagens, in dem mittels erzählter Geschichten und (mit)geteilter Erinnerungen die verlassenen oder mittlerweile verstorbenen Familienangehörigen wieder lebendig werden

und in dem durch den Geschmackssinn und olfaktorische Wahrnehmung der Begriff Heimat sinnlich erfahren und mit positiven Emotionen immer neu belegt werden kann.

4 „Meine Familie ist im Ausland wie ein Glas zerbrochen.“

Die Brüche dieser Heimat-Konstruktion werden erst nach und nach im Text sichtbar gemacht, zunächst einmal funktioniert der Zirkuswagen als Identifikationsfläche und Möglichkeit der fortwährenden Selbstvergewisserung. Diese ist, wie der innere Zusammenhalt, innerhalb der Familie besonders wichtig. Die Zirkusfamilie hatte schon vor Jahren ihre rumänische ‚unheimliche Heimat‘ (geprägt durch Überwachung und Repressionen der Securitate, problematische Versorgungslage, defizitäre medizinische Versorgung etc.) illegal verlassen und ließ sich in einer neuen Heimat nieder, in der man zwar „fürs Einkaufen keine Zeit, nur Geld“ braucht (V: 12) und in der sie „wie im Paradies“ (V: 34) lebt, sie bleibt hier jedoch sprachlich und kulturell fremd und ihre Mitglieder stärker auf einander angewiesen. Der familiäre Zusammenhalt wird zu einer (Über)Lebensnotwendigkeit und der familiäre Besitz – „in einem großen Koffer mit viel Zeitungspapier eingepackt“ (V: 20) – zum Symbol der Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Diese stellt sich die Familie (Mutter) in einem großen, luxuriösen Haus mit Schwimmbad mit einem riesigen Wohnzimmer als ‚Herz‘ vor, in dem die berühmte und bewunderte Sophia Loren (das Vorbild für eine künftige Schauspielkarriere der Tochter im Traumland Schweiz) als willkommener Gast jederzeit ein- und ausgeht (vgl. ebd.).

Doch die Realität ist eine ganz andere und die Familienbande zerbricht sehr bald daran – an den neuen Herausforderungen, an den Vorurteilen ihrer Umgebung und der Gefühlskälte Schweizer Ämter, an der Unfähigkeit sich anzupassen und ihre gewohnte Lebensart zu ändern, an der Unmöglichkeit ihre Träume weiter zu träumen. Zunächst werden die Kinder von den Eltern getrennt und beide Mädchen, die Erzählerin und ihre Halbschwester, in einem Schweizer Kinderheim untergebracht, in dem der überall präsenste Geruch nach Desinfektionsmittel das sterile und somit für Kinder ungeeignetes Milieu unterstreicht. Auch diese Welt wird von der Erzählerin sinnlich erfasst und ‚abgetastet‘. Der Abschied von der Mutter fühlt sich wie „Hungergefühl“ an, das Essen im Heim als „ungenießbar“: „DAS ESSEN SCHMECKT HIER WIE DAS ABBAUEN DES ZIRKUSZELTES“ (V: 96) – eine bildliche Vorankündigung des bald darauffolgenden Zerfalls der ganzen Familie. Nach der Trennung der Kinder von den Eltern kommt es zur Trennung des Vaters

von der Mutter (der mit der leiblichen Tochter eine Beziehung eingegangen ist) und infolgedessen auch zur Trennung der beiden Schwestern, denn der Vater nimmt die ältere Halbschwester nach Frankreich mit. Die in der Schweiz zurückgebliebene Mutter erleidet einen schweren Unfall, kann mit ihrer Haar-Nummer im Zirkus nicht mehr auftreten und verfällt in Depressionen und Alkoholismus. Schließlich reißt auch die bis dahin feste, wenn auch durchaus problematische und angespannte Beziehung zwischen Tochter und Mutter ab.⁴ „ICH ERINNERE MICH NICHT, WIE MEINE MUTTER FRÜHER GEROCHEH HAT“ (V: 123), muss die Ich-Erzählerin, die inzwischen eine junge heranwachsende Frau geworden ist, feststellen. Mit der folgenden Abnabelung von der Mutter bricht die letzte familiäre Verbindung ab, doch statt Befreiung hat sie das Gefühl selbst „ABZUBRÖCKELN“ (V: 137). Nicht zu Unrecht deutet Buciuman diese Passage als einen totalen Selbst- und Heimatverlust der Hauptfigur (BUCIUMAN 2012b: 42), der für die ganze Familie symptomatisch ist. „MEINE FAMILIE IST IM AUSLAND WIE GLAS ZERBROCHEN“ (V: 132) lautet das lakonische Kommentar der Hauptfigur zu diesem gänzlich misslungenen Integrationsversuch einer Nomadenfamilie.

5 „Ob man schon während des Fallens vor Schreck stirbt?“

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in diesem beeindruckenden und zugleich äußerst bedrückenden Text von Aglaja Veteranyi der Heimatbegriff auf drei verschiedenen Ebenen konstruiert und gleichzeitig parallel dekonstruiert wird, wobei sich das vertraute Zuhause schrittweise als ‚unheimliche‘ Heimat entpuppt.

Die erste Ebene bilden die Erinnerungen an die verlassene rumänische Heimat, an die sich die Ich-Erzählerin nicht mehr selbst erinnert, da sie noch zu klein war, sondern deren Bild durch die Erinnerungen und Erzählungen der Familienmitglieder aufrechterhalten, tradiert und weitergegeben wird. Der Text setzt sich aus naiv kindlichen Gedanken der Hauptfigur und unreflektierten Wiedergaben der Gedanken und Erzählungen von anderen Figuren durch die Erzählerin zusammen, die durch unerwartet tiefsinnige Kommentareinschübe der Erzählerin (bei der Beibehaltung der Kinderperspektive) unterbrochen werden (häufig in Kapitalschrift gesetzt und vom übrigen Text visuell abgesetzt). Trotz der unkonventionellen visuellen Gestaltung des Gesamttextes sind die Übergänge zwischen der Gedankenwiedergabe der Erzählerin und den anderen

4 Auf die Problematik der Mutter-Tochter-Beziehung in Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht* geht näher Tanja Becker in ihrer Studie ein (vgl. BECKER 2010: 227–232).

Figuren im Text fließend und die Nahtstellen häufig nicht markiert, so dass die eigentlichen Aussagen durch ihre eigene Widersprüchlichkeit in Frage gestellt werden („Aber im Ausland dürfen wir gläubig sein, obwohl es hier fast keine orthodoxen Kirchen gibt.“ V: 37) oder – wie schon erwähnt – durch die eingeschobenen Kommentare der Ich-Erzählerin auf eine andere, (selbst)reflexive Ebene gehoben:

Das Essen meiner Mutter riecht zwar auf der ganzen Welt gleich, es schmeckt aber im Ausland anders, wegen der Sehnsucht. [...] (V: 12)

Die rohe Zwiebel schmeckt mir am besten, wenn ich sie mit der Faust zerdrücke. Dann spickt das Herz raus.

Orangen mag ich nicht, obwohl es sie in meinem Land nur zur Weihnachten gibt. Mein Vater isst am liebsten Rührei mit Tomaten drin.

DAS AUSLAND VERÄNDERT UNS NICHT. IN ALLEN LÄNDERN ESSEN WIR MIT DEM MUND. (V: 15f.)

So wird z. B. eine duftende und schmeckende Heimat in Rumänien evoziert⁵ und beschworen, deren ‚Unheimlichkeit‘ erst im Kontrast der kindlich naiven Erzählperspektive mit der lakonischen Wiedergabe von Erzählungen und Erinnerungen der Erwachsenen über die dort herrschenden Zustände generiert wird:

Hier kann man alles kaufen, sagt mein Vater, wir werden bald so reich sein, daß uns alle fürchten.

Seit unserer Flucht wird Onkel Petru im Gefängnis gefoltert. Und Onkel Nicu wurde vor seiner Wohnungstür erschlagen. (V: 53)

Als zweite ‚unheimliche Heimat‘ wird nach und nach das zunächst als familiäre Idylle konzipierte Heimatbild der Zirkuswelt entblößt, die durch Geschmacks- und Geruchsinn und durch ritualisierte Mahlzeiten in ihrem Zusammenhalt und ihrer Beständigkeit bekräftigt wird. Der hermetisch abgeschlossene Zirkuswohnen, der für das Zuhause steht und für die Hauptfigur einen sicheren Zufluchtsort und Ankerpunkt darstellt, wird im Laufe des Textes sowohl durch die eigenen Erinnerungen der Ich-Erzählerin als auch

5 Kondrič Horvat sieht das Konzept der Heimat in *Warum das Kind in der Polenta kocht* in der Tradition des Surrealismus und Existentialismus verankert, da die Hauptfigur die Heimat zunächst mit dem Geruch im Wohnwagen identifiziert, später im Hotelzimmer mittels eines blauen Tuches als Meer in einem mythischen Raum imaginiert und schließlich in einem dritten Raum zu finden hofft – in ihrem eigenen Körper. Doch der entzieht sich ihrer Gewalt, denn nicht sie, sondern die besitzergreifende Mutter hat totale Kontrolle darüber, was u.a. auch zur Selbstverstümmelung der Hauptfigur führt (vgl. KONDRİČ HORVAT 2010: 285f.)

durch die Wiedergabe der Erinnerungen von Verwandten allmählich subversiv unterlaufen und ins ‚Unheimliche‘ verkehrt: Nicht eine ‚heile Welt‘ eines Zirkuswagens, sondern Schläge, körperliche Gewalt, sexueller Missbrauch, Inzest und Alkohol prägten das Zusammenleben der Familie sowie die ganze Kindheit der Hauptfigur:

Mein Vater ging auf meine Mutter los. Sie schrie.

Ich schlug auf meinen Vater ein. Er drehte sich um.

Peng!

Mein Gesicht quoll wie ein Brotteig auf, und meine Mutter mußte mich in der nächsten Stadt zum Arzt bringen.

Bei meinem Vater gibt's oft eine Schlägerei. In seinem Land, aus dem er kommt, ist das üblich. [...] (V: 47)

Wir wurden nicht geschlagen.

Daran merkte ich, daß es uns hier besser geht als zu Hause. (V: 49)

Wie Meyer bemerkt (vgl. MEYER 2016: 225), wird im Text durch paradoxe Aneinanderreihung verschiedener Versionen der Familiengeschichte (der Großvater sei Grieche, Rumäne, Bauer, Türke, Jude, Adliger, Zigeuner, Orthodoxer – V: 57) auf die Unzuverlässigkeit der Erzählerin hingewiesen – auf den ersten Blick der kindlich-naiven Ich-Erzählerin, in Wirklichkeit jedoch der Mutter: „UNSERE GESCHICHTE KLINGT BEI MEINER MUTTER JEDEN TAG GANZ ANDERS.“ (Ebd.) Es ist die Mutter, die das schwache Familienkonstrukt zusammenzuhalten versucht und der sozialen Isolation in der Fremde nicht standhalten kann, so dass aus dem anfangs schützenden Mikrokosmos der Zirkuswelt letztendlich ein „bedrohendes Gefängnis“ wird, „was die schwelende Gewalt in der Familie zu einem offenen Ausbruch kommen lässt“ (MEYER 2016: 226).

Als die dritte ‚unheimliche Heimat‘ entpuppt sich schließlich auch die mit großen – und wie sich sehr bald zeigt – unrealistischen Erwartungen verbundene neue Heimat Schweiz, an deren Sozialisierungs- und Integrationsbemühungen die Hauptfigur und ihre ganze Familie allmählich „wie Glas“ zerbricht. Angekommen mit Hoffnung auf ein besseres Leben müssen sie bald feststellen, dass sie zwar nicht mehr hungern oder „berufsmäßig“ Schlange stehen müssen (vgl. V: 12), hier jedoch keine bessere Zukunft auf sie wartet und das erhoffte Glück und Selbstrealisierung ausbleibt. Auch das „Paradies“ kann keine Wunder bewirken:

Ich bin älter als die Kinder im Ausland.

In Rumänien werden die Kinder alt geboren, weil sie schon im Bauch der Mutter arm sind und sich die Sorgen der Eltern anhören müssen.

Hier leben wir im Paradies. Ich werde deswegen aber trotzdem nicht jünger.
(V: 34)

Doch daran zerbricht man nicht: „Die Menschen suchen das Glück wie unser Blut das Herz. Wenn kein Blut mehr zum Herzen fließt, trocknet der Mensch aus, sagt Vater. Das Ausland ist das Herz. Und wir das Blut.“ (V: 39) Als eine nomadenhafte Zigeunerfamilie, die mit ihrem Zirkuszelt und -wagen die halbe Welt bis nach Afrika bereist hat und nun in der Schweiz angekommen zu sein glaubt und sesshaft werden will, tut sie sich schwer mit der Sozialisation in einer Gesellschaft, deren strikte und rigide Regeln ihr, genauso wie auch die Sprache und Lebensweise, fremd sind. Das Leitmotiv der an den Haaren im Zirkuszelt hängenden Mutter, um die die Tochter Todesangst auszustehen hat, signalisiert, was kommen muss: „SORGEN SCHWÄCHEN DIE HAARE.“ (V: 41) Nachdem die Mutter einen Unfall erleidet, reißen symbolisch alle Stricke – auch zwischen der Mutter und Tochter. Nach den traumatisierenden Erziehungsmaßnahmen im Kinderheim ist es die eigene Mutter, die sich der entwürdigenden Praktiken des Show Business zu bedienen weiß, um ihren Tagesbedarf an Alkohol zu decken und nach wie vor ihren Traum zu träumen, dass aus ihrer Tochter einmal eine ‚echte‘ Künstlerin sein wird. Der metaphorische Satz „ICH LASSE MEINE HAUT AUF DEN BODEN FALLEN“ (V: 85), mit dem die Hauptfigur ihre Sozialisation im Kinderheim beschreibt, bekommt jetzt eine fast wortwörtliche Bedeutung, da im Varieté nicht ihr Talent und ihre Tanzkunst gefragt sind, sondern nur ihr jugendlich aussehender weiblicher nackter Körper. Zum Schluss führt der Weg die Erzählerin, nachdem sie neun Monate Sprachschule absolviert und sich einer für sie zutiefst beschämenden Prüfung in Allgemeinbildung vor einer Beratungskommission unterzieht, endlich vor die Aufnahmekommission einer Schauspielschule, die ihre künstlerische Begabung beurteilen soll:

Ich spielte die Bettszene von Pepita und die lustige Witwe. Nackt musste ich mich aber nicht ausziehen. Für den klassischen Bereich hatte Frau Schnyder mit mir die Heilige Johanna eingeübt.

Vor den Szenen machten die Lehrer Übungen mit uns.

Alle Schüler standen im Kreis, bewegten sich wie Tiere und machten Geräusche.

Ich machte den Spagat, tanzte Flamenco und sang ein Lied von Raffaella Carrà.

(V: 184)

Das Urteil, das sie zu hören bekommt, ist zugleich das Urteil über ihre Zukunft als Künstlerin und über die Möglichkeit ihrer Integration als Mensch im neuen Land. Nicht das Talent entscheidet, sondern die Anpassungsfähigkeit an die an sie gestellten Erwartungen. Der Kreis schließt sich damit auf eine

‚unheimliche‘ Art und Weise, als sie zu hören bekommt: „Es tut uns leid, aber wir sind hier nicht im Zirkus.“ (V: 185) – ein Fazit, das ihrem Traum von einer Schauspielkarriere und einem ‚besseren Leben‘ in der neuen Heimat endgültig ein Ende setzt.

In einer als Traum inszenierten Filmsequenz am Ende des Romans lässt die Ich-Erzählerin in einer versöhnlichen (Todes)Vision den Vater, die Mutter, ihren toten Hund Boxi, den Zirkusdirektor, ihre Großmutter, den Schutzengel und den lieben Gott auftreten, der traurig ein ungarisches Lied auf der Geige spielt:

Die Großmutter steht am Fenster und winkt, sie hat für Gott Polenta gekocht. [...] (V: 187)

Der Zirkusdirektor erscheint und sagt: Aus Liebe zu den armen Menschen isst Gott Polenta. Er ist selber Ausländer, der von Land zu Land zieht. Er ist traurig, weil er wieder eine große Reise vor sich hat. [...]

In der nächsten Szene sitzen Gott, die Großmutter und der Schutzengel am Tisch und essen zum Abschied Polenta.

Zum Schluß steht die Großmutter an der Tür und winkt.

THE END (V: 188f.)

Literaturverzeichnis:

- BASTIAN, Andrea (1995): *Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*. Tübingen: Niemeyer.
- BAUSINGER, Hermann (1980): „Heimat und Identität“. In: *Heimat. Sehnsucht nach Identität*. Hrsg. v. Elisabeth Moosmann. Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1980, S. 12–29.
- BECKER, Tanja (2010): „Vor allem starb ich an meiner Mutter, die mir aus dem Gesicht wuchs“: Mutter-Tochter-Beziehungen bei Herta Müller und Aglaja Veteranyi. In: *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. v. Anna-Maria Pălimariu u. Elisabeth Berger. Konstanz: Hartung-Gorre, S. 222–233.
- BUCIUMAN, Veronika (2012a): Artikulationsbilder der Transkulturalität in der zugewanderten deutschsprachigen Literatur rumänischer Herkunft. In: *Aussiger Beiträge* 6 (2012), S. 33–48.
- BUCIUMAN, Veronika (2012b): „Mein Land riecht [...] wie das Essen meiner Mutter.“ Heimatvisionen in Herta Müllers *Atemschaukel* und in Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht*. In: *Germanistische Beiträge* 31/2012, Sibiu, S. 27–44.

-
- GERHARDT, Günther/ GEISLER, Oliver/ SCHRÖTER, Steffen (2007): Heimatdenken. Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung. In: Dies.: Heimat. Konjunkturen und Konturen eines umstrittenen Begriffs. Bielefeld: Transkript, S. 9–13.
- GIESER, Laura (2006): Heimatlose Weltliteratur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi. In: Germanica 38/2006, S. 63–85 [Online-Version]. URL: <https://journals.openedition.org/germanica/409> [06.12.2018].
- GREVERUS, Ina Maria (1972): Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- KONDRIČ HORVAT, Vesna (2010): Familienbilder als Zeitbilder bei Franco Supino und Aglaja Veteranyi. In: Familienbilder als Zeitbilder. Hrsg. v. Beatrice Sandberg. Berlin: Frank & Timme, S. 281–292.
- MEYER, Sandra Annika (2016): „Meine Familie ist im Ausland wie Glas zerbrochen“. Heimatverlust und Identitätsstiftung in transkulturellen Familiennarrativen. In: Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Goran Lovrić u. Marijana Jeleč. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 219–236.
- SCHÖNBORN, Sibylle (2012): Südosteuropäische Narratologie oder Kulturgeschichte des Erzählens. Zu Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht*. In: Wechselwirkungen. Hrsg. v. Zoltán Szendi. Wien: Praesens, S. 163–173.
- SUREN, Katja (2008): „Am liebsten habe ich Geschichten mit Menschen, die essen oder gekocht werden“. Zur vermeintlich einigenden Kraft des Essens bei Natascha Wodin und Aglaja Veteranyi. In: Interkulturelle Mahlzeiten. Hrsg. v. Claudia Lillge u. Anne-Rose Meyer. Bielefeld: transcript-Verl., S. 171–182.
- VETERANYI, Aglaja (2003): *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: dtv.