

4. Warum das Kind in der Polenta kocht von Aglaja Veteranyi: Eine absolute Heimatlosigkeit

4.1 Einleitung: Fragmente einer zerstörten Kindheit

Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) handelt von einer traumatisierten Kindheit ohne festen Wohnsitz. Er ist durch eine Ästhetik der Reduktion und Repetition charakterisiert, die Komplexität erzeugt und nicht plakativ wirkt. Bereits die typografische Gestaltung mit einigen Sätzen in Großbuchstaben¹ und auffallend vielen Leerstellen deutet darauf hin, dass der Text sprachlich und narrativ einzigartig ist und dass seine Erzählweise mit den gängigen erzähltheoretischen Begriffen schwer zu fassen sein wird. Die kleinen Abschnitte und kurzen Aussagen, aus denen sich der Text zusammensetzt, folgen meist scheinbar zusammenhanglos aufeinander und erzeugen diffuse Assoziationen, sodass es schwierig wird, Zitate überhaupt zu kontextualisieren. Familienbeziehungen sind am Anfang fast undurchschaubar. Nur anhand weniger Hinweise kann der Leser eine Handlung im Ansatz rekonstruieren: Die Familie der Ich-Erzählerin ist aus Rumänien wegen Armut und vor der kommunistischen Diktatur in den Westen geflohen. Die Mutter ist Seiltänzerin, der Vater Clown, und die Erzählerin hat eine ältere Halbschwester.

Der Roman, aus der Kinderperspektive erzählt, besteht aus vier nummerierten Teilen, die je in kleinere Kapitel aufgeteilt sind. Jeder Teil steht für einen Lebensabschnitt der Erzählerin: Im ersten Teil wird das Leben der Familie als Zirkusartisten erzählt, im zweiten sind die zwei Geschwister in einem Heim, im dritten Teil wird die bereits dreizehnjährige Erzählerin zur Stripteasetänzerin und lebt nur noch

1 Szilvia Lengl hat die Verwendung von Großschreibung im Roman analysiert und gezeigt, dass es sich dabei zum Beispiel um Überschriften von Listen, Titel von Büchern oder Filmen und bestimmte Redewendungen handelt. Vgl. Lengl, Szilvia: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Aspekte der interkulturellen Literatur und der Literatur von Frauen in den Werken von Terézia Mora, Zsuzsa Bánk und Aglaja Veteranyi im Vergleich zu den Werken von Nella Larsen und Gloria E. Anzaldúa*. Dresden: Thelem 2012, S. 204-207.

mit ihrer Mutter zusammen, und im letzten Teil bewirbt sie sich erfolglos bei einer Schauspielschule. Der Roman endet mit der Erinnerung an einen Amateurfilm, den der Vater gedreht hat. Die vier Teile stehen für vier Etappen im Leben des Kindes: Zirkus, Heim, Striptease und Schauspiel.

Wie auch für die anderen Romane im Untersuchungskorpus ermöglicht die Lektüre von *Warum das Kind in der Polenta kocht* einen Einblick in eine fiktionalisierte Migration, die von einem früheren ›Dort‹ zu einem jetzigen ›Hier‹ führt. Dass die Orts- und Zeitangaben in diesem Roman meistens nicht identifizierbar sind, wie es etwa in *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji der Fall ist, heißt nicht, dass sie nicht existieren und dass diese Dynamiken für das Verständnis des Textes bedeutungslos wären. Die Entwicklung von der Kindheit über die Adoleszenz zum frühen Erwachsenenalter, von ›vorher‹ zu ›jetzt‹, steht in *Warum das Kind in der Polenta kocht* im Mittelpunkt. Die Migration prägt diesen Prozess der Identitätsbildung. Wegen der Brutalität der Geschichte und der Hektik der verstörenden Erzählweise werden dem Leser weniger Empathiemöglichkeiten gegenüber der Figur angeboten, als dies in den anderen Romanen der Fall ist. Die Position des Lesers ist die eines Zeugen.

Zur Frage nach dem autobiografischen Gehalt zeigt Karl Esselborn, dass sich die Autorin für den Roman größtenteils auf ihre eigenen Lebenserfahrungen bezog.² Als sie sich drei Jahre nach der Veröffentlichung des Romans 2002 im Zürichsee das Leben nahm, war Aglaja Veteranyi 39 Jahre alt. Wenn es in den Paratexten der Erstausgabe³ noch keine Verweise auf den autobiografischen Gehalt des Textes gibt, so wird dieser Aspekt auf dem Rückendeckel der Taschenbuchausgabe⁴ in großen farbigen Buchstaben hervorgehoben: »Der gefeierte autobiographische Roman der einstigen Analphabetin«. Eine Verbindung zwischen dem Lebenslauf der Autorin und dem Text wird damit angedeutet. Da die folgende Analyse sich für die wirkungsästhetischen Potenziale des Textes interessiert, ist es nicht nötig, ihn mit den biografischen Daten in Zusammenhang bringen zu wollen, weil sich dadurch in Bezug auf die Fragestellungen dieser Studie kein Mehrwert ergeben würde. Anders als dann bei *Mehr Meer* von Ilma Rakusa handelt es sich bei den Protagonisten des Romans um fiktive Figuren.

Forschungsbericht

Im Vergleich mit *Musica Leggera* und *Blösch* hat sich in Bezug auf Aglaja Veteranyis Roman eine reife literaturwissenschaftliche Forschungstätigkeit entwickelt, die von

2 Vgl. Esselborn, Karl: *Im Ungesicherten unterwegs: Aglaja Veteranyi*. (2011) In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* Nr. 37, S. 263-286.

3 Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Stuttgart: DVA 1999.

4 Veteranyi, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. [1999] München: btb 2013.

der ästhetischen Relevanz des Textes zeugt und auf welcher die Argumentation des Kapitels aufbauen kann. Zwischen 2004 und 2019 haben sich etwa zwanzig Beiträge mit dem Gegenstand auseinandergesetzt, sodass im vorliegenden Forschungsbericht lediglich Tendenzen aufgezeigt werden können.⁵

Zu den wichtigsten Arbeiten zählt die Monografie von Szilvia Lengl, in der der Versuch unternommen wird, »die zwei Aspekte Interkulturalität und Weiblichkeit zusammenzubringen«⁶. Sie befasst sich mit Autorinnen, die auf Deutsch schreiben und aus Rumänien oder Ungarn kommen. Lengl setzt bei ihrer Analyse von *Warum das Kind in der Polenta kocht* den Fokus auf die Familie als »Mikrokosmos der Gewalt«⁷ und zeigt detailliert auf, wie dieser Aspekt dargestellt wird. Auch Katja Suren befasst sich in ihrer Dissertation mit Veteranyis Roman und analysiert überzeugend die Rhetoriken des Kindlichen.⁸ Sandra Annika Meyer⁹ untersucht ihrerseits an drei Texten¹⁰ die verschiedenen Darstellungsformen von Müttern als Fremdfiguren im Kontext von Flucht, Migration und Exil. Die Entwicklung und die unterschiedlichen Aspekte der Beziehung zwischen der Erzählerin und ihrer Mutter werden detailliert analysiert.

Bei den anderen Beiträgen handelt es sich um einzelne Aufsätze: Daniel Rothenbühler und Bettina Spoerri verweisen auf Homi Bhabha und interessieren sich für den »hybriden Kulturraum«, der im Text Kontur bekommt. Dabei vergleichen sie Veteranyis Roman mit weiteren Texten von Autoren ausländischer Herkunft, die in der Schweiz leben und schreiben.¹¹ Auch Laura Gieser interessiert sich für die Bedeutung der Herkunft der Autorin und sucht im Text nach den Metaphern, »die auf rumänische Sprach- und Denkfiguren zurück zu gehen scheinen«¹². Ne-

5 Vgl. auch die Quellenlage bei Meyer, Sandra Annika: *Grenzenlose Mutterliebe? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur*. Aglaja Veteranyi – Zsuzsa Bánk – SAID. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 121-129.

6 Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. 2012, S. 35.

7 Ebd., S. 211.

8 Suren, Katja: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt. Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi*. Sulzbach: Helmer 2011.

9 Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019.

10 Zusätzlich zu Veteranyis Roman handelt es sich dabei um: Bánk, Zsuzsa: *Der Schwimmer*. Frankfurt a.M.: Fischer 2004. und SAID [Pseudonym]: *Landschaften einer fernen Mutter*. München: C. H. Beck 2001.

11 Vgl. Rothenbühler: *Im Fremdsein vertraut*. 2004; Spoerri, Bettina: *Der hybride (Kultur-)Raum in den Romanen von Yusuf Yesilöz, Aglaja Veteranyi und Catalin Dorian Florescu*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 159-166. Beide Artikel bilden Vorarbeiten für den Sammelband *Diskurse in die Weite*. Vgl. Kamm, Spoerri, Rothenbühler u. D'Amato: *Diskurse in die Weite*. 2010, S. 40-41.

12 Gieser, Laura: *Heimatlose Weltliteratur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi*. (2006) In: *Germanica. Voix étrangères de langue allemande*. Nr. 38, S. 63-86.

ben dem bereits erwähnten Artikel von Karl Esselborn¹³ unternimmt auch Vesna Kondrič Horvat¹⁴ eine Lektüre des Textes, die stark auf das Leben Veteranyis Bezug nimmt, und analysiert dabei den Heimatdiskurs im Vergleich mit Supinos *Musica Leggera*. Den Aspekt der Familie, der im Folgenden auch hier wesentlich sein wird, untersuchen Tanja Becker¹⁵ (zwei Artikel) und Sandra Annika Meyer¹⁶. Weitere Motive wie Einsamkeit¹⁷ oder Zirkus¹⁸ werden auch untersucht.

Erstaunlich ist, dass das Motiv der Migration, das zwar jedes der genannten Themen prägt, als solches nie im Zentrum der Argumentation steht. Die Idee, dass die Lektüre dieses Textes dazu beitragen kann, das Phänomen aus gesellschaftlicher und psychologischer Perspektive besser zu verstehen, wurde bisher nicht entwickelt.

Thesen und Kapitelaufbau

Warum das Kind in der Polenta kocht verschafft dem Leser einen Einblick in die Gedanken und in das Leben der Ich-Erzählerin. Der Roman konzipiert dabei eine verwickelte Erzählwelt. Da sich der Lebenslauf der Erzählerin nur ansatzweise rekonstruieren lässt, hat man es mehr mit einer Ansammlung von kleinen Episoden, einzelnen Gefühlen und Eindrücken zu tun als mit einer ausformulierten, nacherzählbaren Geschichte, die man zusammenfassen könnte. Ein Fragment aus Aglaja Veteranyis Nachlass zeugt davon, dass sie sich intensiv mit dem absurd-humoresken Werk des russischen Autors Daniil Charms (1905-1942) beschäftigt hat. Dort

13 Esselborn: *Im Ungesicherten unterwegs: Aglaja Veteranyi*. 2011.

14 Kondrič Horvat, Vesna: *Familienbilder als Zeitbilder bei Franco Supino und Aglaja Veteranyi*. In: Beatrice Sandberg (Hg.): *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 281-292.

15 Becker, Tanja: »Vor allem starb ich an meiner Mutter, die mir aus dem Gesicht wuchs«: Mutter-Tochter-Beziehungen bei Herta Müller und Aglaja Veteranyi. In: Ana-Maria Palimariu u. Elisabeth Berger (Hg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Konstanz: Hartung-Gorre 2009, S. 222-233; Becker, Tanja: *Die Quelle des Lebens, der Liebe. Des Hasses und des Todes.: Mutter-Tochter Beziehungen bei Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Carmen Fraccesca Banciu und Gabriela Adamesteanu*. (2011) In: *Germanistische Beiträge*. [Univ. Sibiu, Rum.] Jahrgang 29 S. 98-118.

16 Meyer, Sandra Annika: »Meine Familie ist im Ausland wie Glas zerbrochen« Heimatverlust und Identitätsstiftung in transkulturellen Familiennarrativen. In: Goran Lovrić u. Marijana Jeleč (Hg.): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016, S. 219-236.

17 Šedíková Čuhová, Paulína: *Monika Kompaníková's und Aglaja Veteranyis Einsamkeitskonstruktionen im Vergleich*. (2015) In: *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slavische Studien*. Jg. 26, Nr. 2, S. 73-93.

18 Meyer, Sandra Annika: »Wer in Rumänien einen Hund hat, lässt ihn entweder verhungern oder macht daraus Fleischsuppe«. *Armut, Ausgrenzung und Ästhetik in den Schausteller-Romanen Warum das Kind in der Polenta kocht von Aglaja Veteranyi und Karussellkinder von Franco Biondi*. (2013) In: *REAL. Revista de Estudos Alemães* Nr. 4, S. 70-88.

entwickelt sie bereits eine Schreibweise, die sehr ähnlich ist mit der von *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Protagonist dieses Textes ist ein fiktionalisierter Daniil Charms.¹⁹ Tatsächlich erinnert der Stil von Veteranyi an die kurzen, tragikomischen und dadaistisch wirkenden Texte des avantgardistischen Dichters, der auch Kinderbuchautor war.²⁰

Das Kapitel soll in einem ersten Schritt zeigen, wie die Literatursprache und die Narration funktionieren, und es stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass die erzählerische Komplexität des Romans die Orientierungslosigkeit der Figur widerspiegelt. Die zersplitterte Darstellungsweise bildet das Gefühl des Verlorenseins in der Welt nicht nur ab, sondern die Notsituation der Erzählerin wird dadurch dem Leser erfahrbar gemacht. Die Gewaltsamkeit der Handlung passt zur scheinbaren Rohheit der Narration. Um diese These auszuarbeiten, werden die verschiedenen Aspekte der Erzählweise analysiert. Komplementär dazu wird auch eine mögliche Gattungsbestimmung besprochen, denn der als ›Roman‹ gekennzeichnete Text weist Merkmale des Tagebuchs, des Märchens und des Gedichts auf.

In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, dass der Akt des Erzählens im Roman eine wichtige Funktion hat. Indem die Erzählerin einer Geschichte zuhört oder sich Geschichten erzählt, kann sie einer Gegenwart entkommen, die ihr unerträglich geworden ist. Im Unterkapitel »Ein traumatisiertes Unterwegskind« wird analysiert, inwiefern man die Erzählerin als traumatisierte Figur bezeichnen kann: Durch die ständige Migration hat sie keinen festen Wohnsitz, die Situation ihrer Familie ist äußerst angespannt, und sie wird sexuell missbraucht.

Als Antwort auf diese Notsituation flüchtet sie ins Imaginäre. Dieser Rückzug ins Innere, so die These des letzten Teils mit dem Titel »Überlebensstrategien«, geschieht auf zwei Ebenen: durch das Erzählen des Märchens vom Kind, das in der Polenta kocht, und die Projektion in eine Zukunft als erfolgreiche Schauspielerin mit Eigenheim.

4.2 Erzählweisen einer desorientierten kindlichen Ich-Erzählerin

In *Warum das Kind in der Polenta kocht* hat man es mit einer »Ich-Erzählerfigur [zu tun], die zum Zeitpunkt ihres Erzählens (noch) ein Kind ist.«²¹ Ihr Alter wird

19 Veteranyi, Aglaja: *Vorsicht bissige Hühnersuppe. Daniil Charms im Exil*. In: Dies.: *Café Papa*. Hg. v. Ursina Greuel, Jens Nielsen u. Daniel Rothenbühler. Luzern: Der gesunde Menschenversand 2018, S. 50–113. Das Romanfragment ist 1996 entstanden.

20 Vgl. Charms, Daniil: *Werkausgabe in vier Bänden*. Aus d. Rus. v. Beate Rausch u. Alexander Nitzberg, hg. v. Alexander Nitzberg. Berlin: Galiani 2010 u. 2011.

21 Hofmann, Regina: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010, S. 252.

selten genannt. Im dritten Teil, als sie alleine mit ihrer Mutter lebt, wird dieser Aspekt thematisiert: »Ich bin 13./Meine Mutter sagt, ich sei 12, weil 13 Unglück bringt./Manchmal sagt sie, ich sei 16 oder 18.« (P 133) Da die Mutter die Erzählerin als Stripteasetänzerin auftreten lässt, manipuliert sie ihr Alter je nach Situation.²²

Regina Hofmann definiert den Begriff des ›kindlichen Ich-Erzählers‹, indem

zwei unterschiedliche Bereiche miteinander verknüpft und in Beziehung gesetzt [werden]: Auf der einen Seite steht [der Ich-Erzähler], ein etablierter narratologischer Begriff, der auf eine bestimmte Form der erzählerischen Vermittlung referiert, auf der anderen Seite die Bezeichnung für ein historisch, kulturell und literarisch höchst wandelbares Konstrukt [d. i. die Kindheit], welches als Kriterium dient, um eine bestimmte ›Klasse‹ literarischer Figuren näher zu beschreiben und diese gleichsam von anderen Figuren abzugrenzen.²³

Der Roman konzipiert die »subjektive, verzerrte und unkorrigierte Sichtweise«²⁴ des Kindes, wobei ein kindliches Denken und Sprechen imitiert wird. Hofmann differenziert zwei sprachlich-stilistische Besonderheiten: »eine[] vereinfachte Sprache und eine[n] kindlichen Redestil.«²⁵ Diese zwei Eigenschaften sind für diesen Roman teilweise zutreffend, weil die Sprache manchmal, aber nicht durchgehend ›vereinfacht‹ oder ›kindlich‹ ist. Man hat es auch nicht mit einer strikt »authentische[n] Erkundung der [fiktionsinternen] Wirklichkeit [...] aus kindlicher Sicht«²⁶ zu tun, wie es in den Texten, die Hofmann analysiert hat, der Fall ist, weil der Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* eine erzählerische Mehrschichtigkeit aufbaut: Hinter der Imitation eines kindlichen Erzählgestus erscheint eine ästhetische Tiefenstruktur, die nichts mehr mit einer Kinderstimme zu tun hat. Dass Ironie identifizierbar ist, belegt dies. Der naive Blick wurde als solcher konzipiert, das inszenierte Nicht-Verstehen erzeugt Fremdheit. Die kindliche Perspektive ist ein künstlerisches Mittel.

Ein erstes Anzeichen dafür, dass die Erzählstimme die eines Kindes ist, liegt in der Kürze der Sätze und in ihrem einfachen grammatischen Aufbau. An einem Beispiel aus dem ersten Teil, als vom Zirkusleben berichtet wird, soll das Kindliche an der Erzählinstanz kommentiert werden. Es wird hier die Armut der Zirkusartisten und die Beziehung zu den Verwandten in Rumänien thematisiert, die die Erzählerin nur durch ihre Eltern kennt:

22 Vgl. hierzu Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 152.

23 Hofmann: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur.* 2010, S. 98.

24 Ebd., S. 253.

25 *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist sicher kein Buch für Kinder, dennoch hat es eine kindliche Erzählinstanz. Ebd. S. 254. Kursiv i. O.

26 Hofmann: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur.* 2010, S. 252.

Ich habe großes Glück, wir sind immerhin schon so reich, daß ich Boxi nicht essen muß.

Wer in Rumänien einen Hund hat, läßt ihn entweder verhungern oder macht daraus Fleischsuppe, um selber nicht zu verhungern.

Ich will nicht wissen, was meine Familie dort alles essen muß!

Ich schäme mich, daß wir sie dort gelassen haben.

Alle kennen mich und lieben mich.

Ich bringe aber die Namen meiner Verwandten alle durcheinander. (P 66)

Es mischen sich hier die eigenen Sätze der Erzählerin mit Aussagen von ihren Eltern, die sie wiedergibt. »Wer in Rumänien einen Hund hat, läßt ihn entweder verhungern oder macht daraus Fleischsuppe, um selber nicht zu verhungern« klingt wie ein ironisch gemeinter Satz von einem Erwachsenen, den das Kind wortwörtlich übernimmt. Daraus entwickelt sich der kindliche Gedanke, dass ihre Familie schon so reich sei, dass sie den Zirkushund nicht essen muss. Dieser Wechsel zwischen Aussagen, die das Kind von den Eltern aufschnappt, und ihren eigenen Aussagen oder Überlegungen lässt sich in dem zitierten Abschnitt weiter erkennen: »Ich schäme mich, daß wir sie [die Verwandten] dort gelassen haben« ist wieder ein Gedanke der Eltern; die Erzählerin trifft als Kind weder die Entscheidung auszuwandern, noch kann sie etwas dafür, dass ihre Verwandten in Rumänien bleiben; sie erbt, ohne zu verstehen, die Scham der Eltern bezüglich der Familienangehörigen. Auch der Satz »Alle kennen mich und lieben mich« scheint wie eine Aneignung des Satzes »Alle kennen dich und lieben dich« zu sein. In den Aussagen der Erzählerin spiegeln sich die Worte der Eltern.

Seit der Flucht aus Rumänien war die Familie nie wieder dort, und die Erzählerin hat von ihrem Land keine Erinnerung; sie kennt es »nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen [ihrer] Mutter.« (P 10). Der letzte Satz »Ich bringe aber die Namen meiner Verwandten alle durcheinander« ist dagegen ein eigener Satz und zeigt, dass die Familie in Rumänien für das Kind eine abstrakte Vorstellung ist. An dieser Passage sieht man auch die Bedeutung der Migration für die Handlung. Als Geflüchtete sind die Familienmitglieder von ihren Angehörigen durch eine unüber-schreitbare Grenze getrennt. Die Familie der Erzählerin ist ins Ausland geflohen, weil der »Vater das Geld aus der Zirkuskasse gestohlen hatte« (P 35). Die Armut und der Glaube, im Westen als Zirkusartisten erfolgreich zu werden, wird auch als Grund für die Migration genannt. Eine Rückkehr ist also ausgeschlossen und ein Kontakt mit Angehörigen, die zurückgeblieben sind, ist nur brieflich oder telefonisch möglich. Diese Situation belastet die Mutter stark, sie bietet eine Erklärung für ihre psychischen Störungen.

Dass man von einem kindlichen Ich-Erzähler sprechen kann, lässt sich zudem dadurch begründen, dass die Erzählerin vorwiegend das Präsens verwendet. Man hat es also mit einem Ich-Erzähler zu tun, der aus seiner unmittelbaren Gegenwart

›live‹ berichtet. Von diesem Standpunkt aus werden einige Stellen im Präteritum erzählt: Analepsen, die von der frühen Kindheit der Figur oder von der Familiengeschichte handeln. Grundsätzlich berichtet also das ›erzählende Ich‹ aus der Perspektive des ›erlebenden Ichs‹.²⁷ Kurz vor Ende des dritten Teils wechselt der Erzählmodus: Die Ereignisse im vierten Teil, die von der misslungenen Aufnahmeprüfung berichten und eine Niederlassung in der Schweiz skizzieren, werden summarisch im Präteritum geschildert. Der Wechsel erzeugt eine Distanz zwischen der Erzählerfigur und den Ereignissen. Die Darstellung wird somit gegen Ende mehr ›erzählend‹ als ›erlebend‹, sodass die letzten Seiten wie eine Bilanz wirken. Knapp heißt es dort: »Meine Tante nahm uns bei sich auf./Sie bezahlte uns auch den Flug./Wir hatten kein Geld, obwohl mein Vater ja längst nicht mehr da war, um unser ganzes Geld auszugeben.« (P 177)

Die Muttersprache und ein Jugendlexikon in Farbe

Das Verhältnis zur Mutter strukturiert den Roman.²⁸ Als wichtigste Nebenfigur kommt sie oft zu Wort und erscheint dabei als eine Person mit mehreren Gesichtern: als Geflüchtete, als begabte Zirkusartistin oder vielleicht als Prostituierte, die sich »Männern gegenüber manchmal für [die] Schwester« (P 26) der Erzählerin ausgibt. Die Mutter wird anhand ihrer Redensart charakterisiert: »Sie verdreht dabei die Augen und zieht die Wörter in die Länge, als hätte sie plötzlich Honig im Mund.« (P 26, vgl. auch P 36) Es soll im Folgenden gezeigt werden, welche Erzählstrategien eingesetzt werden, um eine graduelle Distanzierung von der Sprache und Denkweise der Mutter zu bewirken.

Besonders im ersten Teil findet man zahlreiche kurze Aussagen der Mutter im Modus der direkten Rede. Die Erzählerin reagiert darauf mit einer Äußerung, einer Geste oder in Gedanken. In dieser fortlaufenden dichotomischen Opposition zwischen den zwei Figuren zeigt sich, dass die Mutter einen starken Einfluss auf ihre Tochter hat, aber auch, dass das Mädchen einerseits die Aussagen der Mutter falsch oder schief interpretiert und zugleich ein Denken entwickelt, das immer selbstständiger wird. Im ersten Teil verwendet die Erzählerin bei der Präsentation von gesprochener Rede der Mutter die Formulierung: »meine Mutter sagt«. Ihre Rede ist nicht in Anführungszeichen gesetzt, jedoch dank dieser Formulierung identifizierbar. Die Zeitform des Präsens lässt offen, ob es sich um einen einmaligen Sprechakt oder um eine referierte Meinung handelt. Der Satz »Eine Frau ohne

27 Vgl. zu den Begriffen erzählendes und erlebendes Ich Petersen, Jürgen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: Metzler 1993, S. 55f. auf den sich Regina Hofmann bezieht. Vgl. Hofmann: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur*. 2010, S. 85.

28 Vgl. die detaillierte Analyse der Beziehung bei Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 119–178.

Haare findet keinen Mann, sagt meine Mutter« (P 22) kann man sowohl als einmalige Äußerung wie auch als allgemeine Überlegungen der Mutter sehen; »sagen« wäre in diesem Falle ein Synonym von »behaupten, meinen«. Es geht also nicht nur darum, die Redeweise der Mutter zu identifizieren, um zeigen zu können, wie sich die Erzählerin davon distanziert; es sollen auch Überlegungen über die Weltanschauung und die Werte der Mutter formuliert werden. Katja Suren meint, dass »bei der Mutter die Sprache eher dazu [dient], die Wirklichkeit zu modifizieren und jeweils neu zu erschaffen, als sie mimetisch abzubilden.«²⁹ Sandra Annika Meyer zeigt auf, wie dieser »performative Sprachgebrauch«³⁰ im Roman konzipiert wird. Neben dem Alter der Erzählerin wird auch die Herkunft der Familie von der Mutter je nach Situation angepasst (vgl. T 57). Diese willkürlichen »Zuschreibungen der Mutter«³¹ tragen zur Verwirrung und zur Verunsicherung der Erzählerin bei.

Der Roman besteht im Wesentlichen aus den zwei Stimmen der Erzählerin und der Mutter. Der Vater und die Schwester sprechen seltener, und andere Figuren wie Frau Schnyder, eine Sozialarbeiterin, die die Erzählerin und ihre Mutter betreut, oder Mary Mistral, eine Kabaretttänzerin, mit der sich die Erzählerin im dritten Teil flüchtig anfreundet, kommen kaum zu Wort. Da die Erzählinstanz als Kind konzipiert wird und weil die Erzählerin im ersten Teil isoliert im engen Familienkreis lebt, ist der sprachliche Einfluss der Eltern und besonders der Mutter noch größer, als dies bei eingeschulten Kindern der Fall wäre.

Manche Aussagen lassen offen, ob die Mutter oder die Erzählerin spricht, so etwa in einer Bemerkung über das Essen: »Die Leute hier haben gute Zähne, weil sie jederzeit frisches Fleisch kaufen können./Zu Hause haben schon die Kinder faule Zähne, weil der Körper alle Vitamine raussaugt.« (P 13) Man kann davon auszugehen, dass die Mutter das sagt, weil es ihrer einfachen, undifferenzierten Denkart entspricht, die anfangs auch die der Erzählerin ist. Ein ähnliches Beispiel für dieses schemenhafte und beschränkte Denken liefert eine Aussage, in der die Mutter als Sprecherin gekennzeichnet wird: »Je reicher die Leute sind, desto weniger Kinder wollen sie« (P 62).

Die Schlusszene findet in einer Arbeitsagentur im vierten Teil statt. Nach einem Sprachkurs kommen die Erzählerin und die Mutter zu einem Berufsberater, der »fassungslos« (P 179) den Analphabetismus der Erzählerin konstatiert. Die Erzählerin habe sich »noch nie so geschämt« (P 179) wie in diesem Gespräch. Die Reaktion der Mutter lautet:

29 Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 243. Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 149.

30 Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 149.

31 Ebd., S. 151.

Du mußt das alles gar nicht wissen! rief meine Mutter aus. Können sie jonglieren? Hängen sie an den Haaren? Machen sie den Spagat? Wenn das so weitergeht, machen sie mir mein Kind verrückt! (P 180)

Die Erzählerin distanziert sich von dieser Meinung und stellt fest, dass zwischen ihr und ihrer Mutter »die Luft voller Gruben« (P 180) sei. Künftig beschließt das Kind, jede Woche eine Seite aus dem »JUGENDLEXIKON IN FARBE« (P 180), das ihr die Sozialarbeiterin gegeben hat, auswendig zu lernen. Sie stellt sich hier gegen den Willen und gegen die Weltanschauung ihrer Mutter. Sie entscheidet sich für ein Leben außerhalb der Zirkuswelt. Im Gegensatz zur Schulung im Kinderheim, als ihr etwas gegen ihren Willen beigebracht wurde, beschließt die Erzählerin hier selbstständig, lesen und schreiben zu lernen. Es ist davon auszugehen, dass die Sozialarbeiterin mit dem Namen Schnyder der Erzählerin ein Jugendlexikon auf Deutsch schenkt und dass sie also auf Deutsch lesen und schreiben lernt; insofern findet im Sprachwechsel eine Abkehr von der rumänischen Muttersprache statt und schließlich auch von der Mutter. Der Roman bildet einen langen sprachlichen Befreiungsprozess ab.

Dass der Sprachkurs, an dem sie teilgenommen hat, neun Monate dauert, die Zeit einer Schwangerschaft, allegorisiert eine Neugeburt. Der Roman endet damit, dass die Erzählerin mit dem Erwerb einer Fremdsprache den Weg zur Mündigkeit einschlägt. Die gelernte Sprache ist auch die des Romans. Nachdem die Erzählerin während ihrer ganzen Kindheit und Jugend unterwegs war, scheint sie zumindest den Willen zu haben, in einer neuen Sprache anzukommen. Man kann eine »Emanzipation durch Sprache«³² erkennen. Da das letzte Ereignis des Romans die misslungene Bewerbung auf eine Schauspielschule ist, bleibt die Frage aber offen, ob die Erzählerin je irgendwo ankommen und ein ausgeglichenes Leben führen wird.

Dialogizität und Ironie

Wie funktioniert diese Spannung zwischen den Äußerungen der Mutter und den Gedanken der Erzählerin? Mit der ungewöhnlichen Erzählsituation einer kindlichen Ich-Erzählerin, die im folgenden Abschnitt näher bestimmt wird, ist es schwierig, im Text die Aussagen der Mutter von den eigenen Aussagen der Erzählerin zu entwirren, denn die Erzählerin übernimmt die mütterliche Denk- und Redeweise. Da der Text so konzipiert ist, dass der Leser merken kann, dass das Kind nicht genug Lebenserfahrung hat, um den Sinn gewisser Aussagen der Mutter zu verstehen, kommt es zu ironischen Effekten, dank derer es wiederum

32 Ebd., S. 170.

möglich wird, die Aussagen der Mutter von denen der Erzählerin zu trennen und zwischen den zwei Stimmen zu unterscheiden.

Als Kind fehlt der Erzählerin jeder Sinn für Ironie, sie nimmt jede Aussage wörtlich. Ironie wird auf einer zweiten, distanzierteren Ebene signalisiert. Als es um die Vergangenheit der Familie in Rumänien geht und die Mutter von »UNSE-RER GESCHICHTE« (P 57) berichtet, heißt es über den Großvater der Erzählerin, der »in allen Geschichten [...] schon tot« (P 57) ist:

Die Ärzte öffneten ihm den Magen, und er starb an der Luft, die dabei in seine Lunge drang.

Er ist an Krebs gestorben, sagt mein Vater.

Meine Mutter bricht in Tränen aus: Wer hat dich gefragt? War er dein Vater, daß du das so genau weißt? Er war ein guter Mensch! Wie soll er an Krebs gestorben sein! (P 57)

Kommentarlos gibt die Erzählerin die Aussage der Mutter wieder. Der Leser identifiziert den Aberglauben der Mutter, welche davon überzeugt zu sein scheint, dass Krebs eine Strafe Gottes sei und dass ihr Vater, weil er ein guter Mensch gewesen sei, unmöglich an Krebs gestorben sein kann. Dieser Widerspruch erzeugt eine Ironie, die es dem Leser ermöglicht, sich von den Aussagen der Mutter zu distanzieren. Er kann erkennen, in welchen prekären Familienverhältnissen die Erzählerin aufwächst, was zum Beispiel Bildung betrifft. Durch ihre Aussagen und ihre Ausdrucksweise – durch ihre Sprache also – wird die Mutter als naive, neurotische und ungebildete Frau charakterisiert, wobei die Erzählerin die Sprache und die Handlungen der Mutter weder kommentiert noch beurteilt.

Der Ironie ist die »Darstellung durchs Gegenteil eigentümlich«³³, durch sie wird der Leser auf Distanz gerückt. Er kann die Aussage der Mutter als falsch interpretieren, weil sie unglaubwürdig ist. Somit wird der Charakter der Mutter zumindest negativ bestimmbar.

Die literarische Sprache ist geprägt durch diese zwei Stimmen der Mutter und des Kindes. Mit seiner Lakonie lässt der Text vieles unklar und entspricht zunächst einem wirren Zeugnis, das eine Decodierung erfordert. Wenn der Leser jedoch die Spannung und die Widersprüche zwischen der Mutter und der Tochter im Text erkennt und einsieht, dass das Gesagte nicht immer das Gemeinte ist, lassen sich die

33 Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. [1905] In: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 71. Zit. nach Despoix, Philippe: *Ironisch/Ironie*. Übers. aus dem Fr. v. Justus Fetscher. In: Karheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 196–244, hier S. 227.

innerfamiliären Spannungen (und die Bedeutung dieser Spannungen für die Entwicklung der Erzählerin) auf besonders einprägsame Weise rekonstruieren, wobei der Leser, um diesen Einblick in die Innenwelt bekommen zu können, eine große Interpretationsleistung erbringen muss.

Fragmentarisches Erzählen und typografisches Schweigen

Im Gegensatz zu den anderen hier untersuchten Romanen verzichtet der Text auf erklärende und kontextualisierende Passagen, die es dem Leser ermöglichen, sich zeitlich und räumlich in der Handlung zu orientieren. Die kurzen Abschnitte, aus denen der Text besteht, folgen meist zusammenhanglos aufeinander und sind durch Leerstellen getrennt, sodass auf einigen Seiten bloß ein einziger Satz steht.³⁴ Dieser Verzicht auf Konventionen und auf eine klassische Erzählweise verweist auf das Prinzip Dada. Die 1916 in Zürich aufgeflamnte Kunstbewegung »gilt als der explosivste, konsequenteste, schrillste und vielfältigste Versuch, Kunst, Literatur und Sprache aus den Fängen bürgerlicher Ideologie zu befreien, sie der Musealisierung und Intellektualisierung zu entreißen und mit den Forderungen des täglichen Lebens zu konfrontieren.«³⁵ Weil er mit den Erzählkonventionen des Romans radikal bricht, besitzt der Text dadaistische Züge. Ähnlich wie Dada als Reaktion auf das Grauen des Ersten Weltkriegs erklärt wird³⁶, als radikales Manifest jenseits der Sprache, kann auch *Warum das Kind in der Polenta kocht* als literarischer Text gesehen werden, der mit seiner erzählerischen Radikalität eine Reaktion auf die traumatische Migrationserfahrung darstellt. Wie diese sprachliche Radikalität konzeptualisiert wird, soll im Folgenden analysiert werden.

Im Kontrast zur explosiven dadaistischen Sprache signalisiert die typografische Gestaltung mit häufigen Leerstellen ein Schweigen; da auf der weißen Fläche der Seite nichts steht, wird die Abwesenheit von Sprache markiert. Die Weigerung zu sprechen ist ein Sprechakt, der Folgen hat.³⁷ Die Leerstellen deuten darauf hin, dass gewisse Elemente der Handlung verschwiegen werden oder nicht erzählt werden können. Denn Schweigen kann vieles sein: »Indiz von Einverständnis sowohl wie von völligem Mißverstehen, Ausdruck der Kommunikationsverweigerung sowohl wie Modus der Ansprechbarkeit und des Vernehmens. In jedem Falle aber

34 Vgl. hierzu auch Leng: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. 2012, S. 204.

35 Mittelmeier, Martin: *Dada. Eine Jahrhundertgeschichte*. München: Siedler 2016, S. 9.

36 Vgl. von Matt, Peter: *Dada – Eine Miniatur*. In: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München: Hanser 2012, S. 292–293.

37 Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 14. Als Beispiel nennt Hart Nibbrig das Schweigen von Cordelia in Shakespears *King Lear*: »In ihrer Weigerung zu sprechen, vollzieht Cordelia einen Sprechakt, der Folgen hat.«

ist es, in den verschiedensten Erscheinungsweisen, eine Mitteilungsform.«³⁸ Das Schweigen in *Warum das Kind in der Polenta kocht* bildet eine besondere Variation des literarischen Schweigens, denn es wird auch an der Textgestaltung erkennbar gemacht. Die Fragmentarität des Textes appelliert an eine aktive Teilnahme des Lesers, die fehlenden Informationen in den leeren Seiten zu ergänzen.

Auf der Figurenebene wird Schweigen auch thematisiert: Geheimnisse werden signalisiert und Tabus errichtet. Als die Erzählerin von der Vorbereitung für die Zirkusnummer der Mutter berichtet, werden bloß die ersten Etappen vorgestellt: wie die Haare nass gemacht und gekämmt werden. »Alle weiteren Schritte werden abwechselungsweise von meinem Vater und meiner Tante gemacht./Mehr darf ich aber nicht sagen.« (P 41) Als an anderer Stelle die Erzählerin sagt, dass sie »nur im Film sterben« würde, spricht die Mutter ein weiteres Redeverbot aus: »Vom Tod zu reden bringt Unglück! sagt sie./ABER WAS BRINGT DENN KEIN UNGLÜCK!/Fast alles, worüber wir reden, bringt Unglück.« (P 69) Das Zitat enthält einen Satz, der durch die Schrift mit Großbuchstaben hervorgehoben wird. Diese Schreibweise kommt wiederholt im Roman vor und ermöglicht die Interpretation, dass einige dieser Sätze als Schreie zu lesen sind. Ähnlich wie in der oft dadaistischen visuellen Poesie oder im Comic wird mithilfe des Materialcharakters der Schrift die Redeweise definiert, die Emotion in der Stimme. Hart Nibbrig notiert in der *Rhetorik des Schweigens*, dass im Schrei das Schweigen »platzt« und »sich der Druck des Verstummenmüssens«³⁹ so entlädt. Die Kopräsenz von Schrei und Schweigen deutet im Roman auf die Unmöglichkeit eines rationalen Diskurses, in dem die Migrationserfahrungen und die Familiengeschichten der Erzählerin ausformuliert und bearbeitet werden könnten – diese Unmöglichkeit wird im Zusammenprall von Schrei und Stille im literarischen Text sichtbar.

Sowohl das Verbot selbst wie auch die Unfähigkeit der Erzählerin, sich auszudrücken, um dieses Verbot zu dekodieren, bilden eine wichtige Ursache für ihre emotionalen Störungen. Die typografische Fragmentarität des Textes und die unübliche Großschreibung sind komplementär zur Unterdrückung der Sprache.

Mehrdeutigkeit

Zu den weiteren sprachlichen Merkmalen des Romans zählt die Eigenschaft, dass einige Abschnitte oder Sätze für den Leser keinen klaren Sinn ergeben, obwohl das Geschriebene für die Ich-Erzählerin logisch erscheint. Der folgende Abschnitt zeigt dieses Phänomen:

38 Ebd., S. 40.

39 Ebd., S. 27.

Ich stelle mir den Himmel vor.

Er ist so groß, daß ich sofort einschlafe, um mich zu beruhigen.

Beim Aufwachen weiß ich, daß Gott etwas kleiner ist als der Himmel. Sonst würden wir beim Beten vor Schreck dauernd einschlafen. (P 9)

Was soll das heißen? Vor Schreck schläft man nicht ein, man schläft auch nicht ein, um sich zu beruhigen, sondern um sich auszuruhen. Der Himmel und Gott scheinen hier zwei unterschiedliche, aber von der Größe her vergleichbare Instanzen zu sein. Und angenommen, ›Gott‹ sei größer als ›der Himmel‹, wieso schläft man gerade deshalb beim Beten nicht ein?

Nicht immer ist der Text so befremdlich, doch ähnlich mehrdeutige, ja auf den ersten Blick fast absurde Passagen begleiten den Leser in seiner Lektüre und zeigen, dass diese Aussagen für die Erzählerin Sinn zu machen scheinen. Alle Kinder formulieren manchmal merkwürdige Gedanken, deren Bedeutung den Erwachsenen absonderlich erscheint. Insofern verdeutlichen solche Passagen auch, dass die Erzählinstanz als eine kindliche konzipiert wurde.

Schaut man sich diese Passagen näher an, so lassen sich dennoch Informationen zur Figur rekonstruieren; in diesem Fall erkennt man, dass die Erzählerin ein Bedürfnis hat, sich zu beruhigen, denn die Sorge um die Mutter, die als an den Haaren herabhängende Seiltänzerin jeden Abend abstürzen könnte, spannt sie an. Die enigmatischen Sätze eröffnen so ein suggestives Potenzial für Interpretationen.

Ein weiteres Beispiel für die Diffusität vieler Aussagen im Roman sind die zwei Sätze: »MEINE PUPPEN SIND GANZ DÜNN GEWORDEN. SIE VERSTEHEN DIE FREMDEN SPRACHEN NICHT.« (P 54) Ziemlich ratlos begegnet man diesem Zitat, das auf einer vollen Seite Platz hat. Identifiziert sich die Erzählerin mit ihren Puppen und deutet das Dünnwerden auf eine Essstörung oder sonst auf körperliche oder psychische Mängel hin? Versteht sie überhaupt die fremden Sprachen oder signalisiert sie hiermit, dass sie die fremden Sprachen ebenso wenig versteht? Werden die Puppen aus der Perspektive einer heranwachsenden Erzählerin kleiner und bedeutet es also, dass sie selber größer und älter wird?

Die Mehrdeutigkeit und die daraus herleitbare Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten gehört zu den sprachlichen und erzählerischen Merkmalen des Romans. In diesem Punkt zeigt und zeichnet der Text die Grenzen des literarischen Einblicks: Die Erzählerin bleibt für den Leser nicht nur namenlos, sondern auch weitgehend fremd. Man bekommt lediglich partielle Einsichten in ihr Leben in der Form einer Ansammlung von Eindrücken, die nicht immer deutbar sind. Der Roman gibt Signale, dass vieles verborgen oder unscharf bleibt, sodass man sich kein präzises Gesamtbild ihrer Lage machen kann. Das Verdienst von *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist es auch, diese Grenze des Darstellbaren aufzuzeigen.

4.3 Die Gattung ›Roman‹ sprengen: Warum das Kind in der Polenta kocht als Tagebuch, Gedicht und Märchen

Man kann *Warum das Kind in der Polenta kocht* primär als Roman bezeichnen; dies ist auch die Gattungsbezeichnung des Werks. Der ›Roman‹ bleibt jedoch ein wenig trennscharfer Begriff – die zwei gängigen Kriterien sind lediglich der breite Umfang und sein fiktionaler Charakter.⁴⁰ Auf den ersten Blick entspricht der Umfang des Buches auch dem eines gängigen Romans. Beachtet man jedoch, dass wenige Seiten vollständig beschrieben sind, bleibt der Textumfang auch für einen Roman schmal.

Interessant ist, dass auch andere Genres in Text erkennbar sind, sodass er gattungstheoretisch zu einem Hybrid wird. *Warum das Kind in der Polenta kocht* besitzt Eigenschaften des Tagebuchs, des Gedichts und des Märchens. Die Analyse der Merkmale dieser drei Gattungen am Text soll zeigen, dass er sich nicht leicht zuzuordnen lässt, dass er eine äußerst desorientierende Form aufweist. Das Tagebuch, das Gedicht und das Märchen bilden drei Anhaltspunkte, zwischen denen sich der Text bewegt.

Tagebuch

Mit kurzen Einträgen, die sich je auf einen thematischen Schwerpunkt beziehen, besitzt der Text Eigenschaften eines spontanen und lakonischen Tagebuchs, in dem Eindrücke und Beobachtungen chronologisch festgehalten werden. Die drei ersten Teile von *Warum das Kind in der Polenta kocht* wären demnach drei Hefte, die für die erzählten Lebensabschnitte stehen. Der vierte und kürzere Teil ist hauptsächlich im Präteritum verfasst und ähnelt weniger einem Tagebuch. Das Tagebuchhafte verleiht dem Text etwas Unverarbeitetes und emotional sehr Direktes; in *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist kein Platz für Selbstreflexionen mit langen Gedankengängen und komplex ausformulierten Sätzen. Die knappen Abschnitte bilden eine Ansammlung von Episoden, Erinnerungen und kurzen Gedankengängen in Krisensituationen, die den Eindruck eines gehetzten, unverarbeiteten Schreibens geben, das sich auf die Schreibweise des Tagebuchs beziehen lässt. Auch die vorwiegend chronologische Struktur des Textes gehört zum Tagebuchstil.

Man kann *Warum das Kind in der Polenta kocht* »als Beschreibungen von Selbstversuchen lesen, als Modellformen von Subjektivität,«⁴¹ eine Leseanleitung, die für das Tagebuch gültig ist. Arno Dusini hat die Unterschiede des Tagebuchs zu

40 Vgl. Heinz, Jutta: *Roman*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2007, S. 658.

41 Görner, Rüdiger: *Tagebuch*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 705.

den anderen Gattungen des autobiografischen Diskurses untersucht und sieht ein Merkmal darin, dass das Tagebuch sich »durch Strukturen von ungewohnt hohem Komplexitätsgrad [auszeichnet].«⁴² Um dies zu behaupten, erweitert Dusini den Begriff ›Struktur‹ und deutet die Gattung *ex negativo*: »Wenn Tagebüchern offensichtlich eine ›Logik der Erzählung‹ eignet, die mit dem herkömmlichen narratologischen Instrumentarium nicht in den Griff zu bekommen ist, dann ist nicht die Gattung als ›formlos‹ zu verwerfen.«⁴³ Auch für *Warum das Kind in der Polenta kocht* hat sich im Laufe dieser Analyse gezeigt, dass man mit den gängigen erzähltheoretischen Begriffen die Ästhetik des Textes nur zum Teil beschreiben kann, weil die Handlung so mehrdeutig, lakonisch und suggestiv ist. Die in einem Roman zu erwartende formale Abgeschlossenheit ist bei Veteranyi nicht gegeben. Der Text ist von der unmittelbaren und undistanzierten Schreibweise markiert, die auch dem Tagebuch eigen ist.

Dass die Erzählerin erst am Ende des Romans schreiben lernt, in der Adoleszenz, schließt die Hypothese eines fiktiven Tagebuchs aus, aber nicht die der ›Tagebuchhaftigkeit‹. Die Bemerkungen der Erzählerin behalten ihren Ausdruck von Unmittelbarkeit und bekommen dadurch, dass man weiß, dass die Erzählerin Analphabetin ist, eine zusätzliche mündliche Dimension.

Andererseits entwirft der Text meistens eine Erzählperspektive, die von der Gegenwart des Geschilderten ausgeht, ein Merkmal *per se* des Tagebuchs. Auch der Einblick in das Innere der Figur wird mit der diaristischen Erzählweise ermöglicht, sodass der Leser der Figur sehr nah ist, weil die geschilderten Gedanken diese skripthafte Unmittelbarkeit besitzen, und zugleich sehr fern und fremd, weil vieles unverständlich und unvorstellbar bleibt. Diese verstörende Innensicht ist gekennzeichnet durch ein »dialektisches Bild [der] ›Ferne[n] Nähe‹«⁴⁴, dessen »ästhetische Leistung [es ist], das Nahe in die Ferne zu rücken und es dabei traumhaft zu verwandeln und umgekehrt die Ferne des Imaginären so dicht heranzuholen, dass sie als Realität eignen Rechts greifbar wird.«⁴⁵ Bei der Lektüre von *Warum das Kind in der Polenta kocht* hat man es wegen der Unmittelbarkeit im Erzählmodus und einer unverarbeiteten Sprache mit einem radikalen Einblick in die Migration zu tun. Insofern ist man der Figur sehr nah. Andererseits entwickeln sich durch die Mehrdeutigkeit der Sätze Verfremdungsmechanismen, die den Leser von der Erzählerin entfernen. Um es anders zu formulieren, platziert der Roman mit seiner Ästhetik

42 Dusini, Arno: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink 2005, S. 68.

43 Ebd.

44 Mit Bezug auf Robert Walser, vgl. Groddeck, Wolfram; Sorg, Reto; Utz, Peter u. Wagner, Karl: *Robert Walsers ›Ferne Nähe‹. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Robert Walsers ›Ferne Nähe‹. Neue Beiträge zur Forschung*. München: Fink 2006, S. 9.

45 Vgl. ebd., S. 9.

einer fingierten Rohform den Leser zugleich unmittelbar nah am Erfahrungshorizont der Figur, die ihm jedoch wegen der Fragmentarität und Mehrdeutigkeit des Textes fremd bleibt; in diesem Sinne ist hier die Idee der fernen Nähe zu verstehen.

Lyrisches

Die Kürze der Abschnitte und die bisweilen rätselhaften Sätze verleihen dem Text eine lyrische Dimension. Bereits in der typografischen Gestaltung ähnelt das Buch einem Lyrikband. Viele Abschnitte haben auch ohne Kontext eine Abgeschlossenheit und sind an sich so bedeutsam wie einzelne Gedichte, so etwa ein Abschnitt im dritten Teil:

Ich will nicht mehr schlafen.
 Ich will mich nur beeilen.
 Ich will mich immer nur beeilen.
 Meine Mutter ist sehr sanft zu mir.
 Das mag ich nicht. Mir ist, als müsste ich ständig ENTSCHULDIGUNG sagen.
 Meine Mutter geht ein und aus in mir.
 Ich sehe aus wie das Foto meiner Mutter.
 Ich sehe aus ohne mich. (P 173)

Man kann diese Zeilen wie ein Gedicht mit freien Versen analysieren. Die Erzählerin wird somit zum lyrischen Ich, zu einer Erfahrungs- und Ausdrucksinstanz anderer Art als ein Ich-Erzähler im klassischen narratologischen Sinne. Die Fragmentarität und die Mehrdeutigkeit sind Merkmale der modernen Lyrik; auch hier lässt »die Knappheit der Beschreibung [...] Raum für vielerlei Deutungen [und] ruft eine Fülle von Assoziationen herauf«.⁴⁶ Obwohl die Syntax den Zeilenaufbau zu prägen scheint und keine Strophen vorhanden sind, kann man die Zeilen – man könnte für dieses Zitat auch von Versen sprechen – thematisch in drei Teile gruppieren: die drei ersten Zeilen, die zwei in der Mitte und wieder die drei letzten. Die Klangstruktur deutet auf diese Trennungsmöglichkeit hin. Das »nicht« und das »mich« der ersten und der zweiten Zeile bilden eine Assonanz; man kann diese kurzen Zeilen aber auch dadurch verbinden, dass sie demselben Anfang »Ich will« folgen. Die rhetorische Struktur lässt den Satz »Ich will mich nicht« durchschimmern, in dem der Selbsthass der Figur sichtbar werden könnte.

Semantische Verschiebungen, die sich nicht eindeutig aufschlüsseln lassen, finden statt und Begriffe, die eigentlich nicht zusammenpassen und keine klar verständlichen Sätze bilden, werden miteinander verbunden, wie hier der Satz »Ich sehe aus ohne mich.« Man kann verwirrt, krank oder verloren aussehen, aber was bedeutet »ohne sich« aussehen? Der Satz suggeriert eine Selbstentfremdung, weil

46 Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 52.

er eine innere Leere, einen Körper (Ich) ohne Seele (mich), andeutet. Oder wie ist es zu verstehen, dass die Mutter in der Erzählerin »ein und aus« geht? Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter entwickelt sich gegen Ende zu einer gegenseitigen Hassliebe. Diese disharmonische Gefühlsbindung spiegelt sich vielleicht in diesem Satz wider. »Sie geht ein und aus in mir« könnte heißen, dass das Ich sie abwechselnd liebt und verwünscht. Dass die Mutter »sehr sanft« zur Erzählerin wird, deutet auf eine Veränderung in der Entwicklung der Mutter-Tochter-Beziehung. Sie scheint zu merken, dass sie weniger Macht über ihr Kind hat, dies verunsichert sie und bringt ihr Schuldgefühle.

Die Knappheit der lyrischen Sprache ermöglicht es, einen wichtigen Aspekt in der Mutter-Tochter-Beziehung zu berühren. Es scheint, dass die Erzählerin zu ihrer Mutter ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis unterhält, das problematisch ist. Zum einen kann sie ohne sie nicht leben, dies macht die Episode im Kinderheim klar (vgl. P 79-120); und zum anderen schadet die Mutter der Tochter. Um dies darzustellen, konzipiert der Roman eine Strategie der Verfremdung und setzt dabei auf eine lyrische Sprache. Dem Leser kommt eine aktive Rolle zu, weil er den Text dekodieren muss, um ihn interpretieren zu können. Diese Dekodierungsleistung ist mit der Mehrdeutigkeit und der Lakonie hier besonders groß. Wenn es schließlich falsch wäre, *Warum das Kind in der Polenta kocht* als Lyrik zu bezeichnen, wurde doch gezeigt, dass dem Text lyrische Qualitäten zugeschrieben werden können.

Märchen

Neben dem Tagebuch und dem Lyrischen weist *Warum das Kind in der Polenta kocht* auch Merkmale auf, die für das Märchen charakteristisch sind; dies unabhängig davon, dass im Roman selbst das Märchen mit dem Polenta-Kind in verschiedenen Variationen immer wieder thematisiert wird. Dieser Aspekt wird im Unterkapitel »Überlebensstrategien« (S. 171-176) näher besprochen. Um zu zeigen, inwiefern der Roman als Gattung märchenhafte Züge aufweist, beziehe ich mich auf die kanonischen Definitionsvorschläge von Max Lüthi⁴⁷ und Wladimir Propp⁴⁸, die zwar in ihrer Herangehensweise sehr unterschiedlich sind, die jedoch beide Anschlussmöglichkeiten für den untersuchten Text anbieten. Die Überlegung, Veteranyis Roman als Märchen zu charakterisieren, soll hier im Voraus relativiert werden: Der Text enthält lediglich märchenhafte Züge, die aufgezeigt werden sollen, weil sich somit die Erzählweise näher bestimmen lässt. Als Ganzes lässt sich der Text jedoch keineswegs als Märchen kategorisieren.

47 Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. [1947] München: Franke 1981.

48 Propp, Wladimir: *Morphologie des Märchens*. [1928] Aus d. Rus. v. Christel Wendt. München: Hanser 1972.

Der erste Aspekt ist die Isoliertheit und das Unterwegssein der Figur: »Tausend Gründe findet das Märchen, seine Helden auswandern zu lassen: die Not der Eltern, die eigene Armut, die Bosheit der Stiefmutter, eine vom König gestellte Aufgabe [...]. Jeder Anlass ist dem Märchen recht, der den Helden isoliert und ihn zum Wanderer macht.«⁴⁹ Das Märchen als Genre hat demnach eine grundsätzliche Affinität zur Migrationsthematik, wobei im Märchen jedoch die Heimkehr das Ziel bleibt. Zweitens spricht die Namenlosigkeit der Figuren⁵⁰ und der Orte, an denen sie sind, für eine Erzählweise, die dem Märchen nah ist; Rotkäppchen beispielsweise heißt so wegen ihrer Kleidung, es ist nicht der Name des Mädchens; die anderen Protagonisten des allbekannten Märchens bleiben übrigens auch namenlos. Genauso unbestimmt wie im Märchen sind viele Orte und Schauplätze des Romans. Lediglich Rumänien als Herkunftsland der Zirkusartisten und die Schweiz, wo die Erzählerin in einem Kinderheim untergebracht wird, sind ungefähr geografisch verortbar. Dass die Innenwelt der Figur wenig beschrieben wird, ist auch ein Beleg dafür, dass der Roman eine Märchenwelt entwirft, denn »das Märchen zeigt uns [auch] flächenhafte Figuren, nicht Menschen mit lebendiger Innenwelt«.⁵¹ Gefühle werden zwar dargestellt, aber stets lakonisch.

Der russische Volkskundler Vladimir Propp (1895–1970) entwickelt 1928 in seiner *Morphologie des Märchens* eine »sorgfältige und minutiöse Definition der russischen Märchen, [die] bis heute gültig und nicht überholt« ist.⁵² Jedes Märchen lässt sich als »Aufeinanderfolge [von] Funktionen in verschiedenen Formen«⁵³ schematisch zusammenfassen. Da Propp jeder Funktion ein Symbol zuweist, liegt jedem Märchen eine Art Formel zugrunde. Die Funktion 1 lautet zum Beispiel: »Ein Familienmitglied verlässt das Haus für eine Zeit« und sie wird durch ein *a* symbolisiert.⁵⁴ Das Tiermärchen vom *Wolf und den sieben jungen Geißlein* basiert zum Beispiel somit auf dem Schema »b¹a¹A¹B⁴C⁺S⁴L⁵«.⁵⁵ Es wurde zudem gezeigt, dass Propps einunddreißig Funktionen auf die »Volksdichtung anderer Völker«⁵⁶ übertragbar sind.

49 Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*. 1981, S. 18.

50 Vgl. zum Aspekt der Namenlosigkeit der Figuren: Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. 2012, S. 210–211 und Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkant*. 2011, S. 215–218.

51 Lüthi: *Das europäische Volksmärchen*. 1981, S. 16.

52 Voigt, Vilmos: *Morphologie des Erzählguts*. In: Rolf Wilhelm Brednich et al. (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 9. Berlin: De Gruyter 2011, S. 921–932, hier S. 924.

53 Propp: *Morphologie des Märchens*. 1972, S. 98.

54 Ebd., S. 31.

55 Vgl. ebd., S. 99.

56 Voigt: *Morphologie des Erzählguts*. 2011, S. 925.

Ich möchte nun anschaulich machen, dass einige Passagen aus *Warum das Kind in der Polenta kocht* Propps Funktionen entsprechen, um somit zu verdeutlichen, dass der Roman Eigenschaften des Märchens besitzt. Propps zweite Funktion lautet: »Dem Helden wird ein Verbot erteilt«⁵⁷ (Symbol *b*). Er gibt als Beispiel ein Zitat aus dem Märchen *Wilde Schwäne*: »Paß aufs Brüderchen auf und *geh nicht vom Hof*«⁵⁸, lautet das Verbot. Veteranyis Roman enthält ähnlich formulierte Verbote: »WIR DÜRFEN NICHTS LIEBGEWINNEN« (P 18), heißt es anfangs, als das Zirkusleben geschildert wird. Über die Nummer der Mutter wird folgendes Verbot formuliert: »Niemand darf wissen, wie lang das Haar meiner Mutter ist, sonst kopieren sie uns die Nummer, und dann haben wir keine Arbeit mehr und müssen zurück in unser Land.« (P 43) Am deutlichsten wird das Verbot thematisiert, als die Erzählerin ihren Hund Bambi aus Versehen tötet:

Warum hat Bambi den Kopf in die Türspalte gesteckt?
Das ist verboten!
Es ist verboten, den Kopf in die Türspalte zu stecken!
Es ist verboten!
Verboten!

Der Grund für diesen Tod ist, dass der Hund gegen das Verbot verstoßen hat; ein Motiv, das Propp unter der dritten Funktion formalisiert und in vielen Märchen zu finden ist (Rotkäppchen kommt beispielsweise vom Weg ab und pflückt Blumen).

So wie in Märchen auch übernatürliche Erscheinungen vorkommen, so gibt es im *Kind, das in der Polenta kocht* einige paranormale Stellen, etwa in Bezug auf den Vater: »Meinem Vater sind am ganzen Körper Rücken gewachsen« (P 123). Auch im Rahmen der Episode, in der die Erzählerin sexuell missbraucht wird, wird auf einen übernatürlichen Moment hingewiesen: »Im Zimmer begann es zu schneien./Das Sofa fror ein./Meine Hände und Füße froren ein./Meine Augen./Der Schnee deckte mich zu.« (P 166) Die Zirkusvorstellung der Mutter hat für die Erzählerin auch etwas Übernatürliches: »WENN MEINE MUTTER AN DEN HAAREN HÄNGT, LÄUFT SIE IN DER LUFT« (P 59).

Die Episode im Kinderheim hat insofern typologisch gesehen etwas Märchenhaftes, als dass der Held – die Erzählerin – eine Zeit von der Mutter wegkommt und zurückkehrt. Das Verlassen des Zuhauses entspricht der ersten proppschen Funktion, wobei die zwanzigste Funktion die Rückkehr des Helden bezeichnet. In *Warum das Kind in der Polenta kocht* handelt es sich dabei um eine Rückkehr zu jemandem und nicht zu einem fixen Ort. »Dann kam meine Mutter und holte mich zurück« (P 120), heißt es.

57 Propp: *Morphologie des Märchens*. 1972, S. 32.

58 Ebd. Hervorhebung SM.

In der vierundzwanzigsten Funktion erhält der Held ein anderes Aussehen (Symbol T für »Transfiguration«). Dies geschieht auch der Erzählerin, die »einen Ausschlag im Gesicht und am Hals gekriegt [hat]. Er breitet sich aus wie Feuer unter der Haut.« (P 168) Als die Erzählerin im Heim ist, steht alleine auf einer Seite der enigmatische Satz: »ICH LASSE MEINE HAUT AUF DEN BODEN FALLEN.« (P 85)

Oft ist der Märchenheld auf der Suche nach etwas, nach einem geraubten Mädchen oder einem Gegenstand. Bei Propp thematisieren mehrere Funktionen das Suchen. In *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist das Ziel der Suche, berühmt und reich zu werden; der Wunsch, ein Haus zu besitzen, wird öfters erwähnt (vgl. etwa P 20, 62, 139). Dass dieses konkrete Lebensziel die Erzählung strukturiert, unterstreicht die Verbindung zwischen dem literarischen Text und der Gattung Märchen, in dem der Held ja auch eine präzise Aufgabe zu erfüllen hat.

Der Roman endet mit der Beschreibung einer Filmszene, in der die Mutter als rumänische Großmutter mit Kopftuch verkleidet ist und wie in einem tschechoslowakischen Märchenfilm winkt. Was *Warum das Kind in der Polenta kocht* fehlt, um es als Märchen bezeichnen zu können, sind das Abgerundete der Texte der Volksdichtung und eine klare Moral.

Dieser erste Teil der Analyse hat demnach zeigen können, dass die Erzählweise und die Literatursprache, die in diesem Unterkapitel analysiert wurden, in ihrer ästhetischen Komplexität und semantischen Mehrdeutigkeit die Situation der Ich-Erzählerin spiegeln. Ebenso wenig wie sich die Gattung von *Warum das Kind in der Polenta kocht* definieren lässt, kann man den Charakter der Figur erfassen – er lässt sich dennoch »lokalisieren«. So gesehen reflektiert die Form den Inhalt.

4.4 Ein traumatisiertes Unterwegskind

Die Erzählerin versucht, die traumatisierenden Migrationserfahrungen zu überwinden. Dabei kann man verschiedene Überlebensstrategien identifizieren. Zwei Motive werden analysiert: die Hoffnung auf eine Karriere als erfolgreiche Schauspielerin und das Erzählen, sowohl passiv als Zuhörerin als auch aktiv als Figur, die selbst erzählt. Um zu zeigen, wie diese zwei Punkte der Erzählerin in der Überwindung ihrer Traumata helfen, sollen zuerst ihre Leiden kommentiert werden. Die Folgen der Migration sollen also ausgeführt werden, um in einem zweiten Schritt die Reaktionen der Erzählerin darauf analysieren zu können, ihre Überlebensstrategie. Zwei Aspekte sind bei diesem »Psychogramm« einer literarischen Figur zu betrachten: die Heimatlosigkeit in der Migration und der sexuelle Miss-

brauch. Dass die problematische Mutter-Tochter-Beziehung⁵⁹ auch den langfristigen Zustand der Erzählerin prägt und als wichtiger Grund für ihre traumatisierte Kindheit anzusehen ist, steht außer Frage. Das Verhalten der Mutter führt zur sozialen Isolation des Kindes. Die Mutter-Kind-Beziehung kann man als destruktiv bezeichnen, denn »sie ist nicht von Liebe und Verständnis geprägt, sondern von Angst, gegenseitigem Misstrauen, Machtmissbrauch und ausgenutzter Abhängigkeit.«⁶⁰ Da dieser Aspekt in der Analyse durchgehend thematisiert wird, braucht es hier diesbezüglich keine separate Darlegung.

Das gescheiterte Migrationsprojekt der Zirkusfamilie gehört zu den wichtigen Themen des Textes. Resigniert meint die Mutter: »Hier haben alle warmes Wasser im Bad und einen Kühltank im Herzen!« (P 131) Sie fügt hinzu, dass, »wenn [sie] gewußt hätte, was die Demokratie aus [ihnen] gemacht hätte, wäre [sie] nie von zu Hause weggegangen!« (P 131) Die Mutter ist verbittert, weil sie ihre Illusionen verloren hat. Wie Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* beginnt die Handlung unterwegs, aber nicht im schicken Auto, das gegenüber der zurückgebliebenen Familie als Beweis für erarbeiteten Wohlstand vorgezeigt wird, sondern im engen Zirkuswohnen. Dieses mobile Zuhause verdeutlicht das Fehlen eines festen Zuhauses, welches ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gegend ermöglichen würde.

Das fremde Herkunftsland Rumänien als unheimliche Heimat

Rumänien ist das Herkunftsland der Familie, die Erzählerin kennt es jedoch »nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen [ihrer] Mutter.« (P 10) Dass die Handlung sich stets außerhalb dieses Landes abspielt, zeigt, dass die Figur als »Unterwegskind«⁶¹ nicht die Möglichkeit hat, eine Zugehörigkeit zu einem Ort oder einer größeren Gemeinschaft aufzubauen. »Wir wohnen immer woanders« (P 18), heißt es im ersten Teil, und bereits auf den ersten Seiten wird die Heimatlosigkeit der Figur thematisiert: »Hier ist jedes Land im Ausland. Der Zirkus ist immer Ausland. Aber im Wohnwagen ist das Zuhause.« (P 10) Die paradoxe Formulierung »Jedes Land ist im Ausland« zeigt, dass sich die Erzählerin überall fremd fühlt. In dieser Aussage

59 Für Tanja Becker bildet die Mutter »die einzige Konstante im Leben der kindlichen Ich-Erzählerin.« Vgl. Becker: »Vor allem starb ich an meiner Mutter, die mir aus dem Gesicht wuchs«: Mutter-Tochter-Beziehungen bei Herta Müller und Aglaja Veteranyi. 2009, S. 227.

60 Meyer: *Grenzenlose Mutterliebe?* 2019, S. 157.

61 Mit dem Begriff »Unterwegskind« bezeichnet sich Ilma Rakusa in ihrer autobiografischen Erzählung *Mehr Meer*, die in dieser Arbeit auch untersucht wird. Vgl. MM 76, sowie S. 240 dieser Arbeit. Im Gegensatz zu Rakusa, die zwar oft den Lebensort wechselte, aber stets in Wohnungen lebte, ist die Erzählerin von Aglaja Veteranyi bis zu ihrem Aufenthalt im Kinderheim tatsächlich stets unterwegs. Der Begriff »Unterwegskind« findet sich nicht in Aglaja Veteranyis Roman.

erkennt man die Unmöglichkeit der Erzählerin, das Ausland von einem ›Nicht-Ausland‹ zu differenzieren. Indem geografische Referenzen nur spärlich und vage gegeben werden, verfolgt der Text eine Ästhetik einer »Entortung (dislogement)«, einer bewussten Verzichtserklärung auf Territorialansprüche.«⁶² Das Fehlen von Ortsangaben unterstreicht die Orientierungslosigkeits- und die Fremdheitsgefühle der Hauptfigur.

Das Migrationsphänomen ist ohne Verweis auf die Abwesenheit des Heimatgefühls kaum bestimmbar. Der Begriff ›Heimat‹ wird zwar im Roman nie verwendet, er steht jedoch thematisch im Mittelpunkt des Textes. Im Rahmen dieser Analyse wird der Heimatbegriff in seinem allgemeinen Sprachgebrauch verwendet, als Ort also, wo der Mensch »frühe, in der Regel prägende Sozialisationserfahrungen macht, die weitgehend Identität, Charakter, Mentalität [und] Einstellungen [...] prägen«.⁶³ Der Ausdruck enthält zudem die zeitliche Dimension eines »räumlich bestimmbaren gemeinsamen Herkommens, [das] – im Ablauf der Generationen – an die Angehörigen [...] weitergegeben«⁶⁴ wird. Heimat verweist insofern auf einen »territorial bezogenen Erfahrungsraum, [der mit] der Kindheit verbunden ist«.⁶⁵ *Warum das Kind in der Polenta kocht* thematisiert an mehreren Stellen den Bezug zur rumänischen Herkunft der Familie, welcher symbolisch gepflegt und aktiviert wird. Im Text werden keine Erinnerungen an eine örtliche Bindung formuliert, er gibt für die Erzählerin keine Orte der Kindheit. Man kann demnach nicht von einer verlorenen Heimat sprechen. Rumänien ist die Heimat der Eltern, und sie haben auf diese Heimat verzichtet; nur sie haben die Möglichkeit, Nostalgie zu empfinden. Ihr Kind ist unterwegs groß geworden, und die Heimatlosigkeit, mit der die Ich-Erzählerin umgehen muss, ist insofern eine absolute.

Das Essen als familiäres Ritual des Beisammenseins ist für die Erzählerin das einzige ›Zuhause‹.⁶⁶ Sie öffnet »die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft.« (P 12, vgl. auch P 70) Wie Katja Suren ausführlich zeigt⁶⁷, spielt dieses Essensmotiv, das bereits im Romantitel präsent ist,

62 Stockhammer, Robert; Arndt, Susan u. Naguschewski, Dirk: *Die Unselbstständigkeit der Sprache (Einleitung)*. In: Dies. (Hg.): *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos 2007, S. 7-30, hier S. 10.

63 Brockhaus: *Heimat*. URL: <https://uni-laus.brockhaus.de/sites/default/files/pdfpermlink/heimat-fdd99e15.pdf>. (Abgerufen am 15.09.2016).

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Die Begriffe »Heimat« und »Zuhause« unterscheiden sich dadurch, dass das Zuhause nicht lokalisierbar ist und auch keine Bindungen an andere Menschen voraussetzt. Das Zuhause ist das Haus, die Wohnung oder der Wohnwagen, in dem man lebt und übernachtet; die Heimat bezieht sich auf eine Stadt oder eine Region, in der sich eine Entwicklung vollzieht und soziale Bindungen zu Familienmitgliedern und Freuden existieren.

67 Vgl. Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, bes. S. 219-224.

nicht nur in Zusammenhang mit der Heimatlosigkeit eine bedeutende Rolle. Suren vertritt die These, dass die »Beziehung der Protagonistin zu ihrer Umwelt grundsätzlich oral strukturiert«⁶⁸ sei. Sie zeigt, dass Essensrituale im Zusammenhang mit Angst konzipiert werden (vgl. P 25), dass das Essensgeschehen auch mit religiösen Ritualen in Verbindung gebracht wird (vgl. P 75), und verdeutlicht die sexuelle Dimension von Oralität, die im Roman präsent ist (vgl. P 63 u. P 164).

Das rumänische Essen bleibt dennoch ein blasser Ersatz für eine Heimat, es markiert die Absenz einer Zugehörigkeit zu einem anderen Ort als dem der Familie. Es gibt für die Erzählerin keine andere Gemeinschaft.

Flüchtlinge

Auch die Situation Rumäniens wird im Zusammenhang mit Migration erwähnt, weil die Armut des Landes sowie die politische Verfolgung zur Notlage der Figur beitragen. Der Verweis auf den »DIKTATOR, [der] RUMÄNIEN MIT STACHELDRAHT UMZINGELT« hat, ermöglicht es, die Handlung zeitlich zu situieren.⁶⁹ Nicolae Ceaușescu (1918-1989) hat seit 1965 und bis zum Fall des Eisernen Vorhangs das Land mit starkem Personenkult geführt.⁷⁰ Die Angst der Eltern vor der Securitate, dem rumänischen Geheimdienst, überträgt sich auf die Erzählerin und gehört zu den psychischen Belastungen, unter denen sie als Kind leiden muss:

Zu Hause dürfen die Leute nicht einmal im Traum frei denken. Wenn sie dann laut sprechen und von den Spionen gehört werden, werden sie nach Sibirien gebracht. Zwischen den Wänden haben die Spione Geheimgänge.

Die Fremden wollen uns aber auch schaden.
Ich darf den Wohnwagen nicht alleine verlassen.
Ich darf mit den anderen Kindern nicht spielen.
Meine Mutter traut niemandem.
Ich muß das auch lernen. (P 28)

68 Vgl. ebd., S. 219.

69 Es ist anzunehmen, dass der Roman in den 1970er und 1980er Jahren spielt, was auch mit den biografischen Daten von Aglaja Veteranyi übereinstimmt. Vgl. Esselborn: *Im Ungesicherten unterwegs: Aglaja Veteranyi*. 2011, S. 266.

70 Obwohl Nicolae Ceaușescu im Text nie wörtlich genannt wird, ist er erkennbar, denn es ist die Rede vom Diktator, der Gott verboten habe und »von Beruf Schuhmacher« (P 38) sei. Tatsächlich hat Nicolae Ceaușescu eine Lehre als Schumacher absolviert. Vgl. Féron, Bernard: *Ceaușescu Nicolae (1918-1989)*. In: Universalis éducation [online]. Encyclopædia Universalis. (Abgerufen am 09.09.2016). URL: www.universalis-edu.com/encyclopedia/nicolae-ceausescu/.

Durch die Haltung der Eltern wird die Erzählerin in eine paranoide Stimmung versetzt und von der Außenwelt isoliert, was die Bedeutung der Familie als Mikrokosmos verstärkt und die Erzählerin zusätzlich belastet. Der Wohnwagen als ›Zuhause‹ ist ein enger Raum, in dem der familiäre Druck entsteht. Dieser Druck wird auch bildlich dargestellt. Die Erzählerin öffnet »die Tür [...] so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft« (P 10). Der Wohnwagen wird zum Kochtopf, in dem der Wasserdampf den Druck auf den Deckel verstärkt. Auch so lässt sich das Bild vom Kind, das in der Polenta kocht, entschlüsseln: Der Wohnwagen wird als Topf lesbar, die unerträglichen Familienverhältnisse als ›die Polenta‹ und die Erzählerin als das ›Kind in der Polenta‹, das große Qualen erleidet. Dieser enge Familienwohnen wird zugleich als eine Schutzatmosphäre und als ein Ort der Ausgesetztheit geschildert.

Das Mädchen ist nicht nur ständig unterwegs, es darf auch nicht mit anderen Menschen reden. Im Zusammenhang mit der Situation der Familie als Flüchtlinge wird die Angst vor dem rumänischen Geheimdienst thematisiert:

Wir haben einen Flüchtlingspaß.

An jeder Grenze werden wir anders behandelt als die richtigen Leute. Die Polizei läßt uns aussteigen und verschwindet mit unseren Papieren.

Meine Mutter gibt ihnen immer Geschenke, Schokolade, Zigaretten oder Cognac. Und macht schöne Augen.

Wir sind aber trotzdem nie sicher, ob sie nicht die SECURITATE anrufen. (P 63)

Als Flüchtling sieht sich die Erzählerin als Mensch zweiter Klasse. Das Anderssein und das Gefühl, anders zu sein, hängen auch mit diesem Status zusammen.

Eine enigmatische Erklärung für die Gründe, weshalb die Familie ausgereist ist, bietet der Vater mit einer kurzen Allegorie: »Die Menschen suchen das Glück wie unser Blut das Herz. Wenn kein Blut mehr zum Herzen fließt, trocknet der Mensch aus, sagt mein Vater./Das Ausland ist das Herz. Und wir das Blut.« (P 39) Der Gedankengang des Vaters ist logisch nicht ganz nachvollziehbar. Die pseudo-medizinische Begründung: »Wenn kein Blut mehr zum Herzen fließt, trocknet der Mensch aus« lässt sich in Zusammenhang mit den anderen zitierten Sätzen nicht aufschlüsseln, es wird aber die Assoziation suggeriert, dass die Flucht ins Ausland für den Vater eine überlebensnotwendige Bewegung gewesen ist. Aus diesem Gleichnis lässt sich eine zweite Einstellung der Eltern erkennen: Die Suche nach Glück, das im Wesentlichen mit Geld und Eigenheim gleichzustellen ist, wird als ein Ziel, das es zu erreichen gilt, konzipiert. Dieses Zitat zeigt andererseits beispielhaft die Bedeutung des Märchenmotivs im Roman. Der Akzent wird auf die Suche nach Glück gesetzt, welche für das Märchen kennzeichnend ist, etwa mit dem charakteristischen Endsatz: »Und sie lebten glücklich bis an ihr seliges Ende.«

Fremde Familienangehörige in der Diktatur

Eine bedeutungsschwere Folge der Emigration ist die Trennung von den Familienangehörigen, die im Herkunftsland bleiben. Die Zirkusartisten können als politisch verfolgte und illegal ausgewanderte Flüchtlinge ihre Angehörigen nicht besuchen. Die Mutter leidet darunter, dass es ihrer Familie in Rumänien schlecht geht; es wird davon berichtet, wie ihre Cousine »zu Hause vor dem Brotladen die ganze Nacht Schlange stehen [muß]« (P 12). Neben der Armut spielt auch die politische Lage im Land eine Rolle, denn einerseits seien die »Eltern nach [der] Flucht zum Tode verurteilt« (P 52), andererseits sei deswegen

Onkel Petru im Gefängnis gefoltert [worden]. Und Onkel Nicu wurde vor seiner Wohnungstür erschlagen.

Als meine Mutter davon erfuhr, schrie sie wie in einem rumänischen Klagelied.

Erst als mein Vater im Gang des Hotels alle Fensterscheiben zerschlug und die Polizei kam, hörte sie damit auf. (P 53)

Die Unmöglichkeit, den Verwandten zu helfen, und noch schlimmer: das Schuld-bewusstsein, dass wegen der eigenen Flucht Verwandte getötet oder eingesperrt werden, verursachen bei der Mutter starke emotionale Störungen; so spricht sie an anderer Stelle »von ihren vielen Geschwistern, sie weint dabei und schlägt sich auf den Kopf.« (P 35) Da die Erzählerin die Verwandten nicht persönlich kennt, empfindet sie auch weniger Mitleid. Von dem Kummer der Mutter scheint die Erzählerin auf eine eigenartige Weise betroffen zu sein, denn sie bemerkt, dass diese Szene »wie Ballett« (P 35) aussieht. Die Grenze zwischen Leben und darstellender Kunst wird verwischt; dem Kind erscheint die Krise der Mutter als eine Variation ihrer Zirkusnummer.

Die wirklichkeitsfremde Beziehung zu den ihr unbekannten Verwandten spielt eine wichtige Rolle, denn sie hätten jene Gemeinschaft bilden können, die der Erzählerin so schmerzhaft fehlt. Im dritten Teil des Romans wird eine Szene dargestellt, in der das Schreiben an die Verwandten in Rumänien thematisiert wird:

Schreib doch auch, drängt meine Mutter.

Ich kann nicht, sage ich.

Sie kriegt den dunklen Blick: Wie kannst du das von deiner Muttersprache sagen! Was sollen die Leute denken? Daß wir dem Schuhmacher entkommen sind, damit es uns hier schlechter geht als zu Hause? Daß mein Mann mich verlassen hat und daß meine Tochter nicht schreiben kann? Sollen sie das von uns denken? (P 151)

Das Scheitern der Auswanderung in den Westen als Lebensprojekt wird hier explizit formuliert. Der in der Forschung viel zitierte⁷¹ Satz »MEINE FAMILIE IST IM AUSLAND WIE GLAS ZERBROCHEN« (P 132) kristallisiert sich aus der Niederlage. Man kann die Aussage mit dem Porzellangeschirr, das die Mutter für das zukünftige Haus auf Vorrat sammelt, in Verbindung bringen. Dieses Sammeln symbolisiert die Hoffnung auf ein besseres Leben, die im Laufe des Romans zerbricht.

Die Aussagen der Mutter über das, was die Angehörigen nicht über sie denken dürfen, entsprechen der fiktionsinternen und diegetischen Wahrheit. Sie will vermeiden, dass die Verwandten einen Einblick in ihre Lebenssituation bekommen, sie hat sich in Lebenslügen verstrickt. Dass eine solche Haltung der Entwicklung des Kindes schaden kann, liegt auf der Hand.

Anschließend folgt ein Durcheinander von Sätzen, die die Familienangehörigen aus Rumänien schreiben (P 152-153). Mit seiner Mehrstimmigkeit klingt der tragikomische Abschnitt wie ein experimentelles Theaterstück, in dem die Figuren aneinander vorbeireden. Gewisse Themenkomplexe lassen sich ausmachen. So beginnt der Abschnitt mit einem Satz, der noch drei Mal in verschiedenen Variationen wiederholt wird: »Bitte seid nicht böse auf uns.« (P 152) Komplementär zu dieser Bitte schreiben die Verwandten, dass sie die Mutter und die Erzählerin lieben; sie schicken Küsse, äußern Glück- und Segenswünsche, was sich so anhört: »Wir wünschen euch und allen euren Freunden dort nur das Beste, Gesundheit, Glück, die Erfüllung aller Wünsche!« (P 152) Oder weiter: »Gott soll alle eure Wünsche erfüllen, er soll euch reich machen, damit ihr uns helfen könnt!« (P 153) Sie sprechen auch die Familienbeziehung an – »Wir sind eure Familie.« (P 153) – und appellieren an die Solidarität; abschließend heißt es: »Ich bin dein Onkel Petru, ich habe dir im Park die Schwäne gezeigt, erinnerst du dich?« (P 154) »Ich bin deine alte Tante, ich habe deine Mutter im Krieg barfuß in die Berge getragen.« (P 153)

Doch es scheint für die Familie in Rumänien viel mehr darum zu gehen, von den Angehörigen, die es in den Westen geschafft haben, Geld zu bekommen, als freundliche Familienbeziehungen lebendig zu erhalten. Sie erklären dafür zum einen, wie schwer das Leben in Rumänien ist: »[Es] ist ein Haufen Scheiße.« (P 153), »Iléna erbricht immer, weil sie so hungern muß« (P 153), und zum anderen haben sie ganz konkrete Wünsche, so schickt die Familie »Arztrezepte und Wunschlisten mit ausgeschnittenen Füßen für die richtige Schuhgröße.« (P 152) Die Cousine Josefina hat einen besonderen Wunsch, sie »kann im Haus alles tun« und schreibt: »bitte finde einen guten Mann für mich zum Heiraten« (P 153).

71 Etwa im Titel eines Aufsatzes von Meyer: »Meine Familie ist im Ausland wie Glas zerbrochen« *Heimatverlust und Identitätsstiftung in transkulturellen Familiennarrativen*. 2016. Vgl. auch Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 247, sowie Leng: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Thelem 2012, S. 243.

Das erzählerische Durcheinander, in dem diese Familienstimmen aus Rumänien präsentiert werden, zeigt die Hilflosigkeit der Erzählerin ihrer Familie gegenüber, die sie nur durch die Mutter und diese Briefe kennt. Sie ist von dieser Situation überfordert. Nicht etwa Kommentare der Erzählerin, sondern einzig die Erzählweise deutet auf die Verständnislosigkeit der Erzählerin hin. Das konzipierte Dispositiv für die Äußerungen der Verwandten kreiert diesen Eindruck, welcher überzeugend vermittelt wird, weil der Leser selbst diese Verwirrung nachempfindet und nicht als ausformulierte Erklärungen zur Kenntnis nimmt.

Für die Zirkusartistenfamilie war die Flucht in den Westen ursprünglich als Befreiung vom Ceaușescu-Regime gedacht; die Eltern hatten sich auf ein erfolgreiches und würdevolles Leben jenseits des Eisernen Vorhangs eingestellt. Dass das Migrationsprojekt langfristig gescheitert ist, weil die Eltern sich trennen und sich nirgends etablieren können, bildet einen wichtigen Grund für die Leiden der jungen Erzählerin.

Trauma Missbrauch

Der sexuelle Kindesmissbrauch ist ein Motiv, das im Roman sehr präsent ist und dementsprechend in der Forschung aufgenommen wurde.⁷² Im Roman wird mehrmals erwähnt, dass der Vater die Halbschwester der Erzählerin missbraucht (vgl. P 22, 23, 123). Man kennt das Alter der Schwester nicht; da sie mit der Erzählerin jedoch im Kinderheim war, kann man davon ausgehen, dass die Schwester als Kind und Jugendliche von ihrem leiblichen Vater missbraucht wurde. Die Erzählerin verehrt ihre Schwester (vgl. P 31), und der Roman deutet an, dass dieser Inzest im Rahmen der eigenen Familie die Entwicklung ihrer Sexualität beeinflusst hat. Als die Phase anfängt, in der die Erzählerin bei der Variétébesitzerin Pepita auftritt, fällt die Bemerkung: »Mich hat noch nie ein Mann am richtigen Ort berührt. Ich denke an nichts anderes. Ich will von zweien gleichzeitig vergewaltigt werden.« (P 143) Die Erzählerin befindet sich zu dieser Zeit in der Pubertät (vgl. P 133). Entsprechende Überlegungen über erste Sexualkontakte sind insofern zu erwarten, allerdings deutet diese Fantasie auf ein problematisches Sexualverhalten, weil sie einen gegen sich selbst gerichteten Gewaltakt darstellt, der mit Erotik wenig zu tun hat. Liebe ist im Roman nahezu völlig abwesend.

Als dreizehnjährige »Tänzerin« ist der Auftritt der Erzählerin in Varietés bzw. Stripteaselokalen eindeutig sexuell konnotiert: An ihren »Brustwarzen wippen kleine, blauweiß gestreifte Glitzersterne, die [sie sich] mit Pflaster auf die Haut« (P 141) klebt. Mit wenigen Stichwörtern wird ihre Nummer mit dem Titel »DAS TELEFON« (P 142) dargestellt: »Langsam, fast unmerklich,/immer noch singend,/meine Beine

72 Vgl. Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 226-230.

mit dem Hörer streicheln,/das Negligé abstreifen. [...] Fotos von mir verteilen,/Ein wenig meine Beine anfassen lassen.« (P 142)

Obwohl die Mutter ihr Kind im Stripteaselokal auftreten lässt – ihr auch keine andere Wahl lässt –, passt sie auf, dass ihre Tochter nicht missbraucht wird. Dies weniger aus mütterlicher Liebe als aus Angst, dass sie sich durch eine Beziehung mit jemand anderem von ihr emanzipieren könnte: »Meine Tochter ist noch Jungfrau, weil ich sie so halte!/Bei SO ballt sie die Faust und lächelt.« (P 143) Das Zitat zeigt, dass die Mutter-Tochter-Beziehung aus einer explosiven Mischung aus Liebesförderung, Missbrauch und Kontrolle besteht.

Die Armando-Episode

Analog zur Schwester, die von ihrem Vater missbraucht wurde, wird die Erzählerin im fünften Kapitel des dritten Teils (P 157-167) zum Opfer eines Pädophilen namens Armando, der vorerst bloß »der Mann« genannt wird. Armando erscheint mit seiner Frau in der Show, wo die Erzählerin »hüfteschwenkend« (P 141) auftritt, und kommt mit der Mutter in ein Gespräch, bei dem sie ihre Tochter »wie ein Stück Kuchen« (P 157) vorführt, weil sie in Armando jemanden sieht, der »einen Filmstar aus [ihrer] Tochter« (P 157) machen könnte. Armando hat zwei Söhne, und es entsteht zwischen seiner Familie und der Mutter der Erzählerin eine freundschaftliche Verbindung (vgl. P 158). Die Erzählerin schätzt diese Freundschaft: Als die Mutter Armandos Familie zum Essen einlädt, fällt der Satz: »Auf dem Foto sehen wir wie eine Familie aus.« (P 158) Ob dieses Wir für die Tochter und die Mutter steht oder ob damit auch Armandos Familie gemeint wird, bleibt offen. Es wird jedenfalls verdeutlicht, dass die Erzählerin ihr Zusammensein mit der Mutter nicht als familiär wahrnimmt: Es braucht eine Bildbeschreibung, damit eine Familie durch das Medium der Fotografie vorgetäuscht werden kann. Das zeigt, wie weit entfernt die Erzählerin davon ist, eine Familie zu haben. Die Tatsache, dass die Erzählerin und ihre Mutter eine Zeit lang mit einer anderen Familie leben, reicht nicht aus, um den Eindruck entstehen zu lassen, dass die Erzählerin in normalen Familienverhältnissen lebt. Einzig durch das Betrachten einer Bildaufnahme kann vorgetäuscht werden, dass die Erzählerin eine normale Familie hat. Die Bildbeschreibung erlaubt diese Präzisierung zur Not der Erzählerin bezüglich ihrer Familiensituation.

Es scheint sinnvoll zu zeigen, wie explizit und krude die sexuellen Nötigungen dargestellt werden. Weil der literarische Einblick in die Migration nicht verhüllend sein soll, wird der sexuelle Missbrauch im Folgenden in seiner Abscheulichkeit zitiert. Der erste Übergriff findet bei Armando zu Hause vor dem Fernsehen statt, er onaniert in Gegenwart seiner zwei Söhne und der Erzählerin, legt »seine Finger auf [ihre] Lippen« (P 163) und fordert sie dazu auf, sein Sperma zu lecken. Die Erzählerin »wagte nicht, [sich] zu bewegen« (P 163), worauf die Darstellung der Szene abbricht. Der erste Übergriff erzeugt bei der Erzählerin Erstarrung.

Ein zweiter Vorfall ereignet sich in der Umkleidekabine eines Sportplatzes. Armando schenkt der Erzählerin »[e]in Tenniströckchen und Sportschuhe«, er »be-steht darauf, [sie] mitzunehmen« (P 163), zunächst gegen den Willen der Mutter, die sie dann doch gehen lässt, weil Armandos Söhne dabei sind (vgl. P 163). Die Mutter ist sich der Gefahr bewusst, denn sie sagt den Söhnen noch drohend: »Mei-ne Tochter ist noch Jungfrau, [...] ihr dürft sie nicht aus den Augen lassen!« (P 163) Mit diesem Satz werden die Szene und der Vorfall noch perverser. Es wird gezeigt, wie sehr die Erzählerin und ihre Mutter, die mittellosen Migranten und desillusio-nierten Zirkusartisten, dem wohlhabenden Armando ausgeliefert sind. Die Mutter schätzt es so sehr, dass sie bei dieser wohlhabenden Familie zu Gast sein dürfen, dass sie ihre Vermutungen und Vorbehalte unterdrückt. Migration kann in die-sem Falle als zusätzlicher Faktor gezählt werden, der die Wahrscheinlichkeit eines solchen Übergriffs erhöht. Ohne Freunde oder Angehörige bilden die naiv-exzen-trische Seiltänzerin mit ihrer Tochter ideale Opfer. Keine der Figuren aus den an-deren analysierten Prosatexten werden in der Migration solch einer rohen Gewalt ausgesetzt wie die namenlose Erzählerin des radikalen »Polenta-Romans«.

The nymphet

Indem die Szene auf einem Tennisplatz stattfindet, wird ein Bezug zur berühm-ten Tennis-Szene in Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955) hergestellt.⁷³ Dolores Haze alias Lolita wird zur Doppelgängerin der Erzählerin. Während der Tennis-Szene in *Lolita* befindet sich Humbert Humbert, der Ich-Erzähler, zusammen mit seiner vierzehnjährigen Adoptivtochter auf der Flucht vor einem mysteriösen Mann, von dem Humbert annimmt, er sei ein Detektiv. Der aus der Schweiz stammende Lite-raturwissenschaftler – auch er ein Migrant – fährt mit Dolores durch die USA und übernachtet in kleineren Hotels und Motels. In einem Erholungsort in Colorado schaut er Dolores zu, wie sie Tennis spielt:

Despite her advanced age, she was more of a nymphet than ever, with her apri-cot-colored limbs, in her sub-teen tennis togs! [...] No hereafter is acceptable if it does not produce her as she was then, in that Colorado resort between Snow and Elphinstone, with everything right: the white wide little-boy shorts, the slen-der waist, the apricot midriff, the white breast-kerchief whose ribbons went up and encircled her neck to end behind in a dangling knot leaving bare her gasping-ly young and adorable apricot shoulder blades with that pubescence and those lovely gentle bones, and the smooth, downward-tapering back. Her cap had a white peak.⁷⁴

73 Nabokov, Vladimir: *Lolita*. New York NY: Putnam 1955, S. 232-238.

74 Ebd., S. 232f.

Die Perspektive ist hier die des Täters, des erwachsenen, reifen Mannes. Wenn der Leser des amerikanischen Klassikers kaum einen Einblick in die Gefühle und Gedanken der missbrauchten ›Nymphette‹ bekommt und den wirren Gedanken von Humbert Humbert ausgeliefert ist, so hat man beim Lesen von *Warum das Kind in der Polenta kocht* nie Zugang zur Persönlichkeit und zu den Gedanken von Armando oder denen des Vaters. Eine erste Verbindung zwischen den zwei Abschnitten lässt sich in der Kleidung der zwei Protagonistinnen festmachen: »ein Tennisröckchen und Sportschuhe« (P 163) heißt es bei Veteranyi, während bei Nabokov »the white wide little boy shorts« erwähnt werden. Es lassen sich noch weitere aufschlussreiche Parallelen zwischen den Szenen zeigen: Beide Täter haben eine gesellschaftlich höhere Rolle und profitieren von der Notlage ihrer Figuren und deren Eltern. Und ebenso wie im *Kind, das in der Polenta kocht* die Erzählerin, so ist auch Dolores mit Humbert Humbert ständig unterwegs und in immer anderen Hotels ihrem Stiefvater ausgeliefert. Dadurch, dass bei Veteranyi die Szene auf dem Tennisplatz stattfindet, kann ein kurzer intertextueller Bezug zwischen den zwei Figuren hergestellt werden.

Der Vergleich ist auch insofern aufschlussreich, als beide Romane als wichtiges Merkmal durch einen hohen Grad an Mehrdeutigkeit und Unzuverlässigkeit gekennzeichnet sind. Bei Nabokov ist die Realität nicht fixierbar.⁷⁵ *Lolita* »does not reveal its secrets once and for all; the imaginative effort must be renewed each time it is reread.«⁷⁶ Pifer zeigt in ihrer Analyse der Rezeptionsgeschichte des Skandalromans, dass die Sprache und die Narration von *Lolita* eher dazu einladen, die moralischen und psychologischen Dimensionen des Textes zu bedenken, als diese zu umgehen.⁷⁷ Gewiss ist das Verfahren in den zwei Texten sehr unterschiedlich. Dank einer raffinierten Erzählweise und einer ästhetisch komplexen Literatursprache, die den Leser irritiert und befremdet, wird es möglich, ein delikates Thema wie den Kindesmissbrauch literarisch zu verarbeiten, ohne dass Sympathien des Lesers gegenüber dem Sexualtäter geweckt würden, wie es Nabokov zu Unrecht vorgeworfen wurde. *Warum das Kind in der Polenta kocht* erzeugt auch Irritation und Befremdung, wenngleich auf eine ganz andere Weise als *Lolita*.

75 Vgl. Pifer, Ellen: *The Lolita Phenomenon from Paris to Teheran*. In: Julian W. Connolly (Hg.): *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press 2005, S. 185-199, hier S. 187.

76 Josipovici, Gabriel: *Lolita: Parody and the Pursuit of Beauty*. In: Ders.: *The Work and the Book. A Study of Modern Fiction*. London: Macmillan 1971, S. 220. Zit. bei Pifer: *The Lolita Phenomenon from Paris to Teheran*. 2005, S. 187.

77 Vgl. Pifer: *The Lolita Phenomenon from Paris to Teheran*. 2005, S. 186 »The best studies of *Lolita* [...] demonstrate that close examination of the novel's linguistic patterns and narrative structure does not obviate but rather invites consideration of its moral and psychological dimensions.«

Der Missbrauch und seine Folgen

Diesen Vorwurf der Rechtfertigung eines Kindesmissbrauchs könnte man auf den ersten Blick auch Veteranyis Roman machen, weil am zweiten Übergriff besonders verstörend ist, dass die Erzählerin sich für sexuelle Handlungen bereit erklärt: »Dann fragte er mich, ob ich mit ihm in die Umkleidekabine wolle./Ich nickte.« (P 164) Anschließend wird der Anfang eines oralen Geschlechtsverkehrs beschrieben. Explizit ist dabei, dass sie Armandos Unterhose »betastet«, sowie seine Aufforderungen: »Nimm meinen Schwanz und mach, was du willst. [...] Du kannst ihn auch in den Mund nehmen.« (P 164) Der Bericht bricht dort ab und es bleibt »dem Leser überlassen, sich den weiteren Verlauf auszumalen.«⁷⁸ Dabei ist hervorzuheben, dass die Erzählerin auch eine aktive Rolle übernimmt, so heißt es: »Wir [und nicht er] sperren uns in der Toilette ein.« (P 164) Katja Suren deutet das sexuelle Verlangen der Erzählerin als »Wunsch nach Emanzipation von den Verboten der Mutter.«⁷⁹ Obwohl diese Interpretation soweit plausibel ist, berechtigt und erklärt sie nicht alleine das Verhalten der Erzählerin. Dass die Erzählerin sich nicht gegen die Vergewaltigung wehrt, kann auf eine selbstzerstörerische Haltung deuten oder auf eine Unfähigkeit, sich zu wehren.

Es bleibt schließlich offen, inwiefern die Erzählerin selbst wollte, dass es mit Armando zu einer sexuellen Handlung kommt. Es gibt dagegen eindeutige Hinweise dafür, dass die Erzählerin vom Missbrauch traumatisiert wird. So heißt es im wirren Abschnitt, der nach dem Tod ihres Hundes Bambi situiert ist: »Ich will nicht, daß mich der Komiker Piper anfaßt! Will nicht!« (P 171) Auch wenn hier nicht die Rede von Armando ist, drückt dieser Satz aus, dass die Erzählerin als Kind das »Anfassen« als Übergriff und Angriff empfindet. Die Unvollständigkeit des zweiten Satzes unterstreicht ihre Unmöglichkeit, sich auszudrücken. »Will nicht!« hat etwas Wildes und Hilfloses. Während einer Vorstellung in der Show kann sie dann auch »plötzlich nicht mehr sprechen« (P 174) und wird von Pepita entlassen. Im selben Abschnitt, wo die Erzählerin sagt, dass sie nicht will, dass Piper sie anfasst, kommen noch die Äußerungen: »Du darfst nicht weinen, sagt der Mund, sonst kriegst du Hunger, Mund Hunger, Hunger, Mund zunähen« (P 171). Die Erzählerin versucht, das Geschehene zu verdrängen. Die Unfähigkeit, vollständige Sätze zu bilden, spricht für ein Trauma, eine starke Verwirrung. Auch dies wird mit der Abkehr vom vollständigen, korrekten Satzbau anhand der Redeweise wie auch durch die Fantasie vom Zunähen des Mundes dargestellt, und nicht im Rahmen einer ausformulierten Erklärung.

78 Suren: *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt*. 2011, S. 230.

79 Ebd. S. 226.

Das doppelte Opfer

Die zeitlich komplex aufgebaute ›Armando-Episode‹ fängt mit einer Strafpredigt der Mutter an, die chronologisch nach den Vorfällen zu situieren ist: »Der Mann ist ein Schwein [...]/Er könnte dein Vater sein!« (P 157) Sie stellt eine Parallele zum Vater der Erzählerin her, der nicht nur im selben Alter wie Armando sein soll. Auch er ist ein Kinderschänder, der sich an der Halbschwester der Erzählerin vergeht.

Eine weitere Folge der Vergewaltigung ist, dass die Mutter ein absolutes Verschweigen der Ereignisse fordert. »Sie duldet kein Wort darüber« (P 157). Mit der Bezeichnung »darüber« wird der Vorfall auch nicht genannt oder mit einem Begriff bezeichnet. Sie gibt der Erzählerin insofern auch keine Chance, den Übergriff zu verarbeiten. Im Anschluss kommt der Satz: »Zu ihrem Mann habe ich sie sagen hören, ich hätte den Mann provoziert, sonst wäre das nicht passiert.« (P 157) Die Mutter gibt der Erzählerin, die mehrfach sexuell missbraucht wurde, eine Mitschuld. Es wird somit ein bekanntes Muster in der Diskussion um Sexualstraftaten aufgegriffen, das *Victim blaming*, wonach die Opfer verantwortlich gemacht werden für das, was sie erlitten haben.⁸⁰

Nachdem die Missbrauchsszene beschrieben wird, erinnert sich die Erzählerin an einen Liebhaber, den die Mutter hatte, der »auch Armando hieß. Und er war auch verheiratet« (P 165).⁸¹ Die Analepse ist in die Missbrauchsepisode eingebettet und bezieht sich auf die Zeit vor dem Aufenthalt im Kinderheim. Die Mutter fuhr zum Rendezvous mit ihrer Tochter, weil ihr Mann, der Vater der Erzählerin, sie »nicht alleine ausgehen [ließ]« (P 165). Hiermit wird eine Parallele zwischen der Erzählerin und der Mutter hergestellt, weil diese auch darauf bestand, dass die Söhne zum Sportplatz mitkämen, damit nichts passiere. Dass beide Männer, der Kunde der sich womöglich prostituierenden Mutter und der Sexualtäter, Armando heißen, verdeutlicht diese Analogie zwischen Mutter und Tochter.

Während die Mutter mit ihrem Liebhaber im Nebenzimmer kurz »etwas Wichtiges zu besprechen« (P 165) hat, bleibt das Mädchen allein und liest ein Micky-Maus-Heft, das ihr die Mutter unterwegs kaufte:

Während ich wartete, durchlöcherte ich Micky Maus auf jeder Seite die Augen.
Wenn ich damit fertig war, ging ich im Zimmer auf und ab.
Aß die Süßigkeiten auf.

80 Das Phänomen wird in der Psychologie unter dem Stichwort *rape myth* untersucht. Vgl. dazu die Metaanalyse von Hockett, Jericho; Smith, Sara; Klausing, Cathleen u. Saucier, Donald: *Rape Myth Consistency and Gender Differences in Perceiving Rape Victims: A Meta-Analysis*. (2016) In: *Violence Against Women*. Vol. 16, S. 139-167.

81 Der Text lässt es offen, ob sich die Mutter prostituiert und Armando ihr Kunde ist. In einer Szene aus dem ersten Teil wird suggeriert, dass die Mutter sich prostituieren würde, weil sie »immer einen anderen Mann [hat], von dem sie sich Geschenke machen läßt.« (P 36)

Das Herz klopfte in meinem Kopf.
 Draußen wurde es dunkel.
 Im Zimmer begann es zu schneien.
 Das Sofa fror ein.
 Die Wände froren ein.
 Meine Hände und Füße froren ein.
 Meine Augen.
 Der Schnee deckte mich zu. (P 165f.)

In dieser Szene wird die Gefühlswelt durch die Außenwelt dargestellt. Die zitierten Sätze suggerieren Wut, Verunsicherung, Nervosität und Traurigkeit, sie skizzieren ein psychisches und emotionales Befinden. Es ist der einzige Ort in der Armando-Episode (vgl. P 157-167), bei dem allegorisch Gefühle zum Ausdruck kommen, und obwohl sie auf Ereignisse verweisen, die zeitlich weit vor der Episode stattfinden, lässt sich ein Bezug zwischen der Analepse und dem Missbrauch herstellen, weil dieser unmittelbar danach erzählt wird. »Die Augen« von Micky Maus am Anfang des Zitats werden zu »meine[n] Augen«, und dass das Herz in ihrem Kopf klopft, deutet auf eine Bewegung des Erzählfokus gegen das Innere der Figur. Auf eine spezifische Weise wird im zitierten Abschnitt also eine Innensicht angedeutet. Die Darstellung von Gefühlen im Rahmen eines Missbrauchs scheint hier einzig in lyrischer und allegorischer Form stattfinden zu können, weil ein rationaler Diskurs für die Erzählerin unmöglich zu sein scheint. Dass die Erzählerin die Augen von Micky Maus durchsticht, das Sehorgan, spricht für eine Geste der Verdrängung: sich zwingen, nicht zu sehen, dass die Mutter sich womöglich prostituiert, dass die Erzählerin das Opfer eines Pädophilen ist, bei dem die Mutter und die Tochter leben dürfen. Da sich Kinder mit den Helden von ihren Geschichten identifizieren, suggeriert das Durchlöchern von Micky Maus' Augen Selbstverstümmelung und Selbsthass. Dies wird mit der Erwähnung ihrer eigenen Augen einige Zeilen später verdeutlicht. Diese Stelle ist zu dem Satz, dass die Mutter »kein Wort darüber« (P 157) toleriert, komplementär: Das Kind darf nichts sehen oder zeigen, es darf nichts sagen, es muss erdulden und den Übergriff verdrängen. Diese Unmöglichkeit der Verarbeitung gehört auch zum Trauma und verschlimmert es.

Der Satz »Das Herz klopfte in meinem Kopf« deutet auf eine starke Verunsicherung der Erzählerin hin. Im Herzen werden Empfindungen lokalisiert, im Kopf Vernunft und Intellekt. Die Verschiebung des Herzens in den Kopf lässt den Eindruck entstehen, dass die Erzählerin nicht mehr dazu fähig ist, rational zu denken; das Herz hat die Vernunft ersetzt, sodass die Erzählerin nur noch im Affekt reagiert. Sie befindet sich in einer Situation großer Anspannung, weil sie damit umgehen muss, dass die Mutter quasi in ihrer Anwesenheit mit jemandem, den sie nicht kennt, Geschlechtsverkehr hat. Das Ausstechen der Augen ist die emotionale Reaktion darauf, die Geste zeigt die Wut der Erzählerin. Es ist zudem eine

stumme Szene. Dass ihr Gefühl schweigend zum Ausdruck kommt, zeigt hier ihre Unfähigkeit, Emotionen in Worte zu übersetzen, um sie zu verarbeiten und sie zu überwinden. Das graduelle und symbolische Erfrieren, das folgt, deutet auf Traurigkeit und Tod, den man als einen Tod der geistigen Kräfte interpretieren kann, ein Kältetod der kindlichen Lebensfreude, als Folge des Missbrauchs.

4.5 Überlebensstrategien

In dem Aufsatz *Familienromane der Neurotiker* thematisiert Sigmund Freud die Funktion des Imaginären beim Kind in Bezug auf die »Ablösung des heranwachsenden Individuums von der Autorität der Eltern«⁸² und erklärt, dass diese Fantasietätigkeit etwa in Tagträumen sich mit der Aufgabe beschäftigen kann, »die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen«.⁸³ Träumereien, Wunsch- und Fantasievorstellungen dienen Freud zufolge »der Korrektur des Lebens«⁸⁴ und haben eine wichtige Funktion in der Entwicklung des Individuums.

Dieses Unterkapitel stellt die Frage, wie die Erzählerin mit ihrer qualvollen Jugend, deren Ursachen und Darstellungsweisen im Detail gezeigt wurden, umgeht, und stellt die These auf, dass sie dieser traumatisierenden Gegenwart einerseits mit dem Akt des Erzählens und andererseits mit naiven Zukunftsfantasien zu entkommen versucht. Um am Leben zu bleiben, findet eine Flucht ins Imaginäre statt. Dieses psychologische Prinzip ist im Text erkennbar und verweist auf Sigmund Freuds Studien.

Die Erzählerin ist von der Außenwelt abgeschnitten. Ihr Wunsch nach einem normalen Leben kommt im Satz »Am liebsten will ich so sein wie die Leute draußen.« (P 33) zum Ausdruck, der wie ein immer hoffungsloserer Hilfeschrei des Kindes über den ganzen Roman hallt. Ihre Leiden werden immer unerträglicher: von der Angst um die Mutter am Anfang zur Trennung von ihr im Kinderheim hin zu den fast nackten Auftritten in Varietés bis zum sexuellen Missbrauch am Ende des dritten Teils. Diese Leiden bilden die Etappen eines persönlichen Absturzes. Der Titel verweist auch auf dieses qualvolle, traumatisierte Leben, in dem das Kind »gekocht« wird. Die »Polenta« steht für das Leben als Hölle. Das Verb *kochen* kann zudem auch für eine innere Erregung stehen: vor Wut oder Zorn kochen. Dieser Ausdruck kann bedeuten, dass die Wut nicht durch einen Wutanfall konkretisiert

82 Freud, Sigmund: *Der Familienroman der Neurotiker*. [1909] In: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 223.

83 Ebd., S. 224.

84 Ebd.

wird und Ausdruck bekommt, sondern innerlich verdrängt wird, womöglich aber noch explodieren kann.

Traumhaus

Wie in dieser düsteren Erzähllandschaft die Hoffnung auf ein würdigeres Leben dargestellt wird, soll zunächst anhand von zwei Motiven gezeigt werden. Die Hoffnung auf ein eigenes Haus bildet das erste:

Eines Tages werden wir ein großes Haus mit Luxus haben, mit Schwimmbad im Wohnzimmer und Sophia Loren, die bei uns ein- und ausgeht.

Ich möchte ein Zimmer voller Schränke, in denen ich meine Kleider und alle meine Sachen aufbewahren kann.

Mein Vater sammelt echte Ölbilder mit Pferden und meine Mutter teures Porzellangeschirr, das wir aber nie benutzen, weil es sich durch das Ein- und Auspacken abnützt und zerbricht.

Unser Besitz ist in einem großen Koffer mit viel Zeitungspapier eingepackt.

AUS ALLEN LÄNDERN SAMMELN WIR SCHÖNE SACHEN FÜR UNSER GROSSES HAUS. (P 20)

Die Erzählerin sieht die Ölbilder und das Porzellangeschirr als Zeichen dafür, dass ihre Familie bald in besseren Umständen leben wird. Wie um sich selbst davon stärker überzeugen zu können, dass diese Idee stimmt, steht der Satz in Großbuchstaben. Als die Erzählerin merkt, dass dieses Versprechen von den Eltern nicht eingelöst werden kann, beschließt sie, selbst zu handeln:

Wenn ich volljährig bin, werde ich Filmstar und dann kaufe ich meiner Mutter unser schönes Haus und einige Restaurants, und wenn die Grenzen unseres Landes geöffnet werden und unsere Landsleute ins Ausland fliehen können, werden wir ihnen gutes rumänisches Essen servieren. (P 62)

Als die Mutter ihr Kind aus dem Heim zurückholt, fragt sie: »Wo ist unser Haus?« (P 139) Es gibt zwar kein Haus, doch mit Erleichterung notiert sie, dass »der Koffer mit dem Porzellangeschirr [...] noch da [ist].« (P 139) Die beruhigende Projektion besteht weiter.

Resigniert stellt sie dagegen am Anfang des letzten Teils fest, als sie nicht mehr als Stripteasetänzerin auftreten kann, dass sie »mit dem Geld von Pepita [ihrer] Mutter gerne unser Haus gekauft« (P 177) hätte. Auch wenn diese Hoffnung eine Illusion war, macht der Text klar, dass die Vorstellung als solche ihr guttat.

Analog zu dieser Fantasie, die man als konkret bezeichnen kann, weil sie sich auf beschreibbare und theoretisch realisierbare Ziele bezieht, spielt die Einbildungskraft für die zweite Überlebensstrategie der Erzählerin eine wichtigere Rolle.

Horrorgeschichten als Ablenkung

Das merkwürdige titelgebende Märchen vom Kind, das in der Polenta kocht, ist ein strukturbildendes Element, das sich durch den Text zieht. Neben der Angst, dass die Familie zurück nach Rumänien muss und dort verhaftet wird, thematisiert der erste Teil intensiv die Befürchtung der Erzählerin, dass die Mutter bei ihrer Zirkusnummer abstürzt: »ICH WARTE DEN GANZEN TAG AUF DIE NACHT. WENN MEINE MUTTER NICHT ABSTÜRZT VON DER KUPPEL, ESSEN WIR NACH DER VORSTELLUNG GEMEINSAM HÜHNERSUPPE.« (P 25) Die Typografie unterstreicht die Bedeutung dieser konstanten Angst, die sich tagsüber bis zum Moment der Vorstellung auflädt.

Um die Erzählerin zu beruhigen, erzählt ihre ältere Halbschwester ihr das Märchen: »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.« (P 31) Das Ziel des Märchens ist es, der Erzählerin Furcht einzujagen, also kann man es als Horrorgeschichte bezeichnen, einen erzählenden Text also, der »die schreckliche Taten, Ereignisse oder Zustände mit der Absicht darstell[t], den Leser zu ängstigen und/oder abzustoßen.«⁸⁵ Die Intention ist es, Angstgefühle zu wecken oder Ekelreaktionen zu stimulieren.

Ebenso wie man sich einen Horrorfilm ansieht oder man einen Thriller liest, um sich von Alltag oder Sorgen abzulenken, flüchtet die Erzählerin in eine fiktive Welt. Die Überwindung der diegetisch realen Angst erfolgt anhand einer metadiegetischen fiktionalen Gruselgeschichte. Das Potenzial der Erzählung als Vorstellungsort, in dem man vor psychischen Belastungen Zuflucht suchen kann, wird angesprochen. Das Märchen vom Kind, das in der Polenta kocht, ist zunächst ein Ablenkungsversuch, ein Weg, um die konkrete Angst des Absturzes durch eine Vorstellungsangst zu ersetzen.

Die Handlung des Märchens kennt der Leser nicht. Doch die Gründe, weshalb das Kind in der Polenta kocht, werden thematisiert und beschäftigen die Erzählerin:

Ich frage meine Schwester, warum es Gott zuläßt, daß das Kind in der Polenta kocht.

Sie zuckt mit den Achseln.

Frage ich aber oft, läßt sie sich erweichen und sagt: Das erzähle ich dir später. (P 72)

85 Brittmacher, Hans Richard: *Horrorliteratur*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 327f.

Die Satzstruktur des Romantitels verweist mit dem Fragewort »Warum« in einem Deklarativsatz auf eine Erklärung oder eine These.⁸⁶ Die Formulierung des langen Titels deutet darauf hin, dass das Buch als Erklärung für eine breite Frage zu lesen ist, deren Gegenstand wenig eindeutig ist. Es gibt dennoch Stellen, in denen die Erzählerin die Gründe reflektiert, weshalb das Kind in der Polenta kocht, wobei sie sich mögliche Varianten ausdenkt: (1) das Kind versteckt sich im Mais und wird mit diesem von der Großmutter ins heiße Wasser geschüttet, (2) die Großmutter sagt dem Kind, es solle die Polenta rühren, und die Polenta spricht zum Kind: »Ich bin so allein, willst du nicht mit mir spielen? Und das Kind steigt in den Topf.« (P 74) (3) Nachdem das Kind gestorben ist, kocht Gott es in der Polenta. (vgl. P 74)

In den zwei ersten Varianten ist noch eine Großmutter dabei, in der dritten findet man eine merkwürdige Gottesinstanz, die »in der Erde [wohnt] und die Toten [i]st]. Mit seinen großen Zähnen kann [Gott] alle Särge zerbeißen.« (P 74)

Im Roman fehlen die Großeltern in ihrer Rolle als wohlgesinnte und stabilisierende Zufluchtsfiguren. Lediglich die Schwester in den zwei ersten Teilen und die Tante erscheinen als Figuren, bei denen die Erzählerin Zuflucht finden kann.

Als sie im Heim sind, erzählt die ältere Schwester der Erzählerin weiterhin das Märchen vom Kind, das in der Polenta kocht. Die Erzählung behält dieselbe Funktion: Sie soll von der Sorge um die Mutter ablenken:

Im Bett denke ich ständig daran, daß meine Mutter jetzt an den Haaren hängt.
Meine Schwester muß beim KIND IN DER POLENTA immer grausamere Dinge
erfinden.

Ich helfe ihr nach:

SCHMECKT DAS KIND WIE HÜHNERFLEISCH?
WIRD DAS KIND IN SCHEIBEN GESCHNITTEN?
WIE IST DAS, WENN DIE AUGEN PLATZEN? (P 92)

Dass man den Inhalt dieser Erzählung im Roman nicht kennt, unterstreicht die Funktion als Märchen: Wenn normale Märchen die Funktion haben, »religiöse oder bürgerliche Moralvorstellungen«⁸⁷ zu übermitteln, so hat der Akt des Märchenerzählens im Roman eine beruhigende Funktion. Die kindliche Ich-Erzählerin ist seit Beginn der Erzählung der doppelten psychischen Belastung der Migration und den

86 Einige Sachbuchtitel weisen auch eine solche Satzstruktur auf. Das Buch soll als eine detaillierte und ausführliche Antwort auf die im Titel gestellte Frage gelesen werden. Zwei beliebige Beispiele: *Warum wir Putin stoppen müssen. Die Zerstörung der Demokratie in Russland und die Folgen für den Westen* von Garri Kasparov (DVA 2015) und *Warum Ruhe unsere Rettung ist: Stell dir vor, du tust nichts und die Welt dreht sich weiter* von Tomas Sjödin (Schulthess 2016).

87 Rölleke, Heinz: *Märchen*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 509.

angespannten familiären Beziehungen ausgeliefert, und das furchtbare Märchen der Schwester lindert paradoxerweise ihre Schmerzen. Nach der Märchenerzählung im Heim weint die Erzählerin, »Und meine Schwester hält mich fest und tröstet mich.« (P 92) Es ist der einzige Ort, wo das traumatisierte Kind zum Weinen kommen kann, ein erstes Zeichen für eine Anerkennung seiner Schmerzen.

Wenn in den zwei ersten Teilen die ältere Schwester der Erzählerin das Märchen erzählt, um diese von ihrer Angst um die Mutter abzulenken (vgl. P 31, 72-75, 92, 94), so ist die Schwester nach der Trennung der Eltern mit dem Vater weggezogen und wird nicht mehr erwähnt. Die Erzählerin erzählt das grausame Märchen nun ihrer Puppe in neuen Variationen weiter. Ihre Einsamkeit im Heim wird dadurch erkennbar, dass sie sich ihrer Puppe zuwendet: »Meine Puppe Anduza ist jetzt meine Schwester« (P 115). In dieser Variante liegt die Schuld, dass das Kind in der Polenta kochen muss, beim Kind selbst, weil sie die Mutter verletzt. In einer anderen Passage ist der Grund für das Kochen des Kindes in der Polenta auch eine Strafe für sein Verhalten: »Das Kind kocht in der Polenta, weil es andere Kinder quält.« (P 95) Denn im Heim schleichen sich die Erzählerin und ihre Schwester »in das Zimmer eines Säuglings und zwicken ihn, bis er schreit.« (P 92)⁸⁸ Im dritten Teil, wo sie mit ihrer Mutter in verschiedenen, ungenannten Orten lebt, bekommt die Erzählerin einen Hund, Bambi: »mein Kind« (P 135), sagt sie. Die Erzählerin wird selbst zur Mutter-Figur, wie dies einst ihre Schwester für sie war. Und nun erzählt sie dem Hund das Märchen: »Das Kind in der Polenta hat ein Hundegerippe, vor dem sich alle fürchten. Wenn es einen anschaut, wird man selbst zum Gerippe.« (P 136)

Das Kind in der Polenta ist als Doppelgänger der Erzählerin zu verstehen. Wenn das Kind vom Märchen allegorisch die Erzählerin darstellt, so lässt sich auch der Satz: »DAS KIND KOCHT IN DER POLENTA, WEIL ES DER MUTTER EINE SCHE-RE INS GESICHT GESTECKT HAT« (P 115) als ein Ausdruck der Selbstbeschuldigung lesen, indem sie glaubt, dass sie für die Probleme der Mutter verantwortlich sei. Insofern kann man den Titel »Warum das Kind in der Polenta kocht« als »Warum die Erzählerin leidet« lesen. Die Schmerzen der Figur und ihre verlorene Kindheit sind also bereits im Titel präsent.

Die letzten Erwähnungen des Märchens geben Hinweise für eine Aufschlüsselung der merkwürdigen Frage. Nachdem die Erzählerin ihren geliebten Hund »aus Versehen getötet« (P 168) hat, fällt der letzte Satz zum Märchen: »DAS KIND KOCHT IN DER POLENTA, WEIL ES EINE STIMME VOLLER STEINE HAT.« (P 169) Vielleicht kann man diesen Satz deuten, indem man ihn wortwörtlich nimmt: Zwar kann man mit Steinen im Hals nicht reden, aber die Erzählerin muss so reden, sie hat nur diese Stimme. Der Satz, eine Art »Metametapher«,

88 Vgl. hierzu auch Lengl: *Interkulturelle Frauenfiguren im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. 2012, S. 227.

thematisiert Hemmungen in der Sprache und die Unmöglichkeit, sich deutlich auszudrücken. Auch ist das Bild der Erstickung präsent, welche man wiederum metaphorisch interpretieren kann, zum Beispiel im Sinne von »an einer Beziehung ersticken«. An diesem Satz lässt sich auch nochmals zeigen, dass das Trauma der Erzählerin in der Sprache steckt, in der Unfähigkeit, Worte für Gefühle und Situationen zu finden. Diese Sprachlosigkeit und das Schweigen werden auch mit den zahlreichen Leerstellen im Text markiert.

Dass am Ende die Erzählerin einen Sprachkurs absolviert, spricht für einen Erwerb der Sprache, die nicht nur als Idiom zu betrachten ist, sondern auch als erste Möglichkeit, sich überhaupt ausdrücken zu können und die traumatisierte Kindheit verbal zu verarbeiten.

4.6 Fazit: ein unfassbarer Text

In diesem Kapitel wurde gezeigt, mit welchen literarischen Mitteln der Einblick in die Migration in Aglaja Veteranyis Roman zugänglich gemacht wird. Es wurde dabei auch deutlich gemacht, welchen Traumata die Erzählerin ausgesetzt wird und wie sie darauf reagiert. Die Erzählerin leidet aus drei Gründen: der Migration, der Familiensituation und dem Missbrauch. Zusammen genommen bilden diese Aspekte die Bestandteile einer Kindheit, die unterwegs verloren gegangen ist.

Der bereits zum Teil zitierte innere Monolog (P 171) schildert die Reaktion der Erzählerin nach dem Tod von Bambi, ihrem geliebten Hund. Der Abschnitt besteht aus unvollständigen Sätzen und zeigt somit eine Unfähigkeit, sich auszudrücken. Es ist auch einer der wenigen Abschnitte im Text, der eine ganze Seite lang ist. Die Stelle, die eine Klimax im Roman bildet, thematisiert neben den psychologischen Folgen des Missbrauchs und der Tätigkeit als etwa dreizehnjährige Stripteasetänzerin auch die Verständnis- und Hilflosigkeit gegenüber der ersten Menstruation. Sie endet folgendermaßen:

Der Hund ist tot. Den Hund in die Schuhschachtel legen, die Schachtel in den Kühlschrank, mich, das Zimmer. Ein Engel verkleidete sich als Hund, Hund geköpft, toten Engel ausstopfen. Der Engel fletscht mit den Zähnen. Mein Engel lacht Blut. (P 171)

Dass der Tod des Hundes mit dem Ende der Kindheit zu parallelisieren ist, wird auch wegen der Verknüpfung mit dem Beginn der Menstruation verdeutlicht: »Ich habe ein Loch, es blutet. Das ist nicht schlimm, sagt die Schwarzhaarige, du hast in die Hose gemacht, sagt sie, ich bin deine Mutter, sagt sie. Ich stopfe mir Brot ins Loch, will nicht in die Hose bluten.« (P 171) Indem die Erzählerin ihre Mutter als »die Schwarzhaarige« bezeichnet, wird eine Entfremdung und eine Trennung von der Mutter konzipiert. Mit dem Blut, dem geköpften Hund und dem Fletschen mit

den Zähnen konzentriert der Abschnitt verschiedene Aspekte einer Gewalt, von der die Erzählerin Opfer ist; die Passage bildet den Höhepunkt einer Krise.

Stärker könnte der Kontrast mit dem, was unmittelbar folgt, kaum sein: »Wir müssen ein gutes Leben haben./Ich bin dankbar. Ich freue mich, hier zu sein./Mir geht es gut.« (P 172) Durch seine Nähe zum kommentierten inneren Monolog lässt sich behaupten, dass dieses »Mir geht es gut« als Ausdruck von Willenlosigkeit und Resignation zu lesen ist. Es ist ironisch gemeint. Das Kind in der Erzählerin ist tot, sie hat keine Lebensfreude mehr und fängt ein erwachsenes Leben an, von dem der Leser wenig erfahren wird. Aglaja Veteranyis posthum erschienenes Buch *Das Regal der letzten Atemzüge*⁸⁹ setzt dort an, es »konfrontiert die in der Schweiz lebende Ich-Erzählerin mit Trauer- und Klagebräuchen ihrer in jedem Sinn entfernten rumänischen Verwandten.«⁹⁰

Dass die Erzählerin am Ende von *Warum das Kind in der Polenta kocht* sich für eine Schauspielschule bewirbt, für eine Tätigkeit, in der man eine neue Rolle verkörpern kann, sich selbst in einer anderen Identität darstellt, führt ihre Überlebensstrategie der Kreativität und der Flucht ins Imaginäre weiter. Dass sie an der Aufnahmeprüfung scheitert, deutet jedoch darauf hin, dass auch diese Überlebensstrategie in eine Sackgasse führen wird.

Aus gattungstheoretischer Sicht wurde gezeigt, dass der Roman Eigenschaften des Tagebuchs, des Märchens und des Gedichts besitzt. Dass der Text sich keiner Gattung zuordnen lässt, unterstreicht seine narrative Komplexität. Die Analyse konnte deutlich machen, wie der Text gerade durch die Reduktion seiner sprachlichen und narrativen Mittel komplexe Erzählformen entwickelt. Die erzählerische Komplexität spiegelt die Gefühlswelt der Protagonistin wider und macht ihre Orientierungslosigkeit im Akt des Lesens erfahrbar. Dadurch unterscheidet sich *Warum das Kind in der Polenta kocht* von den anderen analysierten Texten. Wenn einige Textstellen im Roman unverständlich bleiben und viele Informationen sich nur im Akt der spekulativen Interpretation rekonstruieren lassen, hat dies zur Folge, dass die Erfahrung und die Leistung der Lektüre für die Analyse wichtiger werden als in den anderen Texten. Die verstörende Lektüre zeigt ein gestörtes Leben. Der literarische Einblick in die Migration von *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist kein »erklärender«, in der die Innenwelt der Figur detailliert gezeigt würde. Der Leser als Zeuge nimmt die fragmentarischen Episoden zur Kenntnis und muss dabei eine aktive Interpretations- und Decodierungsleistung erbringen. Die Darstellungsweise befremdet und wird so Teil der »Botschaft«.

89 Veteranyi, Aglaja: *Das Regal der letzten Atemzüge*. Stuttgart u. München: DVA 2002.

90 Prade-Weiss, Juliane: »Die Toten haben Hunger« Aglaja Veteranyi über Ritual und Moderne. (2017) In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*. Jg. 9, Heft 1, S. 235-260, hier S. 240.

Zugleich zeigt der Roman auch die Grenzen des Sagbaren. Da kaum eine vermittelnde Erzählinstanz zwischen der Protagonistin und dem Leser erkennbar ist, hat das einerseits eine starke Nähe zwischen den zwei Instanzen zur Folge; andererseits bleibt deswegen vieles unklar und mysteriös. Der Einblick ist so nah, so eindringlich, dass kein erklärendes Gesamtbild entstehen kann.

»THE END«

Das Ende von *Warum das Kind in der Polenta kocht* ist wie der ganze Roman enigmatisch (vgl. P 186-189). Es wird die Handlung eines Amateurfilms dargestellt, den der Vater »kurz bevor ihn [die Erzählerin] zum letzten Mal sah« (P 186), gedreht hatte. Im Film sind der Vater, die Mutter, die Erzählerin und der Hund Boxi zu sehen. Der Vater spielt Gott und einen Zirkusdirektor, die Mutter spielt die Großmutter Gottes und die Erzählerin seinen Schutzengel.

Das kurze Kapitel schließt an der gescheiterten Aufnahme an der Theaterschule an und bildet eine intermediale Binnenerzählung, die am Ende steht. Man kann diesen letzten Abschnitt entweder so lesen, dass die Erzählerin am Ende des Romans sich an den Dreh des Films erinnert oder dass sie die Filmaufnahme im Video- oder im Super-8-Format anschaut. In der letzten Szene der erzählten Filmhandlung

sitzen Gott [der Vater], die Großmutter [die Mutter] und der Schutzengel [die Erzählerin] am Tisch und essen zum Abschied Polenta.

Zum Schluß steht die Großmutter an der Tür und winkt.

THE END (P 189)

Zum einen schildert die Szene die Auflösung der Familie, weil der Vater sie dann verlässt. Zum anderen wird hier die Bedeutung der Kunst und des Erzählens als Überlebensstrategie und als Alternative zum realen Leben hervorgehoben, denn die Trennung, so wie sie im Amateurfilm dargestellt wird, wirkt märchenhaft und harmonisch.

Mit Verweis auf diese Schlusszene stellt man fest, dass der Roman, wie die mysteriös winkende Großmutter, einem fremd bleibt. Wer oder was sich hinter ihrem Gesicht verbirgt, weiß man nicht. Der Leser muss die Unlösbarkeit des Textes akzeptieren. Doch wie die dadaistische Kunst besitzt *Warum das Kind in der Polenta kocht* eine Aussagefähigkeit, die gerade in dieser Mehrdeutigkeit und Unabschließbarkeit zu finden ist. Das Werk ist eine Reaktion auf ein Ereignis. Die Dadaisten beziehen sich vor allem auf den mörderischen Wahnsinn des Ersten Weltkriegs, mit dieser Perspektive kann man ihre Kunstwerke lesen und deuten. Die Darstellungsweise und die Motive von Veteranyis Roman können insofern als Reaktion auf die Migration gelesen werden, die im Text zum Ausdruck kommt. Der Roman ermöglicht einen verstörenden Einblick in das Phänomen.