# "Solange ich verletzlich bleibe, kann ich weiterschreiben". Die Schweizer Schriftstellerin mit rumänischen Wurzeln Aglaja Veteranyi

Ingrid BALTAG

**Key-words**: *theories of visuality, atmosphere, appearance, new esthetics, effects of presence*

Die in jüngster Zeit in Erscheinung getretene Methode, die Literatur aus dem Blickwinkel der erzeugten Bilder heraus zu verstehen und zu erfassen, basiert auf eine Wiederentdeckung der Sinnlichkeit und der Imagination in der Philosophie. Als Ästhetik des Erscheinens zielt sie darauf ab, Simulakrum-Phänomene zu ergründen, und dies kann für die Literaturwissenschaft auch fruchtbar gemacht werden. Es handelt sich vor allem, um einen Versuch, die ästhetische Erfahrung als eine übergreifende Theorie auszuarbeiten. Das Konzept «ästhetische Erfahrung» meint *Wahrnehmung* "in einer besonderen *Eigentümlichkeit*" (Soldt 2007: 9), es bezieht sich auf ein Verhältnis der Überschreitung in der Wahrnehmung der gewöhnlichen oder alltäglichen Erfahrung. Diese Zugriffe auf das Ästhetische entstanden in der Folge von Walter Benjamins Konzept der *Aura.*

Abgesehen davon, ob diese Methode für eine ästhetisch sinnvolle literatur-historische Kategorisierung ausreichend ist, soll hier das Gesamtwerk Aglaja Veteranyis im Hinblick auf das Bildästhetische betrachtet werden. Da in der ans Absurde grenzende Sprache Veteranyis die Einbildungskraft eine große Rolle spielt, sollen hier einige Besonderheiten in Augenschein genommen werden.

Aglaja Veteranyi war eine Schweizer Schriftstellerin mit rumänischen Wurzeln. Immer wieder werden biographische Details herangezogen, um die düsteren und makabren Motive in ihrem Werk zu ergründen. Dass sie Auto-biographisches für ihr Schreiben fruchtbar machte, erschien ihr immer wieder als unwichtigste aller Fragen. So wird das Leiden des Mädchens und der heran-wachsenden jungen Frau, der frühe Tod dieser Tochter prekärer und promisker Verhältnisse der Zirkuswelt, immer dafür herangezogen, um die Texte zu entschlüsseln.

Nicht das Sujet soll hier im Vordergrund stehen, sondern das Atmosphärische, wie es Gernot Böhme und Martin Seel definieren. Böhme konzipiert Ästhetik als Theorie des Kunstwerks, die ein Vermittlungsangebot im Verstehen von Kunstwerken darstellt. Die zentrale Frage bleibt, ob diese Vermittlung auf eine Weise geschieht, die dem Genre Neues nachweisen kann. Die Produktion von Atmosphären definiert nach Böhme die ästhetische Arbeit (Böhme 2001: 63). Sie

„Philologica Jassyensia", An V, Nr. 2 (10), 2009, p. 79–87

**BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)**

vermittelt Wahrnehmungserfahrungen und erzeugt aktive Betroffenheit. Die Atmosphäre wird durch Insignien und Symbole als Bestandstücke des szenischen Arrangements vermittelt. Der in diesem Zusammenhang benutzte Begriff *Ekstasen* beschreibt Bedeutsamkeiten und Dienlichkeiten: Gesten und Gebärden auf der einen Seite, Stimme, atmosphärische Präsenz auf der anderen Seite (*ibidem*). Ein neuer Präsenzbegriff liegt dem zugrunde, in der die Dinge als verschieden ausgeartete *Epiphanien* auftreten. Epiphanien, Deixis, Präsentifikationen von Vergangenem fungieren als Koordinaten.

Die zwei zu Lebzeiten veröffentlichten Romane und der posthum erschienene Kurzprosaband von Aglaja Veteranyi kreisen in kurzen elliptischen Sätzen um die gleichen Themen. Durchweg aus der kindlich naiven Perspektive erzählt und chronologisch aufeinanderfolgend, lebt der Text der Romane hauptsächlich von gewagten metaphorischen Sätzen, wie bereits in den Titeln (*Warum das Kind in der Polenta kocht, Das Regal der letzten Atemzüge*) angedeutet. Im Band mit Kürzest-Erzählungen *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter* werden ähnliche Themen anhand eine auktorialen Perspektive erzählt und exerzieren anhand der Kurzform das Anekdotenhafte durch.

Die Metaphern Veteranyis sind von großen Sprüngen geprägt. Unmögliches wird zusammengeführt und gibt den Freiraum für einen poetisch stark aufgeladenen Sinn-Überschuss. Wie wird hier die Düsternis, die Schäbigkeit und die Traurigkeit des Lebens am Rande von Zirkus, und billigem Varieté vermittelt? Welche einzelnen szenischen Bilder enthält der Text und welchen Segmenten lassen sich die verschiedenen Szenen zuordnen? Was für Prototypen verkörpern die Bildgebungen? Die wichtigsten Themen in *Warum das Kind in der Polenta kocht* sind die Zirkuswelt, das Leben in der Fremde und der sexuelle Missbrauch. Die zentrale, kannibalistische Metapher vom Kind in der Polenta steht als Code für die Grausamkeit dieser Kindheit. Der Anfang des Romans stellt bereits ein idyllisches aber beunruhigendes Bild dar:

> 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 Schrecken dauernd einschlafen.
> Spricht Gott fremde Sprachen?
> Kann er auch Ausländer verstehen?
> Oder sitzen die Engel in kleinen, gläsernen Kabinen und machen Übersetzungen?
> UND GIBT ES TATSÄCHLICH EINEN ZIRKUS IM HIMMEL? (Veteranyi 1999: 9)

Jemand stellt sich den Himmel vor und hat existentielle Fragen. Die kleinen Nöte des Lebens sind bereits im Wort “Schrecken” angedeutet, davor mit “mich zu beruhigen” eingeleitet. Ein Gefühl der Intensität in dem Moment des Einschlafens, eine klassische Szene für ein poetisches Bild. Die Erkenntnis kommt nach dem Aufwachen. Vier Fragen folgen nun aufeinander, die die Fremdheit als existentielles Thema ansprechen. Gott und Engel und der Himmel heben die großen Bilder auf



BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)

eine Ebene der absoluten Metaphern. Es sind intensivierende Momente[1], die einen atmosphärischen Rahmen setzten. Diese absoluten Metaphern ziehen das Ganze ins Allgemeine, ins Philosophische. So werden existentielle Nöte aufwertend verarbeitet. Hier wird der "Schrecken" des kleinen Lebens mit den großen Instanzen konfrontiert, mit Gott, dem Himmel, mit den Engeln. Aber Gott ist klein und der Himmel könnte ein Zirkus sein. Der Grundton kippt ins Sarkastische, die Verbitterung ist allgegenwärtig. Gibt es einen Ausweg, oder können die "kleinen, gläsernen Kabinen" als Metapher für das Gefangensein des narrativen Ichs fungieren?

Die kurzen Nominalsätze, die immer wieder an den Zeilenanfang geführt werden, erinnern in ihrer Kürze und Prägnanz an Herta Müllers Minimalismus und sprachlichem Bilderreichtum.[2] Auch Herta Müller besitzt die Fähigkeit, aus dem banalen Alltäglichen eine schwarze Poesie zu entwickeln. Mit dieser Form scheint sie Schule gemacht zu haben. Die Fähigkeit der Texte, eine besondere ästhetische Erfahrung darzubieten liegt vor allem in den Abweichungen von der Norm. Sie heben auf etwas ab, das größer ist, hier bei Veteranyi werden dazu große Vokabeln bemüht, um dem Text die nötige Prägnanz und Schwere zu geben: Gott oder Himmel, die das Erlebte (in seiner Banalität des Alltags) in eine höhere Dimension bringen. Bereits hier sind die ersten Schlüsselwörter gegeben, um die sich alle weiteren Bilder herum bilden: Zirkus, Gott, Himmel, Beten, Sprache, Ausland, Engel. Es sind Elemente eines mystischen Denkens aus kindlicher Perspektive

> WIE RIECHT GOTT? (Veteranyi 1999: 11).
> ICH HABE DAS GEFÜHL ABZUBRÖCKELN (Veteranyi 1999: 137).
> ICH TRÄUME, DASS MEINE MUTTER STIRBT. SIE HINTERLÄSST MIR EINE SCHACHTEL MIT IHREM HERZSCHLAG (Veteranyi 1999: 93).

Die Bilder dieser Texte bemühen sich um Provokation, insbesondere, wenn das Hauptthema zur Sprache kommt:

> AM LIEBSTEN HABE ICH GESCHICHTEN MIT MENSCHEN, DIE ESSEN ODER GEKOCHT WERDEN (Veteranyi 1999: 75).

Im Angesicht des Himmels und der schmerzlich empfundenen Fremde, büßt Gott seine Größe ein. Auch der Vater begreift Gott als Konkurrenten: Etwas Bedrohliches schiebt sich zwischen Kind und Gott, erschüttert sein natürliches Vertrauen zur Welt: "Mein Vater will nicht, daß Gott auch mein Vater ist". (Veteranyi 1999: 9); "MEIN VATER IST KLEIN WIE EIN STUHL" (Veteranyi 1999: 45). Der Zirkus und das von der Mutter gekochte Essen sind die Hauptbestandteile

[1] „Ästhetische Erfahrung", sagt Gumbrecht, versorgt uns immer mit bestimmten Gefühlen der Intensität, die wir in den von uns bewohnten historisch und kulturell spezifischen Alltagswelten nicht finden können (Gumbrecht 2004: 120).

[2] In einem persönlichen Gespräch, das die Autorin mit der Verfasserin im Mai 2000 in Berlin geführt hat, bezieht sich Aglaja Veteranyi explizit auf Herta Müllers Stil als prägend für das eigenen Schreiben. Herta Müller nutzt, als eine aus der deutschsprachigen Minderheit in Rumänien hervorgegangene Schriftstellerin, die in die Bundesrepublik Ende der 80er Jahre emigrierte, die poetische Kraft der bilderreichen rumänischen Sprache für ihre deutschsprachigen Texte mit autoreflexiven Bezügen. Ihre Prosa schöpft auf diese Weise aus der sprachlichen Imagination beider Kulturen, der deutschen und der rumänischen.



**BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)**

dieses Kinderlebens. Sie stellen die Präsenzeffekte dar. Darum kreisen auch alle Metaphern um diese Motive:

> Ich öffne die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft.
> Die gerösteten Auberginen meiner Mutter riechen überall wie zu Hause, egal, in welchem Land wir sind (Veteranyi 1999: 10)

Das Kind hat Sehnsucht nach einer Heimat, die es nur vom Hörensagen kennt. Und vom Geruch des Essens. Eine imaginierte Speisekarte zählt in DaDa-Manier die Lieblingsgerichte auf, die das Kind an sein Herkunftsland, das es nicht kennt, bindet.

Zirkus, Essen, Sprache, Haare, das sind die präsentierten Dinge der kindlichen Wahrnehmung, die meist in hyperbolischen Metaphern vermittelt werden. Die Zirkusnummer der Mutter besteht in einer Akrobatik, bei der sie in lebensgefährlicher Höhe an den Haaren hängt. Die Selbstironie in der kindlichen Sicht wirkt anrührend, was von mancher Kritikerseite als Kitsch empfunden wurde. Das liegt vor allem an der Einfachheit und Naivität der Bilder. Dinge und Ereignisse werden so wahrgenommen, wie ein Kinderfinger, der auf die Dinge zeigt:

> MEINE MUTTER IST DIE FRAU MIT DEN HAAREN AUS STAHL
> […]
> MEINE VATER SAGT, DAS WICHTIGSTE SIND DIE HÜFTEN.
> Ich stelle mir eine Frau vor mit so großen Hüften wie das Zirkuszelt.
> Das verträgt sich aber nicht mit dem Hängen (Veteranyi 1999: 21).

Ein kurzatmiger, lakonischer Stil, versucht in kurzen prägnanten Bildern eine beängstigende Atmosphäre auszudrücken. Sie lebt von absurden, surrealen Bildern.

> Ich schreie nicht.
> Ich habe meinen Mund weggeworfen (Veteranyi 1999: 31)

Die Familie der Protagonistin wird als primitiv dargestellt, sie sieht sich permanent in der passiven Rolle, als Opfer der Umstände, der Geschichte. Durch die Erzählungen und die Briefe der Erwachsenen wird ein abfälliges Bild von der Heimat vermittelt. Meist sind die Aussagen auf ihren Kern reduziert, was komische Effekte produziert: Das Leben sei schwer, irgendjemand sei krank, die im Ausland lebende Familie wird kurzerhand um Geld gebeten. Reduktion ist im Wesentlichen die Technik hier. Die Perspektive des ausgewanderten Kindes, das seine im Land gebliebene Familie nur aus Briefen kennt, bleibt konstant erhalten. Das nimmt dem Text zwar die narrative Gewagtheit, gewinnt aber durch sein Kohärenz:

> Ich bin dein Onkel Pavel, ich habe dich schon vor deiner Geburt gekannt.
> Du hast eine Seele wie das Brot Gottes (Veteranyi 1999: 153)

Das Leben des Kindes wird von Angst regiert:

> ICH TRÄUME, DASS MEINE MUTTER STIRBT. SIE HINTERLÄSST MIR EINE SCHACHTEL MIT IHREM HERZSCHLAG (Veteranyi 1999: 93)

In *Das Regal der letzten Atemzüge* geht es um den schleichenden Krebstod der Tante, Anlass über die Familie zu sinnieren. Es ist die Fortsetzung des ersten Romans, aus der Perspektive einer inzwischen erwachsenen Frau. Die Sprachkraft



BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)

ergibt sich weniger aus naiven Formulierungen, stützt sich mehr auf sprachlich originelle Erfindungen. Der Roman ist metaphorisch komplexer als der erste. Denn nicht auf die Aussagen allein kommt es an, denn das wäre eine sensationalistische Lesart, sondern es geht darum, auf welche Art die Sichtweise der Leser geprägt wird. Die Darstellung des Lebens im Zirkus und das Danach, nach dem Sesshaft-Werden erzeugen Sinneffekte, aber WIE ist das wahrnehmbar und welche Präsenzeffekte bzw. Präsentifikationen kommen im Text vor. Denn die Faszination dieses Textes entsteht nicht allein aufgrund der Sinneffekte, von Sensationalistischem oder Voyeuristischem, gleichwohl dies auch eine Komponente der Wahrnehmung sein kann, sondern aufgrund der gebrochenen Sicht der Frau, die man hinter dem Text spürt, in der Art und Weise, wie sie sich die Welt sich aneignet, wahrnimmt und sieht. Die naive Art, in der Kinder die Welt wahrnehmen, reduzieren den Inhalt der Bilder auf das Nötigste: "Die Tante hat eine Stimme im Koffer mitgenommen. Maria Tanase. Ihre Lieder sind einsam" (Veteranyi 2002: 63). "Ein Land hört mitten in einer Straße auf" (*ibidem*).

Die Metaphern beziehen sich allesamt auf seelische Innenräume: sie kehren das Äußere ins Innere. Das ist der wichtigste Präsenzeffekt: Jedes "Objekt", jedes Detail wird auf die eigenen Körperlichkeit bezogen. "Mir wachsen fremde Sprachen an, […]" (Veteranyi 2002: 62). Das Kind fühlt sich von der Welt *aufgefressen*. Die grausame Metapher vom Kind, das in der Polenta kocht und das surreale Bild des Regals der letzten Atemzüge sind zentrale Metaphern, die wie Leitmotive funktionieren: Der Titel birgt jeweils die Entschlüsselung des Themas und nimmt den Inhalt vorweg.

Die meisten Bilder transportieren apokalyptische Bilder von Tod, Verstümmelung und Verwesung. Es sind meist psychische Zustände, die in den Metaphern ausgedrückt werden: das Loch im Fuß, die ausgerissenen Haare. Sehr häufig sind Verwesungs- und Todesmetaphern. Der Titel des zweiten Romans, *Das Regal der letzten Atemzüge* ist eine Ordnungsmetapher für das letzte im Leben, dem unkontrollierbaren Tod, der letzte Atemzug. Es sind heftige Bilder, die in diesen Metaphern transportiert werden, eine makabre Atmosphäre.

Die Romane kennen kaum zeitliche oder räumliche Modulationen, keine perspektivischen Brüche, keine erzähltechnischen Komplikationen. Der Text Veteranyis lebt allein von der sprachlichen Akrobatik, die Bilder einer expressionistisch aufgeladenen Gefühlswelt vermittelt. Sie stützen sich meist auf Schockwirkung, bergen eine Pointe, die unerwartet ist. Das befreiende der Schockwirkung wird durch Ehrlichkeit suggeriert: "ich will von zwei Männern gleichzeitig vergewaltigt werden", sagt die heranwachsende Protagonistin in *Warum das Kind in der Polenta kocht*, um dem wachsamen Auge und dem Missbrauch der Mutter zu trotzen. Dass sich dahinter der Wunsch nach Selbstbestimmung verbirgt, ist klar. Die zentrale Frage der Autorin ist: Wie die Wahrheit sagen? Und verpackt dies hinter ein "Warum", die leitmotivische Frage des Titels, die Suche nach dem Grund für das tiefe Unglücklich-Sein.

Aglaja Vetereanyi steht auch in der Tradition einer Schweizer Exilautorin, mit der sie Stilistisches gemeinsam hat. Ein Grund mag in dem späten Erwerb der Landessprache liegen, die Phantasie übt sich demnach erst einmal an gewagten Bildern und an einfacher Kind-Sprache. Ihr Schreiben ist der kurzatmigen expressiven



**BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)**

Sprache von Agota Kristof (nicht nur in *Le grand cahier*) ähnlich. A. Kristof schreibt auf Französisch seit sie 1956 aus persönlichen und politischen Gründen aus Ungarn in die französische Schweiz ausgewandert ist. In den letzten Jahren gesellt sich der ebenfalls in die französische Schweiz emigrierte Rumäne Marius Daniel Popescus mit seiner 2007 veröffentlichten *Symphonie du loup* hinzu, der auch das Französische als Literatursprache adoptiert hat und einen ähnlich syntaktisch einfachen aber poetischen Schreibstil an den Tag legt. Diese Romane sind alle visuell ausgeprägt. Sie setzen auf szenische Bilder. Veteranyis Texte suchen zudem die Nähe zu den literarischen Avantgarden. Das absurde Element ist bei Veteranyi stärker vorhanden, was auf einen Traditonsbezug der Nonsens-Literatur des Züricher DaDa schließen lässt, der insbesondere die Kurzprosa der Autorin prägt. Das sind vor allem die ereignislosen Geschichten, die dem grundlegenden Anspruch an das Erzählen widersprechen. Jede Suche nach einem (tieferen) Sinn wird oftmals komplett unterbunden.

Insbesondere die kurzen Dialoge in der Manier eines Daniil Charms reihen Veteranyis Schreiben in eine Poetik des Absurden ein. Das Absurde ist keineswegs dem Realen entgegengesetzt, sondern komplementär. Wie der Meister des absurden Humors und der kleinen Form, finden wir auch bei Veteranyi einen schwarzen, bitteren Humor, trotz der Schwere des Erzähltons.

Die meisten Roman-Szenen und Prosaminiaturen werden von (teils absurden) Pointen abgerundet. Es sind Bilder, die ins Absolute, Ewige ziehen und oftmals durch die Übersteigerung ins Lächerliche gezogen werden. Sie funktionieren wie ironische absolute Metaphern. Die Anlehnung an kanonisierte literarische Formen wie Witz und Anekdote ist in der kurzen Form gegeben, aber die Erwartungshaltung wird oftmals nicht eingelöst, sie gipfeln bisweilen in misslungene Formen, in Anti-Pointen.

> Ein Mann hatte sich in seinem Zimmer eingesperrt mit allen Zeitungen, die er in seinem Leben gesammelt hatte. Seine Frau stand seit 19 Jahren in der Küche und kochte einen Rindsbraten. Ich komme gleich, sagte er zur Tür und las noch lange die Todesanzeigen (Veteranyi 2004: 104).

Die Pointen sind von Zeitlosigkeit geprägt, sie verbinden Absurdes und Absolutes, leichtes und Schweres miteinander. Allerdings bleibt es oft anekdotenhaft:

> Selbstinserent
> Suche jemand, der mich umbringt. Bezahle mit meiner Frau (Veteranyi 2004: 119).

Charakteristisch für die absurden Prosa-Miniaturen ist der Beginn ohne Einleitung, ein offener Schluss, eine straffe, lineare Handlungsführung, oftmals eine Augenblicksfixierung. Die Dinge haben Symbolwert. Trotz der relativ geringen Anzahl von Informationen an der Textoberfläche, fordern die Assoziationen und Andeutungen viel Eigenleistung des Lesers. In lakonischen Formeln, die den Inhalt reduzieren, werden kaum Leerstellen offengelassen. Der Leser des Absurden wird enttäuscht, wenn er nach tieferem Sinn sucht. Die suggerierten Zusammenhänge haben lediglich absurde Wirkung: die Verkettung von Ereignissen ist unwahrscheinlich und überzogen. Die banale Alltagswelt, die hier mit den Mitteln des Absurden vermittelt wird, erzählt aber auch eine eigene Wahrheit: über den



BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)

Schrecken der Familie, des Zirkuslebens, die Diktatur in der Heimat. Veteranyi selbst beschreibt diese Suche nach der Wahrheit folgendermaßen:

> Der Maler Henri Matisse sagte einmal "Genauigkeit ist nicht Wahrheit". Der Roman ist nicht meine Lebensgeschichte; ich muss mir beim Schreiben jede Freiheit nehmen und sprachlich so präzis wie möglich sein (http://www.felu.ch/portrait1.html).

Die Verfahrensweise dieser Form der Absurdität ist zusammenhanglose Ereignisse in einer Form zu präsentieren, die einen inhaltlichen und kausalen Zusammenhang zwischen diese suggeriert, was unglaubwürdig oder absurd erscheint. Es ist ein "«Oszilieren» zwischen Präsenz- und Sinneffekten" (Gumbrecht 2004: 129). Im Oszillieren und in der Interferenz der beiden Dimensionen eines Textes sieht Gumbrecht das "ästhetische Erleben" begründet (Gumbrecht 2004: 18). Der Erzählband mit Kürzesterzählungen unterscheidet sich von den vorangehenden beiden Romanen, bei denen die Sinneffekte stärker sind.

Sich von der seiner Meinung nach einseitigen Art der Kunst- und Literaturkritik auf Sinneffekten hin zu interpretieren verabschiedend, wendet Gumbrecht die

> "Produktion von Präsenz" auf alle möglichen Ereignisse und Prozesse [an], bei denen die Wirkung "präsenter" Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird (Gumbrecht 2004: 11).

Das Absurde ist für eine solche Sichtweise prädestiniert:

> das (in einem Text, an einem Kunstwerk, aber auch an einem Gebrauchs-gegenstand), was sich durch Interpretation, und das heißt wiederum: durch Zuschreibung von Bedeutung oder Sinn, nicht einlösen läßt (Gumbrecht 2004: 9).

Martin Seels Zugang berührt den von Gumbrecht: Das "Erscheinen" ist die Wahrnehmung mit allen Sinne, die dem Menschen zur Verfügung stehen:

> Das Erscheinen […] ist eine Wirklichkeit, die alle ästhetischen Objekte miteinander teilen, wie verschieden die ansonsten auch sein mögen. […] Dinge und Ereignisse darin zu vernehmen, wie sie unseren Sinnen momentan und simultan erscheinen, stellt eine genuine Art der menschlichen Weltbegegnung dar. […] Das hierbei entstehende Bewußtsein ist ein anthropologisch zentrales Vermögen (Seel 2000: 9).

Selbst das Verschwinden kann eine Quelle des Erscheinens sein im Kontext der Kunst (Seel 2000: 10).

Die Texte Veteranyis haben eine eingeschränkte Thematik und wenig narrative Kunstgriffe zu bieten. Sie leben jedoch davon, dass sie Trennung, Schmerz, Depression, Tod in Bilder übersetzen, die eine starke Suggestivkraft ausstrahlen, sei es, was die menschlichen Körper betrifft, den Alltag, das Gewöhnliche. Sie sind meist aus der Perspektive eines lyrischen/narrativen Ich-s geschrieben und erkunden die Auswirkungen der Außenwelt auf das Innere. Das "Erleben" (Gumbrecht 2004: 121) ergibt sich aus der fokussierten Betrachtung oder Thematisierung bestimmter Dinge. In vier verschiedenen Arten der Weltaneignung versucht Gumbrecht die "Präsenzkultur" zu unterteilen, er möchte "anregende Bilder und Begriffe" andeuten, "die dazu beitragen könnten, nichtinterpretative



**BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)**

Komponenten in unserem Verhältnis zur Welt zu erfassen" (Gumbrecht 2004: 106). Im ersten Roman Veteranyis läuft die Art der Weltaneignung über Metaphern des Verzehrens (Gumbrecht 2004: 106, 107). Ein Verzehren, das die Protagonistin mit der Welt vereint und ein Verzehren, das immer ein Vermissen andeutet:

> Das *Verzehren* der Dinge dieser Welt, das sowohl die Praktiken der Anthropophagie und Theophagie einschließt als auch das einst von Nietzsche imaginierte "Kauen" von Madame Bovary […] oder das Essen des Leibs und das Trinken des Bluts Christi – alle diese Tätigkeiten gehören zu einer einleuchtenden und entscheidenden Form der Weltaneignung.

Eine "entscheidende Form der Weltaneignung", die uns Menschen unsympathisch ist, wegen, wie Gumbrecht interpretiert, des Spannungsverhältnisses

> zwischen unserer hauptsächlich sinnzentrierten Kultur und dem Verzehren der Welt als dem unmittelbarsten Verfahren der Einswerdung mit den Dingen dieser Welt in ihrer greifbaren Präsenz. […] Das Verzehren der Welt wird dann bei Menschen, die ja ihrerseits körperlich zur Welt gehören, stets die Furcht auslösen, sie könnten auch selbst gefressen werden. Genau darum erklären die menschlichen Gesellschaften das Verzehren von Menschenfleisch für tabu, sei's nun ein allgemeines Tabu oder ein Tabu, das den Verzehr des Fleischs von Angehörigen der eigenen Sippe verbietet (Gumbrecht 2004: 107).

Diese Metaphern sind dann nicht mehr an einen kulturellen Kontext gebunden, sie können ihre Inhalte allgemein vermitteln. Das Rumänien Veteranyis ist so nur eine Beilage zum Hauptgericht.

Als Schauspielerin hat Veteranyi ein Faible für szenisch Gewagtes. Aglaja Veteranyi starb vierzigjährig durch Selbstmord 2002 in Zürich (auf den Tag genau 60 Jahre nach Charms), wo sie seit 20 Jahren als freischaffende Schauspielerin und Autorin lebte. Sie war 1962 in Bukarest geboren, lebte, arbeitete und zog als Mitglied einer Zirkusfamilie durch Europa, Lateinamerika und Afrika umher, besuchte kaum eine Schule und blieb bis ins Pubertätsalter aus diesem Grund Analphabetin.

## Bibliographie

Böhme 1995: Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt a.M.

Böhme 2001: Gernot Böhme, *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, 2001, München.

Gumbrecht 2004: Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.

Seel 2000: Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München/ Wien.

Soldt 2007: Philipp Soldt (Hg.), *Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse*, Gießen.

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

Veteranyi 2002: Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge*, Stuttgart/ München.

Veteranyi 2004: Aglaja Veteranyi, *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter*, München.



BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)

# "I can keep writing as long as I stay vulnerable". The Swiss Writer with Rumanian roots Aglaja Veteranyi

This essay about the Swiss German prose of Aglaja Veteranyi, a writer originally from Rumania but with no knowledge of the Rumanian language, is applying the theories of visuality, as defined by Hans Ulrich Gumbrecht, Gernot Böhme and Martin Seel in their recent books about "atmosphere","appearance" and the" new esthetics". The visual experience is not only due to the effect of the text itself, but also depending of the cultural horizon of the reader; it is a permanent exchange between the "effects of presence" and those "of meaning".

*Humboldt-Universität zu Berlin*
*Deutschland*



**BDD-A912 © 2009 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:17 UTC)**