

**„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**

Sandra Annika Meyer  
Universität Hamburg

### **1. Zirkus- und Jahrmaktdarstellungen als literarisches Sujet**

Bunte Lichter, Popcorn und Zuckerwatte, biegsame Artistenkörper aus fremden Ländern – die schillernde Zirkuswelt wirbt mit starken Reizen und einer Prise Exotik um ihr Publikum. Fernab der Manege wartet dagegen ein Leben auf die Schausteller, das geprägt ist von der Enge des Wohnwagens, sozialer Not und einer allumfassenden Heimatlosigkeit. So lässt sich das in der westlichen Wohlstandsgesellschaft vorherrschende Bild beschreiben, das den Zirkus als Kunst- und Lebensform jenseits der Norm definiert.

Auch in der deutschsprachigen Literatur bewegen sich die Darstellungen von fahrenden Künstlern aus Zirkus, Variété und Jahrmaktdarstellungen in genau diesem Spannungsfeld zwischen Exotisierung und sozialer Stigmatisierung: Das Leben von Gauklern, Artisten und anderen Kleinkünstlern wird entweder stark romantisierend oder aber als Inbegriff des Elends geschildert.

Die Wurzeln dieser stereotypen Bedeutungszuschreibung gehen bis in das späte Mittelalter zurück. Eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Leben des fahrenden Volkes ist aber erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Aufkommen der künstlerischen Bohème zu beobachten, die das Ideal des brotlosen, aber freien Künstlers auslbt und sich daher mit der Figur des ungebundenen Vagabunden identifiziert (Meyer 2001, 17-30).

Auch an der Schwelle zur literarischen Moderne häufen sich literarische Zirkus- und Jahrmarktdarstellungen – sie finden sich unter anderem bei Wedekind, Hauptmann, Kafka, Rilke und Thomas Mann<sup>1</sup>–, wobei es laut Robert A. Jones (1985, 45) vor allem der Bruch mit den Darstellungskonventionen ist, der die Schriftsteller herausfordert:

If it was fashion to go to the circus. [sic] if the public and the audience in a non-thinking way found it enjoyable and much to their liking, it was something less than acceptable to write about it: the subject matter was apt to be considered unworthy of the *Wohlstandsgemeinschaft* to which the legitimate art world catered and which had long viewed itself as a protector of the arts.

Zirkusartisten und Varietékünstler, Gaukler und Jahrmarktschausteller galten und gelten bis heute in der literarischen Rezeption nicht als verehrens-werte Künstlerfiguren, sondern fungieren vielmehr durch ihren Status abseits der Norm, den sie gleich im doppelten Sinne innehaben, als literarisches Sujet: Sie verbinden Mobilität und Mittellosigkeit und verweigern sich damit gesellschaftlich normierten Grenzziehungen. Hierin zeigen sie deutliche Überschneidungen mit einer anderen Personengruppe, die in der Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten intensiv beforscht worden ist: die der „Zigeuner\_innen“<sup>2</sup>. Allerdings beschränken sich die Forschungsergebnisse weitestgehend auf Darstellungen von der Frühen Neuzeit bis zur Romantik (Solms 2008; Breger 1998), eine Ausnahme bildet ein Sammelband von Susan Tebbutt (1998), der auch zeitgenössische „Zigeuner“-Repräsentationen mit in seinen Untersuchungsfokus einschließt. Direkte Sekundärliteratur zum Zirkus- und Jahrmarktroman ist dagegen nur vereinzelt zu finden und fokussiert sich in der Regel ebenso auf einen begrenzten Zeitausschnitt, spart also gegenwärtige Repräsentationen des Motivs aus (Bernecker 1990; Jones 1985; Laun 2007).

---

<sup>1</sup> Eine umfassende Sammlung von Zirkustexten aus dem 19. und 20. Jahrhundert hält die Anthologie *Manege frei* von Peter W. Schmidt (1994) bereit.

<sup>2</sup> Da die Verwendung des Zigeuner-Begriffs durchaus nicht unproblematisch ist – politisch korrekt wäre es, von Sinti und Roma zu sprechen, was allerdings nicht in jeder Hinsicht deckungsgleich mit den literarisch dargestellten und wissenschaftlich analysierten Figuren ist –, wird das Wort hier in Anführungszeichen gesetzt.

An dieser Stelle sollen nun aber gerade zwei Werke aus der Gegenwartsliteratur näher untersucht werden. Sie unterscheiden sich von literaturgeschichtlich weiter zurückliegenden Schaustellerdarstellungen insofern, als sie weder einen distanziert wertenden Blick von außen wählen noch sich auf den metaphorischen Gehalt der Figur des fahrenden Künstlers beschränken: *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) aus der Feder der rumänisch-stämmigen Schriftstellerin Aglaja Veteranyi sowie Franco Biondis *Karussellkinder* (2007) sind Schaustellernarrative aus der Binnenperspektive, sie schildern eine Kindheit im Schoß einer Zirkus- bzw. Jahrmarktfamilie am Rande der Normgesellschaft. Obgleich die beiden Texte völlig unterschiedlich erzählen, weisen sie doch frappante Ähnlichkeiten in ihrer Motivwahl auf: Sie hinterfragen tradierte Konzepte von Besitz, Reichtum und Armut sowie sozialer Zugehörigkeit mithilfe einer artifiziellen, hoch ästhetischen Bildsprache und greifen dafür auf interkulturelle Topoi zurück, die im Folgenden aus einer kulturwissenschaftlich-hermeneutischen Perspektive untersucht werden sollen.

## **2. „Im Zirkus lächeln die Leute beim Sterben.“ Aglaja Veteranyis *Warum das Kind in der Polenta kocht***

Aglaja Veteranyis literarisches Debüt *Warum das Kind in der Polenta kocht* erschien im Jahr 1999 und wurde von Kritikern und Leserschaft begeistert aufgenommen, obgleich der Text zuvor bei der Jury des Bachmann-Wettbewerbs für Diskussionen gesorgt hatte: Literaturkritiker Thomas Hettche (1999) hatte den von der Autorin vorgetragenen Text als „unerträgliche[n] Kinder-Rumänien-Armuts-Zirkus-Kitsch“ verurteilt. Hettches harsche Kritik bringt einen Vorwurf zum Ausdruck, dem literarische Repräsentationen der Armut sich häufig gegenüber sehen: Sich einem derart sozialkritischen Thema mit einer poetischen Sprache zu nähern, wird oft vorschnell als ungerechtfertigte Verklärung einer bedrückenden Lebensrealität gedeutet.

Dabei verklärt Veteranyis autobiographisch geprägtes Zirkusnarrativ das Schaustellerleben keineswegs, sondern zeichnet ein anrührendes, bisweilen erschreckendes Bild

einer Kindheit zwischen Glanz und Elend, zwischen Bewunderung und Ausgrenzung. Die im Wettbewerb bemängelte Kinderperspektive ist weit weniger naiv, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern vielmehr ein stilistisches Mittel, um geläufige Klischees von Migration, Zirkusflair und Vagabundentum zu reflektieren und mit ihnen zu brechen (Meyer 2008, 37–39). Damit einher geht auch die hybride Textform, die Veteranyi für ihr Zirkusnarrativ wählt, und die es unmöglich macht, tatsächlich von einem Roman zu sprechen, wie es der vom Verlag festgelegte Paratext vorschlägt. Tatsächlich durchbrechen lyrische Elemente, stakkatoartige Aufzählungen und pragmatische Gebrauchstexte in Listenform den Erzählfluss. Die Kategorisierung als Roman dient vermutlich weniger einer begründeten Genrezuordnung denn als Fiktionsmarker, um den\_ die Leser\_in<sup>3</sup> vor einer zu starken autobiographischen Auffassung des Textes zu bewahren<sup>4</sup>.

*Warum das Kind in der Polenta kocht* erzählt aus der Sicht eines namenlosen Mädchens von der Flucht einer Zirkusfamilie aus dem Rumänien der 60er Jahre, das unter dem rigiden Ceaușescu-Regime leidet, nach Westeuropa. Doch das instabile Familiengefüge hält dem Druck des Lebens in der Fremde nicht stand: Die Eltern trennen sich und die Erzählerin und ihre Schwester werden zeitweilig in ein Schweizer Kinderheim gegeben. Nach einem folgenschweren Unfall der Mutter, vor dem die junge Erzählerin stets eine fast ohnmächtige Angst verspürt hatte, kehrt sie zu ihr zurück, muss aber für den Lebensunterhalt der Restfamilie aufkommen und als Varieté-Tänzerin für ein geregeltes Einkommen sorgen. Der Traum, sich aus dem familiären Mikrokosmos herauszubewegen und eine Karriere als Schauspielerin zu starten, misslingt.

Schon der Titel zeichnet Veteranyis Schaustellernarrativ als Armutsdarstellung aus: Die titelgebende Polenta, ein in den osteuropäischen Ländern sehr verbreiteter nährender Maisbrei, gilt wegen ihres günstigen Erwerbspreises und des hohen Sättigungsgrads als „das tägliche Brot des einfachen Volkes“ (Gieser 2006, 70). Wie ein Leitmotiv durchzieht die Polenta den Text und

---

<sup>3</sup> Um eine geschlechtsneutrale Sprache zu verwenden, wird in diesem Aufsatz auf den Gender-Gap zurückgegriffen.

<sup>4</sup> Zu ebendieser autobiographischen Vereinnahmung kommt es insbesondere in der Feuilleton-Rezeption, was vor allem der Tatsache geschuldet ist, dass sich die Autorin des Textes kurz nach dessen Erscheinen das Leben genommen hat. Dieser tragische Umstand verstellt vielen Rezipienten derart den Blick, dass sie den Text als Zeugnis einer psychisch erkrankten Persönlichkeit lesen statt als ästhetisch-poetisches Kunstprodukt. Veteranyi dagegen hat sich zeitlebens gegen eine rein autobiographische Lesart ihrer Texte verwahrt. Vgl. dazu Meyer (2008, 2-5).

dient dabei vor allem der Angstbewältigung: Durch das grausame selbsterdachte Märchen vom Kind, das in dem Maisbrei gekocht wird, gelingt es der jungen Erzählerin, sich von der Angst um die eigene Mutter abzulenken, die Abend für Abend in der Zirkuskuppel in schwindelerregenden Höhen an den Haaren hängt und jongliert (Meyer 2008, 76–79).

Die starke Präsenz von Essensdarstellungen und ihre Funktion in der Erzählung des Zirkuskindes untersuchen bereits Suren (2008) sowie ausführlich Meyer (2008). Schon seit den 1980er Jahren ist das Kulturphänomen Essen im Zuge der paradigmatischen Wende der Germanistik von einer reinen Text- hin zu einer Kulturwissenschaft (Benthien and Velten 2002, 7–34) als ertragreiches Forschungsgebiet erkannt worden<sup>5</sup>. An dieser Stelle sind die wiederholten Beschreibungen der Speisen in Veteranyis Narrativ nun vor allem in als Statussymbol von Interesse, das den sozialen Stand der Zirkusfamilie markiert. Denn, so lässt es sich mit Warren Belasco (2002, 2) auf eine einfache Formel bringen: „Food indicates who we are, where we came from and what we want to be“. So spiegeln beispielsweise die sorgsam aufgelisteten Lieblings Speisen der Erzählerin ihren Lebenshintergrund: Neben der rumänischen Polenta in zahlreichen Varianten zählt das Mädchen auch französische Crêpe, Fleisch in Weinblätter aus Griechenland sowie ungarische Salami zu seinen Leibspeisen – ein Indiz für das bewegte Zirkusleben, durch das das Kind schon in jungen Jahren eine Vielzahl von Ländern besucht und ihre (Ess-)Kulturen kennengelernt hat<sup>6</sup>.

Auch über die finanzielle Situation der Zirkusleute geben die Essensdarstellungen Auskunft. Hier zieht die Ich-Erzählerin wiederholt den Vergleich zwischen den Konsumgewohnheiten im Westen und in der rumänischen Heimat:

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. (Veteranyi 2005, 13)

Die Mangelernährung, auf die das Zirkuskind hier anspielt, liegt in der stark eingeschränkten Lebensmittelversorgung durch das Rationalisierungsprogramm des Diktators

<sup>5</sup> Stellvertretend sei hier auf die wegweisende Studie von Alois Wierlacher (1987) sowie den interkulturell ausgerichteten Sammelband von Anne-Rose Meyer und Claudia Lillge (2008) verwiesen.

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch Meyer (2008, 87–88).

Ceauşescu begründet, unter dem die Bevölkerung zu leiden hatte. Dass diese Tatsache bei der jungen Protagonistin „ein ständiges diffuses Schuldgefühl, am Leben zu sein“ (Suren 2008, 179) hervorruft, kann laut Suren als Rekurrenz auf die rumänische Exportpolitik gelesen werden, die dazu führt, dass die in den Westen emigrierten Angehörigen de facto das Essen zu sich nehmen, das eigentlich die zurückgelassenen Verwandten ernähren sollte. Im direkten Vergleich geht es der in den Westen geflohenen Zirkusfamilie folglich gut: „Außerdem leben wir hier wie reiche Leute, nach dem Essen können wir die Suppenknochen mit gutem Gewissen wegwerfen, während sie zu Hause für die nächste Suppe aufbewahrt werden müssen“ (Veteranyi 2005, 12).

Besonders drastisch wird der unterschiedliche Lebensstandard anhand des unterschiedlichen Umgangs mit Haustieren verbildlicht: „Hier sind die Hunde wichtiger als die Menschen! Wenn ich meiner Familie schreibe, daß die Regale im Laden voller Hundefutter sind, glauben sie, ich bin verrückt geworden“ (Veteranyi 2005, 131). Diese Beobachtung bricht mit der Perspektive der deutschen Rezipient\_innen, für die die breite Auswahl an Tiernahrung im Supermarkt völlig selbstverständlich ist. Vor dem Hintergrund der Nahrungsmittelknappheit in Rumänien eröffnet sich jedoch die Absurdität dieses Konsumauswuchses. Die Erzählerin treibt diese Pointierung sogar noch weiter, indem sie ihren eigenen Hund ins Spiel bringt:

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. (Veteranyi 2005, 66)

Sich einen Hund als Haustier zu halten, wird damit als eine Form von Luxus enttarnt, die in der ärmlichen Heimat undenkbar ist – in einem Land, in dem Hunger und Elend herrschen, dienen Hunde allenfalls als Sicherung der Nahrungsgrundlage; das Halten von Haustieren als possierliche Weggefährten wird somit zu einem Zeichen von Wohlstand, der demnach auch die emigrierte Zirkusfamilie umgeben müsste.

Nun macht der aufgestellte Vergleich zwischen „hier“ und „dort“, also dem Westen und der rumänischen Heimat bei näherem Hinsehen allerdings vor allem eines deutlich: Armut und Reichtum sind de facto keine absoluten Bezugsgrößen, sondern vielmehr relationale Begriffe, die immer in Abgrenzung zum jeweils anderen festgesetzt werden. Darin sind sie anderen Begrifflichkeiten, die im interkulturellen Kontext eine Rolle spielen, nicht unähnlich, insbesondere dem von Identität und Alterität, Eigenem und Fremdem (Gutjahr 2002, 345–369).<sup>7</sup> Es gilt, die dahinterstehenden Zuschreibungsmechanismen zu erkennen und offenzulegen. Genau dies tut Veteranyis Erzählstrategie: Ihre kindliche Erzählerin erkennt zwar an, dass es ihrer geflohenen Familie im Ausland gegenüber den hungerleidenden Verwandten vergleichsweise gut geht. Zugleich aber schwingt durch die naive Kontrastierung bereits mit, dass auch die Tatsache, dass es den Menschen andernorts womöglich schlechter geht, kein Garant für ein sorgenfreies Dasein im Westen ist. Das Zirkusmädchen formuliert diese Erkenntnis wie folgt:

In Rumänien werden die Kinder alt geboren, weil sie schon im Bauch der Mutter arm sind und sich die Sorgen der Eltern anhören müssen. Hier leben wir wie im Paradies. Ich werde deswegen aber trotzdem nicht jünger. (Veteranyi 2005, 34)

Für die rumänischen Verwandten allerdings – und sicher auch für den Großteil der Leserschaft des Zirkusnarrativs – ist die Ausreise in den Westen mit Sorglosigkeit und Wohlstand gleichzusetzen: „Alle glauben, wir sind sehr reich. Haben die eine Ahnung! Als ob das so einfach wäre! Selbst hier muss man das Geld verdienen“ (Veteranyi 2005, 65), empört sich das Zirkusmädchen. Dass das aber für die Emigranten keine Selbstverständlichkeit ist, liegt an der Fragilität ihres Kapitals, nämlich des artistisch biegsamen Körpers. So muss denn auch die Erzählerin nach dem späteren Unfall der Mutter die Sicherung des Lebensunterhalts übernehmen, indem sie ihren kindlichen Körper sexuell aufgeladen zur Schau stellt.

Dennoch bemüht sich die Familie sehr, zu keinem Zeitpunkt die Erwartungen der zurückgelassenen Familienangehörigen zu enttäuschen, die pathetische Briefe schreiben, um an dem vermeintlichen Wohlstand teilzuhaben. Die Zuwendung zielt jedoch weniger darauf, den

---

<sup>7</sup> „Fremde ist [...] keine vorfindbare Gegebenheit oder Eigenschaft, die einem Objekt zukommt, und bezeichnet auch keine objektiv messbare Größe. Das Fremde ist vielmehr ein Relations- oder Unterscheidungsbegriff zum Eigenen und somit ohne das Eigene gar nicht denkbar und umgekehrt.“ (Gutjahr 2002, 354)

Verwandten tatsächlich auszuhelfen, sondern vielmehr darauf, den Schein einer erfolgreichen, mit einem sozialen Aufstieg einhergehenden Auswanderung entgegen allen Widrigkeiten aufrechtzuerhalten<sup>8</sup>. Dabei haben die Zirkusleute mit den Folgen der Emigration und dem Leben in der Fremde nicht nur in finanzieller Hinsicht zu kämpfen:

Wenn ich gewußt hätte, was die Demokratie aus uns macht, wäre ich nie von zu Hause weggegangen! sagt meine Mutter. Wir gehen ins Paradies, sagte dein Vater. Was, Paradies! [...] Hier haben alle warmes Wasser im Bad und einen Kühlschrank im Herzen! (Veteranyi 2005, 131)

Die bildhafte Sprache des Kindes macht deutlich, dass trotz der politischen Freiheit und der besseren Versorgungssituation das Leben in Westeuropa für die Zugewanderten seine Schwierigkeiten birgt: Es ist vor allem die sprichwörtlich kühle Mentalität, die es der Familie schwer macht, sich in die westliche Gesellschaft einzugliedern. Sie bleiben in jedem bereisten Gastland mit einem klaren Außenseiterstatus behaftet.

Die Gründe dafür liegen in erster Linie in der Zugehörigkeit zum Zirkus: Zunächst einmal ist es das beständige Weiterziehen, was es dem heranwachsenden Kind unmöglich macht, sich zu verorten. Jeder neue Aufbruch ist ihm insgeheim verhasst: „Das Abbauen des Zirkuszeltens ist überall gleich, wie ein großes Begräbnis [...]. Bei mir löst sich alles auf, und es geht ein Wind durch mich hindurch“ (Veteranyi 2005, 33), beschreibt es seine innerliche Zerrissenheit. Die ständigen Ortswechsel bedeuten für das Kind eine solche Zumutung, dass es sich seiner eigenen Existenz kaum mehr bewusst ist (Meyer 2008, 68–70) – zumal auch das brüchige Familiengefüge diese Belastung nicht kompensieren kann, sondern im Ausland vollends zerbricht.

Das Leben jenseits der Norm führt aber auch zu einer Ausgrenzung von außen, denn dem „fahrenden Volk“ der Zirkusartisten begegnet die sesshafte Bevölkerung mit einer übergroßen Faszination, die sich faktisch aber als Stigmatisierung durch Exotisierung auswirkt:

---

<sup>8</sup> Mit den Auswirkungen von (Teil-)Migrationserfahrungen auf den Familienverbund beschäftigen sich auch die Beiträge des interdisziplinären Sammelbands *Die interkulturelle Familie* von Michaela Holdenried und Weertje Willms (2012).

Die Kinder reden vom Zirkus wie vom Zoo. Sie kriegen leuchtende Augen oder kichern. Sie denken, daß alle Zirkusleute miteinander verwandt sind, sich lieben, im selben Wohnwagen schlafen und vom selben Teller essen. Und dann lebt man in der Natur und oh wie schön! (Veteranyi 2005, 106)

Durch den Blick der anderen Kinder, denen die Erzählerin im Heim begegnet, fühlt sie sich wie ein zur Schau gestelltes Tier. Die vermeintliche Exotik des Zirkuslebens wird von ihr als Fremdzuschreibung enttarnt, die der Artistenfamilie einen permanenten Sonderstatus zuweist, was eine Eingliederung in die jeweilige Aufnahmegesellschaft faktisch unmöglich macht.

Die Sehnsucht nach einem Ort der Zugehörigkeit ist für die Ich-Erzählerin folglich groß und im Roman ein zentrales Motiv. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass der Traum von der Sesshaftigkeit für sie zugleich immer auch ein Traum vom Reichtum ist:

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. (Veteranyi 2005, 20)

Aus dieser Verknüpfung heraus rührt auch der Wunsch der Erzählerin, später einmal einen reichen Mann zu heiraten und eine berühmte Schauspielerin zu werden – ein Vorhaben, was schließlich scheitert: Die Aufnahmeprüfung einer Schweizer Schauspielschule besteht das Mädchen am Ende seiner Erzählung nicht, die Prüfer weisen sie ab mit den Worten: „Es tut uns leid, aber wir sind hier nicht beim Zirkus.“ (Veteranyi 2005, 185). In Veteranyis Narrativ verschließt sich die Zirkuswelt also zu einem hermetischen Raum, aus dem es keinen Austritt gibt. Ein sozialer oder finanzieller Aufstieg bleibt der Protagonistin verwehrt. Eine romantische Verklärung des bohémehaften Kleinkünstlerlebens findet hier nicht statt – und dennoch bleibt die Darstellung von Ausgrenzung und Elend im Text zu jedem Zeitpunkt eine ästhetisch stilisierte. Diese poetisch feinsinnige Ausgestaltung einer sozialkritischen Armutsdarstellung unterscheidet

*Warum das Kind in der Polenta kocht* merklich von der Zirkus- und Zigeunerliteratur, auf die in der Einleitung dieses Aufsatzes eingegangen wurde. Ein zweites Textbeispiel soll nun zum Vergleich herangezogen werden: Franco Biondis Roman *Karussellkinder*.

### **3. „Ein Dritto zu sein, ist ein Lebensprinzip.“ Franco Biondis *Karussellkinder***

*Karussellkinder* ist der vierte Roman des Schriftstellers Franco Biondi, der zunächst als Essayist und Lyriker Bekanntheit erlangt hat. Geboren im Jahr 1947 im italienischen Forlì, kam Biondi 1965 nach Deutschland und nimmt seitdem in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur insofern eine besondere Stellung ein, als er die wissenschaftliche Auseinandersetzung um die korrekte Bezeichnung eben dieser anfangs noch marginalisierten Literatur durch seine reflektorischen Essays stark befeuert hat. Aufgrund der relativ dünnen Forschungslage zu seinem Jahrmarktroman beziehen sich die folgenden Ausführungen vor allem auf eigene Beobachtungen. Wie auch Aglaja Veteranyi greift Biondi in seinem Text auf eigene Erfahrungen zurück. Nicht von ungefähr ist die Widmung, die er ihm voranstellt: „[I]n Andenken an Aglaja Veteranyi, die wusste, wovon hier die Rede ist“ (Biondi 2007, 6), heißt es darin. Trotz der expliziten Bezugnahme im Paratext und der gemeinsamen Thematik unterscheidet sich Biondis Werk merklich von dem Veteranyis. Schon der äußeren Form nach kommt *Karussellkinder* weitaus geschlossener daher, als es *Warum das Kind in der Polenta kocht* tut. Der Text funktioniert wie ein Roman und stellt die Gattung durch seine gestalterische Ästhetik nicht infrage. Biondi beschreibt aus einer personalen Perspektive die Erfahrungswelt des jungen Italieners Dario Binachi – dem\_der Leser\_in wohlbekannt aus Biondis vorangehenden Romanen – dessen Vater beschließt, sein Glück als Jahrmarktschausteller zu versuchen. Für Dario sind die Jahre auf dem Rummel geprägt von Entbehrungen und Einsamkeit, aber auch von dem Erleben tiefer Freundschaft und dem Weg zur eigenen Selbstständigkeit.

Dass es sich bei Binondis *Karussellkinder* um ein Armutsnarrativ handelt, macht schon die Eröffnung des Textes deutlich. Der personale Erzähler skizziert darin die Eindrücke seines kindlichen Protagonisten, der mit seiner Familie im Obdachlosenheim lebt:

Der fünfstöckige Obdachlosenbau war in ständigem Aufruhr. Schreie besetzten die langen Flure, Getrappel hallte auf den Treppen nach, Kinder lärmten auf den Treppenvorplätzen. [...] Dario überquerte die Stinkzonen, die sich in den Gängen stauten. Durch die Türen ergossen sich Stimmen und Geschirrgeräusche. Plötzlich vernahm er Schreie und Geschepper. (Biondi 2007, 7)

Es sind keine visuellen Eindrücke des Elends, die sich hier darbieten, sondern vielmehr Synästhesien aus auditiven und olfaktorischen Wahrnehmungen: Die ärmlichen Zustände im Wohnheim werden durch die lästigen Klänge und Gerüche, die ungeordnet ineinanderfließen, förmlich spürbar und reduzieren so die narrative Distanz zwischen Erzähler und Rezipient\_in. Trotz ihrer ästhetisch feinsinnigen Ausgestaltung rufen Biondis Beschreibungen kein klischeeverhangenes Armutsbild hervor, sondern wirken wie ein nüchtern realistisches Abbild der beengten, chaotischen Atmosphäre im Obdachlosenheim. Mit den ersten Sätzen werden die Protagonisten so in einem sozialen Milieu verortet, das von Einschränkungen geprägt ist.

Schon kurz darauf ändert sich die soziale Stellung der Familie Bianchi allerdings, und zwar mit der Entscheidung des Vaters, eine Jahrmarktbude zu erwerben und mit ihr von Rummelplatz zu Rummelplatz zu ziehen: „Er rief: Schluss mit der Aufschreiberei! Er rief: Ab sofort können wir uns etwas leisten! Er rief: Unbesorgt kann man sich sogar Kleider kaufen! Mamma tat sich schwer, dagegen zu halten.“ (Biondi 2007, 14). Die dreifache Anapher lässt die Worte des Vaters wie ein Stoßgebet der Erleichterung wirken. Die Aufgabe der Sesshaftigkeit ist hier gerade nicht mit einem sozialen Abstieg verbunden, sondern – wie im Falle der Emigration in Veteranyis Zirkusnarrativ – verknüpft mit dem Traum von einer Verbesserung der Lebensverhältnisse. Das Motiv des Vagabudentums, das in der Bohème-Literatur ausdrücklich mit Armut und Mittellosigkeit gleichgesetzt wird, deutet Biondi hier also positiv um und setzt es in einen neuen Kontext, der den\_die Leser\_in schon zu Erzählauftakt vor zu einfachen Zuschreibungsmechanismen bewahrt.

Neben dem nomadenhaften Unterwegssein greift Biondi in seinem Roman im Wesentlichen auf zwei weitere gängige Repräsentationsformen von Armut und Elend zurück, die im Folgenden näher untersucht werden sollen: das Motiv des materiellen Besitzes und das Motiv

der sozialen Zugehörigkeit. Dass die Familie nicht über große Besitztümer verfügt, zeichnet sich bereits daran ab, dass Dario für sein Hab und Gut, das er auf den Rummel mitnehmen will, einzig „einen kleinen Jutesack“ (Biondi 2007, 20) erhält, in dem er seine Schulsachen und sein Spielzeug verstauen kann. Letzteres hat kaum einen materiellen Wert, denn Dario besitzt ausschließlich selbstgebastelte Spielsachen: „Daumen und Zeigefinger wurden in Spannung gebogen, und der Kronkorken wurde am Kreidelinienkorridor entlang gekickt. [...] Aus Sportzeitungen stanzte er Köpfe von Rennradprofis aus und drückte diese Bilder in die Innenseite der Deckel“ (Biondi 2007, 8). Nur selten werden Besitztümer in Biondis Roman so detailliert beschrieben wie hier – im Allgemeinen verzichtet der Erzähler nahezu vollständig auf Ausführungen zu Gütern und Gegenständen, sondern widmet seine Aufmerksamkeit lieber zwischenmenschlichen Szenerien. Die wenigen unbelebten Gegenstände, die der Erzähler in *Karussellkinder* überhaupt für beschreibenswert erachtet, sind entsprechend nicht von finanziellem Belang, sondern symbolisch aufgeladen. An erster Stelle stehen dabei der Dodge und der Piantachiodi des Vaters, die den Roman leitmotivisch durchziehen, eben weil sie die Basis für das selbstgewählte Jahrmarkt leben bilden und zugleich die einzige fixe Konstante inmitten eines sich mit dem Umherziehen von Rummelplatz zu Rummelplatz stets verändernden Umgebung darstellen – in Veteranyis Narrativ wird der Wohnwagen als Zuhause dagegen durchaus ambivalent gewertet, weil er sich als Mikrokosmos der Angst und familiärer Gewalt erweist (Spoerri 2009, 165; Lengl 2011, 211).

Materiellem Besitz und seinem finanziellen Wert wird im Roman folglich wenig Bedeutung beigemessen. Durch die Blicklenkung des personalen Erzählers wird die Begrenztheit des festen Besitzes der Familie Bianchi zwar durchaus sichtbar, allerdings entsteht dadurch bei Dario kein quälendes Mangelgefühl. Und so ist auch Traum vom Haus voller Luxusgüter, den Veteranyis Protagonistin hegt, in Biondis Armutsnarrativ nicht zu finden: Dario Binachi träumt weder von der Sesshaftigkeit noch vom Reichtum. Vielmehr wünscht er sich, es später seinem Vater gleichzutun, wie er seinem reichen Schutzpatron, der für seine religiöse Firmung aufkommt, selbstsicher eröffnet: „Vielleicht ein Bigliardino, vielleicht ein Kettenkarussell. [...] Aber ich werde wie Babbo Schausteller bleiben wollen“ (Biondi 2007, 240). Auch hinter diesem Zukunftskonstrukt verbirgt sich der Wunsch nach sozialem Aufstieg – ein Kettenkarussell ist

lukrativer als eine einfache Jahrmarktbude –, allerdings bleibt Dario dabei dem Schaustellermilieu verhaftet und träumt anders als das namenslose Polenta-Mädchen gerade nicht von einer Selbstverwirklichung außerhalb, sondern innerhalb des gewohnten Lebens.

An seinem Aufstieg aus der Armut arbeitet Dario schließlich eigenständig: Er sammelt die heruntergefallenen Lire-Münzen unter den Trittbrettern der Fahrgeschäfte ein und optimiert seine Sammelstrategie beständig. Sein Eifer wird belohnt: Als Anreiz für seine Geschäftstüchtigkeit kauft ihm sein Vater eine metallene Schatulle, in der er sein selbst verdientes Geld sparen kann. Man könnte meinen, der junge Schaustellersohn würde hier zu einer Art Homo Oeconomicus<sup>9</sup> mutieren, der sich von der Ohnmacht der Armut emanzipiert und die Weichen für ein Leben nach den Gesetzmäßigkeiten der geregelten Erwerbstätigkeit stellen. Tatsächlich aber, so wird im späteren Romanverlauf deutlich, liegt die große Bedeutung der gesammelten Münzen für Dario keineswegs in ihrem materiellen Wert – im Gegenteil: Er geht äußerst sparsam damit um. Was das Geld für den Jungen so wichtig macht, ist die Autonomie, die es ihm einbringt – nicht zuletzt, weil sie die Rolle zu seinen Eltern auf eine neue Ebene stellt: Dario erntet nicht nur den Stolz seiner Eltern, sondern kann ihnen sogar kostbare Geschenke unterbreiten, was ihn mehr zu befriedigen scheint, als das Geld für seinen eigenen Bedarf auszugeben: „Das Gefühl war unglaublich, kaum zu fassen – Dario empfand sich jetzt mächtig, stark. Reich.“ (Biondi 2007, 181) Seinen Höhepunkt erreicht diese Selbstsicherheit in der folgenden Szene:

Der Juli gehörte den Sorgen. Alljährlich knabberte der Brachmonat an den Ersparnissen der Familie. Erwies sich das finanzielle Polster als nicht dick genug, geriet die Versorgung der Familie in Bedrängnis. In diesem Jahr hatte sich allerdings etwas verändert. Bruna sprach es an: Wir haben eine Reserve im Haus, Darios Schatztruhe! [...] Ja, sagte Dario schwindelerregend stolzerfüllt, bis das Geschäft wieder anläuft, kann Babbo aus meinen Beständen Geld rausholen und Mamma sich etwas von meiner Schatztruhe leihen. Dario hatte das Empfinden zu träumen. (Biondi 2007, 190)

Darios Stolz ist eng verknüpft mit seinem Nutzen, den er für seine Familie einnimmt, indem er sich in der Versorgerrolle wähnt und damit in der innerfamiliären Hierarchie Vater

---

<sup>9</sup> Zur Figur des Homo Oeconomicus in der Literatur vgl. Wunderlich (2007).

Moro gleichgestellt oder gar übergeordnet wird – denn anders als dieser vertrinkt Dario sein Einkommen nicht, sondern übernimmt Verantwortung für seine Familienangehörigen.

Mit zunehmendem finanziellen Erfolg beginnt Dario, davon zu träumen, einen eigenen Automaten auf dem Rummel zu betreiben, um sein Geld effektiv zu vermehren. Er legt dabei durchaus ökonomisches Denken an den Tag und wägt ab, welcher Spielautomat der richtige für ihn wäre. Doch die mit stolz geäußerte Prophezeiung seines Vaters: „Du wirst also ein Geschäftsmann“ (Biondi 2007, 282) weist er innerlich entschieden zurück: „Wenn er an Geld dachte, tat er dies, weil er eigenständig sein wollte, mehr nicht.“ (Biondi 2007, 283).

Als Zahlungsmittel mit finanziellem Gegenwert bekommt Geld für ihn erst dann eine Bedeutung, als der Junge die Welt der Bücher für sich entdeckt. Er tauscht seine Ersparnisse gegen die großen Romane der Weltliteratur ein. Bei seinem Vater stößt Darios neue Leidenschaft auf wenig Verständnis. Hier lässt sich eine interessante Parallele zu Veteranyis Zirkusnarrativ ablesen: Der ökonomische Nutzen des unerwarteten Bildungswillens ist für Darios Vater ebenso wie für die Mutter des Polenta-Mädchens nicht erkennbar, kostet sie doch wertvolle Zeit, in der die Sprösslinge auf dem Rummel oder im Varieté zum Familienunterhalt beitragen könnten. Mit dem Willen zu einem autodidaktischen Bildungserwerb erschließt sich Dario faktisch zwar bessere (Verdienst-)Möglichkeiten für seine Zukunft, wird aber zu einer Randfigur inmitten der eigenen Familie. „Siehst du es endlich ein? *A ognuno il suo mestiere!* Wer Schuster ist, bleibt Schuster!“ (Biondi 2007, 291), prophezeit ihm sein Vater und ergänzt: „Ich sehe es schon: Du willst uns verraten!“ (Biondi 2007, 292).

Diese Anschuldigung erhält ein besonderes Gewicht vor dem Hintergrund, dass Fragen der familiären Zugehörigkeit in Biondis Roman wie wohl in allen Texten, die vagabundierende Grenzgänger in ihren Fokus stellen, eine zentrale Rolle spielen. Wenn Darios Entscheidung für das Lesen als Verrat an der Familie gedeutet wird, bringt dies seine Zufluchtsstätte in Gefahr, die im Roman schon an früherer Stelle infrage gestellt wurde, als er einen Teil seiner Kindheit wegen einer Erkrankung seiner Mutter im Kinderheim verbringen musste. Wie das Polenta-Mädchen (Veteranyi 2005, 105) fühlt sich Dario aus ökonomischen Gründen von den Eltern abgeschoben.

Aber auch außerhalb der Familie wird die Frage nach der Zugehörigkeit Darios immer wieder aufgeworfen. Als Kind eines Elternpaares, das sich entschlossen hat, die Sesshaftigkeit gegen das nomadenhafte Schausteller-Dasein einzutauschen, bewegt sich der Junge zwischen zwei Lebenskonzepten, die einander kontrastiv gegenüberstehen. Im Roman wird dies anhand der repetitiven Diskussion um die Zugehörigkeit zu der Gruppe der *Dritti*, *Gagi* oder *Sinti* dargestellt: Aus Sicht der Schaustellerkinder, die seit eh und je mit ihren Familien ein Leben im Wohnwagen auf dem Rummel verbracht haben, bleibt Dario wegen seiner Herkunft ein *Gagio*, ein Sesshafter, dem sie – anders als den *Sinti*, den „Zigeunern“ – mit Misstrauen entgegentreten:

Carlino war stolz, ein *Dritto* zu sein, während er die Sesshaften *Gagi* nannte. Er machte Dario klar, dass er ihn noch zu den *Gagi* zählte. Nur von wenigen Karussellkindern wurde Dario nicht ausgegrenzt. Von den meisten schon. Wenn Dario in ihre Nähe kam, legten sie sofort los, ihn zu beschimpfen und mit unmissverständlichen Zeichen wegzuscheuchen. Ging er an Karussellkindern vorbei, stellte manch eines ihm auch ein Bein, andere rempelten ihn an und stupsten ihn zur Seite. Eine weitere Grenze war ihre Sprache; viele von ihnen verstand er nicht. (Biondi 2007, 40)

Ein ums andere Mal versucht Dario, sich zu beweisen, um endlich in den erlesenen Kreis der *Dritti* aufgenommen zu werden, was ihm nie recht gelingt, weil die tatsächliche Zugehörigkeit immer eine Zuschreibung von außen bleibt, wie die folgende Szene zwischen Dario und drei Schaustellerkindern preisgibt:

Carlino sagte: Dario ist fast ein *Dritto*.

Davide widersprach: Wie alle *Gagi* hat er sich vorhin auf der Geländermauer in die Hose gemacht.

Filippo sagte: Dario ist halb *Gagio* und halb *Dritto*. Und blinzelte Dario zu.

Carlino sagte: Ich kenne Dario gut, er ist jetzt fast ein *Dritto*!

Davide sagte: Lass uns doch schauen, wie er mit dem Kordelspiel umgeht. Wenn er draufkommt, machen wir ihn zum Halb-*Dritto*, wenn nicht, bleibt er ein Voll-*Gagi*.

(Biondi 2007, 49)

Erst als Dario dem prüfenden Blick der anderen Karussellkinder zeitweilig nicht mehr ausgesetzt ist, nämlich im Internat, obliegt es seinen eigenen Zuschreibungsmechanismen, sich als *Dritti* zu stilisieren. Wie selbstverständlich jongliert Dario den Heimkindern gegenüber mit

Worten, die für ihn bis vor kurzem noch selbst keine Bedeutung hatten (vgl. Biondi 2007, 96) und zieht damit bewusst eine Grenze zwischen sich und den sesshaften Kindern, wodurch eine Spiegelszene zu oben zitierter Zuschreibung konstruiert wird. Auch über seinen Sprachgebrauch hinaus übernimmt Dario die Ausschlussmechanismen des fahrenden Jahrmarktvolkes, unter denen er anfangs hatte leiden müssen, und verwehrt einem *Gagio* ob seiner Sesshaftigkeit die Freundschaft – nicht ohne darüber mit sich selbst in Konflikt zu geraten: „Beim Abschied fühlte sich Dario schlecht. Er empfand sich unehrlich und feige. Gerne hätte er Domenico besucht und gesehen, was er für ein Zuhause hatte.“ (Biondi 2007, 157)

Seine Position zwischen *Gagio* und *Dritto* verunsichert Dario im Hinblick auf den eigenen Subjektstatus und seine moralischen Werte. Es dauert, bis Dario seine hybride Identität anerkennt und sie nicht mehr als Stigmatisierung wertet, sondern als wichtiges Merkmal seiner Persönlichkeit, das ihm Freiräume verschafft.

Ein *Dritto* zu sein, ist ein Lebensprinzip. [...] Wenn du nicht danach lebst, bleibst du ein *Gagio* und wirst höchstensfalls ein fast *Dritto*. Oder ein Halbhalb, ergänzte Filippo und lachte. [...] Ich glaube, resümierte Dario, einen Halbhalb gibt es nicht. Und vielleicht ist es besser, ein fast *Dritto* zu sein. Wieso?, fragte Carlino. Weiß nicht. Mir gefällt es nicht, sich an Regeln zu halten. (Biondi 2007, 166)

Die Ablehnung eines Halbhalb, eines Sich-Einordnen-Lassens in eine von außen festgeschriebene Identitätskategorie wirkt beinahe programmatisch, wenn man bedenkt, dass es sich bei Biondis *Karussellkinder* um einen Roman aus dem Zentrum der interkulturellen Literatur handelt. Was Maria E. Brunner (2005) für Biondis frühere Werke festhält, die die Emigration seines Protagonisten nach Deutschland thematisieren, kann auch hier angeführt werden:

Typisch für Biondis Protagonisten ist [...] das dauernde Hin und Her zwischen der alten Welt, die sie verlassen und der neuen Welt, in der sie niemals wirklich zu Hause sind. [...] Auf Biondis Protagonisten passt daher die räumliche Metapher des Dazwischen: Die Bilder des Nirgends richtig Dazugehörens und der doppelten Zugehörigkeit laufen hier parallel. Biondi verweist mit seinem Konzept der Transkulturalität auf einen dritten Weg zwischen zwei Kulturen, jenseits von Ghettobildung und Integration. (Brunner 2005, 228)

Biondis Jahrmarktnarrativ endet für Dario, wo es angefangen hat: in der Sesshaftigkeit. Nachdem die Familie Binachi mehrere Jahre lang ein Leben im Unterwegs sein geführt hat, wird Vater Moro wegen einer vermeintlich fehlenden Schaustellerberechtigung festgenommen. Für die Restfamilie verschärft sich damit die ökonomische Situation merklich, so dass schließlich kein anderer Ausweg bleibt, als nach San Marino zurückzukehren und in einer vom Staat zugewiesenen Obdachlosenwohnung unterzukommen. Dario leidet unter dem erneuten Bruch in seinem Leben, muss er doch seine Jahrmarktfreunde zurücklassen und die liebgewonnene Ungebundenheit hinter sich zurücklassen. Dennoch deutet der offene Schluss des Romans an, dass es dem Jungen durchaus gelingt, die *Dritti*- und *Gagi*-Anteile in sich zu vereinen und sich den neuen Lebensumständen zu fügen.

#### 4. Resümee

Die vorangehende Analyse zweier interkultureller Schaustellernarrative hat gezeigt, dass die Darstellung von Armut und ihren Auswirkungen auf das familiäre Zusammenleben in diesem Genre einen festen Platz einnimmt. Dabei bleibt das Motiv der Mittellosigkeit wie in früheren Repräsentationen fahrender Künstler eng verknüpft mit dem der Mobilität – durch die interne Fokalisierung jedoch gelingt es sowohl Veteranyi als auch Biondi, stereotype Zuschreibungen offenzulegen und ironisch zu brechen.

Aglaja Veteranyis Zirkusnarrativ zeichnet sich dabei insbesondere durch seine hoch artifizielle Konstruiertheit aus, die von der Perspektivwahl bis zur eigenwilligen Typographie des Textes reicht. Die Ich-Erzählerin fordert die Lesegewohnheiten der Rezipient\_innen aber auch dadurch heraus, dass sie ihre Klischees vom bunten Leben im Zirkus reflektiert und ad absurdum führt. Kulturelle Ausdrucksformen wie Essensdarstellungen und Haustierhaltung werden dabei mit einer neuen Bedeutung versehen: Sie können aus interkultureller Perspektive nicht mehr als stereotype Marker eines eindeutigen sozialen Status' gelesen werden, sondern werden zu kulturell variablen und damit kontextabhängigen Bedeutungsträgern.

Auch Franco Biondis Schaustellerroman stellt konventionelle Zuschreibungsmuster infrage, wenn auch in einer weitaus geschlosseneren Form. Materieller Besitz verliert im Roman durch wenig detaillierte Beschreibungen seinen Stellenwert, mit seinem mühsam verdienten Geld kauft sich der Junge keine Konsumgüter, sondern sichert seine Unabhängigkeit und eine bedeutsame Rolle im Familiengefüge. Die Frage nach einer festen sozialen Zugehörigkeit wird in einem transkulturellen Lebensentwurf aufgelöst.

Beide Texte – *Warum das Kind in der Polenta kocht* ebenso wie *Karussellkinder* – legen damit vermeintlich starre Begrifflichkeiten wie Armut und soziale Zugehörigkeit als de facto relationale Konzepte offen, die keine absoluten Gegebenheiten darstellen, sondern durch das Zusammenspiel von Eigen- und Fremdwahrnehmung erst konstruiert werden. Es bleibt anhand eines breiteren Textkorpus' zu untersuchen, ob sich diese Tendenzen der literarischen Ausgestaltung des Spannungsfeldes von Armut, Mobilität und Künstlertum in der interkulturell geprägten Gegenwartsliteratur verallgemeinern lassen.

#### Literaturverzeichnis

Belasco, Warren. 2001. *Food Nations. Selling Taste in Consumer Societies*. London: Routledge.

Bernecker, Peter. 1990. *Vom schönen Schein. Zirkus und Artisten in der deutschen Literatur seit Nietzsche*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Frankfurt.

Brunner, Maria E. 2005. Identität und Sprache des Migranten in der Fremde im Werk von Franco Biondi. In *Fictionalising Translation and Multilingualism. Linguistica Antverpensia*.

NS4. Edited by Dirk Delabastita and Rainier Grutman. <http://www.lans-tts.be/img/NS4/NS4.pdf> (accessed May 29, 2013) 217–230.

Biondi, Franco. 2007. *Karussellkinder*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

Gieser, Laura. 2006. Heimatlose Weltliteratur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi. *Germanica* 38: 63–85.

- Holdenried, Michaela and Weertje Willms (eds.) 2012. *Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript.
- Jones, Robert A. 1985. *Art and Entertainment: German Literature and the Circus. 1890–1933*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Laun, Jürgen. 2007. *Männer – Tiere – Sensationen. Männlichkeitsentwürfe in deutscher und dänischer Zirkusliteratur 1837–1913*. Doktorarbeit, Universität Kiel.
- Hettche, Thomas, Iris Radisch, Hardy Ruoss et al. 1999. *Jurorendiskussion zum Beitrag von Aglaja Veteranyi beim 23. Bachmann-Wettbewerb*. Audioquelle. Aufgezeichnet am 25.6.1999, [http://bachmannpreis.orf.at/bp99/veteranyi\\_aglaja.htm](http://bachmannpreis.orf.at/bp99/veteranyi_aglaja.htm) (accessed May 17, 2013).
- Meyer, Anne-Rose and Claudia Lillge (eds.) 2008. *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld: transcript.
- Meyer, Anne-Rose. 2001. *Jenseits der Norm. Aspekte der Bohèmedarstellung in der französischen und deutschen Literatur 1830–1910*. Bielefeld: Aisthesis.
- Meyer, Sandra. 2008. *Hunger nach Heimat. Zur Entwurzelung und Verortung des Subjekts im literarischen Werk Aglaja Veteranyis*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Hamburg.
- Schmidt, Peter W, ed. 1994. *Manege frei. Zirkusgeschichten*. Ditzingen: Reclam.
- Solms, Wilhelm. 2008. *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Spoerri, Bettina. 2009. Der hybride (Kultur-)Raum in den Romanen Yusuf Yesilöz, Aglaja Veteranyi und Catalin Florescu. In *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*, edited by Daruisz Komorowski. Würzburg: Königshausen & Neumann, 159–166.
- Suren, Katja. 2008. „Am liebsten habe ich Geschichten mit Menschen, die essen oder gekocht werden“. Zur vermeintlich einigenden Kraft des Essens bei Natascha Wodin und Aglaja Veteranyi. In *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*, edited Meyer, Anne-Rose and Claudia Lillge Bielefeld: transcript, 171–185.
- Tebbutt, Susan, ed. 1998. *Sinti and Roma. Gypsies in German-speaking society and literature*. New York: Berghahn Books.

Wierlacher, Alois. 1987. *Vom Essen in der deutschen Literatur Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart: Kohlhammer.

Wunderlich, Werner. 2007. „Geld im Sack und nimmer Not.“ *Betrachtungen zum literarischen Homo oeconomicus*. Zürich: Versus.

Veteranyi, Aglaja. 2005. *Warum das Kind in der Polenta kocht*. 5th ed. München: dtv.