

Matthias Christen

Der Zirkusfilm

Exotismus, Konformität,
Transgression

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 23

Matthias Christen

Der Zirkusfilm

ZÜRCHER FILMSTUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTINE N. BRINCKMANN

MATTHIAS CHRISTEN

DER ZIRKUSFILM

EXOTISMUS, KONFORMITÄT, TRANSGRESSION

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Forschungsarbeiten für diese Studie und die vorliegende
Publikation wurden unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Fakultät für Philologie
der Ruhr-Universität Bochum im Sommersemester 2009
als Habilitationsschrift angenommen.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2010
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli, Aarau/Zürich
Druck: fva, Fulda
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-523-5

*Für die Liebsten auf dem hohen Seil
Elke, Lilly, Jakob und Frithjof*

Inhalt

Dank	9
Einleitung	12
Forschungslage	19
Methodik	26
Kulturtheorie	26
Transgressionen, cultural performances	26
Unterhaltung	30
Konstitution des Codes	35
Genretheorie	44
Der medienhistorische Ort des Zirkusfilms	54
Der Zirkus als metakultureller Code	69
Transgression des Alltags	69
Das wahre Leben	75
Freiheit und Begrenzung: Unterhaltung	79
Strukturierte Polysemie	90
Schicksale und Sensationen	93
«We bring you the circus!»	93
Narrative und visuelle Privilegierung	99
Narrativierung der Attraktionen	102
Sinnlicher Mehrwert	104
Risiko und Authentie	113
Transgression und narrative Stereotypisierung	121
Überbordende Gefühle, Mesalliancen	123
Rechtsfreie Räume	131
Entstellte Körper	135
Komische Missverhältnisse	144
Gleichgeschaltete Gegenwelten	151
Beschränkung der Transgression	159

Modelle und Metaphern:	
Entgrenzte Transgressionen	165
Die Dialektik der Unterhaltung – Max Ophüls: LOLA MONTÈS	166
Gesellschaftliche Randlagen, liminale Existenzen	181
Victor Seastrom: HE WHO GETS SLAPPED	181
Ingmar Bergman: GYCKLARNAS AFTON	192
Zwischen den Welten: kosmologische Schwebezustände	204
Federico Fellini: LA STRADA	204
Wim Wenders: DER HIMMEL ÜBER BERLIN	224
Kunst und Utopie – Alexander Kluge: ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS	235
Resümee	244
Erweiterte Transgression – die film- und kulturtheoretische Valenz des Zirkusgenres	249
Bibliographie	268
Filmographie	288
Abbildungsverzeichnis	307
Namens- und Titelregister	308

Dank

Bücher sind wie Filme Ergebnis einer gemeinschaftlichen Anstrengung, selbst wenn am Ende bloß ein Name über dem Titel steht. Auch dieses wäre nicht ans Ziel gekommen, wenn es nicht auf dem Weg dahin viele unterstützt hätten. Frau Prof. Dr. Christine Noll Brinckmann (Zürich/Berlin) hat das Unterfangen vor vielen Jahren mit angeschoben und bis zu seinem Abschluss mit gleichbleibender Neugier und unermüdlichen Nachfragen begleitet; ohne sie würde es dieses Buch nicht geben. Der Kanton Zürich hat mir mit einem Halbjahresstipendium und der Schweizerische Nationalfonds mit einem dreijährigen Stipendium für fortgeschrittene Forscher die notwendigen Recherchen ermöglicht; letzterer sorgte zudem mit anhaltender Großzügigkeit dafür, dass die Resultate als Buch haben erscheinen können.

Prof. Dr. Vinzenz Hediger hat die Arbeit nicht nur mit seinen hell-sichtigen Kommentaren maßgeblich vorangebracht. Er hat zusammen mit Prof. Dr. Eva Warth auch das anschließende Habilitationsverfahren an der Ruhr-Universität Bochum geleitet. Ihnen und ihren Bochumer Kolleginnen und Kollegen, Prof. Dr. Lieselotte Steinbrügge, Prof. Dr. Anette Pankratz, Prof. Dr. Wolfgang Beilenhoff und Prof. Dr. Stefan Rieger, bin ich zu großem Dank verpflichtet; sie haben alles unternommen, damit nach jahrelanger Arbeit auch die abschließende «rite de passage» so angenehm und reibungslos wie möglich verlief. Für ihre akademische Gastfreundschaft danke ich auch Frau Prof. Dr. Gertrud Koch, die mich als Stipendiaten des Nationalfonds am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin aufgenommen hat.

Große Teile dieses Buches hätte ich nicht schreiben können, wenn Dietmar und Gisela Winkler (Circusarchiv, Berlin) mir nicht immer wieder ihr unerschöpfliches Wissen und ihre wertvolle Sammlung zugänglich gemacht hätten; nirgendwo anders habe ich so viel über den Zirkus gelernt. Ute Klawitter, Marianne Kiel, Barbara Schütz, Roland Foitzik, Karl Griep (Bundesarchiv Filmarchiv), Ronny Temme (Niederlands Filmmuseum), Gudrun Weiss (Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung, Wiesbaden), André Chevailler (Cinémathèque suisse), Peter Latta, Regina Hoffmann (Filmmuseum Berlin) und Thomas C. Christensen (Det Danske Filminstitut) haben mir geholfen, seltene Filmkopien ausfindig zu machen und das einschlägige Text- und Bildmaterial zu beschaffen. An André Chevailler geht ein besonderer Dank; mit doppelten Enthusiasmus – für den Zirkus

und das Kino – hat er mir aus den reichen Beständen der Cinémathèque suisse ein Dossier von Bildern zusammengestellt, von denen einige sich in diesem Buch wiederfinden. Aus dem Archiv des Circus World Museum (Baraboo/Wisconsin) ließ mir Erin Foley Auszüge aus den Routenbüchern von Ringling und Adam Forepaugh and Sells Bros. zukommen, die erlauben, die Praxis der Filmvorführung in den grossen amerikanischen Zirkussen am Ende des vorletzten Jahrhunderts zu rekonstruieren.

Herbert Birett (München), Hermann Sagemüller (Jongleur-Archiv, Nördlingen-Baldingen) und Prof. Dr. Joseph Garncarz (Köln) haben großzügig Einträge aus ihren Datenbanken zur Verfügung gestellt. Prof. Dr. Francesco Pitassio (Udine) machte sich freundlicherweise die Mühe, Kopien eines italienischen Titels zu besorgen, den ich jahrelang vergeblich gesucht hatte.

Zu unterschiedlichen Anlässen hatte ich Gelegenheit, vorläufige Überlegungen und erste Entwürfe zu präsentieren: bei dem von Veronica Innocenti, Valentina Re, Prof. Dr. Leonardo Quaresima und Prof. Dr. Francesco Pitassio organisierten X. Convegno Internazionale di Studi Cinematografici (Udine), in der Zeitschrift *Cinema* (Zürich) und in privaten Gesprächen mit Dr. Britta Hartmann (Berlin), Dr. Patrick Vonderau (Berlin/Stockholm) und Dr. Pelle Snickars (Stockholm). Auch die Teilnehmerinnen und Teilnehmer mehrerer Seminare an der Universität Zürich und der FU Berlin, vor allem J. D. Ben Letzler, Marin Majca, Roberto Džugan und Philipp Kepper, haben die Arbeit in gemeinsamen Diskussionen ein gutes Stück weiter gebracht. Besonders dankbar bin ich Prof. Dr. Stephan Michael Schröder (Köln/Berlin). Über viele Jahre hat er mir selbst die abwegigsten Fragen zum frühen dänischen Film beantwortet; wir sind darüber zu Freunden geworden.

Für Kopien aus ihren privaten Sammlungen danke ich Prof. Dr. Richard Dyer (London), Prof. Dr. Astrid Söderbergh Widding (Stockholm), Prof. Dr. Alexandra Schneider (Amsterdam) und Prof. Dr. Ursula von Keitz (Bonn), Prof. Dr. Birthe Hoffmann (Kopenhagen) für ihre Hilfe bei der Übersetzung dänischer Filmprogramme, Dr. Tereza Smid, Prof. Dr. Margrit Tröhler, Dr. Till Brockmann, Dr. Jan Sahli und Dr. Philip Brunner für ihre Zürcher Gastfreundschaft. Prof. Dr. Hans J. Wulff (Kiel) hat sich zu einem Zeitpunkt für das Projekt eingesetzt, als von seiner späteren Gestalt noch wenig absehbar war. Ulrike Ottinger und Waltraud Pathenheimer haben mir freundlicherweise erlaubt, einige ihrer Fotos zu den Filmen *FREAK ORLANDO* respektive *SCHWARZE PANTHER* zu verwenden. Regina Matloch und Werner Hassepas haben Aufschlussreiches aus dem Arbeitsleben von Dompteuse und Schleuderbrettakrobat beigetragen. Raymond Naef danke ich für ein Gespräch über seinen Onkel, den Clown Grock, und Michael

Guggenheimer dafür, dass er uns miteinander bekannt gemacht hat. Mit Jeanpaul Goergen (Berlin) verbindet mich der alte Traum, Alfred Halms *DER MANN AUF DEM KOMETEN* zur Wiederaufführung zu bringen. Marion und Frithjof Gasser (damals Circus Royal) haben vor gut fünfzehn Jahren meine Neugier für den Zirkus geweckt und Spuren hinterlassen, von denen niemand dachte, dass sie so weit führen würden.

Frau Prof. Dr. Christine Noll Brinckmann hat als Herausgeberin die fertige Arbeit in ihre wunderbare Reihe «Zürcher Filmstudien» aufgenommen, was mich sehr freut. Die Verlegerin Dr. Annette Schüren, Nadine Schrey (Herstellung), Nathalie Bringolf (Umschlag) und Margret Kowalke (Scans) haben alles getan, damit aus dem Manuskript ein richtiges Buch wird; ihnen allen habe ich für eine überaus angenehme Zusammenarbeit zu danken.

Den größten Dank schulde ich meiner Familie, insbesondere meiner Frau Elke Rössler und unseren drei Kindern, Lilly, Jakob und Frithjof, die geboren wurden, als ich an diesem Buch arbeitete. Sie haben ausgehalten, wenn der Gang übers hohe Seil wieder einmal desaströs zu enden versprach, und die Balance gewahrt. Was immer das Buch an Leichtigkeit von seinem Thema bewahrt hat, ist wie in jedem richtigen Zirkus das Ergebnis langer, harter und vor allem gemeinsamer Arbeit, und dafür bin den Liebsten auf dem hohen Seil unendlich dankbar.

Einleitung

It [the circus] is a kind of mirror in which culture is reflected, condensed and at the same time transcended; perhaps the circus seems to stand outside the culture only because it is at its very center.

(Paul Bouissac 1976, 9)

Das vorliegende Buch liefert die Theorie und Geschichte eines Genres, von dem aus manchen Gründen zweifelhaft scheinen mag, ob es überhaupt ein solches abgibt. Die Rede ist vom Zirkusfilm, dessen lang anhaltende Popularität in keinem Verhältnis zur Aufmerksamkeit steht, die er von Seiten der Wissenschaft erfahren hat. Eine Geschichte und Theorie des Zirkusfilms nimmt sich auf den ersten Blick wie ein bescheidenes, um nicht zu sagen rettungslos historisches Unternehmen aus. Die Zeiten, da europäische und amerikanische Firmen jedes Jahr ein gutes Dutzend Zirkusproduktionen in die Kinos brachten, sind längst vorbei. Auch der Zirkus selbst ist nicht mehr die hochmoderne Form frühtechnischer Massenunterhaltung, die er im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert einmal war.

Dennoch: Es gibt Anzeichen, dass er auch im neuen Jahrtausend in den unterschiedlichsten Sphären kulturell unverändert fest verankert ist. Der deutsche Philosoph Peter Sloterdijk (2009) empfiehlt angesichts der globalen Katastrophe, die er heraufziehen sieht, eine „akrobatische Ethik“ der permanenten anthropotechnischen Selbstverbesserung. Gleichzeitig feiert eine gestrauchelte amerikanische Popdiva wie Britney Spears als Peitschen schwingende Zirkusdirektorin ihre Rückkehr ins internationale Schaugeschäft.¹ In beiden Fällen ist der Zirkus nicht Inbegriff des hoffnungslos Vergangenen, sondern Brücke in die Zukunft, sei es der ganzen Menschheit oder auch nur einer zeitweilig geknickten Starbiographie. Und selbst Zirkusfilme werden, um im enger gesteckten Feld der Filmgeschichte zu bleiben, wenn auch in zugegeben reduzierter Zahl, ungebrochen weiter produziert. Warum? Woher rühren die beachtlichen Möglichkeiten einer gesamt-kulturellen Weiterung des Untersuchungsgegenstands? Die Beschäftigung mit dem Zirkusfilm und der Frage, was ihn zusammenhält,

1 Siehe das Album *Circus* (2008) und die gleichnamige Konzerttournee.

führt, so die These, auf dem Umweg über ein filmhistorisch scheinbar peripheres Genre geradewegs zu einer zentralen Figur der Selbstverständigung moderner westlicher Gesellschaften.

Unter dem Genretitel «Zirkusfilm» fasse ich vorbegrifflich zunächst all die Filme, deren fiktionale Handlung ganz oder zu einem wesentlichen Teil im Zirkus spielt, jener Institution des modernen *mass entertainment* also, die mit der einsetzenden Industrialisierung Ende des 18. Jahrhunderts in fast allen westlichen Gesellschaften aus dem Zusammenschluss herkömmlicher Jahrmarktsattraktionen zu einem neuartigen Programmformat hervorgeht. Das Korpus umfasst über fünfhundertfünfzig Filme, verteilt auf einen Zeitraum von gut einhundert Jahren.² Gegenüber den meisten filmhistorisch kanonisierten Gattungen, insbesondere den sechs großen Genres des klassischen Hollywoodkinos – dem Western, dem Kriminalfilm, der romantischen Komödie, dem Musical und dem Familienmelodram – weist der Zirkusfilm eine Reihe von Besonderheiten auf, die vorrangig zu erklären sein werden: seine Langlebigkeit, die internationale, marktübergreifende Verbreitung, eine ausgeprägte Tendenz zu generischen Hybridbildungen und ein hohes Maß an Beweglichkeit zwischen den kulturellen Niveaus der Hoch- und Populärkultur.

Bereits in den frühen 10er Jahren zeigt der Zirkusfilm Anzeichen einer ökonomischen Standardisierung von Produktionsabläufen und Erzählweisen, wie sie Thomas Schatz (1981) mit Blick auf das amerikanische Studiosystem als konstitutives Element der Genrebildung beschrieben hat. Urban Gads *AFGRUNDEN*, die Geschichte einer unglücklich verlaufenden Liebe zwischen einem Artisten und einer Klavierlehrerin mit Asta Nielsen in der Hauptrolle, löste 1910 eine eigentliche «Zirkusfilm-Epidemie» aus (Gad 1920, 50f mit Abb.). Allein Alfred Lind, Urban Gads Kameramann, drehte nach *AFGRUNDEN* bis 1928 in eigener Regie sieben weitere Zirkusfilme – drei in Dänemark (*DE FIRE DJÆVLE*, 1911; *DEN FLYVENDE CIRKUS*, 1912; *BJØRNETÆMMEREN*, 1912), zwei in Italien (*IL JOCKEY DELLA MORTE*, I 1915; *L'ULTIMA RAPPRESENTAZIONE DI GALA DEL CIRCO WOLFSON*, 1916) sowie je einen in Deutschland (*TRAGÖDIE IM ZIRKUS ROYAL*, 1928) und der Schweiz (*CIRQUE DE LA MORT*, 1918) –, womit er maßgeblich dazu beitrug,

2 Siehe dazu die Filmographie und die Tabelle 1 im Anhang. In die Berechnung nicht eingegangen sind die kurzen, vor allem in den 10er und 20er Jahren beliebten Zirkuscartoons und -sketche bekannter Komiker wie Cretinetti, ebenso wenig die thematisch einschlägigen Dokumentar- und Experimentalfilme und der umfangreiche Bestand an kinematographischen Reproduktionen einzelner Zirkusnummern aus den ersten drei Jahrzehnten der Filmgeschichte. Ihnen fehlt als distinktives Merkmal die milieugebundene Spielhandlung.



Abb. 1: Dreharbeiten zu Alfred Cohns *DEN HVIDE RYTTERSKE* (DK 1915) in der 1912 erbauten Freilichtmanege auf dem Studiogelände im dänischen Valby.

dass sich der Zirkusfilm als Erfolgsmodell quer durch die europäischen Nationalkinematographien verbreitete.³

Deutsche und dänische Firmen errichteten in der ersten Hälfte der 10er Jahre auf ihren Studiogeländen fest installierte Freilichtmanegen, um Zirkusfilme in Serie produzieren zu können (Abb. 1 und 2). Insgesamt entstehen im Lauf der 1910er Jahre rund 120 solcher Filme: 34 in den USA,

3 *DE FIRE DJÆVLE* von 1912 spielte auf dem heimischen und internationalen Markt angeblich 100'000 Kronen ein, was es der Produktionsfirma Kinografen erlaubte, die größten Filmstudios Skandinaviens zu bauen. *DEN FLYVENDE CIRKUS*, eine Produktion des Skandinavisk Russiske Handelshus, wurde nach Deutschland, England, Schweden, Norwegen, Russland, Österreich, Italien und Japan verkauft – vgl. Nielsen (2003, 238–256). Nach Marguerite Engberg setzte die Nordisk Films Kompagni, die *DEN FLYVENDE CIRKUS* erworben hatte, über 220 Kopien davon ab – vgl. Engberg (1986, 128ff). Lind selbst erhielt daraufhin Angebote aus Deutschland (vgl. Nielsen 2003, 897f), wo die Kombination von Regisseur und Zirkussujet 1912 in der Branchenpresse als Erfolgsformel gehandelt wurde: «[...] bitte rechnen Sie einmal nach. Eine kleine Addition: Schlangentänzerin, Artistendrama, Alfred Lind, Lilli Beck [Hauptdarstellerin in Linds Film *BJØRNETÆMMEREN* – M.Chr.] und der indische Opfertanz. Summa: ein konkurrenzloser Film» (*Der Kinematograph* 183 [29. Mai 1912]; beim Film *DIE SCHLANGENTÄNZERIN*, auf den der Artikel sich bezieht, handelt es sich nicht wie angegeben um eine Originalproduktion der Düsseldorfer Royal-Films GmbH, die Lind 1912 unter Vertrag nahm, sondern um eine deutsche Verleihversion von Linds dänischem Film *BJØRNETÆMMEREN* aus demselben Jahr). Für die Hinweise auf Nielsen und Engberg sowie eine reiche Fülle von Informationen zur Geschichte des dänischen Stummfilms danke ich Stephan Michael Schröder.

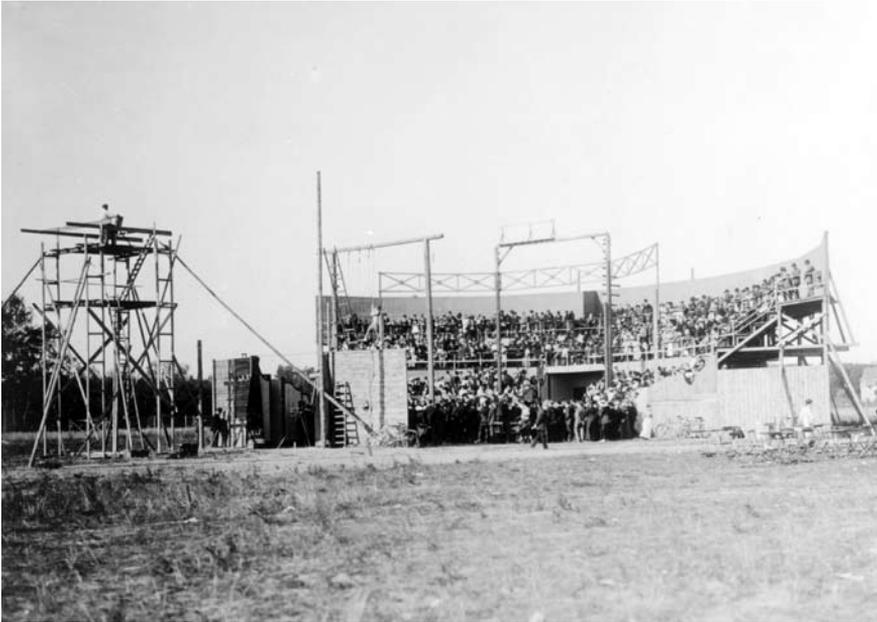


Abb. 2: Freilichtmanege auf dem Studiogelände Potsdam-Babelsberg, 1910er Jahre.

30 in Deutschland sowie je 22 in Dänemark und Italien. Die 1920er Jahre bringen in Deutschland und den USA, den beiden größten Märkten, eine annähernde Verdoppelung des Produktionsaufkommens; in den Vereinigten Staaten steigt es von 34 auf 59 Titel, in Deutschland sogar von 30 auf 76. Parallel wächst der Anteil der Zirkusfilme an der Gesamtproduktion in Deutschland von durchschnittlich 1,22 Prozent in den 10er auf rund 3 Prozent in den 20er Jahren.⁴ Bereits 1920 ist das Produktionsvolumen so gross, dass die Fachpresse gelegentlich eine «Überkultivierung des Genres» befürchtet; so vermerkt der deutsche *Film-Kurier* anlässlich der Premiere von Franz Seitz' *DAS AUSGESCHNITTENE GESICHT*, einem offenbar nur mässig gelungenen «Detektivfilm aus Zirkuskreisen»: «Wenn schon einhundertachtzig Gesellschaften Zirkusfilme drehen, so ist das für die übrigen 320 kein Grund, den Schimmel zu Tode zu reiten» (*Film-Kurier* v. 27.12.1920).

Der Zuwachs der Produktionszahlen, der in Deutschland und den USA praktisch gleich verläuft, erreicht seinen Höhepunkt am Ende der Stumm-

4 Siehe dazu die Produktionsstatistiken zu den einzelnen Ländern im Anhang (Tabellen 2 und 3). In Dänemark, einem der produktivsten Länder in den 10er Jahren, geht die Anzahl der Zirkusfilme massiv zurück von 20 auf 2. Die dänische Filmindustrie erleidet in den 20er Jahren jedoch insgesamt einen derart schweren Einbruch, dass selbst zwei Zirkusfilme im Vergleich zum vorangehenden Jahrzehnt rein rechnerisch einen steigenden Anteil am gesamten Produktionsvolumen bedeuten – vgl. Engberg (1977–1982) und Schröder (2005, 1065ff).

filmzeit. 1928 bringen deutsche Firmen in einem einzigen Jahr nicht weniger als 9, die amerikanischen Studios sogar 14 Zirkusfilme ins Kino, darunter eine ganze Reihe herausragender Produktionen wie Charles Chaplins *THE CIRCUS*, Herbert Brenons *LAUGH, CLOWN, LAUGH* mit MGM-Star Lon Chaney in der Hauptrolle und *FOUR DEVILS*, die heute verschollene Fox-Film-Produktion von Friedrich Wilhelm Murnau.⁵ Mit Ausnahme Frankreichs fällt in den fünf wichtigsten Herkunftsländern – den USA, Deutschland, Italien und Dänemark –, deren Anteil am Gesamtbestand sich zusammen auf rund 90 Prozent beläuft, die produktivste Phase der Genregeschichte in die Stummfilmzeit, was unter anderem damit zu tun hat, dass der Zirkus als Schaukunst weitgehend ohne Sprache auskommt und sein Programmangebot deshalb eine besondere Affinität zum stummen Kino unterhält. Mit maximal fünf Prozent des jährlichen Gesamtoutputs erreicht der Zirkusfilm zwar selbst in den Hochzeiten nie den Anteil der ‚großen‘ Genres, der auf dem amerikanischen Referenzmarkt in den frühen 50er Jahren für den Western bei 27, den Kriminalfilm bei 20 und die romantische Komödie bei 11 Prozent liegt.⁶ Im Gegensatz zu den Genres und Subgenres, deren Geschichte wie im Fall des Road Movie oder des Film Noir vergleichsweise spät einsetzt, die einen bestimmten Stand der Technik verlangen wie das Musical den Ton oder wie die Slapstickkomödie nur über eine historisch begrenzte Lebensspanne verfügen, wurden und werden Zirkusfilme jedoch von den frühen 10er Jahren bis heute mehr oder minder durchgängig produziert. In Deutschland und den USA erlebt das Genre in den 50er Jahren sogar einen zweiten, wenngleich bescheideneren Boom.⁷

Fast genauso umfassend wie die historische ist die geographische Verbreitung des Zirkusfilms. Vertreter des Genres finden sich in den Kinematographien nahezu aller modernen Industriestaaten. Auch was den Ort der Handlung angeht, ist das Genre an kein festes soziotopographisches Setting gebunden – anders als der amerikanische Western oder Gangsterfilm, zu deren Profil ein klar umrissener Schauplatz gehört, der Grenzbereich

5 Zu *FOUR DEVILS* siehe Bergstrom (2002, 436–442) und Bergstroms *Feature MURNAU'S LOST FILMS: FOUR DEVILS* (erschienen als Teil der DVD-Edition von Murnaus *SUNRISE* in der Reihe *Fox Studio Classics* [USA 2002]).

6 Vgl. Schatz (1981), 6. Die für den Zirkusfilm angegebenen Spitzenwerte beziehen sich auf die Jahre 1912 für die dänische (4,19%) und 1923 (5,04%) für die deutsche Filmproduktion.

7 Vgl. dazu im Anhang die Tabelle 1 «Filme nach Ländern und Jahrzehnten». Zudem bewegen sich die einschlägigen Produktionszahlen wenigstens in Deutschland und den USA im Rahmen der industriellen Gesamtentwicklung; der Rückgang in den 30er und 40er Jahren ist also kein zirkusfilmspezifisches Phänomen, sondern betrifft die jeweilige nationale Filmproduktion als ganze, so dass sich von den sinkenden Zahlen der 30er und 40er Jahre nicht zwingend auf eine nachlassende Popularität des Genres schließen lässt – vgl. dazu für Deutschland Bauer (1976 und 1981), für die USA Conant (1960, 36 und 123) sowie Maltby (2003, 128).

zwischen Wildnis und Zivilisation respektive die Unterwelt der modernen Großstadt. Die dem Zirkusfilm eigene «generic community», wie Thomas Schatz das für das Genre konstitutive Ensemble von Figuren nennt (1981, 22), ist extrem mobil, in amerikanischen Großstädten genauso zu Hause wie in den adligen, bürgerlichen und bäuerlichen Milieus der Alten Welt. Was die einzelnen Zirkusunternehmen über die wechselnden Erzähltopographien hinweg miteinander verbindet, ist der Umstand, dass sie stets als Gegenwelt zur jeweils herrschenden Gesellschaftsordnung fungieren. Legte man die Unterscheidung von Thomas Schatz zugrunde zwischen Genres, die wie der Western oder der Detektivfilm in einem räumlich fest umrissenen, aber moralisch und ideologisch instabilen Umfeld («genres of *determinate space*»; 1981, 27), und solchen, die wie das Musical in einem unbestimmten, aber kulturell gefestigten Milieu angesiedelt sind («genres of *indeterminate space*»; *ibid.*), so bewegt sich der Zirkusfilm in der Mitte zwischen beiden. Zwar bildet der Zirkus eine eigene, in sich abgeschlossene Welt mit einem festen Satz an Figuren, Schauplätzen und performativen Routinen, dieser Mikrokosmos ist jedoch seinerseits frei beweglich und in der Lage, jedes beliebige Umfeld, in dem er auftaucht, vorübergehend in ein «ideologically contested setting» (Schatz) zu verwandeln, weil er als Antipode das scheinbar festgefügte Wertesystem egal welcher sedentären Gesellschaftsformation in Frage stellt.

Die Unmöglichkeit, den Zirkusfilm in einem vergleichsweise einfachen genretheoretischen Raster wie dem von Thomas Schatz sauber unterzubringen, ist bezeichnend für die ihm eigene Tendenz zu generischen Hybridbildungen. Zirkusfilme gibt es in allen erdenklichen Mischformen: als Melodram, Komödie, Musical, Thriller, Road Movie, Horror-, Detektiv- und Gangsterfilm. Nur wenige Genres, wie der Science Fiction, zeigen sich aus Gründen, die noch zu erläutern sind, derartigen Hybridisierungsprozessen gegenüber resistent. Es gehört zu den Topoi der einschlägigen Theoriediskussion, dass Genres von einer Vielzahl unterschiedlicher Filme abstrahiert, idealtypische Konstrukte sind, die in der Wirklichkeit selten oder nie in Reinform, sondern fast immer in wechselnden Mischungsverhältnissen mit anderen Genres auftreten.⁸ Dass die generische Flexibilität des Zirkusfilms jedoch über das normale Maß hinausgeht, macht ein simpler Quervergleich deutlich: Keines der Genres, mit denen er Hybridbildungen eingeht, entwickelt umgekehrt eine ähnlich hohe Varietät an Mischformen.

Zirkusfilme gibt es nicht nur in allen erdenklichen Varianten generischer Hybridbildung, zu fast allen Zeiten und fast überall, sondern auch

8 Siehe dazu v.a. das Kapitel «Genre und Hybridgenre» in Schweinitz (2006, 79–97).

auf den unterschiedlichsten kulturellen Niveaus.⁹ Filme, die als Klassiker und Produkt einer künstlerischen Autorschaft kanonisiert sind, die durch entsprechende archivarische Pflege, durch Wiederaufführungen, Editionen und die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen im kulturellen Gedächtnis gehalten werden, stehen neben einer kaum überschaubaren Fülle von Erzeugnissen der industriellen Massenproduktion, von denen häufig nicht mehr als der Titel und ein Resümee des Plots in zeitgenössischen Besprechungen oder Zensurakten erhalten sind – Dokumente, die in den meisten Fällen auf ein hohes Maß an Stereotypisierung schließen lassen, was die Figurenkonstellation, den Plot und die handlungsleitenden Konflikte angeht. Selbst die dem Kunstkino zugerechneten und in ihrer Machart vermeintlich einmaligen Beispiele wahren allerdings über den Zirkus als Form des *mass entertainment* eine enge Bindung an die Sphäre der Populärkultur. Die scheinbar saubere Trennung der kulturellen Niveaus wird im Zirkusfilm permanent unterlaufen; die herausragenden, filmhistorisch kanonisierten Werke von Ingmar Bergman (*GYCKLARNAS AFTON*, SE 1953), Federico Fellini (*LA STRADA*, I 1954) oder Alexander Kluge (*ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS*, BRD 1967/68) und die weitgehend stereotypengeleiteten Industrieproduktionen mit ihren Todessprüngen, brennenden Zelten und emotional überspannten Artisten sind, wie sich zeigen wird, trotz aller Unterschiede in den Plotstrukturen, der Charakterisierung der Figuren und der Erzählweise Teil eines zusammenhängenden Korpus, und das nicht nur, weil sie oberflächlich auf einen gemeinsamen Motivbestand zurückgreifen.

Die erstaunlichste Eigenschaft des Zirkusgenres ist freilich seine ideologische Plastizität. Für jeden der im 20. Jahrhundert, dem Zeitalter der Ideologien, an den weltpolitischen Auseinandersetzungen beteiligten Blöcke gibt es unabhängig von deren jeweiliger Ausrichtung wenigstens einen Zirkusfilm, der eine entsprechende Agenda vertritt: für den Sowjetkommunismus (*ZIRK*, Grigori Alexandrov, UDSSR 1936), den Nationalsozialismus (*CIRCUS RENZ*, Arthur Maria Rabenalt, D 1943), den ostdeutschen Sozialismus (*ALARM IM ZIRKUS*, Gerhard Klein, DDR 1954) und den westeuropäisch-amerikanischen Kapitalismus (*MAN ON A TIGHTROPE*, Elia Kazan, USA 1952). Zirkusfilme haben ihren festen Platz in den propagandistischen Strategien totalitärer Herrschaftsapparate ebenso wie in denen freiheitlich verfasster Demokratien. Und nicht nur das: Als Inbegriff einer vermeintlich apolitischen Unterhaltungskultur ermöglicht das Genre in den 50er Jahren gerade ideologisch schwer belasteten Regisseuren der

9 Zum Begriff des Kulturniveaus und der Unterscheidung zwischen Hoch-, Populär- und kleinbürgerlicher «mittlerer» Kultur siehe Umberto Eco «Massenkultur und «Kultur-Niveaus»» in ders.: (1989, 37–58).

NS-Zeit wie Veit Harlan die Rückkehr ins bundesrepublikanische Nachkriegskino.¹⁰ Gleichzeitig nutzt Alexander Kluge mit *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* den Zirkus als Modell einer essayistischen Reflexion auf die Frage, was Kunst angesichts der gewaltsamen Verwerfungen insbesondere der jüngeren deutschen Geschichte noch zu leisten vermag.

Die besondere Bedeutung des Zirkusfilms liegt also nicht darin, dass er wie der Western oder der Gangsterfilm ein spezielles Wertesystem vertritt, sondern in einer offenbar unbeschränkten ideologischen Formbarkeit und Adaptabilität. Sie liegt weiter nicht in der privilegierten Bindung an eine Nationalkinematographie, einen bestimmten Abschnitt der Filmgeschichte oder ein soziokulturelles Setting, sondern in seiner raumzeitlich nahezu ubiquitären Verbreitung, und sie definiert sich nicht über einen festen Satz an Plotformeln und handlungsleitenden Konflikten, sondern über eine breite Varietät generischer Hybridbildungen. Was aber hält das Genre zusammen? Was macht den Zirkus zu einem derart effizienten und multifunktional belastbaren Narrativ, dass in sämtlichen politischen Systemen der industrialisierten Moderne ungeachtet aller Differenzen darauf zurückgegriffen wird, um elementare Fragen des ideologischen Selbstverständnisses zu verhandeln? Und warum fällt diese Rolle gerade dem Zirkus und nicht einer anderen Form des *mass entertainment* zu, die die Entstehung der westlichen Industriegesellschaften begleitet, dem Varieté oder dem Motorsport? Warum gibt es über ein halbes Tausend Zirkusfilme, aber kein auch nur annähernd vergleichbares Korpus an Formel-1- oder Fußballfilmen? Auf diese Fragen versuchen die folgenden Kapitel eine Antwort zu geben.

Forschungslage

Seit Mitte der 80er Jahre ist eine kleine und nur langsam wachsende Reihe von Arbeiten erschienen, in denen einzelne, meist filmhistorisch kanonisierte Vertreter des Genres einer detaillierten Analyse unterzogen werden.¹¹ Es gibt jedoch kaum Versuche, die wenigen ausgewählten Filme in

10 Der opulente Zweiteiler *STERNE ÜBER COLOMBO/DIE GEFANGENE DES MAHARADSCHA* (BRD 1952) ist nach einem mehrjährigen Berufsverbot und zwei Filmen, die von heftigen Protesten begleitet waren, zwar nicht Harlans erste Nachkriegsproduktion, besiegelte aber seine Wiedereingliederung in den bundesdeutschen Filmbetrieb – vgl. dazu Noack (2000, 337ff).

11 Vgl. Roth-Lindberg (1984); Jaffe (1984); Horak (1990); Kolker/Beicken (1993); Ratchford (1993); White (1995); Silberman (1995); Vance (1996); Burch/Sellier (1996); Norden (1998); von Keitz (2001); White (2001); Bergstrom (2002); Müller/Dütsch (2002); Kalin (2003).

einen weiteren Zusammenhang zu stellen, sie im Rahmen der historisch und quantitativ ungleich bedeutenderen industriellen Massenproduktion zu verorten und das Korpus als Ganzes zu fassen. Angesichts der inhaltlichen und formalen Vielfalt des Materials ist es nicht verwunderlich, dass die lange Zeit einzige Studie, Paul Adrians *Cirque au cinéma/Cinéma au cirque* (1984), nicht bei den Filmen selbst, sondern ihrer gemeinsamen außerfilmischen Referenz, dem Bezug zur Institution Zirkus ansetzt. Als Zirkushistoriker behandelt Adrian den Zirkusfilm konsequent als mediale Weiterung der einschlägigen Institutionsgeschichte. Das heißt, ihm geht es weniger um den Film als Erzählform und ästhetisches Artefakt als um die Frage, wo wann welches Zirkusunternehmen oder welcher Artist dort auftaucht und inwiefern die Darstellung des Zirkus der außerfilmischen, historischen Realität entspricht. Adrian selbst umschreibt sein besonderes, einem zirzensischen Fandiskurs verpflichtetes Interesse mit den Worten:

le simple fait qu'une séquence ait pour toile de fond un chapiteau ne peut réjouir un «ami» de cirque à condition toutefois, je le précise, qu'aucune erreur grossière ne vienne entacher son plaisir, à l'inverse, un chef-d'œuvre du point de vue cinématographique, pourra appeler des réserves lorsque la réalité du cirque y sera trop malmenée. (10)¹²

Von der Querbeziehung des Genres zur Institution Zirkus und deren Geschichte auszugehen hat mit Blick auf die einschlägige Produktionsstatistik einiges für sich. Die zwei Länder, die im Lauf des 20. Jahrhunderts mit Abstand am meisten Zirkusfilme hervorbringen – Deutschland und die USA –, verfügen beide über sehr vitale vorfilmische Zirkuskulturen. Das gleiche gilt für Italien, Frankreich, Russland, Großbritannien und Dänemark, die ihnen in der Statistik folgen; sie alle sind traditionelle Zirkusnationen. Umgekehrt kommt es in Ländern ohne eine eigenständige autochthone Zirkuskultur – wie etwa Japan oder dem Maghreb – kaum zu einer nennenswerten Produktion von Zirkusfilmen. Das Bestehen und die kulturelle Akzeptanz der Institution Zirkus bilden offenbar eine wichtige Voraussetzung für eine erfolgreiche Etablierung des Genres innerhalb der jeweiligen Nationalkinematographie. Zudem lassen sich im historischen Überblick Parallelen nachweisen zwischen der Entwicklung der Produktionszahlen und den konjunkturellen Schwankungen, die der Zirkus als Geschäftsform des *mass entertainment* durchläuft. Die ergiebigste Phase der Genregeschichte

12 «Der einfache Umstand, dass eine Filmsequenz ein Zirkuszelt zum Schauplatz hat, kann einen Zirkusfreund freuen, unter der Bedingung freilich, dass – um genau zu sein – kein grober Fehler sein Vergnügen beeinträchtigt. Umgekehrt kann ein filmisches Meisterwerk Vorbehalte wecken, wenn die Zirkuswirklichkeit zu arg entstellt wird» (Übers. M.Chr.).

te fällt mit den 10er und 20er Jahren des letzten Jahrhunderts in eine Zeit, in der der Zirkus in Deutschland und den USA fest in den nationalen Unterhaltungskulturen verankert ist. Sobald er seine prominente Stellung in den 50er und 60er Jahren im Zuge einer wachsenden Ausdifferenzierung des Freizeitangebots verliert und der Besuch von Zirkusvorstellungen nicht mehr selbstverständlich zu den *leisure activities* des breiten Publikums gehört, nimmt auch die Zahl der Zirkusfilme merklich ab.¹³

Problematisch ist am Ansatz Adrians daher nicht, dass er die Filme an eine extrafilmische Instanz bindet, sondern dass er die Eigenständigkeit der diegetischen Welt und den semantischen Mehrwert ausblendet, den die Narration aus der Abweichung von der historischen ‹Wahrheit› schlägt. Dieser lässt sich an einem Beispiel veranschaulichen, das zu der bereits erwähnten Gruppe von Zirkusfilmen gehört, über die ideologische Differenzen zwischen den unterschiedlichen Herrschaftssystemen ausgeglichen und die jeweils eigenen Positionen in propagandistischer Absicht verfestigt werden. ZIRKUS RENZ wurde 1943 von Arthur Maria Rabenalt, einem dem NS-Regime nahestehenden Regisseur, im Auftrag der Terra gedreht. Der Film basiert auf der Lebensgeschichte einer der bekanntesten deutschen Zirkusgrößen: Ernst Jacob Renz. 1814 im badischen Bruchsal geboren und 1892 in Berlin gestorben, brachte es Renz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom einfachen Wanderartisten zum Direktor mehrerer ortsfester Zirkushäuser und verhalf dabei dem deutschen Zirkus nach einer von englischen und französischen Unternehmen dominierten Phase zu einer europä- und weltweit führenden Stellung.

In einer Szene etwa zur Mitte des Films wird dem Publikum suggeriert, Renz habe im Zuge der – historisch verbürgten – Auseinandersetzung, die er 1850 bis 1852 mit dem französischen Zirkusdirektor Louis Déjean um die Vormachtstellung in Berlin führte, das sogenannte Chapeau, das bewegliche, aus Stoff gefertigte Zirkuszelt erfunden. Das trifft allerdings nicht zu: Die transportable Leinwandkonstruktion ist nachweislich eine amerikanische Erfindung und kommt erst in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts mit den Tourneezirkussen aus Übersee nach Europa (vgl.

13 Nachdem zu Beginn des Jahrhunderts in den USA noch über hundert Menagerien und Zirkusunternehmen unterwegs waren, sank deren Anzahl in den 50er Jahren auf ein knappes Dutzend. Für den massiven wirtschaftlichen Einbruch zur Jahrhundertmitte gibt es neben der – weithin überschätzten – Konkurrenz von Seiten des Fernsehens, wie Truzzi (1968) darlegt, eine Reihe zirkusinterner Gründe: die explodierenden Arbeitskosten infolge der gewerkschaftlichen Organisation des nicht-artistischen Personals, steigende Transportpreise, einen Mangel an neuen, herausragenden Nummern, eine rückläufige Zahl von innerstädtischen Standplätzen sowie den schleichenden Verlust der Exotik im Gefolge der ‹modern mass education› und einer gesteigerten touristischen Mobilität des Publikums – vgl. Truzzi (1968, 312ff). Zur Entwicklung in Westdeutschland vgl. Günther/Winkler (1986, 181ff).

Günther/Winkler 1986, 98ff). Renz selbst, das historische Vorbild der Titelfigur, ist nie mit einem Zelt gereist. Er trat zunächst in provisorischen Holzkonstruktionen auf, die von lokalen Bauherren an wandernde Artistentruppen vermietet wurden, und später in prachtvoll ausgestalteten, ortsfesten Zirkushäusern, von denen er auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn mehrere in Europa besaß, so in Berlin, Hamburg, Wien und Breslau.

Dennoch ist die in Rabenalts Film erhobene Behauptung nicht einfach falsch. Sie erfüllt im Rahmen der Erzählung eine bestimmte Aufgabe. Indem sie den Protagonisten mit dem Chapiteau als derjenigen Bauform assoziiert, die für das deutschsprachige Publikum des 20. Jahrhunderts zum Inbegriff des Zirkus geworden ist, wertet sie den Titelhelden symbolisch auf. Die genealogische Zuschreibung ist Teil einer sich durch den ganzen Film ziehenden Strategie, vor dem Hintergrund der aktuellen Zeitgeschichte, der drohenden Niederlage Nazideutschlands,¹⁴ aus einer realen Figur der deutschen Zirkusgeschichte einen nationalen Helden zu machen, der sich mit seinem Erfindungsreichtum und seinem unbändigen Willen trotz zeitweiliger Widerstände machtvoll gegen die europäische Konkurrenz durchsetzt. Die Abweichung von der extrafilmischen Realität, in der Logik Adrians ein Fehler, ist demnach ein Element – neben anderen –, über das Zirkusfilme narrativ Bedeutung erzeugen.

Das heißt nicht, um es noch einmal zu betonen, dass die Filme von der Institution Zirkus, deren Geschichte und vorfilmischen Praxis komplett losgelöst sind. In vielen Fällen beziehen sie sich sogar ganz ausdrücklich darauf. So wird in Titelsequenzen häufig eigens auf die Zusammenarbeit mit «echten» Zirkusunternehmen hingewiesen, während Produktions- und Verleihfirmen dem Publikum in aufwändigen Werbekampagnen versichern, die Filme böten ein Stück «wahren» Zirkus. Selbst diese expliziten Authentiebeteuerungen besagen jedoch, wie sich im Kapitel «We bring you the circus!» herausstellen wird, nichts über die tatsächliche oder vermeintliche Nähe eines Films zum realen Zirkus. Sie dienen der Anbahnung genrespezifischer Erwartungen und Rezeptionsweisen und entspringen in den meisten Fällen einem ökonomischen Kalkül; denn die Millionen von Zuschauern, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa und den USA regelmäßig Zirkusvorstellungen besuchen, bilden als «preconstituted audience» für die Produktions- und Verleihfirmen eines der wichtigsten Marktsegmente.

14 Dreharbeiten und Uraufführung fielen angesichts der zunehmenden alliierten Luftangriffe in eine «psychologisch besonders schwierige [...] Zeit» (Rabenalt). Teile des Filmteams waren ausgebombt worden, und die Innenaufnahmen mussten von Berlin nach Breslau in den Bau des Zirkus Busch verlegt werden – vgl. Rabenalt (1958, 89ff).

Die zweite einschlägige Buchpublikation, Helen Stoddarts *Rings of Desire. Circus History and Representation* (2000), beschäftigt sich nicht ausschließlich mit dem Zirkusfilm, sondern behandelt ihn zusammen mit dem Zirkusroman als eine Form der Repräsentation des Zirkus in unterschiedlichen ästhetischen und medialen Kontexten. Stoddart beschränkt sich dabei auf eine kleine Auswahl ‹klassischer› Beispiele, im wesentlichen auf die Filme Federico Fellinis und Wim Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (BRD/F 1987). Statt bei der Institutionsgeschichte setzt sie bei den medialen Eigenheiten des Zirkus an. Stoddart verschiebt damit die methodologischen Probleme, die sich bei Adrian aus der einseitigen Bindung an eine außerfilmische Bezugsgröße ergeben, allerdings nur auf eine andere, abstraktere Ebene. Eingespannt in einen medienübergreifenden Vergleich mit artistischen *live performances*, führt die Analyse unweigerlich zum immer gleichen Ergebnis, dass sich nämlich zwischen Zirkus und Zirkusfilm ein ‹irreconcilable gap› (ibid., 7) auftut. Die Hersteller der Filme wären demnach mit nichts anderem beschäftigt, als sich an einer unüberwindlichen Mediendifferenz abzarbeiten.

Gegen Stoddarts Ansatz sprechen eine ganze Reihe von Punkten, allen voran das zu eng gefasste und in der jüngeren Diskussion weitgehend revidierte Konzept von Intermedialität, das sich primär an der Vorstellung substanzieller Eigenschaften von Medien und nicht am Gebrauch orientiert, den sie in unterschiedlichen performativen Kontexten erfahren.¹⁵ Der Abgleich medialer Eigenheiten erlaubt genauso wenig wie der mit der Zirkusgeschichte den semantischen Mehrwert zu konzeptualisieren, den die Filme narrativ aus den jeweiligen Differenzen ziehen. Zudem ist die eigentliche Manegenperformance dort nur ein sujettypisches Element neben anderen, deren Verhältnis innerhalb der Erzählordnung des Genres erst noch zu bestimmen ist: Zirkusfilme sind mehr als abgefilmte Nummern. Hinzu kommt, dass Stoddarts Auswahl an Beispielen weniger als ein Prozent des Gesamtbestandes abdeckt.

Die jüngste Buchpublikation zum Thema von Birgit Joest (2008) und zugleich die erste genuin filmwissenschaftliche umfasst dagegen ein sehr viel breiteres Spektrum, obwohl sie sich auf deutsche Produktionen beschränkt. Auch methodisch geht Joest anders vor. Sie rückt die ‹Transformation der Zirkusschau›, die im Rahmen von Stoddarts simplem Abgleich medialer Eigenheiten stets zum Nachteil des Films ausschlug, in eine medienarchäologische Perspektive. ‹Im Artisten- und Zirkusfilm›, so Joest, ‹wird die Überführung der zirzensischen Attraktion zum spezifi-

15 Siehe dazu u.a. Schröder/Hockenjos (2005), darin v.a. Schröder (2005), ‹Der ‹Valby-Roman› – ein dänisches Äquivalent zum ‹Hollywood-Roman››, 159–184.

schen Element immanenter Bedeutungsproduktion. In den Zirkusinszenierungen spricht das Medium in einer verschobenen Selbstreferenz auf verschiedenen Ebenen über sich selbst» (ibid., 239). Zirkusfilme sind demnach stets, in welcher Gestalt auch immer, verkappte Ursprungsgeschichten: «Sie bergen, indem sie auf die gemeinsame Genese von Zirkus und Film verweisen, einen inhärenten medienhistorischen Diskurs» (ibid.). Für Joest ergeben sich daraus zwei Schlüsse, ein filmhistorischer und ein weiter reichender filmästhetischer oder -theoretischer: Zirkusfilme wahren das Erbe einer frühen Phase der Kinematographie, die in Anlehnung an den Zirkus als Körperkunst das Moment der Schau betont. Zugleich verkörpern sie gerade über die medienhistorische Reminiszenz beispielhaft «das filmisch konstitutive Spannungsverhältnis von <Zeigen> und <Erzählen>» (ibid., 16), was ihre über den Sujetbezug zum Zirkus hinausweisende filmtheoretische Valenz begründet: «In der filmischen Umsetzung des selbstgenügsamen Körperspiels enthüllt sich die <Eigentlichkeit> des Kinos» (ibid.).

Abgesehen davon, dass Joest hier wie Stoddart dem Medium losgelöst von seinem jeweiligen Gebrauch essentielle Eigenschaften unterstellt, ist die Rede vom Zirkus als «Ursprungsort» des Films (ibid.) und einer «gemeinsamen Genese» (ibid., 239) der beiden hochgradig problematisch. Sie bedient stärker den Wunsch nach einem griffigen Ursprungsmythos, als dass sie die Interferenzen zwischen den beiden medienhistorisch versetzt auftretenden Schaukünsten erklärt. Tatsächlich übernimmt der Film vom älteren Zirkus Inhalte und Programmstrukturen; für die Durchsetzung des neuen Mediums ist der Zirkus, wie ich zeigen werde, dagegen kaum von Belang. Zu einem proliferativen Genre macht den Zirkusfilm ausserdem nicht allein, was er vom Zirkus übernimmt. Eine ebenso wichtige, wenn nicht wichtigere Rolle spielen die komplexen Erzählmodelle, die er in den 1910er Jahren in Abgrenzung von der bereits etablierten Schaukunst entwickelt. In einer älteren Tradition der Beschäftigung mit dem frühen Film – ich werde darauf im Kapitel «Narrativierung der Attraktionen» zurückkommen – versteht Joest die Entfaltung sujettypischer Schauwerte und die Erzählung als einander entgegengesetzte Pole, die den Fluss des Films alternierend bestimmen (ibid., 240). Sie vertritt damit nicht nur einen verkürzten Begriff von filmischer Narration, sondern reduziert zugleich den Zirkus auf die milieutypischen Programminhalte, die Nummern oder Attraktionen. Auf dieser Grundlage lässt sich weder die ideologische Plastizität des Genres erklären noch dessen Einheit begrifflich fassen (ibid., 15). Gegen Joest wie Stoddart sprechen zudem ökonomische Argumente: Der Zirkusfilm hätte sich nicht in den Kinematographien fast aller modernen Industriegesellschaften zu einem derart populären,

langlebigen und produktiven Genre entwickelt, wenn er sich nur in einer «medialen Selbstbespiegelung» (ibid., 241) ergehen oder eine unzulängliche Wiedergabe dessen bieten würde, was man anderswo besser, weil live zu sehen bekommt.

Dagegen vertrete ich im Folgenden eine These, von der ausgehend sich nicht nur die ideologische und formale Plastizität, sondern auch die anhaltende Bedeutung des Genres erklären lassen: *Zirkusfilme beziehen sich weniger auf eine außerfilmische institutionelle Realität oder auf ein anders geartetes Medium als vielmehr auf den Zirkus als Code und hochgradig anpassungsfähige Form der kulturellen Selbstverständigung. Sie verhandeln über ihn grundlegende, für den jeweiligen soziokulturellen Kontext konstitutive Normen und Standards, und zwar indem sie diese in einem Prozess der ritualisierten Transgression vorübergehend außer Kraft setzen.*

Das Erkenntnisziel, dem die Untersuchung folgt, ist also ein doppeltes: Sie verschränkt ein engeres, am filmwissenschaftlichen Genrebegriff orientiertes mit einem weiter ausgreifenden kulturtheoretischen Interesse. Zu diesem Zweck werde ich vorab die wissenschaftlichen Traditionen und Felder der Theoriebildung umreißen, in denen sich die Argumentation der nachfolgenden Kapitel bewegt. Dabei geht es zunächst um die Frage nach geeigneten Konzepten, die erlauben, diejenigen Merkmale zu fassen, die den Zirkus als besondere Form der kulturellen Selbstverständigung ausmachen. Drei Dinge sind in diesem Zusammenhang zu beachten: dass nämlich die Transgression, über die jene läuft, von Akteuren getragen wird, die selbst dem jeweiligen Kontext nur am Rande angehören; dass sie in einem prozedural geregelten, performativen Rahmen erfolgt, und schließlich, dass sie für gewöhnlich in einem bestimmten Modus, dem der Unterhaltung, vollzogen wird. Sie ist mithin als kommerzielles Angebot an eben jene Gruppe gerichtet, deren basale Normen sie betrifft.

Das Kapitel «Konstitution des Codes» beschäftigt sich mit dem Prozess der Codebildung innerhalb eines dynamischen Systems von kulturellen Wechselwirkungen, in dem Zirkus und Zirkusfilm über einen gemeinsamen Zeichenbestand mittelbar vernetzt sind. Während die methodologischen Grundlagen in den ersten beiden Abschnitten aus dem Bereich der *cultural studies*, der Ethnologie und symbolischen Anthropologie sowie der Theorie des Entertainment stammen, knüpfe ich hier an Konzepte der Semiotik und Kultursemiotik Juri Lotmans an. Im Anschluss an die kulturtheoretischen Überlegungen ist in einem zweiten Schritt zu klären, inwieweit sich der Zirkusfilm mit Blick auf das Modell einer codegestützten kulturellen Selbstverständigung mittels der bestehenden filmwissenschaftlichen Genrekonzepte fassen lässt und wie diese gegebenenfalls anzupassen sind.

Methodik

Kulturtheorie

Transgressionen, cultural performances

Grenzen, die Figuren und Gruppen, die sie überschreiten oder jenseits davon angesiedelt sind, und die Rolle, die diese als transgressiv erfahrenen Anderen, die Fremden, innerhalb der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft und deren kultureller Selbstverständigung spielen, sind seit einigen Jahren fachübergreifend Gegenstand intensiver wissenschaftlicher Diskussion.¹⁶ Zwei Ansätze verdienen in diesem Zusammenhang gesteigerte Aufmerksamkeit. Sie beziehen sich zwar nicht primär auf den Zirkus, begreifen ihn aber als Teil eines breiteren Spektrums transgressiver Phänomene. In ihrem Buch *The Politics and Poetics of Transgression* (1986) untersuchen die britischen Kulturwissenschaftler Peter Stallybrass und Allon White, wie innerhalb eines bestimmten soziokulturellen Kontextes die jeweils dominante Gruppe, um ihr eigenes Selbstverständnis zu stärken, Andere als nicht zugehörig ausgrenzt, weil sie aufgrund ihrer Herkunft, ihres Geschlechts, der sexuellen Orientierung, der ethnischen Zugehörigkeit oder ihres Verhaltens den definitorischen Setzungen nicht entsprechen. Die Alterität der Ausgeschlossenen, von der kulturellen Norm Abweichenden erstreckt sich auf sämtliche für das Selbstverständnis der herrschenden Gruppe konstitutiven «domains» oder Kategorien: den Körper, die psychische Verfassung, die topographische Verortung und den Rang innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie. Entsprechend groß ist

16 Vgl. etwa die Literatur zum Fremden, die im Zuge der (Post-)Kolonialismus-Debatten und der fortschreitenden Ethnologisierung angrenzender Disziplinen in den Literatur- und Kulturwissenschaften förmlich explodiert ist, insbesondere Todorov (1982) und (1989); Goldblatt (1991); Neumann/Warning (2003); Schüttpelz (2005). Unter dem Begriff der «existentiellen Grenzüberschreitung» hat sich Hans Mayer noch vor dem «ethnographic turn» mit den Außenseitern der bürgerlichen Gesellschaft befasst, insbesondere den Homosexuellen, Frauen und Juden, an denen er das Projekt der Aufklärung scheitern sieht, weil es sie mit dem Prinzip der Gleichheit, statt zu ihrer Emanzipation beizutragen, unfreiwillig einem verschärften Anpassungsdruck aussetzte – vgl. Mayer (1975) und weiter Highwaters *The Mythology of Transgression* (1997). Neben der literatur- und kulturwissenschaftlichen gibt es eine eigenständige sozio(psycho)logische Diskurstradition – vgl. dazu u.a. Georg Simmels «Diskurs über den Fremden» in ders. (1992, 764–771); Goffman (1986); Norbert Elias’/John L. Scotson’s *The Established and the Outsiders. A Sociological Enquiry into Community Problems* (1965; dt. 1993). Einen guten Überblick über die bis 1995 erschienene Literatur bietet der Eintrag «Das Fremde und das Eigene» im Band *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen* (Dinzelbacher 1995).

die Bandbreite der transgressiven Existenzen. Sie reicht vom Kriminellen, der gegen Recht und Gesetz verstößt, bis zu den Figuren des Bachtinschen Karnevals mit ihrer abnormen, deformierten Physis, von den Geisteskranken bis zu den Fahrenden, den Sinti, Roma und wandernden Zirkusartisten, die ortsfesten Gemeinwesen jeweils nur temporär und bestenfalls am Rand angehören.

Das Verhältnis der dominanten Gruppe zu denjenigen, die sie kraft ihrer Definitionsmacht als transgressive gesellschaftlich marginalisiert, ist, so Stallybrass/White, hochgradig ambivalent. Die Ausgegrenzten provozieren Abscheu, weil sie in der symbolischen Hierarchie der Herrschenden mit dem Niederen und Unsauberen assoziiert sind. Sie gelten als triebhaft, unberechenbar, schmutzig, asozial und kriminell; der Andere ist regelmäßig der in Wert und Ansehen herabgesetzte «*low Other*»¹⁷. Gleichzeitig sind diese Anderen jedoch Gegenstand einer anhaltenden Faszination auf Seiten derer, die sie ausschließen, weil sie für die Stabilisierung ihres Selbstverständnisses unerlässlich sind und Optionen verkörpern, die im Geltungsbereich der herrschenden kulturellen Norm keinen Platz (mehr) haben. Das führt zu einer paradoxen Situation: Die «Anderen» sind zwar politisch und sozial marginalisiert, trotzdem oder gerade deswegen behaupten sie jedoch als konstitutives Element der «*shared imaginary repertoires of the dominant culture*» (1986, 5) eine zentrale Stellung in der Vorstellungswelt, dem «*fantasy life*» (ibid.) der herrschenden Gruppe: «*The carnival, the circus, the gypsy, the lumpenproletariat*», so Stallybrass' und Whites Fazit, «*play a symbolic role in bourgeois culture out of all proportion to their actual social importance*» (ibid., 20).

Im Gegensatz zum Lumpenproletariat, den Kriminellen oder psychisch Kranken ist jedoch der Zirkus – und hier greift Stallybrass' und Whites Analyse der Figurenrepertoires einer symbolischen Selbstverständigung bürgerlicher Gesellschaften zu kurz – mehr als nur eine randständige, wenngleich bedeutungsmächtige soziale Formation. Er ist gleichzeitig ein System performativer Routinen. Zirkusartisten bleiben nicht einfach als «*low others*» hinter kulturellen Standards zurück, im Gegenteil, sie überbieten diese im Rahmen des Manegenprogramms. Als Performer können sie mehr und vieles besser als die Zirkusbesucher. Unabhängig vom Ansehen, in dem der Zirkus als Institution gesellschaftlich steht, wecken die artistischen Leistungen seiner Mitglieder daher Bewunderung und Anerkennung. Mit Blick auf die Unterscheidung zwischen dem Zir-

17 Stallybrass/White (1986, 6) – Herv. M.Chr. Bei der empirischen Analyse sozialer Abschlussmechanismen gelangen Norbert Elias und John L. Scotson (1965) am Beispiel einer englischen Mustergemeinde in den späten 50er Jahren zu ganz ähnlichen Ergebnissen.

kus als Lebensform und einer bestimmten Art von Programmangebot sind Stallybrass' und Whites Leitbegriffe der Transgression und des Anderen demnach zu eng gefasst: Weder ist das Überschreiten von Grenzen hier eine von vornherein *negativ* besetzte Abweichung von der Norm, noch bilden die Artisten zwangsläufig als «low others» innerhalb einer hierarchischen Ordnung den minderwertigen, dysfunktionalen Gegenpart zur kulturell dominanten Gruppe.

Weiter führt in diesem Zusammenhang das Konzept der «cultural performances», das der britische Ethnologe Victor Turner ausgehend von den *rites de passage* traditioneller Stammeskulturen zu einer umfassenden *anthropology of performance* ausgebaut hat, die vergleichbare Formen symbolischen Handelns in der Freizeitkultur moderner Industriegesellschaften mit abdeckt. Als «cultural performance» verstanden, ist die Transgression nicht länger ein Zustand existenzieller Andersartigkeit, in dem zwangsmarginalisierte Subjekte dauerhaft befangen sind, sondern ein geregelter, raumzeitlich begrenzter Prozess, in dem die beteiligten Akteure kulturelle Normen überschreiten oder vorübergehend zur Disposition stellen, um sich so mit der Welt, in der sie ansonsten leben, und den möglichen Alternativen dazu auseinanderzusetzen. «Cultural performances», so Turner (1987/88),

are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting «designs for living». [...] Performative reflexivity is a condition in which a sociocultural group, or its most perceptive members acting representatively, turn, bend or reflect back upon themselves, upon the relations, actions, symbols, meanings, codes, roles, statuses, social structures, ethical and legal rules, and other sociocultural components which make up their public «selves». Performative reflexivity [...] is not mere *reflex*, a quick, automatic or habitual response to some stimulus. It is highly contrived, artificial, of culture not nature, a deliberate and voluntary work of art. [...] Since the relationship between quotidian or workaday social process (including economic, political, jural, domestic, etc., interactions) and cultural performance is dialectical and reflexive, the pervasive quality of the latter rests on the principle that the mainstream society creates its opposite; that we are, in fact, concerned in cultural performances with a topsy-turvy, inverted, to some extent sacred (in the sense of «set apart,» hedged around with taboo and mystery) domain of human action. (24f; *Herv.i.O.*)

Turner unterscheidet historisch zwischen zwei Arten oder Sphären der symbolischen Grenzüberschreitung. Die traditionellen *rites de passage* fallen dabei in den Bereich des Liminalen, von lateinisch *limen* für «Grenze». Die

Teilnahme an dieser Art von *cultural performance* ist für sämtliche Mitglieder eines Gemeinwesens verpflichtend, weil von ihr dessen Funktionieren und Fortbestand abhängt. Wer einen solchen liminalen Prozess, sei es in Form eines Fruchtbarkeits- oder Adoleszenz-Ritus durchlaufen hat, kehrt nach einer Phase der vorübergehenden sozialen und topographischen Marginalisierung als vollwertiges Mitglied in die Gemeinschaft zurück. Die Ausgrenzung der transgressiven Akteure bleibt mithin zeitlich beschränkt.

Dagegen unterliegen die *cultural performances* in den industriellen und postindustriellen Gesellschaften als bloss «liminoide», den liminalen vergleichbare, weniger strengen Regularien. Zwar erfüllen das Kino, die Literatur, das Theater oder der Karneval nach Turner als «reflexive metalanguages» (1987/88, 32) oder «meta-structures» (1978, 294) in einer anthropologischen Perspektive ähnliche Funktionen für die Selbstverständigung moderner Gesellschaften wie die *rites de passage* für die traditionellen Stammeskulturen. Die entsprechenden kulturellen Praktiken – der Besuch von Film- oder Theatervorführungen oder die Teilnahme an der karnevalesken Inversion gesellschaftlich etablierter Rollenmuster – sind jedoch weder für alle Mitglieder der jeweiligen Gemeinschaft bindend, noch stellen sie als *leisure activities* im weitesten Sinne eine unabdingbare Voraussetzung für deren Fortbestand dar.

Liminoide Prozesse unterscheiden sich von liminalen in einer Reihe weiterer Punkte: Die personale Einheit von Akteur und Adressat wird aufgegeben. Liminoide Prozesse werden häufig von eigens dafür ausgebildeten, professionellen Performern vollzogen, während ihnen andere Personen gegen ein entsprechendes Entgelt dabei zusehen oder -hören, ohne selbst aktiv in das Geschehen einzugreifen. Die symbolische Grenzüberschreitung betrifft zudem nicht länger die Gesellschaft als ganze; liminoide Prozesse richten sich anders als liminale nur mehr an bestimmte, klar umgrenzte Gruppen, die aufgrund ihrer partikularen Interessen und Vorlieben entsprechend sensibilisiert sind.

The inversions characteristic of industrial leisure do not have the comprehensive, pan-societal, obligatory qualities of tribal and agrarian ritual and are not rooted in a commonly shared, relatively systematic, world view. Rather are they piecemeal, sporadic, and concerned with the setting of one segment of society, one product of the division of labor, against another.

(Turner 1978, 281)

Außerdem zeitigt die Teilnahme an liminoiden Prozessen nicht notwendig bleibende Folgen. Den Adressaten steht jederzeit frei, sich ihnen zu verwehren oder zu entziehen, weil die unter dem Begriff des Liminoiden gefassten *cultural performances* sich im Bereich des Spiels (*play*) und der

vom Arbeitsalltag und seinen Verpflichtungen klar geschiedenen *leisure activities* bewegen.

Viele der Merkmale, die Turner als typisch für liminoide Phänomene beschreibt, finden sich im Zirkus wieder: Die Besucher bezahlen Geld dafür, dass Artisten, Clowns und Freaks an ihrer Stelle kulturelle Grenzen überschreiten. Die Teilnahme an der Vorstellung erfolgt freiwillig; die Besucherinnen und Besucher folgen allein ihren persönlichen Vorlieben. Wer den Zirkus nicht mag, den zwingt keine gesellschaftliche Konvention, sich trotzdem auf ihn einzulassen. Was jedoch die Art und Weise angeht, wie im Zirkus ansonsten fraglos geltende Normen und Regeln gebrochen werden, stößt Turners Konzept der *cultural performance* seinerseits an Grenzen. Zwischen Publikum und Performern besteht nämlich ein stillschweigendes Einverständnis darüber, dass es sich bei der zirkensischen Normüberschreitung um eine Form von Unterhaltung handelt, die als solche bestimmten, konventionalisierten Regeln folgt. Eine entsprechende Binnendifferenzierung sieht Turners Entwurf, der die unterschiedlichsten *cultural performances* in einer übergeordneten anthropologischen Perspektive zusammenführt, nicht vor. Indem er die modernen liminoiden Formen der kulturellen Selbstverständigung an ältere, vormoderne zurückbindet und so auf das ihnen eigene rituelle Moment verweist, liefert aber gerade Turner einen wichtigen Ansatzpunkt zu einem besseren Verständnis der Funktion von Unterhaltung.

Unterhaltung

Die Theoriegeschichte der Unterhaltung ist über weite Strecken beherrscht von einem ausgeprägten Misstrauen dem eigenen Objekt gegenüber. Erst in den späten 60er Jahren fangen Erklärungsmodelle an sich durchzusetzen, die Unterhaltung als einen eigenständigen «mode of cultural production» (Dyer 1992, 18) begreifen und sie aus der Umklammerung einer Ideologie- und Gesellschaftskritik lösen, die sich einseitig an der Hochkultur und ihrem Ideal einer autonomen Kunst orientiert. Unabhängig von der fachlichen Ausrichtung, der methodologischen Grundlage und dem Material, auf das sie sich beziehen, lassen sich grob drei Arten von Theoriekonzept unterscheiden. Sie betonen jeweils einen bestimmten Aspekt von Unterhaltung, während sie die anderen wahlweise zu integrieren versuchen oder aber ausblenden.¹⁸

18 Zur Geschichte und dem gegenwärtigen Stand der Unterhaltungsforschung vgl. Hügel (2003, 73–82) und die Beiträge von Louis Bosshart, Hans-Otto Hügel, Kaspar Maase und Peter Vorderer in Frizzoni/Tomkowiak (2006) sowie das dazugehörige Vorwort der beiden Herausgeberinnen, die allerdings nur zwischen zwei, nämlich angebots- und rezeptionsorientierten Ansätzen unterscheiden.

Die erste und historisch am weitesten zurückreichende Gruppe von Arbeiten setzt auf Seiten des Angebots an, beschäftigt sich also vorrangig mit der Frage, wie Unterhaltung produziert wird, wie ihre Erzeugnisse inhaltlich und formal beschaffen sind und welche gesellschaftspolitischen Ansichten ihre Produzenten damit verfolgen. Die meisten angebotsorientierten Texte stehen in der Tradition der Frankfurter Schule und deren kritischer Auseinandersetzung mit der modernen Massenkultur. Das berühmte Kapitel zur Kulturindustrie aus Max Horkheimer und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1944) gibt denn auch einen Großteil der Argumente vor, die in den einschlägigen Beiträgen regelmäßig wiederkehren. Der Hauptkritikpunkt liegt im Warencharakter der Unterhaltung. Als Ware ist sie ein Produkt des kapitalistischen Wirtschaftssystems und folgt dessen Gesetzen. Sie ist auf Profitmaximierung angelegt und muss, um Gewinn abzuwerfen, ein möglichst breites Publikum erreichen. Sie arbeitet daher mit entsprechend einfachen, industriell leicht reproduzierbaren Formeln, die dem Anbieter größtmögliche Effizienz im Einsatz seiner Mittel erlauben, während sie dem Rezipienten – im Gegensatz zu den originären Schöpfungen der Kunst – ein Minimum an kognitivem Aufwand abverlangen. Verbunden mit der Komplexitätsreduktion ist aus Sicht der Kritiker eine politische Agenda: Das Publikum soll, so der Vorwurf, durch fortwährende Wiederholung der immergleichen, stereotypen Formeln im Interesse einer Erhaltung des gesellschaftlichen Status quo konditioniert werden, weil dieser den Produzenten als Teil der herrschenden Klasse nützt. Unterhaltung ist nach dieser Lesart notwendig konservativ, nicht nur formal, sondern auch politisch.¹⁹

Unter dem maßgeblichen Einfluss der britischen *cultural studies*²⁰ verlagert sich in den 70er Jahren das wissenschaftliche Interesse nachhaltig zugunsten der so genannten *uses-and-gratifications*-Ansätze.²¹ Bei diesen Erklärungsmodellen stehen weniger das Angebot der Unterhaltungsindustrie und die formale Beschaffenheit ihrer Produkte im Vordergrund als die Frage, was die Rezipienten daraus machen, wie und zu welchem Zweck sie Unterhaltung nutzen und welche emotionalen und kognitiven Prozesse dabei ablaufen. Den Vertretern der *mood-management*-Theorie zufolge dient Unterhaltung in erster Linie dazu, Gefühle zu erzeugen und dabei Lust- und Unlustempfindungen so auszutarieren, dass der Zustand, in den sie den Rezipienten versetzt, insgesamt als angenehm erfahren

19 Zur Affinität von angebotsorientierten Ansätzen und Kritischer Theorie vgl. Modleski (1986, ix–xix); Carroll (1998, 15–109).

20 Vgl. vor allem Hall (1992; orig. 1980); Morley (1980, 12–15); Fiske (1989a), (1989b) und (1992).

21 Vgl. u.a. Morley (1980), 12–15; Rubin (1994).

wird.²² Die Beliebtheit und der Erfolg von Unterhaltungsformaten rühre also daher, dass sie ein festes Set an emotionalen Gratifikationen erwarten lassen. Mit Blick auf die Unterhaltungsfunktion des Films hat Peter Wuss (1999) diesen Ansatz um eine lerntheoretische Komponente erweitert. Unterhaltungsfilme ermöglichen demnach ihren Zuschauern, spielerisch die «instrumentelle Beherrschung von Lebenssituationen» zu trainieren, indem sie diese künstlich vereinfachen. Sie suggerieren dem Zuschauer auf diese Weise ein Maß an Handlungsmacht und Kontrolle, das ihm in der ungleich komplexer strukturierten außerfilmischen Realität normalerweise abgeht. In den meisten Texten der ersten Gruppe erscheint der Rezipient als passives Objekt, dem angesichts der ideologischen Manipulationsversuche einer übermächtigen Industrie nichts als seine bescheidene Marktmacht und die Wahl «between buying and not buying» bleibt.²³ Dagegen wandelt er sich hier zu einem selbstbestimmten Akteur, der Unterhaltungsangebote von persönlichen Interessen geleitet decodiert, sich zu eigen macht und womöglich im Rahmen subkultureller Gemeinschaften Lesarten entwickelt, die den tatsächlichen oder vermeintlichen Interessen der hegemonialen (Kultur-)Industrie zuwiderlaufen.

Eine dritte Gruppe von Autoren schließlich sieht Unterhaltung wesentlich durch eine bestimmte Art des Weltbezugs charakterisiert. Zu den Vorwürfen, die in der Tradition der Kritischen Theorie gegen die Unterhaltungsindustrie erhoben werden, gehört der, Unterhaltung bediene eskapistische Tendenzen, indem sie ihr Publikum in künstliche Welten entführe, die mit den realen gesellschaftlichen Begebenheiten und deren «wahren» Problemen nichts zu tun haben. Dieser Ansicht hat Richard Dyer in seinem wegweisenden Aufsatz «Entertainment and Utopia» (1992 [1977], 17–34) widersprochen. Unterhaltung antwortet Dyer zufolge auf reale Bedürfnisse, die aus gesellschaftlich bedingten Mangelerfahrungen resultieren. Sie vermittelt einen Eindruck von Fülle, Energie, Intensität, Transparenz und Gemeinschaft, wo der Alltag von den gegenteiligen Erfahrungen der Knappheit von Ressourcen, der Erschöpfung, Eintönigkeit, Manipulation und der sozialen Vereinzelung bestimmt wird. Unterhaltung erfüllt insofern eine utopische Funktion. Sie tut dies jedoch nicht, wie Dyer betont, indem sie mögliche Alternativen zur herrschenden Gesellschaftsordnung entwickelt; vielmehr liefert sie eine Vorstellung davon, wie eine andere, bessere Welt sich anfühlte, wenn sie denn Wirklichkeit würde:

22 Vgl. Zillmann (1988); Zillmann/Bryant (1994).

23 Vgl. unter anderem MacDonald (1957, 60): «Mass Culture is imposed from above. It is fabricated by technicians hired by businessmen; its audience are passive customers, their participation limited to the choice between buying and not buying.»

Entertainment does not [...] present models of utopian worlds, as in the classic utopias of Thomas More, William Morris, *et al.* Rather the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an affective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production. (Dyer, *ibid.*, 18)

Mit Hilfe der Unterscheidung von gefühlter und realisierter Utopie gelangt Dyer zu einem komplexen Begriff von Unterhaltung. Als «relatively autonomous mode of cultural production» verstanden, reproduziert sie nicht umstandslos die vorherrschende «patriarchal-capitalist ideology» (*ibid.*, 18), wie in der Nachfolge der Frankfurter Schule immer wieder behauptet wurde. Unterhaltung kann, so Dyer, über die Erfahrungsqualitäten, die sie vermittelt, ein emanzipatorisches, utopisches Potenzial entfalten, selbst wo sie den gesellschaftspolitischen Status quo durch die Art und Weise zementiert, wie Geschlechterrollen, soziale und ethnische Differenzen gehandhabt werden.

Die Verlagerung des Utopischen in die Welt der Gefühle schafft Raum für Ambivalenzen, die einen Ausgleich zwischen tendenziell gegenläufigen Interessen zulassen, denjenigen der Industrie an einem stabilen gesellschaftspolitischen Umfeld, das eine ungehinderte Maximierung des Profits erlaubt, und denen der Konsumenten an einer Überwindung der Verhältnisse, die sie als beengend und defizitär erfahren. Die Polyvalenz der Angebote, die die Unterhaltungsindustrie ihrem Publikum macht, bildet eine wesentliche Voraussetzung für deren wirtschaftlichen Erfolg. Unterhaltung wäre kein gewinnbringendes Geschäft, wäre sie nur der Versuch, die Interessen der produzierenden Industrie einseitig zu Lasten der Rezipienten durchzusetzen. Mit dem Verweis auf die notorische Ambiguität von Unterhaltung bricht Dyer die starre Zweiteilung in eine Unterhaltungsindustrie, die als verlängerter Arm einer omnipotenten und in ihren Interessen homogenen herrschenden Klasse fungiert, und den ohnmächtigen, fremdbestimmten Nutzern auf, wie sie die alten, angebotsorientierten Modelle unterstellen.

So produktiv Dyers Ansatz ist, er liefert keine umfassende und im Detail ausgearbeitete Theorie der Unterhaltung. Zum einen beschränkt er sich weitgehend auf Filmgenres und TV-Formate, bei denen ein hohes Maß an vorwissenschaftlichem Einverständnis darüber besteht, dass sie dem Gebiet der Unterhaltung zuzurechnen sind: das Musical oder die Fernsehshow. Zum anderen bleibt – damit zusammenhängend – offen, welche Rolle im Prozess der Unterhaltung neben den positiv valorisierten utopischen Erfahrungsqualitäten die für bestimmte Genres nicht minder wichtigen dystopischen spielen.

Statt bei den utopischen Qualitäten anzusetzen, sieht Hans-Otto Hügél die Unterhaltung daher in seinem Theoriemodell neutraler durch eine eigentümliche, irreduzible Doppeldeutigkeit im Bezug zur Lebenswelt ihrer Adressaten bestimmt. Er begreift sie als kommunikativen Prozess, in dem Deutungsangebote gemacht, im Gegensatz zur Kunst vom Rezipienten aber nicht zwingend wahrgenommen werden müssen. «Unterhaltung», so Hügél (2003), «bietet ein Erfahrungspotential an, erzwingt aber nicht das Realisieren von Erfahrung» (80). Und weiter:

Während Kunstrezeption ihrem Anspruch nach Unbedingtheit fordert, keine Beliebigkeit in der Wahrnehmung und im Interesse erlaubt und daher den Rezipienten Anstrengungen abverlangt, ja ihnen opponiert, erlaubt die Unterhaltungsrezeption (fast) jedes Maß an Konzentration und Interesse. Nicht «richtiges» Verhalten, sondern Teilhabe ist wichtig, wenn wir uns unterhalten wollen. *(Hügél 1993, 130)*

Hügéls Überlegungen zielen auf eine umfassende Theorie der Unterhaltung, die ein breites Spektrum von Phänomenen abdeckt und historisch bei den ersten Erzeugnissen der Massenpresse, der populären Literatur und den Familienzeitschriften des 19. Jahrhunderts ansetzt. Unklar bleibt allerdings, worauf in den einzelnen Medien, Genres und Formaten die für die Unterhaltung als kommunikativen Prozess charakteristische Ambiguität des Weltbezugs beruht. Zu berücksichtigen sind bei der Beantwortung dieser Frage neben formalen Merkmalen auch die wechselnden pragmatischen Rahmenbedingungen, unter denen die Adressaten die Angebote nutzen, die ihnen die Unterhaltungsindustrie macht.

Ausgehend von den Theoriemodellen Dyers und Hügéls werde ich daher im Kapitel «Der Zirkus als metakultureller Code» zunächst zu klären versuchen, woran sich mit Blick auf das Programmangebot, die besondere Art der Performance und die institutionelle Organisation die Unterhaltungsfunktion des Zirkus festmacht. Sie hängt, wie zu zeigen sein wird, weder vom Weltbezug noch von der Rezeptionsweise oder der Beschaffenheit des Angebots allein ab, sondern ergibt sich erst aus einer besonderen Konfiguration dieser drei Aspekte. So macht der Umstand, dass im Rahmen von Manegenprogrammen Regeln und Grenzen überschritten werden, die die Besucher im Alltag als Beschränkung erfahren, den Zirkus trotz des utopischen Potenzials, das darin liegt, noch nicht zum Gegenstand der Unterhaltung; er wird dazu erst durch die gleichzeitige rituelle Begrenzung der Transgression. In einem zweiten Schritt werde ich untersuchen, inwieweit die am Zirkus gewonnenen Ergebnisse für den Zirkusfilm tragen. Ziel ist dabei keine für alle Formen von Unterhaltung gleichermaßen gültige Theorie. Vielmehr geht es darum, anhand vom Zir-

kus als einer der frühesten Institutionen des *mass entertainment* ein Modell für eine spezielle Art der Unterhaltung zu entwickeln und anschließend zu prüfen, ob und wie weit es sich verallgemeinern lässt. Indem sie Kultur- und Genretheorie zusammenführt, versucht diese Studie insofern auch einen Beitrag zu einer Theorie der Unterhaltung zu leisten, die sie als eine besondere Art des Umgangs mit kulturellen Codes versteht.

Konstitution des Codes

Die Behauptung, Zirkusfilme bezögen sich nicht auf eine außerfilmische Realität, sondern auf einen Code, der vermittelnd zwischen Institution und Genre steht, wirft eine Reihe von Fragen auf: Wie konstituiert sich ein solcher Code? Welche Instanzen sind an seiner Entstehung beteiligt? In welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Und welche Voraussetzungen müssen gegeben sein, dass es überhaupt zu einer Codebildung kommt, zumal einer semantisch derart produktiven? Für den Versuch, diesen Prozess zu verstehen, liefert das von dem russischen Kulturtheoretiker Jurij Lotman entwickelte Modell der Semiosphäre eine gute Grundlage. In Anlehnung an den aus der Naturwissenschaft stammenden Begriff der *Biosphäre*, der die Gesamtheit der unterschiedlichen Lebensformen und den für ihren Fortbestand unerlässlichen organischen Zusammenhang meint, deutet Lotman Kultur als ein System dynamischer Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen semiotischen Systemen, die alle eigenen Regeln folgen, aber untrennbar miteinander verbunden sind.²⁴ Der Begriff des «semiotic system» ist dabei so weit gefasst, dass er eine große Bandbreite von Erscheinungen unterschiedlichen Abstraktions- und Komplexitätsgrades abdeckt, angefangen bei einzelnen Texten über die Gruppierung formal und funktional vergleichbarer Artefakte im Rahmen von Genres bis hin zu den Sprachen, Medien und Institutionen, in denen sie zirkulieren.

Tatsächlich ist der Zirkusfilm nur ein semiotisches System unter vielen, in denen der Zirkuscode Verwendung findet. Neben dem *Zirkusfilm* – und ihm historisch teilweise vorgelagert – gibt es eine umfangreiche Produktion von Zirkusromanen, -bühnenstücken, -opern, -photographien und Werken der bildenden Kunst. Die von Raymond Toole-Stott herausgegebene Bibliographie *Circus and Allied Arts* (1958ff) verzeichnet unter der Rubrik «Plays, Dramatisations, Musical Shows etc. with circus backgrounds» allein bis Anfang der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts 173 Titel, unter dem Stichwort «Literature and Arts» 379 und für «Fiction» sogar über 1200 Einträge.²⁵ Der Zirkusfilm baut auf diesen Traditionen auf.

24 Siehe dazu v.a. das Kapitel «Semiotic Space» in Lotman (1990, 123–130 und 204).

25 Siehe Toole-Stott, II, 219–291 und IV, 133–180, ebenso Winkler/Winkler (1998); Basch

So knüpft der Boom des dänischen Zirkusfilms in den frühen 10er Jahren medienübergreifend an eine vergleichbare Erscheinung in der populären Literatur an. Alfred Linds *DE FIRE DJÆVLE*, dessen enormer kommerzieller Erfolg für die erste «Zirkusfilm-Epidemie» (Gad 1920, 50f mit Abb) mit verantwortlich war, beruht auf einer Novelle des seiner Zeit viel gelesenen dänischen Autors Hermann Bang, die erstmals 1890 unter dem französischen Titel *Les quatre Diables: excentrisk Novelle* erschien und 1895 als *De fire Djæвле* neu aufgelegt wurde.²⁶ Die dänische Firma Nordisk, die 1912 auf ihrem Studiogelände in Valby bei Kopenhagen eine Freilichtmanege hatte bauen lassen, kaufte 1913 pauschal die Filmrechte an den Werken von Carl Muusmann, einem weiteren überaus populären Autor. Muusmann hatte mehrere sogenannte «Artistenromane» verfasst, denen später eine Reihe von Büchern zur dänischen Zirkusgeschichte folgte, und galt als ausgewiesener Spezialist der literarischen Zirkusschilderung; das Programmheft zu Hjalmar Davidsens Film *MANEGENS BØRN*, den die Nordisk 1914 in Valby produzieren ließ, enthält daher nicht nur den Zusatz «efter Carl Muusmanns Roman», sondern wirbt auf dem Titelblatt mit der literarischen Expertise des Buchautors: «Wenige kennen wie Carl Muusmann das Artistenleben in- und auswendig – keiner vermag es zu beschreiben wie er.»²⁷ Alfred Linds zweiter, kommerziell ebenfalls sehr erfolgreicher Film *DEN FLYVENDE CIRKUS* (1912), der von Det Skandinavisk Russiske Handelshus produziert und von Nordisk vertrieben wurde, basiert zwar nicht auf Muusmanns gleichnamigem Roman;²⁸ die Produzenten suchen mit der

(2002, 835–846); Eduard Romanowski (1886) «Bibliographie der besten deutschen Artisten-Romane und -Novellen». In: *Der Artist* 600 (9.8.1896) [unpag.]. Anders als zum *Zirkusfilm* gibt es zur einschlägigen Produktion der Nachbarkünste eine umfangreiche Liste von Veröffentlichungen – zur Literatur vgl. u.a. Starobinski (1970; dt. 1985); Ritter (1974); King (1978); Steele (1979); Jones (1985); Bauer-Wabnegg (1986); Stokes (1992); Bouissac (1995); Stoddart (2000); Carmeli (1994) sowie das Vorwort von Sophie Basch zur Neuauflage einer Reihe französischer Zirkusromane und -novellen aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert; zum Theater Amiard-Chevrel (1980) und (1983); Hamon (1983) sowie zur bildenden Kunst Laude (1953); Berger/Winkler (1983); Gustafson (2001). Zur Zirkusphotographie, die – abgesehen von der berufsständischen Porträttradition – relativ spät einsetzt, weil empfindlichere Filme, handlichere Kameras und lichtstärkere Objektive erst nach der Wende zum 20. Jahrhundert (Innen-)Aufnahmen von Manegenperformances zulassen – vgl. Handy (2001) und Christen (2008).

- 26 Bangs Novelle wurde später noch drei weitere Male verfilmt: 1920 in Deutschland von Anders-Wilhelm Sandberg (*DIE BENEFIZVORSTELLUNG DER VIER TEUFEL*), 1928 von Friedrich Wilhelm Murnau in den USA (*THE FOUR DEVILS*) und 1985 in der dänisch-schwedischen Koproduktion *DE FLYVENDE DJÆVLE* von Anders Refn.
- 27 Programmheft, Titelblatt. Für ihre Hilfe bei der Übersetzung des Textes danke ich Frau Birthe Hoffmann. Zu Muusmann vgl. den entsprechenden Eintrag in Stephan Michael Schröders Datenbank der dänischen Stummfilmautoren (<http://danlitstummfilm.uni-koeln.de>) sowie Schröders Beitrag zum Genre des «Valby-Romans» in ders./Hockenjos (2005, 159–184).
- 28 *Den flyvende cirkus*, København 1906, mit Illustrationen von Carsten Ravn, wieder aufgelegt 1914 und 1924.

Wahl des Titels jedoch auch hier im Interesse einer besseren Vermarktung die Nähe zum semiotischen Parallelsystem der bereits etablierten populären Zirkusliteratur. In anderen Fällen beruhen die Filme auf Bühnenstücken; Karl Grunes KATHARINA KNIE (D 1929) und Max Hauflers MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN (CH 1942) gehen beide auf das gleiche Drama Carl Zuckmays zurück (*Katharina Knie. Ein Seiltänzerstück in vier Akten*, uraufgeführt 1928).²⁹ *He Who Gets Slapped* war ein erfolgreiches Broadwaystück nach einer Vorlage des russischen Bühnenautors Leonid Andrejev, bevor daraus unter der Regie Victor Sjöströms (Seastrom) der erste große *box office hit* des noch jungen Metro-Goldwyn-Mayer-Studios wurde.³⁰ Gelegentlich verläuft die transmediale Nutzungskette auch in umgekehrter Richtung: Friedrich Wilhelm Murnaus FOUR DEVILS, nach einer der am häufigsten adaptierten Vorlagen – Herman Bangs *Les quatre Diables* –, wird 1928 zum Filmstart reliterarisiert und parallel zur Kinoauswertung als literarisches *tie-in* vertrieben (vgl. Bang 1928). Auf diese Weise entstehen Institutionen und Medien übergreifende «kulturelle Serien»,³¹ welche die unterschiedlichen semiotischen Systeme direkt miteinander verbinden und den Zirkus als Code auf breiter Basis in der jeweiligen Populärkultur verankern.

Als gemeinsam genutztes, den einzelnen Medien und Institutionen jedoch übergeordnetes Referenzsystem ergibt sich der Code aus dem Zusammenwirken aller am Austausch beteiligten Instanzen. Der «reale» Zirkus liefert die materielle Grundlage der Codebildung: ein bestimmtes Set an Figuren, Schauplätzen und performativen Routinen. Erst im Gebrauch bildet sich allerdings heraus, was der kanadische Zirkussemiotiker Paul Bouissac (1995) als «cross-cultural language of the creative imagination» (447) bezeichnet. Jeder einzelne Text, ob Zirkusroman, -film oder -gemälde, fungiert in diesem Prozess gleichzeitig als Nutzer und Produzent des Codes: Ausgehend von einem festen Satz invariabler Elemente – Figuren, Performances, Orte – erweitert er im Gebrauch deren Bedeutungsumfang.

Die Figur der Zirkusakrobatin ist ein gutes Beispiel dafür: Sie überschreitet mit Hilfe ihrer außergewöhnlichen körperlichen Fähigkeiten im Rahmen der Manegenperformance physikalische Normen und Grenzen,

29 Siehe dazu von Keitz (2001).

30 Vgl. dazu das Kapitel «Victor Seastrom: HE WHO GETS SLAPPED»; in den Credits seiner amerikanischen Produktionen figuriert der aus Schweden stammende Sjöström als Seastrom.

31 Der Begriff der «kulturellen Serie» stammt aus dem russischen Formalismus und wurde von André Gaudreault (1999) in die Filmwissenschaft übernommen, um mit Blick auf die institutionellen Verflechtungen des frühen Films über Medien- und Institutionsgrenzen hinweg Zusammenhänge zwischen vergleichbaren Phänomenen beschreiben zu können. Vgl. dazu auch Frank Kesslers Aufsatz zur *Féerie* als transmedialem Film- und Bühnengenre (2000).

die für den Zuschauer, der weder über das nötige Talent noch das entsprechende Training verfügt, unüberwindlich sind. Die Zirkusliteratur des 19. Jahrhunderts deutet die physikalische Transgression jedoch in eine erotische um; die Akrobatin wird zur Projektionsfläche vorzugsweise männlicher Wunschfantasien und ist als (literarische) Figur fest mit der Vorstellung einer überbordenden erotischen Libertinage assoziiert.³² Jede einmal innerhalb eines semiotischen Systems realisierte semantische Option geht in den Bedeutungsspielraum des Codes ein und steht fortan für den weiteren Gebrauch durch andere zur Verfügung. Durch die wiederholte Verwendung in unterschiedlichen Kontexten kommt es zu einer Akkumulation kultureller Bedeutung, in deren Verlauf kontinuierlich wächst, was sich mit einem Begriff Lotmans als «semantische Reserve» (1990, 104) beschreiben lässt. Weil dank ihr der Bedeutungsumfang des Codes den seiner Verwendung im Einzelfall übersteigt, kann jener fortwährend neue Beziehungen eingehen und im jeweiligen «textual context» neue, vorgängig nicht absehbare Bedeutungen annehmen.³³

Der Code entwickelt in diesem Prozess ein hohes Maß an Selbständigkeit sowohl gegenüber der Institution Zirkus wie den einzelnen Nutzungsinstanzen in den unterschiedlichen semiotischen Systemen. Das macht sich zum einen in der zeitlichen Verschiebung bemerkbar zwischen den Phasen einer besonders vitalen institutionellen Praxis und solchen einer gesteigerten semantischen Produktivität. So beginnt, wie Sophie Basch bemerkt (2002, IXf), die Hochzeit der französischen Zirkusliteratur im späten 19. Jahrhundert erst, nachdem die des französischen Zirkus bereits vorüber ist. Offenbar setzt die Konstitution des Codes also eine Phase der primären Akkumulation von Bedeutung voraus, bevor er in einem bestimmten semiotischen System, in diesem Fall dem der populären Literatur, semantisch produktiv werden kann. Auf die Eigenständigkeit der am Prozess der Codebildung beteiligten Instanzen weist außerdem, dass die

32 Siehe dazu Haxell (2000). Die Zirkusliteratur ist im übrigen für die entsprechende semantische Prägung nicht allein verantwortlich; neben dem literarischen gibt es einen umfangreichen publizistischen Diskurs zur Akrobatin als sittlichem Problemfall – vgl. dazu u.a. die wiederholt in der Branchenzeitschrift *Der Artist* erscheinenden Artikel.

33 Siehe Lotman (1990, 104). Lotman spricht an dieser Stelle von Symbolen statt Codes. Das von ihm beschriebene Phänomen der Akkumulation kultureller Bedeutung und der Bildung überschießender semantischer Reserven trifft allerdings auch für andere in der Kulturtheorie zirkulierende Konzepte zu wie dem des populärkulturellen Mythos bei Eco (vgl. 1989, 187ff), der Metapher in Hans Blumenbergs *Metaphorologie* (1998) oder Ernst Robert Curtius' Begriff des *Topos* (vgl. 1993, 89ff). Ich habe mich mit Blick auf den Zirkus und den Zirkusfilm für den des Codes entschieden, weil er neutraler ist, weniger fest gefügte Bedeutungsinhalte konnotiert und mir offener scheint für die pragmatische Dimension des beschriebenen, Medien und Institutionen übergreifenden Austauschs, der neben ästhetischen und kulturtheoretischen auch ökonomische Aspekte umfasst, die in den genannten Theoriemodellen, wenn überhaupt, eine untergeordnete Rolle spielen.

Tragweite der einzelnen Bedeutungsmuster beschränkt ist. Es gibt in der institutionellen Praxis des Zirkus keinen belastbaren empirischen Beweis dafür, dass Akrobatinnen zur erotischen Freizügigkeit neigen; dennoch legen Zirkusromane und -filme genau dies nahe. Was sich in der Figur der libidinös überdeterminierten Artistin verfestigt, ist mithin keine lebensweltlich überprüfbare Erfahrung, sondern ein bestimmtes literatur- und filmspezifisches Deutungsmuster.

Zirkusfilm und Zirkusroman sind Gebrauchsformen des Codes, die einen vergleichsweise hohen Grad der Strukturierung erreichen. Daneben gibt es allerdings auch solche, die nur schwach strukturiert und entsprechend unauffällig, aber gerade deshalb besonders wichtig für die breite kulturelle Verankerung des Codes sind. Dieser ist nämlich, wenn auch kaum bewusst, alltagssprachlich in eine Vielzahl bildhafter Redewendungen eingegangen. Die Ermahnung an ein unbotmäßiges Kind, es solle keinen solchen Zirkus machen, ist ein gutes Beispiel für eine Verwendung des Codes, die ob ihrer Beiläufigkeit kaum mehr als solche wahrgenommen wird. Von der Institution Zirkus, der Literatur, dem Film und der bildenden Kunst gleichermaßen befördert, ist der Code zudem in die Grammatik der privaten Fantasietätigkeit eingedrungen. Der heimlich gehegte, aber selten in die Tat umgesetzte Wunsch, mit einem Zirkus durchzubrennen, ist Ausdruck eines mehr oder minder diffusen Bedürfnisses nach einer grundlegenden Reorganisation der eigenen Biographie, die im Zirkuscode einen willkommenen Kristallisationspunkt findet.

Die Vielfalt der Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Instanzen der Codebildung und -nutzung lassen sich am einfachsten in einem Diagramm (siehe Seite 40) veranschaulichen: Die Beziehungen zwischen den verschiedenen Instanzen verlaufen in den meisten Fällen weder in einer Richtung, noch schließen sie sich wechselseitig aus. Vielmehr muss man sie sich parallel auf unterschiedlichen Ebenen vorstellen, wobei es zur Bildung von Dominanzen kommen kann. Zirkusfilme beziehen sich zwar primär auf den Zirkuscode, dessen basale Elemente ihrerseits aus der institutionellen Praxis stammen. Gleichzeitig unterhalten aber die einzelnen semiotischen Systeme Beziehungen untereinander. Die Hersteller der Filme übernehmen aus der Zirkusliteratur Plotformeln, Konflikte, Figurenprofile und -konstellationen, die sich dort vorgängig bewährt haben. Umgekehrt tragen die Zirkusfilme, -romane, -theaterstücke gemeinsam zur semantischen Reserve des Codes und seinem wachsenden Bedeutungsumfang bei. Dass der Code das primäre Referenzsystem der Filme ist, schließt nicht aus, dass parallel dazu in einzelnen Fällen unmittelbar auf die Institution Zirkus zurückgegriffen wird. Diese Querverbindungen betreffen allerdings weniger die Bedeutungsproduktion als die pragmatische Dimension der



Herstellung und des Vertriebs von Filmen, die Kooperation mit «realen» Zirkusunternehmen bei den Dreharbeiten oder die Bündelung ökonomischer Ressourcen im Rahmen von *cross-marketing*-Strategien (siehe das Kapitel «We bring you the circus!»).

Dass der Zirkus bis weit ins 20. Jahrhundert eine extrem beliebte Form des *mass entertainment* ist, stellt nur eine, wenn auch wichtige Voraussetzung für eine erfolgreiche, die unterschiedlichen semiotischen Systeme übergreifende Codebildung dar. Für seine gesteigerte semantische Produktivität gibt es weitere, intrinsische Gründe. Der Zirkus verfügt – im Vergleich zu anderen Institutionen der modernen Massenunterhaltung – über ein hochgradig diversifiziertes Repertoire an performativen Rou-

tinen und Rollenangeboten. Zu seinem Figurenbestand gehören Akroba-ten, Trapez- und Hochseilartisten, Dompteure, Schulreiterinnen, Clowns, Freaks, ein Stallmeister sowie wahlweise ein Direktor oder eine Direktorin. Jede dieser Figuren hat ein eigenes, klar definiertes Rollenprofil, das eine bestimmte Art von Maske und Kostüm, einen festen Platz in der milieu-internen Hierarchie, eine besondere Form der Transgressivität und, bezogen auf die Performance in der Manege, spezifische Erlebnisqualitäten umfasst. Die ausgeprägte Regelhaftigkeit garantiert, dass die Figuren und ihre Nummern leicht wiederzuerkennen sind. Ihre Diversität macht sie anschlussfähig für eine breites Spektrum möglicher Gebrauchsformen; Seiltänzerinnen, Clowns und Raubtierdompteure eröffnen mit ihrem Rollenprofil, ihrer eigentümlichen Körperlichkeit und den Erlebnisqualitäten, die sich mit ihren Nummern verbinden, ganz unterschiedliche Optionen der ästhetischen Funktionalisierung. Dabei bleibt, egal wie komplex die Fragen ausfallen, die in einem Prozess der kulturellen Selbstverständigung über die milieutypischen Norm- und Grenzüberschreitungen verhandelt werden, das Rollen- und Programmangebot stets sinnlich mühelos greifbar, was nach Lotman eine der entscheidenden Bedingungen für eine erhöhte Produktivität von Codes ist.³⁴

Darüber hinaus besitzt der Zirkus eine unverwechselbare topographische Physiognomie, alle ihm zugehörigen Elemente erscheinen dadurch, dass die Bereiche Leben und Arbeit üblicherweise zusammenfallen, räumlich stark verdichtet. Die gesellschaftlich marginale Stellung des Zirkus erlaubt zudem, Probleme, die den jeweiligen kulturellen Kontext insgesamt betreffen, an die Ränder auszulagern. Dort, in dem geschützten Rahmen, den die soziotopographische Verschiebung eröffnet, sind Grenzüberschreitungen zulässig, die innerhalb der normgebenden Bereiche undenkbar wären. Ein weiterer Grund für die Produktivität des Zirkuscodes liegt in der breiten Durchdringung der semantischen Systeme selbst. Die hohe kulturelle Präsenz erzeugt eine Art Rückkopplungseffekt: Je breiter die Verwendung des Codes abgestützt ist, desto größer die Chance, dass er als valables Mittel der Selbstverständigung weiter genutzt wird. Nicht von ungefähr sind daher die dänischen Zirkusfilme, die Anfang der 1910er Jahre einen Boom erfahren, Teil einer medienübergreifenden Clusterbildung von Zirkustexten.

Jedes semiotische System, in dem der Zirkuscode verwendet wird und das so zur Häufung von dessen semantischer Reserve beiträgt, kennt ungeachtet der wechselseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten, in denen es zu den anderen steht, eigene Regeln und Konventionen. Das heißt

34 Siehe Lotman (1990, 104): «Symbols with elementary expression levels have greater cultural and semantic capacity than symbols which are more complex [...]»

nicht, dass Zirkusfilme, -romane und die einschlägigen Werke der bildenden Kunst oder Photographie im Sinne eines substanzialistischen Medienbegriffs unverrückbar auf bestimmte Eigenschaften festzulegen sind. Weil sie das semantische Potenzial des Codes mit Hilfe unterschiedlicher Mittel aktualisieren, bilden sie jedoch im Umgang mit dem Zirkus und seinem Figuren- und Programmangebot Affinitäten und Präferenzen aus. Was, so ist vor diesem Hintergrund zu fragen, macht den Zirkus gerade für den Film, genauer: den fiktionalen Spielfilm, so ergiebig? Und warum ist er als Code dort produktiver als andere Institutionen des Unterhaltungsbetriebs? Warum gibt es also neben dem Zirkusgenre keine vergleichbare Produktion von Filmen, die im Varieté, dem Vaudeville oder auf dem Jahrmarkt spielen?

Die Ursachen sind vielfältig, und sie betreffen zu gleichen Teilen narratologische, ästhetische und wirtschaftliche Faktoren. Der einfachste Grund für seine filmische Prominenz liegt darin, dass der Zirkus mit der ihm eigenen sinnlichen Üppigkeit und der überbordenden kinetischen Energie seines Programmangebots dem bewegten Bild entgegenkommt. In den einschlägigen historischen Texten wird auf diese mediale Wahlverwandtschaft regelmäßig hingewiesen. So steht in der Besprechung, die 1927 anlässlich der deutschen Premiere von Benjamin Christensens *THE DEVIL'S CIRCUS* (USA 1926) in der *Vossischen Zeitung* erschien, zu lesen: «Für den Film ist die Zirkuswelt ein ganz besonders geeignetes Objekt, weil [er ...] die Möglichkeit gewährt, prächtige Bilder für den Photographen zu stellen.» Zumal der «Unterhaltungsfilm für das große Publikum» könne daher «den Zirkus nicht entbehren» (16.1.1927, Postausgabe, 3. Beilage). Neben den sujeteigenen Schauwerten bietet der Zirkus mit seinem funktional ausdifferenzierten Figurenrepertoire und der für ihn typischen räumlichen Begrenzung einen idealen Rahmen zur Entfaltung von dramatischen Konflikten und Handlungszusammenhängen. Varieté und Vaudeville verfügen zwar über ein Nummern- und Rollenrepertoire, das sich in manchen Punkten mit dem des Zirkus deckt, mit der Einheit von Leben und Arbeit entfällt jedoch das für den Zirkus als Schauplatz spezifische Moment der räumlichen Verdichtung konfliktuöser Beziehungen. Gleichzeitig erschließt sich den Produzenten mit dem Zirkus, seinem Figuren- und Nummernrepertoire und den einschlägigen Schauplätzen, dank der breiten Durchdringung der semiotischen Systeme ein fester Satz an ikonographischen Formeln und Mustererzählungen. Weil das Publikum mit diesen aus anderen Zusammenhängen vertraut ist, brauchen sie nicht jedes Mal aufs Neue etabliert, sondern können als bekannt vorausgesetzt werden. Dies vereinfacht den Erzählvorgang erheblich, weil die Narration von der Vergabe figuren- und handlungsrelevanter Informationen ein Stück weit entlastet wird. Wie hoch der Grad der vorgängigen Standardisierung von Erzählmustern und

Figurenkonstellationen ist, den der Zirkusfilm gerade aufgrund ihrer medienübergreifenden Verbreitung schon sehr früh erreicht, geht aus einer Besprechung von Anders Wilhelm Sandbergs Remake seines eigenen Films *KLOVNEN* (DK 1916/1926) aus den 20er Jahren hervor:

Wenn ein Bajazzo, geradezu ein Lache-Bajazzo, in einem kleinen Dorfzirkus im Film zu sehen ist; dazu die liebliche Tochter des jovialen Zirkusdirektors; dazu eine Verliebtheit zwischen den beiden; dazu ein reicher, verderbter Großstädter, dem das Mädchen gefällt – dann weiß sogar schon der Portier draußen vor dem UT Kurfürstendamm, was dann kommt.

(Willy Haas. In: *Film-Kurier* v. 13.11.1926)

An den einzelnen Gebrauchsformen des Codes hängt überdies – wie am Zirkus als Institution – ein eigenes präkonstituiertes und für das Sujet empfängliches Publikum, das sich mit einiger Wahrscheinlichkeit auch für den Zirkusfilm gewinnen lässt. Wirtschaftlicher Art ist auch der letzte Grund für die besondere filmische Prominenz des Zirkus. Weil er in fast allen modernen Industriegesellschaften zu Hause ist und weitgehend ohne Sprache auskommt, also kaum nationale Bindungen unterhält, fällt der so genannte *cultural discount* in der vorfilmischen, institutionellen Praxis ebenso wie in der Verwendung des Zirkus im Film entsprechend gering aus. Als «cultural discount» wird die Einbuße bezeichnet, die die Verwertbarkeit eines Produktes und das Interesse an ihm erfahren, wenn es aus seinem ursprünglichen kulturellen Kontext in einen anderen exportiert und dort vertrieben wird (s. dazu Hoskins/Mirus 1988, 500ff). Diesen «kulturellen Abschlag» so tief wie möglich zu halten ist insbesondere für eine exportorientierte Filmproduktion wichtig. So beruht der enorme kommerzielle Erfolg des dänischen Zirkusfilms Anfang der 1910er Jahre im wesentlichen darauf, dass er sich dank der nahezu ubiquitären Verbreitung des Zirkus problemlos über den kleinen heimischen Markt hinaus internationalisieren ließ; Alfred Linds *DEN FLYVENDE CIRKUS* wurde, wie bereits angemerkt, in fast alle Länder verkauft, die über eine eigene Zirkuskultur verfügen.³⁵

Demgegenüber ist das Varieté stärker an ein bestimmtes kulturelles Umfeld gebunden, zum einen weil der Anteil der Wortdarbietungen am Programm höher ist als im Zirkus, zum anderen weil sich neben dem «internationalen Varietéstil», der sich im frühen 20. Jahrhundert ausbildet, eine Vielfalt eigenständiger nationaler Traditionen hält: das deutsche Varieté, das amerikanische Vaudeville, die englische Music-Hall, die russische Estrade – Begriffe, die jeweils unterschiedliche Bau- und Programmformen meinen (s. Günther 1981). Ähnliches gilt für den Bereich des Sports, sofern

35 Vgl. Anm. 3.

er Teil des professionell betriebenen Unterhaltungsgeschäfts ist. Im Vergleich zum Zirkus ist das Personal von Sportarten, die wie Fußball, Cricket oder Baseball nur in bestimmten Ländern populär sind, international nur bedingt anschlussfähig. Vergleichsweise klein ist der *cultural discount* im Boxsport; entsprechend umfangreich fällt die Produktion von Boxfilmen aus (s. May 2004). Gegenüber dem Zirkus reduziert sich das Figurenangebot allerdings auf die beiden Kontrahenten, über deren Wettkampf im weiteren kulturellen Problemhorizont wahlweise Fragen der Herkunft, des sozialen Status und der ethnischen Zugehörigkeit verhandelt werden; die für den Zirkus typische Diversität des Rollenrepertoires fehlt.

Jahrmärkte und Rummelplätze, die wie der Zirkus temporäre, in den meisten Fällen mobile Gegenwelten zur jeweiligen Gesellschaftsordnung bilden und mit ihm insbesondere in Gestalt des amerikanischen Carnival eine Reihe von Attraktionen teilen, verfügen umgekehrt zwar über ein ähnlich breites Figurenensemble. Dieses ist jedoch weniger stark profiliert und bleibt in gewisser Weise amorph. Das liegt daran, dass die Jahrmärkte und Rummelplätze kein festes Programm von Performances mit einer entsprechenden Rollenverteilung bieten, sondern sich eher an der Eigenaktivität der Besucher orientieren, was nicht ausschließt, dass in den – zahlreichen – Filmen, die auf dem Jahrmarkt oder einem Rummelplatz spielen, über milieueigene Formen der Transgression ähnliche Probleme ausgetragen werden wie im Zirkusgenre und die Grenze zwischen beiden vor allem in amerikanischen Produktionen mitunter fließend ist.

Ging es bisher um die Mechanismen einer im Normbruch sich vollziehenden kulturellen Selbstverständigung, um die Herausbildung geeigneter Codes und deren Gebrauch innerhalb eines Verbunds voneinander abhängiger semiotischer Systeme, werden diese weiter gefassten kulturtheoretischen Fragen im folgenden Kapitel unter dem Oberbegriff des Genre mit dem im engeren Sinne filmwissenschaftlichen Interesse an den Erzählformen des Zirkusfilms zusammengeführt.

Genretheorie

Der Begriff des Genre hat sich in den filmwissenschaftlichen Debatten der letzten dreißig Jahre von einer einseitig an formalen Invarianten orientierten zu einer integrativen Kategorie entwickelt, die zur Narratologie, der Kulturtheorie ebenso wie zu Problemen der Ökonomie und der Rezeption von Filmen offen ist.³⁶ In seinem wegweisenden Band *Hollywood Genres: For-*

36 Einen Überblick über die literatur- und filmwissenschaftliche Theoriebildung und deren Geschichte liefert Altman (1999, 1ff).

mulas, Filmmaking and the Studio System von 1981 definiert Thomas Schatz in diesem Sinne Genres als Ergebnis eines Interessenausgleichs zwischen den unterschiedlichen Parteien, die entlang der Wertschöpfungskette an der Produktion, Distribution und Konsumtion von Filmen beteiligt sind. Den Herstellern erlauben Genres dank wiederkehrender Strukturen die Produktionsabläufe zu vereinfachen und zu rationalisieren; weil sie statt eines Films mehrere der gleichen Machart produzierten, lohnte sich beispielsweise für deutsche und dänische Firmen Anfang der 1910er Jahre die Errichtung fester Zirkuskulissen auf dem Studiogelände, was die Kosten für die einzelne Produktion senkte. Ein positives Feedback von Seiten des Publikums auf frühere Filme des gleichen Genres garantiert zwar nicht automatisch den kommerziellen Erfolg für alle weiteren, macht ihn aber ein Stück weit kalkulierbar, was bei einem so kapitalintensiven Geschäft wie der Filmproduktion ökonomisch unabdingbar ist. Die Verfestigung von Elementen, die sich bewährt haben, zu Genrestrukturen und deren kontinuierliche Verfeinerung mit Rücksicht auf das Feedback der Zuschauer sind produktionsseitig mithin ein Versuch, angesichts eines unwägbaren Publikumsgeschmacks die wirtschaftlichen Interessen der Hersteller zu wahren und durchzusetzen. Den Verleihfirmen und Kinobetreibern ermöglichen Genres bei der Auswertung an vorgängige Erfahrungen und Erwartungen des Publikums anzuknüpfen; auch bei der Verbreitung erfüllen Genres also eine wichtige ökonomische Funktion.

Den Kinobesuchern wiederum helfen sie, sich in der Fülle des Angebots zu orientieren. Aufgrund von Genrezuordnungen wissen Zuschauer vorab, was sie von einem bestimmten Filme erwarten dürfen und – worauf es bei der Orientierungsfunktion genauso ankommt – was nicht. Beim Betrachten der Filme selbst erlauben die für ein Genre typischen rekurrenten Elemente – seien es bestimmte Figurenkonstellationen, Plotformen oder Settings – den Zuschauenden sich in der fiktionalen Welt, die die Narration entfaltet, schneller zurechtzufinden. Personal und Schauplatz brauchen für einzelne Genres nicht jedes Mal aufs Neue etabliert zu werden, weil die Adressaten mit ihnen bereits vertraut sind.

Vor allem aber bieten Genres, wie Schatz darlegt – und das ist der Punkt, an dem Ökonomie, Narratologie und Kulturtheorie sich in seinem Konzept treffen –, mit den ihnen eigenen Story-Formeln einen geordneten Rahmen, innerhalb dessen sich Konflikte austragen lassen, die für das Selbstverständnis des Publikums und die jeweilige kulturelle Formation von grundlegender Bedeutung sind: «A film genre», so Schatz,

[is a] familiar formula of interrelated narrative and cinematic components that serves to continually reexamine some basic cultural conflict: one could

argue, for example, that all Westerns confront the same fundamental issues (the taming of the frontier, the celebration of the hero's rugged individualism, the hero's conflicts with the frontier community, etc.) in elaborating America's foundation ritual [...]. (1981, 16)

Als Forum basaler Konflikte liefern Genres zugleich Ansätze für deren Lösung und stabilisieren damit die Hersteller und Konsumenten eine kulturelle Wertegemeinschaft: «In its animation and resolution of basic cultural conflicts, the genre film celebrates our collective sensibilities, providing an array of ideological strategies for negotiating social conflicts» (ibid., 29). Genres übernehmen, soweit sie auf Seiten des Publikums der kulturellen Selbstvergewisserung dienen, eine «rituelle» Funktion (ibid., 31). Die Relevanz der verhandelten Probleme bildet eine notwendige Voraussetzung dafür, dass die Hersteller ihre ökonomischen Ziele erreichen.

Dafür, dass Genres im Rahmen eines «tacit contract» (ibid., 16), einer stillschweigenden Übereinkunft zwischen den beteiligten Parteien, deren unterschiedliche, ökonomische und kulturelle Interessen zuverlässig bedienen können, bedarf es einer gewissen Standardisierung. Diese betrifft, über die im engeren Sinne technischen Produktionsabläufe hinaus, vorrangig die Erzählstruktur. Genres sind nach Schatz also primär narrative Gebilde, die unter den Bedingungen eines kapitalistischen, gewinnorientierten Wirtschaftssystems mittels «predictable story patterns» (ibid., 6), vertrauten Figuren und wiederkehrenden Schauplätzen die Verständigung darüber organisieren, was eine bestimmte Kultur ausmacht.

Rick Altman hat Schatz' Theoriemodell in den 80er und 90er Jahren weiterentwickelt.³⁷ Auch er geht davon aus, dass Filmgenres eine integrative Funktion besitzen: «When the diverse groups using the genre are considered together, genres appear as regulatory schemes facilitating the integration of diverse factions into a single social fabric» (1999, 208). Altman sieht Genres allerdings stärker durch divergierende Interessen oder «conflicting usage patterns» (ibid., 213) und infolgedessen durch ein höheres Maß an Dynamik und historischer Instabilität bestimmt. Um diese konzeptuell zu fassen und die Genretheorie um eine historische Perspektive zu erweitern, unterscheidet er – in Anlehnung an die Linguistik und deren Unterteilung in Semantik, Syntax und Pragmatik – zwischen drei Faktoren, deren wechselnde Konfigurationen maßgeblich für die Wandelbarkeit von Genres verantwortlich sind. Filmgenres sind demnach zum einen durch ein «relatively stable set of semantic givens» (ibid., 221 und 229), eine Rei-

37 Siehe Altmans Buch *Film/Genre* (1999) und den einflussreichen Aufsatz «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre» aus dem Jahr 1984 (wiederabgedruckt in Altman 1999, 216–226).

he wiederkehrender Figuren, Orte und Situationen geprägt, zum anderen durch die Erzählstrukturen, in denen jene semantischen «building blocks» (ibid.) zu übergeordneten syntaktischen Einheiten verbunden werden. Die Zuordnung zwischen den beiden, den «semantic elements» und «syntactic bonds», ist keineswegs starr; sie kann sich, wie Altman am Beispiel des Science Fiction ausführt, im Lauf der Zeit verschieben:

At first defined only by a relatively stable science fiction semantics, the genre first began borrowing the syntactic relationships previously established by the horror film, only to move in recent years increasingly towards the syntax of the Western. (ibid., 222)

Die Übernahme neuer, scheinbar gattungsfremder Erzählmuster gefährdet nicht die Eigenheit der jeweiligen Genres; diese ergibt sich nach Altman vielmehr aus den wechselnden Verbindungen der heterogenen semantischen und syntaktischen Elemente. Beide, Syntax und Semantik, sind ihrerseits vom Gebrauch abhängig, den die unterschiedlichen Interessengruppen, die ein Genre als gemeinsame «site of struggle and co-operation» (ibid., 211) nutzen, von ihm machen. Die Formen des Gebrauchs wirken nämlich, so Altman, auf die Produktion zurück. Indem einzelne Gruppen sich Genres zu eigen machen, entstehen aus anfangs minoritären Gebrauchsweisen unter Umständen eigene Subgenres. Altman ergänzt daher seine Überlegungen zu Syntax und Semantik von Genres um eine pragmatische, am Gebrauch orientierte Perspektive: «Instead of a one-way text-to-reader configuration, pragmatics [...] assumes a constant (if sometimes extremely slow) cross-fertilization process whereby the interests of one group may appear in the actions of another» (ibid., 211).

Der Zirkusfilm verfügt – im Sinne von Altmans dreigliedrigem Genremodell – über einen festen Bestand an «semantic givens»: ein Repertoire an Figuren, das gleichbleibend in praktisch allen Filmen vertreten ist – Clown, Dompteur, Trapez- und Hochseilakrobaten, Zirkusreiter, Direktor –, eine begrenzte Anzahl von Schauplätzen – die Manege, das Zelt, Wohnwagen und Garderobe, die Stallungen – und eine Reihe von Situationen, die regelmäßig wiederkehren – die Vorstellungen in der Manege, die vorausgehenden Proben, der Auf- und Abbau des Zeltes, die Reisen zwischen den Gastspielorten. Zu den grundlegenden Elementen gehört weiter, dass die Figuren sich artistisch produzieren, das heißt, was immer sie als Träger der Handlung tun, geschieht in ihrer Eigenschaft als Mitglied einer Truppe. Sie nutzen dafür die Nummernformate, die das einschlägige Programmangebot vorsieht.

Gegenüber den genrekonstitutiven semantischen Elementen sind deren syntaktische Bindungen vergleichsweise schwach strukturiert. Das

Zirkusgenre hat nur wenige übergreifende, für alle ihm zugehörigen Filme gleichermaßen gültige narrative Muster entwickelt. Stattdessen werden im Rahmen von Hybridbildungen Storymodelle, Konflikte und Figurenkonstellationen aus anderen Genres übernommen – dem Melodram, dem Krimi, der Komödie oder dem Horrorfilm –, um die genretypischen «building blocks» in einen Erzählzusammenhang zu überführen. Während die Mischformen, die etablierte Genres belehnen, sich in der Regel über längere Zeit halten, sind andere Spielarten des Zirkusfilms eng an bestimmte Interessenkonflikte gebunden und unterliegen stärker deren historischer Konjunktur. So schafft Lev Kuleshov mit *DVA BUL'DI DVA* (UDSSR 1929), indem er die Manege im Rückblick auf die bolschewistische Revolution zum Schauplatz politischer und ideologischer Auseinandersetzungen macht, auf dem bekannten Figuren- und Nummernrepertoire aufbauend einen neuen Typ von Zirkusfilm, der ab den 30er Jahren von wechselnden ideologischen Kontrahenten aufgegriffen wird und in der Folge eigene Konventionen ausbildet, aber nach dem Höhepunkt des Kalten Krieges wieder verschwindet.

Angesichts der formalen Vielfalt, der unterschiedlichen pragmatischen Kontexte, in denen Zirkusfilme auftauchen, und der Instabilität einzelner Spielarten scheint fraglich, ob der Zirkusfilm überhaupt ein Genre darstellt, auch wenn Kritiker, Produktions- und Verleihfirmen den Begriff mit großer Selbstverständlichkeit in genau diesem Sinn verwenden. So wirbt etwa die Deutsche Schmalfilm GmbH Mitte der 50er Jahre für Paul Mays *PHANTOM DES GROSSEN ZELTES* (BRD 1954) bei den Kinobetreibern mit dem Slogan: «Nach Tromba – Der Tiger Akbar – ein weiterer *Zirkusfilm* – ein weiterer Groß Erfolg, den Sie Ihren Kunden nicht vorenthalten dürfen»³⁸ –, obgleich die besagten Filme sich genauso anderen Genres zuordnen ließen, *TROMBA* (Helmut Weiss, D 1949) und *DER TIGER AKBAR* (Harry Piel, BRD 1951) dem Melodram und *PHANTOM DES GROSSEN ZELTES* dem Kriminalfilm oder Mystery-Thriller. Der brancheneigene Sprachgebrauch setzt in diesem Fall etwas unbefragt voraus, was Jörg Schweinitz (1994) «lebendiges Genrebewusstsein» nennt, eine begrifflich nicht klar definierte, aber von Herstellern, Vertreibern und Publikum allgemein geteilte Vorstellung davon, was ein Genre ausmacht. Diese orientiert sich primär an dessen manifesten, semantischen Elementen. Als Zirkusfilm gälten demnach – unbesehen ihrer anderweitigen Genrebindung – all die Filme, die im Zirkus spielen und auf das einschlägige Nummern- und Figurenangebot zurückgreifen.

Um präziser zu fassen, was die Zirkusfilme über den gemeinsamen Figuren- und Motivbestand hinaus bei aller Varietät als Genre verbindet,

38 Werbezettel – Herv. M.Chr. Für die Filmkritik siehe u.a. Verina Glaessners Besprechung von *NJUSSEIKI SHONEN DOKUHON* (Kaizo Hayashi, J 1989) in *Sight and Sound*, wo von «the generic world of the circus» die Rede ist (Juli 1999, 9).

liefert Jörg Schweinitz' Versuch, den Begriff des Genre im Rahmen einer Theorie des filmischen Stereotyps neu zu definieren, eine gute Handhabe. Schweinitz begreift Genres als «*intertextuelle Systeme von Stereotypen [...] die offen strukturiert sind* und bei näherer Betrachtung tatsächlich in zahlreiche, einander vielfältig überlappende Subgenres zerlegt werden können – als Systeme, die sich darüber hinaus *in steter Wandlung und in Wechselwirkung mit anderen befinden*» (2006, 83; Herv.i.O.). Die Stereotypen, aus denen sich in loser Konfiguration die Genres zusammensetzen, sind «kulturell bei Produzenten, Distributoren und Rezipienten verankerte, konventionalisierte Schemata» (ibid., 84). Deren Ausbildung erstreckt sich auf sämtliche filmästhetische Bereiche. Sie macht sich besonders deutlich bei der Konstitution fiktionaler Welten, in den dramatischen Verlaufsformen, der Anlage der Figuren und den Beziehungen bemerkbar, die die Protagonisten zueinander unterhalten. Sie betrifft aber genauso den Look der Filme, das Kostüm, die Farbgebung, die Kameraführung, die Wahl der Musik oder die Art und Weise, wie die Schauspielerinnen und Schauspieler in bestimmten Rollen vor der Kamera agieren.

Der Zirkusfilm lässt sich in seiner Gesamtheit als offener Verbund eben solcher stereotyper Elemente der unterschiedlichsten Art und Provenienz verstehen. Zirkusfilme übernehmen hochgradig konventionalisierte Storyschemata aus anderen Genres, die Ermittlung und abschließende Bestrafung des Täters, wie man sie aus dem Kriminalfilm kennt, oder die im Horrorfilm übliche Konfrontation mit einem angstbesetzten, weil nicht dem Normbereich zugehörigen Monster. Darüber hinaus hat der Zirkusfilm eine ganze Reihe eigener Stereotypen hervorgebracht. So lassen sich bei der Art und Weise, wie Nummern inszeniert, handlungsleitende Konflikte über Manegenperformances zugespitzt und am Ende gelöst werden, wiederkehrende Muster beobachten – unabhängig davon, welche generischen Affiliationen die Filme sonst unterhalten. Darauf werde ich in Kapitel «Schicksale und Sensationen» im Detail eingehen.

Im Zirkusfilm überlagern sich also regelmäßig genreeigene und -fremde Stereotypen. Zusammengehalten wird das für ein bestimmtes Genre konstitutive Ensemble stereotyper Elemente nach Schweinitz durch eine sogenannte «Familienähnlichkeit». Schweinitz übernimmt den Begriff aus Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*, wo er «ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen» (2006, 88), bezeichnet. Im Fall des Zirkusfilms beruht die Familienähnlichkeit auf der Milieu und Personal eigenen Transgressivität: Die Figuren überschreiten permanent Normen und Grenzen, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Während Schweinitz die Bildung von Stereotypen als einen Prozess der Abkoppelung genuin filmischer Welten von ihrem

realen Pendant denkt, übernehmen jene im Zirkusfilm eine Funktion, die über den Aufbau eines fiktionalen Kosmos und die Stabilisierung genreimmanenter Rezeptionserwartungen hinausgeht und der von Schweinitz unterstellten «Tendenz zur *Derealisierung*» ein Stück weit entgegenläuft (2006, 50; Herv.i.O.). Die stereotypen Erzählformen steuern nämlich die dem Zirkus eigene Transgressivität und lenken sie abhängig vom jeweils belehten Genrekontext in eine bestimmte Richtung. Sie machen dadurch die zirzensische Grenzüberschreitung auf eine bestimmte Klasse kultureller Normen anwendbar. Die konventionalisierten Erzählmuster, ob von anderen Genres übernommen oder innerhalb des Zirkusfilms selbst entwickelt, stellen mit anderen Worten den Kontext, innerhalb dessen einzelne Optionen realisiert werden, die der Zirkus als kultureller Code eröffnet, und modellieren so den Bezug zur vorfilmischen Erfahrungswelt des Publikums.

Mit dem jeweiligen narrativen Bezugsrahmen ändern sich von Fall zu Fall Status und Funktion der konstitutiven semantischen Elemente. Der Clown liefert ein gutes Beispiel für die Kontextbindung, der die Funktion des sujeteigenen Rollen- und Programmangebots innerhalb der wechselnden stereotypen Erzählformen unterliegt. Im Zirkusmelodram tritt er als unglücklicher Liebhaber auf, im Kriminalfilm als Verbrecher, den ob des komischen Rollenimages niemand verdächtigt, und in der Komödie – dem vorfilmischen Typus entsprechend – als komischer Charakter. Die von Adrian (1984) und Bragaglia/Giammatteo (1993) unternommenen Versuche, das Korpus nach Figuren- und Motivrekurrenzen typologisch zu ordnen, führen daher nicht weiter; dass in einer Gruppe von Filmen Clowns, Trapezakrobaten, Schulreiterinnen oder Tierbändiger die Rolle der Protagonisten übernehmen, bedeutet zunächst nur, dass sie ein bestimmtes semantisches Element, einen Teil des sujettypischen Figurenrepertoires gemeinsam haben, besagt aber nichts über die Aufgabe, die diese Figuren im jeweiligen syntaktischen Zusammenhang, dem Erzählkontext, erfüllen.³⁹

Ich werde stattdessen im Kapitel «Transgression und narrative Stereotypen» untersuchen, wie über wiederkehrende Erzählformen der Gebrauch des Zirkus als Code gesteuert wird, wie dadurch bestimmte semantische Optionen aufgerufen werden, während andere ungenutzt bleiben, und welche Rolle das Figuren- und Programmangebot jeweils spielt. Für jeden der dort verhandelten Filme ließen sich, gerade weil die Erzählweisen hochgradig konventionalisiert sind, weitere, ähnlich geartete Beispiele anführen. Ausschlaggebend für die Auswahl des Materials war, ob und wieweit die einzelnen Filme verfügbar sind; auf Filme, von denen keine Kopie nach-

39 Sehr viel aufschlussreicher ist dagegen der ausgezeichnete kurze Aufsatz von Gisela Winkler (1986), der sich bei der Einteilung statt an motivischen Rekurrenzen am Bezug der Filme zu bestehenden Genres orientiert.

weisbar oder eine solche sehr schwer zugänglich ist, habe ich mit wenigen Ausnahmen verzichtet, auch wenn sie nach den in Form von Programmheften, Zensurkarten oder Presseartikeln erhaltenen Plotsynopsen geeignet wären, die Befunde breiter abzustützen. Es wird also nicht darum gehen, das Korpus in seiner historisch schwer überschaubaren materialen Fülle vollständig aufzuarbeiten, sondern anhand von einigen der insgesamt fünf-hundertfünfzig Titel, stellvertretend für andere, ähnlich strukturierte, möglichst genau einzelne Gebrauchsformen des Zirkuscodes zu beschreiben.

Diese stark stereotypengeleiteten Zirkusfilme machen rund neunzig Prozent der gesamten Produktion aus und sind nach den übereinstimmenden Erklärungen von Produzenten, Verleihern und Kinobetreibern vorrangig darauf angelegt, das Publikum zu unterhalten («Ein Film, der Sie nur unterhalten will»; Catchline des Werbehelfers zu *TROMBA*). Im Kapitel «Beschränkung der Transgression» werde ich daher das vorab am Zirkus erarbeitete Theoriemodell auf den Zirkus*film* hin weiterentwickeln. Auch dessen Unterhaltungsfunktion hängt nämlich an der Überschreitung kultureller Normen, verbunden mit einer gleichzeitigen rituellen Beschränkung der Transgressivität von Milieu und Personal. Von entscheidender Bedeutung ist dabei, dass die Normüberschreitung mit der Verlagerung von der manegengebundenen artistischen Performance hin zu einer räumlich darüber hinausgreifenden Erzählhandlung eine neue Dimension erhält, die andere, filmspezifische Mittel der Begrenzung verlangt.

Neben der ersten großen Gruppe von Zirkusfilmen, deren Zweck erklärtermaßen darin besteht, das Kinopublikum zu unterhalten, gibt es eine zweite, sehr viel kleinere. Die sujettypischen Attraktionen, auf die die Unterhaltungsfilme verstärkt setzen, werden hier zurückgedrängt und tendenziell entspektakularisiert. Die narrativen Stereotypen, die die Filme der ersten Gruppe bestimmen, werden wahlweise aufgebrochen, unterlaufen, invertiert und überformt. Es dominieren offene, teilweise stark entdramatisierte Erzählformen. Die Konflikte, die sich aus der Transgressivität der Figuren ergeben, finden anders als in der ersten Gruppe in der Regel keine abschließende Lösung.

Mit dem Wechsel der Erzählformen verschiebt sich auch die Funktion, die der Zirkus im jeweiligen narrativen Kontext übernimmt. Dient er in den Unterhaltungsfilmen primär als Schauplatz dramatischer Verwicklungen, so zeigt er in der zweiten Gruppe eine auffällige Tendenz zur Metaphorisierung. Für die Protagonisten bildet er mitunter nur noch eine Durchgangsstation, dafür weitet sich der Geltungsbereich dessen, wofür der Zirkus modellhaft steht, zunehmend über die Grenzen des abgeschlossenen und gesellschaftlich marginalisierten Milieus hinaus. Im Kapitel «Modelle und Metaphern» werde ich anhand detaillierter Analysen von

sechs einzelnen Filmen unterschiedliche Formen der Modellbildung und Metaphorisationen beschreiben. Bei den ausgewählten Beispielen handelt es sich in den meisten Fällen um kanonische Werke der Filmgeschichte. Dass sie im Gegensatz zu den Filmen der ersten Gruppe einer eingehenden Einzelanalyse unterzogen werden, soll keine Wertung implizieren, was Qualität, Komplexität oder wissenschaftliche Relevanz angeht.

Zum einen werden die in den Unterhaltungsfilmen verwendeten Erzählstereotypen durch den wiederholten Gebrauch mit Bedeutung aufgeladen und im Austausch zwischen Herstellern und Publikum fortwährend verfeinert. Die Filme der ersten Gruppe sind insofern kaum weniger komplex als die der zweiten, gewöhnlich unter der Rubrik «Filmkunst» verbuchten Werke, auch wenn ihre Vielschichtigkeit und semantische Dichte eine ist, die vom Kollektiv getragen wird. Zum anderen bauen die vermeintlich originären, filmhistorisch kanonisierten Werke auf eben jenen konventionalisierten Erzählformaten auf; die den Filmen der zweiten Gruppe eigene Komplexität der Modellbildung ist ohne den akkulturierten Formbestand der anonymen und weitgehend vergessenen Massenproduktion nicht denkbar. Im Verhältnis zwischen den «großen» Zirkusfilmen wie *LA STRADA* oder *LOLA MONTÈS* und der unbekannteren «Massenware» ist insofern ein filmhistorisches und -ästhetisches Aufmerksamkeitsdefizit zu korrigieren. Einzelnen werden die Filme der zweiten Gruppe vor allem deswegen untersucht, weil ihre narrativen Strukturen schwach konventionalisiert und über eine analytische Serienbildung nicht angemessen zu beschreiben sind.

Die meisten dieser Filme stammen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, fallen also in eine Zeit, in der die Produktion der im Kapitel «Schicksale und Sensationen» besprochenen Beispiele rückläufig ist. Daraus lässt sich jedoch nicht schließen, dass der Zirkusfilm insgesamt einem «life cycle» folgt, wie Thomas Schatz (1981) ihn als typisch für die geschichtliche Entwicklung von Genres «from straightforward storytelling to self-conscious formalism» annimmt:

the end of a genre's classic stage [die nach Schatz an eine vorausgehende Phase der Erprobung und erfolgsabhängige Konventionalisierung von Genremustern anschließt] can be viewed as that point at which the genre's straightforward message has «saturated» the audience. With its growing awareness of the formal and thematic structures, the genre evolves into what Focillon termed the age of refinement. As a genre's classic conventions are refined and eventually parodied and subverted, its transparency gradually gives way to *opacity*: we look no longer *through* the form (or perhaps «into the mirror») to glimpse an idealized self-image, rather we look *at the form itself* to examine and appreciate its structure and its cultural appeal. (38; *Herv.i.O.*)

Zirkusfilme, die eine reflexive Distanz zu den genreeigenen Stereotypen und Konventionen erkennen lassen, treten – wie *HE WHO GETS SLAPPED* (Victor Sjöström alias Seastrom, USA 1924) – bereits in den 20er Jahren, einem vergleichsweise frühen Stadium der Genreentwicklung auf, sind also nicht einer vermeintlichen ›Spätphase‹ vorbehalten. Umgekehrt funktionieren Beziehungsdramen wie Carol Reeds *TRAPEZE* (USA 1955) Mitte der 50er Jahre – vom *cinematischen* Mehrwert einmal abgesehen, den technische Innovationen wie der Farbfilm oder das Breitwandformat erzeugen – im wesentlichen nach den gleichen narrativen Mustern wie die einschlägigen Filme der 10er Jahre. Tatsächlich lassen sich in der Geschichte des Zirkusgenres Veränderungen und Entwicklungen beobachten, die – jenseits der kinematographischen Technik – den Umgang mit den Stereotypen betreffen. Sie vollziehen sich aber weder mit der Zwangsläufigkeit, die Schatz' Rede von einem «life span» oder «life cycle» suggeriert, noch unterliegen sie einem alternativlos voranschreitenden Prozess der Abnutzung – wie ihn Schweinitz annimmt –, an dessen Ende sie als «entleerte, vagabundierende Größe[n ...] zum reinen Spielmaterial» (2006, 96) werden. Vor allem folgen jene Entwicklungen weniger genreimmanenten Gesetzen; sie haben sehr viel mehr mit den Verschiebungen im Gefüge der Instanzen zu tun, die an der Konstitution des Zirkus als kulturellen Codes beteiligt sind; darauf werde ich im letzten Kapitel näher eingehen.

Der Unterschied zwischen den in den Abschnitten «Schicksale und Sensationen» und «Modelle und Metaphern» besprochenen Zirkusfilmen ist also, um darauf zurückzukommen, weder ein historischer noch einer der Wertigkeit, der Komplexität oder semantischen Dichte. Er liegt allein im Gebrauch, den die Filme vom Zirkus als Code und gemeinsamer Referenzgröße machen. Entscheidend ist in beiden Fällen die narrative Organisation. Sie bestimmt, welche semantischen Optionen des Codes aktualisiert werden und wieweit sie im Prozess der kulturellen Selbstverständigung tragen. Narratologische Fragen sind im Folgenden daher immer zugleich kulturtheoretische – und umgekehrt.

Mit der Narration als steuerndem Element des Codegebrauchs kommt unweigerlich der mediengeschichtliche Ort des Zirkusfilms in den Blick. Seine Anfänge fallen historisch mit dem Übergang von Medien und Institutionen übergreifenden Nummernformaten zum narrativen Langfilm zusammen.

Der medienhistorische Ort des Zirkusfilms

Der Zirkusfilm entsteht in einer medien- und institutionsgeschichtlichen Umbruchsituation. Er macht um 1910 mit dem Zirkus eine Institution zum Ort und Gegenstand einer Spielhandlung, die Teil jenes Verbundes traditioneller Schaukünste ist, aus dem sich das Kino gerade mit dem Übergang zum Langfilm institutionell, ästhetisch und programmgeschichtlich löst. Darin liegt die besondere mediengeschichtliche und -theoretische Valenz des Zirkusgenres. Seit Anfang der 70er Jahre ist mit dem Interesse am frühen Kino und seiner Aufführungsgeschichte und mit der Erweiterung des Medienbegriffs um eine pragmatische Komponente in der Forschung die Einsicht gewachsen, dass der Film, wie wir ihn heute kennen, nicht das folgerichtige Endergebnis einer linear verlaufenden technischen Entwicklung ist, sondern Anfang des 20. Jahrhunderts aus einem Programmverbund bestehender Schaukünste hervorgeht und sich erst allmählich neben dem Zirkus, dem Varieté, dem populären Theater und dem Jahrmarkt als eigenständige kulturelle Praxis etabliert.⁴⁰

Die erste öffentliche Filmprojektion vor zahlendem Publikum, am 1. November 1895 von den Brüdern Max und Emil Skladanowsky veranstaltet, ist bezeichnend für die enge institutionelle, ästhetische und personelle Verflechtung mit den traditionellen Schaugeschäften. Die Vorführung fand in einem Varieté, dem Berliner «Wintergarten», statt. Sie war Teil eines Nummernprogramms, selbst wie ein solches aufgebaut und bestand aus nichts anderem als einer Abfolge kinematographisch reproduzierter Varieté- und Zirkusakte; das boxende Känguru, die Hauptattraktion (Abb. 3), trat, während die Brüder Skladanowsky ihr Programm auf der Varieté-Bühne vorführten, nur wenige hundert Meter entfernt live im Zirkus Busch auf.⁴¹

Die Brüder Skladanowsky stammten selbst aus dem Schaugewerbe und waren vor dem Bioskop bereits mit anderen Projektionsapparaten in Zirkusunternehmen und Varietés aufgetreten.⁴² Was sich rückblickend wie die Geburtsstunde eines neuen Mediums ausnimmt und 1995 anlässlich des hundertjährigen Jubiläums entsprechend gefeiert wurde, ist, im historischen Kontext betrachtet, zunächst also nichts weiter als eine Verknüpfung zweier bereits bestehender kultureller Praktiken, der live-Artistik mit der Projektionskunst, innerhalb eines vorgegebenen institutionellen Rahmens, ein, wie es der Filmhistoriker André Gaudreault formuliert, «bric-

40 Siehe u.a. Gaudreault (1999); Kessler (2000); Garncarz (1998).

41 Siehe H. [Victor Happrich] (1895) «Berliner Circusbrief». In: *Der Artist* 560 (3.11.1895) und «Berliner Brief». In: *Der Artist* 561 (10.11.1895).

42 Siehe Lange-Fuchs (2002); Vogl-Bienek (1999); Castan (1995). Zum «Wintergarten»-Programm vgl. ausführlich Castan (1995), 50ff sowie Christen (2002) und (2004).



Abb. 3: Max und Emil Skladanowsky, *DAS BOXENDE KÄNGURU*, Wintergarten-Programm 1895

à-brac d'institutions». Wirklich neu in diesem Zusammenhang ist nur die technische Vorrichtung zur Aufzeichnung und Projektion von bewegten Bildern, der kinematographische «appareil de base» (1999, 90).

Zirkusattraktionen blieben in der Folge ein beliebtes Sujet des frühen Kinos. Allein die französische Firma Pathé, die ab 1898 die Reproduktion von Zirkus- und Varieténummern im industriellen Maßstab betrieb, brachte bis 1911 rund hundert solcher Kurz- und Kürzestfilme mit Längen

zwischen 20 und 165 Metern auf den Markt.⁴³ Umgekehrt hat der Zirkus, der im ausgehenden 19. Jahrhundert technisch als eines der modernsten Schaugeschäfte galt und jede neue Errungenschaft umgehend ins eigene Programm zu integrieren suchte, die neuartige Projektionsapparatur in Europa wie in den USA rasch aufgenommen. Er fungierte also nicht nur als Lieferant kinematographischer Programminhalte; er diente gleichzeitig als Spielstätte von Filmen – genau wie die konkurrierenden Varieté Bühnen, Spezialitätentheater und Vaudevilles.⁴⁴

Ringling, eines der größten US-amerikanischen Zirkusunternehmen, beschäftigte ab 1897 eine eigene kinematographische Abteilung, bestehend aus einem Vorführer, einem Assistenten, einem Techniker, einem Elektriker, Kartenabreißern sowie einem leitenden *superintendent*.⁴⁵ Auch bei Ringlings Konkurrent, dem Zirkus Adam Forepaugh & Sells Bros., liefen ab 1898 Filme. Das Programmangebot unterschied sich in beiden Fällen nicht wesentlich von demjenigen anderer Spielstätten; Ringling wie Adam Forepaugh & Sells zeigten in der Saison 1897/98 aktuelle Aufnahmen aus dem spanisch-amerikanischen Krieg und den Boxkampf zwischen Robert Fitzsimmons und James Corbett.⁴⁶ In Großbritannien spielten Gilbert's Modern Circus in Norwich ab Januar 1897,⁴⁷ der Glasgower Zoo-Circus ab Dezember 1897 und der Imperial Circus in Blackburn ab 1898 Filme.⁴⁸ In Frankreich führten der Pariser Cirque Médrano und in Spanien der in Madrid ansässige Gran Circo de Parish jeweils seit 1898 Kinematographenvorstellungen im Programm. Der Moskauer Zirkus Salamonsky engagierte zu diesem Zweck im Frühjahr 1898 W. Hagedorn, einen Hersteller von Nebelbild-Apparaten, Wunderfontänen, Stereoskopen und Weltbild-Panoramen mit Sitz in Berlin, der im März 1897 sein Angebot um Filmprojektoren und «Sensationsbilder der neuesten Ereignisse» erweitert hatte.⁴⁹ Beim Zirkus der Gebrüder Niki-

43 Vgl. Bousquet (1993), (1994) und (1996).

44 Die Rolle, die Varietés und Vaudevilletheater bei der Durchsetzung der Kinematographie in Europa und den USA gespielt haben, ist ungleich besser erforscht als die des Zirkus – vgl. Garncarz (1998) und (2002) sowie Jansen (1990, 151f), für die Vereinigten Staaten siehe Allen (1980); Musser (1990).

45 Vgl. Ringlings Routenbücher aus den Jahren 1897 bis 1900; für die entsprechenden Auskünfte danke ich Mrs. Erin Foley, der vormaligen Bibliothekarin der Circus World Museum Library in Baraboo/Wisconsin.

46 Siehe die Routenbücher der beiden Unternehmen im Circus World Museum sowie Musser (1990, 202); Culhane (1989, 157).

47 Siehe den in der *East Daily Press* erschienenen Premierenbericht – zit. nach Stacey (2003, 8).

48 Diese Angaben beruhen wie alle nachfolgenden auf den Programmverzeichnissen und Korrespondentenberichten der beiden wöchentlich erscheinenden und europaweit vertriebenen Branchenblätter *Der Artist* und *Der Komet*. Die einzelnen Hefte der beiden Zeitschriften sind nicht paginiert; ich gebe daher jeweils nur Autor und Titel des Beitrags an sowie bei Artikeln ohne Überschrift die Rubrik, unter der sie erschienen sind.

49 In den Annoncen, die Hagedorn regelmäßig im Branchenblatt *Der Artist* schaltete, tau-

tin, die in Rostow am Don, Charkow und Baku feste Häuser unterhielten, verlegte sich der zur Truppe gehörige Illusionist O. Krause 1897 auf das Vorführen von Filmen. In Deutschland hatte der Zirkus Busch, damals eines der europaweit führenden Unternehmen mit eigenen Häusern in Berlin, Hamburg, Wien und wenig später auch in Breslau, gleich 1895/96 versucht, den Kinematographen in das Manegenprogramm einzubinden; Constanze Busch, die Frau von Direktor Paul Busch, hatte sich eigens den Projektor der Gebrüder Lumière in Paris vorführen lassen (s. Busch 1957, 66).

Filmvorführungen haben sich im Zirkus – anders als in den Varieté- und Vaudevilletheatern – allerdings nie dauerhaft und auf breiter Front als Programmpunkt durchgesetzt. Während von den deutschen Varietés, die im Branchenblatt *Der Artist* ihr Programm annoncierten, noch 1913 gut die Hälfte im Rahmen der Vorstellung Filme zeigten, sind es von den 33 Zirkusunternehmen, die zur Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum unterwegs waren, weniger als ein Dutzend, und nur vier davon hatten nachweislich über längere Zeit Filmvorführungen im Programm: der Circus Drexler in der Saison 1899/1900, Circus Césare Sidoli von 1898 bis 1900, Circus Reiffarth 1906/1907 und der Circus Otto Mark (1907).⁵⁰ Die Gründe dafür sind zum einen beim Entwicklungsstand der kinematographischen Projektionstechnik, zum anderen bei der besonderen Programmstruktur und der institutionellen Organisation des Zirkus zu suchen. Der Plan des Berliner Zirkus Busch, die neue Erfindung gleich 1895/96 ins Programm zu nehmen, scheiterte, weil zu diesem Zeitpunkt weder die Gebrüder Lumière noch ihre deutschen Konkurrenten Max und Emil Skladanowsky in der Lage waren, bewegte Bilder in der erforderlichen Größe von fünf mal fünf Metern zu projizieren (Busch 1957, 66f). Die Leistungsfähigkeit der ersten Generation kinematographischer Apparate reichte also zumal für die großen, ortsfesten Zirkushäuser nicht aus; der am 24. Oktober 1895 in Berlin neu eröffnete Zirkus Busch fasste mit 4330 Plätzen doppelt so viele Zuschauer wie das benachbarte «Wintergarten»-Variété, wo Max und Emil Skladanowsky ihre Erfindung erstmals öffentlich präsentierten. Dass die Größe der Projektionsfläche ein Problem war, das die Durchsetzung der Kinematographie im Zirkus behindert hat, geht aus einer Annonce hervor, die 1898 W. Hagedorn, der Berliner Hersteller von Projektionsapparaten, der im März/April des gleichen Jahres an den Moskauer Zirkus Salamonsky engagiert worden war, im Branchenblatt *Der Artist* schaltete;

chen kinematographische Apparate und Filme erstmals am 21.3.1897 auf (vgl. Nr. 632); zu Hagedorns Filmangebot vgl. weiter den Bericht in *Der Artist* 722 (11.11.1898).

50 Eine Sonderstellung hatte Ferdinand Althoff, der sein Zirkusunternehmen 1901 komplett in einen Wanderkinobetrieb umwandelte – vgl. Althoff (1936, 97–102); Paech (2000).

Hagedorn preist darin einen neu entwickelten «Mégalographen» «speciell für Circus und grosse Etablissements» an.⁵¹

Der zweite Grund dafür, dass die Rolle, die der Zirkus bei der Etablierung der Kinematographie spielte, vergleichsweise bescheiden blieb, liegt in der historischen Programmstruktur insbesondere der europäischen Zirkushäuser, die sich von derjenigen der Varieté Bühnen zur Jahrhundertwende ebenso unterscheidet wie von der heutiger Zirkusunternehmen. In den meisten Varietés des deutschsprachigen Raums, die in den Branchenzeitschriften ihre Programme annoncierten, lief der Kinematograph von der Premiere im Wintergarten bis in die 10er Jahre regelmäßig als Schlussnummer.⁵² Dieser Programmplatz war in den Varietés, die als sogenannte Verzehrrtheater einen parallel laufenden Gastronomiebetrieb unterhielten (Günther 1981), bei den live auftretenden Artisten äußerst unbeliebt, da das Publikum vor Ende der Vorstellung häufig mehr mit dem Bezahlen der Speisen und Getränke als mit dem Bühnengeschehen beschäftigt war.⁵³ Die letzte Nummer der Vorstellung war daher entsprechend schwer zu besetzen. Aus dieser Verlegenheit befreite der Kinematograph die Programmverantwortlichen. Zugleich erlaubte er den Unternehmen, in Form eines «Programms im Programm» noch einmal eine Vielfalt unterschiedlicher Schauwerte zusammenzuführen und durch deren abschließende Häufung das Publikum – wie es die einschlägigen historischen Programmdramaturgien für die Schlussnummer verlangten – «in eine Stimmung [zu] versetzen, welche ihm den öfteren Besuch des Varietés als ein reelles Vergnügen erscheinen lässt.»⁵⁴

51 Annonce in *Der Artist* 711 (25.9.1898) und öfter.

52 Das bestätigen – neben den wöchentlichen Programmübersichten – die einschlägigen redaktionellen Berichte in der Branchenpresse – vgl. Oskar Geller (1907) «Kinematograph als Variété-Nummer». In: *Der Kinematograph* 21 (22.5.1907). Zudem wurden Filme von Herstellern und Vertreibern in deutschsprachigen Branchenblättern gezielt als «letzte Nummer» beworben – vgl. *Der Artist* 1091 (7.1.1906) oder *Der Kinematograph* 1 (6.1.1907).

53 Vgl. Hans Stark (1898) «Etwas über die Programm-Zusammenstellung». In: *Der Artist* 682 (6.3.1898).

54 Hans Stark (1895) «Anfangs- und Schlussnummer». In: *Der Artist* 569 (29.12.1895). In der Literatur zur Frühgeschichte des Films gehen die Ansichten zur Funktion, die der Kinematographenvorstellung als Schlussnummer zufällt, weit auseinander. Corinna Müller sieht in ihr einen Höhepunkt des Programms, der geeignet ist, das Publikum bis zuletzt auf den Plätzen zu halten (vgl. Müller 1996, 325 und 2001, 62). Charles Musser (1984, 24ff; 1990, 297f, 313) und Noël Burch (1990, 139) wiederum kommen mit Blick auf die amerikanischen Vaudeville-Theater zu einer entgegengesetzten Einschätzung. Die Filmvorführungen am Ende des Programms dienten demnach, sobald das Publikumsinteresse an dem neuen Medium gegen 1900 vorübergehend nachließ, als sogenannter «chaser», als Rausschmeißer, sorgten also dafür, dass der Saal sich rechtzeitig zum Beginn der nächsten Vorstellung leerte. Für beide Positionen finden sich historische Belege, keine lässt sich jedoch verallgemeinern. Interessant ist, dass ungeachtet der Wertung in beiden Fällen die Vorführung von Filmen übereinstimmend als

Im Zirkus war die Position, die der Kinematograph im Varieté übernahm, dagegen bereits fest durch eine andere Nummer, die sogenannte Pantomime, besetzt. Diese opulent ausgestatteten, heute weitgehend aus der Mode gekommenen Schaustücke bildeten als Mischform artistischer und theatraler Elemente im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die Hauptattraktion der großen Zirkusse, die in den urbanen Zentren ortsfeste Häuser bespielten und eigens zu diesem Zweck über eine zusätzliche Bühnenkonstruktion verfügten. Die Pantomime bot den Unternehmen Gelegenheit, zum Abschluss des Programms auf dem jeweils neuesten technischen Stand zu entfalten, was sie an Ressourcen besaßen. In der Pantomime *Zscheus – das Waldmädchen*, für die die Brüder Skladanowsky mit ihrem Bioskop als der neuesten technischen Errungenschaft verpflichtet werden sollten, ließ Busch in seinem frisch eröffneten Berliner Bau Ende 1895 300 Personen, ein 140köpfiges Corps de ballet sowie eine Unmenge von Tieren – Affen, Hirsche, Pferde, Papageien, Pfauen, Strauße und Wildschweine – auftreten. Für eine Jagdszene, in der bewaffnete Reiter einen schwimmenden Elefanten verfolgten, wurde mittels einer hydraulischen Vorrichtung der Manegenboden abgesenkt und sechs Meter tief unter Wasser gesetzt, um den indischen Ganges nachzubilden.⁵⁵

Gegenüber den kleineren Varietés, deren Programm sich ebenfalls aus artistischen Nummern zusammensetzte, die in den meisten Fällen jedoch technisch bescheidener ausgestattet waren, sorgten die Pantomimen mit ihrer überwältigenden sinnlichen Opulenz (Abb. 4) für die nötige Differenzierung des Angebots; in der Konkurrenz mit den anderen Schaukünsten bildeten sie die Geschäftsgrundlage der großen, in den urbanen Zentren ansässigen Unternehmen.⁵⁶ Gerade die großen stationären Zirkushäuser zeigten daher kaum Filme, und wenn, dann allenfalls anstelle der

praktische Lösung für ein Problem begriffen wurde, das sich aus der Programmdramaturgie des Varietés oder Vaudevilles als Form des *live entertainment* ergab: trotz der «Antipathie der Artisten gegen die Schlussnummer» (Stark *ibid.*) ein befriedigendes Ende finden zu müssen, wofür der Kinematograph offenbar besser geeignet war als eine weitere artistische *live*-Nummer.

55 Vgl. das Programmheft zu *Zscheus* (Slg. Winkler) und die Ausführungsberichte in der Branchenpresse: *Der Artist* 558 (30.11.1895, Rubrik «Vermischtes»). Das Bioskop sollte offenbar die ältere Technik der Nebelbildprojektion ersetzen, die in *Zscheus* zunächst verwendet worden war – vgl. anon. (1895) «Hamburger Brief». In: *Der Artist* 526 (10.3.1895).

56 Zum Stellenwert und der wirtschaftlichen Bedeutung der Pantomimen im Zirkusbetrieb der Jahrhundertwende vgl. A. Maar (1895) «Pantomime, Mimik, Attitude». In: *Der Artist* 533 (28.4.1895): «In den größeren Circus bildet die Pantomime eine Hauptnummer des Programms [...]»; ebenso anon. (1895) «Circus-Pantomimen». In: *Der Artist* 541 (23.6.1895), Victor Happrich (1907) «Berliner Circus-Bewegung 1807–1907». In: *Der Artist* 1149 (17.2.1907), ders. (1912) «Der heutige Circus». In: *Der Artist* 1422 (12.5.1912) und «Die Kosten eines modernen Circus». In: *Der Artist* 1475 (18.5.1913) sowie Max Larsen (1913) «Die neue Richtung». In: *Der Artist* 1459 (26.1.1913) und Busch (1957, 64).

obligaten Pantomime.⁵⁷ Bei denen, die Filmvorstellungen im Programm führten, bei Drexler, Sidoli, Reiffarth oder Mark, handelte es sich meist um mittlere oder kleine Wanderzirkusse, die vorzugsweise in Provinz- und Kleinstädten gastierten. Auch sie hielten an dieser Praxis allerdings nur dort fest, wo sie nicht mit der Konkurrenz von Varietétheatern und ortsfesten Kinobetrieben rechnen mussten.⁵⁸

Stärker als die Programmstruktur und der Stand der Projektionstechnik, zwei letztlich kontingente Faktoren, hat die Eingliederung der Kinematographie in das Programmangebot des Zirkus freilich dessen architektonische Anlage und das Wahrnehmungsdispositiv behindert, das sich in ihr materialisiert. Die Manege ist traditionell rund und in dieser Eigenschaft auf ein Spektakel ausgelegt, das von den konzentrisch um sie aufsteigenden Sitzreihen, dem sogenannten Gradin, überall gleich gut einzusehen ist. In einem derart auf Dreidimensionalität berechneten performativen Setting ist eine Projektionswand für die zweidimensionalen Filmbilder nicht unterzubringen, ohne wenigstens einen Teil des Publikums optisch zu benachteiligen. Aufführungsberichte aus den späten 1890er Jahren verweisen ausdrücklich auf entsprechende Probleme. George Gilbert, der Direktor des im englischen Norwich ansässigen Modern Circus, behalf sich 1897 damit, dass er die Leinwand «in the centre of the ring» aufspannen ließ, «where it could be seen from all parts of the house»⁵⁹, was allerdings bedeutete, dass die Hälfte der Zuschauer nur das spiegelverkehrte Abbild zu sehen bekam, das auf der Rückseite der transparenten Projektionsfläche durchschien. Die amerikanischen Zirkusunternehmen Ringling und Adam Forepaugh & Sells hatten die Filmvorführungen daher von Anfang an aus dem Manegenprogramm ausgegliedert und in

57 Ernst Rudolf Hermann Renz, der Enkel des Berliner Zirkusdirektors Ernst Jacob Renz, zeigte 1898 zum Auftakt seines Gastspiels in Amsterdam Aufnahmen von den Krönungsfeierlichkeiten der holländischen Königin Wilhelmina, die er von dem ortsanässigen Filmhändler und Varietédirektor Anton Nöggerath bezog – (vgl. «Aus dem Künstlerleben». In: *Der Artist* 710, 18.9.1898). Gleich nach den ersten Vorstellungen verschwanden die Kinematographenvorführungen jedoch wieder aus dem Programm und machten einer Pantomime als regulärer Schlussnummer Platz (vgl. *Der Artist* 710, 18. 9.1898). Im Berliner Zirkus Schumann kam der Kinematograph in der Wintersaison 1900/01 zum Einsatz, aber nicht als eigenständige Nummer wie in den Varietés, sondern als Pausenfüller im Rahmen der abschließenden Pantomime (vgl. Happprich 1900 «Berliner Brief». In: *Der Artist* 816, 30. 9.1900).

58 Vgl. dazu die Routen der Wanderzirkusse mit Filmvorführungen, soweit sie sich aufgrund der Angaben in den Branchenblättern rekonstruieren lassen: Circus Drexler (1899: Gera, Baden-Baden; 1900: Kreuznach); Circus Césaire Sidoli (1899: Zürich; 1900: Elberfeld, Hannover); Circus Reiffarth (1906: Torgau, Celle, Tondern, Itzehoe, Kiel, Schleswig, Wandsbeck, Melle; 1907: Hörde i.W., Klotho a.d. Weser., Harburg a.E., Rathenow); Circus Otto Mark (1906: Wattenscheid, Gelsenkirchen, Bremerhaven, Wilhelmshaven; 1907: Hamm i.W., Barmen).

59 Vgl. den in der *East Daily Press* erschienenen Premierenbericht – zit. nach Stacey (2003, 8).

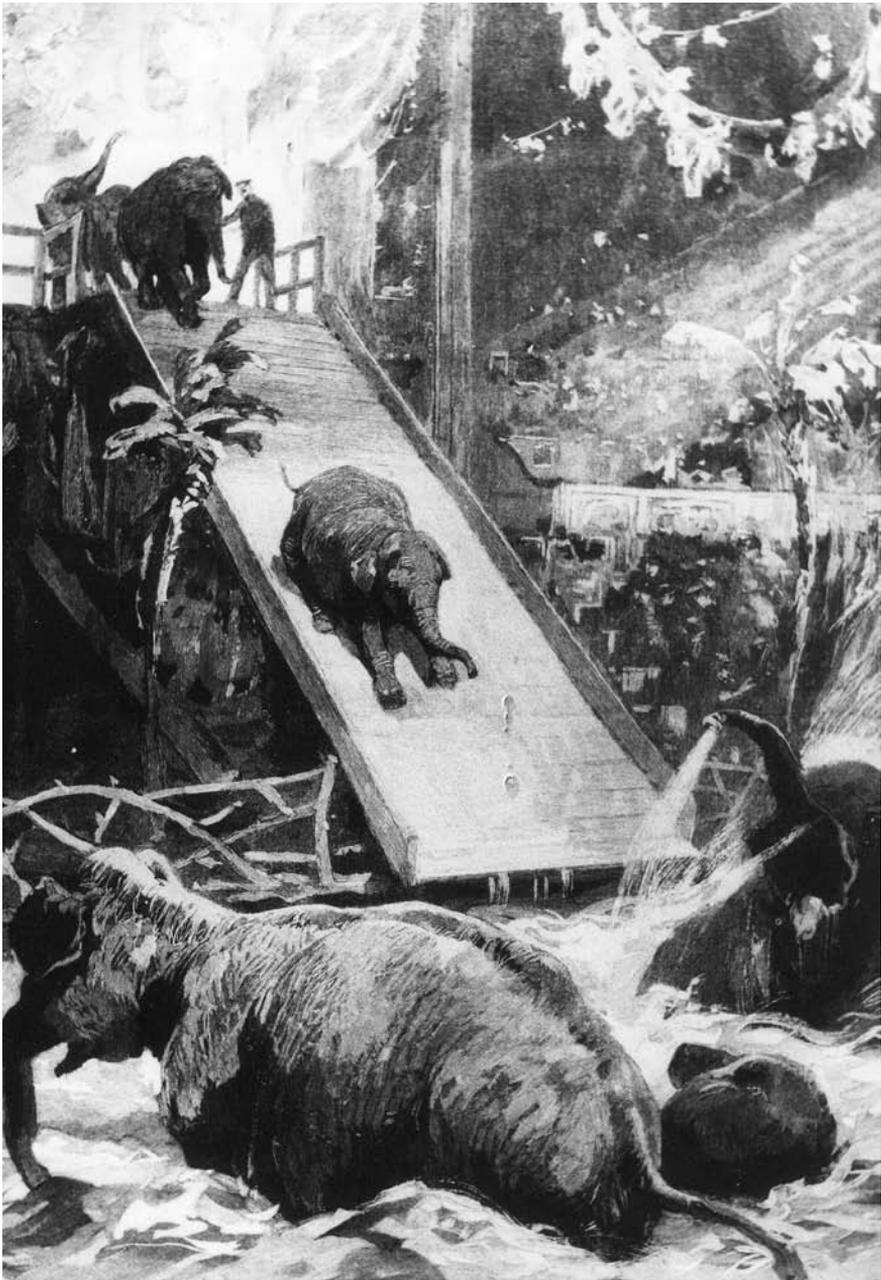


Abb. 4: Die Elefantenrutschbahn im Circus Busch, Berlin, Holzstich nach einer Zeichnung von Georg Koch, 1903

einem separaten Zelt, dem *black top* untergebracht, das im Gegensatz zum Hauptzelt, dem *big top*, aus lichtundurchlässigem Material bestand und

Teil der Side Show war, wo dem Publikum vor oder nach der eigentlichen Vorstellung für ein Extra-Entgelt Kuriositäten aus den Bereichen ‹Natur› und ‹Technik› präsentiert wurden.

Trotz der ungünstigen räumlichen Voraussetzungen erlebte der Zirkus Mitte des ersten Jahrzehnts im neuen Jahrhundert einen eigentlichen, wenn auch kurzen Boom als Spielstätte von Filmen. Das Branchenblatt *Der Kinematograph* empfahl im Frühjahr 1907 seinen Lesern vor dem Hintergrund einer massenhaften Neugründung ortsfester Kinos, zeitweise nicht genutzte Zirkushäuser für Filmprojektionen anzumieten. Sie waren in der Regel deutlich größer und luxuriöser ausgestattet als die kleinen ‹dunklen› Ladenkinos und daher besser geeignet, der aufstrebenden Branche neue, zahlungskräftige Publikumsschichten zu erschließen.⁶⁰ Außerdem standen die Bauten ohnehin einen Teil des Jahres leer, weil auch die Zirkusunternehmen, die feste Häuser besaßen, regelmäßig auf Tournee gingen, um ihr Programm nicht zu oft wechseln zu müssen. So wurden ab 1905/06 die Zirkusbauten in Stuttgart, Magdeburg, Breslau, Hamburg und Königsberg von wechselnden Kinounternehmern wie der ‹Royal Bio Compagnie› oder der Firma Hirdt aus Kaiserslautern bespielt.⁶¹

Die Praxis, ortsfeste Zirkusbauten vorübergehend als Kinotheater zu nutzen, ist auch für Frankreich überliefert. Allein in den beiden Häusern in Limoges und Rouen gastierten von 1905 bis 1907 vier bis fünf verschiedene Kinounternehmen.⁶² Mitte des Jahrzehnts tauchte im deutschsprachigen Raum überdies eine weitere zirkusaffine ‹Sonderform des ambulanten Kinos› (A. Paech [2000]) auf, der sogenannte Zelt- oder ‹Circus-Kinematograph›. In einem Chapiteau untergebracht und mit dem dazugehörigen Rollmaterial versehen, glichen sie äußerlich einem normalen Wanderzirkus (Abb. 5 und 6, wo im Hintergrund des bei einem Unwetter zerstörten Zeltes die zirkustypischen Wagen zu erkennen sind). Die Innenarchitektur ist dagegen der veränderten Zweckbestimmung angepasst. Das Gradin, die kreisförmige Anordnung der Sitzreihen, ist gegen solche ausgetauscht, die, wie in den Varietés und ortsfesten Kinobetrieben üblich, parallel zur Leinwand verlaufen. Die Projektionsfläche befindet sich an der Stirnseite der Zeltkonstruktion, die statt rund nun meist eher länglich ausfällt (Abb. 7).⁶³

60 Siehe anon. (1907) ‹Zukunftsmusik›. In: *Der Kinematograph* 19 (8.5.1907).

61 Vgl. *Der Kinematograph* 3 (20.1.1907), 19 (8.5.1907) und *Der Kinematograph* 49 (4.12.1907). Im Sommer 1913 wird selbst der fünftausend Plätze fassende Bau des Circus Busch vorübergehend zu einem ‹Riesenkino› umfunktioniert – vgl. dazu gr. (1913) ‹Der Circus Busch als Riesenkino›. In: *Der Kinematograph* 328 (9.4.1913).

62 Das geht aus den Angaben hervor, die Henri Bousquet (1996) im *Catalogue Pathé* zur Auswertungsgeschichte einzelner Produktionen macht. Eine vergleichbare Praxis fehlt in den USA, weil dort ortsfeste Zirkusbauten keine Tradition haben.

63 Vgl. dazu die ausführliche Beschreibung in Victor Happrich (1906) ‹Auf Ferien!›. In:



Abb. 5: Circus-Kinematograph der Firma Georges Hipleh-Walt, Biel, Schweiz, um 1907



Abb. 6: Von Unwetter zerstörter Schweizer Circus-Kinematograph mit Wagen im Hintergrund, 1900er-Jahre

Die mobilen Zirkuskinematographen sind, was das Programmangebot und die Organisationsstruktur angeht, genauso vom regulären Zirkus-

Der Artist 1124 (26.8.1906) und «Neues auf dem Gebiete der Kinematographen». In: *Der Artist* 1128 (23.9.1906, Rubrik «Geschäftliches»). Ebenso Paech (2000).

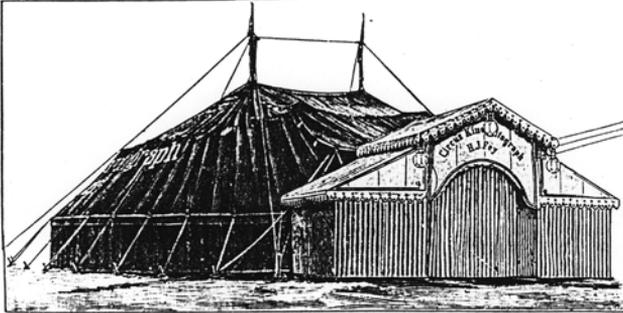
betrieb abgekoppelt wie die kinematographischen Gastspiele in den ortsfesten Häusern. In beiden Fällen werden zirkustypische Bauformen genutzt, um vorrangig Filme zu zeigen, die nicht länger in ein *live*-Programm eingebunden sind. Filmische Reproduktionen artistischer Nummern wie die, mit denen die Gebrüder Skladanowsky ihren Auftritt im «Wintergarten» bestritten hatten, sind, sofern sie überhaupt auftauchen, nur ein Programmpunkt unter vielen.⁶⁴ Die Zeltkinematographen wie die für Filmprojektionen genutzten festen Bauten gehören mithin nicht in die Geschichte des Zirkus; sie sind – vorübergehende – Erscheinungen in einem Prozess, in dessen Verlauf das Kino sich in der zweiten Hälfte der nuller Jahre aus dem Programmverbund der traditionellen Schaukünste löst und institutionell verselbständigt.

Um 1905/06 setzte in Deutschland – praktisch zeitgleich mit den USA – eine Welle von Neugründungen ortsfester Kinos ein, die ausschließlich Filme zeigten. Allein in Berlin wuchs die Zahl von 21 im Jahr 1905 auf 132 im Jahr 1907. 1912, auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung, gab es in Deutschland 3000 sedentäre Kinos – im Vergleich zu 40 Mitte des vorausgegangenen Jahrzehnts.⁶⁵ Der Boom des neuen Typs von Filmtheatern drängte die alten, ambulanten Formen der Kinematographie, die in Deutschland maßgeblich zur Etablierung des neuen Mediums beigetragen hatten (s. Garncarz 2002), zunehmend in den Hintergrund. Sobald sich die ortsfesten Kinos um 1908 auch in der Provinz durchsetzten, verschwanden die Zeltkinematographen allmählich von der Bildfläche und mit ihnen die Filme aus dem Programm der wenigen Wanderzirkusse, die bis dahin zusammen mit den Jahrmarktkinos die kinematographisch unterversorgten Kleinstädte bedient hatten. Die festen Zirkushäuser, in denen weiter

64 So liefen beim Gastspiel des Kinounternehmers Hirdt im Stuttgarter Zirkus Landschaftsaufnahmen, Sportbilder, Industriefilme und Humoresken, jedoch keine abgefilmten Varieté- oder Zirkusnummern. Das gleiche gilt für die Programme der französischen Unternehmen Mondial Cinéma und Stinson Bio, die sich anhand von Bousquet (1996) für den Zirkusbau von Rouen rekonstruieren lassen. Im «Circus-Kinematographen» H.J. Feys (vgl. oben Abb. 7) waren zwar «in wunderbarer Fülle Kunstreiter, Ballets und überhaupt alle circensischen Künste in höchster Vollendung zu sehen» (*Der Kinematograph* 33, 14.8.1907, Rubrik «Aus der Praxis»); die einzelnen Nummern sind in den Programmverzeichnissen der gleichen Ausgabe unter «Görlitz» aufgeführt und stammen zu einem guten Teil aus dem Angebot der Firma Pathé – vgl. Bousquet 1996, Nr. 1078, 1080, 1114 und 1142). Eine feste Zuordnung von Spielstätte und Programminhalten gibt es aber auch bei den Zirkuskinematographen nicht – vgl. zum Beispiel die Spielpläne des Schweizer Unternehmens von Georges Hipleh-Walt in *Der Kinematograph* 17 (24.4.1907) und 18 (1.5.1907).

65 Zu den statistischen Daten und den wirtschaftlichen Hintergründen vgl. den grundlegenden Aufsatz «Über die Entstehung des Kinos in Deutschland 1896–1914» von Joseph Garncarz (2002).

Circus-Chapiteaux für kinemat. Vorführungen
 in eigens dazu konstruierter Bau- und Machart, komplett aufstellbar mit Innendekoration und Einrichtung [wie Abbildung]



Hiefert in unübertroffener Ausführung einzig und allein

Hiefert in unübertroffener Ausführung einzig und allein

Tränkner & Würker Nachf., A.-G.,
 Zeltbau- und Verleihanstalt Leipzig-Lindenau. Zeltbau- und Verleihanstalt.

Abb. 7: Annonce für Circus-Kinematograph in *Der Artist* 1118.

Filmvorführungen stattfanden, wurden nicht selten dauerhaft in Kinos umgewandelt.⁶⁶

Wie weit die institutionelle und mediale Ausdifferenzierung zum Zeitpunkt, da der Zirkusfilm aufkam, gegenüber der anfänglichen Verflechtung des Films mit der *live*-Artistik und den traditionellen Schaugeschäften fortgeschritten war, lässt sich an der gewandelten Einstellung ihrer Betreiber ablesen. Hatten zur Jahrhundertwende Varietédirektoren gelegentlich *live*-Performances von Artisten aufzeichnen lassen, um sie nach Ablauf des Engagements im hauseigenen Kinematographen weiterzuverwenden, betrachteten sie die wachsende Anzahl eigenständiger Filmtheater und insbesondere die Kinopaläste, die ab 1908 die kleineren Ladenkinos allmählich ablösten, Anfang der 1910er Jahre als ernsthafte Bedrohung, die Gegenmaßnahmen verlangte. So beschloss der deutsche Varietédirektoren-Verband 1911 den verbandeigenen «[V]erträgen einen Passus einzufügen, dass die Produktion des engagierten Artisten noch nicht kinematographisch aufgenommen sein darf», da man befürchtete, dass «jeder Nummer

66 Der von Ernst Jacob Renz errichtete Bau in Breslau wurde im Frühjahr 1912 zu einem «Riesen-Kientopp» mit 3500 Plätzen umfunktioniert – vgl. *Der Kinematograph* 276 (10.4.1912). In Frankreich hatte die Firma Pathé bereits im Dezember 1907 den Cirque d’Hiver gekauft, um ihn fortan als Kino zu betreiben.

ein ‹grosser Teil ihres Attraktions- und Novitätswertes genommen wird, wenn sie vorher oder gleichzeitig in den Kinos› zu sehen ist.»⁶⁷

Abgefilmte Attraktionen aus dem Varieté- und Zirkusbetrieb gehörten Anfang der 10er Jahre allerdings nicht mehr zum zentralen Programmbestand der institutionell sich verselbständigenden Kinematographie. Mit dem neuen Typ von Spielstätten sind während der zweiten Hälfte des vorausgegangenen Jahrzehnts nämlich in enger Wechselwirkung auch neue Filmformate entstanden. Die Kürzestfilme, die sich nach 1895 mit Längen zwischen 15 und 60 Metern stark an den Programmkonventionen und dem Bedarf der Varietés orientierten, weichen ab 1905 zunächst den Kurz- und um 1910 den Langfilmen mit einem Umfang zwischen 700 und 1000 Metern.⁶⁸ Diese Entwicklung, die in Deutschland und den USA, den beiden seinerzeit größten Märkten, ähnlich verläuft,⁶⁹ hat Tom Gunning (1991) in einem wegweisenden Versuch der filmhistorischen Periodisierung als Übergang von einem frühen ‹cinema of attractions› zu einem der ‹narrative integration› beschrieben:

The cinema of attractions [...] bases itself on film's ability to show something. Contrasted to the voyeuristic aspect of later narrative cinema [...], this is an exhibitionist cinema, a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world to solicit the attention of its spectator. (41)⁷⁰

Wie die herkömmlichen Schaukünste, denen es institutionell und thematisch verpflichtet ist, appelliert das Kino der Attraktionen direkt an die Aufmerksamkeit und sinnliche Neugier der Zuschauer. Die einzelnen Filme stehen dabei nicht für sich, sondern werden für die Aufführung wie in Manegen- und Variétéprogrammen üblich mit anderen Nummern zu Reihen zusammengestellt, deren Verlauf sich nach den dramaturgischen Prinzipien der Variation von Inhalt und Rhythmus und der Steigerung des

67 Emil Perlmann (1912) ‹Kino-Variétés, Kino-Chantants, Kino-Concerthäuser›. In: *Der Artist* 1420 (28.4.1912). Zu der in den deutschsprachigen Branchenblättern Anfang der 10er Jahre heftig diskutierten Konkurrenz zwischen dem Kino und dem traditionellen Schaugewerbe vgl. weiter Emil Perlmann (1913) ‹Variété und Kino›. In: *Der Artist* 1470 (13.4.1913); Rudolf Huppert (1913): ‹Das Kinovariété›. In: *Der Artist* 1474 (11.5.1913); Albert Wehler (1913) ‹Kino, Sprechtheater und Variété›. In: *Der Artist* 1482 (6.7. 1913); Kurt Weisse (1913) ‹Kann der Film dem Brett gefährlich werden›. In: *Der Artist* 1471 (20.4.1913).

68 Zur Entwicklung der Filmlängen und der – wirtschaftlichen – Interdependenz von Institutions- und Formatgeschichte vgl. am Beispiel des deutschen Kinos Müller (1994) und (1998).

69 Zu den wichtigsten Unterschieden vgl. Müller (1998, 57).

70 *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (1991) geht auf Gunnings bereits in den 80er Jahren entstandene Dissertation zurück. Vgl. ebenso den in der Literatur häufiger zitierten Aufsatz ‹The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde› (Gunning 1986).

Schauwerts richtet. Dagegen entfalte das «cinema of narrative integration» in sich abgeschlossene diegetische Welten, in denen Geschichten spielen, die von Figuren mit einem psychologisch mehr oder minder komplexen Innenleben getragen werden:⁷¹

In contrast to the cinema of attractions, which accented film's ability to present a view of an event curious or astounding in itself, the story became the unifying structure of a film, the center that determined the filmic narrator's choice of elements of filmic discourse. And it is in terms of the story that the spectator understood the figures of filmic discourse presented.

(Gunning 1991, 43)

Der Zirkusfilm präsentiert den Zirkus – im Gegensatz zur Reihung einschlägiger Attraktionen im Rahmen von Nummernprogrammen – als narrativen Kosmos, als Schauplatz von Geschichten. Gleichzeitig integriert er jedoch sujettypische Attraktionen in den Erzählzusammenhang. Er ist also weder der einen noch der anderen von Gunnings Kategorien sauber zuzuordnen, sondern bildet – wie andere Genres – eine Mischung des «cinema of narrative integration» mit Elementen des alten Kinos der Attraktionen. Deren Einbindung in einen narrativen Kontext hat weitreichende Folgen für die Funktion der Nummern, den Status der Akteure ebenso wie für das Verhältnis zwischen Artist und Zuschauer und dessen Rezeption des Manegengeschehens. Dank des Mehrwissens, das die Narration dem Filmpublikum vermittelt, werden aus sujettypischen Akteuren Figuren mit einer eigenen Geschichte, die Anspruch auf empathische Teilnahme seitens der Zuschauer erheben. Die Nummern werden als Bestandteil einer fortlaufenden Erzählhandlung zu Trägern storyrelevanter Informationen. Zugleich sorgen sie für sinnlichen Mehrwert. Diese Doppelung macht den Zirkusfilm zu einem über die Grenzen des Genres hinaus film- und erzähltheoretisch interessanten Paradigma. Ich werde daher auf das Verhältnis von Narrativität und sinnlichem Exzess und auf Tom Gunnings Unterscheidung zwischen den beiden Typen von Kino, dem der Attraktionen und dem der «narrative integration» im Kapitel «Schicksale und Sensationen» ausführlich zurückkommen.

Bevor ich mich jedoch mit der Narration als Funktionskontext zirkensischer Attraktionen und Steuerungselement im Umgang mit den semantischen Optionen des Zirkuscodes beschäftige, gilt es zu klären, wo-

71 Der Begriff der Diegese bezeichnet im filmwissenschaftlichen Sprachgebrauch die Summe der Elemente – Ereignisse, Figuren, Räume etc. –, die der erzählten Welt zuzurechnen sind, unabhängig davon, ob sie audiovisuell greifbar sind oder vom Publikum mittelbar als ihr zugehörig erschlossen werden. Vgl. das Themenheft zur Diegese der *Montage AV* (2007).

her deren eingangs beschriebene Bandbreite rührt. Wie ist der Zirkus als Code beschaffen, dass er solche Deutungen zulässt? Warum eignet er sich beispielsweise für die nationalsozialistische Propaganda (*CIRCUS RENZ*) genauso wie für eine Standortbestimmung der Kunst angesichts der Folgelasten des Dritten Reiches (*ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS*, Alexander Kluge, BRD 1967/68)? Welche Arten und Typen von Zeichen umfasst er? Welche Elemente des Zirkus nehmen überhaupt eine zeichenhafte Bedeutung an? Und – so wird weiter zu fragen sein – worauf beziehen sich die Transgressionen, an denen die kulturelle Selbstverständigung sich festmacht? Von wem werden die Norm- und Grenzüberschreitungen mit welchen Mitteln vollzogen?

Ausgangspunkt für die Beantwortung dieser Fragen bildet das Modell des kanadischen Semiotikers Paul Bouissac, der in den 70er Jahren die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Zirkus auf eine kulturtheoretische Basis gestellt hat.⁷² Während der Zirkus bis dahin entweder als historisch gewachsener Verbund bestimmter performativer Routinen⁷³ oder aber als Ausdruck eines humanistischen Ideals der vollendeten körperlichen Schönheit galt,⁷⁴ begreift ihn Bouissac als eine Form der Kommunikation und Verständigung über die basalen Regeln, Kategorien, Gesetze und Konventionen, mit deren Hilfe die Welt innerhalb eines kulturellen Zusammenhangs als sinnvolles und geordnetes Ganzes wahrgenommen wird. Das Kapitel «Der Zirkus als metakultureller Code» befasst sich zunächst mit den semiotischen Grundlagen, auf die die Zirkusliteratur und die Malerei ebenso wie die alltagssprachliche Metaphorik oder die private Fantasiebildung sich gemeinsam beziehen, bevor es in «Schicksale und Sensationen» anhand des Films um eine spezifische mediale Gebrauchsform jenes kulturellen Codes geht.

72 Vgl. v.a. die Textsammlung *Circus and Culture* (1976a). Bouissac hat seinen Ansatz im Lauf der Jahre weiter ausgebaut – vgl. Bouissac (1976b), (1977), (1979), (1981), (1982), (1989), (1990), (1991) und (1995) sowie – in Bouissacs Nachfolge – Hotier (1995).

73 Vgl. Coxe (1951), ebenso Kusnezow (1970): «Der Begriff des Zirkus wird von seinem Inhalt und der daraus resultierenden spezifischen Form geprägt: Vereinigung des Verschiedenartigen zu einem Ganzen in der Manege» (10).

74 Vgl. Krause (1969), Kapitel 3 «Die Suche nach dem Schönen führt in den Zirkus»: «Der primäre Inhalt des Schönen im Zirkus besteht darin, dass hier die menschliche Natur und Psyche vorwiegend durch den körperlichen Zustand und die körperliche Leistung, die physischen, aber auch die psychischen Leistungsmöglichkeiten des Menschen in Beziehung auf sich selbst und das Tier, mit künstlerischen Mitteln dargestellt werden» (34).

Der Zirkus als metakultureller Code

A circus performance tends to represent the totality of our popular system of the world, i.e., it actualizes in one way or another all the fundamental categories through which we perceive our universe as a meaningful system.

(Paul Bouissac 1976, 7)

Transgression des Alltags

Der Zirkus gilt landläufig als Inbegriff der exotischen Gegenwelt. Dabei stellt er nur in von Grund auf gewandelter Form zur Schau, was sein Publikum aus dem eigenen Alltag bereits kennt. Die enge Bindung an die Außenwelt bleibt unauffällig, weil das gebotene Programm sich nicht direkt auf den kulturellen Kontext, sondern mittelbar auf die Regeln, Gesetze und Konventionen bezieht, die es bestimmen. Paul Bouissac (1976) spricht daher vom Zirkus als einem *meta*-kulturellen, auf die konstitutiven Elemente einer Kultur referierenden Code (7).

Sämtliche Prinzipien, die das Leben normalerweise ungefragt regeln – physikalische Gesetze, biologische Determinanten, Umgangsformen, moralische Standards – , sind im Zirkus für die Dauer einer Vorstellung außer Kraft gesetzt. Verteilt auf unterschiedliche performative Genres, leistet er damit nichts weniger als eine versuchsweise Generaltransgression der herrschenden Weltordnung: Trapezartistinnen und Schleuderbrettakrobaten entziehen sich fliegend der Schwerkraft, die ihre Zuschauer Tag für Tag am eigenen Leib als physikalische Beschränkung erfahren. Magier und Jongleure nehmen den Dingen das Trägheitsmoment, das den Umgang mit ihnen im Alltag mitunter beschwerlich macht. Hochseilakrobaten und Äquilibristen behaupten ihr Gleichgewicht unter Umständen, in denen es Ungeübte mit fatalen Folgen für Leib und Leben längst verloren hätten. Dompteure schließlich brechen biologisch determinierte Verhaltensmuster auf, indem sie Raubtiere, zu deren potenziellen Opfern sie gehören, trotz ungleich verteilter Kräfte dazu bringen, sich ihnen unterzuordnen. Selbst die Basis jeder Kultur, die Abgrenzung des Menschen vom Tier, steht in der Manege vorübergehend zur Disposition: Die unendlich biegsamen Körper

der Kontorsionistinnen, der «Schlangenmenschen», bewegen sich, wie es sonst nur Reptilien können, während Rad fahrende Affen und rechnende Pferde im Gegenzug menschliche Verhaltensweisen annehmen. Dabei kommt es allerdings nie zum wirklichen Bruch physikalischer oder biologischer Gesetze; vielmehr nutzen die Artisten diese nur so geschickt, dass der Eindruck entsteht, sie seien ihrer Wirkung enthoben.

Die meisten artistischen Fähigkeiten unterscheiden sich ihrer Art nach kaum von denen, die die Zirkusbesucher im Alltag selbstverständlich praktizieren. Er wäre kaum zu bewältigen, wenn sie nicht in einem gewissen Umfang über Eigenschaften verfügten wie Gleichgewichtssinn, Fingerfertigkeit oder Körperbeherrschung. Es ist das Übermaß, die durch jahrelanges Training erworbene Perfektion, die den Artisten auszeichnet und seine Nummer zu etwas Außergewöhnlichem macht. Aus dem stillen Abgleich mit dem eigenen, begrenzten Leistungsvermögen resultieren auf Seiten der Zuschauer Bewunderung und Staunen als dominante Erlebnisqualitäten angesichts des artistischen Manegenprogramms.

Die souveräne Überbietung der Norm durch die Artisten hat ihren Kontrapunkt im Clown, einer der komplexesten Figuren aus dem Rollenrepertoire des Zirkus. Seine Vorgeschichte reicht zurück zur volkstümlichen Stegreifkomödie, der italienischen *commedia dell'arte* und dem Karneval und umfasst mit dem Harlekin, Pulcinella, dem Pierrot der französischen Pantomime und dem deutschen Hanswurst eine Sprach- und Gattungsgrenzen überschreitende Ahnenreihe.¹ Clownerien folgen genauso wie artistische Nummern dem Prinzip der Transgression, nur dass der Clown deren Verlaufsrichtung umdreht: Statt Normen zu überbieten, unterschreitet er sie und bleibt hoffnungslos hinter den geltenden Standards zurück. Jeder Clownsakt beruht, wie Paul Bouissac (1976) anhand einer vergleichenden Analyse unterschiedlicher Nummern darlegt, auf einer «opposition between cultural norm and cultural «ab-norms»» (165), die sich quer durch alle kommunikativen Register zieht, die der Clown bedient, angefangen von seiner körperlichen Erscheinung, seiner Art zu sprechen, zu denken und sich zu bewegen, über Maske und Kostüm bis hin zu seinen Umgangsformen.

1 Zum Clown als Figur des zirkusischen Rollenangebots und seinen performativen Techniken vgl. Bouissac, «Clown Performances as Metacultural Texts» in Bouissac (1976); Bouissac (1971a, 1972a, 1972b, 1990); Tarachow (1951); Rémy (1962 und 1991); Fellini (1970); Handelman (1981); Hotier (1982); Masazumi (1983); Little (1986 und 1991), zur Vorgeschichte Willeford (1969); Nicoll (1963); Kramer (1986). Daneben hat der Clown eine eigene Literatur- und Kunstgeschichte, die sich in manchen Fällen deutlich von seinem zirkusischen Rollenklischee abhebt – vgl. dazu Starobinski (1970); Jones (1984, 14ff).

Im Vergleich zur Anmut, Eleganz und Leichtigkeit der Artistinnen und Artisten hat der Clown etwas Unförmiges und Brachiales. In ihm lebt die alte karnevaleske Tradition grotesker körperlicher Verformungen weiter, die Mikhail Bachtin in *Rabelais und seine Welt* (1987 [1965]) beschrieben hat. Wie der Körper der Karnevalsfiguren drängt der des Clowns unentwegt über seine Grenzen hinaus. Gesicht, Unterleib und Füße unterliegen einer auffälligen Tendenz zur Hyberbolisierung, die von Maske und Kostüm unterstützt wird. Augen, Mund und Nase sind so stark betont, dass die gesamte Physiognomie ins Grimassenhafte kippt. Während der Artist seinen Körper und dessen Regungen jederzeit fest im Griff hat, schlägt beim Clown die Physis bei jeder Gelegenheit unkontrolliert durch. Wenn er weint, zerfließt er förmlich in Tränen. Sein Hunger ist unbändig, und wenn er sich mit anderen prügelt, was häufig vorkommt, wachsen ihm gewaltige Beulen. Passend zu seiner ausufernden, grotesken Körperlichkeit sitzt sein Kostüm anders als das der Artisten nie richtig; immer fällt der Schnitt entweder zu eng oder zu weit aus. Selbst in seinem Verhalten Menschen und Dingen gegenüber fehlt es dem Clown am rechten Maß. Während bei artistischen Nummern Mittel und Zweck perfekt ineinander greifen, tut sich in der Clownerie zwischen beiden ein aberwitziges Missverhältnis auf. Um seine Ziele zu erreichen, wählt er gerne Mittel, die dafür schlecht taugen. Wenngleich unpraktisch im Denken und Handeln, ist der Clown hemmungslos in seinen Wünschen. Anstand, Höflichkeit, Zurückhaltung, Geduld oder Scham sind ihm fremd. Selbst vor körperlicher Gewalt, die im Alltag tabuisiert ist, schreckt er nicht zurück. Weil er rücksichtslos die sittlichen und moralischen Regeln bricht, die normalerweise dafür sorgen, dass zwischenmenschliche Auseinandersetzungen unter Kontrolle bleiben, entwickeln Konflikte, in die der Clown sich verstrickt, einen Hang zur katastrophischen Eskalation.

Die Missachtung kultureller Normen, seien es solche der Logik oder des sozialen Miteinander, macht den Clown zu einer anarchischen, subversiven Figur. Als Inbegriff der Un- oder Antikultur tritt er in der Manege regelmäßig im Verbund mit Repräsentanten geordneter Verhältnisse auf, die seine Abnormität erst voll zur Geltung bringen. Das kann der Direktor des Zirkus sein, dessen Vertreter, der so genannte Sprechstallmeister, der an seiner Stelle durch das Programm führt, oder aber das zivilisierte Über-Ich des Clowns, der Weißclown, mit dem sich der Antagonismus von kultureller Norm und abweichendem Verhalten innerhalb des einschlägigen Rollenrepertoires doppelt.² Während der gewöhnliche Clown, der August, auf

2 Zur Unterscheidung von August und Weißclown als Typen vgl. vor allem Bouissac (1976).

allen Gebieten hinter der Norm zurückbleibt, verkörpert der Weißclown als sein Antagonist deren groteske Übererfüllung. Sein Kostüm sitzt wie angegossen, seine Umgangsformen sind mustergültig, das blasse Gesicht und die reduzierte Mimik zeugen von Zurückhaltung und Strenge sich selbst und anderen gegenüber bis hin zur Asexualität und Leblösigkeit.

Versetzen die überragenden Leistungen der Artisten das Publikum in Staunen, so erfährt es, zumal angesichts der Gefahren, denen jene sich aussetzen, die Normabweichung des Clowns als komisch. Dass Clownerie und Artistik als Formen der Transgression einander gleichwohl ergänzen, wird am deutlichsten, wo beide unmittelbar aufeinandertreffen. Parodien artistischer Nummern gehören zum festen Bestand clownesker Routinen. In so genannten Reprisen versuchen sich Clowns nachträglich noch einmal an den Herausforderungen, die die abtretenden Artisten gerade mit Bravour gemeistert haben. Hinter dem offenkundigen Unvermögen der komischen Figuren, das sich bei dieser Gelegenheit zeigt, verbirgt sich letztlich dasjenige der Zuschauer, nur dass sie es in der parodistischen Überhöhung nicht als das ihre erkennen. Die Reprisen erfüllen auf diese Weise eine dramaturgische Doppelfunktion. Sie steigern rückwirkend den Respekt vor der artistischen Leistung, und sie sorgen für einen *comic relief*; sie entlasten die Zuschauer durch die krasse Unterschreitung der zuvor überschrittenen Norm von der Anspannung, in die sie die vorausgehende Nummer mit ihren Risiken und Gefahren versetzt hat, und sorgen dadurch im Sinne eines *mood-management* für den emotionalen Ausgleich, der das Publikum empfänglich macht für die kommenden Sensationen.

Der dritte Typ von Zirkusfigur schließlich, der Freak, gleicht, was seine Funktion betrifft, dem Clown. Gezeichnet von Defekten und körperlichen Missbildungen, liefern die Freaks in Gestalt von Hermaphroditen, Zwergen, Riesen, lebenden Skeletten und biologischen Hybriden wie die Clowns mit ihrer grotesk deformierten Körperlichkeit den lebenden Beweis, dass die Transgression des Alltags im Zirkus genauso gut eine andere, gegenläufige Richtung nehmen kann. Freaks stellen durch ihre abnorme Physis alles in Frage, worüber sich in der Welt außerhalb des Zirkus Normalität definiert: die Unterscheidung der Geschlechter (Hermaphroditen, Bartfrauen), die Abgrenzung des Menschen vom Tier (Affen-, Vogel-, Elefanten-, Haarmenschen), die Trennung von Leben und Tod (menschliche Skelette), die Einheit der Person (siamesische Zwillinge, Menschen mit überzähligen Gliedmassen) sowie Maßstab und Proportionen des menschlichen Körpers (Zwerge, Riesen, extrem Dicke und Spindeldürre).³

3 Zur Figur des Freaks und seiner Geschichte vgl. Fiedler (1978); Scheufl (1974); Bogdan (1988); Thomson (1996, 55ff); Adams (2001).

Die physische Überschreitung jener «desperately maintained boundaries on which any definition of sanity ultimately depends», fällt nach Leslie Fiedler (1978) umso bedrohlicher aus, als Freaks ein im Prozess der Ich-Werdung überwunden geglaubtes «secret self» verkörpern.⁴ Die Unmöglichkeit, die abnormen Erscheinungen eindeutigen Kategorien zuzuordnen – Mann/Frau, tot/lebendig, Mensch/Tier etc. –, erzeugt beim Zuschauer ein Gefühl der Angst, wenn nicht des Schreckens oder Ekels. Gleichzeitig wecken die Freaks als «secret selves» Neugier und eine Art «natürlicher Sympathie» (s. Fiedler 1978, 24). Der Betrachter findet sich ihnen gegenüber in einem emotionalen *double bind* gefangen. Die Freaks sind in ihrer körperlichen Deformation so offenkundig anders als die Zuschauerinnen und Zuschauer, dass sie diese in ihrer Normalität bestätigen. Gleichwohl bleibt immer ein letztlich nicht auflösbarer Rest von Ähnlichkeit: «the distinction between audience and exhibit, we and them, normal and Freak, is [...] desperately, perhaps even necessarily, defended, but untenable in the end» (ibid., 36). Das wiegt umso schwerer, als die Deformation der Freaks anders als die der Clowns keine Frage der Maske und der Kostümierung ist, sondern in der Regel auf pathologisch bedingte körperliche Missbildungen zurückgeht.

Dadurch entfällt für den Zuschauer die Möglichkeit, sich im Bewusstsein der Artifizialität vom Gesehenen zu distanzieren, die es ihm im Fall des Clowns erst erlaubt, dessen Unförmigkeit und anarchisches Verhalten als komisch wahrzunehmen. Zirkusbesuchern, vor allem Kindern, denen es aufgrund mangelnder Vertrautheit im Umgang mit dem zirkuseigenen Figurenrepertoire nicht gelingt, diese Distanz aufzubringen, erleben Clowns deshalb trotz des komischen Rollenimages als bedrohlich und zeigen ihnen wie den Freaks gegenüber die gleichen emotionalen Abwehrreaktionen. Nicht umsonst finden sich Freak *und* Clown im Zirkusfilm in der Rolle des Angst und Schrecken verbreitenden Monsters wieder.⁵

- 4 Vgl. Fiedler (1978, 24). Fiedlers (tiefen-)psychologischer Ansatz ist in der jüngeren Forschung heftig diskutiert worden und hat durch andere Theoriemodelle Konkurrenz erhalten. So hat die Kulturwissenschaft «freakishness» als gesellschaftliches Konstrukt entdeckt, mit dessen Hilfe ethnische, rassische, sexuelle und Geschlechterdifferenzen verhandelt und über körperliche Abnormitäten festgeschrieben werden: «By constituting the freak as an icon of generalized embodied deviance, the exhibitions also simultaneously reinscribed gender, race, sexual aberrance, ethnicity, and disability as inextricable yet particular exclusionary systems legitimated by bodily variation – all represented by the single multivalent figure of the freak. Thus, what we assume to be a freak of nature was instead a freak of culture» (Thomson 1996b, 10). Zur Diskursgeschichte des Freaks vgl. die zitierte Einleitung von Rosemarie Garland Thomson (1996b, 1–19) zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Vgl. weiter Scheufl (1974); Bodgan (1988); Thomson (1996a, 55ff); Adams (2001).
- 5 Siehe das Kapitel «Entstellte Körper».

Wegen der latenten Bedrohung, die von der eigentümlichen Transgressivität der Freaks ausgeht, erfährt diese eine besondere institutionelle Sicherung in Form einer doppelten Marginalisierung. Die Freaks bleiben für gewöhnlich Randerscheinungen innerhalb des ohnehin randständigen Milieus. Sie treten meist nicht in der Manege, sondern in separaten Side Shows⁶ abseits des Hauptprogramms auf. Neben der besonderen Beschränkung, die diese spezifische Form zirkensischer Transgressivität verlangt, liegt ein zweiter, aufführungspraktischer Grund für die institutionelle Ausgliederung in der Art von Schauwert, den die Freaks bieten. Dieser ruht, obwohl ihr Auftritt in den Side Shows nicht selten einstudierten performativen Routinen folgt, stärker auf der abnormen körperlichen Erscheinung als auf technischen Fertigkeiten, die sich in klassischen Nummernformaten verwerten lassen.

Zur Mitte des 20. Jahrhunderts verschwinden die Freaks weitgehend aus dem Zirkus – auch aus den amerikanischen Unternehmen, die sie anders als die europäischen im großen Stil beschäftigt hatten. Robert Bogdan führt in seinem Buch *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* (1988) als Grund neben wachsenden ethischen Bedenken und einer zunehmenden Verwissenschaftlichung der einschlägigen Diskurse auch das Aufkommen des Horrorfilms als Genre an, das moralisch unbedenklicher, weil mit fiktionalen Mitteln, ähnliche emotionale Register bedient wie die Freak Shows.⁷ Übrig bleiben allein die Liliputanerclowns als Zeugen der Verwandtschaft von Freak und Clown. Trotz des ungleichen Anteils, den sie historisch am Programmangebot haben, treffen Artist, Freak und Clown sich in einem entscheidenden Punkt: sie verkörpern alle eine Form des Bruchs mit kulturellen Regeln; nur Gegenstand und Modus der Transgression variieren von Fall zu Fall. Während die überschrittenen Normen beim Artisten eher physikalischer und biologischer Art sind und beim Clown vorrangig soziale Konventionen und den instrumentellen Umgang mit Dingen betreffen, verstoßen die Freaks allein durch ihre körperliche Beschaffenheit gegen das kulturelle System eindeutiger kategorialer Zuweisungen. Zusammen stehen sie als transgressive Figuren für die Möglichkeit, innerhalb des Zirkus als einer abgeschlossenen, exterritorialen Sphäre die sie umgebende Welt nach freiem Ermessen und losgelöst von sämtlichen Einschränkungen neu zu ordnen – entsprechend der Devise: «Für Circusleute ist nichts unmöglich» (Sembach-Krone 1969, 151).

6 Siehe Truzzi (1979); Adams (2001); Hartzman (2005) und die historische Artikelserie «Side-Shows» von William B. FitzGerald, teilweise wiederabgedruckt in Holland (1998, 173–187).

7 Siehe dazu das Kapitel «Entstellte Körper». Zur historischen Verbindung von Freak Show und frühem Film als Formen des «showmanship» vgl. Kember (2007).

Das wahre Leben

Es ist immer noch eher denkbar, dass während Hamlet den Polonius totsticht, ein Herr im Publikum den Nachbar um das Programm bittet, als während der Akrobat von der Kuppel den doppelten Salto mortale macht.

(Walter Benjamin 1972, 71)

[Der Zirkus] ist die einzige ehrliche, bis auf den Grund ehrliche Darbietung, die die Kunst kennt [...].

(Ernst Bloch 1973, 422)

Der eigentümliche Reiz des Zirkus rührt zu einem guten Teil daher, dass die Akteure für die versuchsweise Neuordnung der Welt mit Leib und Leben einstehen. Die Transgression des Alltags im Ring ist kein gedankliches Experiment, sondern harte, sinnlich greifbare Realität. Sie birgt als solche existenzielle Risiken für alle Beteiligten. Als kreisrunder performativer Raum ist die Manege so angelegt, dass die in konzentrischen Reihen um sie herum platzierten Betrachter sich jederzeit mit eigenen Augen überzeugen können, dass die Akteure im Ring nur über ihr körperliches Geschick verfügen, um die Gefahr zu meistern. So sehr der Zirkus als exterritorialer Bereich zur Außenwelt hin abgeschottet sein mag: in der Manege herrschen, dem Anspruch nach, absolute Transparenz und ein Ethos unbedingter Wahrhaftigkeit. Ein Hochseilakrobat oder Trapezartist, dem es «ohne Netz und doppelten Boden» nicht gelingt, in Schwindel erregender Höhe sein Gleichgewicht zu wahren, endet leicht, wenn es ihn nicht gar das Leben kostet, physisch auf Dauer beschädigt. Freaks und Clowns halten als komplementäre Programmpunkte mit ihren deformierten Körpern die Möglichkeit des Scheiterns und seine Folgen ständig präsent. Tatsächlich sind Fälle belegt, in denen Artisten, die sich ernsthafte Verletzungen zuzogen oder infolge physischer Abnutzungserscheinungen ihren Beruf aufgeben mussten, das Fach wechselten und fortan als Clowns auftraten. Entsprechende biographische Muster werden im Zirkusfilm gerne als Ausweis einer gesteigerten Schicksalsträchtigkeit des ganzen Milieus aufgegriffen.

Die ausgeprägte, durch das Moment der Gefahr potenzierte Körperlichkeit des Manengeschehens hat ihr Gegenstück in der nicht minder physischen Wirkung, die es beim Zuschauer in Gang setzt. Über sämtliche sensorischen Kanäle wird den Zirkusbesuchern versichert, dass real und echt ist, was sich vor ihnen abspielt. Sie können die Raubtiere in der Ma-

nege gleichzeitig sehen, hören und riechen; auch wenn sie sie zur eigenen Sicherheit nicht anfassen dürfen, so sind die Tiere doch zum Greifen nahe. Angesichts der gesteigerten Reizdichte des Spektakels kommt es auf Seiten des Publikums verstärkt zu somatischen Reaktionen, die nur schwer bewusst zu kontrollieren sind: die unwillkürliche körperliche Anspannung vor einem besonders schwierigen Trick, die durch entsprechenden Einsatz der Musik befördert wird;⁸ das Erschrecken, wenn er misslingt; die von spontanem Beifall begleitete Erleichterung, wenn die Artisten die heikle Phase glücklich überstehen; Äußerungen des Staunens und der Bewunderung auf halbem Weg zwischen Mimik und artikulierter Rede, die «Ahhs!» und «Ohhs», der offen stehende Mund, die aufgerissenen Augen. Jede dieser somatischen Reaktionen wird durch die kreisrunde Anlage von Manege und Zuschauerrängen über eine Art Rückkopplungseffekt verstärkt. Denn bei jeder Nummer haben die Zirkusbesucher andere Zuschauer mit im Blick, die ihnen gegenüber sitzen und auf die Vorgänge in der Manege ähnlich reagieren wie sie. Im Gegensatz zum Kino, wo der Betrachter der Leinwand gegenüber sitzt und seine Aufmerksamkeit durch die architektonische Anlage und die Abdunkelung des Saals ganz auf das Filmbild fokussiert ist, wird das Publikum im Zirkus durch die Kreisform und die optische Durchlässigkeit der Manege selbst zu einem integralen Bestandteil des Spektakels.⁹ Dessen erhöhte Reizdichte, die starke emotionale Beanspruchung durch das existenzielle Risiko, das die Performer eingehen, und der über die Architektur bewerkstelligte Zusammenschluss der einzelnen Besucher zu einer Publikumsgemeinschaft bewirkt in letzter Konsequenz, dass sich die körperlich ergriffenen Zuschauer dem Geschehen nur schwer entziehen können. Denn anders als bei einer Shakespeare-Inszenierung, die Walter Benjamin in seiner Besprechung von Ramón Gómez de la Sernas *El circo* (1917; dt. 2000) als Vergleichsmaßstab anführt, kann sich der Besucher nicht auf die beruhigende Gewissheit zurückziehen, dass die Lebensgefahr, deren Zeuge er wird, eine fiktionale Kunstfigur betrifft.

Die Aura des Echten, Authentischen, die den Zirkus umgibt, speist sich jedoch nicht allein aus dem besonderen Programmangebot; für die Artistinnen und Artisten ist die Transgression des Alltags über den Ring hinaus eine Lebensform. Sie sind Teil einer exklusiven, nach außen abgeschotteten Gemeinschaft, die Leben und Arbeit teilt. Als solche gehören sie der gesellschaftlichen Sphäre, in der ihr Publikum zu Hause ist, immer nur auf Zeit und bestenfalls am Rande an. Dieses Leben an der sozialen und topographischen Peripherie rangiert für die Zirkusbesucher als Attraktion

8 Zur Zirkusmusik als Mittel der Modulation von Zuschaueremotionen vgl. Parolari (2005).

9 Zur Architektur des Zirkus und ihrer Geschichte vgl. Dupavillon (2001).

gleichberechtigt neben dem eigentlichen Manegenprogramm und seinen performativen Transgressionen. Die Wohnwagen mit ihren bunten Schriftzügen und Emblemen, die fahrbaren Käfige, die Transportmaschinen, die rollenden Küchen – die ganzen Paraphernalien einer mobilen Existenz – sind selbst fester Bestandteil des Zirkusspektakels, das mit den Vorstellungen im Ring nur seinen Höhepunkt erreicht.

Im Gegensatz zur Schaulust, an die das Manegenprogramm appelliert, kommt die Neugier, mehr über das Leben hinter den Kulissen zu erfahren, allerdings notorisch zu kurz. Die rechteckig oder im Kreis um Zelt und Stallungen gruppierten Wagen des unternehmenseigenen Fuhrparks, riesige Schmuckfassaden und andere Sichtblenden schließen das Zirkusgelände nach außen ab, so dass es den Blicken Fremder weitgehend entzogen ist. Mit einiger Wahrscheinlichkeit verläuft das Leben hinter den Absperrungen nicht viel anders, als es die Zirkusbesucher vom eigenen Alltag gewohnt sind, doch ist darüber kein gesichertes Wissen verfügbar. Das offenkundige Missverhältnis zwischen der sinnlichen Opulenz, die den Besucher der Vorstellung erwartet, und den spärlichen Informationen, die aus der Welt hinter den Kulissen nach außen dringt, sorgt dafür, dass das Zirkusmilieu Gegenstand fortwährender Neugier, der Mutmaßung, wilden Fantasiebildung und Mystifikation bleibt. Die Unternehmen selbst haben ein vitales Interesse daran, diese produktive Spannung und Unwissenheit beim Publikum aufrechtzuerhalten, indem sie sich rar machen, mit Blick auf die verfügbaren Informationen wie auf die zeitliche Präsenz am jeweiligen Ort. Selbst Truppen mit ortsfesten Spielstätten gehen regelmäßig auf Reisen.¹⁰

Obwohl der Aufstieg des Zirkus im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert eng mit der modernen westlichen Industriegesellschaft verbunden ist,¹¹ behält er durch die ostentative Einheit von Leben und Arbeit einen Zug ins Vormoderne. Zwar sind insbesondere die großen Häuser des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hochprofitable Wirtschaftsunternehmen, die ihren Besitzern zu gesellschaftlichem Ansehen und beachtlichem Wohlstand verhelfen; Ernst Jacob Renz besaß zum Ende seiner Laufbahn ein Vermögen von mehreren Millionen Mark und führte den Titel eines «Königlich Preussischen Commissionsraths».¹² Von den negativen Begleiterscheinungen des neuen kapitalistischen Wirtschaftssystems – der Arbeitsteilung, der zunehmenden Rationalisierung und Entfremdung – scheint der Zirkus dagegen ausgenommen.

10 Siehe Sembach-Krone (1969, 99).

11 Siehe u.a. Günther/Winkler (1986, 61ff) und Stoddart (2000, 48–64).

12 Siehe Saltarino (1895); Halperson (1926, 91–106); Günther/Winkler (1986, 43–77); ebenso das Kapitel «The Circus as Big Business» in Davis (2002, 39ff).

Auch innerhalb der Geschichte der Unterhaltungsindustrie behauptet er eine Sonderstellung. Mit der Verknüpfung von Reitvorführungen, komischen Einlagen und artistischen Jahrmarktsattraktionen zu einem eigenständigen Programmformat schuf der ehemalige britische Kavallerist Philipp Astley um 1870 zwar eine der ersten Formen des modernen *mass entertainment*,¹³ und bis ins frühe 20. Jahrhundert gehörte der Zirkus technisch zum Fortschrittlichsten, was das Schaugeschäft zu bieten hatte.¹⁴ Anders als das Kino beruht er jedoch nicht auf den Techniken der massenmedialen Reproduzierbarkeit, die im 20. Jahrhundert der Unterhaltungsindustrie zum Durchbruch verhelfen. Der Zirkus hält sich gewissermaßen in der Schwebe zwischen älteren Formen volkstümlicher Vergnügen wie dem Jahrmarkt oder dem Karneval, wo eine Trennung zwischen Zuschauern und Akteuren noch kaum besteht, und dem durchindustrialisierten Unterhaltungsgeschäft, das die beiden Rollen infolge wachsender medialer Nutzungsketten zunehmend entflieht.¹⁵

Zirkusunternehmen pflegen dieses vormoderne und vorindustrielle Moment, indem sie sich gerne als Familienverband mit entsprechender Namensgebung präsentieren – Zirkus Renz, Zirkus Busch, Zirkus Knie, Stey oder Althoff – , als seien sie eher lebenspraktische als wirtschaftliche Konglomerate, wobei die verwandtschaftlichen Bindungen nicht zwingend biologischer Natur sind.¹⁶ Zirkusfamilien wie Krone, Busch oder Sarrasani haben den Fortbestand ihrer Unternehmen und der dynastischen Linie bei Bedarf mit Hilfe von Adoptionen sichergestellt. Das Moment des Familiären, Vormodernen und Antiindustriellen gewinnt noch an Bedeutung, sobald der Zirkus sich in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts zunehmend zu einem Gegenstand der Nostalgie und einem Vergnügen entwickelt, das sich vorrangig an Kinder und solche Erwachsene richtet, für die Zelt und Manege biographische Erinnerungsorte sind – auf beides, die Nostalgie und ein kindliches Publikum, ist der Zirkus ursprünglich nicht angelegt.

Für den Zirkusfilm als Erzählformat bilden die Zusammenlegung von Leben und Arbeit im Zeichen quasi-familiärer Verbundenheit und die der Fantasieproduktion förderliche Abschottung des Milieus nach außen gera-

13 Zu den britischen Anfängen des Zirkus vgl. Stoddart (2000, 13–33); Günther/Winkler (1986, 10–21); Kusnezow (1970, 7–20).

14 Siehe etwa die Einführung der Gasbeleuchtung im frühen und der Elektrizität Mitte des 19. Jahrhunderts (Stoddart 2000, 34ff) oder die Integration der neu erfundenen Fahrräder und Automobile in die Manegenprogramme des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

15 Zur Unterscheidung zwischen der traditionellen *folk* und der industriellen *mass art* vgl. MacDonald (1957) sowie Feuer (1993), Kap. «1. Mass Art as Folk Art».

16 Zur Doppelfunktion, die die Familie «as a social basis of organization and labor, and as an image performed» im Zirkus übernimmt, siehe Carmeli (1991, 258).

dezu ideale Voraussetzungen. Die Produzenten können davon ausgehen, dass das Kinopublikum den Zirkus kennt, jedoch wenig Genauer über ihn weiß und sich daher umso bereitwilliger auf Geschichten einlassen wird, die ihm Einblick in Bereiche versprechen, die ansonsten tabu sind. Zudem schafft die familienähnliche Situation ein Netz sozialer Bezüge, in dem Berufliches und Privates sich permanent überlagern. Deren Verquickung garantiert ein hohes Konfliktpotenzial, während der Zirkus gleichzeitig einen räumlich überschaubaren Rahmen für dessen Entfaltung bietet.

Freiheit und Begrenzung: Unterhaltung

[...] der Cirkus [ist] wahre und reine Unterhaltung [...],
eine Unterhaltung, die nichts weiter ist als Unterhaltung,
Unterhaltung um der Unterhaltung willen.
(Ramón Gómez de la Serna 2000 [1917])

Die Freiheit bedeutet, dass der Zuschauer das für
Unterhaltung hält, was wir ihm bieten.
Dieses selbst braucht aber nicht Unterhaltung zu sein.
(Zirkusdirektorin Leni Peickert in Alexander Kluges Film
ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS, 1967/68)

Die Überschreitung kultureller Normen, wie sie im Zirkus betrieben wird, ist im Kern ein revolutionäres Unternehmen. Regeln und Gesetze, die das Leben ansonsten fraglos bestimmen, scheinen mit einem Mal hinfällig. Gleichzeitig herrscht zwischen Publikum und Performern stillschweigendes Einverständnis darüber, dass die in der Manege vollzogenen Transgressionen ungeachtet ihres revolutionären Potenzials nicht auf dauerhafte Neuordnung der Verhältnisse zielen, sondern eine besondere Form der Unterhaltung darstellen.

Beim Versuch, theoretisch zu fassen, was über das vorwissenschaftliche Einverständnis der beteiligten Parteien hinaus Unterhaltung ausmacht, orientieren sich die meisten älteren Erklärungsmodelle einseitig an der materialen Beschaffenheit der Artefakte, die Gegenstand der Unterhaltung sind, oder aber am Gebrauch, den die Rezipienten davon machen. Unterhaltung erscheint so wahlweise als reines Rezeptionsphänomen oder aber durch bestimmte Produkteigenschaften definiert. Wo die Gratifikationen im Vordergrund stehen, die Unterhaltung dem Rezipienten verschafft, reduziert sich die Funktion der Artefakte tendenziell auf die eines bloßen Stimulus, der ungeachtet der besonderen materialen Eigenschaften

dazu dient, die Adressaten in eine besondere Stimmung (*mood*) zu versetzen oder aber Anlass für ein beliebig breites Spektrum von Gebrauchsformen zu bieten. Beschränkt sich die Analyse umgekehrt allein auf die materialen Eigenheiten des Angebots, gerät die Vielfalt der Bedeutungen aus dem Blick, die die Produkte der Unterhaltungsindustrie im Zuge ihrer Aneignung durch unterschiedliche Gruppen von Rezipienten annehmen. Vor allem dieser zweite, pragmatische Aspekt der Unterhaltung hat in den vergangenen Jahren durch die britischen *cultural studies* und die von ihnen mitbegründete Tradition der *audience research* ausgehend von Morley (1980) und Hall (1992) eine massive Aufwertung erfahren.

Um die möglichen Defizite beider, der rezeptions- wie der angebotsorientierten Erklärungsmodelle zu vermeiden, hat Hans-Otto Hügel (2006) im Rahmen seiner Theoriegeschichte der Unterhaltung vorgeschlagen, die unterschiedlichen Aspekte zu verklammern und

die Unterhaltung als eine auf besondere Weise gesellschaftlich und historisch gerahmte Haltung und Kommunikationssituation zu begreifen, was gleichzeitig den Verzicht einschließt, einen substanziellen Begriff der Unterhaltung zu gewinnen, gleichgültig ob durch ihn bestimmte Gratifikationen oder bestimmte Eigenheiten der Artefakte oder Produktionsweisen und -formen herausgestellt werden. (32)

Wenn aber, wie Hügel betont, Unterhaltung eine Frage des kommunikativen Settings ist, woran macht sich im besonderen Fall des Zirkus der Unterhaltungscharakter fest? Wodurch wird den Rezipienten signalisiert, dass die Über- und Unterschreitung kultureller Normen als Unterhaltung und nicht etwa als politischer, moralischer oder justizialer Akt zu begreifen ist? Wie muss die radikale Transgression des Alltags beschaffen sein, dass sie, statt Verunsicherung auszulösen, als angenehm erfahren wird? Auf welche Art von Rezeption ist umgekehrt das Angebot ausgelegt, das der Zirkus seinem Publikum macht? Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Beschaffenheit des Angebots und Formen der Rezeption ist schließlich um die nach dem spezifischen Bezug zu erweitern, in dem der Zirkus als Unterhaltung zur Welt steht, in der seine Besucher leben. Wenn diese drei Aspekte im Folgenden getrennt erörtert werden, so geschieht dies allein aus heuristischen Überlegungen. Tatsächlich sind Angebot, Rezeption und Weltbezug wechselseitig voneinander abhängige Parameter; erst ihr Zusammenspiel bestimmt, was den Zirkus als Unterhaltung ausmacht. Nicht alles, was für ihn gilt, gilt dabei notwendig für die Unterhaltung insgesamt. In den späteren Kapiteln wird zunächst am Zirkusfilm zu prüfen sein, ob und wie weit sich die am Zirkus als einer Frühform des modernen *mass entertainment* gewonnenen Ergebnisse modellhaft verallgemeinern lassen.

Den älteren, angebotsorientierten Erklärungsmodellen zufolge, die sich von der Kritischen Theorie herleiten und den vorwissenschaftlichen Diskurs bis heute mitbestimmen, bedient Unterhaltung ein Bedürfnis der Rezipienten, aus dem eigenen, als notorisch defizitär empfundenen Alltag auszubrechen, indem sie kompensatorisch Ersatzwelten anbietet, die vergleichsweise einfach strukturiert, entsprechend leicht kognitiv zu bewältigen sind und Wünsche erfüllen, die ansonsten offen bleiben. Nach dieser Deutung bestünde die Unterhaltungsfunktion des Zirkus in erster Linie darin, im Rahmen der Manegenperformance Beschränkungen aufzuheben, denen das Leben der Besucher unterliegt. Das stimmt allerdings nur halb. Dass der Zirkus als Unterhaltung erfahren werden kann, beruht nämlich genauso sehr darauf, dass die Überschreitung von Regeln und Grenzen in ihrer Tragweite systematisch beschränkt wird, und zwar semantisch, organisatorisch, dramaturgisch sowie in Raum und Zeit.

Die Neuordnung der Welt im Ring bleibt – und darin liegt ihre radikalste Beschränkung – notwendig formal. Denn zum einen bezieht der Zirkus sich als *metakultureller* Code immer nur auf Regeln und Prinzipien allgemeiner Art, nicht aber auf die besonderen Umstände, unter denen sie im Alltag zum Tragen kommen. Zum anderen setzt sich der Code praktisch durchgängig aus nur schwach semantisierten Zeichen zusammen. Was immer eine Zirkusvorstellung kommuniziert, macht sich vorrangig an Farben, Gerüchen, Tönen, Rhythmen, an Bewegungsmustern, der Textur und dem Zuschnitt von Kostümen oder der Interaktion zwischen Mensch und Tier fest. Explizitere Formen der Kommunikation wie die Sprache spielen neben der Fülle der synästhetisch sich potenzierenden Reize nur eine untergeordnete Rolle. Hierfür gibt es historische Gründe. Als nämlich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Großbritannien die ersten modernen Zirkusunternehmen entstanden, war ihnen mit Rücksicht auf die wirtschaftlichen Interessen der Theaterbühnen verboten, gesprochene Dialoge zu verwenden.¹⁷ Diese konzessionsrechtlichen Bestimmungen wurden später zwar gelockert, waren aber mit dafür verantwortlich, dass sich der Zirkus an der Wende zum 19. Jahrhundert vom traditionellen Sprechtheater löste, das Philipp Astley, dem Begründer des modernen Zirkuswesens zunächst noch als Modell vorschwebte, um sich zu einer eigenständigen Institution zu entwickeln, die bis heute weder an eine bestimmte Bildungsschicht noch an nationalsprachliche Grenzen gebunden ist.¹⁸

17 Vgl. Stoddart (2000, 16ff); Günther/Winkler (1986, 16ff).

18 Einzelne theatrale Elemente wie die Pantomimen haben sich bis ins frühe 20. Jahrhundert im Programm des Zirkus halten können. Die Geschichte der Wechselwirkung zwischen den beiden Institutionen ist bislang erst in Ansätzen erforscht – siehe dazu Saxon (1975); Fahrner (1978); Coxe (1980); Amiard-Chevrel (1983).

Die Beschränkung der Transgression durch die semantische Offenheit des verwendeten Zeichenmaterials setzt sich in der organisatorischen Struktur des Zirkusbetriebs fort. Im Rahmen der Manegenperformance werden zwar permanent Normen überschritten, deren Bruch folgt jedoch klaren Regeln. Die einzelnen Nummern sind fest bestimmten Genres zugeordnet, mit denen das Publikum vorab vertraut ist. Das Gleiche gilt für das Rollenrepertoire. Die Akteure mögen von Programm zu Programm wechseln, die Rollen, in denen sie auftreten, sind jedoch weitgehend stereotypisiert. Jede Figur, ob Clown, Dompteur, Schulreiterin oder Hochseilakrobat, ist für eine bestimmte Art von Transgression zuständig. Dank der Standardisierung von Rollenrepertoire und Programmangebot findet sich das Publikum in unterschiedlichen Vorstellungen mühelos zurecht, obwohl das Regelsystem, das den realen Alltag organisiert, außer Kraft gesetzt ist. Der hohe Grad an figuren- und genrespezifischen Invarianten sorgt auch dafür, dass selbst wenig anspruchsvolle Nummern ihren Zweck innerhalb des Programmkontextes erfüllen, solange die technischen Mängel nicht zu offensichtlich sind. Zudem sind die Figuren meist in eine nach außen klar erkennbare soziale Hierarchie eingebunden, die von den einfachen Zirkusdienern, Requisiteuren und Tierpflegern über die Clowns und Artisten zum Oberhaupt des Unternehmens, dem Direktor oder der Direktorin, aufsteigt und dadurch für einen weiteren Ausgleich zum forcierten Bruch von Normen innerhalb der Manege sorgt.

Die Verlaufsform der Nummern liegt ebenfalls weitgehend fest. Unabhängig von der Genrezugehörigkeit durchläuft jeder Zirkusakt eine feste Abfolge dramaturgischer Stadien. Aufbauend auf Vladimir Propps Morphologie des Märchens und Julien Greimas' Aktanten-Modell zur Analyse narrativer Strukturen, dem zufolge jede Erzählung eine Reihe von Prüfungen darstellt, die der Protagonist zu bestehen hat, unterscheidet Paul Bouissac fünf verschiedene Abschnitte einer Nummer:¹⁹ Der Artist wird zunächst vom Direktor oder dem *ring master* unter Angabe von Namen und Genrezugehörigkeit der Nummer angekündigt und betritt die Manege («identification of the hero»). Nachdem er das Publikum mit einer kurzen Verbeugung oder einer Armbewegung begrüßt hat, macht er es auf einem technisch zunächst einfachen Niveau mit der Herausforderung vertraut, die im Lauf der Nummer zu bewältigen sein wird: das eigene Gleichgewicht oder das eines Partners zu wahren oder eine Gruppe von Tieren dazu zu bringen, bestimmte Bewegungs- und Verhaltensmuster zu zeigen («qualifying test»). Dafür genügt, dass der Dompteur die Tiere ei-

19 Siehe «The Circus as Multimedia Language». In: Bouissac (1976, 10–27, insbesondere 23ff).

nige Male im Kreis laufen und auf ihren Podesten Platz nehmen lässt oder die Akrobatin das hohe Seil ein erstes Mal überquert.

In der dritten Phase, von Bouissac als «main test» bezeichnet, muss der Artist unter erschwerten Bedingungen weitere Prüfungen bestehen. Die technischen Anforderungen nehmen zu. Jongleure steigern die Anzahl der Objekte, die sie gleichzeitig in Bewegung halten müssen, oder wechseln zu solchen, die schwieriger zu handhaben sind, etwa von gewöhnlichen Keulen zu brennenden Gegenständen. Dompteure müssen mehr Tiere bei komplexeren und gefährlicheren Manövern unter Kontrolle behalten. Gleichzeitig nimmt die Zahl der Hilfsmittel, der «helpers» (Bouissac/Greimas) ab, die für eine erfolgreiche Bewältigung der Tests zur Verfügung stehen. Die Artisten verzichten freiwillig auf sensorische und motorische Kontrollkompetenzen, indem sie sich die Augen verbinden oder die Hände fesseln lassen, suchen den unmittelbaren physischen Kontakt mit den Raubtieren, die sie zunächst mit Stock oder Peitsche auf Distanz gehalten haben, oder lassen das rettende Netz unter dem Trapez abbauen.

Ein letzter, besonders schwieriger Trick gibt den Akteuren abschließend Gelegenheit, den vollen Umfang ihres Könnens unter Beweis zu stellen («glorifying test»). Das Publikum quittiert den erfolgreichen Abschluss der Nummer, der nach einer Phase der Verunsicherung die Rückkehr zum Zustand der relativen Ruhe und Stabilität bedeutet, am Ende mit Applaus («public acknowledgment»). Clownsnummern folgen dem gleichen dramaturgischen Muster, nur dass zu Beginn anstelle der technischen Herausforderung ein Missverhältnis etabliert wird – zwischen dem Clown und seinem Partner oder einem Ziel und den verfügbaren Mitteln –, aus dessen Zuspitzung die Nummer ihre komische Wirkung bezieht.

Jeder einzelne Akt ist gleichzeitig in einen übergeordneten Zusammenhang, den Programmkontext, eingebunden, dessen Aufbau seinerseits streng geregelt ist. Im Übergang von einer Nummer zur nächsten werden die Genrezugehörigkeit, das Tempo und emotionale Register variiert, das die einzelnen Programmpunkte bedienen: Komische Nummern folgen auf spannende, schnelle auf langsamere usw. Parallel dazu nehmen nach dem komplementären Prinzip der Steigerung der technische Schwierigkeitsgrad und der Schauwert der Darbietungen zu, um in einer Schlussnummer zu gipfeln, die alle bisherigen Programmpunkte überbietet.²⁰

20 Zum Programmformat und seiner Dramaturgie siehe Althoff (1982, 51ff); Hans Stark (1898) «Etwas über die Programm-Zusammenstellung». In: *Der Artist* Nr. 682 (6.4.1898) sowie – bezogen auf den frühen Film im Kontext der traditionellen Schaukünste – das *KINtop*-Heft *Kinematographen-Programme* (2002), darin insbesondere den Beitrag von Nico de Klerk («Das Programmformat: Bruchstücke einer Geschichte»).

Dass für die einzelne Manegeperformance wie für das komplette Programm feste dramaturgische Gesetze gelten, hilft das transgressive Potenzial genauso zu kanalisieren und in seiner Tragweite zu beschränken wie die schwache Semantisierung des verwendeten Zeichenmaterials und die Standardisierung des Rollen- und Nummernrepertoires. Hinzu kommt, dass die versuchsweise Neuordnung der Welt durch den Zirkus auch in Raum und Zeit strikt begrenzt bleibt. Das Gelände, auf dem das Unternehmen steht, ist durch Wagen, Zäune und Schmuckfassaden abgeschottet (Abb. 8 und 9), so dass der Zirkus als exterritorialer Bereich jenseits des Alltags markiert ist. Um Zugang zu ihm zu erhalten, müssen die Besucher – ähnlich wie bei einem religiösen Ritual – einen Prozess der gestaffelten Initiation durchlaufen und eine Reihe von Schranken passieren – den Eingang zum Zirkusgelände mit den Kassenhäuschen, den Durchgang zum Hauptzelt, die vorgelagerte Kartenkontrolle –, bevor sie schließlich zur Manege, dem Schauplatz der Transgression, vordringen. Selbst dann bleibt eine letzte, unüberwindliche Schranke bestehen, nämlich der Ring, auch Piste genannt, der die Manege vom Zuschauerraum separiert.

Während die Besucher von Jahrmärkten und Vergnügungsparks die Transgression des Alltags auf Autoscootern, Riesenrädern oder Achterbahnen am eigenen Leib erleben, findet im Zirkus also eine Art Aufgabenteilung statt. Die Norm- und Grenzüberschreitung wird an professionelle Akteure delegiert, die dafür ausgebildet sind und für ihre Leistungen bezahlt werden. Unabhängig davon, ob sich der Besucher auf die Rolle des Zuschauers beschränkt oder wie bei den erwähnten Jahrmarktsvergnügen selbst Normen und Grenzen überschreitet, hat die Transgression in beiden Fällen einen ähnlichen emotionalen Effekt. Der Verlust von Sicherheit und deren Wiedererlangung erzeugt jeweils, wie von Michael Balint beschrieben, ein Gefühl der Angstlust.²¹ Der Zirkus schafft durch die Rollenteilung und die klare architektonische Trennung vom performativen Raum jedoch ein Moment von Distanz, die es dem Besucher ermöglicht, sich noch rückhaltloser dem *thrill* hinzugeben, weil er von der Unsicherheit und Gefahr, die den Nervenkitzel auslöst, physisch nicht unmittelbar betroffen ist. Er verhält sich, in Balints Terminologie, «oknophil» (von griechisch *ὀκνέω* für «sich scheuen, zögern, sich anklammern», vgl. Balint 1972, 22), sofern er gegenüber dem transgressiven Geschehen im Ring als nicht aktiv Teilnehmender an einem Zustand relativer Sicherheit festhält.

21 Siehe Balint (1972, 21ff). Balint nennt für die Angstlust drei «grundlegende[...] Züge», nämlich «die objektive äußere Gefahr, welche Furcht auslöst, das freiwillige und absichtliche Sich-ihr-Aussetzen und die zuversichtliche Hoffnung, dass alles doch gut enden wird» (21).



Abb. 8: Zirkus Strassburger, Ende 1920er Jahre



Abb. 9: Zirkus Aeros, Kiew, 1987

Parallel zu den topographischen Restriktionen sind der Transgression auch zeitliche Grenzen gesetzt, und zwar durch die limitierte Dauer der einzelnen Vorstellung wie durch den Tourneebetrieb. Jedes Manegenprogramm ist nach zwei, höchstens drei Stunden vorbei; dann wird das Publikum wieder in den Alltag entlassen. Außerdem ziehen die Unternehmen nach ihrem Gastspiel weiter, ohne vor Ort dauerhafte Spuren zu hinterlassen. Alles,

was von der als *live performance* vollzogenen Neuordnung der Welt übrig bleibt, sind die Erinnerungen und Fantasien, die sich bei den Besuchern mit dem vorübergehenden Ausnahmezustand verbinden. Die nomadische Existenz der meisten Zirkusunternehmen rührt also nicht, wie vielfach angenommen, allein von der wirtschaftlichen Notwendigkeit, für ein gleichbleibendes (Programm-)Angebot durch den Ortswechsel eine ständig neue Nachfrage zu schaffen. Das Reisen ist, wie Yoram S. Carmeli anhand seiner ethnologischen Feldstudien zum britischen Wanderzirkus der 70er Jahre belegt, ein integraler Bestandteil der Performance. Dass der Zirkus heute hier und morgen schon woanders ist, hilft – wie seine räumliche Abschottung – für die Transgression einen exterritorialen Bereich zu kreieren:

the arrival of the circus embodies or alludes to a mode of existence or an ontological state [...] beyond the bracketed reality of everyday life (that order which the circus both temporarily implies, reverses and reconfirms by excluding itself from it).
(Carmeli 1987b, 239)²²

Bei aller Begrenzung liegt in der Über- und Unterschreitung kultureller Standards durch die Artisten und Clowns freilich ein unverkennbar utopisches Moment. In der exterritorialen Sphäre des Zirkus scheint mit einem Mal möglich, was unter normalen Umständen unvorstellbar ist: Raub- und Beutetiere zeigen sich entgegen ihrem biologischen Rollenverhalten friedlich vereint. Lebensgefährliche Situationen werden mit spielerischer Leichtigkeit bewältigt. Die Verfügungsgewalt des Menschen über die widerstrebende Natur, ob in Gestalt der eigenen Physis oder von wilden Tieren, erreicht ungeahnte Ausmaße. Leblose Gegenstände verlieren in den Händen des Jongleurs alles, was ihnen im Alltag an Trägheit anhaftet. In diesem utopischen Moment macht Richard Dyer (1992) einen Grundzug der Unterhaltung aus, «its central thrust» (18). Dyer revidiert damit die im Kontext der Kritischen Theorie vertretene These, allein der autonomen Kunst eigne ein utopisches Potenzial, während die Unterhaltung als Produkt einer kapitalistisch organisierten Industrie den Rezipienten aufzwingt, was sie im Interesse der herrschenden Schicht und des Status quo zu wünschen haben: «it [entertainment] is not *just* what show business, or <they>, force on the rest of us, it is not simply the expression of eternal needs – it responds to real needs *created by society*» (ibid., 24). Indem sie bestimmte Wünsche erfüllt und andere nicht, definiert Unterhaltung allerdings gleichzeitig, wie Dyer einräumt, was legitime gesellschaftliche Bedürfnisse sind. Ihr Verhältnis zur sozialen Realität ist entsprechend komplex:

22 Zur nomadischen Existenz des Zirkus vgl. weiter Carmeli (1988); Bouissac (2000).

Just as it does not simply 'give the people what they want' (since it actually defines those wants), so, as a relatively autonomous mode of cultural production, it does not simply reproduce unproblematically patriarchal-capitalist ideology. Indeed, it is precisely on seeming to achieve both these often opposed functions simultaneously that its survival largely depends. (*ibid.*, 18)

Unterhaltung vereinigt nach Dyer die widerstreitenden Interessen, indem sie den Utopismus von der inhaltlichen auf eine emotionale Ebene verlagert. Sie bietet keine politischen oder sozialen Alternativen, verschafft dem Publikum jedoch einen Eindruck davon, wie sie sich anfühlen würden. Dyer unterscheidet fünf Kategorien der utopischen Sensibilität – *abundance*, *energy*, *intensity*, *transparency* und *community* – und ordnet ihnen komplementär fünf Arten gesellschaftlich bedingter Mangelerfahrung zu: *scarcity*, *exhaustion*, *dreaminess*, *manipulation* und *fragmentation*.

Der Zirkus bedient als Urform des modernen *mass entertainment* alle von Dyer aufgeführten utopischen Erlebnisqualitäten: Indem sie Auge, Ohr, Geruchs- und Tastsinn gleichzeitig ansprechen, vermitteln Manegenperformances einen Eindruck überwältigender sinnlicher Opulenz (*abundance*). Die Kostüme und Requisiten, die Beleuchtung und die obligate Orchesterbegleitung sind alle darauf ausgelegt, das Gefühl des sensorischen Überflusses zu steigern. Bei der Wahl der Farben dominieren die satten, kräftigen Töne – Rot, Blau, Gelb, Gold, Silber –, bei den verwendeten Stoffen und Materialien solche, die leuchten und glitzern, das Licht, das von den Scheinwerfern auf sie fällt, in den Zuschauerraum zurücklenken. Das Licht spielt überhaupt eine wichtige Rolle: Leuchtgirlanden und mit Glühbirnen besetzte Schmuckfassaden markieren bei einbrechender Dunkelheit die festliche Präsenz des Zirkus im 'grauen' Alltag. Auch Tiere werden mit Federbüschen, üppig bestickten Satteldecken und Quasten geschmückt, um ihre Erscheinung noch imposanter und prächtiger zu machen.

Die zweite ins Utopische weisende Sehnsucht, die der Zirkus bedient, betrifft den menschlichen Energiehaushalt (*energy*). Der Körper, dessen Ressourcen die Zirkusbesucher tagtäglich als begrenzt und endlich erfahren, erweist sich in der Manege nach Belieben dehn- und belastbar. Das ganze Programm ist getragen von unbändiger kinetischer Energie. Stillstand und Erschöpfung scheinen undenkbar. Selbst die größten körperlichen Anstrengungen sind den Akteuren nicht anzumerken. Was darauf hindeutet – die gesteigerte Atemfrequenz oder ein unwillkürliches Verziehen des Gesichts – wird unterdrückt und mit einem souveränen Lächeln oder einer graziösen Geste überspielt, so dass alles, was im Ring geschieht, leicht und mühelos wirkt. Auch nach vollbrachter Leistung scheinen die Artisten nicht müde und abgespant, sondern, im Gegenteil, als seien sie jederzeit imstande,

noch schwierigere Aufgaben zu bewältigen. Ihre bis zuletzt gewahrte Spannkraft und Eleganz suggeriert ein Maß an Kontroll- und Handlungskompetenz, das dem Zirkusbesucher selbst gewöhnlich versagt bleibt. Die musikalische Begleitung sorgt dafür, dass das Gefühl von Energie und Dynamik, das vom Auftritt im Ring ausgeht, sich auf das Publikum überträgt. Im Interesse der somatischen Wirkung ist die Zirkusmusik als Genre, wie Parolari (2005) bemerkt, traditionell stärker an rhythmischen Mustern als an der Melodik orientiert. Für den Manegenbetrieb adaptierte Stücke werden zudem meist schneller gespielt als im Original, um das zirkuseigene Tempo und seine gesteigerte Bewegungsenergie zu unterstützen.²³

Neben dem Alltag mit seiner ungleich verteilten Erlebnisdichte und seinen Phasen öder Routine suggeriert alles, was im Zirkus geschieht, höchste Dringlichkeit und Intensität (*intensity*). Wenn es nicht geradewegs auf Leben und Tod geht, stehen doch die Gesundheit und körperliche Integrität der Akteure auf dem Spiel. Bedingt durch die physische Gefahr als «constitutive dimension of the show's realness» (Carmeli 2006, o.S.) wirkt, was die Artisten tun, ungleich aufregender und spannender als der (Arbeits-)Alltag, den die meisten Besucher kennen.²⁴ Dass die Nummern auf festen, mühsam erarbeiteten Routinen beruhen, bleibt daneben unbemerkt. Die nomadische Existenz – ein für den Großteil des Publikums paranormaler exotischer Zustand, bestenfalls mit den eigenen Urlaubsreisen entfernt vergleichbar – trägt mit dazu bei, dass der Zirkus insgesamt weniger als Arbeit denn als Lebensform mit dauerhaft erhöhter Erfahrungsdichte verstanden wird.²⁵

Als *live performance* in einem nach allen Seiten offenen, übersichtlichen Raum (*transparency*) bietet der Zirkus dem Publikum überdies die Gewähr, dass alles, was es an außergewöhnlichen Leistungen zu sehen bekommt, authentisch ist. Dank der architektonischen Anlage von Manege und Zuschauerraum können die Zirkusbesucher sich mit eigenen Augen überzeugen, dass alles mit rechten Dingen zugeht und die auftretenden Akteure nichts als ihre Kraft und ihr Geschick haben, um die gestellten Herausforderungen zu meistern. Die Zuschauer dürfen also sicher sein, dass sie ihre hochgehenden Emotionen zu Recht in das Manegengeschehen investieren.

Und schließlich nährt der Zirkus durch die ostentative, vormoderne Einheit von Leben und Arbeit im Zeichen familiärer Zusammengehörigkeit die Vorstellung von einer verschworenen Gemeinschaft, in der alle

23 Vgl. Parolari (2005, vor allem 10 und 15ff) sowie Hotier (1984, 99–119).

24 Zur Rolle der Gefahr siehe auch Tait (2006).

25 Carmeli (1987b) weist in seiner ethnologischen Analyse zu Recht darauf hin, dass die Bedeutung, die das Reisen als konstitutives Element des Zirkus hat, sich in dem Maß wandelt, wie das (westliche) Publikum aufgrund veränderter Arbeits- und Freizeitgewohnheiten selbst mobiler wird und sich der Gegensatz von nomadischer und sedentärer Ordnung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abschwächt.

Mitglieder aufeinander angewiesen sind und sich bedingungslos aufeinander verlassen können (*community*). «Through the performed apartness of the circus traveler», so Carmeli (1994), «spectators in modern, fragmented society experientially conjure up a totality they have lost» (176).

Im Gegensatz zu den herkömmlichen Utopien, die definitionsgemäß ortlos sind, ist die Neuordnung der Welt in der Manege eine mit allen Sinnen greifbare Realität. Michel Foucault (2005) spricht mit Blick auf diese besondere Erscheinungsform des Utopischen von *Heterotopien* oder «*utopies localisées*» (40) – Gegenwelten, die den Alltagszusammenhang transzendieren, als insulare Sphären der Normabweichung aber dennoch ihren Platz in der Wirklichkeit haben:

il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours.

(*ibid.*, 39)²⁶

So greifbar und materiell sich der Zirkus als heterotope Gegenwelt auch ausnimmt: Was er in Form von Unterhaltung bietet, sind keine fertig ausgestalteten Lebens- oder Weltentwürfe, sondern bestimmte, im Prozess der Rezeption sich einstellende Erlebnisqualitäten. Natürlich können Zirkusbesucher die Rolle, die ihnen in der Unterhaltung als kommunikativem Setting zugewiesen ist, jederzeit verlassen und sich aus dem Wunsch nach einer durchgreifenden Umgestaltung der eigenen Biographie einem Zirkus anschließen; er wird dann allerdings nicht länger Unterhaltung sein, sondern eine Arbeits- und Existenzform.

Das dritte und letzte für die Unterhaltung konstitutive Merkmal betrifft den Bezug des Zirkus zur Welt, die ihn umgibt. Weil die in ihm verwendeten Zeichen alle nur schwach semantisiert sind, steht den Besuchern weitgehend frei, in den einzelnen Nummern zu sehen, was sie von den eigenen Vorlieben und Interessen geleitet darin sehen wollen. Ein Politiker kann den Jongleur bewundern, weil er nach dessen Vorbild gern «viele Probleme gleichzeitig [würde] in Bewegung halten können.»²⁷ Genauso taugen die schwerelos kreisenden Bälle und Keulen allerdings auch in anderen lebenspraktischen Zusammenhängen als Modell für die souveräne Bewältigung komplexer Situationen; das belegt die Vielzahl der un-

26 «[Es gibt] – in allen Gesellschaften – Utopien, die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt» (*ibid.*, 9).

27 Das Beispiel stammt aus einer Zuschauerbefragung, die der Münchner Zirkus Krone in den 1960er Jahren unter prominenten Besuchern anstellte – vgl. Krone-Sembach (1969, 182).

terschiedlichen Fälle, in denen alltagssprachlich davon die Rede ist, dass mit etwas – Terminen, Geld, Beziehungen – «jongliert» wird.

Die Manege und das Programmformat mit seinem ständigen Wechsel heterogener Nummern bieten wenig Anhaltspunkte für eine weiter gehende, den Deutungsspielraum einschränkende Referenzialisierung. Anders als etwa im Theater gibt es im Zirkus weder Kulissen noch eine durchgängige Spielhandlung, beides Elemente, die erlauben würden, das Geschehen wenigstens annähernd in einem bestimmten sozialen, historischen oder geographischen Umfeld zu situieren; die Manege ist bei aller sinnlichen Opulenz des Programmangebots ein hoch abstrakter, semantisch neutraler Raum. Dem Publikum bleibt unter diesen Bedingungen sogar überlassen, ob es die Manegenperformance überhaupt als etwas begreifen will, was über das Spektakel und die exterritoriale Sphäre des Zirkus hinaus auf den eigenen Alltag verweist. Wenn die Nummern aber alles und nichts gleichzeitig meinen, ist keiner der Rückschlüsse bindend, die sich von den Transgressionen im Ring auf die Welt außerhalb ziehen lassen. Das heißt nicht, dass ein Zirkusspektakel keinen Weltbezug hat, es stellt diesen qua Unterhaltung jedoch nur als freibleibendes Angebot her. Was der Zirkus mit der rituellen Überschreitung von Normen und Grenzen modellhaft an Möglichkeiten kultureller Selbstverständigung bietet, können die Besucher aufgreifen, müssen es aber nicht. Die Häufung der Attraktionen und Schauwerte, die Milieu und Programm gemeinsam bereit halten, verschaffen dem Publikum nämlich auch dann ein elementares sinnliches Vergnügen, wenn die kulturtheoretischen Aspekte im Prozess der Rezeption latent bleiben.

Strukturierte Polysemie

Weil der Zirkus als Unterhaltung einen notorisch ambigen Weltbezug hat, ist er als Code entsprechend polyvalent. Darin liegt der Grund für seine enorme Popularität. Denn nur, wenn ein Angebot offen genug für die Belange eines breiten Spektrums von Rezipienten und anschlussfähig für die unterschiedlichsten sozialen Praktiken ist, kann es, wie John Fiske darlegt, in die Populärkultur und die Bedeutungsproduktion ihrer Nutzer eingehen:

If the cultural commodities or texts do not contain resources out of which the people can make their own meanings of their social relations and identities, they will be rejected and will fail in the marketplace. They will not be made popular. (Fiske 1989, 2)

Viele der Eigenschaften, die nach Fiske die notwendige Deutungsoffenheit popkultureller Produkte sichern (s. *ibid.*, 6f), finden sich genauso im

Zirkus: ein Überschuss an schwach semantisierten Zeichen (*excess*), die starke Betonung des Körpers und körperlicher Empfindungen oder die immanente Widersprüchlichkeit, die sich darin bemerkbar macht, dass in den Manegenprogrammen kulturelle Normen gleichzeitig über- wie unterschritten werden.

Polysemie ist jedoch nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln; die Vieldeutigkeit des Zirkuscodes ist wie diejenige popkultureller Angebote strukturiert. Der Begriff der «strukturierten Polysemie» stammt aus den britischen *cultural studies* und wird dort in unterschiedlichen Zusammenhängen benutzt. Dyer verwendet ihn, um das Phänomen des Star-Image und dessen Gebrauchsweisen zu konzeptualisieren (1998, 3), Fiske, um die ungleiche Verteilung symbolischer Macht in den Produkten der Popkultur – «the differential distribution of textual power» (1987, 93) – zu beschreiben. Die Vieldeutigkeit popkultureller Texte, von Filmen, Videospielen, Büchern oder Musikstücken, ist nach Fiske insofern strukturiert, als sie bestimmte, mit den Interessen der gesellschaftlich dominanten Gruppen übereinstimmende Deutungen präferiert, jedoch abweichende, dem Bedürfnis der Nutzer entsprechende Lesarten zulässt. Ich brauche den Begriff hier in einem neutraleren, politisch weniger aufgeladenen Sinn: «Struktur» meint demnach die Summe der Elemente, an denen die vielfältigen Deutungen und Gebrauchsweisen sich gemeinsam festmachen. Der Zirkus verbindet als Code eine begrenzte Anzahl fester Elemente – Nummern, Personen, Schauplätze – mit der Transgression kultureller Normen als nahezu unbegrenzt deutungsoffenem Kernbestand. Er ist von sich aus weder ein Ort überschäumender Leidenschaften, gesteigerter Erotik, sich verwirrender Geschlechtergrenzen, des politischen Widerstands oder krimineller Neigungen, kann aber all das werden, je nachdem, in welche Richtung sein transgressives Potenzial ausgedeutet wird.

Fiskes Modell von der Populärkultur als Kampfplatz, auf dem hegemoniale Produzenten und subversive Nutzer permanent um die Bedeutungshoheit und symbolische Macht ringen – «Popular culture is made by subordinated people in their own interests out of resources that also, contradictorily, serve the economic interests of the dominant» (1989b, 2) –, lässt sich nur bedingt auf den Zirkus übertragen. Zum einen ist dieser als gesellschaftlich marginalisierte Institution nicht Teil des «power bloc».²⁸ Zum anderen gehört er nicht zu den modernen Massenmedien, auf denen Fiskes Analysen basieren. Umgekehrt lassen sich allerdings am Zirkus als vorindustrieller Form exemplarisch Mechanismen studieren, die später in

28 Zu der auf Stuart Hall zurückgehenden Unterscheidung von «the power bloc vs. the people» vgl. Fiske (1989b, 8) und Fiske/Müller (1993, 8ff).

der voll entfalteten Kultur- und Unterhaltungsindustrie zum Tragen kommen.²⁹

Die meisten Deutungen und Gebrauchsformen des Codes verbleiben als Fantasien, Sehnsüchte, Wunschvorstellungen, Tagträume oder diffuse Vorurteile, die Besucher mit dem Zirkus verbinden, in deren Privatsphäre, ohne je artikuliert zu werden. Zirkusfilme sind wie Zirkusromane, -theaterstücke oder -bilder eine solche, wenn auch ungleich elaboriertere Verwendungsform des Codes. In ihnen werden auf unterschiedliche Weise Optionen genutzt, die dieser in größtmöglicher Deutungsoffenheit bietet. Die eingangs festgestellte enorme Bandbreite der Erscheinungsformen, die nationalsozialistische Propagandafilme genauso umfasst wie essayistische Reflexionen auf das utopische Potenzial einer antitotalitären Kunst (s. die Kapitel «Gleichgestellte Gegenwelten» und «Kunst und Utopie»), rührt also von der unaufhebbaren Polyvalenz des Codes.

Innerhalb der Fülle von Zirkusfilmen lassen sich fürs erste zwei Gruppen unterscheiden, die jeweils einen bestimmten Aspekt des Zirkus betonen: diejenigen, die eher auf das Spektakel, die sujeteigenen Schauwerte und Attraktionen setzen (siehe «Schicksale und Sensationen»), und solche, die seine Modellfunktion in den Vordergrund rücken (siehe «Modelle und Metaphern»). Das eine schließt das andere nicht aus; die einzelnen Filme stärken nur im wechselnden Mischungsverhältnis die Schauwerte des Zirkus auf Kosten der Modellfunktion und umgekehrt. Welche Optionen des Codes dabei auf welche Weise genutzt werden, ist jeweils abhängig vom Erzählzusammenhang; er bestimmt auch, in welche Richtung das transgressive Potenzial des Zirkus aktualisiert wird und wie weit es trägt.

29 Zur Stellung Fiskes im Kontext der *cultural studies* vgl. den ausgezeichneten theoriegeschichtlichen Überblick bei Müller (1993).

Schicksale und Sensationen

Ein Drama in der Circusmanege!
Ein Film im Banne der Leidenschaft!
Ein Film, der Sie nur unterhalten will!
(TROMBA, 1949, *Catchlines des Werbehelfers*)

Ich will das Leben der Zirkusleute einmal zeigen,
wie es wirklich ist [...].
(Viktor Tourjansky, *SALTO MORTALE*, 1953, *Presseheft*)

«We bring you the circus!»

Die große Mehrheit der Zirkusfilme ist erklärtermaßen darauf ausgelegt, das Publikum zu unterhalten. Was macht aber einen Zirkus- zu einem Unterhaltungsfilm? Was folgt daraus für den Umgang mit dem sujeteigenen Personal, dem Programmangebot und der Transgressivität des Zirkus? Welchen Gebrauch machen diese Filme als Form der Unterhaltung vom Zirkus als kulturellem Code? Wie weit lässt sich das am Zirkus entwickelte Modell der Unterhaltung auf den Zirkusfilm übertragen? Diese Fragen sind in den folgenden Kapiteln zu klären.

Zu den auffälligsten Merkmalen der großen Gruppe populärer Zirkusfilme gehört, dass sie eine besonders enge Bindung an den Zirkus als vorfilmische Institution behaupten. Die Filme wie die dazugehörigen Werbekampagnen appellieren regelmäßig und intensiv an die Erfahrungen, die der Zuschauer vorab mit dem «echten» Zirkus gesammelt hat. Darf man den Programm- und Presseheften, den Zeitungsannoncen, Trailern und TV-Spots glauben, dann bieten Zirkusfilme ihrem Publikum all das, was es von einem richtigen Zirkus erwartet: «roaring lions, fun seizing monkeys, and terrifying thrills» (CIRCUS OF HORRORS, TV-Spot), «performers from all over the world» (TRAPEZE, TV-Featurette), kurz: «ein volles Zirkusprogramm» (THE GREATEST SHOW ON EARTH, Programmheft) und «den rette Circus-Stemning» («echte Zirkusstimmung»; MANEGENS BØRN, Programmheft). Branchenübergreifend wird ein «ring side seat» (CIRCUS OF HORRORS, Trailer), ein Logenplatz am Rand der Manege versprochen

und die Erlebnisqualität der Filme mit der regulärer Zirkusvorstellungen verglichen. So wirbt die Verleihfirma Anglo-Amalgamated für John Llewellyn Moxeys Edgar-Wallace-Adaption *CIRCUS OF FEAR* mit der Aussicht auf ein Erlebnis «as exciting as the big top, as dangerous as a wild lion, dramatic as a face to face meeting with death» (Trailer).

Um das Publikum im Vertrauen zu bestärken, dass ihm auch im Kino «echter» Zirkus geboten wird, listen Presse- und Programmhefte die Namen sämtlicher Artisten und Zirkusunternehmen auf, die an den Dreharbeiten beteiligt waren. Zirkusdirektoren bürgen in Interviews und vorformulierten Presstexten als artistische Berater für einen authentischen Milieubezug. Zum Kinostart von Henry Hathaways *CIRCUS WORLD* (USA 1964) läßt die Hamburger Rank Film Franz Althoff als Vertreter einer der bekanntesten deutschen Zirkusfamilien in der firmeneigenen Programmzeitschrift erklären: «*Sie können mir glauben [...] Mein ganzer Circus – wie Sie ihn erleben – und viele weitere weltbekannte Artisten wirkten in diesem großartigen Film mit*» (*The Rank Organisation Illustrierte*; Herv.i.O.). Das amerikanische Presseheft zu *CIRCUS OF FEAR* verweist auf die Mithilfe des «real life circus king» Billy Smart als Garantie für den «dramatic realism» des «circus background» im Film.¹

Darüber hinaus enthalten die Werbehelfer, mit denen Produktions- und Verleihfirmen die Kinobetreiber bei der Vermarktung unterstützen, häufig genaue Anweisungen, wie die Fassaden, Eingangsbereiche und Kinosäle auszustatten sind, um dem Publikum im Übergang vom Zirkus zum Kino eine bruchlose Kontinuität der Erfahrungsräume zu suggerieren. Für den Start von Viktor Tourjanskys *SALTO MORTALE* empfiehlt der deutsche Verleih Panorama, die Front der Kinos so zu gestalten, dass sie «den Zauber der Manege» ausstrahlt: «Bei der Frontgestaltung müssen kräftige, aber gut abgestimmte Farben vorwalten. Blaugrün bis Violettblau, strahlendes Gelb bis hin zum flammenden Rot ergeben effektvolle Kontraste». Die in Dallas ansässige Evans Printing und Poster Co. bietet für die amerikanische Kinoauswertung der britischen Produktion *CIRCUS OF HORRORS* ein Set von «special circus accessories» zur Ausstattung des Theaters an, bestehend aus Wimpeln, Sternen und Bahnen gestreiften Papiers, die passend zur traditionellen Farbwahl amerikanischer Zirkusunternehmen rot-weiß gehalten sind. Kassierer, Kartenabreißer und Platzanweiser von Kinos sind aufgefordert, Zirkuslivreen zu tragen. Sofern zum Starttermin ein Zirkus im Ort gastiert, empfehlen die brancheneigenen Werberatgeber, gemeinsam mit diesem für den anlaufenden Film zu werben:

1 In Zusammenarbeit mit Smart sind während der 60er Jahre zwei weitere britische Zirkusfilme entstanden: Sidney Hayers' *CIRCUS OF HORRORS* (1960) und Jim O'Connollys *BERSERK!* (1967) mit dem alternden Hollywoodstar Joan Crawford in der Hauptrolle.

Veranstalten Sie einen Umzug mit Circustieren wie Elefanten, Pferden usw., wobei auch einige Äffchen nicht zu vergessen sind, und mit Artisten und Clowns und lassen Sie durch deutlich angebrachte oder getragene Plakate auf den Film hinweisen. (TROMBA, *Werbehelfer*)²

Außerdem sollen bei passender Gelegenheit Artistinnen und Artisten für kleine Auftritte vor und im Kino engagiert werden. Sid Grauman, der Besitzer des legendären Chinese Theatre in Los Angeles, verpflichtet zum Start von Chaplins *THE CIRCUS* im Januar 1928 gleich eine komplette Zirkustruppe, die jeweils zu Beginn der Vorstellung auf einer der Leinwand vorgelagerten Bühne auftrat. Das von Grauman selbst arrangierte Programm endete mit der gleichen Nummer, mit der *THE CIRCUS* beginnt – dem Sprung durch einen papierbespannten Reifen (Abb. 10 und 11), so dass sich die Projektion des Films wie die nahtlose Fortsetzung einer artistischen *live performance* ausnimmt.

Neben den diversen Paratexten – den Werbekampagnen, artistischen Begleitprogrammen und der zirkusaffinen Ausstattung der Kinobetriebe – sind auch die Filme selbst darauf angelegt, Wiedererkennungseffekte zu erzeugen und den Zirkus als Sujet an die einschlägigen, vorfilmisch erworbenen Wissens- und Erfahrungsbestände des Publikums anzubinden. Titelsequenzen nennen wie die Programm- und Pressehefte vorab die Namen der Artisten und Zirkusunternehmen, die im jeweiligen Film mitwirken. Im Vorspann der Bavaria-Produktion *SALTO MORTALE* rangiert der Circus Krone als Drehort vor dem firmeneigenen Studio, obwohl Personen und Handlung frei erfunden sind und erklärtermaßen nichts mit dem gleichnamigen Münchner Unternehmen, dem realen Circus Krone, zu tun haben (Abb. 12). Häufig tragen Figuren und Unternehmen bekannte, historisch nachweisbare Namen wie Renz (*ZIRKUS RENZ*, Arthur Maria Rabenalt, D 1943), Leitzel, Codona (beide in *DIE 3 CODONAS*, Arthur Maria Rabenalt, D 1940), Williams (*RIVALEN DER MANEGE*, Harald Philipp, BRD 1958; *DER TIGER AKBAR*, Harry Piel, BRD 1951), Barlay (*FAHRENDES VOLK/GENS DE VOYAGE*, Jacques Feyder, D/F 1937/38; 1–2–3 *CORONA*, Hans Müller, D 1947/48; *ALARM IM ZIRKUS*, Gerhard Klein, DDR 1953) oder lassen diese wenigstens anklingen. So wird aus dem renommierten Zirkusreiter François Corradini, der 1899 bei einem Unfall in einem Göteborger Zirkus ums Leben kam, in Georg af Klerckers schwedischem Stummfilmdrama *DÖDSRITTEN UNDER CIRKUSKUPOLEN* (1912) ein Kunstreiter namens Co-

2 Vgl. ebenso die Werbehelfer zu den Filmen *FAHRENDES VOLK* (Tobis, 24ff), der deutschen Synchronfassung von *ZIRK* (Sojusintorgkino Berlin, 4) sowie den Artikel «The Circus Has Come To Town» zur Zusammenarbeit amerikanischer Kinobetreiber mit Zirkusunternehmen und -artisten im Vorfeld des Starts von Cecil B. DeMilles *THE GREATEST SHOW ON EARTH* (*Motion Picture Herald* v. 23.8.1952).



Abb. 10: Artistisches Bühnenvorprogramm zu Chaplins *THE CIRCUS*, Sid Graumans Chinese Theater, Los Angeles, Januar 1928



Abb. 11: *THE CIRCUS*



Abb. 12:
Vorspann SALTO
MORTALE

ral[!]dini; in Göteborg selbst, wo sich der tödliche Unfall zugetragen hat, läuft der Film unter dem Alternativtitel CORALDINIS DÖDSNUMMER. In *THE GREATEST SHOW ON EARTH* (USA 1952) wendet Regisseur Cecil B. DeMille sich sogar persönlich ans Publikum und verspricht ihm in einer einleitenden Voice-over: «We bring you the circus!». Gemeint ist in diesem Fall nicht irgendein Zirkus, sondern der größte und populärste jener Zeit. Als «Greatest Show on Earth» bereisen nämlich Ringling Bros. and Barnum & Bailey seit ihrem Zusammenschluss im Jahr 1907 Nordamerika mit einem Dreimanegenzirkus, der bis zu zwanzigtausend Besucher pro Vorstellung fasst. Paramount hatte mit Ringling einen Kooperationsvertrag abgeschlossen, der DeMille nicht nur Zugriff auf die gewaltigen Ressourcen des Zirkus und einen Großteil seines Programms gab, sondern ihm auch erlaubte, den wertvollen Markennamen «The Greatest Show on Earth» als Filmtitel zu nutzen (s. DeMille 1951).

Der wiederholte Verweis auf die Zusammenarbeit mit «echten» Zirkusunternehmen in Titelsequenzen, Programm- und Presseheften, das Versprechen der Filmfirmen, ihrem Publikum ein komplettes Manegenprogramm zu bieten, die Kombination von Filmvorführungen mit artistischen live-Performances und die Angleichung des Kinos an den Zirkus als Erlebnisraum dienen auf unterschiedlichen Ebenen allesamt dem gleichen Zweck: Sie sollen die Zuschauer glauben machen, dass es sich bei Zirkusfilmen um eine Fortsetzung des Zirkus handelt, wie sie ihn bereits kennen und schätzen.

Die Gründe für die ostentative Nähe zum vorfilmischen Zirkus und der massive Appell an einschlägige Seherfahrungen sind in erster Linie

ökonomischer Natur. Millionen von Zuschauern, die regelmäßig Zirkusvorstellungen besuchen, stellen einen gewaltigen Markt dar, dessen wirtschaftliches Potenzial Produzenten, Verleiher und Kinobetreiber für ihre Zwecke zu nutzen versuchen. In brancheninternen Unterlagen werden Zirkusfilme angesichts der enormen Popularität, die der Zirkus als vorfilmische Institution genießt, bis in die 50er Jahre hinein als wirtschaftliche Selbstläufer gehandelt: «Jeder gute Zirkusfilm ist eine sichere Sache – das wissen Sie, Herr Theaterbesitzer. Denn die spannungsgeladene Atmosphäre des Zirkusmilieus interessiert allgemein und zieht immer wieder ein großes Publikum an» (DIE GROSSE NUMMER, Presseheft). Der deutsche Verleih von Viktor Tourjanskys *SALTO MORTALE* stimmt seine Werbekampagne 1953 mit der Tourneepfanung des Zirkus Krone ab, der an den Dreharbeiten beteiligt war und zu diesem Zeitpunkt an die zwei Millionen Besucher pro Jahr verzeichnete: «Wer den Zirkus gesehen hat», so das ökonomische Kalkül, «wird das Auftreten der Filmstars im Gewande echter Artisten als sensationell betrachten; und wer den Film gesehen hat, wird auf die Leistungen des Zirkus gespannt sein» (Werbehelfer). Krone, der in den 20er und 30er Jahren zu den größten Zirkusgeschäften Europas gehört hatte, konnte beim Wiedereinstieg ins Nachkriegsgeschäft seinerseits von der Filmindustrie und ihrem Starsystem profitieren, nachdem bei einem Luftangriff auf München das Stammhaus und große Teile des Tierbestandes verloren gegangen waren. 1949 stellte Krone Zelt, Tiere und Teile des neuen Programms für Hellmut Weiss' *TROMBA* zur Verfügung; der Film mit den beiden UFA-Stars Angelika Hauff und René Deltgen lief parallel zu Krones erster Tournee nach Kriegsende werbewirksam in den deutschen Kinos an.³

Nicht immer zahlen sich wirtschaftliche Zusammenarbeit und Cross-Marketing allerdings für beide Seiten aus. Franz Althoffs Versuch, an den kommerziellen Erfolg von Henry Hathaways *CIRCUS WORLD* anzuknüpfen, indem er sein Unternehmen nach der von Hollywoodstar John Wayne gespielten Hauptfigur in «Matt Masters Film Circus» umbenennt, scheitert; Althoff gibt den neuen Namen rasch wieder auf und stellt wenig später den Spielbetrieb ganz ein (Winkler/Günther 1986, 192).

Wie wichtig eine florierende Zirkuskultur für die Filme in ökonomischer Hinsicht ist, belegt ein Abgleich der Produktionsstatistiken mit der parallel laufenden Zirkusgeschichte; mit der Blüte des Zirkus ist in den USA und Europa, den beiden wichtigsten Märkten, Ende der 50er Jahre auch die des Zirkusfilms fürs erste vorbei (s. oben S. 21). Zirkusfilme hätten allerdings auch in der ersten Jahrhunderthälfte nie die enorme Popularität erlangt, die sie im europäischen und amerikanischen Unterhaltungskino ge-

3 Siehe Winkler/Günther (1986, 187); Sembach-Krone (1969, 154ff).

nossen, wenn sie dem Publikum nur zeigen würden, was es vom Zirkus ohnehin kennt. Tatsächlich erstreckt sich das Versprechen «We bring you the circus», das die Filme und Werbekampagnen machen, über das reguläre künstlerische Programmangebot hinaus auf den Bereich des Zirkus, den seine Besucher normalerweise nicht zu sehen bekommen. Zirkusfilme entgrenzen systematisch die Manege als Schauplatz der Handlung. Indem sie den Zuschauern Einblick in das ansonsten verborgene Privatleben der Artisten, in deren Wohnwagen und Garderoben verschaffen, bedienen sie eine voyeuristische Neugier dem Milieu gegenüber, die in der Wirklichkeit ungestillt bleibt – und bleiben muss, weil sie dem Zirkus als exterritorialer Lebens- und Arbeitsgemeinschaft das Interesse des Publikums dauerhaft sichert.

Gleichzeitig schaffen Zirkusfilme mit der Entgrenzung der Manege einen neuen performativen Rahmen für die sujeteigenen Attraktionen. Getreu der Formel «Schicksale *und* Sensationen» (TROMBA, Werbehelfer) liefern sie mit den traditionell im Ring präsentierten Nummern die Geschichte der auftretenden Artisten gleich mit. Das trennt sie vom Zirkus wie von den schlichten Reproduktionen künstlerischer Nummern, die in der Frühzeit des Films ein beliebter Bestandteil von Kinematographenprogrammen waren (s. Max und Emil Skladanowskys DAS BOXENDE KÄNGURU von 1895 – Abb. 3). Dass sie anders als im Zirkus, im Varieté und dem eng mit ihnen verbundenen frühen Kino die einzelnen Nummern nicht nach den Gesetzen der Variation und Steigerung zu Programmen gruppieren, sondern in übergreifende Erzählzusammenhänge einbinden, macht die Zirkusfilme, unter dramaturgischen Gesichtspunkten betrachtet, zu einer Mischform. In ihr treten beide Elemente, das Zurschaustellen von Attraktionen und das Erzählen von Geschichten, gleichberechtigt in Wechselwirkung.

Narrative und visuelle Privilegierung

Erzählhandlungen und Attraktionen galten in der Filmtheorie lange Zeit als dramaturgisch kaum vereinbare Größen. Unter dem Begriff des *cinema of attractions* entwirft Tom Gunning (1991 und 1997) ein eigentliches Gegenmodell zum Erzählkino. Statt Ereignisse nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung in einem kontinuierlichen, linear voranschreitenden Erzählfluss miteinander zu verknüpfen, reiht das Attraktionskino in loser episodischer Folge Schauwerte aneinander, die narrativ schwach oder gar nicht motiviert sind. Die Funktion des Plots, so es überhaupt einen gibt, reduziert sich weitgehend darauf, Anlass für eine erzählökonomisch zweckfreie Häufung von Sinneseindrücken zu bieten. Folglich geht es in dieser Art von Kino weniger um die psychologisch stimmige Zeichnung von Fi-

guren und deren Innenleben als um eine möglichst hohe Dichte insbesondere optischer Reize. Statt abgeschlossene diegetische Welten zu schaffen, an denen der Betrachter nur mittelbar teilhat, wendet sich das Attraktionskino direkt an seine Zuschauer – wie Max und Emil Skladanowsky, die sich auf der Leinwand zum Ende des Programms vor dem Publikum verbeugen, als stünden sie leibhaftig vor ihm (Abb. 13). Überhaupt orientiert sich das *cinema of attractions* nach Gunning stärker an den alten Formen des *live-Entertainment*, der Music-Hall, dem Varieté und dem Zirkus, als am Theater und der Literatur, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts für das (Erzähl-)Kino zunehmend an Bedeutung gewinnen.

Obwohl Gunnings Interesse vorrangig ein *filmhistorisches* ist und er sein Konzept des *cinema of attractions* mit Blick auf den frühen Film entwickelt, schreibt er es über die spätere Wende zum Erzählkino hinaus, die nach seiner Lesart 1905/06 einsetzt, als *filmästhetisches* Modell fort. Demnach lebt das alte Attraktionskino in unterschiedlichen filmischen Kontexten weiter, im Experimental- und Avantgardekino⁴ sowie in all den Genres, die einen Überschuss an narrativ nicht oder nur schwach integrierten Schauwerten verzeichnen. Dazu gehören die Slapstickkomödie, das Musical ebenso wie der Katastrophenfilm, die mit ihren Gags, Tanzeinlagen und Desastern parallel zum Handlungsverlauf einer ausgeprägten Nummerndramaturgie folgen. Auch im Zirkusfilm hält sich, so gesehen, ein Stück altes Attraktionskino.

Tatsächlich werden in den frühen 10er Jahren die ersten Zirkusfilme, die noch in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum historischen *cinema of attractions* stehen, mitunter nicht über die Story, sondern über die Schauwerte vermarktet. Zum Kinostart von Eduard Schnedler-Sørensens *DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRKUSKUPLER* (DK 1912), der im Herbst des gleichen Jahres unter dem Titel *DIE GROSSE CIRCUS-ATTRAKTION* in Deutschland anläuft, schaltet die Berliner Niederlassung der dänischen Nordisk in der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* am 14.8.1912 eine doppelseitige Anzeige. Sie enthält keinerlei Angaben zu Handlung und Figuren. Stattdessen führt sie einzeln die Attraktionen auf, die den Film angeblich zur «größten Sensation» der laufenden Kinoseason machen: «Sturz von Pferd

4 Sergej Eisenstein, der im Rahmen seiner Überlegungen zu einer revolutionären «Agit-Kunst» die Attraktion in den 20er Jahren als Wirkeinheit und Mittel der emotionalen Konditionierung von Filmzuschauern definiert hat, zählt neben den traditionellen Schaukünsten und ihren Nummernformaten zu den wichtigsten Quellen für Gunnings Konzept des *cinema of attractions*: «Eine Attraktion [...], wie wir sie verstehen, ist jeder zu demonstrierende Fakt [...] der durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion des Zuschauers [...] dazu geeignet ist, die Emotion des Zuschauers in die [...] eine oder in eine andere, vom Ziel der Aufführung diktierte Richtung hin zu verdichten» (Eisenstein 1924, 18).

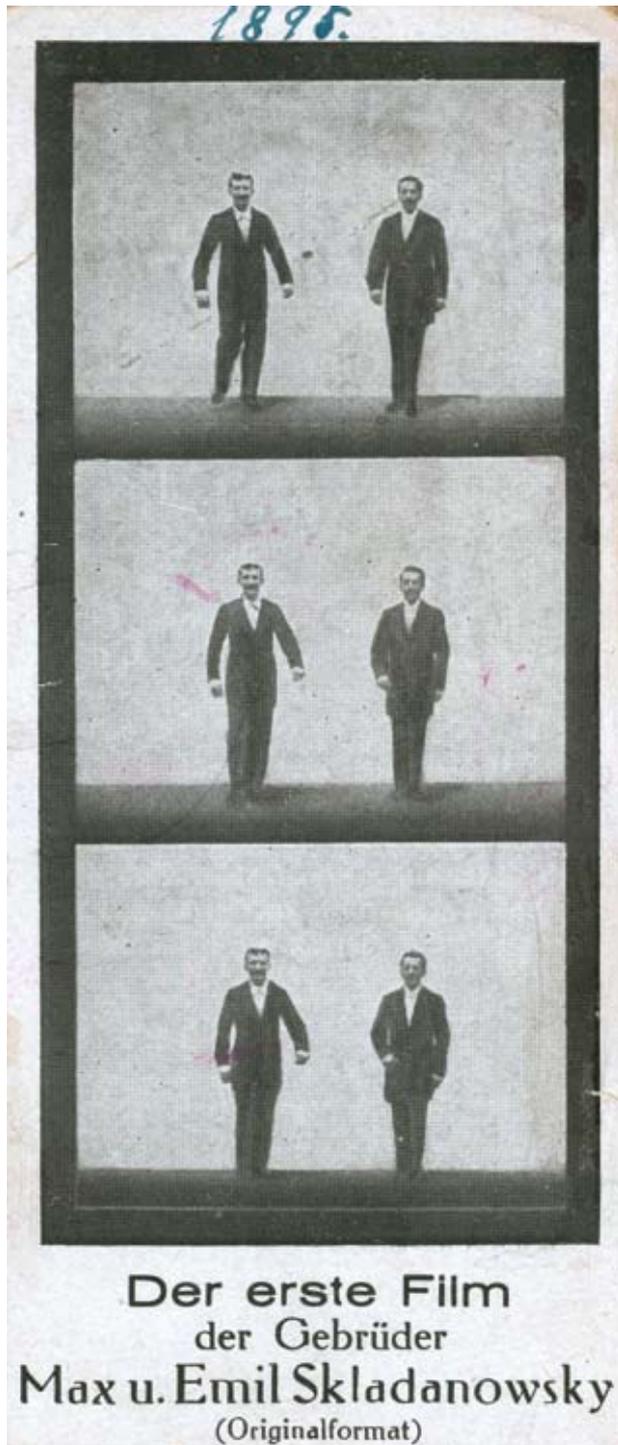


Abb. 13:
Gebrüder
Skladanowsky,
Schlussnummer
des Wintergarten-
Programms, 1895

und Reiter aus der Circus-Kuppel in die Manege», «Rettung aus dem brennenden Hotel an Telegraphen-Drähten», «ca. 700 Mitwirkende».

Der Antagonismus von Attraktion und Erzählhandlung, den Gunning unterstellt, beruht allerdings zu einem guten Teil darauf, dass sein Begriff der Narration stark von dem Erzählmodell geprägt ist, das nach seiner Lesart das frühe *cinema of attractions* nach 1905/06 ablöst, nämlich das *continuity*-System des klassischen Hollywood-Kinos, vorbereitet durch D.W. Griffith.

Narrativierung der Attraktionen

Der Gegensatz verliert an Schärfe, versteht man unter «Narration» nicht eine fortlaufende, kausallogische Verknüpfung handlungsbezogener Ereignisse, sondern – in Anlehnung an David Bordwell – einen dynamischen Prozess, in dessen Verlauf über den Plot oder das *syuzhet* Informationen an den Zuschauer vergeben werden, die dieser braucht, um die dem Film zugrundeliegende Fabel zu konstruieren (1985, 53). Diesen erweiterten Begriff von Narration als Prozess der Informationsvergabe vorausgesetzt, können Attraktionen eine ganze Reihe narrativer Funktionen übernehmen; sie sind nicht länger digressive Elemente, die den Handlungsverlauf sprengen oder ihm parasitär aufsitzen. In Form artistischer Nummern bilden Attraktionen im Zirkusfilm einen integralen Bestandteil der erzählten Welt und haben mit der Manege ihren festen Platz in der Diegese. Selbst die Originalnummern professioneller Artisten, die als *stock footage* in die Filme eingeschnitten werden und mit der Handlung nichts zu tun haben, tragen zur Milieuschilderung und deren atmosphärischer Dichte bei. Charles Musser (1994) hat also ganz zu Recht darauf hingewiesen, dass Gunnings Unterscheidung zwischen einem «cinema of attractions» und dem der «narrative integration» eine bestenfalls idealtypische ist, die in der filmischen Praxis schon sehr früh offen steht für eine breite und fein abgestufte Palette dialektischer Wechselbeziehungen zwischen den beiden Polen:

I am arguing that this cinema of attractions (this way of presenting views) stands in dialectical relation to the numerous, sustained efforts at cinematic storytelling that were present from the 1890s onward. Only in cinema's initial novelty period (1895–1896, 1896–1897) was cinema of attractions dominant. After this initial display of cinema's unique potential, cinematic form found a wide range of expressions even as certain genres and types of exhibition sites favored one side of this dialectic or the other. (229)

Abgesehen davon, dass sie zur Konstitution der diegetischen (Zirkus-) Welt beitragen, erfüllen Attraktionen im Zirkusfilm eine Reihe weiterer

Aufgaben. Sie betreffen die Figuren, die Handlung und den emotionalen Bezug des Zuschauers zu den Filmartisten. Die Einbindung der Nummern in einen Erzählzusammenhang verhilft dem Zuschauer zu einem Mehrwissen, das dem Besucher im realen wie im diegetischen Zirkus abgeht.⁵ Wenn in Urban Gads AFRUNDEN (DK 1910), einem der frühesten Zirkusfilme, die Protagonisten die Bühne eines kleinen Provinzvarietés betreten, wissen die Zuschauer bereits, dass die beiden nicht nur Tanzpartner, sondern auch privat ein Paar sind. Aus Artisten sind im Lauf der Handlung Figuren mit einer eigenen Geschichte geworden: Magda Vang, eine ehemalige Klavierlehrerin – gespielt von Asta Nielsen – und Mr. Rudolph, der Zirkusreiter, für den sie ihre bürgerliche Existenz aufgegeben und den Verlobten verlassen hat. Angelegt als Verführungsszene, festigt die Nummer das Bild zweier erotisch obsessiver Menschen, das sich aus dem bisherigen Handlungsverlauf ergeben hat. Unentwegt kommt es während des Auftritts zu sexuell aufgeladenen Berührungen zwischen den Tänzern. Zudem betonen der eng anliegende Rock der Frau und die Gauchotracht des Mannes deren körperliche Attraktivität.

Durch das narrativ vermittelte Mehrwissen werden gegenüber einer regulären Zirkusvorstellung nicht nur aus Artisten fiktionale Figuren; die Nummern tragen ihrerseits zu deren Konstruktion bei. Sie steigern die Attraktivität der Protagonisten umso mehr, je spektakulärer und gefährlicher sie sind. Die Darbietungen lassen eine Figur furchtlos, geschickt, stark und erfolgreich erscheinen, was andere Figuren dazu bewegt, sie zu begehren oder zu beneiden. Jeder Auftritt der Protagonisten ist also immer auch ein Stück weit Handlungsmotivation für ihre Entourage.

Bedingt durch die Narrativierung und das Mehrwissen, das sie produziert, ändert sich dem Zirkus gegenüber auch das Verhältnis der Nummer zum performativen Kontext. Der Auftritt von Magda Vang und Mr. Rudolph in dem kleinen Varieté ist mehr als nur eine Tanznummer. Für den informierten Betrachter reiht er sich in eine Geschichte des beruflichen Niedergangs ein, der im Zirkus beginnt und in einem schäbigen Tingeltangel endet, wo Magda von ihrem Partner zur Prostitution gezwungen wird. Gleichzeitig

5 Ich unterscheide im Folgenden zwischen dem Kinopublikum als der außerfilmischen Instanz, an die der Film adressiert ist, und dem diegetischen oder Zirkuspublikum, an das sich die Manegenperformance der Figuren innerhalb der fiktionalen Welt richtet. Zur Doppelung der Publika und den Funktionen, die Zuschauerfiguren im Film übernehmen vgl. Blüher/Tröhler (1994) und v.a. Feuer (1993), 26–34. Nach Feuer dient das «narrative audience» in den Musicals als eine Art Statthalter, über die dem «theatrical audience», dem Kinopublikum, suggeriert wird, live an den diegetischen Tanz- und Gesangsnummern teilzuhaben: «Through a dialectic of presence and absence, inclusion and replacement, we may come to feel that we are at a live performance» (29). Dagegen wird im Zirkusfilm das Kino- dem diegetischen Publikum gegenüber konsequent durch die Vergabe narrativen (Mehr-)Wissens privilegiert.

wird in der Tanznummer der Konflikt dramatisch überhöht, der sich quer durch den Film zieht und ihn vorantreibt. Haupthandlung und Bühnenperformance sind beide durch die unheilvolle erotische Verstrickung der Protagonisten bestimmt. Allerdings täuscht das Bild, das die Nummer vom Kräfteverhältnis zwischen den Partnern gibt. Der in die Beziehungsgeschichte eingeweihte Zuschauer weiß, dass die starke, erotisch selbstbestimmte Frau, die Magda auf der Bühne gibt, eine unter Zwang einstudierte Rolle und sie im alltäglichen Kampf der Geschlechter der unterlegene Part ist.

Mit dem Zuwachs an figuren- und handlungsbezogenen Informationen verschieben sich die emotionalen Register, an die eine Nummer gewöhnlich appelliert. In das erotische Interesse, auf das hin die Verführungsszene berechnet ist, mischt sich Mitleid mit der weiblichen Figur, die als dünn bekleidete Tänzerin nur deshalb auftritt, weil ihr übermächtiger Partner sie dazu zwingt. Magda wird – eine entsprechende Sensibilität auf Seiten der Zuschauer vorausgesetzt – zu einem Gegenstand der Empathie, eine Reaktion, zu der das begeisterte Publikum *im* Film keinen Anlass hat, weil es die Hintergründe nicht kennt und mehr als die Bühnenschau nicht zu sehen bekommt.⁶ Angst und Sorge um das Wohlbefinden von Artisten stellen sich auch bei regulären Zirkusdarbietungen ein, vor allem bei lebensbedrohlichen Nummern. Sie ergeben sich jedoch aus dem Abgleich mit dem eigenen, begrenzten körperlichen Leistungsvermögen der Betrachter, nicht aus einer persönlichen Vertrautheit mit den auftretenden Akteuren, von denen die Zirkusbesucher in der Regel nichts wissen. Dagegen sieht sich der Kinobesucher häufig in der Situation, dass seine emotionale Reaktion durch zwei Dinge gleichzeitig bestimmt wird: durch die artistische Performance mit ihren genrespezifischen Erlebnisqualitäten wie durch das Wissen, das er im Prozess der Narration erworben hat. Das führt dazu, dass Zirkusattributionen im Film mitunter widersprüchliche Reaktionen auslösen, so im Fall des Gauchotanzes, wo das erotische Interesse an den Artisten mit der empathischen Anteilnahme am Schicksal der weiblichen Figur kollidiert.

Sinnlicher Mehrwert

Zwischen der Aufgabe, die Attraktionen im Erzählkontext übernehmen, und ihrem Schauwert besteht unabhängig vom Grad der narrativen Integration eine fortwährende Spannung. Selbst wo Nummern fest in die Handlung eingebunden sind, bleibt ein überschießender Rest, ein sinnlicher Mehrwert, der über die narrative Zwecksetzung hinausweist. Sie

6 Zur Empathie mit Filmfiguren und den Bedingungen, unter denen sie auftritt vgl. Smith (1995); Neill (1996); Brinckmann (1999); Wulff (2005).

fallen insofern unter die von Kristin Thompson (1999) geprägte Kategorie des «cinematic excess», nur dass der von Thompson unterstellte Gegensatz im Zirkusfilm nicht greift. Dessen Attraktionen sind immer beides zugleich: narratives Element *und* sinnlicher Überschuss.

Die Bühnenummer in *AFGRUNDEN* liefert ein gutes Beispiel dafür: Während des ganzen Auftritts tanzen Asta Nielsen und ihr Partner Poul Reumert zu der seitlich der Bühne, in der Kulisse, aufgestellten Kamera (Abb. 14). Gemessen an den Konventionen der diegetischen Welt ist ihr Verhalten geradezu widersinnig. Schließlich sitzt das Publikum des Varietés im Saal und nicht in der Kulisse, seitlich der Bühne. Erst am Ende der Nummer wenden sich die beiden Tänzer von der Kamera ab, um sich zur Seite hin vor dem Variétépublikum zu verbeugen, das sich begeistert zeigt, obwohl es die Artisten nur im Profil zu sehen bekommen hat – auch dies ein Verhalten, das unter dem Gesichtspunkt narrativer Stimmigkeit schwer begreiflich ist (Abb. 15). Der vorübergehende Bruch mit der Illusion eines in sich geschlossenen diegetischen Raums, wie er sich im frühen Erzählkino häufiger findet,⁷ ist in diesem Fall mehr als nur eine stilistische Reminiszenz an das alte Attraktionskino, das sich sehr viel direkter an seine Zuschauer gewendet hatte (s. oben Abb. 13). Er macht deutlich, wie die Zirkusfilme der zahlenmäßig größten Gruppe verfahren: Sie privilegieren ihr Publikum gleich doppelt. Nicht nur wissen die Zuschauer mehr, weil sie Einblick in das Leben der Figuren erhalten; sie bekommen von deren Auftritt in der Manege auch mehr zu sehen. Die Filme zeigen eine deutliche Tendenz, den Schauwert der Nummern über deren narrative Zwecksetzung hinaus zu steigern.

Gewöhnliche Zirkusdarbietungen werden mit Hilfe filmischer Mittel gezielt spektakularisiert. Statt von einem festen Platz im Gradin erhält der Zuschauer Gelegenheit, das Manegengeschehen aus Perspektiven zu verfolgen, die ansonsten undenkbar sind: aus der Kuppel (Abb. 16 – *TRAPEZE*), vom Grund der Manege (Abb. 17 – *TRAPEZE*), aus der Warte des Artisten, der sich am Trapez durch die Luft schwingt (*SALTO MORTALE* [1931]), oder des Tigers, der gerade dabei ist, seine Dompteuse anzufallen (*DER TIGER AKBAR*). Die Trennung von Zuschauer- und performativem Raum in Form der Piste, die im Zirkus unüberwindbar bleibt, wird in den Filmen hinfällig: Bei Dressurnummern steht der Zuschauer dem Raubtier in der Manege Auge

7 Siehe u.a. *FAHRENDE KÜNSTLER* (Deutsche Vitascope-Gesellschaft, 1910), in dem sich die Zirkusdirektorin abschliessend erst zum diegetischen Publikum und dann an die Zuschauer im Kino wendet, um den Preis für die Vorstellung einzutreiben (s. *Der Kinetograph* 166, 2.3.1910), und D.W. Griffiths *A CORNER IN WHEAT* (USA 1909). Besonders lange halten sich Formen der direkten Adressierung der Zuschauer durch die Akteure in der Komödie (dazu Müller 1998, 60). Zum Blick in die Kamera, der im «cinema of narrative integration» als illusionswidrige Handlung tabuisiert wird, siehe den von André Gaudreault herausgegebenen Band *Ce que je vois de mon ciné* (1988).

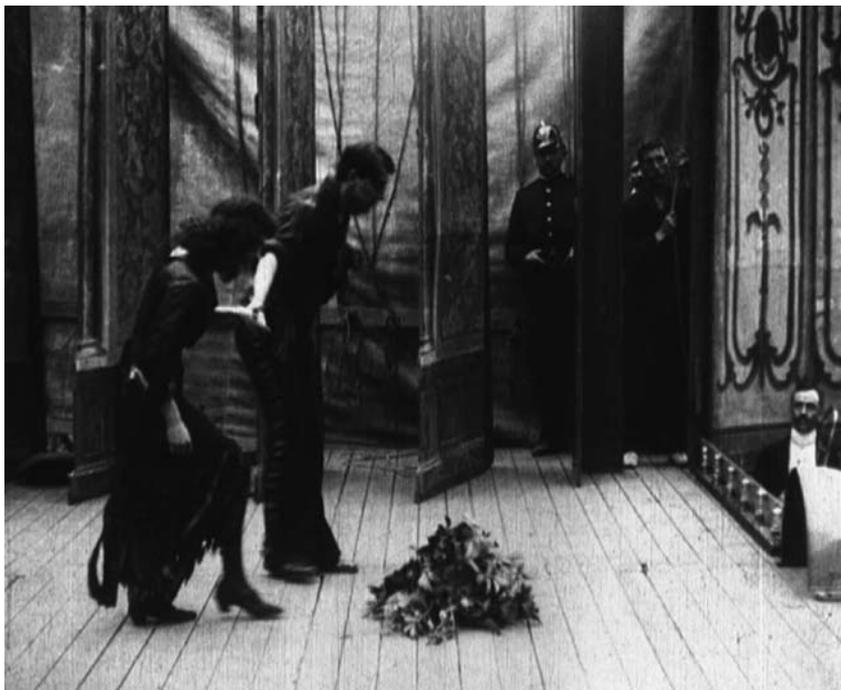


Abb. 14–15: AFGRUNDEN



Abb. 16–17: TRAPEZE

in Auge gegenüber (SCHWARZE PANTHER; CIRCUS OF FEAR; CIRCUS OF HORRORS). Die Nahaufnahmen fauchender Löwen, Tiger und Panther vermitteln zwar einen Eindruck von der Gefahr, in der die Figur in der jeweiligen Szene schwebt, und sind als Subjektiven durch die Handlung motiviert. Sie bieten aber vor allem Gelegenheit, Raubtiere so zu sehen, wie man sie sonst nie sieht, nämlich aus nächster Nähe und ohne störende Gitter.

Kinematographische Mittel werden auch genutzt, um Nummern zu schaffen, die sich im Zirkus selbst unmöglich realisieren ließen, weil sie entweder zu riskant oder technisch nicht zu bewerkstelligen sind. Im Lauf der 10er Jahre gibt es eine ganze Reihe von Filmen, deren Protagonisten mit ihrem Pferd aus der Zirkuskuppel in die Tiefe springen (DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRKUSKUPLEN, Eduard Schnedler-Sørensen, DK 1912; DØDSSRITTEN UNDER CIRKUSKUPOLEN, Georg af Klercker, SE 1912; UM KRONE UND PEITSCH/DER TODESSPRUNG, Georg Bluen, D 1918 – vgl. Abb. 18).

Die Nummer hat ein historisches Vorbild: Ende des 19. Jahrhunderts trat der bereits erwähnte Schulreiter François Corradini mit einem so genannten «Ballonpferd» auf, einer von ihm selbst entwickelten Sensationsnum-



Abb. 18: UM KRONE UND PEITSCH/DER TODESPRUNG

mer (Abb. 19).⁸ Dabei ließ er sich auf einem schmalen Plafond in die Kuppel hochziehen, um dort einige Figuren der Hohen Schule vorzuführen. Corradini sprang jedoch nicht in die Tiefe, weil dies unweigerlich den Tod von Ross und Reiter bedeutet hätte. Gerade diese letzte, in der Wirklichkeit undenkbbare Steigerung des Akts wird in den Filmen jedoch zum eigentlichen Inhalt der Nummer. Auch «Looping the Loop», die Hauptattraktion des gleichnamigen Films von Arthur Robison (D 1928), bei der die Hauptfigur auf Händen und Füßen mit rasender Geschwindigkeit durch eine senkrecht stehende Schleifenbahn gleitet, würde unter realen Bedingungen unweigerlich scheitern. In den 10er und 20er Jahren gab es offenbar einen regelrechten Wettstreit zwischen Zirkus und Zirkusfilmen um die spektakulärste Manegendarbietung. Jedenfalls verspricht der Zirkus Busch im Herbst 1925 dem Berliner Publikum, ihm den «letzte[n] Trick der amerikanischen Kinematographie [...] in seiner grausigen realen Wirklichkeit» zu zeigen und durch den Verzicht auf Tricks seinerseits die Filme zu überbieten.⁹

8 Vgl. Zapff (1980, 30f); Happrich (1908) «Circussensationen». In: *Der Artist* 1208 (5.4.1908) und den Zeitungsbericht «Der Sturz des Zirkusreiters Corradini» (o.O. 1898; Zirkusarchiv Winkler).

9 *Circus Busch*, Heft 5, 1925, 7 – zit. nach Kusnezow (1970, 223).



Abb. 19: François Corradini, Ballonpferd, 1880/90er Jahre

Neben der filmtechnischen Überhöhung bestehender und der Schaffung neuer Zirkusnummern lässt sich in den Filmen eine dritte Strategie der Potenzierung von Schauwerten beobachten: Der in Wirklichkeit seltene Arbeitsunfall, die katastrophische Ausnahme, wird zur Regel erhoben.



Abb. 20: CIRCUS JIM

Raubtiere fallen zwanghaft über ihre Dompteure her (DER TIGER AKBAR; CIRCUS JIM, B.E. Doxatt-Pratt/Adelqui Migliar NL, GB 1922 – vgl. Abb. 20), brechen aus und sorgen für Panik unter Zirkusbesuchern und -angehörigen (MARCCO UNTER GAUKLERN UND BESTIEN; DIE SCHRECKENSNACHT IN DER MENAGERIE; THE WAGONS ROLL AT NIGHT; MENSCHEN, TIERE, SENSATIONEN), Akrobaten stürzen reihenweise von Trapez und Hochseil (THE DEVIL'S CIRCUS; SALTO MORTALE [1931]; MELLEM STORBYENS ARTISTER), Schulreiterinnen fallen fast immer vom Pferd (DIE GROSSE NUMMER). Selbst Unglücksfälle, die normalerweise das Ende von Programm und Manegenbetrieb bedeuten, reihen sich in den Filmen nahtlos in die aufsteigende Linie sich überbietender Schauwerte ein: Brände (ZWISCHEN FLAMMEN UND BESTIEN; DER VAMPYR; DEN STORE ZIRKUSBRAND – Abb. 21; EIN MÄDEL UND DREI CLOWNS; RIVALEN DER MANEGE; THE BIG CIRCUS; CIRQUE DE LA MORT; MARCCO UNTER GAUKLERN UND BESTIEN), Eisenbahnkatastrophen (THE GREATEST SHOW ON EARTH; THE BIG CIRCUS) und Schiffshavarien (CIRCUS WORLD).

Die notwendige Voraussetzung für eine derartige Steigerung des sinnlichen Mehrwerts bildet die Gewissheit, dass selbst der spektakulärste Unfall für die Artisten folgenlos bleibt. In der Eröffnungssequenz von Carol Reeds TRAPEZE (USA 1956) bekommt der Flieger nach einem dreifachen Salto die Arme des Fängers nicht richtig zu fassen. In einer Serie von



Abb. 21: Filmplakat DEN STORE ZIRKUSBRAND

Nahaufnahmen (Abb. 22–24) wird der Zuschauer Zeuge, wie der Artist verzweifelt nach Halt sucht, wie sich sein Gesicht ob der gewaltigen Anstrengung verzerrt, wie seine Hände trotz der großen Kraftanstrengung immer weiter abrutschen und schließlich loslassen. Die Nähe, die die Bilder schaffen, ermöglicht eine empathische Bindung an die Figur, die sich anders kaum einstellen würde, da weder das diegetische Publikum noch das Publikum im realen Zirkus die Gesichtszüge des Artisten hoch über den Köpfen deutlich erkennen könnte. Entsprechend disponierte Zuschauer verleitet der Anblick der Gefahr womöglich dazu, am Kinossessel den Halt zu suchen, den die Figur auf der Leinwand gerade im Begriff ist endgültig zu verlieren.¹⁰ Die empathische Anteilnahme am Schicksal der Figur hindert den Zuschauer jedoch nicht, sich der Schaulust hinzugeben, auf die der abschließende Sturz aus großer Höhe offenkundig spekuliert (Abb. 25). Der ungewohnte Blick aus der Kuppel, die Ausdehnung des Blickfeldes durch das in den 50er Jahren eingeführte Cinemascope-Verfahren, die kräftigen Technicolor-Farben, die wie das Breitwandformat den sinnlichen Mehrwert der Szene filmtechnisch steigern, das leuchtende Weiß des Trikots, das sich effektiv von dem eigens mit blauem Stoff ausge-

10 Zum Phänomen der somatischen Anteilnahme und den Bedingungen, unter denen sie sich im Kino bevorzugt einstellt, vgl. Brinckmann (1999); speziell zur Großaufnahme von Gesichtern als Mittel der Weckung von Zuschauerempathie vgl. Plantinga (1999).



Abb. 22–25: TRAPEZE

schlagenen Manegengrund abhebt – sie alle begünstigen eine Schaulust, der sich der Zuschauer hemmungslos und ohne moralische Bedenken hingeben kann, weil er sicher sein darf, dass beim Sturz niemand zu Schaden gekommen ist. Ungeachtet des sinnlichen Mehrwerts wird die Hauptfigur über den spektakulären Sturz eingeführt und die Geschichte ihres beruflichen Ab- und späteren Wiederaufstiegs exponiert. Was das Verhältnis von Attraktion und narrativem Kontext angeht, sind die Zirkusfilme der größeren Gruppe also immer durch einen doppelten Überschuss gekennzeichnet: durch ein über das bloße Zurschaustellen von Nummern hinausgehendes Mehr an handlungs- und figurenbezogenen Informationen wie durch einen die narrative Zweckbindung übersteigenden sinnlichen Mehrwert.

Risiko und Authentie

Mit dem Schauwert von Nummern wächst das Risiko, dem sich die Schauspieler während der Dreharbeiten aussetzen. Je spektakulärer der Auftritt, desto wichtiger werden Vorkehrungen zum Schutz der Darsteller. Die einfachste Maßnahme besteht darin, sie durch professionelle Artisten zu ersetzen, die ihnen mehr oder weniger gleichen (SCHWARZE PANTHER – Abb. 26), oder aber sie beim Aufnahmeprozess von der Gefahrenquelle zu trennen. Mae West steckt als Dompteuse Tira in *I'M NO ANGEL* (Wesley Ruggles, USA 1933) ihren Kopf in eine Attrappe, über die erst nachträglich im optischen Printer die Bilder des echten Löwen gelegt wurden. Für die große gemischte Tiernummer in Harry Piels *DER TIGER AKBAR* (BRD 1951) wurden abwechselnd Teile des Filmmaterials mit einer Maske abgedeckt und die Löwen und Pferde separat aufgenommen, um einen direkten Kontakt von Raub- und Beutetieren zu vermeiden. Bei den Filmen, deren Hauptattraktion der Todessprung von Ross und Reiter ist, bleibt der heikelste Teil, der Sturz selbst, ausgespart. Der Bewegungsfluss der Nummer wird aufgebrochen und auf mehrere Einstellungen verteilt, die jede für sich von Schauspieler und Pferd risikolos zu bewältigen sind (*DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRKUSKUPLÉN* – Abb. 27–29): In der ersten setzen Ross und Reiter zum Sprung in die Tiefe an. Dass sie sich dabei nicht in der Kuppel befinden, machen dichter Rauch und der enge Bildausschnitt vergessen. Im zweiten Bild springen die beiden von einem nicht allzu hohen, links im Off verborgenen Podest in die Manege. Ein Teil der Statisten nimmt es beim Versuch, von diesem Trick abzulenken, offenbar zu genau; statt auf Pferd und Reiter starren die livrierten Zirkusdiener am Sattelgang entsetzt in die Kuppel, von wo die beiden angeblich in die Tiefe stürzen. Die letzte Einstellung zeigt sie bereits reglos in der Manege liegend.



Abb. 26: Setfoto SCHWARZE PANTHER, die Schauspieler Christine Laszar (2.v.l.) und Hannjo Hasse (4.v.l.) mit ihren Doubles, den «Geschwistern [eigentlich Ehepaar] Schwenk» (1. u 3.v.l.)

Das begründete Interesse am Schutz der Darsteller darf allerdings nicht das Authentieverprechen gefährden, das dem Zuschauer in den Filmen selbst und den dazugehörigen Werbekampagnen immer wieder gegeben wird: «authentically filmed»; «nichts ist Trick!», «Echter Zirkus – echte Menschen».¹¹ Fern Andra sah sich als Hauptdarstellerin des Films *UM KRONE UND PEITSCH* – zu Recht – mit Zweifeln an der «gefährvollen Ausführung (ihrer) Sensationsleistung» konfrontiert und bot daher in einer ganzseitigen Annonce an, den Todessprung aus zwanzig Metern Höhe vor interessiertem Publikum zu wiederholen – vorausgesetzt, die Zweifler wären zu einem direkten Vergleich bereit (*Lichtbildbühne* 7 [1919], 233).

11 Zitate aus *THE BIG QUESTION*, TV-Featurette zu *TRAPEZE*, dem Tobis-Presseheft zu *FAHRENDES VOLK* und dem Panorama-Werbehelfer zu *SALTO MORTALE* (1953).

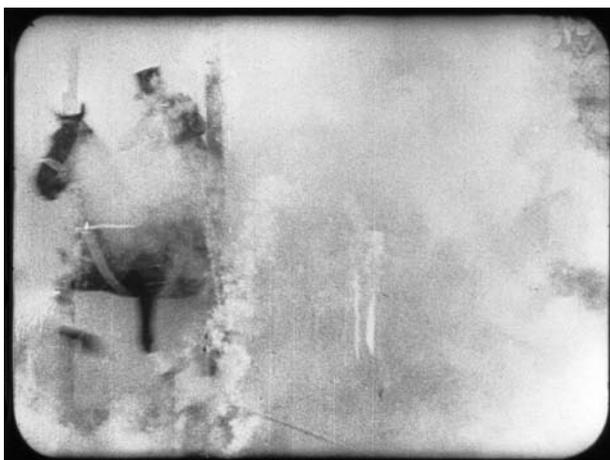


Abb. 27–29:
DØDSSPRING TIL HEST
FRA CIRKUSKUPLEN



Abb. 30: Sefoto DER TIGER AKBAR

Damit die Gefahr glaubhaft erscheint, in die eine Figur sich mit dem Auftritt in der Manege vorgeblich bringt, muss der Darsteller wenigstens einmal mit dem Ursprung der Bedrohung gemeinsam im Bild sein, ohne dass die Kontinuität von Raum und Zeit durch den Filmschnitt aufgehoben wird oder professionelle Artisten als Double einspringen. Gefährliche Nummern laufen daher regelmäßig auf eine authentisierende Einstellung zu, in der sich die Schauspieler entweder tatsächlich dem behaupteten Risiko aussetzen (DER TIGER AKBAR – Abb. 30) oder aber die Mittel, die ihren Schutz garantieren, so raffiniert sind, dass das Publikum sie nicht erkennt.¹² In Ernst Wendts SCHRECKENSNACHT IN DER MENAGERIE (D 1921)

12 Zum Konzept der authentisierenden Einstellung vgl. Hediger (1997) am Beispiel des Safarifilms. Vielfach setzen die Authentisierungsbemühungen schon in den Werbekampagnen ein. In Werbeheften, Programm- und Presseheften wird, wenn möglich, auf bestehende Zirkuserfahrungen der Darsteller verwiesen (TRAPEZE und THE BIG QUESTION, TV-Featurettes zu TRAPEZE; Lancaster wurde trotz gegenteiliger Behauptungen gedoubelt – vgl. Buford 2000, 153). Drehberichte schildern, wie aus Schauspielern «echte» Zirkusmenschen wurden («Françoise Rosay als Tigerdompteuse», FAHRENDES VOLK, Tobis-Presseheft, 11; «Zirkusfrau in siebzigtausend Sekunden» und «Margotchen [sc. Margot Hielscher] und die Pferde», SALTO MORTALE [1953], Panorama-Presseheft, 7). Die authentisierende Einstellung selbst ist ein beliebtes Motiv der zu Werbezwecken verwendeten Standbilder (DER TIGER AKBAR – vgl. oben Abb. 30; DIE 3 CODONAS, Aktuelle Filmbücher, Bd. 29 – jeweils mit dem Vermerk «Originalaufnahme»). Zum Beweis einer realen Gefährdung werden in Presseheften sogar die – hohen – Summen genannt, über die die Produktionsfirmen ihre Stars für die Dreharbeiten haben versichern lassen (SALTO MORTALE, «Sensationen in der Arche Noah. Zirkus im Film», Panorama-Presseheft, 15).



Abb. 31–32:
DIE SCHRECKENS-
NACHT IN DER
MENAGERIE

trennt eine riesige Glasscheibe das kleine Mädchen von den Raubtieren, die es schlafend in der Manege überraschen. Zwischen den einzelnen Einstellungen wird das Glas verschoben, so dass der Eindruck entsteht, die Löwen könnten sich frei bewegen und jederzeit über das Kind herfallen (Abb. 31, in der die Scheibe parallel, und Abb. 32, in der sie quer zum Käfiggitter verläuft). Zu erkennen ist die unsichtbare Schranke nur, weil einer der Löwen mit dem Kopf dagegen stößt.

Bei der DEFA-Produktion *SCHWARZE PANTHER* (Josef Mach, DDR 1966) wurde auf solche Absperungen verzichtet, was, nach den Produktionsfotos zu schließen, für die Schauspieler eine beunruhigende Erfahrung gewesen sein muss (Abb. 33). Was jedoch im Film lebensbedrohlich aussieht – der Sprung eines außer Kontrolle geratenen Raubtiers –, ist in Wirklichkeit Teil einer festen Dressurroutine. Der springende Panther re-



Abb. 33: Setfoto *SCHWARZE PANTHER* mit den Schauspielern Helmut Schreiber, Angelika Waller und Horst Kube, v.l.n.r..

agiert nicht auf die Schauspieler, an deren Anwesenheit im Käfig er über Monate hinweg gewöhnt wurde, sondern auf ein Kommando seines Dompteurs, der für den Zuschauer unsichtbar neben der Kamera steht, die zum Schutz von Kameramann und Regisseur in einem eigenen Käfig untergebracht ist (Abb. 34). Das Bild der DEFA-Photographin Waltraut Pattenheimer zeigt Hanno Coldam, der die Nummer für den volkseigenen Zentralzirkus einstudiert hat, zusammen mit seiner Frau Regine Matloch (im Hintergrund) und einigen Tierpflegern, die mit Stangen und teilweise mit Schreckschusspistolen bewaffnet sind. Coldam selbst fungierte während der Dreharbeiten auch als Double für Helmut Schreiber, den Hauptdarsteller, sowie für den Tierpfleger Paul, gespielt von Horst Kube; deshalb tragen Kube und Coldam auf den Bildern das gleiche Kostüm.¹³

13 Die Informationen zu den Raubtierszenen in *SCHWARZE PANTHER* verdanke ich größtenteils einem ausführlichen Gespräch mit Frau Regine Matloch. Zur Arbeit mit Tieren



Abb. 34: Setfoto SCHWARZE PANTHER mit dem Dompteur Hanno Coldam (links vom Kamerakäfig), der das gleiche Kostüm wie der von ihm gedoppelte Schauspieler in Abb. 33 trägt. Im Hintergrund Regine Matloch, Coldams Frau und Partnerin in der Manege.

Auch bei Hochseilnummern werden für die authentisierenden Einstellungen Maßnahmen zum Schutz der Darsteller getroffen, die dem Zuschauer verborgen bleiben. Für die spektakuläre Schlussnummer in *DEN FLYVENDE CIRKUS*, in der die Hauptfigur auf dem Seil langsam zu einem Kirchturm hochsteigt, wurde dieser stark verkürzt nachgebaut (Abb. 35). In *THE CIRCUS* und *MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN* (Max Haufler, CH 1942) stehen

im Zirkusfilm vgl. weiter die Drehberichte von Hans Schumann (CAROLA LAMBERTI, «Circensische Arbeit beim Film», *DEFA-Pressedienst* Dezember 10/1954, 15) und Dompteur Gilbert Houcke (STERNE ÜBER COLOMBO, «Mein Umgang mit Tigern», Sonderdruck der Zentral-Pressabteilung der Gloria) sowie «Françoise Rosay als Tigerdompteuse» (FAHRENDES VOLK, Tobis-Filmberichterstattung, 11), ebenso Gad (o.J., 161ff); Delmont (1925); «Raubtieraufnahmen». In: *Film-Kurier* v. 20.12.1921; «Seltene Kaltblütigkeit». In: *Der Kinematograph* 568 (14.11.1917; Drehbericht zu *UM DIE LIEBE DES DOMPTEURS. DAS DRAMA IM CIRCUS SARRASANI*) und «Ein Zirkus am Zoo». In: *Film-Kurier* v. 11.9.1919 (Drehbericht zu *DER DÄMON DER WELT*).



Abb. 35:
Setfoto DEN
FLYVENDE CIRKUS



Abb. 36:
Setfoto
THE CIRKUS



Abb. 37:
Setfoto
MENSCHEN, DIE
VORÜBERZIEHEN

die beiden Hauptdarsteller – Charles Chaplin respektive Alfred Manz – zwar selbst auf dem Seil, es ist jedoch nur knapp einen Meter über dem Boden gespannt (Abb. 36 und 37). Die Wahl des Bildausschnitts suggeriert eine bedrohliche Tiefe, die sich im Off unter der Figur auftut, entzieht sie jedoch dem Blick der Zuschauer. Risikokontrolle, Authentisierung und Steigerung des sinnlichen Mehrwerts gehen dabei, wie in allen sujetspezifischen Gefahrensituationen, Hand in Hand.

Transgression und narrative Stereotypisierung

Mit der Entgrenzung der Manege und der Narrativierung der Attraktionen verschieben sich in den Filmen Art und Ausmaß der Transgressivität, die die Figuren aus dem Zirkus mitbringen. Das Überschreiten kultureller Normen beschränkt sich nicht länger auf die artistischen Darbietungen innerhalb des klar definierten performativen Raums der Manege; es betrifft das Handeln der Figuren als Ganzes. Zugleich verliert die Transgression das für den Zirkus charakteristische Moment der Offenheit und semantischen Ambiguität. Die Figuren des Zirkusfilms verstoßen klar und eindeutig gegen bestimmte kulturelle Normen: Sie überschreiten das sozial verträgliche Maß an Emotion, sie sind übersexualisiert, brechen Recht und Gesetz und gefährden gesellschaftliche Hierarchien. Die revolutionäre Neuordnung der bestehenden Verhältnisse, die im Zirkus auf einer rein formalen Ebene verbleibt, weil die verwendeten Zeichen nur schwach semantisiert sind, wird in den Filmen zur greifbaren Realität.

Der Übergang von der allgemeinen, inhaltlich offenen Normüberschreitung in der vorfilmischen Manegenperformance zum Bruch konkreter Regeln im Rahmen der Spielhandlung wird durch die Erzählformen gesteuert, in denen er sich vollzieht. Diese Formen sind stark konventionalisiert und geprägt von den narrativen Stereotypen bestehender Genres.¹⁴ Innerhalb der wechselnden Erzählzusammenhänge wird das transgressive Potenzial des Zirkus auf unterschiedliche Weise aktualisiert. Aus dem Todessprung von Ross und Reiter, der im Zirkusmelodram eine tragische Angelegenheit ist, kann bedingt durch den narrativen Kontext und die Art der Inszenierung ein komischer Akt werden; in John Fosters und Harry Baileys *CIRCUS CAPERS* (USA 1930), einem Animationsfilm, in dem auf das Wohl menschlicher Darsteller nicht Rücksicht zu nehmen ist, werden die adretten Zirkusreiter der Realfilmversionen durch ein kleines Mäuschen

14 Siehe dazu oben das Kapitel «Genretheorie».

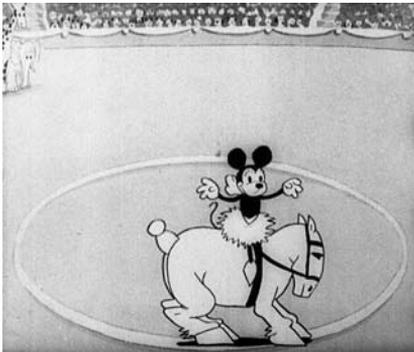
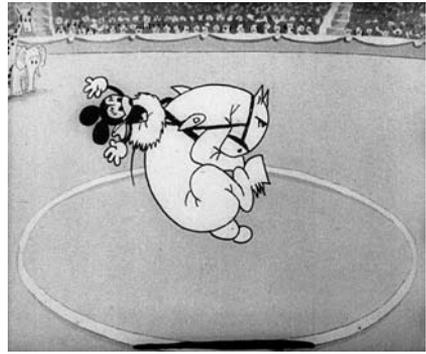
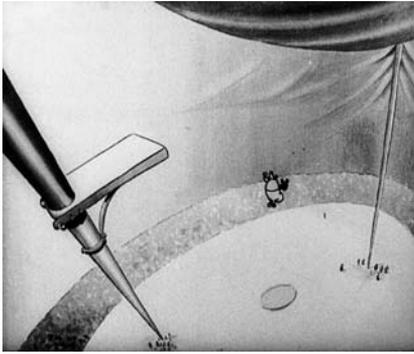
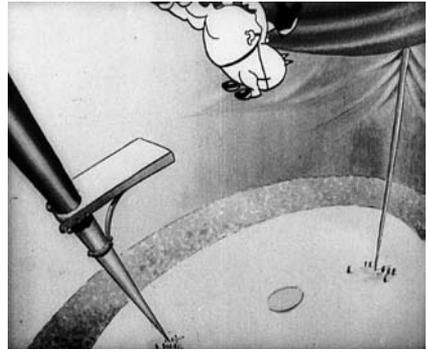


Abb. 38–42: CIRCUS CAPERS

ersetzt und der gefährlichste Part, der freie Fall von Ross und Reiter, so sehr überzeichnet, dass die Nummer ins Komische kippt (Abb. 38–42).

Wie die Funktion der Nummer ist auch die der Figuren aus dem zirkuseigenen Rollenrepertoire an den narrativen Kontext gebunden. Der unförmige Körper und die zweifelhafte Geschlechtlichkeit machen den Clown im Beziehungsdrama zum notorisch unglücklichen Liebhaber, während ihn in Krimis und Detektivgeschichten das komische Rollenimage und die schützende Maske zum Verbrecher prädestinieren. Was für die einzelnen

Nummern und Figuren gilt, gilt auch für den Zirkus als ganzen: Abhängig vom Erzählkontext dient er genauso als utopisches Gesellschaftsideal wie als angstbesetzte, dystopische Gegenwelt. Mit Blick auf die einzelnen Gruppen von Filmen ist dabei immer zwischen zwei Arten von Stereotypen zu unterscheiden: solchen, die mit dem jeweils belehnten Genre zu tun haben, und sujet- oder zirkusfilmtypischen. Dass Liebesgeschichten gewöhnlich mit einer heterosexuellen Paarbildung enden, entspricht einer Konvention der Romanze; dass als männlicher Partner meist derjenige mit der attraktivsten Manegendarbietung zum Zug kommt, ist eine Besonderheit des Zirkusfilms.

Überbordende Gefühle, Mesalliancen

Raubtiere, Sensationen,
fliegende Menschen – und Liebe!
Ein Film im Banne der Leidenschaft!
(TROMBA, 1949, Werbeslogan der Verleihfirma)

Von der großen Gruppe der Zirkusfilme, die vorrangig auf die sujeteigenen Schauwerte setzen, sind wiederum die meisten Beziehungsdramen, in denen die Emotionalität der Figuren das Normalmaß zusammen mit ihrem artistischen Geschick übersteigt. Die transgressive Energie der Manegenperformance setzt sich also geradewegs im Privatleben fort. Sie wechselt zwar das Register, verbleibt jedoch im Bereich des Körperlichen. Die Protagonisten sind nicht nur stärker und geschickter als normale Menschen, sondern auch erotisch anziehender und leidenschaftlicher in der Verfolgung der amourösen Interessen, die ihre in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Körper beseelen. Als transgressiver, von überbordenden Emotionen begleiteter Akt erscheint die Liebe unter Artisten in den Filmen, bedingt durch die Besonderheiten des Milieus, als gleichermaßen bedroht und bedrohlich. Dass Figuren im Ring ihren Lebens- und Arbeitspartner verlieren, ist ein fester Teil ihres Berufsrisikos (DÄMON ZIRKUS; BOREZ I KLOUN; DER TIGER AKBAR; DIE 3 CODONAS; RIVALEN DER MANEGE). Zugleich stellt die amouröse Bindung für die betroffenen Akteure eine Gefahr dar, weil sie auf das Geschehen im Ring zurückwirkt, den Figuren die Konzentration raubt, die sie für ihre riskante Arbeit brauchen, und sie anfällig für die Anschläge eifersüchtiger Konkurrenten macht. Regelmäßig vertreten die Protagonisten als Raubtierdompteure, Trapez- und Hochseilakrobaten besonders gefährliche, wenn nicht lebensbedrohliche Disziplinen, was den amourösen Intelligen unweigerlich einen Zug ins Schicksalshafte gibt; die Liebe ist wie die artistische Performance eine Angelegenheit auf Leben und Tod.

Die Gefahr, die von den überbordenden Emotionen ausgeht, ist umso größer, je stärker die Beteiligten beruflich aufeinander angewiesen sind. Zu Trios oder Quartetten gruppiert, treten sie deshalb vorzugsweise in quasifamiliären Lebens- und Arbeitsgemeinschaften auf, in denen alle einander im Interesse der eigenen Sicherheit bedingungslos vertrauen müssen, es wegen der konfligierenden amourösen Interessen aber nicht können (VARIÉTÉ; SALTO MORTALE 1931; MANEGE; THE FLYING FONTAINES; FIRE DJAEVLE; THE FOUR DEVILS; DIE 3 CODONAS).

Carol Reeds *TRAPEZE* ist in dieser Hinsicht ein exemplarischer Film: Zwei Trapezartisten – der Flieger Tino Orisini (Tony Curtis) und der Fänger Mike Ribble (Burt Lancaster) – arbeiten gemeinsam am dreifachen Salto, einer besonders prestigeträchtigen, weil nur von wenigen beherrschten Nummer. Die junge, attraktive Artistin Lola (Gina Lollobrigida) hofft von dem absehbaren Erfolg der beiden profitieren zu können und zögert nicht, ihre körperlichen Reize einzusetzen, um selbst Teil der Truppe zu werden. Die physische Intimität, die die gemeinsame Arbeit am Trapez mit sich bringt, befeuert die erwachende Leidenschaft aller Beteiligten; schließlich ist der zupackende Griff alles, worauf es bei der Nummer ankommt. Zudem schaffen die knapp sitzenden Trikots einen Zustand erotischer Dauerspannung, indem sie die körperlichen Vorzüge der Akteure betonen: die muskulöse Physis und das Geschlecht der Männer, Beine, Brust und Taille der Frau. *TRAPEZE* und Lollobrigida als Hollywood-Debütantin wurden in den 50er Jahren zu einem guten Teil über diese Art berufsbegleitender Erotik vermarktet («A symphony in circus tights»¹⁵). Die erotischen Freiheiten, die das Kostüm der Artisten erlaubt, sind in Zirkusfilmen, angefangen mit Asta Niensens dünnbekleideter Tänzerin in *AFGRUNDEN*, ein willkommener Anlass, insbesondere die weiblichen Figuren zu sexualisieren und über die Frau als erotisches Spektakel dem – männlichen – Filmpublikum zusätzliche Schauwerte zu verschaffen.¹⁶

Jenny Jugo trägt in Arthur Robisons *LOOPING THE LOOP* (D 1928) ein hautenges schwarzes Trikot, unter dem sie erkennbar nackt ist – und das, obwohl in der entsprechenden Szene, einer Probe vor leeren Rängen, niemand sie zu sehen bekommt – außer dem Filmpublikum. In beiden Fällen ist die weibliche Figur – bezeichnend genug – den Sensationsnummern ihrer männlichen Partner technisch nicht gewachsen und lediglich für das erotische Moment zuständig.

Die Konkurrenz männlicher Artisten um eine Kollegin gewinnt als stereotypes Element dadurch an Schärfe, dass die amouröse Rivalität von einer

15 *THE BIG QUESTION*, TV-Featurette zu *TRAPEZE*.

16 Zur Funktion der «woman as spectacle» im Erzählkino vgl. Mulvey (1989).

beruflichen überlagert wird. Der romantische Plot der Filme hat daher in den meisten Fällen eine mit ihm eng verbundene artistische Seitenlinie. Dabei verhält sich die erotische Attraktivität der Figuren gewöhnlich direkt proportional zum Schauwert ihrer Nummer; sie sind als Liebhaber außerhalb der Manege umso begehrenswerter, je erfolgreicher sie als Artisten im Ring sind. Eifersucht und Neid fallen auf Seiten der unterlegenen Kontrahenten daher umso heftiger aus. Oft ist Sabotage das einzige Mittel, mit dem sich die beruflich wie privat zu kurz gekommene Konkurrenz zu helfen weiß: Der Direktor, der bei der Schulreiterin nicht zum Zuge kommt, manipuliert die Waffen des ungleich attraktiveren Kunstschützen (CIRCUS JIM), die Balletttänzerin löst heimlich die Trosse, an der die Luftakrobatin hängt, die ihr Mann und Show stiehlt (THE DEVIL'S CIRCUS, Benjamin Christensen, USA 1926), und der unscheinbare Requisiteur manipuliert das Schleuderbrett seines gefeierten Halbbruders, dem gegenüber er beruflich und privat das Nachsehen hat (RIVALEN DER MANEGE, Harald Philipp, BRD 1958).

Die Doppelung artistischer und amouröser Rivalitäten steigert für den eingeweihten Zuschauer die Spannung, auf die das Manegengeschehen berechnet ist. Wenn in TRAPEZE die romantische und die artistische Plotlinie abschließend ihrem gemeinsamen Höhepunkt zulaufen und das Akrobatentrio in der lange erwarteten Galavorstellung erstmals den dreifachen Salto ohne Netz wagt, steht nicht nur in Frage, ob der lebensgefährliche Akt tatsächlich gelingt, sondern auch, ob der im amourösen Wettstreit offenbar unterlegene Fänger – die Figur mit dem weniger spektakulären Part – den allseits bewunderten Flieger ein für allemal aus dem Weg räumen wird.

Während die Raubtierdompteure, Trapez- und Hochseilakrobaten in den Beziehungsdramen die Rangfolge erotischer Attraktivität anführen, stehen die Clowns regelmäßig an deren unterem Ende. Die geschlechtslose Eleganz des Weißclowns und die grotesk verformte Gestalt des August, die sie unvorteilhaft von den athletischen Körpern der Artisten abheben, macht die Clowns beider Spielarten als *love interest* unmöglich.¹⁷ In LOOPING THE LOOP kommen Artistin und Clown ausnahmsweise zusammen, jedoch nur, weil er es als Privatmann schafft, seine Geliebte im Glauben zu lassen, dass ein Anderer sich hinter der Clownsmaske verbirgt. Der romantische Plot wird vom verzweifelten Versuch des Protagonisten beherrscht, die Identifikation mit der erotisch unvorteilhaften Rolle des Clowns zu verhindern.

Die Kluft zwischen dem komischen Rollenimage und den privaten Sehnsüchten der Person, die sich hinter der Maske versteckt, sowie

17 Das Verhältnis, das der Clown als Figur zum weiblichen Geschlecht unterhält, ist traditionell schwierig – nicht nur im Zirkusfilm; vgl. dazu das Kapitel «The Fool and the Woman» in: Willeford (1969, 174–191).

die Unfähigkeit des sozialen Umfeldes, beides auseinanderzuhalten, begründen als stereotype Elemente eine eigene Untergruppe der im Zirkus spielenden Beziehungsdramen. Die Protagonisten der Clownsmelodramen versuchen ihre jeweilige Partnerin entgegen dem Rollenimage von der Ernsthaftigkeit ihrer Gefühle zu überzeugen. Das gelingt in Victor Seastroms *HE WHO GETS SLAPPED* (USA 1924) nicht, obwohl sich dort, wo der Clown (Lon Chaney) der Zirkusreiterin seine Liebe erklärt – im privaten Ambiente der Garderobe –, Rolle und Person unzweifelhaft trennen lassen müssten. Die Partnerin hält das intime Geständnis des Clowns für eine komische Routine. Ihre Unfähigkeit, zwischen Manegenexistenz und Privatleben zu unterscheiden, macht den auf seine Rolle zurückgeworfenen Clown zur tragischen Figur. In *LAUGH, CLOWN, LAUGH* (USA 1928), einem weiteren Clownsmelodram von MGM mit Lon Chaney in der Hauptrolle, wird die konfliktuöse Nähe von Privat- und Rollenexistenz in ein architektonisches Nebeneinander übersetzt: Von der Bühne aus muss der Clown bei laufender Vorstellung mit ansehen, wie die Frau, die er liebt, in der angrenzenden Garderobe seinem Konkurrenten in die Arme sinkt. Eng umschlungen präsentiert sich das junge Paar, dreifach gerahmt durch die Garderobentür, die Lichter des Schminkspiegels und die darüber sich erhebende Draperie, dem in seiner Bühnenrolle gefangenen Protagonisten als Sinnbild romantischer Liebe (Abb. 43). Vom Glück und der Intimität, die die hell erleuchtete Privatsphäre der Garderobe ausstrahlt, bleibt der Clown ausgeschlossen. Er muss draußen bleiben, auf der Bühne, wo das zunehmend begeisterte diegetische Publikum die – aufgesetzte – Fröhlichkeit der Figur nur missverstehen kann, weil der Blick hinter die Kulissen dem Filmzuschauer vorbehalten bleibt.

Angesichts der hartnäckigen Verwechslung von Rolle und Person, die den Clown ein ums andere Mal scheitern lässt, wird die unglückliche Liebe in einigen Melodramen folgerichtig selbst Gegenstand der Manegenperformance. In *KLOVNEN* (Anders Wilhelm Sandberg, DK 1916) verdankt der Protagonist just der Rolle des betrogenen Clowns den kompetenhaften beruflichen Aufstieg, der ihn um seine bis dahin glückliche Liebesbeziehung bringt. Im gleichnamigen Remake, ebenfalls von Anders Wilhelm Sandberg (DK 1926), wird, nachdem mit dem ersten Auftritt des Titelhelden in einem ärmlichen Wanderzirkus das Thema der enttäuschten Liebe gesetzt ist, der zweite in einem mondänen Großstadtvarieté so lange aufgeschoben, bis die Nummer für das Kinopublikum mit Blick auf die romantische Plotlinie als Kommentar auf das Schicksal der Hauptfigur durchschaubar ist.

Das Mehrwissen, das die Narrativierung der clownesken Performance verschafft, führt in allen Fällen dazu, dass das komische Rollenimage der Fi-



Abb. 43: LAUGH, CLOWN, LAUGH

gur ins Tragische kippt. Dass das diegetische Publikum, dem dieses Wissen fehlt, über den Clown hemmungslos lacht, empfiehlt die Figur mit umso größerem Nachdruck der empathischen Teilnahme des Filmzuschauers. Die diegetischen Zuschauer und ihre Reaktion dienen in diesem Fall also nicht dazu, wie Jane Feuer dies für das Musical annimmt (s. Anm. 5), dem Kinopublikum den Eindruck zu vermitteln, live an der von den Filmfiguren gebotenen (Manegen-)Performance teilzuhaben. Die gezielte Dissoziation von diegetischem und Kinopublikum und der ihnen zugeordneten Erlebnisqualitäten ist hier im Gegenteil eines der wichtigsten Mittel, mit deren Hilfe im Rahmen der narrativen Informationsvergabe Zuschaueremotionen gelenkt und – entgegen den Reaktionen des diegetischen Publikums – Empathieleistungen der Figur gegenüber mobilisiert werden. Das bedeutet nicht, dass das «narrative audience» (Feuer) und seine Reaktionen im Zirkusfilm durchgängig als Kontrastfolie dienen. Es gibt Fälle, insbesondere in der Zirkuskomödie und in den Propagandafilmen (s. die Kapitel «Komische Missverhältnisse» und «Gleichgeschaltete Gegenwelten»), in denen die Zirkusbesucher genutzt werden, um auf Seiten der Zuschauer vergleichbare Reaktionen in Gang zu setzen, wo also statt der Dissoziation eine emotionale Homologisierung oder Gleichschaltung betrieben wird. Die Rolle, die das diegetische Publikum dabei spielt, ist ganz vom jeweiligen narrativen Kontext abhängig; es ist wie die Figuren und Nummern des zirkuseigenen Repertoires ein Element, dessen Funktion über den Erzählzusammenhang und die einschlägigen generischen Stereotypen moduliert wird.

Wie in Clownsmelodramen ist auch bei den Liebesgeschichten zwischen Artisten und Nichtartisten das vorherrschende Beziehungsmuster die Mesalliance. Die Tatsache, dass der oder die Geliebte aus dem Zirkus stammt, mobilisiert im sozialen Umfeld des Partners reflexartig heftigste Abwehrreaktionen gegen das als bedrohlich erfahrene exotische Milieu. Wo die Liebe die Grenzen des Zirkus zur Außenwelt überschreitet, erweist sie sich deshalb als schwierig, wenn nicht unmöglich und muss sich gegen die Widerstände behaupten, die ihr aus den Standesunterschieden zwischen Artisten und Bürgern (*DEN FLYVENDE CIRKUS*; *SALTO MORTALE* [1953]; *THE BIG CIRCUS*; *I'M NO ANGEL*; *SALLY OF THE SAWDUST*), Artisten und Bauern (*KATHARINA KNIE*; *MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN*; *THE WAGONS ROLL AT NIGHT*) oder zwischen Artisten und Adligen erwachsen (*DÖDSRITTEN UNDER CIRKUSKUPOLEN*; *UM KRONE UND PEITSCH*; *LEICHTE KAVALLERIE*; *SCHRECKENSNACHT IN DER MENAGERIE*). Die Liebenden müssen sich an der Unverträglichkeit ihrer Herkunft abarbeiten, dem scheinbar unversöhnlichen Widerspruch zwischen der ambulanten Lebensform des Zirkus und der sesshaften, Grund und Boden verhafteten Lebensweise der Bauern oder Bürger, der unbedingten Liebe zur Kunst und dem ökonomischen Sachverstand kühl rechnender Kapitalisten, dem strengen Verhaltenskodex adeliger Familien und der Unbändigkeit eingehyrateter Kunstreiterinnen.

Geradezu fatale Folgen hat die grenzüberschreitende Liaison mit Angehörigen der exterritorialen Zirkuswelt vor allem für Frauenfiguren bürgerlicher Herkunft. Dass die Klavierlehrerin, die in Urban Gads *AFGRUNDEN* (1910) den Pastorensohn für einen Zirkusreiter verlässt, um als Prostituierte und Mörderin zu enden, ist richtungsweisend für eine bestimmte Form von Beziehungsdrama, das (bürgerliche) Frauen bevorzugt als Opfer der exzessiven, unkontrollierten Erotik darstellt, die vom Zirkus und seinem männlichen Personal ausgeht. In Benjamin Christensens *THE DEVIL'S CIRCUS* (USA 1926) muss das dem exotischen Reiz des Milieus erlegene «country girl» erst vom Trapez stürzen, bevor es lahm und halb blind zum rettenden Glauben zurückfindet und vom Zirkus als Ort diabolischer Versuchung loskommt – männliche Protagonisten überstehen im umgekehrten Fall die Liaison mit Akrobatinnen meist schadlos.

Selbst wo die Fremdartigkeit des Zirkus nicht derart massiv überzeichnet und moralisch abgewertet wird wie in Christensens MGM-Produktion, bleiben gelingende Liebesbeziehungen über die Grenzen der unterschiedlichen sozialen Milieus hinweg eine Ausnahme. In Max Haufers *MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN* (CH 1942/43) trennen sich Bauer und Zirkusartistin am Ende, nachdem sich im Zuge der Handlung ergeben hat, dass ihre Herkunft und die Verpflichtungen, die sie mit sich bringt, auf Dauer nicht zusammengehen. Die Schlussequenz reduziert die beiden



Abb. 44–45:
MENSCHEN, DIE
VORÜBERZIEHEN

ikonographisch auf ihre widerstreitenden Standeszugehörigkeiten und bringt alles Private an ihnen zum Verschwinden: Die Artistin rollt, ins offene Fenster ihres Wohnwagens gelehnt, über die Landstraße, während der erdverbundene Bauer über seine Felder schreitet (Abb. 44 und 45).

Liebesgeschichten wie die zwischen Artistin und Bauer, die die Grenzen der Zirkuswelt zu einem wie auch immer gearteten Alltag hin überschreiten, nehmen meist nur dann ein glückliches Ende, wenn der aus dem Zirkus stammende Partner bereit ist, von seiner Profession zu lassen (LEICHTE KAVALLERIE; DEN FLYVENDE CIRKUS; DER MANN AUF DEM KOMETEN), oder aber seine (moralische) Integrität zweifelsfrei unter Beweis stellt wie in Maurits Bingers *DE LEVENDE LADDER* (NL 1913). Dort muss der Akrobat erst die Bauerntochter aus einer brennenden Mühle retten, bevor

er sie von ihrem misstrauischen Vater zur Frau bekommt. In Ernst Wendts *SCHRECKENSNACHT IN DER MENAGERIE* geht die Romanze mit der Adelstochter nur deshalb gut aus, weil sich rechtzeitig herausstellt, dass der vermeintliche Löwendompteur selbst adliger Abstammung, die befürchtete Mesalliance also eine legitime Beziehung unter Gleichen ist.

Mit der Faszination für die Welt des Zirkus spricht sich in all diesen Filmen ein tief sitzender Vorbehalt gegenüber seiner Fremdartigkeit aus. Die Exotik des Milieus und seine Transgressivität werden regelmäßig über den Handlungsverlauf entweder zementiert oder aber aufgehoben. Den ungleichen Partnern bleibt keine andere Wahl, als den Zirkus zugunsten einer gesellschaftlich sanktionierten Ehe aufzugeben oder sich zu trennen. Ein Ausgleich zwischen den Milieus findet nicht statt. Selbst wo die Partnerwahl sich innerhalb der Milieugrenzen bewegt, machen sich versteckte Ressentiments bemerkbar. In *TRAPEZE*, dem Inbegriff der Zirkusromanze, setzt die abschließende Paarbildung das Ende des emotionalen und körperlichen Schwebezustandes voraus, in dem die drei Protagonisten sich während des Films bewegt haben. Das Paar muss, um glücklich zu werden, den Zirkus als Ort der erotischen Freiräume, in dem die amouröse Objektwahl zwischen den Mitgliedern des Akrobatentrios frei changiert, verlassen. Wenn nach der letzten Vorstellung Ribble und Lola aus dem Zirkus ins Freie treten, bedeutet das nicht nur, dass die Protagonistin sich abschließend auf einen der beiden Partner festlegt; es bedeutet auch, dass das homoerotische Moment, das die Arbeit der beiden Männer am Trapez während des gesamten Films durchzieht, endgültig zugunsten einer heterosexuellen Beziehung unterdrückt wird.

Im Vergleich zur vorangehenden Phase amouröser Unentschiedenheit und Ambivalenz nimmt sich das neue Liebesglück jedoch auffällig schmucklos aus: Wenn Ribble und Lola am Ende gemeinsam in der Tiefe einer nächtlichen Straßenlandschaft verschwinden, sind ihre Körper enterotisiert. Ribble geht am Stock, er ist erkennbar physisch gebrochen, während Lola einen schlichten Mantel trägt, der die Konturen ihres Körpers verhüllt und sie durch die graue Farbe im monochromen Raum der nächtlichen Szenerie beinahe aufgehen lässt. Auch Ribble, den die Eröffnungssequenz als Star in der hell erleuchteten Kuppel eingeführt hatte, ist mit der letzten Einstellung ganz unten im Grau des Alltags angelangt; die Ankunft im privaten Glück ist, auch architektonisch, das Ende eines langsamen Abstiegs von den Höhen der Zirkuskunst. Das zwischenzeitliche Übermaß der nicht auf ein bestimmtes Liebesobjekt festgelegten Gefühle ist in die geordnete Bahn einer heterosexuellen Partnerschaft gelenkt.

Wo dies nicht gelingt, bezahlen die Figuren ihre überschießende Leidenschaftlichkeit nicht selten mit dem Leben (*TROMBA*, *DE FIRE DJAEVLE*,

AFGRUNDEN). Der Effekt ist der gleiche: Im einen wie im anderen Fall bedeutet das Ende des Films auch das der emotionalen und erotischen Transgressivität. Die Protagonisten der größten Gruppe von Zirkusfilmen sind also durchaus paradoxe Figuren: Es ist die Exotik ihrer Herkunft, die sie – auch für die Zuschauer – attraktiv und begehrenswert macht; genau diese müssen sie aber ablegen, soll die Liebesbeziehung von Dauer sein.

Rechtsfreie Räume

The terrified stars of the sawdust ring
– a potential murderer, every one!

(CIRCUS OF FEAR, 1966, UK-Pressheft)

Die Welt des Zirkus mit den überbordenden Leidenschaften, der Eifersucht und dem rücksichtslosen Ehrgeiz der Figuren ist immer nur einen Schritt davon entfernt, dass ihre Transgressivität ins Kriminelle kippt und die Normüberschreitung zum Delikt wird. Die räumliche und soziale Abschottung, die internationale Zusammensetzung, bei der Identität und Herkunft sich leicht verlieren, und der Umstand, dass er ständig unterwegs ist, machen den Zirkus im Film zu einem idealen Versteck für Verbrecher aller Art: Kindsentführer (CIRQUE DE LA MORT, Alfred Lind, CH 1918), Falschspieler und Gauner (THE WAGONS ROLL AT NIGHT, Ray Enright, USA 1941), Räuber und Totschläger (WAS IST LOS IM CIRCUS BEELY?, Harry Piel, D 1926), Mörder (FAHRENDES VOLK, Jacques Feyder, D/F 1936/37; MURDER!, Alfred Hitchcock, GB 1930), Attentäter und Verschwörer (OCTOPUSSY, John Glen, GB 1983).

In THE UNKNOWN (USA 1927) – nach THE UNHOLY THREE (USA 1925) und THE SHOW (USA 1927) die dritte Produktion Tod Brownings für Metro-Goldwyn-Mayer, in der Artisten im Zentrum krimineller Intrigen stehen (s. Skal/Savada 1995) – liefert die Rolle des armlosen Messerwerfers und Kunstschützen dem (physisch in Wirklichkeit unversehrten) Protagonisten ein perfektes Alibi; niemand kommt auf die Idee, ihn krimineller Handlungen zu verdächtigen, wozu er wegen des offenkundigen körperlichen Defektes gar nicht in der Lage scheint. Dabei gehen artistische und kriminelle Normüberschreitung bei Browning in THE UNKNOWN wie in allen vergleichbaren Filmen Hand in Hand. Die Werkzeuge der Täter stammen regelmäßig aus dem Fundus des Manegenprogramms. Wurfmesser (CIRCUS OF FEAR, BERSERK) und Schleuderbretter (RIVALEN DER MANEGE) kommen genauso in Frage wie Löwen (DAS PHANTOM DES GROSSEN ZELTES) und Menschenaffen (THE UNHOLY THREE).

Mord und Totschlag bilden als stereotype Elemente des Kriminalgenres die eigentlichen Attraktionen des zum Tatort umfunktionierten Zirkus.

Wie das Manegenprogramm folgt die Serie der Verbrechen einer Nummern-dramaturgie. In der Edgar-Wallace-Adaption *CIRCUS OF FEAR*, vom Verleih über die Catchline «A circus with acts of murder» vermarktet, schwindet mit jedem toten Artisten in dem hermetisch abgeschlossenen Milieu die Anzahl derer, die als Täter in Frage kommen. Stehen die Artisten zu Beginn noch unter einem Generalverdacht, der dem exotischen Zirkusmilieu insgesamt gilt – «The terrified stars of the sawdust ring – a potential murderer, every one!» –, erweist sich im Zuge der Aufklärung des Falles schließlich der scheinbar harmloseste unter ihnen als der wahre Schuldige: der Clown. Wie Paul Mays *PHANTOM DES GROSSEN ZELTES* (BRD 1954) nutzt *CIRCUS OF FEAR* das komische Image des Clowns, um den Verdacht auf Figuren des milieueigenen Repertoires zu lenken, die wie der Dompteur oder der Messerwerfer eine gesteigerte Neigung zur Gewalttätigkeit vermuten lassen. In beiden Fällen dient der Bruch mit Rollenklischees, die der Zirkus vorgibt, als Mittel, die genrespezifische Kriminalhandlung zu retardieren und die Aufklärung des Falls spannungsmehrend hinauszuschieben.

Manegenprogramm und Kriminalhandlung fallen mitunter sogar zusammen wie in Sidney Hayers' *CIRCUS OF HORRORS* (GB 1966), wo eine ganze Reihe von Artistinnen bei laufender Vorstellung ermordet werden. Deren Nummern liefern dem Täter eine willkommene Gelegenheit für seine Verbrechen und erfahren im Gegenzug durch den Mord als stereotypem Element des Kriminalgenres eine Steigerung des sujeteigenen Schau- und Erlebniswertes. Daher fällt die Wahl bevorzugt auf solche Manegendarbietungen, bei denen die Figuren sich angeblich oder tatsächlich bereits auf der Grenze zwischen Leben und Tod bewegen, so dass der Täter bloß ein wenig nachzuhelfen braucht: Trapez- und Hochseilakte (*PHANTOM DES GROSSEN ZELTES*; *THE BIG CIRCUS*; *BERSERK*), Motorrad- (*PHANTOM DES GROSSEN ZELTES*) und Schleuderbrettnummern (*RIVALEN DER MANEGE*) oder Raubtierdressuren (*CIRCUS OF FEAR*). Dabei baut der Suspense als genretypischer Effekt der Kriminalerzählung auf dem Erlebniswert der einzelnen Nummern auf, die von Haus aus darauf angelegt sind, den Zuschauer in einen Zustand gespannter Erwartung zu versetzen.

Die Mittel, mit deren Hilfe die Emotionen erzeugt und gelenkt werden, sind in beiden Fällen mitunter die gleichen. In *CIRCUS OF HORRORS* kündigt ein anschwellender Trommelwirbel des – diegetischen – Zirkusorchesters den Höhepunkt einer Nummer an, auf dem die Artistin sich mit einer Schlinge um den Nacken – «a hangman's nooze» – rasend schnell in der Kuppel dreht. Das gleiche akustische Signal spannt die Erwartung des Kinozuschauers auf den bevorstehenden tödlichen Zwischenfall, dessen heimliche Vorbereitung er zuvor mitverfolgt hat. Das Beispiel zeigt allerdings auch, dass der filmische Suspense und die Spannung, in die der

Anblick der lebensbedrohlichen Nummer die Zirkusbesucher versetzt, trotz vergleichbarer Mittel und Erlebnisqualitäten auf unterschiedlichen Grundlagen beruhen. Der Suspense ist – wie die Empathie im Zirkusmelodram – Effekt eines narrativ induzierten, figurenbezogenen Mehrwissens, das über den artistischen Akt als solchen hinausgeht. Der Kinozuschauer fragt sich gar nicht erst, ob der Artist die schwierige Herausforderung wird meistern können, die die Nummer an sein Können stellt, und den Auftritt heil übersteht. Er weiß, dass das höchstwahrscheinlich nicht der Fall sein wird; die Frage ist für ihn nur, wann der von langer Hand vorbereitete tödliche Zwischenfall schließlich eintritt.¹⁸

Im Prozess der Narrativierung erfährt das artistische Programmangebot der Kriminalfilme eine Vereinheitlichung und Überspitzung einzelner Erlebnisqualitäten, die ansonsten in ein breites Spektrum von Zuschaueremotionen eingebunden sind. Angst, Furcht und Spannung sind Effekte, auf die hin reguläre Manegenprogramme – neben anderen – angelegt sind; im Rahmen des Kriminalgenres werden sie jedoch zu Dominanten der beabsichtigten emotionalen Wirkung. In den meisten Filmen, die derart auf Suspense berechnet sind, sorgen in die Handlung eingeschnittene Auftritte professioneller Artisten, die mit dem Kriminalplot nichts weiter zu tun haben, beim Zuschauer vorübergehend für emotionalen Ausgleich. Dass die Auftretenden nicht zur Haupthandlung gehören, entlastet das Publikum zeitweilig von der Aufnahme und Verarbeitung storyrelevanter Informationen. Bei der Inszenierung wird daher alles vermieden, was die – echten – Artisten optisch (Nahaufnahmen) oder akustisch (Dialogelemente) in die Nähe der handlungstragenden Figuren rücken könnte.

Mitunter handelt es sich bei den Aufnahmen sogar um *stock footage*, Bilder also, die gar nicht für den jeweiligen Film gedreht, sondern aus Archivbeständen übernommen wurden. Die feinen materialbedingten Abweichungen, das vorübergehende Aussetzen des Handlungsgangs und das flache Profil der Auftretenden – sie alle vermitteln dem Zuschauer ein hohes Maß an Gewissheit, dass das Manengeschehen entgegen der katastrophischen Vorahnung, unter der die Nummern der handlungsrelevanten Figuren stehen, für einmal seinen gewohnten Verlauf nehmen wird. Zudem sind die ausgewählten Figuren häufig betont harmloser, wenn nicht geradewegs komischer Art, bedienen also ein ganz anderes Register als die Manegendarbietungen der Hauptfiguren. So wurden in *BERSERK* Aufnahmen von «Phyllis Allan and her Poodles. The World's Happiest and Most Popular Canine Presentation» und in *CIRCUS OF HORRORS* «Borch's Chimpanzees.

18 Zum Suspense als Effekt einer ungleichen Vergabe narrativer Informationen vgl. unter anderem Wulff (1993) und (1996).

Amusing Animal Artistes» eingeschnitten, beides Nummern aus dem jeweils aktuellen Programm des englischen Zirkus Billy Smart, in dem beide Filme entstanden.¹⁹ Nummern wie diese sind narrativ freischwebende, im Extremfall sogar komplett heterodiegetische Attraktionen, helfen aber gerade dadurch einen Kontrapunkt zu setzen, der den Suspense als dominante emotionale Wirkung des Kriminalplots umso stärker zum Tragen bringt.

Die Transgressivität des Zirkus, die in all diesen Filmen genretypisch eine Wendung ins Kriminelle nimmt, erfährt regelmäßig und genauso genretypisch ihre Begrenzung durch die Figur des Polizisten oder Detektivs. Als Vertreter des kulturellen Umfelds stellt er die dort herrschende Ordnung in der vorübergehend rechtsfreien, exterritorialen Welt des Zirkus abschließend wieder her. In *BERSERK* ist von der Außenwelt während des ganzen Films nichts anderes zu sehen als die Büros des Ermittlers. Das Verhältnis zu ihr reduziert sich auf den Antagonismus von Ordnungsmacht und (potenziellem) Verbrechen. Der anfängliche Grundverdacht gegen das exterritoriale Milieu – «a potential murderer every one» – erweist sich im nachhinein vielfach als genealogisch begründet: Die gesuchten Mörder stellen sich als Brüder (*DAS GEHEIMNIS DER ZIRKUSPRINZESSIN*), Halbbrüder (*RIVALEN DER MANEGE*), Töchter (*BERSERK*) und Väter (*DAS PHANTOM DER MANEGE*) des erfolgreichen, unschuldigen Zirkusstars heraus. Zwischen dem artistischen und dem kriminellen Bruch kultureller Normen besteht also, zumindest im generischen Rahmen des Kriminalfilms, eine familiäre Verbindung.

19 Siehe Smarts Programmhefte aus den Jahren 1959 und 1966.

Entstellte Körper

A ringside seat with terror [...].

See it and gasp.

(CIRCUS OF HORRORS, 1960, *Catchline des Trailers*)

Die Kraft, Schönheit, Eleganz und Erotik, die Artisten in der Manege verkörpern, haben im Film wie im Zirkus ihre Kehrseite. Die Hermaphroditen, Rumpfmenschen, Bartfrauen, Zwerge, Riesen und lebenden Skelette der traditionellen Side Shows liefern den lebenden Beweis, dass die Transgression des Normalmaßes, die die Akrobaten im Ring, der Hauptschau, vollbringen, genauso gut eine gegenläufige Richtung nehmen kann. Diese zweite, dunkle Seite des Zirkus ist die Domäne des Horrorfilms, der mit der genretypischen Mischung von Angst und Ekel ein ähnliches emotionales Spektrum bedient wie die herkömmlichen Freak Shows.²⁰ Beide verbindet, dass sie körperliche Defekte und Abnormitäten als Schauwerte funktionalisieren. Dass Zirkusfreaks allein durch ihr Aussehen, ihre deformierte Physis Schrecken erregen, die Monster des Horrorgenres aber darüber hinaus Schreckenerregendes *tun*, dass sie also beide auf ganz unterschiedliche Weise Horror erzeugen, tritt dabei in den Hintergrund: Der Freak als physisch und das Monster als moralisch abnorme Figur werden hybridisiert. In der Hammer-Produktion *VAMPIRE CIRCUS* (Robert Young, GB 1971) suchen Zirkusfreaks zusammen mit einigen als Artisten aufgemachten Vampiren ein Dorf heim, um einen blutrünstigen Verwandten zu rächen, den die Bewohner sich gewaltsam vom Leib geschafft haben.²¹ Das ahnungslose Dorfpublikum begreift die Metamorphosen der wunderlichen Akrobaten, die sich vor seinen Augen in Raubtiere und Fledermäuse verwandeln, zunächst als rein künstlerische Leistung; schließlich ist der Zirkus eine Form der ritualisierten Überschreitung von Normen, in diesem Fall der biologischen Abgrenzung von Mensch und Tier. Dagegen kündigt sich für den Zuschauer, der mit den Genrekonventionen vertraut ist, in den außergewöhnlichen Manegendarbietungen des «Circus of Night» bereits die eigentliche Attraktion an, nämlich die monströse, zwischen den biologischen Gattungen changierende Natur der Protagonisten mit ihrer übermenschlichen Wandlungsfähigkeit und Blutlust. Sie schlägt durch, sobald die vermeintlichen Akrobaten die Grenze der Manege überschreiten und ihre transgressive Energie, die bis dahin als künstlerische im Rahmen der Vorstellung gebunden war, offen gegen die Zirkusbesucher richten. Genrespezifisch überhöht,

20 Zu Angst und Ekel als Erlebnisqualitäten des Horrorfilms vgl. Carroll (1990) und (1999).

21 Zu der auf Horrorfilme spezialisierten britischen Produktionsfirma Hammer vgl. Meikle (1996, insbes. 255–256); Eyles (1973); Pirie (1973); Hutchings (1993).

wächst sich der notorische Antagonismus von Zirkus und Umwelt zur blutigen Auseinandersetzung zwischen Vampiren und Dorfbewohnern aus.

Was diese in Gestalt der Monster bekämpfen, sind allerdings in letzter Konsequenz die eigenen Sehnsüchte, die wenigstens ein Teil des Dorfes mit dem Vampirismus und dem Zirkus als seiner Erscheinungsform verbindet. Die Direktorin des «vampire circus» ist nämlich niemand anderes als die ehemalige Frau des Dorflehrers, die vor Zeiten den erotischen Lockungen jenes Vampirs erlag, den zu rächen das Ziel der wundersamen Artisten ist. Was als Vampirzirkus in die Dorfgemeinschaft einbricht, ist also nicht das schlechthin Fremde, in dessen Gestalt es auftritt, sondern die eigene, monströs überhöhte sexuelle Sehnsucht, jenes «secret self», das Fiedler (1978) in der körperlichen Deformation des Freaks verborgen sieht und das im Durchgang durch die doppelte Metamorphose von Zirkusartistik und Vampirismus als solches unkenntlich gemacht wird.

Die Libertinage als sujeteigenes Merkmal und der Einbruch des Fremden in eine geordnete bürgerliche Welt finden sich als stereotype Elemente auch in Zirkusromanzen und -melodramen. Die Transgressivität, die dort als erotische und emotionale gerade noch durchgeht, steigert sich durch das hinzutretende Moment des Vampirismus im Horrorfilm so weit, dass der Bruch kultureller Normen Gegenstand von Angst und Schrecken wird, zumal er sich in dieser brutalisierten Form direkt gegen das soziale Umfeld des Zirkus richtet und auf den überwundenen Alltag zurückschlägt.

Die Hybridisierung von Elementen des Zirkus- mit solchen des Horrorfilms, wie sie in *VAMPIRE CIRCUS* oder später in *KILLER KLOWNS FROM OUTER SPACE* (Stephen Chiodo, USA 1988) und *CLOWNHOUSE* (Victor Salva, USA 1989) zu beobachten ist, eröffnet für beide neue Möglichkeiten. Das Moment des Fremdartigen, das dem Zirkus anhaftet, erfährt eine Wendung ins Unheimliche und Monströse. Umgekehrt bietet er Gelegenheit, das bekannte Personal des Horrorfilms in einem Milieu neu zu verorten, das ihm als exterritorialem auf halbem Weg entgegenkommt, und damit eingefahrene Genrekonventionen zu variieren; *VAMPIRE CIRCUS* ist 1971 bereits der elfte Vampirfilm, den Hammer innerhalb von nur vierzehn Jahren ins Kino bringt.

Wie der abnorme Körper des Monsters ist der des Opfers eine Quelle potenziellen Horrors. In den britischen Produktionen *BERSERK* (Arbeitstitel *CIRCUS OF BLOOD*; Jim O'Connolly, GB 1967) und *CIRCUS OF HORRORS* (Sidney Hayers, GB 1960) kommen Akrobaten reihenweise durch brutale Mordanschläge bei laufender Vorstellung ums Leben, die ihre wohlgeformten und knapp bekleideten Körper schrecklich zurichten (Abb. 46–48). In beiden Filmen verschiebt sich unter der Einwirkung massiver physischer Gewalt das angestammte Verhältnis von Main Show und Side Show. Die



Abb. 46–48: CIRCUS OF HORRORS

Manege als Schauplatz überragender körperlicher Leistungen verwandelt sich in einen Ort der physischen Deformation, wie sie ansonsten der Side Show und Freak Show vorbehalten ist. Was institutionell an den Rand gedrängt ist, rückt also geradewegs ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die geschundenen Körper der Akrobaten sind die Hauptattraktion der Filme. Sie kommen als solche umso besser zur Geltung, als die physische Entstellung genau diejenigen Figuren trifft, die im Rollenrepertoire des Zirkus traditionell den Gegenpart zum Freak und seinen Missbildungen markieren, nämlich die Artisten mit ihren schönen und außerordentlich leistungsfähigen Körpern. Ihre Art der Normüberschreitung schlägt ins Gegenteil um.

Mit Blick auf den Zirkus als Code beziehen die Horrorfilme ihre Wirkung also daraus, dass sie im Zuge der Handlung willkürlich und abrupt das den Figuren zugeordnete Register der Transgression wechseln. Sidney Hayers und Jim O'Connolly greifen dafür auf ein Potenzial des Schreckens zurück, das in den jeweiligen Nummern angelegt ist, gewöhnlich aber nicht zum Tragen kommt. Dass ein Messer versehentlich die Partnerin des Werfers trifft oder ein Raubtier die Dompteuse anfällt, sorgt als bloße Möglichkeit dafür, dass Zirkusbesucher dem Manegengeschehen mit gespannter Aufmerksamkeit folgen. Im Rahmen des Horrorfilms wird aus dem kalkulierten Restrisiko jedoch ästhetische Routine: Der schlimmstmögliche Zwischenfall tritt gewohnheitsmäßig ein, um den Schau- und Erlebniswert der Nummer den Genrekonventionen entsprechend zu steigern.

Während *BERSERK* und *CIRCUS OF HORRORS* die Schrecken erregende körperliche Entstellung in die Manege verlegen, siedelt sie Tod Brownings *FREAKS* (USA 1931) dort an, wo sie im Zirkus von Anfang an hingehört: in der Side Show. Brownings Film nimmt eine Sonderstellung in der Genregeschichte des Zirkushorror ein. Nach dem Willen des MGM-Produzenten Irving Thalberg sollte *FREAKS* «more horrible» als die Horrorfilme werden, mit denen die Konkurrenz von Universal wirtschaftliche Erfolge feierte.²² Thalberg hatte Browning zu diesem Zweck im Frühjahr 1931 zu Metro-Goldwyn-Mayer zurückgeholt, nachdem er mit *DRACULA* (USA 1931) für Universal einen Kassenshit gelandet hatte. Browning brachte für das Projekt einschlägige Erfahrungen mit: Bevor er 1913 zum Film kam, hatte er mehrere Jahre in Wanderzirkussen und auf Jahrmärkten gearbeitet, unter anderem als «barker». In dieser Rolle hatte er das Publikum für die Attraktionen von Side Shows zu begeistern, wie sie in *FREAKS* auf der Leinwand zu sehen sein sollten. Der erste Anstoß zur Realisierung des Films kam ebenfalls

22 Brief von Willis Goldbeck, einem der Drehbuchautoren von *FREAKS*, an den Filmhistoriker Elias Savada, zit. in Skal/Savada (1995, 164). Kommerziell blieb *FREAKS* dennoch ein Misserfolg; der Film spielte weniger als die Hälfte seiner Produktionskosten von 316'000 Dollar ein und wurde von MGM kurz nach dem Kinostart vom Markt genommen.

aus der Welt der Side Shows; der Liliputaner Harry Earles, der mit seinen Geschwistern als «The Doll Family» in amerikanischen Vaudevilletheatern und Vergnügungsparks auftrat, hatte Browning auf Tod Robbins' Erzählung *Spurs* (1923), die literarische Vorlage, aufmerksam gemacht; Earles sollte später im Film *Hans*, die männliche Hauptrolle, spielen.

FREAKS hatte tatsächlich die emotional überwältigende Wirkung, die MGM sich erhofft hatte; Gerüchten zufolge kam es bei einer der Probevorführungen sogar zu einer Fehlgeburt.²³ Dass der Film «more horrible than all the rest» wurde, liegt vor allem an seinem unverkennbar dokumentarischen Moment; statt mit professionellen Schauspielern besetzte Browning die Titelrollen mit echten Show-Freaks. Die meisten von ihnen treten im Film unter eigenem Namen auf: die berühmten siamesischen Zwillinge Violet und Daisy Hilton, das Zwitterwesen Josephine-Joseph, die Pinheads Schlitze, Elvira und Jennie Lee Snow, Johnny Eck, der Junge ohne Unterleib, oder die armlose Frances O'Connor. Während in *THE UNKNOWN*, einem früheren Zirkusfilm Tod Brownings, ein weit geschnittener Umhang reichte, um den eigentlich intakten Hauptdarsteller so aussehen zu lassen, als habe er keine Arme, sind die physischen Missbildungen und Defekte der Titelfiguren in FREAKS offenkundig echt. Aufnahmen wie die des «lebenden Torso» Prince Randian, dem Arme *und* Beine fehlen, lassen Zweifel an der Authentizität der körperlichen Entstellung nicht zu. Dadurch ist dem Zuschauer von Anfang an die Möglichkeit genommen, sich angesichts der deformierten Körper auf die heimliche Gewissheit einer Trennung von Rolle und Person zurückzuziehen, die den Anblick in anderen Fällen erträglich macht.

Obwohl FREAKS erklärtermaßen Angst und Schrecken erzeugen sollte, wird jedoch im Film selbst der Horror als Fehlreaktion verurteilt, die die Freaks vorschnell auf ihre körperliche Abnormität reduziert. Zwei Figuren, die sich gleich zu Beginn entsetzt über die missgebildeten Protagonisten äußern – «horrible, twisted things» –, werden von der Besitzerin des Zirkus zurechtgewiesen: Die Freaks seien keine «monsters», sondern «children of God», also Menschen wie andere auch. Dieser moralischen Agenda bleibt FREAKS über weite Strecken treu, im Plot wie in der Präsentation der Figuren. Kein einziges Mal sind sie bei der Arbeit als Side-Show-Attraktionen zu sehen, wozu die abnorme Physis sie qualifiziert. Stattdes-

23 Vgl. Skal/Savada (1995, 161ff). Bei dem besagten Zwischenfall handelte es sich möglicherweise um einen Humbug, eine vom Studio selbst in Umlauf gebrachte Falschmeldung mit dem Ziel, bestimmte – somatische – Erlebnisqualitäten eines Films zu bewerben. Zu dieser – im übrigen vom Zirkus übernommenen – Form der Ereigniswerbung, deren besondere Effizienz darauf beruht, dass sie nicht auf Anhub als solche erkannt wird, vgl. Gaines (2005, v.a. 86ff; «Schabernack und Jahrmarktsattraktionen: Das Erbe des Zirkus»).

sen zeigt der Film sie mit harmlosen Verrichtungen beschäftigt: beim Aufhängen der Wäsche, beim gemeinsamen Essen oder beim Rauchen.

Gerade die scheinbar alltäglichen Lebensumstände lassen die Freaks jedoch noch außergewöhnlicher erscheinen, als sie es ohnehin sind. Wenn jemand weder Arme noch Beine hat und sich deshalb mit seinen Lippen behelfen muss, wird selbst das banale Anzünden einer Zigarette zum Spektakel (Abb. 49). Was als Alltag behauptet wird, ist in Wahrheit eine einzige Aneinanderreihung von Attraktionen, die Browning von der Side Show in das Privatleben der Protagonisten verlegt, wo sie dem Blick des Filmzuschauers vorbehalten sind.

Genauso ambivalent wie Brownings Verhältnis zu den Titelfiguren ist die Rolle, die sie im romantischen Plot spielen, der die lose als Nummern aneinander gereihten Alltagsszenen zusammenhält und sich an den Stereotypen der Zirkusmelodrams orientiert: Hans, der Liliputaner, verliebt sich in Cleo, die groß gewachsene, attraktive Trapezakrobatin. Nach den Konventionen des Beziehungsdramas unter Artisten, in dem die erotische Attraktivität einer Figur sich nach dem Schauwert ihrer Nummer bemisst, ist eine Verbindung von Freak und Akrobatin undenkbar. Tatsächlich betrügt Cleo den kleinwüchsigen Hans mit dem imposanten Kraftmenschen Hercules. Gemeinsam mit ihm plant sie den wohlhabenden Liliputaner aus dem Weg zu schaffen, um ihn als Witwe zu beerben. Statt ihn als Ihresgleichen zu respektieren, grenzen die Artisten den Freak also noch radikaler aus und tragen so den notorischen Antagonismus zwischen Zirkusleuten und «normalen» Menschen in die abgeschlossene, exterritoriale Gemeinschaft hinein.

Als unwissendes Opfer einer Intrige von Gegnern, die ihm körperlich haushoch überlegen sind, erhebt der kleinwüchsige Protagonist Anspruch auf die empathische Teilhabe des eingeweihten Zuschauers, zumal die Physiognomie, die hohe Stimme und der zwergenhafte Wuchs ihm etwas ausgesprochen Kindliches geben. Umso erstaunlicher ist daher die Wende, die er im zweiten Teil des Films vollzieht. Von Cleo als «*little green-eyed monster*» verhöhnt, entwickelt sich der scheinbar wehrlose Hans zum Anführer eines brutalen Rachefeldzugs der kollektiv in ihrer Ehre gekränkten Freaks. Nach den anfänglichen Bemühungen, sie als normale Menschen erscheinen zu lassen, werden sie im zweiten Teil des Films zu dem, was sie angeblich nicht sind, nämlich zu Monstern, die nicht nur Furcht erregend aussehen, sondern sich passend zum Horrorgenre auch entsprechend verhalten. Mithilfe von Messern verwandeln sie Cleo und Hercules in Ihresgleichen, in körperlich entstellte, abnorme Wesen. In der berühmten Schlussequenz zielt alles darauf ab, die Titelfiguren so unheimlich wie möglich erscheinen zu lassen und damit den Verdacht zu bestätigen, der



Abb. 49–50: FREAKS



Abb. 51-52: FREAKS

zu Beginn des Films noch abgewiesen wurde. Wenn am Ende in der nur von wenigen Blitzen erhellten Nacht die Freaks mit Messern zwischen den Zähnen durch den Schlamm auf ihre Opfer zukriechen, dann sind sie tatsächlich «horrible, twisted things» (Abb. 50).

Ergebnis der abschließenden Gewaltorgie ist wie in *BERSERK* und *CIRCUS OF HORRORS* ein Umschlag im Register der rollenspezifischen Transgressivität, der die einschlägigen Erlebnisqualitäten den Konventionen des Horrorgenres anpasst: Aus Artisten werden durch die Rache der zu Monstern mutierten Titelhelden selbst Freaks und Side-Show-Attraktionen. Die Trapezartistin Cleo, «the peacock of the air», endet als flugunfähige Kreuzung von Mensch und Huhn (Abb. 51 und 52), der Übermann Hercules als effeminierter Kastrat.²⁴ Joan Hawkins hält Browning in ihrem Buch *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde* (2000) vor, das Ende mache die vorausgegangene Anstrengung «to «normalize» the freaks» zunichte (151). Der Schluss des Films bricht diesen Prozess jedoch nicht ab, sondern vollendet ihn. Brownings Freaks sind tatsächlich normale Menschen, aber nicht weil sie sich trotz ihrer monströsen Missbildungen moralisch integer verhalten, sondern weil sie genauso rücksichtslos und brutal sind wie alle andern. Der Unterschied zwischen Side und Main Show ist in Brownings Film genauso hinfällig wie der zwischen dem Zirkus und dem Rest des Welt. Losgelöst vom Zirkus als einem austarierten System kultureller Normüberschreitungen wird die Freak Show zum Sinnbild einer umfassenden, körperlichen und moralischen Deformation der Welt. Während es in Robert Youngs *VAMPIRE CIRCUS* den Dorfbewohnern gelingt, sich von den Monstern, die sie in Gestalt von Zirkusakrobaten heimsuchen, am Ende wieder freizumachen und ihre Normalität in Abgrenzung von einem als abnorm erfahrenen Anderen zu behaupten, erweist sich in Brownings Film das Abartige als das Normale.

24 Die Szenen mit Hercules wurden vor der Premiere entfernt. Zur wechselvollen (Auführungs-)Geschichte des Films, der mehrfach um- und neugeschnitten wurde, und seiner späten Wiederentdeckung im Kunst kino der 50er und 60er Jahre vgl. Skal/Savada (1995, 161ff); Stevenson (1997, 49ff); Fiedler (1978); Hawkins (2000, 141ff); Adams (2001, 60ff).

Komische Missverhältnisse

Die Clowns sind die einzigen explizit komischen Figuren im Rollenangebot des Zirkus, dennoch werden sie in *Zirkuskomödien* kaum als solche besetzt. Eine Ausnahme bilden die Starvehikel für bekannte Zirkus- und Varietéclowns wie Grock (GROCK – SON PREMIER FILM, Jean Kemm, F 1926; GROCK, Carl Boese, D 1930/1; AU REVOIR MONSIEUR GROCK, Pierre Billon, CH,/F 1949), Charlie Rivel (AKROBAT SCHÖ-Ö-Ö-N, Wolfgang Staudte, D 1943) oder W.C. Fields (SALLY OF THE SAWDUST, D.W. Griffith, USA 1923). Diese Filme sind ganz auf die vorfilmisch etablierte komische Persona ihres Hauptdarstellers und sein Repertoire zugeschnitten («Der Name Charlie Rivel ist der Magnet dieses Films, deshalb muss er überall und immer herausstechend genannt werden»; Tobis-Werbehefter zu AKROBAT SCHÖ-Ö-Ö-N). Selbst der institutionelle Rahmen der komischen Performance ist mit Manege und Bühne in den Filmen oft der gleiche wie bei den regulären Auftritten des Stars. Die Handlung beschränkt sich weitgehend darauf, ihm Anlass für seine Paradenummern zu liefern, die innerhalb des Erzählkontextes ein hohes Maß an Eigenständigkeit behaupten. So wurden für Grocks zweiten Film GROCK, mit dem er den noch jungen Markt der Tonfilmkomödie zu erobern hoffte und den er größtenteils selbst finanzierte, von der legendären Bühnennummer des Clowns, der Hauptattraktion, fünf verschiedene Sprachfassungen gedreht – Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch und Ungarisch –, von der Rahmenhandlung jedoch nur drei – Deutsch, Französisch und Englisch. In den übrigen Fällen wurde der Film bis auf die berühmte Nummer stumm mit Zwischentiteln vorgeführt.²⁵ Ziel dieser Filme ist nicht die Konstruktion schlüssiger Handlungsbögen und psychologisch glaubwürdiger Figuren, sondern dem Publikum die Gelegenheit zu verschaffen, Grock oder Rivel und deren Nummern zu sehen. Selbst wenn sie gemessen an der Vorstellung eines narrativ integrierten Spielfilms dramaturgische Schwächen zeigen – was insbesondere für Grocks ersten Film gilt –, sind die Produktionen insofern nicht misslungen. Zudem sind vor allem die frühen Beispiele etwa mit W.C. Fields in der Hauptrolle für einen Aufführungskontext bestimmt, in dem neben der Vorführung von Filmen *live-performances* einen festen Bestandteil des Kinoprogramms bildeten,²⁶ sie richteten sich also an ein Publikum, das kinogeschichtlich mit Nummernformaten sozialisiert ist.

25 Die Angaben zu den unterschiedlichen Sprachversionen stammen von Raymond Naef (Zürich), einem Großneffen Grocks – zur Produktionsgeschichte der Filme vgl. weiter Naef (2002, 62ff, 73ff und 97ff).

26 Vgl. Hediger (2004); Koszarski (1990, 50ff); ähnliche Praktiken sind in den 20er Jahren auch für das deutsche Kino belegt.

Ein narratologisches Problem bleibt jedoch bei all diesen Filmen die enge Bindung des Clowns an die Manege als Schauplatz der komischen Performance. Außerhalb dieses begrenzten institutionellen Rahmens, den die Zirkuskomödie wie alle Zirkusfilme im Prozess der Narration überschreitet, ist der Clown nicht notwendig komischer als andere Figuren aus dem milieueigenen Rollenrepertoire. Die meisten Zirkuskomödien lösen daher die *Funktion*, die der Clown im Programmkontext übernimmt, vom Clown als *Figur* und die komische Performance von der Manege als Schauplatz ab, so dass das Komödienpersonal sich in der diegetischen Zirkuswelt frei bewegen kann. Auf diese Weise werden mitunter Figuren zu Protagonisten und Orte zum Schauplatz der komischen Handlung, die mit ihr ansonsten nichts zu tun haben oder wie im Fall des Zirkusdirektors (*YOU CAN'T CHEAT AN HONEST MAN*, George Marshall, USA 1939) eine «ernste» Gegeninstanz zum Clown bilden. In Joseph Pevneys *THREE RING CIRCUS* (USA 1954) will der Protagonist zwar Clown werden, erreicht das Berufsziel, mit dem er sich auf die eine Rolle festlegt, aber erst am Ende des Films, nachdem er sich freischwebend durch das komplette Repertoire durchgearbeitet hat. Das Prinzip, auf dem die Komik aufbaut, bleibt allerdings das gleiche. Wie alle Zirkusfiguren brechen Clowns Normen: allgemeine, indem sie gegen das Gewalttabu verstoßen, Hierarchien unterlaufen, Mittel ihren Zwecken entfremden, oder aber zirkusspezifische, indem sie akrobatische Leistungen parodieren. Der Verstoss gegen eine artistische Routine ist allein freilich genauso wenig komisch wie der Bruch einer sozialen Norm. Er wird dazu erst durch das hinzutretende Moment der Übertreibung, die Zuspitzung im Missverhältnis zwischen dem vorgegebenen Standard und dem transgressiven Handeln des Clowns.²⁷ Würde der Clown an den Herausforderungen eines artistischen Akts, den er parodiert, nur halbwegs scheitern, wäre er nicht mehr als unfähig. Erst dass er auf der ganzen Linie, in einem kaum vorstellbaren Ausmaß versagt, macht sein Verhalten zu einem komischen.

Die einzelnen Zirkuskomödien unterscheiden sich in der Art und Weise, wie sie dieses Missverhältnis ausgestalten. Die berühmteste unter ihnen, Charles Chaplins *THE CIRCUS* (USA 1928), setzt es zwischen der Filmfigur des Tramp, dem Protagonisten, auf der einen und dem Zirkus und seiner in Gestalt der Clownerie institutionalisierten Form der Komik auf der anderen Seite an. In der ersten längeren Manegensequenz prüft der Direktor vor leeren Rängen den Tramp, der vor der Polizei Zuflucht beim Zirkus gefunden hat, auf seine Eignung als Clown: «Go ahead and be funny!» Chaplin

27 Zur übertriebenen Inkongruenz als Strukturmerkmal des Komischen vgl. Palmer (1987) und (1995, 93ff).

geht daraufhin in der Manege mit seinen überlangen Schuhen watschelnd auf und ab, schwingt sein Spazierstöckchen und lüftet etwas verlegen den Hut (Abb. 53). Diese mimischen und gestischen Fragmente ergeben keine manegentaugliche Nummer, erinnern aber an das Profil, das der Tramp aus vorangehenden Filmen mitbringt. Der Zirkusdirektor findet den Verweis auf das extradiegetische Vorleben der Figur, der als Erinnerung nur für das Kinopublikum funktioniert, nicht komisch – «That's awful» – und verlangt, es beim zweiten Anlauf mit einer traditionellen Clownsroutine zu versuchen: «Put on the William Tell act».²⁸ Dabei verhält sich der Tramp derart begriffsstutzig, dass die Nummer unversehens zu einer Parodie gerät. Statt wie vorgesehen den Apfel hinter dem Rücken des Schützen aufzuessen, weigert sich der Tramp, weil die Frucht wurmstichig sei. Er ersetzt sie kurzerhand durch eine Banane, die im Kontext des patriotischen Mythos, auf den die Nummer sich bezieht, fehl am Platz ist. Über das Missverhältnis, auf dem die Wilhelm-Tell-Routine beruht – zwischen dem Todesmut des mythischen Helden und der Gefräßigkeit des Clowns –, legt sich als weiteres dasjenige zwischen den Regeln und Konventionen der Nummer und dem abweichenden Verhalten der Filmfigur, das durch deren Biographie motiviert ist; der Tramp ist eben kein Clown, sondern ein Herumtreiber, der von außen kommend eher zufällig zum Zirkus stößt.

Der Konflikt, den die Sequenz zwischen dem Zirkus und der – milieufremden – Hauptfigur sowie den jeweiligen Formen der Komik aufbaut, eskaliert im dritten und letzten Teil endgültig. Der Verstoß gegen die tradierten Routinen wendet sich nunmehr direkt gegen die personifizierte Autorität des Zirkus. Beim abschließenden «barber shop act» trifft der Tramp mit seinem überdimensionalen Rasierpinsel statt seinem Partner den Direktor, seinen erhofften Arbeitgeber (Abb. 54). Nach dessen Regeln zu urteilen ist die Probe eine einzige Aneinanderreihung desaströser Fehlschläge. Für das Kinopublikum hingegen – ein innerfilmisches gibt es in dem leeren Zirkuszelt nicht – schließen die angeblich misslungenen Versuche sich zu einer eigenen, fortlaufenden Nummer zusammen: Die Probe selbst ist die komische Performance, auf die der unverständige Direktor vergeblich wartet.

Obwohl er offenkundig mit Clownsrouninen bricht, arbeitet Chaplin in der betreffenden Sequenz mit den gleichen Mitteln wie Zirkusclowns. Nicht nur der Gegenspieler, die Figur des autoritären Direktors, auch die dramaturgische Bauform ist die gleiche; die vermeintliche Probe durchläuft schrittweise alle für einen komischen Akt typischen Stadien:

28 Vgl. Tristan Rémys Sammlung klassischer Clownsnummern (1997, 165ff). Chaplin hatte 1918 zusammen mit dem britischen Komiker Harry Lauder bereits an einer Kurzfilmversion des Tellakts gearbeitet, sie allerdings nie fertiggestellt – vgl. das erhaltene Filmmaterial auf der Warner DVD-Edition von *THE CIRCUS*.



Abb. 53–54: THE CIRCUS

1. Die einleitende Etablierung des komischen Konflikts («gag»): In der ablehnenden Reaktion des Direktors auf die erste Darbietung des Tramp – «That’s awful» – bricht die Inkongruenz zwischen der klassischen, manegengebundenen Form der Clownerie und der komischen Performance der Filmfigur auf. Dieses Missverhältnis liegt der Nummer als Konflikt zugrunde und treibt ihre weitere Entwicklung an.
2. Die Zuspitzung des komischen Konflikts («milking the gag»): Der Tramp scheitert an der Aufgabe, die der Direktor ihm zuweist, dem Wilhelm-Tell-Akt.
3. Die Eskalation des Konflikts («topping the gag»): Der Tramp scheitert erneut an der ihm gestellten Aufgabe, sich in eine traditionelle Clownsroutine, den «barber shop act», einzufügen, zieht diesmal aber seinen Gegenspieler, den Direktor als leitenden Vertreter des Zirkusbetriebs und seiner Regeln, körperlich in Mitleidenschaft.
4. Die letzte Überhöhung des konfliktuösen Missverhältnisses («topping the topper»): Der Tramp hält dem wutentbrannten Direktor, der ihn bereits gefeuert hat, vor, sie hätten sich noch gar nicht über die Vertragsbedingungen geeinigt («We haven’t talked terms yet»)²⁹.

Im Unterschied zum Clown beschränkt sich der Tramp als Filmfigur nicht darauf, artistische Nummern zu parodieren; er wendet die Techniken der Clownerie auf diese selbst und ihre Routinen an und schafft so eine von Rolle und Institution entfesselte Komik, eine Clownerie zweiter Potenz.

Einmal anhand des Parts etabliert, der im Repertoire des Zirkus für den Tramp der passendste scheint, spielt Chaplin das Missverhältnis zwischen Figur und Milieu in allen erdenklichen Varianten durch. Die Inkongruenz nimmt stetig zu, bis sie im abschließenden Hochseilakt zur potenziellen Bedrohung für die Figur wird: Der Direktor zwingt den Tramp, für einen Hochseilartisten einzuspringen, also einen Part zu übernehmen, für den er noch weniger geeignet ist als für den des Clowns. Dass die Hauptfigur zu einer Nummer gedrängt wird, die sie hoffnungslos überfordert, taucht als Storyelement genauso in Zirkustragödien wie *MELLEM STORBYENS ARTISTER* (Eduard Schnedler-Sørensen, DK 1912) auf. Das nicht zu bewältigende Übermaß der Gefahr übernimmt dort allerdings eine andere Funktion; es mobilisiert Empathie für die Hauptfigur mit Blick auf die anstehende Lö-

29 Zu den weitgehend konventionalisierten Verlaufsformen komischer Akte vgl. in Palmer (1995) das Kapitel «Humour and Narrative Structure», 111ff, speziell zur Clownerie vgl. Bouissac (1976, 151–175).



Abb. 55:
THE CIRCUS

sung von deren tragischem Konflikt, dass sie nämlich, um zu überleben, auch Nummern übernehmen muss, die sie das Leben kosten könnten.

In *THE CIRCUS* ist die Lebensgefahr, in die der Tramp – vermeintlich – gerät, allerdings bloß Ausdruck einer ultimativen Zuspitzung des Missverhältnisses, aus dem der Film von Anfang an seine komische Wirkung schlägt. Der abschließende Auftritt in der Zirkuskuppel folgt dramaturgisch den gleichen Bauformen wie ein regulärer Hochseilakt. Der Schwierigkeitsgrad der Nummer nimmt in deren Verlauf stetig zu. Anders als bei einem richtigen Akrobaten unterliegt die Steigerung jedoch nicht der Kontrolle des Auftretenden; sie widerfährt dem Tramp und hat auch nichts mit den Herausforderungen zu tun, die sich auf dem Hochseil gewöhnlich stellen: Er verliert die Sicherheitsleine, wird von einem Trapez getroffen, das sich aus der Halterung löst, von einer Horde frei laufender Affen angefallen und rutscht schließlich auf einer Bananenschale aus, die eines der Tiere auf dem Seil hat liegen lassen. Trotz der stetig zunehmenden Widrigkeiten vermag sich der Tramp jedoch zu halten, wenngleich unter immer groteskeren körperlichen Verrenkungen (Abb. 55). Mit jedem neuen Zwischenfall und dem verzweifelten Versuch, die Kontrolle über die Situation und den eigenen Körper wiederzuerlangen, wird das Ideal der leichtfüßigen Eleganz und perfekten Körperbeherrschung, auf das die Nummer angelegt ist, ein Stück weiter demontiert. Die wachsende Gewissheit, dass der Tramp selbst in aussichtsloser Lage heil davonkommt, lässt die Lebensgefahr, die die Besucher des – diegetischen – Zirkus in Angst und Schrecken versetzt, für das Kinopublikum in Komik umschlagen.

Mit der Parodie des Hochseilakts endet in *THE CIRCUS* ein Prozess, in dem die Transgression milieueigener Routinen und Konventionen die artistische Überschreitung kultureller Normen allmählich überlagert. Das

führt dazu, dass das komplette Programmangebot nach und nach emotional neu besetzt und wie im Horror- oder dem Kriminalfilm eine einzelne Erlebnisqualität aus dem breiten Spektrum des Zirkus, in diesem Falle das Komische, genrekonform verabsolutiert wird: Chaplins Zirkus dominiert die Komik genauso uneingeschränkt wie denjenigen Sidney Hayers' (*CIRCUS OF HORRORS*) der Schrecken.

Andere Filme setzen das für die Komödienhandlung konstitutive Missverhältnis nicht zwischen Figur und Milieu, sondern zwischen dem Zirkus und seinem gesellschaftlichen Umfeld an. Wahlweise entzündet sich der Konflikt an der unüberbrückbaren Differenz sozialer Schichten (*YOU CAN'T CHEAT AN HONEST MAN*; *DIE VERKAUFTE BRAUT*, Max Ophüls, D 1932), von Hoch- und Populärkultur (*AT THE CIRCUS*; Edward Buzzell, USA 1939) oder dem Zirkus als kindlicher Fantasiewelt und dem grauen Alltag der Erwachsenen (*BIG TOP PEE WEE*, Randal Kleiser, USA 1988). Der Protagonist der Komödienhandlung braucht nicht einmal selbst dem Zirkus anzugehören. Eine flüchtige Berührung mit dem exotischen Milieu reicht mitunter aus, um ihn seinem angestammten Umfeld radikal zu entfremden und den komischen Konflikt aufbrechen zu lassen. In diese Kategorie fallen die Harold-Lloyd- respektive Heinz-Rühmann-Komödien *THE SIN OF HAROLD DIDDLEBOCK* (Preston Sturges, USA 1947) und *KEINE ANGST VOR GROSSEN TIEREN* (Ulrich Erfurth, BRD 1953), in denen ein kleiner Angestellter zufällig – Lloyd durch Glücksspiel, Rühmann durch eine unerwartete Erbschaft – in den Besitz einer Gruppe von Löwen beziehungsweise eines ganzen Zirkus gelangt. Von ihnen geht so viel an transgressiver Energie auf den Protagonisten über, dass er sich mit einem Mal zum souveränen Herrscher über Verhältnisse aufschwingt, die er zuvor nur als braver Untergebener kannte. Als Schauplatz spielt der Zirkus dabei kaum eine Rolle. Er ist nicht mehr als ein Katalysator für den plötzlichen Wandel der Hauptfigur und reduziert sich folgerichtig auf wenige, hochgradig stereotypisierte Versatzstücke, die ihn als radikalen Gegenentwurf zum kleinbürgerlichen Alltag qualifizieren: das wilde Raubtier im Gegensatz zum zahmen Büroangestellten, das extravagante Habit des Zirkusdirektors neben dem schlichten Arbeitsanzug.

Obwohl die meisten Zirkuskomödien sich vom Clown als Figur und der Manege als Ort der Performance lösen, bleiben sie als Komödien genauso wie die Starvehikel bekannter Varieté- und Zirkusclowns geprägt durch eine Abfolge von Nummern, der «gags», und die komische Persona ihres Hauptdarstellers.³⁰ Der Typus, den er verkörpert, bestimmt weit-

30 Zum Verhältnis von Nummer und Plot und den unterschiedlichen Graden der narrativen Integration vgl. Palmer (1987, 28ff); Jenkins (1992, Kap. «Gag, Performance, and Narrative», 96–126); Krutnik (1990, 11–17); Gunning (1995); Crafton (1995); Horton (1991).

gehend, welcher Aspekt des Zirkus jeweils aktualisiert wird: die gesellschaftlich und juristisch prekäre Randständigkeit in *YOU CAN'T CHEAT AN HONEST MAN* mit W.C. Fields als notorischem Rüpkel in der Rolle des Direktors oder – stärker auf das Programmangebot bezogen – die Momente von Kinetik und Körperlichkeit in den Filmen von Charles Chaplin (*THE CIRCUS*) respektive Jerry Lewis (*THREE RING CIRCUS*), deren Figuren sich durch gesteigerte Agilität, ein hohes Maß an mimischer und gestischer Beweglichkeit auszeichnen. Die Funktion, die der Plot in solchen «comedian comedies» übernimmt,³¹ bewegt sich zwischen zwei Extremen. Im einen Fall schafft er nur neue Möglichkeiten, ein altbekanntes Komödienpersonal mit seinen hochgradig typisierten Routinen frisch zu verorten; *THREE RING CIRCUS* ist der zwölfte von insgesamt sechzehn Filmen mit Jerry Lewis und Dean Martin in der Rolle des ungleichen Paares, *AT THE CIRCUS* (Edward Buzell, USA 1939) der zehnte in einer Serie von zwölf Filmen der Marx Brothers. In Chaplins *THE CIRCUS* dagegen verknüpft der Plot die einzelnen Nummern, die Gags der Hauptfigur, mit einer weiterführenden gesellschaftspolitischen Agenda. Im Lauf der Handlung entpuppt sich der Zirkus als eine Welt, die, streng hierarchisch gegliedert und autoritär geführt, nach den gleichen sozialen Distinktionsmechanismen der Ausbeutung und Unterdrückung funktioniert wie die, aus der sich der Tramp zu Anfang des Films vor der Polizei zu retten versucht. Eingebunden in eine Rahmenhandlung, in der er Opfer eines skrupellosen Direktors und dessen ökonomischer Interessen wird, ist jede seiner Nummern, jeder Verstoß gegen die konstitutiven Regeln des Zirkus zugleich einer gegen die alles beherrschende ungerechte Weltordnung, der er ausgesetzt ist.

Gleichgeschaltete Gegenwelten

Es gibt keinen sozialistischen Handstand.

(Dietmar Winkler, o.O.)

Die enorme Popularität und die unwiderstehliche Wirkung seiner Attraktionen auf die Psyche der Zuschauer machte den Zirkus im Gefolge der Russischen Revolution zum Leitmodell einer neuen, politisch ambitionierten Kunst für die breite Masse.³² Eisenstein (1991/1924) erklärte unter Berufung auf den Zirkus die Attraktion zur molekularen Wirkeinheit des revolutionären Films, dessen vorrangige Aufgabe es sei, den Zuschauer «in einer

31 Zum komischen Subgenre der «comedian comedy» vgl. Seidman (1981); Krutnik (1995).

32 Siehe Bulgakowa (1996, 21ff); Kusnezow (1970, 226ff); Deak (1973); Amiard-Chevrel (1980 und 1983); Hamon (1983).

gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche» (17) zu bearbeiten. Die Zuschauer im Sinne einer bestimmten politischen Überzeugung emotional zu konditionieren ist das Ziel einer ganzen Reihe von Filmen, in denen ab Ende der 20er Jahre zunächst in Russland, später auch in Deutschland und den USA versucht wurde, den Zirkus und seine Schauwerte als Mittel der Propaganda zu instrumentalisieren. Weil die verwendeten Zeichen schwach semantisiert und deutungsoffen sind, geben allerdings weder der Zirkus noch einzelne Nummern von sich aus eine politische Richtung vor. Sonst hätte unmöglich unter entgegengesetzten ideologischen Vorzeichen mit der gleichen Absicht auf sie zurückgegriffen werden können: in der Sowjetunion der 20er Jahre (DVA BUL'DI DVA, Lev Kuleshov, UDSSR 1929), dem Stalinismus der 30er (ZIRK, Grigori Alexandrow, UDSSR 1936), im Nationalsozialismus (MÄNNER MÜSSEN SO SEIN, Arthur Maria Rabenalt, D 1939; ZIRKUS RENZ, ders., D 1943) wie später im Kalten Krieg – in Ost (ALARM IM ZIRKUS, Gerhard Klein, DDR 1954) und West (MAN ON A TIGHTROPE, Elia Kazan, USA 1953).

Damit er die ihm zugedachte Funktion erfüllen kann, muss der Zirkus mit seinem Programm und Personal daher vorab über den Erzählzusammenhang politisiert und seine semantische Ambiguität begrenzt werden. Die Handlung und die dort ausgetragenen Konflikte kanalisieren das Wirkungspotenzial der Attraktionen und machen eine Parteinahme für die eine oder andere Seite erst möglich: *für* den tschechischen Zirkusdirektor und *gegen* die kommunistische Geheimpolizei, die ihn unter Kontrolle zu bringen versucht (MAN ON A TIGHTROPE),³³ *für* den Ostberliner Zirkus und *gegen* die Westberliner Gauner, die ihm seine Pferde stehlen wollen (ALARM IM ZIRKUS), *für* den deutschen Zirkusdirektor und *gegen* den französischen, der dem überlegenen Programm des Konkurrenten – erfolglos – mit miesen Tricks beizukommen sucht (ZIRKUS RENZ).

Die Konflikte, die den Plot beherrschen, schlagen direkt auf Auswahl und Präsentation der Nummern durch. In der zum ideologischen Kampfplatz umfunktionierten Manege herrscht das Leistungsprinzip: Der deutsche Zirkus muss besser und sinnlich opulenter sein als seine französische Konkurrenz, muss aufwändige Wasserspiele statt einfacher Pferdedressuren bieten (ZIRKUS RENZ); der russische Artist muss höher und weiter fliegen als der deutsche (ZIRK). Die in der Manege vollbrachten Akte der Transgression betreffen nicht länger allgemeingültige kulturelle Normen, sondern die Leistung des politischen Gegners. Nummern, die sich für eine

33 Passend zur scharf antikommunistischen Tendenz des Films beschäftigte Elia Kazan bei den Dreharbeiten zu MAN ON A TIGHTROPE Artisten und Tiere des Zirkus Brumbach, dessen Direktor, Gustav Brumbach, nach dem Krieg zunächst mit Barlay in der DDR reiste, sich jedoch 1950 in den Westen absetzte.

derartige Agonalisierung nicht eignen, werden konsequent an den Rand gedrängt zugunsten von Ringkonkurrenzen (BOREZ I KLOUN, Boris Bar-net/Konstantin Judin, UDSSR 1957), Raubtierdressuren (MÄNNER MÜSSEN SO SEIN) und akrobatischen Höchstleistungen. Die Clownerie verschwindet als latent subversives Element praktisch ganz aus dem Programmangebot der Filme. Allein in Russland, wo im Gegensatz zu Westeuropa und Amerika eine lange, in die vorrevolutionäre Zeit zurückreichende Tradition explizit politischer Clownssatiren besteht (s. Kusnezow 1970, 202ff), kann sie sich als eigenständiger Programmpunkt halten (BOREZ I KLOUN). Selbst in Lew Kuleshows DVA BUL'DI DVA, besteht der kommunistische Held als Clown im Kampf gegen die Zaristen nur, weil er sich am Ende als der bessere Akrobat erweist.

Die Politisierung des Zirkus macht sich auch in der Sozialstruktur der Unternehmen und der Zusammensetzung ihres Publikums bemerkbar. Regelmäßig erscheint die Gemeinschaft der Artisten durch Feinde von außen bedroht, gegen die sie sich nur behaupten kann, indem sie ihren internen Zusammenhalt stärkt. In russischen und deutschen Zirkusfilmen der 30er und 40er Jahre erfolgt diese nach innen gerichtete Kollektivierung vorzugsweise unter der Leitung eines starken, patriarchalen Direktors, der als Führerfigur mimisch, gestisch und physiognomisch erkennbare Ähnlichkeiten mit dem realpolitischen Herrschaftspersonal zeigt (Stalin in ZIRK, Hitler in Rabenalts ZIRKUS RENZ).

Mit der zwangsweisen ethnischen Homogenisierung des Milieus und seiner Unterordnung unter eine autoritäre Führerfigur wird in Filmen wie ZIRKUS RENZ und MÄNNER MÜSSEN SO SEIN umgesetzt, was die Politik der Nationalsozialisten im Umgang mit dem Zirkus als Institution vorgibt. Nach der Machtergreifung wurden die Branchenverbände und Standsvertretungen der Artisten aufgelöst und ihre Mitglieder im Juli 1935 der neu gegründeten Reichsfachschaft Artistik unterstellt. Jüdische und dunkelhäutige Artisten erhielten Auftrittsverbot. Anglophone Künstlernamen durften nicht mehr verwendet werden, und die Routenwahl mobiler Unternehmen unterlag einer staatlichen Genehmigungspflicht. 1935 vermeldet der Leiter der Reichsfachschaft Artistik Gleixner die Gleichstellung von Zirkus und Varieté als Erfolg der obrigkeitlich verordneten Zwangsmaßnahmen. Als «festgeschlossene [...] nationalsozialistische Kameradschaftsgemeinschaft» (Gleixner)³⁴ sollte der Zirkus nicht länger exotische Gegenwelt, sondern Spiegel einer vom totalitären Machtwillen

34 Zit. nach Kusnezow (1970, 258) – zur Zirkuspolitik der Nationalsozialisten und der bedeutenden Rolle, die insbesondere die Direktoren großer Unternehmen wie Busch, Krone, Sarrasani, Hagenbeck und Brumbach dabei spielten, vgl. *ibid.*, 254–260, und Günther/Winkler (1986, 144–160).

unterschiedslos beherrschten Gesellschaft sein; diese Funktion übernimmt er in Übereinstimmung mit der offiziellen Parteilinie in allen politisch ambitionierten deutschen Zirkusfilmen der 30er und 40er Jahre.

In Produktionen aus Ländern, die in jener Zeit zu den potenziellen Opfern großdeutscher Machtansprüche gehören, verbinden sich dagegen mit dem Zirkus nicht von ungefähr ganz andere Gesellschaftsmodelle. In *MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN* (Max Haufler, CH 1942), nach einer Vorlage des in Deutschland verbotenen Dramatikers Carl Zuckmayer,³⁵ behauptet das Milieu seinen traditionell internationalen Charakter. Der deutsche Direktor, die böhmische Köchin – gespielt von der im Exil lebenden Therese Giehse –, der Schweizer Clown und der italienische Gehilfe bleiben eigenständige Figuren, die sich durch Sprache und Herkunft erkennbar unterscheiden. Gemeinsam vertreten sie das Modell einer offenen, föderalen Gesellschaft, wie sie die Schweiz als Staat gegenüber den aggressiven Totalitarismen ihrer Nachbarn aufrechtzuerhalten versuchte. Der Zusammensetzung der Zirkustruppe entsprechend spielen Mobilität und Nichtsesshaftigkeit nicht nur im Titel eine zentrale Rolle – beides Momente, die wie die Clownerie und der Internationalismus des Milieus in den zeitgenössischen deutschen Produktionen nach Möglichkeit unterdrückt und ausgeblendet werden. In ihrer Routenplanung der Kontrolle durch die Partei unterstellt, tauchen Wanderzirkusse dort allenfalls als Durchgangsstation auf dem Weg des Protagonisten zu einem ortsfesten Zirkus (*ZIRKUS RENZ*) und als moralisch fragwürdige Sozialform auf, von der die Hauptfigur sich so rasch wie möglich freimachen muss (*JAKKO*, Fritz Peter Buch, D 1940).

Der Zusammenschluss der Artistengemeinschaft nach innen zieht in der Logik der politischen Zirkusfilme die Kollektivierung des diegetischen Publikums automatisch nach sich, das sie unbesehen ihrer ideologischen Ausrichtung nur als einmütig begeisterte Masse kennen. Allein das Gesellschaftsideal, das über die Besetzung der diegetischen Zuschauerränge entworfen wird, ändert sich in den Filmen mit dem politischen Kontext: vom stalinistischen Vielvölkerstaat (*ZIRK*) über das rassenreine Kleinbürgerkollektiv der Nationalsozialisten (*ZIRKUS RENZ*) bis hin zur sozialistischen Nachkriegsgesellschaft, aus deren Reihen die ideologisch vorbelastete Tätergeneration verschwunden ist (*ALARM IM ZIRKUS*, 1954).³⁶ Im Gegensatz zum Zirkusthriller oder -melodram dient hier das diegetische Publikum, das angesichts der überragenden Leistungen des Artistenkollektivs selbst zu Einheit und Geschlossenheit findet, nicht länger als unterprivilegiertes Gegenüber, das den Zuschauern vorführt, wie sehr sie durch die narrati-

35 Siehe von Keitz (2001).

36 Speziell zu *ZIRK*, Stalins (Film-)Politik und dem zeithistorischen Hintergrund der 30er Jahre vgl. Ratchford (1993) und Schlögel (2008, 481–500).

ve Informationsvergabe bevorzugt werden. Als ideale Zuschauergemeinschaft gibt es im Film modellhaft vor, wie auch außerhalb auf das ideologisierte Programmangebot zu reagieren ist, nämlich einmütig begeistert und rückhaltlos in der Parteinahme für die richtige Seite.

Als Folge der ideologischen Gleichschaltung verliert der Zirkus auch als Schauplatz der Handlung seine Eigenständigkeit. Vielfach markiert er für den Protagonisten nur noch eine Etappe auf dem Weg zu einer übergeordneten, offen politischen Form von Gemeinschaft: der Roten Armee (DVA BUL'DI DVA), der Hitlerjugend (JAKKO) oder der uniformen Masse von 1.Mai-Demonstranten, in der sich der Protagonist von Grigori Alexandrows ZIRK am Ende in einer Abfolge von Überblendungen buchstäblich auflöst, nachdem er in der Manege den Sieg über seinen deutschen Konkurrenten davongetragen hat.

Die Entgrenzung des Zirkus und seine Gleichschaltung im politischen Film zielen in letzter Instanz auf dessen Zuschauer. In seine Lebenswelt hinein soll sich der innerdiegetisch angestoßene Prozess der Kollektivierung von Artisten und Publikum fortsetzen. Produktions- und Verleihfirmen versuchen daher bereits im Vorfeld des eigentlichen Kinobesuchs massiv, über filmbegleitende Texte politisch favorisierte Rezeptionsweisen anzubahnen und den Deutungsspielraum, den der Zirkus als Code eröffnet, darauf hin zu begrenzen. Im *Filmagitor*, einer Sammlung von Werbematerialien, gibt der Progress-Verleih zum Kinostart von Gerhard Kleins ALARM IM ZIRKUS vor, welche Lehren unter den Bedingungen des Kalten Krieges aus dem Film zu ziehen sind:

Er zeigt uns an vielen kleinen, aber recht wirkungsvollen Beispielen den Unterschied zwischen der westlichen und der östlichen Welt und unterrichtet uns auch überzeugend von den Zusammenhängen zwischen manchen Verbrechen und den politischen Drahtziehern im Hintergrund.

(*Der Filmagitor*, «Gute Lehren», 10)

Bei Sondervorstellungen für ein jugendliches Publikum ließ der Verleih Handzettel verteilen, in denen die kriminelle Energie der gleichaltrigen Filmfiguren aus Westberlin auf systembedingte Mangelerscheinungen zurückgeführt und im Gegenzug für sozialistische Jugendorganisationen geworben wurde: «Würden sie [die Westberliner Jungen, die sich im Film am Raubüberfall auf den ostdeutschen Zirkus Barlay beteiligen] im demokratischen Sektor leben, bekämen sie als Thälmann-Pioniere im Sportzirkel alles zur Verfügung gestellt, was sie brauchen.»³⁷ Der Tobis-Werbendienst riet

37 *Einführung für Kinder in den DEFA-Film Alarm im Zirkus*, hg. Progress-Film, 1954 (unpag. Handzettel).

1941 Kinobetreibern, die mit Kopien von Fritz Peter Buchs JAKKO beliefert wurden, sich mit dem örtlichen Führer der Hitlerjugend in Verbindung zu setzen, die das Hauptzielpublikum bildete (Tobis-Werbehefter, 6). Gleichzeitig wurde über Filmprogramme, Pressehefte und andere Werbematerialien eine deutliche Abwertung des Zirkusmilieus betrieben, in dem der Film spielt («Landstreicherromantik», «pflicht- und disziplinlose[s] Wanderleben»; Tobis-Presseheft, 9 und 11), und versucht, die Sehnsucht nach Abenteuern, die es weckt, vorab in andere, geordnete Bahnen zu lenken: «Aus der Welt der Manege führt der Weg eines kleinen, wilden und eigensüchtigen Artistenjungen in den Kreis unserer prachtvollen heutigen Jugend.»³⁸

Mit den gleichen Mitteln werden bereits bestehende Zirkusfilme im Bedarfsfall umgedeutet und den veränderten politischen Bedingungen angepasst. So widmete die Berliner Sojusintorgkino-Vertretung 1946 in Handzetteln Alexandrows unverhohlenen antideutschen ZIRK zuhanden des ostzonalen Nachkriegspublikums in ein Lehrstück der Völkerverständigung um.³⁹ Der harte Akzent, der den deutschen Antagonisten im Original aus den 30er Jahren als Schurken kennzeichnete, wurde in der Synchronisation getilgt. Anlässlich der Wiederaufführung von ALARM IM ZIRKUS vertrieb Progress den Film 1967 als Rechtfertigung für den Mauerbau,⁴⁰ und ein weiteres Jahrzehnt später wurden aus den geraubten Zirkuspferden der 50er Jahre im Begleittext Republikflüchtlinge, die skrupellose «Menschenhändler» in den Westen geschleust hatten.⁴¹ 1959 wurde dagegen einem anderen Zirkusfilm der DEFA, 1–2–3 CORONA (Hans Müller, Deutschland Ost 1947) die Aufführungsgenehmigung einstweilen entzogen. Nach dem Urteil der staatlichen Filmkontrolle trug der Film, in dem eine Gruppe Berliner Jugendlicher nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes den Zirkus als selbstverwaltete Ersatzgemeinschaft für sich entdeckt, in den späten 50er Jahren «nicht mehr dazu bei [...], den Drang der Jugend nach Abenteuern, eigenen verantwortungsvollen Aufgaben, überhaupt nach sozialistischer Romantik richtig zu lenken und zu entwickeln.»⁴²

1–2–3 CORONA ist ein gutes Beispiel für die Kontextbindung der zirkuseigenen Transgressivität und deren Valorisierung. Vor dem historischen Hintergrund der unmittelbaren Nachkriegszeit und der kriegsbedingten

38 Text einer Staffelei, die Tobis den Kinobetreibern zur Verfügung stellte, vgl. Werbehefter, 7 und die Abb. der Dias.

39 Vgl. Handzettel, hg. v. der Sojusintorgkino-Vertretung Berlin mit Datum vom 9.2.1946, textidentisch mit der Nr. 22 des *Illustrierten Film-Kurier*.

40 *Progress Filmwerbung* 11/1967, 2: «Als Rückblende veranschaulicht er in eindringlicher Weise die wirtschaftliche und politische Notwendigkeit zur Errichtung des antifaschistischen Schutzwalls.»

41 Horst Knietzsch, *Progress Filmbblatt* «Unsere Defa zum 30.».

42 Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 261/65 der staatlichen Filmkontrolle vom 4.8.1959.

Auflösung der sozialen Strukturen erscheint der Zirkus als geordnete, heile Welt. Er verschafft den orientierungslosen jugendlichen Protagonisten in einem behelfsmäßigen Kollektiv Halt. Sobald sich aber die politischen und sozialen Verhältnisse in den 50er Jahren stabilisiert haben, gibt der Zirkus als Gegenstand jugendlicher Sehnsucht rückblickend wieder Anlass zur Sorge und zu einem autoritativen Eingreifen des erstarkten Staates. Eine ähnliche Entwicklung hatte sich allerdings schon in der Filmerzählung selbst abgezeichnet; die Protagonisten verbleiben nämlich nicht in dem von ihnen selbst verwalteten Unternehmen, sondern werden am Ende in einen großen Zirkus übernommen, den ein (erwachsener) Direktor leitet, und dort gesellschaftlich wertvollen Ausbildungsberufen (Elektriker etc.) zugeführt.

Während bei osteuropäischen Zirkusfilmen staatliche Vertriebsorganisationen den politischen Anspruch über Begleittexte neu definieren, versucht im Westen der Regisseur Arthur Maria Rabenalt seine eigenen Produktionen aus der NS-Zeit rückwirkend zu *entpolitisieren* und so auf seine Weise den semantischen Spielraum zu nutzen, den der zugrundeliegende Code bietet. Mit Blick auf seine Arbeiten schreibt er 1958 in seinem Rechenschaftsbericht *Film im Zwielicht*: Die «in sich abgeschlossene, fast verkapselte Welt [des Artistenfilms] überschneidet sich am wenigsten mit der nationalsozialistischen Tageswelt oder ihrer ideologischen Wahnwelt. Sie gedieh sozusagen in einem eigenen Ghetto» (43f). Dass die politische Valenz von Zirkusfilmen jedoch keine Frage des Sujets ist, sondern des Umgangs mit ihm und den Optionen, die es eröffnet – der Auswahl von Personal und Nummern, der Grenzziehung zwischen Zirkus- und Umwelt –, das zeigt am deutlichsten das Remake *GELIEBTE BESTIE* (A 1958), das Rabenalt selbst unter radikal veränderten politischen Bedingungen von seinem 1939 entstandenen Film *MÄNNER MÜSSEN SO SEIN* dreht.

In der Version von 1939 werden stereotype Konflikte und Figurenkonstellationen der Zirkusromanze mit nationalistischen Ressentiments aufgeladen: Ein Kunstschütze und ehemaliger britischer Kolonialoffizier unterliegt dem deutschstämmigen Dompteur im Wettstreit um die gleiche Frau und sabotiert deshalb heimlich den Betrieb des – deutschen – Varietés. Von der Polizei gestellt, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich in seiner Garderobe selbst zu richten. Die Sequenz, die gegen Ende des Films zu seinem Tod hinführt, ist von einer heillosen, synästhetischen Konfusion geprägt, akustisch durch kaum verständliche Rufe, Gesprächsfetzen, Schritte, das Geräusch splitternder Türen und visuell durch Reduktion der Figuren auf hektisch im Halbdunkel agierende Schemen, einen beschleunigten Schnittrythmus und abrupte Kameranäherungen. Sobald die Leiche des Antagonisten entdeckt ist, setzt jedoch triumphierend ein Marschmo-

tiv ein, und ein Top Shot auf das parallel laufende Bühnenprogramm, dem es musikalisch zugeordnet ist, stellt auch optisch die Ordnung wieder her. Majoretten, die in straffen militärischen Formationen auflaufen, demonstrieren auf der Bühne die wiedererlangte Einheit und Geschlossenheit des Artistenkollektivs. Eine drei Minuten lange Montagesequenz, in deren Verlauf die Artistinnen und Artisten sich zu immer neuen Massenornamenten gruppieren, zelebriert den Sieg des Kollektivs über den störenden Einzelnen und gipfelt in einem Dressurakt, bei dem der Dompteur – die deutschstämmige Hauptfigur – beweisen kann, dass er die von seinem britischen Widersacher aufgehetzten Tiere wieder unter Kontrolle hat.

Der Plot der Nachkriegsversion ist praktisch identisch, bis auf einige wenige, aber entscheidende Abweichungen. Zwar nimmt sich der Kunstschütze auch im Remake das Leben, statt der Marschmusik setzt jedoch ein beschwingt-komisches Motiv ein. Die militärisch durchchoreographierten Massenaufläufe der Version von 1939 sind 1958 durch einen einfachen Clownsakt ersetzt, wie er aus dem Programmangebot der politisierten Zirkusfilme weitgehend verschwunden war: Ein Clown, gespielt von Walter Giller, lässt im Saxophon seines Partners eine Bombe platzen und depotenziert so den gewaltsamen Tod hinter den Kulissen zur Lachnummer. Gestützt wird die über das diegetische Nummernrepertoire vollzogene Neudeutung auch durch den Cast; an die Stelle des UFA-Stars René Deltgen tritt in der Rolle des Clowns Walter Giller als politisch unverfängliche Grösse des deutschen Nachkriegskinos. Vor allem aber ändert sich mit dem Programmangebot die Funktion des Publikums; wo straff geführte Kollektive nicht mehr gefragt sind, braucht es nicht länger modellbildend für sie einzustehen. Die enthusiastischen Massen, die in den politisch ambitionierten Filmen der 30er und 40er Jahre dichtgedrängt die Sitzreihen bevölkern, zerfallen im bundesrepublikanischen Remake in unterscheidbare Individuen, die selbstweit oder -dritt an separaten Tischen sitzen. Der Zuschauer, der «mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche» politisch «bearbeitet» werden sollte (Eisenstein 1924, 17f), ist zum Ende von Rabenalts Remake in die Freiheit eines demokratischen Unterhaltungsbetriebs entlassen, der nur noch private Vergnügen kennt.

Beschränkung der Transgression

Die Unterhaltungsfunktion des Zirkus beruht, wie beschrieben, darauf, dass Normen und Regeln, die für den jeweiligen kulturellen Zusammenhang konstitutiv sind, überschritten, diese Transgressionen aber gleichzeitig in ihrer Tragweite durch unterschiedliche Mittel begrenzt werden: die schwache Semantisierung des involvierten Zeichenmaterials, die für ein hohes Maß an Ambiguität sorgt, die starke Ritualisierung der Performance, deren strikte raumzeitliche Beschränkung und die weitgehende Standardisierung von Rollenrepertoire und Programmangebot. *Zirkusfilme* heben im Gang der Erzählung einen Gutteil dieser Begrenzungen zwangsläufig auf. Mit der Narrativierung der Attraktionen, der Einbindung des sujettypischen Figuren- und Nummernrepertoires in ausgreifende Erzählzusammenhänge, lassen sie die Manege als abgeschlossenen performativen Raum hinter sich. Zudem verlagern sie die Transgression, die im Rahmen des Zirkusprogramms auf einer formalen, metakulturellen Ebene bleibt, auf eine inhaltlich fassbare. Abhängig vom jeweiligen Genrekontext, verstoßen die Figuren gegen ganz bestimmte Regeln und Konventionen: gegen Recht und Gesetz in den Kriminalfilmen, gegen ein sozial verträgliches Maß an Leidenschaft, Emotionalität und erotischer Freizügigkeit in den Beziehungs- und Melodramen oder die körperliche und moralische Integrität im Horrorgenre. Die Filme reduzieren dadurch unweigerlich die dem Zirkus als Code eigene semantische Polyvalenz. Dem Zuschauer steht nicht länger frei, der Transgressivität des milieueigenen Personals in seiner Fantasie- und Gedankentätigkeit die Wendung zu geben, die ihm oder ihr aufgrund privater Vorlieben am nächsten liegt. Die Erzählhandlung nimmt ihnen die Ausdeutung weitgehend ab.

Dass sie die semantische Ambiguität abbauen und die Normüberschreitung des Zirkuspersonals an genrespezifische Inhalte binden, macht den Reiz der Filme aus, stellt jedoch zugleich eine potenzielle Bedrohung für deren Unterhaltungscharakter dar. Schließlich beziehen sie sich nicht bloß auf eine vorfilmisch etablierte Ansammlung einschlägiger Figuren, Schauplätze und performativer Routinen, sondern – vermittelt über den Zirkus als Code – auf die basalen Regeln und Normen des jeweiligen kulturellen Kontextes, mithin auf die außerfilmische Erfahrungswelt der Zuschauer. Die Überschreitung der dort geltenden Konventionen kann nur als unterhaltsam erfahren werden, wenn sie analog zum Zirkus als ritualisierte *cultural performance* beschränkt wird.

Als Form von Unterhaltung begrenzen die Zirkusfilme deshalb regelmäßig das transgressive Potenzial, das vom Milieu und den Figuren aus-

geht, und zwar durch eine ausgeprägte Konventionalisierung und Stereotypisierung aller in den Erzählvorgang involvierten Elemente. Die Figuren brechen mit anderen Worten zwar permanent Regeln, tun dies jedoch in narrativen Zusammenhängen, die selbst stark reguliert sind. Dafür sorgen zum einen die jeweiligen Genrekonventionen mit den einschlägigen Story-Schemata und Figurenkonstellationen. Sie lenken das transgressive Verhalten des milieueigenen Personals in Bahnen, mit denen das Kinopublikum vertraut ist. Die Artisten, Clowns und Freaks mögen in der Rolle von Mördern, Verbrechern, emotional überbordenden Liebhabern oder deformierten Monstern gegen fundamentale Normen verstoßen, sie verhalten sich jedoch innerhalb des Genrekontextes regelkonform.

Begrenzt wird ihre Transgressivität zum anderen in einem System sich wechselseitig verstärkender Restriktionen durch eine Reihe genreübergreifender sujetspezifischer Stereotypen, die die Figurenbeziehungen, Verlaufsformen ebenso wie die Verortung der Handlung betreffen. Der Kosmos der Figuren ist, unabhängig vom jeweiligen Genrekontext, überschaubar und hierarchisch klar gegliedert, vom einfachen Zirkusdiener über den Clown, die Dompteure und Hochseilartisten zum Direktor oder der Direktorin aufsteigend. Das transgressive Verhalten der Akteure ist fest an die immer gleichen Schauplätze und an ein scharf umrissenes soziales Milieu gebunden, das die Filme als Gegenwelt deutlich vom wie auch immer beschaffenen Alltag absetzen, indem sie seine Alterität, Marginalität und Exterritorialität herausstreichen. Die Überschreitung der Norm ist also in einen eigens dafür vorgesehenen Bereich ausgelagert; obwohl oder gerade weil sie das ideelle Zentrum der ihn umgebenden Gesellschaftsordnung betrifft, stellen die Filme sie als soziales und topographisches Randphänomen dar. So leben im Horrorfilm *VAMPIRE CIRCUS* die Artisten aus, was die Besucher ihres Zirkus heimlich umtreibt, nur blendet der Film den Zusammenhang von Mitte und Rand der Gesellschaft durch die doppelte Exotisierung der Hauptfiguren in Gestalt akrobatischer Monster aus.

Narratologisch verraten die Filme zudem eine auffällige Tendenz zur geschlossenen Form. Die Konflikte, die das transgressive Verhalten der Protagonisten erzeugt und die den Fortgang der Handlung antreiben, werden zum Ende regelmäßig gelöst.⁴³ Oft werden dabei genretypische Konfliktlösungen und sujetspezifische Schlussformeln im Sinne einer doppelten Absicherung gegen einen möglichen Fortgang der Normüberschreitung kombiniert. Viele Filme binden deshalb, nachdem sie die Manege als per-

43 Zum Ende im Spielfilm und seinen unterschiedlichen Formen vgl. Thomas Christen (2002), zum geschlossenen Ende vor allem 30ff.

formativen Raum zunächst systematisch entgrenzt haben, die Handlung abschließend an sie zurück. Der Ort, der durch seine geschlossene Kreisform im Zirkus für eine sichtbare räumliche Begrenzung der artistischen und clownesken Normüberschreitung sorgt, wird so im Unterhaltungsfilm genreübergreifend zum bevorzugten Schauplatz der finalen Konfliktlösung: In der Manege werden die Verbrecher gestellt (*WAS IST LOS IM ZIRKUS BEELY?*; *THE BIG CIRCUS*; *DAS PHANTOM DES GROSSEN ZELTES*; *CIRCUS OF FEAR*; *MURDER*), Eifersuchtsdramen beigelegt und exzessive Emotionen in stabile, gesellschaftlich sanktionierte und in ihrer sexuellen Orientierung eindeutige Paarbeziehungen überführt (*DIE GROSSE NUMMER*; *TRAPEZE*).

Parallel zur räumlichen Eingrenzung beschränken die Filme die Transgressivität ihrer Figuren auch in der Zeit. Wie auch immer die Normüberschreitung im jeweiligen Genrekontext ausfällt, sie ist nie von Dauer: Der attraktive Körper der Zirkusdiva, der bei ihren Partnern ein Übermaß an Emotionen erzeugt, wird am Ende enterotisiert, der Kriminelle gerichtet, das physisch und moralisch abnorme Monster zur Strecke gebracht. Der anhaltende Verzicht auf weitere Normüberschreitungen seitens der Hauptfigur bildet eine feste Voraussetzung für ein Happy End; Beziehungsgeschichten finden deshalb gewöhnlich erst nach dem Abschied der Figuren vom Zirkusleben einen glücklichen Ausgang. In einem Akt ultimativer Beschränkung seines transgressiven Potenzials wird in *VAMPIRE CIRCUS* der Zirkus mitsamt seinem Personal von den aufgebrachten Besuchern sogar komplett ausgelöscht. Dass er im Doris-Day-Musical *BILLY ROSE'S JUMBO* (Charles Walters, USA 1962) mit der letzten Song-and-Dance-Nummer «Sawdust and Spangles and Dreams» im Gegenzug zur idealen Traumwelt stilisiert wird, macht keinen Unterschied. Beide, der von seinen Besuchern gewaltsam zerstörte Zirkus und der, der angeblich allein für das Vergnügen des (Film-)Publikums da ist, stehen wie die enterotisierte Diva im grauen Kittel (*TRAPEZE*) und der zum Schoßhund gebändigte Löwe im Vorgarten des kleinbürgerlichen Eigenheims (*KEINE ANGST VOR GROSSEN TIEREN*) als Schlussbilder alle für die gleiche, genreübergreifende Tendenz der Filme, die Transgressivität von Milieu und Figuren in ihrer Tragweite zu begrenzen und am Ende ganz zurückzunehmen.

Der Zirkus bildet für die Figuren des Unterhaltungsfilms deshalb häufig nur eine Etappe auf dem Weg zu geordneten Verhältnissen. Nur in zwei Fällen erscheint die sujeteigene Transgressivität zulässig und unterliegt deshalb keiner durchgreifenden Beschränkung: in den propagandistischen Filmen, weil der Zirkus dort ohnehin ideologisch mit seiner Umgebung gleichgeschaltet ist und die Überschreitung allein die vom politischen Gegner vertretene Norm trifft; und in der Komödie, weil ihr hier – vordergründig – der Ernst genommen ist.



Abb. 56–57: THE CIRCUS

Indem sie die Transgressivität von Milieu und Figuren begrenzen, nehmen die Zirkusfilme als Unterhaltung jene Nähe zurück, die sie selbst erst schaffen, indem sie dem Publikum über die Narration und die kinematographische Steigerung des sinnlichen Mehrwerts einen privilegierten Zugang zum Zirkus eröffnen. Nicht immer stellt sich die angestrebte Distanz zur vermeintlichen Gegenwelt jedoch abschließend wieder ein. MGM hatte zur Kinopremiere von *FREAKS* eigens einen neuen Schluss drehen lassen, nachdem der alte in den Testvorführungen durchgefallen war. Endete der Film zunächst im Side-Show-Milieu, mit einem Blick auf die von den Freaks übel zugerichtete Cleo (s. oben Abb. 52), verlässt Hans, der Protagonist, in der neuen Version den Zirkus, um fortan als Erbe eines beachtlichen Vermögens in großbürgerlichen Verhältnissen zu leben. Die Welt der Side Show, die sich im Lauf des Films zum Inbegriff einer alles beherrschenden Abnormität entwickelt hatte, sollte mit dem neuen Schluss ein Gegengewicht erhalten und die Hauptfigur vom Verdacht entlastet werden, dass ihre Deformation mehr als nur eine körperliche ist. Das neue, versöhnliche Ende hat sich als «erzwungenes», weil gemessen am vorausgehenden Handlungsverlauf nicht plausibles Happy End⁴⁴ dem Rest des Films gegenüber jedoch nicht behaupten können: Genauso wie die ursprüngliche Fassung kennt jene, in der *FREAKS* später zum Klassiker wurde, keine Alternative zur Abnormität, die sich in der Side Show metaphorisch verdichtet.

In Chaplins *THE CIRCUS* verlässt der Tramp zwar den Ring, den der abziehende Wanderzirkus zurücklässt (Abb. 56 und 57). Der Schritt über die symbolische Grenzmarke führt Chaplins Figur – anders als die Helden der übrigen Unterhaltungsfilme – jedoch nicht wirklich über den Zirkus hinaus; er öffnet und weitet vielmehr den Geltungsbereich dessen, was dem Zirkus im Lauf der Erzählung modellhaft an Bedeutung zugewachsen ist. Was dem Tramp im Zirkus an Unterdrückung widerfährt, ist wie die umfassende Abnormität, die Brownings *Freaks* als physisch *und* moralisch deviante Figuren verkörpern, nicht Gegenbild, sondern Spiegel der die heterotope Zirkussphäre umgebenden Außenwelt; sie nutzen den Zirkus, um sie in einem überschaubaren Rahmen zu reflektieren, und machen ihn damit auf den jeweiligen kulturellen Kontext hin transparent. Chaplins *THE CIRCUS* und Brownings *FREAKS* bilden damit eine Brücke zu einer zweiten Gruppe von Zirkusfilmen, die vermittelt über abweichende Erzählstrategien einen anderen Umgang mit dem Zirkus als metakulturellem Code verfolgen.

44 Zum Happy End als narrativer Schlussformel vgl. Christen (2002, 37ff).

Modelle und Metaphern: Entgrenzte Transgressionen

Neben den Unterhaltungsfilmen gibt es eine zweite Spielart von Zirkusfilmen, die über eine Vielfalt offener Erzählformen die von jenen beschränkte Transgressivität von Milieu und Figuren auf unterschiedlichen Ebenen entgrenzen: durch den Abbau genre- und sujettypischer Stereotypen und Story-Schemata, die Lockerung der Bindung zwischen dem Personal und den einschlägigen performativen Räumen, die Entdramatisierung von Figurenbeziehungen oder die Ablösung linearer Strukturen durch zyklische oder assoziative.¹ Die Filme öffnen auf diese Weise den Zirkus und seine Transgressivität zum jeweiligen Kontext hin und versehen ihn mit einer über das Milieu hinausweisenden Modellfunktion. Sie unterscheiden sich insofern nicht grundsätzlich von den zuvor besprochenen Unterhaltungsfilmen. Sie aktivieren über anders strukturierte Erzählweisen nur einen Aspekt des Codes, den die Unterhaltungsfilme durch die forcierte Begrenzung der Transgression in der Latenz belassen – entsprechend dem eingangs formulierten Leitsatz, wonach die narrative Struktur der Filme und die kulturtheoretische Valenz von Milieu und Figuren wechselseitig voneinander abhängig sind.

Anhand von sechs Beispielen werde ich im Folgenden untersuchen, auf welche für eine kulturelle Selbstverständigung relevanten Felder die Code-gestützte Modellbildung sich erstreckt und mit welchen narrativen Mitteln die entsprechende Funktion dem Zirkus und seinem Personal zugewiesen wird. Den Anfang macht mit Max Ophüls' *LOLA MONTÈS* im Anschluss an das vorausgegangene Kapitel ein Film, der anhand des Zirkus als prototypischer Form des modernen *mass entertainment* die Mechanismen

1 Ein umfangreiches und fortwährend weiter entwickeltes Modell zur narratologischen Konzeptualisierung offener Strukturen bietet Wuss (1990 und 1999), der zu diesem Zweck drei Ebenen oder Bauformen der filmischen Narration unterscheidet, die in den einzelnen Filmen in wechselnden Dominanzverhältnissen miteinander interagieren: die Kausal-Kette, die «intratextuelle Wiederholung von konzentrierten Sinnbeziehungen» (1999, 119) in Gestalt sogenannter Topiks und die über intertextuelle Reihen verfestigten Story-Schemata und Erzählkonventionen (vgl. *ibid.*, 97ff). Offene Erzählweisen sind nach Wuss wesentlich geprägt durch eine strukturelle Dominanz der Topik-Reihe als narrativer Basisform – vgl. *ibid.*, 119ff. Die Bildung von Sinnbeziehungen über die Rekurrenz wenig evidenter Elemente ist – auch in den im folgenden Kapitel besprochenen Filmen – allerdings nur ein Verfahren, über das Offenheit erzeugt und organisiert wird. Zur offenen im Gegensatz zur geschlossenen Form vgl. weiter die Kapitel 9 bis 13 in Bordwell (1985).

und die gesellschaftliche Funktion von Unterhaltung reflektiert. Die weiteren Filme folgen einander thematisch nach der Zuordnung zum jeweiligen Gegenstand der Modellbildung – den Ein- und Ausschlussmechanismen, über die Gesellschaften sich konstituieren, dem kosmologischen Bau der Welt und der Verortung des Menschen in ihm sowie dem Leistungsvermögen der Kunst – und formal nach dem Gesichtspunkt wachsender narrativer Offenheit. Offenheit ist dabei nie Resultat einer simplen Negation der für die Unterhaltungsfilm konstitutiven Stereotypen und Story-Schemata. Diese werden vielmehr in vielfältigen Abstufungen überformt, invertiert, unterlaufen und mit konkurrierenden Erzählweisen verschränkt. Den abschließenden Höhepunkt bildet in dieser Hinsicht Alexander Kluges Essayfilm *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS*, in dem die Diegese selbst aufgebrochen und fiktionales mit eingeschnittenem dokumentarischem Material zu einem schwach narrativierten, assoziativen Zusammenhang verknüpft wird.

Die Dialektik der Unterhaltung – Max Ophüls: *LOLA MONTÈS* (F/BRD 1955)

LOLA MONTÈS, Max Ophüls' letzter Film, unterscheidet sich in seiner Erzählweise auffällig von allen im vorausgehenden Kapitel besprochenen Zirkusfilmen. Die übliche Dopplung der Schauplätze, von Ring und *back yard*, aus der die Unterhaltungsfilm ihre dramatische Potenzial ziehen, entfällt. Statt die Manege im Lauf der Erzählhandlung zum Privatleben der Protagonisten hin zu entgrenzen, macht *LOLA MONTÈS* umgekehrt die Biographie der Hauptfigur zum alleinigen Gegenstand einer artistischen Performance. Ophüls' Film erzählt im Rahmen einer Zirkusvorstellung die skandalträchtige Lebensgeschichte der Tänzerin Lola Montès (Martine Carole), für die es im 19. Jahrhundert ein reales Vorbild gleichen Namens gibt.²

Parallel zur Inversion der Erzählordnung erhält auch die Transgressivität der Hauptfigur eine neue Ausrichtung. In den bislang behandelten Filmen geht die Normüberschreitung regelmäßig vom Zirkus aus. Alles, was die Protagonisten außerhalb der Manege tun, ergibt sich scheinbar zwangsläufig aus ihrer Milieuzugehörigkeit; sie verstoßen gegen Recht und

2 Zur Geschichte des Stoffs und dem historischen Realitätsbezug des Films vgl. Müller/Dütsch (2002, 27ff); White (1995, 278ff). Ich beziehe mich im Folgenden auf die vom Münchner Filmmuseum zusammen mit der Cinémathèque Municipale de Luxembourg restaurierte zweite deutsche sowie auf die zweite französische Verleihfassung. Zur Materiallage, den unterschiedlichen Sprachversionen, Schnittfassungen und deren Überlieferungsgeschichte vgl. Müller/Dütsch (2002, 245) und Drößler, «Die Rekonstruktion der deutschen Lola Montez». In: ders. (2002, 13–35).

Gesetz, sind maßlos in ihren Leidenschaften und begehen Schrecken erregende Taten, *weil* sie Zirkusleute sind. Bei Ophüls hingegen wird die Protagonistin überhaupt erst dadurch zu einer Zirkusattraktion, dass sie sich als eigenständige und selbstbewusste Frau den Konventionen widersetzt, die ihr das männlich dominierte soziale Umfeld außerhalb des Zirkus auferlegt. Ihre Lebensgeschichte stellt sich als fortlaufende Reihe von Verstößen gegen die Normen und Regeln einer patriarchalen Gesellschaftsordnung dar: Lola weigert sich, eine von ihrer Mutter arrangierte Ehe einzugehen, sie verlässt ihre rasch wechselnden amourösen Partner auf eigene Initiative, und sie raucht angeblich als erste Frau überhaupt Zigarren, macht sich also lauter männlich codierte Verhaltensweisen zu eigen.³

Parallel zur Transgression sozial kodierter Geschlechterrollen überschreitet die Filmfigur Lola weitere Grenzen, die weniger metaphorischer als topographischer Natur sind, jedoch genauso die symbolische Ordnung des gesellschaftlichen Kontexts sichern helfen, in dem sie sich bewegt. In einer Szene durchbricht Lola mit dem Pferd einen Kordon von Soldaten, um zum Bayernkönig Ludwig I., ihrem späteren Geliebten, vorzudringen; in einer anderen durchbricht sie als Tänzerin die imaginäre Schranke zwischen Bühne und Zuschauerraum, um im Publikum einer Frau den Schmuck zurückzugeben, den ihr deren treuloser Mann geschenkt hat. Diese in der räumlichen Mikrostruktur einzelner Szenen angesiedelten kleinen Grenzüberschreitungen finden im übergeordneten biographischen Erzählzusammenhang ihre Entsprechung in einer permanenten, weltumspannenden Reisetätigkeit der Protagonistin: Lola ist ständig unterwegs und passiert fortwährend geographische und politische Grenzen. Die im Rahmen des Manegenprogramms erzählten biographischen Episoden spielen auf der Überfahrt von Indien nach Europa, in Paris, Südfrankreich, Schottland, auf dem Weg nach Rom, in Bayern und schließlich in Nordamerika. Durch die Überlagerung der sozialen, erotischen und topographischen Transgressionen präsentiert sich diese Lebensgeschichte als eine einzige Normen und Grenzen überschreitende Bewegung.

Für die Zirkusvorstellung, die den narrativen Rahmen abgibt, wird die Biographie der transgressiven Hauptfigur in eine Abfolge artistischer Nummern übersetzt, die vom Stallmeister des Zirkus (Peter Ustinov) als innerdiegetischer Erzählerfigur angekündigt und kommentiert werden. Aus dem Wettstreit zweier Liebhaber um Lola wird so eine Pferdephantomime, aus einer Reise quer durch Europa ein Balanceakt auf dem Seil, und der gesellschaftliche Aufstieg, der sie als Geliebte des Bayernkönigs nach meh-

3 White (1995) spricht daher etwas überspitzt von Lolas Montès als «the queerest of all of Ophüls' characters» (284).

rerer Affären mit Größen aus Kunst und Politik schließlich an die Spitze der sozialen Hierarchie trägt, wird in eine Trapeznummer überführt, in der sie sich Stufe um Stufe in die Kuppel hochschwingt. Die Geschichte eines Lebens ist zwar ein ungewöhnlicher Gegenstand für ein Zirkusspektakel, die einzelnen biographischen Stationen sind jedoch so in Szene gesetzt, dass ihre Abfolge wie ein reguläres Manegenprogramm wirkt. Lolas Auftritte sind eigens zu diesem Zweck in ein breites Spektrum herkömmlicher Zirkusattraktionen eingebettet. Den Auftakt bildet eine Gruppe von zwanzig Jongleusen, die als Doppelgängerinnen von Lola aufgemacht sind; im weiteren Verlauf des Programms folgen Stelzenläufer, Liliputanerclowns, Parterreakrobaten, Batoudepringer, eine menschliche Pyramide, Trapezakrobaten, Raubtiere, Pferde und Zwergponys.⁴

Die sujeteigenen Schauwerte werden entsprechend der von den Unterhaltungsfilmern her bekannten Strategie durch den Einsatz der Filmtechnik potenziert (s. 114): *LOLA MONTÈS* ist wie die annähernd zeitgleiche Hollywoodproduktion *TRAPEZE* in Cinemascope gedreht, einem der neuen Breitwandformate, mit denen die amerikanischen Studios in den frühen 1950er Jahren die Zuschauer zurückzugewinnen versuchten, die sie infolge der wachsenden Konkurrenz durch das Fernsehen und die Abwanderung in die mit Kinos unterversorgten Vorstädte verloren hatten.⁵ Mit Bildabmessungen von bis zu 1:2,66 sorgten die Widescreen-Verfahren für einen «spectacular excess» (Belton 1992, 195), der gegenüber dem stumpferen, eher quadratischen Format der herkömmlichen Kino- und Fernsehbilder bei den Zuschauern die Illusion erzeugen sollte, unmittelbar am Leinwandgeschehen teilzuhaben:

Widescreen cinema distinguished itself in terms of its greater sense of 'presence' [...]. Widescreen systems such as Cinerama, CinemaScope, and Todd-AO created a spectator-screen-relationship that both exceeded and undermined that of traditional cinema. On a purely physical level, these systems literally overwhelmed the spectator. (Belton, *ibid.*)

Mit Rücksicht auf das längliche Format des Cinemascope-Bildes wurde für *LOLA MONTÈS* auf dem Studiogelände in Geiseltal sogar eigens ein neuer Zirkus gebaut, der statt der üblichen runden eine ovale, mit 16 x 19 Metern Durchmesser in die Breite gehende Manege besaß (Müller/Dütsch 2002, 99). Entsprechend der für die neuen Widescreen-Filme typischen

- 4 Um ausreichend Artisten, Clowns und Tiere zur Verfügung zu haben, wurde für die Aufnahmen in der Manege der komplette Zirkus Brumbach engagiert, der kurz zuvor auch für Elia Kazans *MAN ON A TIGHTROPE* beschäftigt worden war – vgl. Müller/Dütsch (2002, 99ff).
- 5 Zur Geschichte und Ästhetik des Widescreen-Formates vgl. Belton (1992).

«compositional strategy of filling the width of the frame» (Belton 1992, 199) wird die Manege als performativer Raum bis an die äußersten Ränder bespielt. Während die Protagonistin als Hauptattraktion das Zentrum der Komposition beherrscht, füllt regelmäßig eine Gruppe von Nebenakteuren und kleineren Nummern den Kader nach rechts und links hin aus.

Das zweite filmästhetische Element, das neben dem Format auffällig zur Steigerung der sujeteigenen Schauwerte beiträgt, ist die Farbe. Sämtliche Zirkussequenzen sind in satten, kräftigen Tönen gehalten, wobei Rot und Blau als Vorzugsfarben die chromatische Palette dominieren:⁶ Lola tritt mehrfach in einem leuchtend roten Kostüm auf, ebenso die Zirkusdiener, wobei der Umstand, dass auch deren Gesichter mit rotem Stoff verdeckt und damit alle individualisierenden Merkmale getilgt sind, das übergeordnete Farbkonzept umso prominenter hervortreten lässt. Vor allem aber werden die Manege und die auftretenden Akteure im Lauf der Vorstellung in abwechselnd rotes und blaues Scheinwerferlicht getaucht, so dass jeweils eine der beiden Grundfarben das restliche chromatische Spektrum überlagert und die komplette Bildfläche «monochrom affiziert».⁷

Die intensive Farbigkeit, das Breitwandformat und die Fülle der um Lola Montès als *main act* gruppierten Zirkusattraktionen vermitteln den Eindruck einer überbordenden sinnlichen Opulenz. Während Ophüls mit der Potenzierung von sujeteigenen und kinematographischen Schauwerten einem Muster folgt, das die Unterhaltungsfilme vorgeben, bricht er die für sie typische Kontinuität der Handlung durch die Erzählweise auf. Die Lebensgeschichte der Protagonistin ist nämlich auf zwei unterschiedliche narrative Stränge verteilt. In die Zirkusvorstellung, die als Rahmenhandlung dient, sind in Form von Rückblenden vier längere biographische Episoden eingeschnitten: 1. die Auflösung der Liebesbeziehung zum Komponisten Franz Liszt während der gemeinsamen Reise nach Rom, 2. Lolas Jugend und ihre erste, unglücklich verlaufende Ehe mit einem schottischen Offizier, 3. ein Gastspiel an der französischen Côte d'Azur, in dessen Verlauf Lola mit dem Zirkusagenten Bekanntschaft macht, der in der übergeordneten Erzählhandlung als Stallmeister auftritt, und schließlich in der vierten und längsten Sequenz die Liaison mit dem Bayernkönig Ludwig I. Alle vier Flashbacks sind untergründig durch eine Reihe konventionalisierter Marker als subjektive Erinnerungen, mithin als mentale Vorgänge

6 Der Begriff der «Vorzugsfarbe» stammt von Wulff (1999) und meint dort «das *Ensemble dominierender Farben oder Farbtöne*, die das Erscheinungsbild des Films prägen» (163). Zur Farbe im Film und ihren Funktionen siehe neben Wulff (1999, 146–202) vor allem Brinckmann (1997) sowie (2001) und Marshall (2005).

7 Zu dieser besonderen Art der Farbgebung siehe Brinckmann (2001, 204).

gekennzeichnet, die sich im Innern der Figur abspielen.⁸ Der Übergang von der Rahmenhandlung zur Rückblende setzt regelmäßig mit einer Nahen oder Halbnahen auf Lola ein. Deren Blick geht jeweils ins Leere, ohne einen bestimmten Gegenstand zu fixieren. In einem Fall schließt sie sogar die Augen, so dass der Eindruck entsteht, bei den Bildern der Rückblende handle es sich um eine nur für die Figur selbst sichtbare innere Vision.

Susan White (1995 und 2001) grenzt die beiden Erzählstränge deshalb streng voneinander ab. Sie deutet die eingeschnittenen Flashbacks als «realistische» Gegeninstanz zu der im Zirkus angesiedelten «fantastischen» Rahmenhandlung (1995, 280 und 295) und führt die unterschiedlichen Erzählweisen auf die Konkurrenz zweier «narrative authorities» (ibid., 281) zurück, die im Umgang mit der weiblichen Hauptfigur gegenläufige Perspektiven vorgeben. Die Rahmenhandlung wird demnach vom Stallmeister als innerdiegetischem Erzähler beherrscht, der die Protagonistin einem männlich konnotierten, voyeuristischen Blick ausliefert, indem er sie und ihr Leben zum Gegenstand eines Manegenspektakels macht. Der Zirkus fungiert in der Rahmenhandlung dementsprechend als «une sorte d'espace théâtralisé d'exhibition» («eine Art theatralisierter Raum der Zurschaustellung»), in dem die weibliche Hauptfigur nach der von Laura Mulvey in «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1989 [1975]) beschriebenen Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern auf den Part eines erotischen Objekts reduziert und komplett durch ihre «to-be-looked-at-ness» (19) bestimmt wird. Dagegen behauptete sie in den aus ihrer eigenen Perspektive erzählten Rückblenden ein höheres Maß an Selbstbestimmung und Kontrolle über ihren Körper: «Les flashs-back», so White (2001), «semblent destinés à démontrer une maîtrise de la femme sur l'espace par ses actions [...]» (301)⁹.

Die Deutung von Noël Burch und Geneviève Sellier geht in die gleiche Richtung. Für sie sind die Rückblenden persönliche Erinnerungen Lolas an ihr «wahres» Leben – im Gegensatz zur travestierten Version, die das Zirkusspektakel bietet – und eröffnen als nostalgisch besetzte Gegenwelt einen Ausweg aus der durch Unterdrückung und Ausbeutung geprägten Gegenwart, und zwar, so Burch/Sellier (1996), für die Protagonistin wie für die Zuschauer:

Le cinéaste permet [...] à la femme déchue et au spectateur du film d'échapper à la dérégulation du présent par des retours en arrière, qui démentent chaque fois la version travestie de la vie de Lola imposée par et pour le spectacle.

8 Zum Flashback als Erzählform vgl. Turim (1989).

9 «Die Rückblenden scheinen dazu bestimmt, die Verfügungsgewalt darzutun, die die Frau durch ihre Handlungen über den Raum ausübt» (Übers. M.Chr.).

Aux dorures clinquantes du cirque se substituent alors les couleurs chaudes du souvenir [...]. Le film va donc se construire sur le contrepoint entre le boniment du meneur de jeu et les «vrais» souvenirs de Lola Montès, femme qui a tenté de vivre libre dans une société patriarcale. (303f)¹⁰

Die Trennung, die White und Burch/Sellier zwischen den beiden Erzählsträngen ansetzen, lässt sich bei genauem Zusehen jedoch nicht aufrecht erhalten – weder für den Erzählstil noch die Erzählperspektive. Die Flashbacks sind um nichts realistischer, nur weil sie außerhalb des Zirkus an den vermeintlichen Originalschauplätzen der Figurenbiographie spielen. Die scheinbar privaten Erinnerungen sind genauso wie die artistischen Attraktionen der Rahmenhandlung Ergebnis einer künstlichen Überhöhung und Spektakularisierung des biographischen Ausgangsmaterials. Wie den Zirkussequenzen sind jeder Rückblende bestimmte Vorzugsfarben zugeordnet: Gold, Rot, Ocker und Rostbraun in der ersten und ein ins Schwarze changierendes Blau in der zweiten sowie Mattgold, Silber und ein zartes Winterblau in der abschließenden Bayernepisode.¹¹ Um das Farbkonzept durchzusetzen, wurden bei Außenaufnahmen die Drehorte, wo nötig, aufwändig dem jeweils dominanten chromatischen Spektrum angepasst. So wurde für die Liszt-Episode eine Landstraße eigens über Hunderte von Metern ocker eingefärbt und die am Wegrand gelegene Herberge in rote Tüllbahnen gehüllt.¹² Die prominente Rolle, die den Farben als Ausdrucksmittel zukommt, verleiht den Rückblenden gemeinsam mit dem in die Breite ausgreifenden Bildformat, der verschwenderischen Fülle der historischen Kostüme und Dekors, den mit Nebenfiguren und Requisiten bis an den Rand ausgestaffierten Kadern und einer entsprechend niedrigen Schnittfrequenz den Charakter groß angelegter Tableaus, die in ihrer sinnlichen Üppigkeit mit den Zirkussequenzen vergleichbar sind.

Zudem sind die Flashbacks sowohl akustisch wie über die Farbschemata und die dramaturgische Reihung fest in die Rahmenhandlung eingebunden. Musikalische Brücken sorgen für einen nahtlosen Übergang zwischen den narrativen Registern. Besonders deutlich ist die akustische Homogenisierung der unterschiedlichen Erzählräume und -zeiten in der

10 «Der Filmemacher erlaubt der tief gesunkenen Frau und dem Zuschauer der Trostlosigkeit der Gegenwart durch die wiederholte Rückkehr in die Vergangenheit zu entfliehen, die regelmäßig die verzerrte Version des Lebens Lügen straft, die Lola durch und für das Spektakel auferlegt wird. Der Talmiglanz des Zirkus weicht dann den warmen Farben der Erinnerung. [...] Der Film baut demnach auf dem Widerstreit zwischen den grossspurigen Ausführungen des Spielleiters und den «wahren» Erinnerungen von Lola Montès auf, einer Frau, die in einer patriarchalen Gesellschaft ein freies Leben zu führen versucht hat» (Übers. M.Chr.).

11 Vgl. Ophüls' Entwurf des Farbkonzepts in Müller/Dütsch (2002, 62f).

12 Siehe Müller/Dütsch (2002, 78f) und Drößler (2992, 27f).

zweiten biographischen Episode greifbar: Der Stallmeister schildert in der Manege den gesellschaftlichen Skandal, den Lolas Auftritt an der Côte d'Azur ausgelöst hat. Darauf wechselt der Schauplatz vom Zirkus nach Südfrankreich, auf der Tonspur laufen die der Rahmenhandlung zugeordnete Zirkusmusik und die Erläuterungen des Stallmeisters jedoch bruchlos weiter, so dass die vermeintliche Rückblende wie die kontinuierliche Fortsetzung des Manegenprogramms und nicht wie ein aus der Subjektive der Hauptfigur entwickelter Gegenentwurf erscheint. In zwei weiteren Fällen – beim Übergang von der Schiffsreise zu Lolas Theaterbesuch in der ersten und nach dem erfolglosen Vortanzen in der letzten Episode – greift der Stallmeister in einer Voice-over kommentierend in die Rückblenden ein, was nicht möglich wäre, würde es sich dabei um rein mentale, nur der Hauptfigur zugängliche Erinnerungsprozesse handeln.¹³

Die gleiche Funktion wie die Soundbrücken auf der akustischen übernimmt auf der visuellen Ebene die dem Zirkus zugeordnete Kombination der Grundfarben Rot und Blau als wiederkehrendes «Farbschema» (Wulff).¹⁴ Statt der chromatisch reinen Grundtöne dominieren in den Rückblenden zwar gemischte Farben – Gold, Ocker, Rostbraun, Schwarzblau –, die Rot/Blau-Kombination, die die Rahmenhandlung vorgibt, wird hier jedoch ebenfalls weitergezogen. Liszts Kutsche nimmt zu Beginn der ersten Episode farblich die vorausgehende, in rotes Scheinwerferlicht getauchte Zirkusszene auf. Auf dem Schiff, das die halbwüchsige Lola nach Europa bringt, spielt ein Junge mit einem Ball in leuchtenden Rot/Blau-Variationen, was für den Fortgang der Handlung nicht weiter von Belang ist, jedoch über die unterschiedlichen Erzählräume hinweg die Farbkontinuität sicherstellt.¹⁵ In der dritten Episode ist das chromatische Schema sogar motivisch unmittelbar auf den Zirkus bezogen. Bei der ersten Begegnung Lolas mit dem Stallmeister in einem südfranzösischen Hotel ist dieser zunächst durch ein rot-blau gemustertes Fenster zu sehen. Auch Lola selbst wird über das Farbschema mit dem Zirkusmilieu assoziiert, obwohl sie ihm zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht angehört: In ihrem Hotelzimmer hängen kugelförmige Leuchter in den Farben Rot, Blau, Gelb und Grün, und auf Schreib- und Beistelltisch sind gut erkennbar blaue Kerzenständer

13 Zur Technik der Voice-over vgl. Kozloff (1988).

14 Wulff (1999) versteht unter einem «Farbschema» «jede Struktur, die Farben oder Vorzugsfarben oder Farbeigenschaften in einem Modell zusammenfasst, sie in Bezug aufeinander definiert und als Ausdrucksfunktion eines Textes qualifiziert» (162).

15 Die Liste der farbschematischen Rekurrenzen ließe sich für die zweite Episode noch erweitern – vgl. die rote Reisetasche der Hauptfigur in den ansonsten bläulichen Innenräumen des Schiffs, Lolas hellblaues Abendkleid und die rote Uniform des Offiziers, der sie und ihre Mutter begleitet, oder das leuchtende Rot der Schiffslaterne als einzige Farbabweichung in der monochrom blauen Nachtszene an Deck.



Abb. 58: LOLA MONTÈS

mit roten Kerzen platziert. In der letzten Episode kehrt die gleiche Farbkombination in Form einer Skulptur in Lolas Münchner Palais wieder.

Statt, wie White annimmt, die Trennung «between the various registers of narration» (1995, 281) zu befördern, ist das Farbkonzept in LOLA MONTÈS also genau auf das Gegenteil ausgerichtet: die schematischen Rekurrenzen der dem Zirkus zugewiesenen Vorzugsfarben helfen ebenso wie die musikalischen Brücken und die Voice-over-Kommentare des Stallmeisters die Flashbacks in die Rahmenhandlung zu integrieren.

Das Verhältnis zwischen beiden macht eine Szene deutlich, die als eine Art Bindeglied zwischen den narrativen Registern dient und gleichzeitig in einer *mise-en-abyme*-Konstruktion¹⁶ die Erzählweise des Films reflektiert. Die letzte und längste Rückblende wird ungefähr in der Mitte von einer kurzen Zirkussequenz unterbrochen. Darin steht der Stallmeister vor einem Vorhang, auf dem tableauartig Szenen aus Lolas Leben aufgemalt sind, und erläutert im Stil eines Moritatenängers den Fortgang des Geschehens, wobei er jeweils auf einzelne Bilder zeigt. Die letzte dieser gestischen Referenzen markiert die Wiederaufnahme der ihrerseits tableauartig angelegten Rückblende (Abb. 58). Mit dieser die Grenzen der Rahmenhandlung übergreifenden deiktischen Bewegung dehnt der Stallmeister als innerdiegetische Erzählerfigur seine Verfügungsgewalt symbolisch auf die Flashbacks aus und schließt beide zu einem narrativen Kontinuum zusammen. Die in der Manege präsentierten Nummern und die Rückblenden greifen nahtlos ineinander, weil sie dem dramaturgischen Prinzip folgen, das die Zirkusschau als Rahmenerzählung vorgibt. Der erste Flashback weckt durch die Liaison mit dem bekannten Komponisten Liszt vorab Interesse an der Figur. Erst dann folgt die chronologisch frühere, jedoch weniger spektakuläre Kindheit Lolas. Die letzte, am bayrischen Königshof

16 Siehe dazu Metz, «La construction en abyme dans *Huit et demi* de Fellini» in: ders. (1968).

spielende Episode überbietet schließlich alle vorangehenden sowohl, was die sinnliche Üppigkeit des Dekors als auch den sozialen Status von Lolas amourösem Partner angeht. Wenn nach deren Aufstieg in die Kuppel die eingeschnittene Rückblende das artistische Finale – Lolas Sprung in die Tiefe – fast eine halbe Stunde aufschiebt, ohne dass die Spannungsdramaturgie der Nummer darunter leidet, dann nur deshalb, weil die im Flashback erzählte Episode selbst den Charakter einer Attraktion hat und als solche integraler Bestandteil der Vorstellung ist.

Vollauf verständlich wird die komplexe Erzählstruktur des Films erst mit Blick auf den besonderen Modus der Zuschaueradressierung. Wenn nämlich Nummern und Rückblenden sich zu einem fortlaufenden Programm zusammenschließen, dann nicht für die diegetischen Zirkusbesucher, denen die in den Flashbacks verhandelten Ereignisse verborgen bleiben, sondern für das Kinopublikum, an das der Film sich in der Doppelung der narrativen Register unmittelbar wendet. Für eine direkte Zuschaueradressierung sorgen vorrangig drei Elemente, von denen das auffälligste die Erzählform ist. Anfang und Ende von *LOLA MONTÈS* fallen mit Beginn und Abschluss des Manegenprogramms zusammen. Anders als in herkömmlichen Zirkusfilmen wird es also nicht mittelbar als Teil einer weiterreichenden diegetischen Welt erzählt; *LOLA MONTÈS* ist eine Zirkusvorstellung.

Außerdem verfügt Ophüls' Film in der Person des Stallmeisters über einen greifbaren Erzähler. Dieser wendet sich zwar nicht ausdrücklich an die Filmzuschauer; seine einleitende Ankündigung des Programms ist an der Grenze der fiktionalen zur realen Welt am Anfang jedoch so prominent platziert, dass alles, was darauf folgt, von vornherein als Spektakel und Ergebnis einer zirkensischen Inszenierung kenntlich gemacht ist. Und schließlich wird mit dem Zirkuspublikum diejenige Instanz weitgehend ausgeschaltet, die in den Unterhaltungsfilmen als innerdiegetischer Adressat das Manegengeschehen motiviert. Ein Großteil der Zirkusbesucher ist nämlich erkennbar durch Pappmaché-Figuren und lebensgroße, auf Holz aufgezogene Photos ersetzt, nicht um, wie in anderen Fällen üblich, die Produktionskosten zu senken – dafür war der betriebene Aufwand zu groß –,¹⁷ sondern um deutlich zu machen, dass die spektakularisierte Lebensgeschichte der Hauptfigur für niemand anderes als das Kinopublikum bestimmt ist.

Der Modus der Zuschaueradressierung und die ungewöhnliche Erzählstruktur des Films hängen unmittelbar mit der Funktion zusammen, die der Zirkus darin übernimmt. Statt vorrangig dessen Schauwerte und

17 Siehe Müller/Dütsch (2002, 110f).

dramatisches Potenzial auszubeuten, macht Ophüls ihn zu einem Modell, anhand dessen er mit der Beziehung des Zuschauers zum Sujet die Mechanismen der Unterhaltung und deren gesellschaftspolitische Dimension reflektiert. Dafür bricht er mit einer Reihe von Tabus und Konventionen, die in den herkömmlichen Zirkusfilmen stillschweigend respektiert werden. Die Funktionsweise der Unterhaltung wird über die Figurenrede der beiden Protagonisten offen angesprochen: Bei ihrem ersten Treffen erklärt der Stallmeister Lola, für die geplante Zirkusschau komme es weniger auf ihre tänzerischen oder artistischen Qualitäten als vor allem darauf an, dass sie stellvertretend Normen und Grenzen überschreite, an die die Zuschauer sich im Alltag selbstverständlich hielten: «Dinge, die jede Frau auf der Welt tun möchte, die aber keine zu tun wagt.»

Dass Unterhaltung darauf beruht, dass transgressive Akte, die die Zuschauer wünschen, aber selbst nicht vollziehen, aus dem Bereich des Alltags ausgelagert und an eine eigens dafür zuständige Gruppe von Personen delegiert werden, blenden die meisten Zirkusfilme ebenso aus wie die Tatsache, dass die stellvertretenden Normüberschreitungen Gegenstand einer geschäftlichen Transaktion zwischen Publikum und Performern ist. Geld spielt im Zirkus- als Unterhaltungsfilm in der Regel nur dort eine Rolle, wo es fehlt, als redlich ertragene, milieutypische Armut, nicht aber als Profit, auf den die Figuren mit ihrer Arbeit aus sind. «Echte» Zirkusmenschen treten in der Logik dieser Eskamotierung des Ökonomischen allein um der Zuschauer willen auf oder aber, weil sie als geborene Artisten gar nicht anders können, als sich in der Manege zu produzieren. Von wirtschaftlichen Überlegungen lassen sich allenfalls die Gegenspieler leiten: der geldgierige Direktor, der gerne den sympathischen kleinen Familienzirkus seinem Großunternehmen zuschlagen würde (BILLY ROSE'S JUMBO) oder die kalt rechnenden, seelenlosen Bankiers, denen ihr Investment über den Erhalt eines traditionsreichen Zirkus geht (THREE RING CIRCUS; SALTO MORTALE, 1953).

In diesem Punkt folgen die meisten Zirkusfilme der gleichen Strategie wie andere Unterhaltungsfilme und -genres, die vom Showbusiness handeln und insofern unweigerlich ein selbstreflexives Moment haben. Jane Feuer beschreibt anhand des Hollywood-Musicals, wie die Filmindustrie versuchte, Formen professionellen Entertainments an vorindustrielle, nicht profitorientierte Arten von Vergnügen anzuschließen und so im Sinne einer von Publikum und Performern geteilten *folk art* zu naturalisieren:

Economic relations underlying professional entertainment and mass art are universalized, given the timeless and spiritual dimension of pre-industrial communities and of the folk arts. The final song of SUMMER STOCK says this loud and clear. But it's cinematic technique that makes sure we'll listen to the

words of the song without ever really hearing them. Conventions for staging and filming numbers in musicals position the spectator as an uncritical consumer of entertainment as folk rather than as mass art. (Feuer 1993, 22)

Anders als die volkstümlichen Gesangs- und Tanzveranstaltungen, auf die die Musicals sich beziehen, gehörte der Zirkus allerdings nie wirklich zum Bereich der *folk art*, sondern war immer schon Teil der industriellen Massenkultur (vgl. oben das Kapitel «Das wahre Leben», S. 75ff), so dass bei den Zirkusfilmen ein weiterer Aspekt hinzukommt: Sie unterdrücken mit dem Ökonomischen einen Faktor, der den Alltag des Publikums, das sich in der exterritorialen Zirkuswelt von dessen Begrenzungen frei machen will, maßgeblich und nicht durchweg positiv bestimmt.

Dagegen rückt LOLA MONTÈS das Geschäftsmäßige des Unterhaltungsbetriebs ins Zentrum. Geld ist auf der Ebene der Handlung das wichtigste Movens der Figuren: Der Stallmeister nimmt Lola unter Vertrag, weil er sich ein gutes Geschäft von ihr verspricht; während sie im Zirkus auftritt, weil sie am Ende ihrer illustren Karriere keine andere Möglichkeit hat, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Gleichzeitig ist das Geld Gegenstand einer Reihe wiederkehrender topischer Elemente, die sich unterhalb der Ebene unmittelbar evidenter Kausalketten quer durch den Film zieht und dominiert, was Peter Wuss, die «perzeptive [...] Ebene des Erzählens» (1992, 29) nennt: Von den Zirkusbesuchern wird für die intimen Fragen zu Beginn und den Handkuss am Ende des Programms ein Aufpreis verlangt. Die Artisten, die in der Manege Lolas Verehrer spielen, tragen überdimensionale Geldstücke vorm Gesicht. Als Lolas Arzt den Zirkusdirektor aufsucht und ihn bittet, auf ihre Gesundheit Rücksicht zu nehmen, ist dieser gerade mit dem Zählen der Einnahmen beschäftigt. Dem medizinischen Rat begegnet er mit dem Verweis auf die ökonomische Notwendigkeit von Lolas Auftritt: «Sie muss schließlich ihr Brot verdienen.» Die Aussage des Direktors wird ihrerseits in der Ausstattung des Raumes aufgenommen; das Büro steht voll von den mit Lolas Konterfei verzierten Sammelbüchsen, mit denen die Zirkusdiener bei den Besuchern der Vorstellung zusätzliches Entgelt eintreiben. Über diese massiven topischen Rekurrenzen wird das Ökonomische vollends zur alles beherrschenden Kategorie: In der nüchternen Logik von Angebot und Nachfrage, die der Film unterstellt, ist Geld der einzige Grund für Lola aufzutreten und der Preis, den das Publikum für die Normüberschreitung zahlt, die es selbst zu vollziehen nicht willens oder in der Lage ist.

Wenngleich nicht so radikal wie durch die Offenlegung der wirtschaftlichen Grundlagen wird die Entfaltung der Schauwerte entlang der Biographie der Protagonistin durch den Verweis auf den artifiziellen Charakter des Spektakels gebrochen. Lola und der Stallmeister fallen ge-

legentlich aus den ihnen zugewiesenen Rollen. Sie vergessen ihren Text und müssen einander die fehlenden Partien soufflieren. Die in der Manege gebotene Version von Lolas Lebensgeschichte ist also offenkundig zu diesem Zweck einstudiert; jedenfalls ist sie Lola, ihrem vermeintlichen Subjekt, nicht ohne weiteres verfügbar. Die Kluft zwischen der biographischen Inszenierung und deren Hauptfigur wird dadurch vertieft, dass der Stallmeister und Lolas Partner sich bei laufender Vorstellung immer wieder diskret nach ihrem Befinden erkundigen. Offensichtlich geht es ihr nicht gut; obwohl sie angeblich sich selbst spielt, ist sie kaum in der Lage, die Rolle auszufüllen. Diesen Eindruck bestätigen eine Reihe von *close ups*: Lola wirkt, aus der Nähe betrachtet, müde und abgespant.

Dem Zuschauer über Nahaufnahmen, Subjektiven und bei laufender Vorstellung *à part* gesprochene Dialoge ein figurenbezogenes Mehrwissen zu verschaffen, ist eine von den Unterhaltungsfilmen her bekannte und dort weit verbreitete Technik. Den fundamentalen Unterschied in deren Handhabung macht ein Vergleich mit einem typischen Beispiel deutlich. Der Plot von *MELLEM STORBYENS ARTISTER* (Eduard Schnedler-Sørensen, DK 1912) ist ähnlich konstruiert wie der von *LOLA MONTÈS*: Die weibliche Hauptfigur tritt auf Drängen des Direktors in einer gefährlichen Nummer auf, obwohl sie körperlich und mental dazu kaum imstande ist; ihre ökonomische Situation lässt ihr jedoch keine Wahl, was das diegetische Zirkuspublikum nicht weiß.

Im Fall von *MELLEM STORBYENS ARTISTER* mobilisiert das über die Narration vergebene Mehrwissen der Figur gegenüber Empathieleistungen, ohne mit der Schaulust in Konflikt zu geraten, an die die lebensbedrohliche Manegenperformance appelliert. Das liegt zum einen daran, dass die Figur sich mit ihrem Auftritt innerhalb der diegetischen Welt rollenkonform verhält. Als professionelle Artistin gehört es zu ihrem Beruf, Risiken auf sich zu nehmen. Zum anderen ist über das Zirkuspublikum als unmittelbarer, innerdiegetischer Adressat der Nummer die Schaulust als angemessene, quasi-natürliche Reaktion auf das Geschehen in der Manege legitimiert. Würden die Zuschauer in einer vergleichbaren realen Situation über einen Wissensstand verfügen, wie ihn die filmische Narration mit Blick auf die Figur verschafft, sie würden sich kaum vorbehaltlos ihrer visuellen Neugier hingeben können; sie sähen sich angesichts des offenkundigen Unrechts, das der Artistin widerfährt, gedrängt, die Rolle des passiven Zuschauers aufzugeben und sich für die betroffene Figur einzusetzen. Nicht so in der beschriebenen fiktionalen Situation. Die Abgeschlossenheit der diegetischen Welt, die den Zuschauer vom Zwang entlastet, handelnd einzugreifen, sorgt nach Hans J. Wulff dafür, dass die Toleranz gegenüber Handlungen, die moralisch unter anderen Umständen negativ bewertet

würden, bei fiktionalen Ereignissen höher liegt als im Alltag (s. vor allem 2005, 379f). Die moralische Evaluation, die Wulff als «vierte Ebene der Textaneignung» (ibid., 378) neben der Kognition, Empathie und Emotion ansetzt, kommt im besagten Fall daher nicht zum Tragen; allenfalls trifft sie die Figur des Zirkusdirektors, der die Artistin zu dem lebensgefährlichen Auftritt zwingt, nicht jedoch die visuelle Teilhabe daran.

Im Fall von *LOLA MONTÈS* fehlen jedoch all die distanzierenden Momente, die bei *MELLEM STORBYENS ARTISTER* als herkömmlichem Unterhaltungsfilm verhindern, dass die Zuschauer in ein moralisches Dilemma geraten. Der Film entwirft keine abgeschlossene diegetische Welt, sondern wendet sich in Form einer mit der Narration deckungsgleichen Zirkusvorstellung direkt an das Kinopublikum. Die Zirkusbesucher fallen als filmimmanente Adressaten und Mittler weitgehend aus. Hinzu kommt, dass die Hauptfigur keine professionelle Artistin ist. Der Gegenstand des Manegeprogramms, ihr Privatleben, ist eigentlich nicht dazu bestimmt, öffentlich ausgestellt zu werden, was den Blick darauf zu einem voyeuristischen macht. Vor allem aber erhalten die Zuschauer über die Rückblenden selbst zum Refugium des schlechthin Privaten Zugang, zu den Erinnerungen der Figur, die ihnen im Rahmen der Zirkusvorstellung genau wie die artistischen Nummern als Attraktionen präsentiert werden. Das moralische Dilemma, dem die Unterhaltungsfilme durch die unterschiedlichen Mechanismen der Distanzierung vorbauen, bricht in *LOLA MONTÈS* daher leichter auf und fällt auf den Zuschauer zurück; er kann sich der Schaulust, auf die die Inszenierung von Lolas Lebensgeschichte spekuliert, nur überlassen, wenn er bereit ist, die Empathie mit der Figur hintanzustellen.

Dennoch ist *LOLA MONTÈS* nicht – oder nur vordergründig – eine moralische Abrechnung mit dem Schau- und Unterhaltungsgeschäft. Ophüls legt dessen Mechanismen in ihrer Ambiguität und Widersprüchlichkeit offen, ohne sie moralisch zu verurteilen. Die Protagonistin *wird* ausgebeutet, und die Umstände, unter denen sie auftritt, *sind* entwürdigend, daran bleibt kein Zweifel. Doch der Zirkus bietet für Lola als Person, die sich außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen bewegt, gleichzeitig eine Chance, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die Figur des Stallmeisters ist genauso ambivalent gezeichnet und verfügt nicht über die Position einer uneingeschränkten «discursive control» (296), die White (1995) ihm zuschreibt. Die vertraulichen Nachfragen nach ihrem Befinden, die er während der Vorstellung an Lola richtet, lassen auf ein Interesse an ihrer Person schließen, das über das Geschäftliche hinausgeht. Zudem erscheint die Figur durch eine ironische Dopplung gebrochen: Fast die ganze Vorstellung hindurch ist ihm ein zwergwüchsiger Clown zur Seite gestellt, der in grotesk verkleinertem Maßstab sein Verhalten parodiert. Die zweite milieueigene Autorität – der

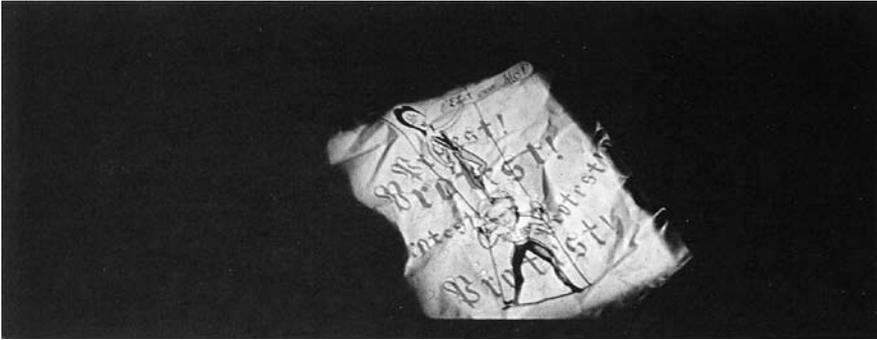


Abb. 59: LOLA MONTÈS

Zirkusdirektor – wird durch die gleiche Inversion der Rollenmuster deponenziert. Auch er ist ein Clown. In LOLA MONTÈS gibt es mithin keine hierarchische Instanz, die sich für die Lage der Protagonistin verantwortlich machen ließe; die Figuren, die dafür in Frage kommen, der Stallmeister und der Direktor, sind – entweder selbst Clown oder durch einen entsprechenden Doppelgänger komisiert – in mehr oder minder untergeordneter Funktion ihrerseits Teil des Spektakels. Die eigentliche Kritik weist über die Sphäre des Zirkus hinaus und richtet sich auf die Gesellschaft insgesamt, ihren Umgang mit denjenigen, die ihre Normen und Konventionen brechen, und die Rolle, die das Unterhaltungs- und Schaugeschäft dabei spielt.

Lolas Wechsel zum Zirkus als biographischer Endstation wird über den letzten Flashback als – unfreiwillige – Reaktion auf eine ultimative soziale Grenzüberschreitung begründet. In Gestalt des (bayerischen) Königs begegnet Lola abschließend dem obersten Hüter der gesellschaftlichen Ordnung.¹⁸ Durch ihre Liaison mit dem verheirateten Monarchen bedroht sie diese; sie bringt ihn dazu, selbst gegen gesellschaftliche Normen zu verstoßen. Das dulden seine Untertanen nicht. Sie begehren auf und verlangen die Entfernung Lolas vom Hof. Ein Insert assoziiert ihre Transgressivität motivisch mit der Welt des Zirkus. In einer Großaufnahme ist ein Flugblatt ihrer Gegner zu sehen (Abb. 59), das sie mit dem König auf

18 Der Antagonismus der beiden Figuren wird beim ersten Zusammentreffen über den Dialog durchgespielt, und zwar in der französischen Sprachversion noch expliziter als in der deutschen: Während Lola gegen die Regeln aufbegehrt, die ihr überall vorgehalten werden («Ces commissions, ces bureaux, ces chanceliers, ces conseillers, ça m'étouffe. Tout ce qui arrête, tout ce qui retient, tout ce qui interdit, ce n'est pas ma nature. Vos sujets aussi doivent être étouffés par toutes ces lois, ces ordonnances.»/«Diese Kommissionen, diese Büros, die Amtsvorstände, die Berater, das nimmt mir die Luft. Alles, was bremst, zurückhält, verbietet, entspricht nicht meiner Natur. Auch ihren Untertanen müssen all diese Gesetze, diese Verordnungen die Luft abschnüren»), bekräftigt der König deren Notwendigkeit («On ne peut pas se passer totalement des lois et des ordonnances»/«Ganz ohne Gesetze und Verordnungen geht es nicht»; Übers. M.Ch.).

dem Trapez zeigt, wobei die hierarchische Ordnung bildlich ins Gegenteil verkehrt ist: Lola steht als Artistin über dem König und tanzt ihm auf dem Kopf herum, während über beide in großen roten Lettern mehrfach das Wort «Protest» gedruckt ist.

In der chronologischen Abfolge der Ereignisse, der *story time*, hat die Protagonistin zu diesem Zeitpunkt mit der Welt des Zirkus – noch – nichts zu tun; dieser dient metaphorisch als Inbegriff eines von der Norm abweichenden Verhaltens. Dass Lola später tatsächlich dort auftritt und aus der negativ besetzten, metaphorischen Zuschreibung einen Beruf macht, erscheint so als Folge ihrer sozialen Ausgrenzung. In der Beziehung des gesellschaftlichen Umfelds zu Lola regiert demnach eine doppelte Moral: Zum einen besteht ein Bedürfnis nach der Überschreitung geltender Normen – anders wäre das Manegenspektakel kein Erfolg –, geduldet ist sie jedoch nur im abgegrenzten, marginalisierten Bereich des Zirkus und wird wie im Fall der Liaison mit dem König bekämpft, sobald sie ihn verlässt. Angesichts der herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen ist in der Logik von Ophüls Transgressivität nicht anders denkbar als in der Form von Unterhaltung. Dieser Konflikt wird anders als die dramatischen Intrigen, die in den herkömmlichen Zirkusfilmen die Handlung am Laufen halten, in *LOLA MONTÈS* bis zuletzt nicht gelöst, sondern durch die zirkuläre Struktur perpetuiert, die die Zirkusvorstellung der Rahmenerzählung vorgibt. Der Film findet mit dem Ende des Manegenprogramms zwar einen Abschluss, doch ist absehbar, dass die Protagonistin weiter wird auftreten müssen.

Ophüls verhandelt, indem er das Unterhaltungsgeschäft und seine Funktionsweise thematisiert, Fragen, die in letzter Konsequenz gesellschaftlicher Natur sind. Die Filme, um die es in den folgenden Kapiteln gehen wird, beziehen sich unmittelbar auf diesen erweiterten sozialen Problemkontext und nutzen den Zirkus als Modell, um in unterschiedlichen Varianten die gesellschaftliche Ordnung, ihre Bauprinzipien, das Verhältnis von Rand und Zentrum, oben und unten, Macht und Ohnmacht sowie die dabei wirksamen sozialen Inklusions- und Ausschlussmechanismen zu erkunden.

Gesellschaftliche Randlagen, liminale Existenzen

Victor Seastrom: HE WHO GETS SLAPPED (USA 1924)

Victor Seastrom's/Sjöströms HE WHO GETS SLAPPED (USA 1924), die erste Produktion der frisch fusionierten Metro-Goldwyn-Mayer-Studios und mit Kassenmagnet Lon Chaney die bis dahin erfolgreichste in der Geschichte Hollywoods,¹⁹ enthält eine ganze Reihe stereotyper Elemente, die sich in den Clownsmelodramen der 10er und 20er Jahre (s. Kapitel «Rechtsfreie Räume») regelmäßig wiederfinden: Hauptfigur ist der Clown He, gespielt von Lon Chaney. He liebt die Kunstreiterin Consuelo (Norma Shearer). Diese nimmt ihn als Liebhaber allerdings nicht ernst, weil sie das komische Rollenimage und die aufrichtigen Absichten der Person, die sich hinter der Maske des Clowns verbirgt, nicht auseinanderhalten kann. In einer der Schlüsselsequenzen weist sie He ab, weil sie eine – ernstgemeinte – Liebeserklärung für eine rollenspezifisch komische Routine hält. Zudem gelten Consuelos amouröse Interessen dem Zirkusreiter Bezano (John Gilbert), einem Artisten, der nach den festen Regeln des Subgenres in der Rangfolge erotischer Attraktivität über dem Clown steht. Das gängige Dreiecksverhältnis wird durch den Baron Regnard erweitert, eine nicht minder stereotype, milieufremde Figur, die als moralisch korrupter Gegenspieler an der weiblichen Hauptfigur ein rein sexuelles Interesse hat, das der verarmte Vater der Kunstreiterin auszubeuten versucht.

Die Auflösung des doppelten amourösen Konflikts erfolgt über eine Anleihe beim Zirkusthriller mit Hilfe sujettypischer Mittel: He, der als Clown für eine gelingende Paarbildung nicht in Frage kommt, opfert sich für die privilegierte Liebesbeziehung zwischen den Artisten, indem er die von Consuelos Vater aus wirtschaftlichem Interesse betriebene Heirat mit Baron Regnard verhindert. Während Consuelo vor der erzwungenen Hochzeit ein letztes Mal in der Manege auftritt, verwickelt He hinter den Kulissen Bräutigam und Brautvater in eine Auseinandersetzung, in deren Verlauf der Baron ihn niedersticht. Vom Tod gezeichnet, öffnet er den Raubtierkäfig und benutzt den Löwen, um die beiden Antagonisten zu beseitigen, die dem glücklichen Abschluss der romantischen Plotlinie im Weg stehen. Mit letzter Kraft schleppt er sich in die Manege und stirbt bei laufender Vorstellung. Mitspieler und Zirkusbesucher sind am Ende

19 Vgl. Forslund (1988, 190–198); Pensel (1969, 31–35); Petrie (1985, 130). Sjöström hatte in Schweden seit 1912 Filme gedreht, darunter Klassiker wie BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU (1918) und KÖRKARLEN (1921), bevor er 1923 in die USA ging, um dort unter dem Namen Victor Seastrom zu arbeiten – zu Sjöströms amerikanischer Phase, die 1928 mit der Rückkehr nach Schweden endet, vgl. neben Forslund (1988, 128–231) und Pensel (1969, 28–47) das entsprechende Kapitel in Petrie (1985).

genauso wenig wie vorher Consuelo in der Lage, zwischen Spiel und Ernst zu trennen. Der Film schließt also mit einer Variation auf das Thema, das die Melodramenhandlung durchgängig beherrscht, nämlich die Dopplung von Rolle und Person und die Verkenning von deren ‹wahrer›, hinter der Maske des Clowns verborgenen Identität.

Sjöström baut auf diesem weitestgehend stereotypisierten Plotmuster des Zirkusmelodrams²⁰ auf und erweitert die Erzählung um zusätzliche Bedeutungsdimensionen, indem er die Figur des Clowns mitsamt der dazugehörigen Manegenperformance psychologisiert und gleichzeitig auf eine universelle metaphorische Ebene hebt, den Zirkus also zu einem Ort umfunktioniert, der parallel Weltbühne und Schauplatz eines ins Innere der Hauptfigur verlegten Psychodramas ist. Die Überführung des ‹realen› Zirkus in einen symbolischen Raum wird durch die *backstory* des Protagonisten vorbereitet: He ist nämlich kein gewöhnlicher Zirkusclown. Er wird eingeführt als Wissenschaftler, der nach jahrelangen Forschungen kurz vor dem Durchbruch steht. Sein Gönner Baron Regnard, der gleiche, dem He später im Zirkus als amourösem Konkurrenten wieder begegnen wird, präsentiert jedoch in einer Akademierede die wissenschaftlichen Ergebnisse seines Schützlings als seine eigenen. Als He versucht, dies richtigzustellen, wird er von der akademischen Gemeinschaft verlacht und vom Baron geohrfeigt. Der gleiche Vorgang wiederholt sich wenig später im Privaten: Mit dem geistigen Eigentum und dem zu erwartenden wissenschaftlichen Ruhm verliert He auch seine Frau an den Konkurrenten. Sie verlacht und schlägt ihn erneut und beschimpft ihn überdies als ‹fool› und ‹clown›. Die in diesem Zusammenhang offenkundig metaphorische Verwendung des Begriffs ‹clown› privilegiert semantisch bestimmte für die Rollenphysiognomie der Zirkusfigur konstitutive Elemente, während sie andere ausblendet. Sie stützt sich vorrangig auf die Funktion des Clowns, hinter vorgegebenen Standards zurückzubleiben und an Aufgaben zu scheitern, die die Artisten souverän bewältigen. Es ist dieser Aspekt des Scheiterns und der praktischen Unzulänglichkeit, der den übertragenen Sprachgebrauch der Frau bestimmt. Der Protagonist ist in ihren Augen ein Clown, da er sich arglos hat hinters Licht führen und täuschen lassen, weil er ungeachtet seiner intellektuellen Brillanz die elementaren Regeln nicht beherrscht, nach denen in einer Gesellschaft gespielt wird, in der Macht, Ansehen, Reichtum und Klassenzugehörigkeit mehr zählen als jeder wissenschaftliche Sachverstand.

20 Die Plotelemente, Motive und Figuren des Clownmelodramas waren Mitte der 20er Jahre bereits in einem Maß konventionalisiert, dass sich bei der Kritik gelegentlich Ermüdungserscheinungen bemerkbar machten – vgl. die oben S. 43 zitierte Besprechung von Anders Wilhelm Sandbergs Remake von KLOVNIEN (DK 1917/1926) im *Film-Kurier* v. 13.11.1926.

Beaumont nimmt die ihm von seinem Umfeld zugeschriebene Rolle wörtlich und wird Zirkusclown. Obwohl die Haupthandlung fortan in einem richtigen Zirkus spielt, hat dieser aufgrund der Vorgeschichte des Protagonisten von Anfang an eine zweite, metaphorische Ebene. Hes Nummer besteht aus nichts anderem als einer Wiederholung der Demütigung und Erniedrigung, die er von Seiten des Barons, der Akademiemitglieder und seiner Frau erfahren hat: Er tritt als Wissenschaftler im (schwarzen) Clownskostüm auf, den in der Rolle der Zuhörer eine Gruppe von weiß gekleideten Clowns verlacht und ohrfeigt, egal ob die von ihm vorgetragenen Ergebnisse richtig oder falsch sind («Honorable Gentlemen! Tonight I will prove the Earth is round»; «Honorable Gentlemen! I beg your pardon – the Earth is flat!«); jede neue Einsicht wird nach dem für Zirkusnummern typischen Prinzip der Steigerung mit Schlägen von zunehmender Härte und Brutalität beantwortet. Was in Wirklichkeit ein Psychodrama, eine vom Protagonisten zwanghaft perpetuierte Abfolge traumatischer Erfahrungen ist, sieht also nur aus wie ein regulärer Clownsakt – dank des performativen Kontexts und weil der Auftritt ein einschlägiges Rollenklischee bedient: Clowns kennen als transgressive Figuren keine Tabus, also auch keine Scheu beim Einsatz körperlicher Gewalt. Die Zirkusbesucher sind zudem als innerdiegetische Adressaten der Performance mit der Vorgeschichte nicht vertraut und deshalb gar nicht in der Lage, die Erniedrigung, die He als Clown erfährt, auf sein persönliches Schicksal zu beziehen.

Für das Kinopublikum macht Sjöström hingegen den Zusammenhang von Rolle und Person mittels einer Reihe von Subjektiven und Überblendungen buchstäblich durchsichtig. In die Manegenperformance ist eine Sequenz eingeschnitten, in deren Verlauf sich die anderen an der Nummer beteiligten Clowns vor Hes innerem Auge in die bereits bekannten, hämisch lachenden Akademiemitglieder verwandeln (Abb. 60–63).²¹ Die Bindung der Zuschauer- an die Figurenperspektive, die Psychologisierung des Geschehens durch *point-of-view shots* und das figurenbezogene Mehrwissen,

21 In der literarischen Vorlage, auf der HE WHO GETS SLAPPED basiert – Leonid Andrejews Bühnenstück *Tot, kto polučaet pošeciny: Predstavlenie v 4-ch dejstvovjach*, Petrograd: Izd. Šipovnik 1916 (ich beziehe mich auf die deutsche Fassung *Der, der die Maulschellen kriegt* [o.J.]) – , fehlen die entsprechenden Sequenzen; die Handlung spielt komplett in den an die Manege angrenzenden Büro- und Garderobräumen und von Hes Nummer, einem der Höhepunkte des Films, wird nur indirekt über die Figurenrede berichtet. Auch das Moment der traumatischen Wiederholung ist als strukturierendes Prinzip im Film deutlicher ausgeprägt als in der Bühnenversion; so ist die Rolle des Antagonisten, der bei Sjöström/Seastrom in Gestalt des Barons Regnard den Zirkusteil mit der Vorgeschichte verbindet, bei Andrejev auf unterschiedliche Personen verteilt. Sjöström hatte das Bühnenstück, von dem 1922 eine englische Fassung erfolgreich am Broadway lief (vgl. Blake 1998, 141f), im Auftrag von MGM selbst adaptiert – vgl. dazu Pensel (1969, 31ff) und Forslund (1988, 194f).

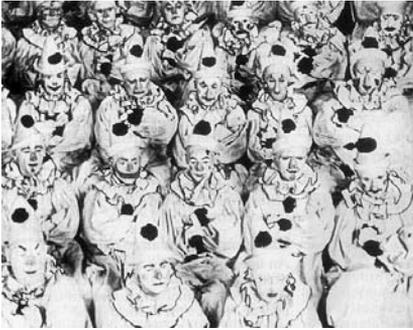


Abb. 60–63 (von o. li. nach u. re.): HE WHO GETS SLAPPED

das durch die Narration vorab vermittelt wird, tragen alle dazu bei, die Nummer entgegen dem vorgegebenen Rollenklischee zu entkomisieren. Wie in *LOLA MONTÈS* befördern der narrative Kontext und die Art und Weise, wie die Manegenperformance inszeniert ist, im Verhältnis zwischen innerdiegetischem und Kinozuschauer eine Dissoziation der jeweiligen Erlebnisqualitäten. Die Wirkung, auf die Clownsrouninen normalerweise zielen – das Lachen –, wird als Zuschauerreaktion durch eine Reihe von Inserts förmlich diskreditiert: In Hes Auftritt sind mehrfach Aufnahmen eines besonders widerwärtigen Zirkusbesuchers eingeschnitten, der sich vor Lachen kaum halten kann, obwohl die physische Gewalt, der die Hauptfigur in der Manege ausgesetzt ist, immer bedrohlichere Formen annimmt und durch den performativen Rahmen nur unzulänglich gedeckt ist.

Statt auf die obligate komische Reaktion ist die Inszenierung darauf angelegt, beim Zuschauer Empathie mit der Hauptfigur zu wecken. Die Voraussetzungen, die Carl Plantinga (1999) für eine entsprechende *emotional response* anführt, sind praktisch alle gegeben. Die Technik des *point-of-view editing* macht dem Zuschauer in der Manegensequenz die Gefühle und den Blick der Figur auf ihre Umwelt nachvollziehbar. Auf Grund des Erzählkontextes (*narrative context*) ist das Kinopublikum zudem hinreichend mit

der Lage vertraut, in der der Protagonist sich befindet. Es weiß, dass es sich bei He um das unschuldige Opfer einer Intrige handelt, weiß auch, dass He das Lachen der Zirkusbesucher unter diesen Umständen nicht auf seine komödiantische Leistung, sondern auf sich selbst bezieht und den Auftritt als Clown daher als fortgesetzte persönliche Demütigung erlebt. Die Subjektivierung der Perspektive und die über die Narration vergebene Wissensbestände erlauben es dem Zuschauer, eine Bindung an die Figur zu entwickeln, und lassen diese als legitimes Objekt der Anteilnahme erscheinen. Eine besonders wichtige Rolle spielen dabei Gesicht und Mimik des Protagonisten; denn «facial expressions in film», so Plantinga, «not only communicate emotion, but also elicit, clarify, and strengthen affective response» (ibid., 240). Lon Chaney macht durch die enorme physiognomische Wandlungsfähigkeit, die in den 20er Jahren sein Starimage bestimmte, die innere Zerrissenheit der Figur über den Widerstreit zwischen der Maske des Clowns mit dem breiten, lachenden Mund und dem «wahren» Gesicht Hes, das sich dagegen durchzusetzen versucht, sicht- und fühlbar.²²

Die psychologische ist allerdings nur die eine Dimension, zur der hin Sjöström die konventionelle Melodramenhandlung mitsamt dem einschlägigen Programm- und Rollenangebot erweitert. Gleichzeitig werden nämlich der Zirkus, die Figur des Clowns und die damit verbundene konfliktuöse Doppelung von Rolle und Person auf eine das Schicksal des Protagonisten übergreifende existenzielle Ebene gehoben. Getragen wird dieser Prozess einer fortschreitenden Metaphorisierung stereotyper Erzählbestände zum einen von spezifisch filmischen Mitteln, zum anderen von Anleihen bei der eigenständigen, von Film und Zirkus unabhängigen Diskursgeschichte des Clowns. Eine Texttafel stellt mit den Worten «In the comedy of life ...» die Geschichte der Titelfigur gleich zu Beginn in einen größeren Zusammenhang. In Anlehnung an die herkömmlichen dramatischen Gattungsbezeichnungen «comedy of manners» und «comedy of humours»²³ stimmt die Wendung «comedy of life» auf eine Erzählung von

22 Chaney galt als «the man with the thousand faces» – vgl. dazu Blake (1993) sowie LON CHANEY: A THOUSAND FACES (USA 2000, Kevin Brownlow). Den Anteil, den Chaney's Spiel an der Mobilisierung von Empathieleistungen gegenüber der Hauptfigur hat, wird in zeitgenössischen Kritiken eigens vermerkt: «he [Chaney] gives you a magnificent performance, full of pathos that brings a gulp to your throat» (*Movie Weekly*, zit. nach Blake 1998, 141). In einigen seiner bekanntesten Filme der 20er Jahre spielt Chaney jeweils einen ähnlichen Typ: Quasimodo (*THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME*, Wallace Worsley, USA 1923), Erik (*THE PHANTOM OF THE OPERA*, Rupert Julian, USA 1925), Alonzo the Armless (*THE UNKNOWN*, Tod Browning, USA 1927) und der Clown Tito Beppi (*LAUGH, CLOWN, LAUGH*, Herbert Brenon, USA 1928) sind wie He Figuren, deren Äußeres – sei es durch eine körperliche Deformation oder eine Maske – sie daran hindert, sich ihrer Umgebung und insbesondere der begehrten Partnerin unverstellt mitzuteilen, und die sich an der Diskrepanz zwischen Erscheinung und Innenwelt mimisch abarbeiten.

23 Zu den entsprechenden Bühnengenres vgl. u.a. Hirst (1979).

beispielhaftem Charakter ein; was He zustößt, betrifft das menschliche Leben insgesamt.

Parallel führt Sjöström in der Anfangssequenz eine Figur ein, die in mehreren in den Erzählfluss eingeschnittenen Szenen regelmäßig wiederkehrt. Es handelt sich dabei, wie im Fall des Protagonisten, um einen Clown, nur dass er im Gegensatz zu diesem aus dem performativen Rahmen des diegetischen Zirkus herausgelöst ist. Vor neutralem schwarzen Hintergrund lässt er auf der ausgestreckten Hand einen Ball kreisen (Abb. 64), der auf dem Umweg über eine Nahaufnahme mittels einer Überblendung in einen graphisch deckungsgleichen Globus überführt wird. Zu Beginn des Films prominent platziert, erfüllt diese Überblendung zwei Funktionen: Sie installiert die (zweite) Clownsfigur als metadiegetischen Kommentator, der mit der Weltkugel stellvertretend das ›große Ganze‹ im Blick hat und gegenüber der Innenperspektive des Protagonisten, die sich dem Zuschauer in der Manegensequenz erschließt, eine generalisierende Außensicht vertritt. Über die graphische Kongruenz von Zirkusrequisit und Globus stellt die Überblendung zugleich eine assoziative Beziehung zwischen der abgeschiedenen, exterritorialen Sphäre des Zirkus und der Welt her, deren Teil sie ist.

Einmal als Objekt eingeführt, das den Blick metaphorisch auf übergeordnete Zusammenhänge lenkt, zieht sich die Weltkugel als topisches Element quer durch den Film und seine unterschiedlichen narrativen Register. Sie taucht in Gestalt eines Globus als diegetisiertes Requisit im Studierzimmer des Protagonisten auf (Abb. 64), bildet nach dessen Wechsel zum Zirkus das Thema seiner Clownsperformance («the Earth is round», «the Earth is flat») und sie firmiert als Logo auf dem Dach des Unternehmens, in dem He auftritt. Am deutlichsten greifbar ist die Beziehung, die die wiederkehrenden topischen Elemente zwischen der Welt und dem Zirkus suggerieren, allerdings in einer längeren Montagesequenz am Übergang von der Exposition zum Hauptteil (Abb. 64).

In der ersten Einstellung sitzt He am Schreibtisch. Er hat gerade erfahren, dass seine Ehefrau und sein vermeintlicher Förderer ihn betrogen haben. Wütend wirft er sein nunmehr nutzloses Manuskript weg und trifft – unbeabsichtigt – den im Zimmer aufgestellten Globus. Über das vorgängig metaphorisch aufgeladene Requisit wechselt die Sequenz vorübergehend auf die vom Clown als Kommentator besetzte metadiegetische Ebene, um anschließend über mehrere Stationen in die Diegese zurückzukehren. Zunächst wird – wie am Anfang des Films – der gestreifte Ball des Clowns in eine Weltkugel (rück-)überführt. In einer Doppelbelichtung seilt sich sodann eine Gruppe von Clowns aus dem oberen Off ab und nimmt auf dem Ring Platz, der den rotierenden Globus umfasst. Beide, Globus und Reifen, geben in einer letzten Überblendung abschließend den Blick auf eine

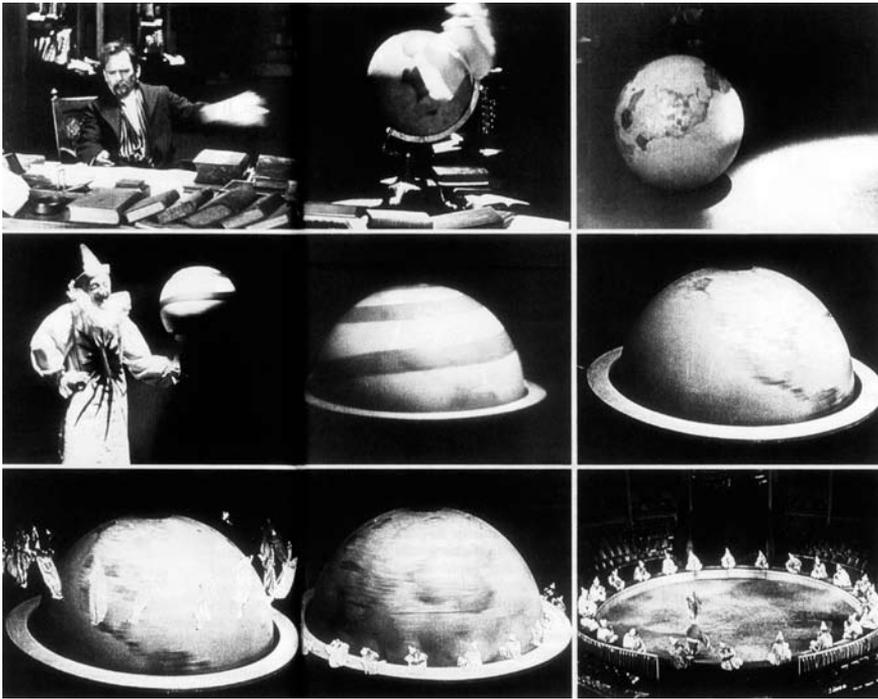


Abb. 64: HE WHO GETS SLAPPED

Manege und die umlaufende Piste frei. Plotbezogen erfüllt die Sequenz eine vergleichsweise einfache Aufgabe: Sie überbrückt die raumzeitliche Spanne, die zwischen dem wissenschaftlichen Vorleben des Protagonisten und seinem Engagement als Clown liegt, und führt den Zirkus als neuen Schauplatz ein. Zugleich erweitert sie seinen Bedeutungsspielraum. Genau wie Seastrom/Sjöström in der bereits besprochenen Manegesequenz die Überblendung als Mittel einsetzt, um Hes Performance zu psychologisieren, nutzt er sie hier, um den in den Unterhaltungsfilm normalerweise abgeschotteten Zirkusraum zu entgrenzen und buchstäblich auf seine Umwelt hin transparent zu machen. Örjan Roth-Lindberg schreibt in ihrem herausragenden Aufsatz «The Deceptive Image» zu Sjöström Umgang mit der Technik der Überblendung: «It [the dissolve] creates new associative patterns. It allows us to see the transformation and retransformation of the known world [...]. It gives the illusion of making visible [...] the imperceptible transcendence of matter and the currents of memory» (1984, 66).²⁴

24 Meine eigene Deutung baut, was die Erzählstruktur und die Verwendung der Clownfigur angeht, auf jener von Roth-Lindberg auf. Sjöström hat die Überblendung auch in anderen Filmen, so in *THE SCARLET LETTER* (USA 1926), als Erzählmittel intensiv genutzt – vgl. dazu Florin (1999).

Wenn Welt und Zirkus, wie die wiederkehrenden Überblendungen dies vorführen, frei ineinander transformierbar sind, verweist, was in der einen Sphäre geschieht, unweigerlich auf die andere und ist deren in den Unterhaltungsfilm strikt praktizierte Trennung hinfällig: In *HE WHO GETS SLAPPED* ist die ganze Welt ein Zirkus, während umgekehrt die Manege in der Tradition des barocken *theatrum mundi* als Weltbühne fungiert.²⁵ Vor diesem Hintergrund öffnet sich der Clownsakt des Protagonisten über die psychologische Dimension hinaus auf eine weitere Bedeutungsebene. Was He als Clown in der Manege an Demütigung und körperlicher Gewalt erfährt, ist – mit Blick auf die Austauschbarkeit von Zirkus und Welt – ein Abbild der Ausgrenzungs- und Unterdrückungsmechanismen, die den gesellschaftlichen Kontext bestimmen. Mit der Deutung der Nummer verschiebt sich die der Reaktion, die das diegetische Publikum auf die Manegenperformance zeigt. Die Besucher lachen, weil sie entweder den modellhaften Charakter des Geschehens verkennen oder aber ihn zwar sehen, im prozeduralen Rahmen der Zirkusvorstellung jedoch sicher sein können, dass die Gewalt und die Erniedrigungen, denen sie ansonsten selber ausgesetzt sind, für einmal zuverlässig den Clown als stellvertretendes Opfer treffen.

Der Clown hat in der Rolle des gesellschaftlichen Außenseiters und Sündenbocks, in der er bei Sjöström auftritt, eine lange Vorgeschichte, die weit in die Literatur des 19. Jahrhunderts zurückreicht. Die französischen Romantiker entdeckten in den 20er und 30er Jahren des vorletzten Jahrhunderts im Clown ein «verkleidetes Selbstbildnis»: «Dass der Clown zum (Eben-)bild erkoren wird,» so Jean Starobinski in *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, «bedeutet in der Tat die Wahl nicht nur eines bildnerischen oder poetischen *Motivs*, sondern auch eines verdeckten und parodistischen Idioms, um nach der Sache der Kunst zu fragen» (1985, 10). Starobinski und Louisa E. Jones, die seine Überlegungen in *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th Century France* (1984) weiterführt, deuten die Identifikation mit dem Clown als Reaktion auf die beginnende Moderne und die Marginalisierung der Kunst, die sie in der bürgerlichen Industriegesellschaft mit sich bringe. In der Gestalt des Clowns erkennen Dichter und Maler sich selbst als dysfunktionale Wesen, die von ihrem Umfeld nicht ernstgenommen werden, weil es nicht in der Lage ist zu begreifen, was sich hinter der dem Künstler zugeschriebenen (oder von ihm angenommenen) Rolle des verachteten Außenseiters verbirgt. Der literarische Gebrauch der von Haus aus polyvalenten Figur

25 Zu der bis in die Antike zurückreichenden Vorstellung von der Welt als Bühne vgl. u.a. Christian (1987); Link/Niggel (1981); Greiner (1977).

ist im 19. Jahrhundert entsprechend stark geprägt durch den Aspekt der Doppelung von Rolle und Person, die soziale Randständigkeit des Zirkusmilieus und insbesondere durch die praktischen Unzulänglichkeiten, die den Clown von den auf Höchstleistung getrimmten Artisten abheben. Nur eine untergeordnete Rolle spielen demgegenüber Elemente, die für den Clown als Zirkusfigur genauso konstitutiv sind: sein respektloser Umgang mit gesellschaftlichen Tabus und Konventionen, sein Aufbegehren gegen hierarchische Strukturen oder seine komödiantische Selbstermächtigung angesichts scheinbar unlösbarer Aufgaben. Obwohl, wie Jones feststellt, «in the 1820s [...] neither pierrots nor clowns were sad» (1984, 11), ist der Clown als Alter Ego des Dichters entgegen dem zirkuseigenen Rollenklischee in aller Regel eine tragische Figur.²⁶

He ist zwar kein Künstler, vereinigt aber eine Reihe von Merkmalen, die dem Clown in der einschlägigen literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts zugeschrieben werden: die Verkennung der hinter der Maske sich verbergenden Person durch eine Öffentlichkeit, die sich vom äußeren Anschein täuschen lässt; die Herabsetzung durch das Lachen als Ausdruck mangelnden Verständnisses und eine tiefe Traurigkeit als Folge davon. Im Protagonisten von *HE WHO GETS SLAPPED* treffen demnach mehrere Clownfiguren aus unterschiedlichen medialen Kontexten und kulturgeschichtlichen Traditionen aufeinander, die mitsamt den jeweiligen Prägungen in den Film eingehen. Die Grundlage bildet der Clown als Figur des zirkuseigenen Rollenrepertoires. Mit dem Kostüm, der Maske und den einschlägigen Routinen liefert er das semiotische Ausgangsmaterial. Darauf bauen die Figur des unglücklich Verliebten aus dem filmischen Subgenre des Clownsmelodramas und die des gesellschaftlich zwangsmarginalisierten Helden aus der literarischen Tradition auf, die als konstitutives Moment beide das Scheitern an vorgegebenen Standards herausstellen. Die eine Rollenzuschreibung schließt dabei die andere nicht aus – im Gegenteil: beide bestehen nebeneinander innerhalb des Rahmens, den die stereotypergeleitete Melodramenhandlung vorgibt, und ergänzen sich.

Die unterschiedlichen Ebenen, die sich in der Figur des Clowns überlagern, werden bis zum Ende durchgehalten und finden den jeweils passenden Schluss. Die um den Clown als unglücklichen Liebhaber kreisende (melodramatische) Handlung wird – wie in den Unterhaltungsfilmern üb-

26 Als historischen Mittler zwischen der populären Zirkustradition und der literarischen Hochkultur fungierte nach Jones die Presse, in deren Auftrag die französischen Romantiker die zeitgenössischen Pantomimen und Zirkusprogramme besprachen: «It was as journalists that they discovered the popular comic stage; it was as journalists that they first created – sometimes quite deliberately – a legend which has evolved into the modern mythology of clowns and pierrots» (ibid.).

lich – an die Manege als Schauplatz der finalen Konfliktlösung und Begrenzung der figureneigenen Transgressivität zurückgebunden: He stirbt nach der letzten, tödlich verlaufenden Auseinandersetzung bei laufender Vorstellung im Ring. Eine Großaufnahme zeigt seine Hand, die auf dem Manegenboden liegend ein blutendes Stoffherz umklammert, und setzt so noch einmal die Elemente ins Bild, die für die generische Zuordnung des Films ausschlaggebend sind: das Herz als Sitz der überbordenden Gefühle, das Blut als Zeichen des Leidens, das sie verursachen, und die Manege als Schauplatz der amourösen Verwicklungen. Eine weitere Einstellung – es ist die zweitletzte des Films – besiegelt mit dem gemeinsamen Auftritt von Consuelo und Bezano im Ring die Paarbildung zwischen den beiden Artisten. Nach der vorübergehenden Störung durch den Clown ist die genretypische Rangfolge erotischer Attraktivität unter den Figuren also wieder hergestellt. Auch der zweite, aus dem Subgenre des Zirkustrillers übernommene Erzählstrang – die Auseinandersetzung mit Baron Regnard und dessen Ermordung mit Hilfe eines Zirkuslöwen – findet mit dem Tod des Protagonisten in der Manege seinen Abschluss.

Alle Konflikte, die den Erzählfluss in Gang gehalten haben, sind also mit der vorletzten Einstellung beigelegt, so dass der Film an dieser Stelle enden könnte. Stattdessen wechselt er noch einmal auf die parallel zur Handlung verlaufende metadiegetische Kommentarebene: Vom Ring des aus früheren Sequenzen bekannten Globus wirft eine Gruppe von Clowns den Körper des Protagonisten achtlos ins Leere (Abb. 65). Mit dieser letzten Szene wird die Figur des Clowns vollends aus dem performativen Rahmen des Manegenprogramms und der Melodramenhandlung gelöst und das Moment des Scheiterns, das ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen charakterisiert, in einen umfassenden Zusammenhang gestellt. Der Clown ist hier nicht länger ein zirkustypisches Rollenangebot, das für die begrenzte Dauer einer Vorstellung angenommen und anschließend wieder abgelegt wird; im Zeichen einer radikalen und in letzter Konsequenz tödlichen Ausgrenzung gehen Rolle und Person untrennbar ineinander auf. Daher fehlt in der letzten Szene der Revers, der in den herkömmlichen Zirkusroutinen den Tod des Clowns begleitet: die fröhliche Wiederauferstehung, mit der er sich triumphal über die ultimative, Leben und Tod trennende Grenze hinwegsetzt und den komischen Charakter wahrt.²⁷ Auf der Ebene, die HE WHO GETS SLAPPED zum Ende erreicht, betrifft die Ausgrenzung des Clowns nicht länger die amouröse Paarkonstellation, in der er als erfolgloser Mitbewerber überzählig ist, sondern seine gesamte Exis-

27 Beispiele für eine fröhliche Wiederauferstehung des Clowns in historischen Zirkusperformances sind bei Rémy (1962/1997, 137–141) und Starobinski (1985, 74) beschrieben.



Abb. 65: HE WHO GETS SLAPPED

tenz; eine durchgreifendere Form der Marginalisierung, als sie der vom Rand der Welt gestoßenen Figur widerfährt, ist schwer vorstellbar. An diesem Punkt angelangt, ist He metaphorisch für jede Art von Ausgrenzung offen – der Namensgebung entsprechend, die ihn als potenziellen Jedermann ausweist.

Im Umgang mit dem Zirkus und dem Rollenangebot des Clowns folgt HE WHO GETS SLAPPED demnach einer Doppelstrategie: Die Melodramenhandlung, die der Clown als unglücklicher Liebhaber trägt, wird wie in den Unterhaltungsfilmen üblich abgeschlossen und stereotypenkonform an die Manege als bevorzugten Ort finaler Konfliktlösungen zurückgebunden. Gleichzeitig wird sie jedoch mit dem Schlussbild entgrenzt und die Bedeutung, die der Clown als modellhafte Figuration des Außenseiters übernimmt, über das Zirkusmilieu hinaus auf den gesellschaftlichen und kulturellen Kontext erweitert. In dieser Eigenschaft kehrt der Clown in dem im Folgenden besprochenen Film, Ingmar Bergmans *GYCKLARNAS AFTON*, wieder, allerdings in einem ganz anderen narratologischen Zusammenhang.

Ingmar Bergman: GYCKLARNAS AFTON (SE 1953)

Wie Victor Sjöström/Seastrom in den 20er Jahren greift auch Ingmar Bergman in dem 1953 für die schwedische Firma Sandrew Film realisierten *GYCKLARNAS AFTON* auf Plotstrukturen zurück, die aus den Unterhaltungsfilmern bekannt sind.²⁸ Das belehnte Muster ist in diesem Fall eines der ältesten in der Geschichte des Zirkusfilms überhaupt (s. Alfred Linds *DEN FLYVENDE CIRKUS* aus dem Jahr 1912): Ein Wanderzirkus bricht in die geordneten Verhältnisse einer Kleinstadt ein, wird von den Vertretern der sedentären Gesellschaft mit einer Mischung aus Interesse und Abwehr empfangen und zieht am Ende des Films weiter, nachdem sein Auftauchen eine Reihe konfliktuöser Interaktionen zwischen den ungleichen Welten in Gang gesetzt hat. Während Sjöström jedoch die stereotypen Elemente im Rahmen einer narrativen Doppelstrategie überformt und auf neue Bedeutungsdimensionen hin erweitert, dreht Bergman sie um und besetzt die einzelnen Positionen neu. In den meisten Unterhaltungsfilmern ist die heterotope Welt des Zirkus ein Ort, der wenigstens vorübergehend ein besseres, weil aufregenderes und freieres Leben verspricht, als es die geregelten Verhältnisse um ihn herum bieten, die durch den Handlungsverlauf abschließend sanktioniert werden. Das Sehnsuchtpotenzial des Zirkus ist daher zeitweilig entsprechend hoch – egal, wie hart die Filme die Transgressivität von Milieu und Personal am Ende jeweils begrenzen.

In *GYCKLARNAS AFTON* dagegen zielt die Motivation der Protagonisten von Anfang an in die entgegengesetzte Richtung: Sie wollen *weg* vom Zirkus, dem heterotopen Ort, zurück ins normale gesellschaftliche Leben. Die männliche Hauptfigur, der Wanderzirkusdirektor Albert, will zurück zu seiner Frau, die in der Provinzstadt, in die er zu Beginn des Films mit seinem Unternehmen einzieht, ein gut gehendes Tabakgeschäft führt, seit sie ihn und den Zirkus vor einigen Jahren verlassen hat. Auch Alberts Geliebte, die Kunstreiterin Anne, träumt von einem behaglicheren Leben außerhalb des Zirkus und lässt sich deshalb mit Frans, einem Schauspieler

28 Bergman und Sjöström verbindet – abgesehen davon, dass sie in ihren Zirkusfilmen beide Plattformen des Unterhaltungskinos beleihen – eine lange gemeinsame Geschichte. Beide waren in den 40er Jahren bei der Firma Svensk Industri unter Vertrag. Sjöström betreute 1945 als Produktionsleiter Bergmans erste Regiearbeit *KRIS*. Bergman wiederum studierte während seiner Zeit bei der Svensk Filmindustri im firmeneigenen Archiv intensiv Sjöströms frühe schwedischen Produktionen. In den 50er Jahren trat Sjöström mehrfach als Schauspieler in Bergmans Filmen auf, 1950 in *TILL GLÄDJE* und 1957 in *SMULTRONSTÄLLET*. Bergman kannte *HE WHO GETS SLAPPED*, er besaß in seiner Sammlung sogar eine eigene Kopie des Films, den er für ein «Meisterwerk» hielt (vgl. Assayas/Björkman 2002, 44). Unsicher ist allerdings, ob er mit Sjöströms amerikanischen Arbeiten 1953, als er *GYCKLARNAS AFTON* drehte, bereits ebenso vertraut war wie mit den schwedischen. Zur Beziehung zwischen den beiden, die zu den wichtigsten Figuren der schwedischen Filmgeschichte gehören, vgl. Forslund (1988, 261ff); Assayas/Björkman (2002, 41–45).

des ortsansässigen Theaters, ein. Kämen die beiden mit ihrem Vorhaben ans Ziel, wäre dies unweigerlich das Ende der Truppe; mit der Beziehung zwischen den Protagonisten steht also der Fortbestand des Zirkus insgesamt auf dem Spiel.

Der Plot und die Inversion des Sehnsuchtsvektors sind figuren- und milieubezogen mit einer Fülle wiederkehrender topischer Elemente unterlegt. Über sie wird der stereotype, die Handlung bestimmende Antagonismus zwischen dem Zirkus und seinem sozialen Umfeld, der sich so auch in den Unterhaltungsfilmen findet, in *GYCKLARNAS AFTON* zu einem umfassenden Welt- und Gesellschaftsmodell ausgebaut. Thematisch macht sich die Reihung der topischen Elemente an fünf Eigenheiten der Figuren fest, die als Bestandteil des Zirkuscodes bereits weitgehend bekannt sind: die ausgeprägte Körperlichkeit der Clowns und Artisten, ihre enge Beziehung zum Reich der Tiere, das besondere Verhältnis zur Kleidung als zivilisatorischer Errungenschaft und sozialer Konvention, der Ort, den sie im gesellschaftlichen und topographischen Gefüge einnehmen, und schließlich ihr (prekärer) ökonomischer Status.

Der Beschäftigung entsprechend, der sie nachgehen, umgibt die Zirkusfiguren in *GYCKLARNAS AFTON* eine Atmosphäre elementarer Körperlichkeit, die durch die Art, wie sie inszeniert wird, insbesondere durch die zahlreichen *close ups*, für den Zuschauer eine beinahe haptische Qualität entwickelt. Der Direktor des Zirkus ist eine üppige Erscheinung mit dickem Bauch, muskulösen Armen, einem mächtigen Schnurrbart und derben, leicht verquollenen Zügen. Er schwitzt viel und ist einem festen gestischen Muster folgend ständig damit beschäftigt, sich das feucht glänzende Gesicht abzuwischen. Auch die Kunstreiterin Anne wird olfaktorisch typisiert; Frans, der Schauspieler, hält ihr vor, sie rieche nach Schweiß, Stall und billigem Parfum. Der ebenfalls zur Truppe gehörende Clown Frost bewegt sich – halb gehend, halb hinkend – so auffällig ungelent, dass der Blick des Zuschauers unwillkürlich an der hageren Gestalt und ihrer kuriosen Motorik hängen bleibt. Mit dem überproportionalen Mund, den riesigen Augen und der expressiven Mimik hat sein Gesicht außerdem – genau wie das seiner Partnerin, der Bärenompteuse Alma – einen auffälligen Zug ins Groteske, das Mikhail Bakhtin (1987) in seiner Theorie des Karnevals als eine Deformation der menschlichen Gestalt durch die Ein- und Ausstülpung von Körperpartien und -öffnungen beschreibt. Maske und Licht verstärken den Eindruck einer derangierten, abnormen Physis; durch die weiße Schminke, die Frost als Clown trägt, heben sich die Augen und der dunkel gefärbte Mund vom Rest des Gesichts ab. In einigen Szenen fällt das Licht zudem so hart und steil auf die beiden Figuren, dass Augen, Mund und die hohen Wangenknochen überdeutlich hervortreten.

Diejenigen Figuren, die nicht zum Zirkus gehören – Frans und vor allem Alberts Frau Agda – haben ihre Physis dagegen offensichtlich unter Kontrolle. Sie schwitzen nie – was besonders deutlich wird, wenn Frans und Albert gegen Ende des Films aneinandergeraten –, sind stets gepudert und parfümiert (Frans), dezent geschminkt und tadellos frisiert (Agda). Physiognomie und Körperbau wirken wohl proportioniert. Ihre Bewegungen muten flüssig und gleichmäßig an. Die wildwüchsige Körperlichkeit der Zirkusleute, die sich dem Zuschauer durch die wiederkehrenden Gesten und insistente physische Normüberschreitung untergründig und weitgehend unabhängig von den bewusst verarbeiteten handlungsrelevanten Informationen aufdrängt, hat daneben etwas Tierhaftes, das sich auf mehreren sensorischen Ebenen bemerkbar macht.

Auf Alberts Ähnlichkeit mit dem Zirkusbären ist in der Literatur mehrfach hingewiesen worden.²⁹ Jens, Kutscher und Clown in Personalunion, verfällt, während er in der Eröffnungssequenz einen der Zirkuswagen lenkt und dabei ein Lied zu singen versucht, in ein unverständliches, lang gezogenes Jaulen, so dass akustisch eine saubere Unterscheidung zwischen Mensch und Tier kaum möglich ist. Auch Frosts Sprechweise hat (im schwedischen Original) eine Tendenz zum Unartikulierte-Lauthaften. Bei Anne erschließt sich die Nähe zu den Tieren olfaktorisch. Frans bemerkt, sie rieche nach Pferden, außerdem vergleicht er sie abschätzig mit einem Hund. Genauso trägt die *mise-en-scène* ihren Teil zur topischen Bindung des Milieus an die Welt der Tiere bei. In den meisten Szenen, in denen die Zirkusfiguren auftreten, sind nämlich, und sei es bloß im Hintergrund, Tiere mit im Bild – der Bär, Pferde, Hunde, Affen oder Katzen – und vermitteln optisch den Eindruck einer untrennbaren symbiotischen Einheit der unterschiedlichen Spezies.

Angesiedelt im Grenzbereich zwischen Mensch und Tier, haben Bergmans Zirkusfiguren ein ausgesprochen loses Verhältnis zu Kleidern. Sie stehen ihnen schlecht – wie im Fall Alberts, der in seinem vermeintlich besten Anzug beim Direktor des Theaters vorspricht –, sie gehen kaputt oder kommen auf die eine oder andere Art abhanden. Albert verliert in der Sequenz, in der er seine Frau besucht, einen Knopf. Als Agda ihn annähen will und Albert nur widerstrebend seine Jacke auszieht, erweist sich, dass er darunter fast nackt ist, nur eine Hemdbluse und ein paar Manschetten trägt. Auch Anne und die beiden Nebenfiguren Frost und Alma geraten in Situationen, in denen sie sich vor anderen ausziehen müssen, ihnen die Kleider abgenommen oder gestohlen werden, so dass man mit

29 Vgl. dazu die umfangreiche und sehr genaue Analyse bei Kalin (2003, 33–56, vor allem den Abschnitt «Beasts and Other Animals», 38ff).

Blick auf den Zirkus von einer Art textiler Schwindsucht als topischem Muster sprechen kann. Die Vertreter der sedentären Gesellschaft, die Theaterleute und Bürger der Stadt, besitzen dagegen Kleider im Überfluss. Das ortsansässige Theater verfügt über einen reichen Fundus, auf den die Artisten angewiesen sind, um auftreten zu können, nachdem bei einem vorangegangenen Gastspiel ihre komplette Garderobe – im Sinne des topischen Kleiderverlusts – gepfändet wurde. Kleid und Träger bilden in den zirkusfernen Milieus, anders als bei den halbwegs tierhaften Artisten und Clowns, eine selbstverständliche, nie gefährdete Einheit. In der Szene, in der Albert halb nackt vor seiner Frau steht, trägt diese ihr perfekt sitzendes Kleid hoch geschlossen; nur Hals, Hände und Gesicht gibt es frei.

Genauso wie mit Blick auf ihre Nähe zum Reich der Tiere sind die Zirkusfiguren in *GYCKLARNAS AFTON* auch sozial und topographisch liminale Existenzen. Sie werden von den Behörden der Stadt vor die Tore verwiesen, an den Rand der bewohnten Welt, wo die Zivilisation in die ungebändigte Natur übergeht; das Zelt steht in unmittelbarer Nachbarschaft zum Meer, das im Hintergrund der Zirkusequenzen als wiederkehrendes Element den filmischen Raum zum Unbestimmten und Offenen hin entgrenzt. Dort bleiben die Zirkusleute anders als die Theaterschauspieler und Bürger in ihren festen Häusern den Naturgewalten ausgesetzt; gleich bei ihrer Ankunft geht ein gewaltiges Unwetter auf sie nieder. In der topographischen Verortung der Protagonisten folgt *GYCKLARNAS AFTON* also einem ähnlichen Muster wie *HE WHO GETS SLAPPED*: Sie werden in ihrer Eigenschaft als Zirkusfiguren an den (metaphorischen) Rand der Welt gedrängt.

Eng mit der räumlichen und sozialen Randständigkeit verknüpft ist schließlich das letzte topische Element, über das die Figuren charakterisiert und als Antagonisten der ortsfesten bürgerlichen Gesellschaft aufgebaut werden: ihre notorische Armut. Die Truppe ist den ganzen Film über obsessiv mit ökonomischen Problemen beschäftigt: Albert kann für die dringend benötigten Kostüme aus dem Theaterfundus nichts bezahlen, aber ohne sie nicht auftreten, weil die eigene Garderobe gepfändet ist. Er muss deshalb seine Partnerin Anne bitten, bei den Verhandlungen mit dem Direktor ihre körperlichen Reize spielen zu lassen. Schon der eine Groschen, den Albert seinem Sohn für den Leierkastenmann schenkt, sprengt das Budget; dafür bietet ihm als Beweis der krassen ökonomischen Asymmetrie, die zwischen den Parteien herrscht, seine ins bürgerliche Leben zurückgekehrte und entsprechend gut situierte Frau ihre finanzielle Unterstützung an. Anne wiederum verkauft Frans das Einzige, was sie hat, ihren Körper, für ein Medaillon, von dem sie nach dem Abschied vom Zirkus glaubt fürs erste leben zu können.

Alle mit den Zirkusfiguren assoziierten topischen Elemente sind also übereinstimmend darauf ausgelegt, sie von der sedentären Gesellschaft abzuheben und den Antagonismus zwischen den beiden die Handlung tragenden Gruppen über die unmittelbare dramatische Interaktion hinaus zu vertiefen.

Über eine *mise-en-abyme*-Konstruktion wird der Gegensatz, der Figurenkonstellation und Handlung bestimmt, in einer längeren Sequenz raumzeitlich verdichtet. In Form eines Flashbacks berichtet der Kutscher Jens von einem Ereignis, das sich beim letzten, mehrere Jahre zurückliegenden Besuch in der gleichen Provinzstadt zugetragen hat. Diese Rückblende – eine der berühmtesten Sequenzen in Bergmans Werk – unterscheidet sich stilistisch deutlich vom Rest des Films. Sie ist weitgehend stumm, bis auf eine von Trommeln und Blechbläsern getragene, stark dissonante Filmmusik und einige wenige akustische Effekte, die sich zwar der Diegese zuordnen lassen, jedoch losgelöst von ihren Quellen auftreten.³⁰ Originaltöne und insbesondere Dialoge fehlen – mit einer Ausnahme – ganz, obwohl die Figuren erkennbar miteinander sprechen und durch ihr Verhalten Geräusche verursachen. Schalltote Räume sind in Tonfilmen extrem selten. Selbst in Szenen, in denen nichts geschieht, liegt über den Bildern gewöhnlich eine sogenannte Atmosphäre, ein «Set von Orientierungslauten», der kaum bewusst wahrgenommen den jeweiligen Ort akustisch charakterisiert (Flückiger 2001, 306). Das Fehlen dieser akustischen Marker verweist in den meisten Fällen auf einen Ausnahmezustand, den Tod einer Figur oder eine einsetzende Erinnerung, und erzeugt einen entsprechenden Verfremdungseffekt (s. Stephen Handzo in Weis/Belton 1985, 395).

Auch optisch kommt es in der Flashback-Sequenz zu Verschiebungen gegenüber der Rahmenerzählung. Die Hell/Dunkel-Kontraste sind deutlich härter als sonst, was zum einen an der primären Lichtquelle, einem steil einfallenden, gleißenden Sonnenlicht liegt, zum anderen daran, dass die Aufnahmen nachträglich mehrfach umkopiert wurden (s. Cowie 1982, 115), so dass die Gradationskurve entsprechend steil ansteigt und der Kontrastumfang, der Unterschied zwischen den hellsten und den dunkelsten Partien des Bildes, zunimmt.

Anders als die wiederkehrenden Auftritte des Clowns mit seiner Weltkugel in *HE WHO GETS SLAPPED* bildet die Flashback-Sequenz in *GYCKLARNAS AFTON* keine metadiegetische Ebene, über die die Handlung gewissermaßen von außen kommentiert wird. Die stilistische Abweichung von der

30 Zu Unterscheidung zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Ton vgl. den Beitrag «Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema» von David Bordwell und Kristin Thompson in Weis/Belton (1985, 197ff), zum Ton im Film die umfassende Untersuchung von Flückiger (2001).

Rahmenerzählung ist jedoch auffällig genug, um einen vorübergehenden Wechsel in der Dichte der narrativen Informationsvergabe anzuzeigen und auf Seiten des Zuschauers erhöhte Aufmerksamkeit zu verlangen. Allein durch die Dissoziation von Ton und Bild entsteht, wie Flückiger in ihren Überlegungen zur virtuellen Klangwelt des Films zeigt, «ein logischer Konflikt, der durch kognitive Strategien abgebaut werden muss» (2001, 395). Die stilistischen Besonderheiten der Rückblende lassen den Zuschauer auf diese Weise Vorgänge erwarten, die von einer gesteigerten, wenn auch nicht sofort absehbaren Bedeutung für den weiteren Erzählverlauf sind.³¹ Gleichzeitig werden zu diesem Zweck im Rahmen des Flashback nahezu alle zirkus- und figurenbezogenen topischen Elemente, die sonst getrennt auftreten, in einem einzelnen Ereignis gebündelt und so exponiert. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen der Clown Frost und seine Frau. Alma unternimmt während des mehrere Jahre zurückliegenden Gastspiels in der gleichen Stadt einen Spaziergang ans Meer, wo gerade eine Artillerietruppe Schießübungen absolviert. Von den Offizieren ermuntert, beginnt sie sich auszuziehen und lässt sich von den Soldaten dafür bezahlen – entsprechend dem topischen Muster, das für die Zirkusfiguren neben einer ausgeprägten Körperlichkeit und losen Bindung an Kleider eine ökonomische Asymmetrie im Verhältnis zum gesellschaftlichen Umfeld vorsieht.

Frost wird von dem skandalträchtigen Auftritt durch einen Boten unterrichtet. Weil jedoch Alma, als er endlich am Strand eintrifft, bereits nackt mit Offizieren im Meer badet, muss nun auch er sich ausziehen; das einschlägige Muster wird also durch Wiederholung verfestigt. Während Frost versucht, Alma zurückzuholen, werden ihre Kleider von einem der Anwesenden versteckt, so dass beide, aus dem Wasser steigend, schutzlos den Blicken der Menge ausgesetzt sind, die sich in Erwartung eines Spektakels am Strand versammelt hat. Mit der Positionierung der Figuren im Raum kommt ein weiteres, später wiederkehrendes topisches Element ins Spiel: Mühsam damit beschäftigt, festen Boden unter die Füße zu bekommen, erscheinen die beiden Zirkusfiguren doppelt randständige Existenzen – sozial *und* topographisch –, während die Soldaten und Bürger ihnen aus einer in jeder Hinsicht gefestigten Position zusehen.

Die ganze Sequenz ist so angelegt, dass sie, von außen betrachtet, an eine Vorstellung in der Manege erinnert. Frost versucht verzweifelt, sich und seine Partnerin aus einer misslichen Lage zu befreien, und scheitert dabei einem clownesken Rollenmuster folgend immer wieder; zumindest anfangs trägt er auch noch das zur Rolle passende Kostüm. Soldaten und

31 Aufgrund ihrer stilistischen Eigenheiten wird die Sequenz in der Literatur gelegentlich mit einem Traum verglichen (vgl. Kinder 1988, 181f), was allerdings genauso irreführend ist wie ihre Assoziation mit dem «primitiven» Kino (Livingston 1982, 43).

Bürger sitzen dagegen wie Zirkusbesucher in leicht ansteigenden Reihen am Ufer, sehen in den erfolglosen Bemühungen Frosts einen komischen Akt und lachen. Die gewohnte Situation wird jedoch durch die räumliche Verlagerung des Geschehens pervertiert. Losgelöst vom Manegenprogramm und seinen performativen Routinen hat der Clown den Gang der Ereignisse und die Reaktionen des Publikums nicht länger unter Kontrolle. Das ansonsten sujetkonforme Lachen erhält unter diesen Bedingungen eine neue Valenz; es gilt Frosts Person, nicht der Rolle, die er als Clown gewöhnlich spielt, ist also ein Akt der Demütigung. Es wirkt in dieser Eigenschaft umso aggressiver, als es – von der Filmmusik abgesehen – zusammen mit den Kanonenschüssen das dominante Element der Tonspur ist und die Bewohner der Stadt, im Bund mit den Soldaten, aus einer unanfechtbaren Position der (symbolischen) Stärke über die ohnmächtigen, marginalisierten Zirkusfiguren lachen. In der Flashback-Sequenz von *GYCKLARNAS AFTON* passiert also im Umgang mit den zirkuseigenen Rollenangeboten etwas ganz Ähnliches wie in *HE WHO GETS SLAPPED*: Der Kernbestand der für den Clown typischen Elemente wird beibehalten, die Figur als ganze jedoch in einen anderen Bezugskontext gestellt. Losgelöst vom Rahmen des Manegenprogramms und seinen festen Routinen wird der von Haus aus komische Clown zu einer tragischen Erscheinung.

Bergman greift diese in der Rückblende begonnene Umdeutung später auf und setzt sie in einer zweiten, komplementär am Ende des Films platzierten Sequenz fort. Diese spielt im Gegensatz zur ersten im Zirkus und beginnt mit einer regulären Clownsperformance: Frost und Jens geraten aus nichtigem Anlass aneinander und fangen an, sich zu treten und zu hauen. Das Zirkuspublikum antwortet auf die rituelle Eskalation der Gewalt wie zu erwarten – es lacht –, so dass es den Anschein hat, als würde die Figur des Clowns an den ursprünglichen performativen Rahmen zurückgebunden, ähnlich wie in den Unterhaltungsfilmern am Ende die handlungsbestimmenden Konflikte an die Manege zurückgebunden und dort gelöst werden. Die Begrenzung der Manege wird jedoch auch in dieser zweiten Sequenz überschritten, wenngleich in umgekehrter Richtung. Während Frost in der Rückblende von den Bürgern der Stadt und den Soldaten außerhalb des Rings und wider seinen Willen zum Clown gemacht wird, dringt hier der Antagonismus zwischen den Zirkusleuten und der sedentären Gesellschaft ins Manegenprogramm ein. Von Anfang an wird die Vorstellung von den Besuchern gestört, die sich nicht an die prozeduralen Regeln und Grenzen halten. Die verspätet eintreffenden Theaterchauspieler laufen quer durch die Manege zu ihren Plätzen und zwingen damit Alma, ihre Dressurnummer abzubereiten. Ein anderer Zirkusbesucher wirft während Annes Auftritt einen Knallkörper in den Ring, so dass

sie vom Pferd fällt. Zuletzt provoziert Frans aus dem Publikum Albert als betrogenen Liebhaber so lange, bis es zu einem Zweikampf zwischen den beiden in der Manege kommt.

Jesse Kalin verweist in seiner Analyse auf die Parallelen, die die Auseinandersetzung zwischen Albert und Frans zur vorausgehenden Clownsnnummer hat (2003, 43ff). Die zwischen den beiden Akteuren im Ring eskalierende körperliche Gewalt ist in diesem Fall jedoch durch keine zirkusübliche komische Routine gedeckt. Das Gleiche gilt für das Lachen, mit dem die Besucher auf die sich abzeichnende Niederlage Alberts reagieren. Nachdem er in der einleitenden Rückblende zunächst aus dem Kontext des Manegenprogramms herausgelöst wurde, wird der Clown hier zur einer frei übertragbaren Rollenzuschreibung. Unabhängig von der Position, die die einzelnen Akteure innerhalb der milieueigenen Hierarchie einnehmen, ist er in diesem metaphorischen Sinn Inbegriff der Erniedrigung, die den Zirkusleuten von Seiten der Gesellschaft widerfährt, egal ob es sich dabei um den Direktor oder einen ‹richtigen› Clown handelt.

Die Doppelung von Manegensequenz und Rückblende hebt die Demütigung der Protagonisten über das jeweilige Ereignis hinaus und perpetuiert sie die unterschiedlichen Zeit- und Erzählebenen übergreifend als existenzielle Grunderfahrung. Eingebettet in die Wiederholungsstruktur, die die beiden Sequenzen im Großen vorgeben,³² sind eine Fülle kleiner Wiederholungen, die sich bis in die Mikrostruktur der Filmerzählung, die kleinen, unscheinbaren Gesten der Figuren erstrecken. Jedes der topischen Elemente, mit denen das Zirkusmilieu assoziiert ist, bildet Anlass für eine weitere Erniedrigung des ihm zugehörigen Personals: Der Theaterdirektor demütigt Albert öffentlich, indem er ihm die dringend benötigten Kostüme zunächst mit dem Argument verweigert, sie vor der Verunreinigung durch Ungeziefer schützen zu müssen – eine Bedrohung, die er dem Zirkus als tiernaher Welt selbstverständlich und in beleidigender Absicht unterstellt. Der Schauspieler Frans erniedrigt Anne gleich doppelt, indem er die mittellose Kunstreiterin drängt, sich zu prostituieren, und sie dafür mit einem Schmuckstück bezahlt, das sich später als Fälschung erweist. Albert bekommt von seiner Frau Geld angeboten, nachdem er dem gemeinsamen Sohn den letzten Groschen geschenkt hat, und gerät dadurch, obwohl Direktor eines Zirkus, in eine quasi-kindliche Abhängigkeit.

32 Rekurrent sind nicht nur die demütigenden Erfahrungen, die Frost und Albert jeweils machen. Auch das Publikum, vom dem sie ausgehen, ist das gleiche; in beiden Fällen setzt es sich aus Soldaten in Uniform und Bürgern der Stadt zusammen. Zudem sind die beiden Sequenzen über die Filmmusik miteinander verklammert; zu Beginn der Zirkusvorstellung wird leicht variiert das dissonante Motiv angespielt, das die einleitenden Szenen mit Alma und den Soldaten am Meer begleitet.

Besonders demütigend sind die mehrfach wiederkehrenden Situationen, in denen die Zirkusleute sich gegen ihren Willen ausziehen müssen und nackt oder halbnackt den Blicken milieufremder Figuren ausgesetzt sind. Entsprechend breit ist ihr Repertoire an Gesten der Scham: Frost versucht in der Rückblende mühsam mit einem viel zu kurzen Unterhemd seine Blöße zu bedecken. Anne klammert sich, schon halb ausgezogen, verlegen an ihre Kleider, bevor sie sich auf Frans' unmoralisches Angebot einlässt, während Albert sich in der parallel laufenden Sequenz nur mit Hemdbrust und Manschetten bekleidet unter den Augen seiner Frau verschämt die Arme reibt. In allen drei Szenen ist die Rolle, die die Körperlichkeit der Figuren, ihre Mimik und Gestik, spielt, derart ausgeprägt, dass sie beim Zuschauer – eine entsprechende Disposition vorausgesetzt – leicht somatische Empathie mit den Akteuren mobilisieren³³ und ihn an deren Demütigung wenigstens ansatzweise körperlich teilhaben lassen.

In der Literatur wird *GYCKLARNAS AFTON* oft in eine Reihe mit den Filmen gestellt, in denen Bergman sich in den 50er Jahren mit dem Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft beschäftigt: *TILL GLÄDJE* (1950), *SOMMARLEK* (1951) oder *ANSIKTET* (1958).³⁴ Die Erniedrigung, der die Artisten und Clowns ausgesetzt sind, gälte demnach dem Künstler als einer gesellschaftlich marginalisierten Figur. Tatsächlich sind in Bergmans filmischem Kosmos, in dem die Demütigung ein absolut zentrales Thema ist, von dieser alle Aspekte des menschlichen Zusammenlebens beherrschenden «Grunderfahrung» Künstler in besonderem Masse betroffen (Bergman 1978, 95ff), weil sie sich durch ihre Arbeit exponieren und angreifbar machen. In *ANSIKTET*, einem Film, in dem so viele Elemente aus *GYCKLARNAS AFTON* übernommen sind, dass sich schon fast von einem Remake sprechen lässt, tritt eine Gruppe von Schaustellern im Haus eines hohen

33 Zum Konzept der somatischen Empathie siehe oben S. 116f

34 Vgl. dazu das Kapitel «The Artist's Mask» in Livingston (1982, 42ff); Mosley (1981, 86ff), Džugan (2003) und Cowie (1982), 113: «The Naked Night [*GYCKLARNAS AFTON* lief auf dem englischsprachigen Markt unter wechselnden Verleihtiteln als *THE NAKED NIGHT* und *SAWDUST AND TINSEL* – M.Chr.] is set in a circus milieu, which for Bergman is a real paradigm of the theater or film studio.» Bergman selbst vergleicht in einem programmatischen Artikel, der im Frühjahr 1953 parallel zu den Arbeiten an *GYCKLARNAS AFTON* in der schwedischen Zeitschrift *Filmjournalen* (4/1953) erschienen ist, unter der Überschrift «Vi är cirkus» («Wir sind ein Zirkus»; dt. Bleibtreu 2002, 137–139) Filmschaffende mit Zirkusartisten. Allerdings betont der Text gegenüber dem Film einen anderen Aspekt des gemeinsam genutzten Codes; in «Vi är cirkus» geht es vorrangig um das Moment der Vitalität, das die Filmemacher als Vertreter der *mass culture* gegenüber denen der Hochkultur, insbesondere der Literatur behaupten: «Wir Filmemacher sind, um ausnahmsweise aufrichtig zu sein, größer, stärker, origineller, rücksichtsloser, mächtiger. Wir sind die große kulturelle Gefahr, die Rowdies der Verrohung, eine technische Katastrophe. Wir sind ein Zirkus, wilde Leute und King Kong, wir sind auf Leben und Tod echt oder unecht, schön und grausig, Leierkasten und Sonate, Zauberei, Gaukelspiel, Träume und Teufelei. [...] Wir leben nämlich» (137/139).

Beamten auf. Wie zuvor die Zirkusartisten sehen sie sich einem Publikum gegenüber, das sich aus Vertretern des Bürgertums und der Staatsmacht – in diesem Fall einem Polizeioffizier – zusammensetzt und sie mit allen erdenklichen Mitteln zu erniedrigen sucht. Wie Zirkusdirektor Albert Johanson wird der Magnetiseur Albert Emanuel Vogler in ANSIKTET bei seinem Auftritt unablässig von den Zuschauern gestört; sie unterbrechen seine Performance durch Zwischenrufe, machen hämische Kommentare und reißen bei der Hauptattraktion – der schwebenden Frau – einen Vorhang zur Seite, um Vogler als Schwindler und Scharlatan bloßzustellen. In DET SJUNDE INSEGLET (1957) ist es eine Gruppe von Wanderschauspielern, die die Verachtung der Gesellschaft zu spüren bekommt. In beiden Fällen erscheinen die Künstler als ambulante Fremde, ohne festen Platz in der Gesellschaft, die sie aus diesem Grund abwehrt und ausgrenzt.

Obwohl also der erniedrigte Künstler eine Figur ist, die in Bergmans Filmen der 50er Jahre in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen und Kontexten auftaucht, greift die Deutung der Clowns und Akrobaten als «artist's masks» (Livingston 1982) im Fall von GYCKLARNAS AFTON zu kurz. Das macht ein Blick auf die Eigenschaften deutlich, die den Zirkusfiguren topisch zugeordnet sind. Die Abwehrreaktionen, die sie in Gang setzen, zielen nicht auf das schlechthin Andere, sondern gelten Aspekten des menschlichen Lebens, die die Mitglieder der sedentären Gesellschaft genauso betreffen, die sie jedoch ausblenden und nach Möglichkeit verdrängen: die unsichere Abgrenzung zwischen Natur und Zivilisation, die Nähe des Menschen zum Tierhaften, seine Körperlichkeit und deren Hang, sich unkontrolliert zu verselbständigen, die Gefahr des Scheiterns und die notorische Anfälligkeit für Demütigungen. Bergmans Zirkusfiguren verkörpern insofern keine bestimmte randständige Lebensform, wie die Deutungen von Livingston oder Cowie nahelegen; vielmehr erscheint, in der extraterritorialen Welt des Zirkus modellhaft verdichtet, die menschliche Existenz insgesamt als ein fortwährender liminaler Ausnahmezustand. Die Ausschluss- und Kontrollmechanismen, über die die bürgerliche Gesellschaft sich konstituiert, machen bloß zeitweilig vergessen, dass das an die sozialen und topographischen Ränder verdrängte Fremde und scheinbar Abnorme das eigentlich Normale ist.

Die Vorstellung vom Zirkus als Ort des «wahren Lebens», ein tragendes Element des Codes (s. oben «Das wahre Leben»), wird in GYCKLARNAS AFTON auf diese Weise neu besetzt – mit den entsprechenden Folgen für das Rollen- und Programmangebot. In dem Maß, in dem der Zirkus zu einem existenziellen Modell ausgebaut wird, das beispielhaft über die Grenzen des Milieus hinausweist, treten die sujettypischen Schauwerte und Attraktionen gegenüber der Lebensweise der Artisten und Clowns in den Hin-

tergrund; der Anteil der eigentlichen Zirkusnummern ist in *GYCKLARNAS AFTON* auf ein Minimum reduziert. Gleichzeitig verliert die Transgressivität von Milieu und Figuren das überschwängliche triumphale Moment, das sie in den Unterhaltungsfilmen vorübergehend vom Alltag abhebt und auf Seiten der zirkusfremden Figuren zu einem Objekt gesteigerter Sehnsucht macht. Der Akrobat, der scheinbar unüberwindliche Grenzen souverän überschreitet, wird als Leitfigur abgelöst vom Clown, der unentwegt an ihnen scheitert. Der Auftritt von Frost und Jens ist denn auch der einzige, der in *GYCKLARNAS AFTON* voll ausgespielt wird; die artistischen Nummern – Almas Bären- und Annes Pferdedressur – misslingen dagegen und werden auf Intervention des Zirkuspublikums abgebrochen, bevor die Akteure im Ring ihre Meisterschaft unter Beweis stellen können.

Mit der Erweiterung der Funktion des Zirkus von einem exotischen Schauplatz dramatischer Verwicklungen zu einer modellhaften Figuration der menschlichen Existenz erreicht *GYCKLARNAS AFTON* eine Ebene, auf der die im Rahmen der Erzählung verhandelten Probleme und Konflikte sich nicht mehr abschließend lösen lassen, weil sie das Leben als Ganzes betreffen. Nachdem sich für die Protagonisten, Anne und Albert, die anfängliche Hoffnung zerschlagen hat, außerhalb des Zirkus Ruhe und materielle Sicherheit zu finden – beide werden von den Partnern, in die sie ihre Hoffnung setzen, zurückgewiesen –, bleiben kaum Alternativen. Tief gedemütigt durch die Niederlage, die ihm Frans in seinem eigenen Hoheitsgebiet, der Manege, beigebracht hat, versucht Albert sich das Leben zu nehmen. Als auch dieser Versuch, nunmehr endgültig vom Zirkus loszukommen, misslingt, entscheidet er sich, dort zu bleiben. In der Schlusssequenz zieht er gemeinsam mit Anne und dem Zirkus weiter.

Wie Max Ophüls, der in *LOLA MONTÈS* eine Manegenvorstellung als Erzählrahmen wählt, nimmt also auch Bergman ein dem Sujet inhärentes iteratives Strukturelement – in diesem Fall die turnusmäßige Reisetätigkeit – auf, um darüber den Film offen enden zu lassen. Die Aussicht auf eine Wiederholung oder Fortsetzung des Erzählten sorgt allein allerdings noch nicht für einen offenen Ausgang. Denn auch in *DEN FLYVENDE CIRKUS*, dem zu Beginn als gegenläufiges Paradigma eingeführten Unterhaltungsfilm, reist der Zirkus am Ende weiter. Der neuerliche Aufbruch ist dort jedoch plotbezogen nicht mehr relevant: Der Protagonist hat den Zirkus verlassen; er bleibt zurück, um die Tochter des Bürgermeisters zu heiraten. Die gesellschaftlich sanktionierte Verbindung von Artist und Bürgerstochter markiert das Ende seiner transgressiven Existenz. Mit dem Ausscheiden der Hauptfigur aus der exterritorialen Welt des Zirkus wird die Aufmerksamkeit von dieser abgezogen und auf die geordneten Verhältnisse zurückgelenkt, in die das Kinopublikum nach Ende des Films wieder eintre-

ten wird. In *GYCKLARNAS AFTON* hingegen bleiben die Protagonisten dem Zirkus verhaftet; anders als in den Unterhaltungsfilmen üblich, kommt es weder zu einer abschließenden Distanzierung vom Milieu noch zu einer Begrenzung der ihm und seinem Personal eigenen Transgressivität, sei es durch den Tod der Hauptfigur oder deren Abschied vom Zirkus.

Im literatur- und philosophiegeschichtlichen Kontext der späten 40er und frühen 50er Jahre betrachtet, decken sich die Optionen, die sich Bergmans Figuren zum Ende des Films bieten, auffällig mit denen, die in Albert Camus' Version des französischen Existenzialismus für ein menschliches Leben als einzige bleiben.³⁵ Ort- und heimatlos in einer absurden Welt und ohne Aussicht darauf, dass eine transzendente Instanz rettend eingreift, hat der Mensch nur die Wahl, sich entweder umzubringen oder aber in das als unabänderlich erkannte Schicksal zu fügen. In dessen Annahme liegt nach der Deutung, die Camus dem antiken Sisyphos-Mythos gibt, paradoxerweise die einzige Möglichkeit, Erfüllung und eine Art Glück zu finden: «La lutte elle-même vers les sommets», so Camus, «suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux» (1962, 166).³⁶ Genauso scheint in der Rückkehr der Protagonisten zum Zirkus in *GYCKLARNAS AFTON* ein Moment der Hoffnung auf. Die Schlusssequenz zeigt Anne und Albert und das parallel geführte Paar Frost und Alma in einer wenn auch fragilen Beziehung (wieder-)vereint. Gegenüber der normalen, bürgerlichen Welt behauptet sich der Zirkus als ein Ort menschlicher Nähe, so prekär und konfliktträchtig sie sein mag. Die milieufremden Figuren Agda und Frans erscheinen neben dem Zirkuspersonal leb- und gefühllos und bleiben zudem beide allein. Trotz der Verschiebungen innerhalb der sujeteigenen Rollenrepertoires vom Artisten zum traurigen Clown als neuer Leitfigur behält der Zirkus als Gemeinschaft von Außenseitern bei Bergman auf diese Weise einen Zug ins Utopische.

Die beiden Filme des nächsten Kapitels verbindet mit den eben besprochenen, dass in ihnen über die exterritoriale Welt des Zirkus modellhaft Fragen von existenzieller Tragweite verhandelt werden. Während sich jedoch die entsprechende Verwendung des Codes bei Sjöström und Bergman in einem gesellschaftlichen Rahmen bewegt, erfährt sie in Federico Fellinis *LA STRADA* und Wim Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* eine Wendung, die über das Soziale hinaus ins Kosmologische weist.

35 Vgl. dazu vor allem *Le mythe de Sisyphe* (1942). Camus, der 1948 den Literaturnobelpreis erhielt, war in den 40er und 50er Jahren in Schweden ein überaus populärer Autor (vgl. Steene 2005, 530). Bergman debütierte 1948 mit einem seiner Stücke – *Caligula* – am Göteborger Stadttheater – vgl. *ibid.*, 530–532 sowie Marker/Marker (1982), 41–44. Zur Beziehung Bergmans zum französischen Existenzialismus vgl. neben Orr (2007) vor allem Wimberley (1979).

36 «Das Ringen mit den Gipfeln reicht, ein Menschenherz auszufüllen. Man muss sich Sisyphos glücklich vorstellen» (Übers. M.Chr.).

Zwischen den Welten: Kosmologische Schwebezustände

Federico Fellini: LA STRADA (I 1954)

Il circo non è solo uno spettacolo:
è una esperienza di vita.
È un modo di viaggiare nella propria vita.»
(Fellini 1970, 30)³⁷

Es gibt in der Geschichte des Kinos wohl keinen anderen Regisseur, für den der Zirkus quer durch das gesamte Werk eine so zentrale Rolle spielt und der sich neben seinen filmischen Arbeiten in Essays, Interviews und Kommentaren so oft und ausführlich darauf bezogen hat wie Federico Fellini.³⁸ LA STRADA ist nach LUCI DEL VARIETÀ (I 1950) sein zweiter Film aus den frühen 50er Jahren, dessen Personal aus dem Figurenrepertoire von Zirkus und Varieté stammt. Er gilt mit IL BIDONE (I 1955) und LE NOTTI DI CABIRIA (I 1957) als Teil der sogenannten «trilogy of salvation or grace» (Bondanella 1992, 100ff), die innerhalb von Fellinis Werk den Übergang markiert von den frühen Arbeiten, die dem ästhetischen und gesellschaftspolitischen Programm des Neorealismus nahe stehen, zu den späteren Filmen, in denen die Bindung an die sozioökonomischen Gegebenheiten der italienischen Nachkriegsgesellschaft sich zunehmend lockert und unterschiedliche Ebenen oder Formen von Realität gleichberechtigt ineinandergehen. So verortet Millicent Marcus in «Fellini's La Strada: Transcending Neorealism» den Film als «distant prelude to 8 ½ with its abolition of any <hierarchy of realms> through a paratactic ordering of dream, fantasy, memory, and actuality» (1986, 163).³⁹

LA STRADA erzählt eine Dreiecksgeschichte zwischen einer jungen Frau – Gelsomina, gespielt von Giulietta Masina – und zwei Artisten, dem

37 «Der Zirkus ist nicht nur ein Schauspiel, er ist eine Lebenserfahrung. Eine Art, im eigenen Leben zu reisen» (Fellini 1974, 155).

38 Vgl. u.a. «Un viaggio nell'ombra» in: Fellini (1970, 27–56), dt. Fellini (1974, 149–179, 156): «Kurz, der Zirkus entspricht mir. Augenblicks hat sich in mir eine traumatisierende totale Zugehörigkeit zu diesem Lärm, dieser Musik, diesen ungeheuerlichen Erscheinungen, diesen Todesgefahren ausgedrückt. Ich kann sagen, dass diese Art von Spektakel, die auf Erstaunen, auf Phantasie, Spott und Unsinn und dem Fehlen kalter intellektueller Deutung beruht, mir angemessen ist.» Vgl. *ibid.* auch 74f und 185f, ebenso Budgen (1966, 90); Chandler (1995, 17f, 96f und 196ff); «Entretien avec Federico Fellini». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 229/1971, 52f und «Entretien avec Fellini». In: *Les Cahiers RTB, Radio-Télévision Belge* 1962.

39 Zu Stellung des Films in Fellinis Werk und seinem – komplexen – Verhältnis zum Neorealismus vgl. Marcus (1986), einer der nach wie vor besten Analysen von LA STRADA (hier: 163), und Bondanella (1992, 100ff).

Kraftmenschen Zampanò (Anthony Quinn) und Matto (Richard Basehart), einem Luftakrobaten und Clown. Der Film beginnt damit, dass Zampanò die noch halbwegs kindliche Gelsomina ihrer verarmten Mutter abkauft, um mit ihr in einem schäbigen dreirädrigen Motorrad, das Wohnung, Garderobe und Fortbewegungsmittel in einem ist, über die Dörfer zu ziehen. Bevor Zampanò allerdings selbst in Erscheinung tritt, erfahren Gelsomina – und mit ihr das Kinopublikum – vom Tod der früheren Partnerin, Gelsominas älterer Schwester Rosa. Weil unklar bleibt, wie sie ums Leben gekommen ist, und die Nachricht von ihrem Tod das Erste ist, was die Erzählung dem Zuschauer an Information über die Figur zugänglich macht, liegt auf Zampanò von Anfang an ein Schatten des Verdachts.

Gelsomina ist von ihrem Partner gleichermaßen abgestoßen und fasziniert. Er behandelt sie grob und rücksichtslos, zwingt sie sogar mit ihm zu schlafen. Doch die gemeinsam unternommene Reise eröffnet ihr eine unbekannte Welt und eine Weite, die sie in den beengten Familienverhältnissen nicht kannte. Zudem empfindet sie für Zampanò ein Gefühl der Zärtlichkeit und Nähe – trotz seiner rüden Umgangsformen. Sein Verhältnis zu Gelsomina ist ähnlich zwiespältig. Er betrügt sie bei jeder sich bietenden Gelegenheit mit anderen Frauen, holt sie jedoch zurück, wenn sie wegläuft. Während der Reise, deren Stationenfolge die Filmerzählung strukturiert, trifft das Paar mehrfach mit Matto, einem anderen Wanderartisten zusammen, der in jeder Hinsicht das Gegenteil Zampanòs ist. Gelsomina fühlt sich von ihm angezogen, kommt jedoch von Zampanò nicht los. Zwischen den beiden Männern besteht ein alter Konflikt, der in die *backstory* der Figuren zurückreicht, dessen Ursache aber ebenso im Dunkeln gelassen wird wie die genauen Umstände von Rosas Tod. Womöglich hat, das legen einige versteckte Andeutungen nahe, beides miteinander zu tun.

Beim letzten, zufälligen Zusammentreffen der drei Figuren an einer Wegkreuzung eskaliert der Konflikt. Zampanò erschlägt im Affekt den physisch unterlegenen Matto. Gelsomina kommt über den Verlust nicht hinweg. Sie verfällt in einen Zustand geistiger Verwirrung und wird von Zampanò in einem verfallenen Gehöft am Wegrand zurückgelassen. Sie stirbt in einem kleinen Dorf am Meer, ähnlich dem, aus dem sie zu Beginn aufgebrochen ist. Zampanò – und die Zuschauer – erfahren allerdings erst im nachhinein von ihrem Tod. Am Ende der Figuren bleibt Zampanò einsam und gebrochen mit der späten Einsicht zurück, was er an Gelsomina verloren hat.

Wie in *HE WHO GETS SLAPPED* finden sich also auch in *LA STRADA*, was Figurenkonstellation und Plot angeht, stereotype Elemente des Zirkusmelodrams: Die weibliche Hauptfigur steht zwischen zwei möglichen Partnern, die unterschiedliche artistische Rollenfelder vertreten. Das Konkurrenzverhältnis der beiden ist doppelt motiviert, beruflich und privat,

und die konfliktuöse Dreiecksbeziehung wird letztlich erst durch den Tod von wenigstens einer der beteiligten Figuren gelöst. Was LA STRADA dagegen von den üblichen Zirkusmelodramen abhebt, ist die Anlage der Figuren, die gesteigerte Bedeutung, die ihnen gegenüber der dramatischen Verkettung der Ereignisse zukommt, und die modellhafte Funktion, die sie im Rahmen der non-linearen Narration übernehmen.

Die Modellbildung baut wie in HE WHO GETS SLAPPED und GYCKLAR-NAS AFTON auf der Entgrenzung der Manege und einer Entkopplung der Figuren und performativen Routinen vom einschlägigen institutionellen Kontext auf. Die männlichen Protagonisten gehören als Kraftmensch und Luftakrobat respektive Clown zwar beide ins Zirkusmilieu, sie werden jedoch unabhängig davon in die Filmerzählung eingeführt. Als Wanderakrobaten treten sie losgelöst vom Programmverbund mit anderen Artisten und Attraktionen an Orten auf, wo die Trennung zwischen der exterritorialen Sphäre der Normüberschreitung und dem Alltag verschwimmt, auf Dorfplätzen, am Straßenrand, vor Kirchen und Gutshöfen. Der Zirkus selbst tritt dagegen als Schauplatz in den Hintergrund; er ist nur mehr eine Station unter vielen, die die Filmfiguren auf ihrer Reise passieren. Abgekoppelt vom angestammten Programmkontext und den dazugehörigen performativen Routinen, gehen in LA STRADA Person und zirzensische Rollenzuschreibung ineinander auf. Der Part, den sie innerhalb des Zirkusrepertoires übernehmen, bestimmt mit anderen Worten über die jeweilige artistische oder clowneske Routine hinaus Anlage und Verhalten der Figuren.⁴⁰ Zampànò, der durch rohe Muskelkraft eine um die Brust gebundene Eisenkette sprengt (Abb. 66), wird in der Rolle des Kraftakrobaten ganz von seiner Körperlichkeit bestimmt und liefert ein mustergültiges Beispiel für André Bazins Beobachtung, wonach die Figuren in Fellinis Filmen der 50er Jahre

ne se définissent jamais par leur «caractère», mais exclusivement par leur apparence [...] la manière d'agir [...], le visage [...], la démarche [...], mais plus encore peut-être par des indices plus extérieurs, à la frontière de l'individu et du monde, comme le cheveu, la moustache, le vêtement. (2000, 341)⁴¹

40 Millicent Marcus (1986) stellt ihre Figurenanalyse stärker auf die Affinität zum Rollenrepertoire der *commedia dell'arte* und des mittelalterlichen *morality play* ab – vgl. 151ff. Obwohl die Querverbindungen zu diesen beiden kulturhistorisch älteren Referenzsystemen in manchen Punkten überzeugend sind, trägt der motivisch näher liegende Bezug zum Zirkus und seinem Figurenangebot für den Film als ganzen deutlich weiter.

41 «Seine [Fellinis] Figuren sind nie durch ihren «Charakter» definiert, sondern ausschließlich durch ihre Erscheinung. Ich vermeide absichtlich den zu eng gewordenen Begriff «Verhalten», denn die Art, wie die Figuren sich verhalten, ist für unsere Erkenntnis nur eine unter vielen. Wir erfassen sie durch viele andere Zeichen, erkennen sie nicht nur am Gesicht, am Gang [...], sondern vielleicht noch mehr an den eher äußerlichen Zeichen, an der Grenze zwischen Individuum und Welt – wie dem Haar, dem Schnurrbart, der Kleidung [...]» (Bazin 2004, 384f).



Abb. 66: LA STRADA

Alles an Zampanò ist grobschlächting, von der Statur über die Mimik und die Art sich zu bewegen bis hin zu den ledernen Motorradjacken, die er trägt. Er ist getrieben von den einfachsten körperlichen Bedürfnissen, Hunger, Durst und einer aggressiven, ihren Objekten gegenüber indifferenten sexuellen Lust. Seine Fähigkeit, mit anderen zu kommunizieren, ist entsprechend gering. Zampanò spricht kaum und regelt Probleme bevorzugt mittels physischer Gewalt. Er schlägt seine Partnerin – wenn sie bei den Proben seine Anweisungen nicht schnell genug begreift, nicht mit ihm schlafen oder bei einem Diebstahl ihm nicht zur Hand gehen will –, und auch der gewaltsame Tod Mattos folgt letztlich aus der Beschränkung auf die rohe Körperlichkeit, die der kraftakrobatische Akt der Figur vorgibt.

Die Reduktion aufs Körperliche verleiht Zampanò einen Zug ins Tierhafte, der in den Äußerungen der anderen Figuren als bildliche Rede wiederkehrt und so, gestützt auf Aussehen und Verhalten, in den Dialogen verstärkt wird. Matto und Gelsomina verwenden, wenn sie über den Kraftmenschen sprechen, Metaphern aus der Welt der Tiere, so wenn Matto Zampanò in Anspielung auf dessen kommunikatives Unvermögen mit einem Hund vergleicht, der reden möchte, aber nur bellen kann: «Lui e come i cani. [...] vogliono parlare invece abbaiano soltanto.»⁴²

Ausgehend von der artistischen Rollenzuschreibung ist Matto in jeder Hinsicht als Widerpart Zampanòs angelegt. Körper und Bewegungen der Figur wirken im Vergleich zu dessen massiger Physis anmutig und leicht, wie von einem Trapez- und Hochseilartisten zu erwarten. Auch im Ausdruck und kommunikativen Verhalten ist Matto ungleich wendiger: er

42 Weitere Beispiele finden sich zu Beginn der Zirkussequenz, wo Matto dem Direktor mit den Worten «In un circo ci ha bisogno di animali» («In einem Zirkus braucht es Tiere») zum Engagement Zampanòs gratuliert, und in der Szene, in der Matto Gelsomina in ihrem Pritschenwagen besucht («Ma, che puzzo di bestia c'è qui?»/«Wie es hier nach Tier stinkt!») (Übers. M.Chr.).

spricht unentwegt, verfügt über eine gewisse Bildung («ho letto qualche libro»/«Ich habe das ein und andere Buch gelesen»), macht sich Gedanken über Welt und Leben, besitzt Humor und ist in der Lage, empathisch am Schicksal anderer teilzunehmen.

Gelsomina, die dritte und eigentliche Hauptfigur, bewegt sich zwischen den Extremen, die die männlichen Antagonisten setzen, und vereinigt in sich aufgrund der ihr zugeschriebenen Nähe zur Natur, den Tieren und Pflanzen und ihres clownesken Wesens Anteile der beiden gegensätzlichen Figuren. Eingebettet in eine lichte Meer- und Dünenlandschaft, zeigt die Anfangssequenz sie in einer primordialen Einheit mit der Natur und ihren Elementen. Obwohl sie durch die Ankunft Zampanòs und die Nachricht vom Tod Rosas, die die Narration in Gang bringen, aus diesem quasi-paradiesischen Zustand herausgerissen wird, behält sie eine auffällige Affinität zur Welt der Tiere und Pflanzen und den Verlängerungen, die diese in Gestalt von Kindern und Verrückten in den Bereich des Humanen hinein erfährt.⁴³ In einer Szene pflanzt sie unterwegs Tomatenkerne, die sie am Wegrand gefunden hat – obwohl sie die Ernte nie wird einfahren können –, während sie in anderen, selbst noch ein halbes Kind, mit Kindern spielt. Zudem tauchen im Umfeld Gelsominas im Lauf der Reise immer wieder wie aus dem Nichts Tiere auf: das herrenlose Pferd in der nächtlichen Szene, in der Zampanò sie für eine andere Frau hat sitzen lassen (Abb. 67), der Esel, der sie am ersten Morgen auf dem Zirkusgelände weckt (Abb. 68), oder die Käferchen, mit denen sie am Straßenrand spielt, nachdem sie von Zampanò weggelaufen ist. Keine dieser kurzen Erscheinungen übernimmt im Fortgang der Erzählung eine weiterführende Funktion – die Tiere verschwinden jeweils genauso schnell, wie sie aufgetaucht sind –, als topisch wiederkehrende Elemente untermauern sie jedoch die für die Figur konstitutive Nähe zur Natur, die sie mit dem seinerseits tierhaften Zampanò verbindet.

Gleichzeitig wird Gelsomina, obwohl sie ursprünglich nicht aus dem Zirkus stammt, mit clownesken Zügen ausgestattet, die sich an einer Reihe körperlicher und motorischer Eigenschaften festmachen, die Peter Wuss in seiner Analyse von Fellinis 8 ½ unter dem Begriff des «spielerischen Gestus» (1990, 106) gefasst hat. Wuss beschreibt damit die «leichte Art der Figuren, sich im Leben zu bewegen» (ibid., 88), die sich unter anderem da-

43 Wie im Fall Zampanòs werden die Zuschreibungen, die über das Verhalten der Figur oder deren topographische Verortung vorgenommen werden, über die Dialoge gefestigt. Ungeachtet ihrer sonstigen Differenzen sprechen beide, Matto und Zampanò, von Gelsomina in vegetalen Metaphern: «Sei sicura di essere una donna? Sembri un carciofo» (Matto: «Bist du denn sicher, dass du eine Frau bist. Mir siehst du eher nach einer Artischocke aus»); «Che spirito di patate che c'hai» (Zampanò: «Was hast du nur für einen Kartoffelkopf»; Übers. M.Chr.).



Abb. 67–68: LA STRADA

rin bemerkbar macht, dass die Akteure unvermittelt in nicht-operationelle Bewegungen ausbrechen und in Mimik und Gestik eine überschießende motorische Energie entwickeln.

Bei Gelsomina schlägt dieser «spielerische Gestus» in einer Szene zu Anfang der Reise durch: Sie hat für sich und Zampanò eine Suppe ge-

kocht, die offenbar missraten ist. Zampanò isst sie trotzdem, getrieben von den biologischen Bedürfnissen, die ihn prägen. Gelsomina dagegen fängt an, ihren Körper sachte hin und her zu wiegen. Die Mimik fällt mit in die spielerischen Bewegungen ein; Gelsomina blickt bald versonnen vor sich hin, bald in unbestimmte Ferne, der Mund verzieht sich abwechselnd zu einem vorsichtigen Lachen und einem Ausdruck kindlichen Ärgers. Währenddessen schüttet sie die ungenießbare Suppe heimlich Löffel für Löffel weg. Durch die überbordende mimische und gestische Agilität der Figur wächst sich der unscheinbare Vorgang zu einem komödiantischen Akt aus. Die kurze pantomimische Einlage ist zwar noch keine ausgearbeitete, manegenreife Nummer, sie etabliert jedoch losgelöst von den performativen Routinen und Schauplätzen Gelsomina vorab als clowneske Figur, die sich wie Chaplins Tramp in *THE CIRCUS* dem komischen Rollenmuster entsprechend verhält, schon bevor sie im Fortgang der Handlung in den institutionellen Rahmen und Programmkontext eingebunden wird. Gelsomina vertritt genau wie der Tramp und Matto die anarchische Spielform der Clownerie, den August, der sich in einer Mischung aus Naivität, Eigensinn und Trotz gegen die widrigen Umstände und die Beschränkungen zur Wehr setzt, die ihm der Weißclown oder eine andere autoritäre Instanz als notorischer Widerpart auferlegen.⁴⁴

Während Matto und Zampanò beide von Anfang an Artisten sind und als Figuren über den jeweiligen Rollentyp konstruiert werden, findet Gelsomina umgekehrt erst im Lauf des Films den zu ihr passenden. Der Effekt ist allerdings der gleiche; die Differenz zwischen Person und Rollenzuschreibung wird eingezogen und das sujeteigene Inventar existenzialisiert. «Not only», so Millicent Marcus, «do all three remain *in character*, they practically remain in costume, wearing toned-down versions of their theatrical garb throughout the film, as if their stage personas were simply heightened expressions of their unmasked selves» (1986, 152).

Parallel zur Existenzialisierung des Rolleninventars, auf dem die Figuren aufbauen, wird deren Beziehung in *LA STRADA* dem herkömmlichen Zirkusmelodram und seinen stereotypen Verlaufsformen gegenüber nach-

44 Zum Antagonismus der beiden Clownstypen und Gelsomina als (weiblichem) August vgl. das Kapitel «Transgression des Alltags» und Fellini, «Un viaggio nell'ombra». In: ders. (1970, 37 und 40), dt. (1974, 158f und 164f). Gelsomina und der Tramp sind wie ihre Darsteller Masina und Chaplin immer wieder miteinander verglichen worden. «It has long been», so Peter Bondanella, «a critical commonplace in the literature on Fellini to emphasize how for Fellini, Giulietta Masina embodies a particular combination of mannerisms, facial expressions, and gestures reminiscent of Charlie Chaplin» (1992, 16). Neben Chaplins Tramp ist, wie Bondanella nachweist, allerdings auch die von dem amerikanischen Comic-Zeichner Frederick Burr Opper geschaffene Gestalt des Happy Hooligan in die Figur Gelsominas eingegangen – zur deren Genealogie vgl. Bondanella (ibid., 14ff).

haltig entdramatisiert. Das Verhalten der Protagonisten ist vielfach weder psychologisch noch durch den Gang der Ereignisse ausreichend motiviert. Warum kehrt Zampanò zur Familie seiner alten Partnerin zurück und sucht sich gerade dort eine neue, obwohl er möglicherweise mitschuldig an Rosas Tod ist? Und woher rührt der Konflikt mit Matto? Diese für die Motivation der Figuren wichtigen Fragen bleiben unbeantwortet, weil die *backstory* der Akteure dem Zuschauer weitgehend vorenthalten wird. Gleichzeitig bleiben deren Handlungen meistens ohne die im Rahmen einschlägiger Genrekonventionen erwartbaren Folgen. Zampanò wird für das an Matto begangene Verbrechen nie zur Rechenschaft gezogen, und Gelsomina verlässt ihn nicht, obwohl er allen Grund dazu gibt und sich ihr an den unterschiedlichen Stationen ihrer Reise mehrfach andere Optionen auftun. Das Angebot, beim Zirkus oder im Kloster zu bleiben, lehnt sie ab. Auch Matto aktiviert nicht das Potenzial dramatischer Verwicklungen, das die Zirkusmelodramen aus der Figur des konkurrierenden *love interest* und der ergebnisoffenen Paarbildung üblicherweise ziehen. Das Verhältnis der Protagonisten bleibt daher im wesentlichen konstant, und auch die einzelnen Figuren durchlaufen keine sie tiefgreifend verändernde Entwicklung.

Der Grund dafür liegt im besonderen Verhältnis, in dem Raum und Zeit als strukturierende Prinzipien der Erzählung zueinander stehen. Die Zeit spielt, wie bereits André Bazin (2000) beobachtet hat, in diesem Fall eine untergeordnete Rolle: «Dans LA STRADA», so Bazin,

le temps existe seulement comme milieu amorphe des accidents qui modifie, sans nécessité externe, le destin des héros. Les événements n'y «arrivent» pas, ils y tombent, ou ils en surgissent, c'est-à-dire toujours selon une gravitation verticale et non point pour obéir aux lois d'une causalité horizontale.

(338)⁴⁵

Statt über die Zeit und kausal verknüpfte Ereignisfolgen ist die Narration, worauf Bazins Wahl der Begriffe «gravitation verticale» und «causalité horizontale» hindeutet, stärker über räumliche Bezüge organisiert. Ausgehend von den Bewegungsvektoren und -formen, die die künstlerische Performance der einzelnen Figuren vorgibt, wird in LA STRADA ein symbolischer Raum aufgebaut, den ein komplexes System gleich gerichteter Kamerabewegungen, Blickmuster und Handlungsabläufe festigt. Diese Erzählweise folgt, dem Vorrang räumlicher Parameter entsprechend, einem Prinzip der

45 «In LA STRADA wie in IL BIDONE existiert die Zeit lediglich als amorphes Milieu der Zufälle, die das Geschick der Helden ohne äußere Notwendigkeit verändern. Die Ereignisse «erfolgen» nicht, sie fallen wie vom Himmel oder tauchen wie aus dem Erdboden auf, also stets gemäß einer vertikalen Schwerkraft, nicht gemäß den Gesetzen einer horizontalen Kausalität» (Bazin 2004, 381).

Schichtung bedeutungskonstituierender Elemente auf unterschiedlichen filmästhetischen Ebenen.

So ist die Figur Zampanò fest in sich überlagernde kreisförmige Strukturen eingebunden – angefangen bei der Kette, die sich als Requisit der kraftakrobatischen Performance um die Brust spannt (Abb. 66). Während er bei seinem ersten Auftritt dem (diegetischen) Publikum die Nummer ankündigt, schreitet Zampanò den Ring der Zuschauer, die sich um ihn versammelt haben, vollständig ab. Die Kamera nimmt die Kreisbewegung auf und vollzieht sie in einer 360-Grad-Drehung nach (Abb. 69–74). Obwohl die artistische Leistung Zampanòs darin besteht, Fesseln zu sprengen, bleibt er als Akteur in den zyklischen Strukturen gefangen, die die Szene auf unterschiedlichen Ebenen – Ausstattung, Kamera- und Figurenbewegungen – etabliert. Der erste Teil des Films setzt sich aus drei Handlungssequenzen zusammen, die sich unter dem Diktat von Zampanòs körperlichen Primärbedürfnissen fast identisch wiederholen. Er führt jeweils erst seine Nummer vor, isst dann und befriedigt, nachdem Hunger und Durst gestillt sind, seinen sexuellen Appetit. Das einzige, was sich ändert, sind der Ort und das Objekt der Lust. Gelsomina, die er in der ersten Sequenz zwingt, auf der Pritsche des Motorrads mit ihm zu schlafen, wird in der zweiten – nach dem Besuch in einer Taverne – von einer Prostituierten und in der letzten während der Hochzeitsfeier auf einem Gutshof durch die alleinstehende Bäuerin abgelöst. Wie die Abfolge dieser drei Sequenzen auf der Ebene der Mikrostruktur wird die Geschichte Zampanòs insgesamt von zyklisch sich wiederholenden Verlaufsformen beherrscht; Gelsomina ist nach Rosa bereits die zweite Partnerin aus der gleichen Familie, die die gemeinsam unternommene Reise nicht überlebt. All diese zirkulären Elemente gehen für sich genommen nur un- oder halbbewusst in die Filmwahrnehmung ein, verdichten sich jedoch durch die Rekurrenz zu einem bedeutungstragenden Muster.

Während Zampanò bei seinen kreisförmigen Bewegungen in der Horizontale verbleibt, eröffnet sein Antagonist in einer Reihe aufsteigender Bewegungen eine zweite, vertikale Erzählachse. Die erste Szene, in der Matto auftritt, zeigt ihn als Luftakrobaten hoch über den Köpfen des (diegetischen) Publikums auf einem Seil balancierend, das unter freiem Himmel über den Vorplatz einer Kirche gespannt ist. Die Nummer wird durch einen Vertikalschwenk eingeleitet (Abb. 75–76), der gegenüber der 360-Grad-Bewegung, die Zampanòs Auftritt in der Horizontale begleitet, kameratechnisch die Neuausrichtung der Erzählachse markiert (Abb. 69–74). Gleichzeitig wird durch die Engelsflügel, die auf dem Rücken von Mattos Kostüm befestigt sind, die von Figur und Kamera getragene Aufwärtsbewegung metaphorisch in die himmlische Sphäre verlängert, die

sich steil untersichtig betrachtet als endloser Raum und erweiterter Deutungskontext über dem Hochseilakrobaten auftut.

Entlang der gegenläufigen Achsen, auf denen die beiden Figuren sich als Artisten bewegen, wird das räumliche Bezugssystem der Erzählung reorganisiert und gegenüber den im vorangegangenen Kapitel besprochenen Zirkusfilmen semantisch neu besetzt. Die (soziotopographische) Unterscheidung von Innen und Außen, Rand und Zentrum, über die Sjöström und Bergman den Zirkus und sein Personal verorten, tritt zusammen mit den gesellschaftlichen Kategorien, die in *HE WHO GETS SLAPPED* und vor allem in *GYCKLARNAS AFTON* die Modellbildung bestimmen, in den Hintergrund. In *LA STRADA* herrscht, wie von Millicent Marcus bemerkt wurde, eine «total absence of concrete spatial and temporal markers to root the story» (1986, 148f), sei es in einem sozialen oder historischen Umfeld. An sämtlichen Stationen, die die Figuren im Lauf der Reise passieren, sind die üblichen gesellschaftlichen Beziehungen, Abstufungen und Konventionen vorübergehend oder dauerhaft außer Kraft gesetzt. Die Taverne, das Kloster, das Dorf, in dem eine Prozession zu Ehren des örtlichen Heiligen abgehalten, und der Bauernhof, auf dem ein Hochzeitsfest gefeiert wird, sind alles – ähnlich wie der Zirkus – heterotope, aus dem sozialen Kontinuum des Alltagslebens ausgegliederte Gegenwelten in dem von Foucault beschriebenen Sinn. Den einzigen «realen», namentlich genannten und kartographisch identifizierbaren Ort – die Stadt Rom – berühren die Figuren nur am Rande. «Wary of arguments for the social determinants of humanity's plight», so Marcus weiter, «Fellini deliberately precludes any such misinterpretations of his inquiry by avoiding the city altogether and routing his journey through small towns, suburbs, and the countryside» (ibid., 149).⁴⁶ Es gibt mit Blick auf den Zirkus in *LA STRADA* kein Innen und Außen mehr, weil die sozialen Konflikte, die in der Marginalisierung seines Personals bei Bergman und Sjöström aufbrechen, in eine andere, kosmologische Dimension überführt werden. In einer vom Kraftakrobaten über den Clown zum Trapez- und Hochseilartisten aufsteigenden Linie decken Fellinis Figuren über ihre zirkensischen Qualitäten eine Stufenleiter der menschlichen Existenz ab, die nach unten zum Subhuman-Animalischen genauso offen ist wie nach oben zum Engelhaften.

46 Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Szene in der Taverne, wo Gelsomina Zampanò zu Beginn der Reise nach seiner Herkunft fragt, dieser jedoch nur allgemeine, weder geographisch noch familiengeschichtlich referenzierbare Angaben macht («[...]di dove siete?»; «Del mio paese»; «Dove siete nati?»; «Da casa di mio padre.»/«Woher kommt Ihr?»; «Aus meinem Dorf.»; «Wo seid Ihr geboren?»; «Im Haus meines Vaters» – Übers. M.Chr.).



Abb. 69–74: LA STRADA

Mit der Verlagerung der Erzählachse in die Vertikale wandeln sich in LA STRADA der Status und die Funktion, die der Clown – wie in GYCKLARNAS AFTON und HE WHO GETS SLAPPED – als Leitfigur der Modellbildung übernimmt. Bei Bergman und Sjöström ist er das archetypische Opfer einer Gesellschaft, die sich über die Ausgrenzung, Marginalisierung und Demütigung derer stabilisiert, die sie als nicht zugehörig wahrnimmt. In der Rolle des verlachten Außenseiters legt der Clown stellvertretend jene sozialen Mechanismen und ihre latente Gewalttätigkeit offen. Dabei entfällt das Moment der Komik, weil der Kampf gegen die normsetzende Autorität, aus dem es resultiert, angesichts übermächtiger Gesellschaftsstrukturen von vornherein verloren scheint. Bergmans und Sjöströms Clowns sind daher ohnmächtig leidende, tragische Figuren. Dagegen gewinnt der Clown in LA STRADA das rollentypische Element der komödiantischen Selbstermächtigung zurück, mit der er sich angesichts widriger Umstände behauptet. Matto und Gelsomina erheben sich als clowneske Figuren



Abb. 75–76: LA STRADA

über die rohe Körperlichkeit Zampanòs und die Beschränkungen, die von ihr ausgehen – Matto, indem er sich permanent über den Kraftakrobaten lustig macht, und Gelsomina, eher nonverbal, durch ihren spielerischen Gestus, die überschießende motorische und gestische Energie.

Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang Mattos und Gelsominas Musikalität – ein Attribut, mit dem Clowns im Zirkus häufig versehen sind. Die Musik verlängert zum einen in diegetisierter Form von den Akteuren ausgehend deren spielerischen Gestus ins Akustische, trägt also zur Figurenkonstruktion bei. Gleichzeitig wird sie eingesetzt, um Beziehungen *zwischen* den Figuren herzustellen und zu modellieren. Beides lässt sich besonders deutlich an dem berühmten, von Nino Rota komponierten Titelmotiv und den wechselnden Bindungen ablesen, die es im Lauf des Films eingeht.⁴⁷ Es taucht – nach den Titeln – erstmals in der

47 Vgl. dazu die ausführliche musikdramaturgische Analyse bei Peter Rabenalt (2005, 98–118), ebenso Bondanella (1992, 111f).

auf dem Bauernhof spielenden Hochzeitssequenz auf, und zwar als eine sich unvermittelt einstellende musikalische Erinnerung Gelsominas an eine vergangene Episode, in der sie die Melodie durch das offene Fenster eines Hauses gehört hat («Ve la ricordate, come era bello, Zampanò? Quel giorno, sotto la pioggia, da quella finestra?»/ «Erinnert Ihr euch, Zamp-ono, wie schön es klang? An jenem Tag, im Regen, aus jenem Fenster»). Die entsprechende Szene ist im fertigen Film – anders als im Drehbuch – jedoch nicht enthalten, so dass der Eindruck entsteht, das Lied gehöre immer schon zu Gelsomina und komme gleichsam aus ihrem Innern. Sie summt es ohne erkennbaren Anlass und fängt, von ihm beschwingt, an zu tanzen. Mit der Melodie ist für sie offenkundig eine Erfahrung von Glück assoziiert, die deutlich absticht von der eher sinistren Situation, in der sie sich befindet. Zampanò hat sie gerade ein weiteres Mal betrogen und probiert, ohne die affektive Bindung Gelsominas an die Melodie und die von ihr heraufbeschworenen Erinnerungen im geringsten zu teilen, die abgelegten Kleider des verstorbenen Bauern an, die er von dessen Witwe als Gegenleistung für eine sexuelle Gefälligkeit erhalten hat.

Die Melodie kehrt wieder in der Zirkussequenz, wo Matto sie auf seiner Geige spielt, und zwar ohne dass sich die beiden Figuren zuvor musikalisch ausgetauscht haben. Eingeführt als akustischer Träger einer Sehnsucht Gelsominas, die sie von Zampanò wegführt, fungiert das Titelmotiv in dieser zweiten Sequenz als Ausdruck einer vorgegebenen, keiner eigenen dramatischen Begründung und Entwicklung bedürftigen Nähe zum zweiten männlichen Protagonisten und verbindet das anfangs diffuse Verlangen mit dessen Figur.⁴⁸ Von ihm wandert die Melodie zurück zu Gelsomina. Sie spielt sie noch einmal in der Sequenz, in der sie mit Zampanò im Kloster Station macht, diesmal auf einer Trompete, und rührt damit die ihr zuhörenden Nonnen. Wie Matto beherrscht Gelsomina bei der dritten, diegetisch verankerten Wiederholung ein musikalisches Instrument – die Trompete –, ohne dass der Zuschauer erfährt, wie sie es so weit gebracht hat; sie kann es einfach, genauso wie ihr die Melodie in der ersten Sequenz unvermittelt zugeflogen ist.

Die Musik erfüllt mehrere narrative Funktionen gleichzeitig. Das Titelmotiv, das in diegetisierter Form als Lied von Gelsomina zu Matto und wieder zurück wandert, schafft in der für den Film typischen entdramatisierten Erzählweise eine immaterielle, entkörperlichte und entsexualisier-

48 Bondanella (1992) übergeht die Sequenz auf dem Bauernhof, in der das Motiv zum ersten Mal auftaucht, und schreibt es deshalb – fälschlicherweise – einseitig Matto zu, von dem es in zweiter Instanz auf Gelsomina übergehe («[...] what is traditionally known as Gelsomina's theme begins more precisely as the Fool's theme», 111).

te Verbindung zwischen beiden.⁴⁹ Durch die Wiederaufnahme des Motivs im Rahmen einer Manegenperformance von Matto wird die Musik mit der Clownerie assoziiert. Auf diese Weise trägt sie wiederum dazu bei, Gelsomina als clowneske Figur zu charakterisieren und sie zusammen mit Matto, dem anderen Clown, von Zampanò abzusetzen. Dieser ist nämlich als durch und durch amusikalische Figur angelegt. Er spielt kein Instrument und kann – ein weiterer Beleg für seine beschränkten kommunikativen Fertigkeiten – auch nicht singen. Vor allem aber steht die Figur Zampanòs in einem konfliktuösen, von Abwehr und Unverständnis geprägten Verhältnis zum musikalischen Hauptmotiv und seinen diegetisierten Erscheinungsformen. Als Gelsomina ihm die Melodie nach dem Hochzeitsfest zum ersten Mal vorsingt, hört Zampanò, ganz mit sich selbst und seinen neuen Kleidern beschäftigt, überhaupt nicht zu; auch auf Gelsominas Bemerkung, sie würde gerne lernen, Trompete zu spielen, geht er nicht ein. In der zweiten, der Zirkussequenz, wo Gelsomina gerührt mitverfolgt, wie Matto das gleiche Lied auf der Geige spielt, ist es Zampanò, der sie wegzerzt und so den kurzen Augenblick der Ruhe und des Glücks zerstört. Wenn Gelsomina schließlich in der letzten der drei Sequenzen das Lied auf der Trompete wiederholt, wendet Zampanò sich unwillig ab und reagiert, statt sich wie die anderen anrühren zu lassen, mit einem Ausbruch roher Gewalt, der bezeichnend ist für die der Figur eigene sensorische Depravation: Er fängt mit einem Beil an blindwütig Holz klein zu hauen.

Neben dem spielerischen Gestus, der überschießenden motorischen Energie, der Leichtigkeit und dem Witz ist also auch die Musikalität ein Element, das den clownesken Figuren des Films in dessen vertikalisiertem Kosmos Auftrieb verleiht gegenüber Zampanò und seiner schwerfälligen, aufs Biologische beschränkten Körperlichkeit – daher auch die ungewöhnliche Verquickung von Clownerie und Luftakrobatik in der Gestalt Mattos; die beiden gegenläufigen Spielarten zirkensischer Transgressivität verbinden sich im Zuge der Modellbildung, die der Film von den sujeteigenen Rollenmustern ausgehend betreibt, zu einer durchgängigen kosmologischen Aufwärtsbewegung.

In einem Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit wirkt diese modellhafte kosmologische Weitung in *LA STRADA* auf die Inszenierung des Zirkus zurück. Für die Schlüsselszene des Films wird die Handlung – ähnlich wie für die abschließende Auflösung des dramatischen Konflikts in den Unterhaltungsfilmen – an die sujettypischen performativen Räume zurückgebunden. Wenn Matto Gelsomina mittels der berühmten Steinparabel den

49 Rabenalt spricht von einem über die Musik vermittelten «spirituellen Charakter» der Figurenbeziehung (2005, 109).

kosmologischen Bau der Welt vor Augen führt, in dem vom einfachsten Steinchen bis zu den Sternen alles seinen Platz und Sinn hat, und er Gelsominas Beziehung zu Zampanò in diesen übergreifenden kosmologischen Zweckverband einordnet, geschieht dies in der Manege, dem traditionellen Schauplatz ultimativ gesteigerter narrativer und semantischer Dichte. Es gibt in der betreffenden Szene jedoch weder ein Publikum noch ein laufendes Programm. Die letzte Vorstellung ist längst vorbei. Das Zelt, die Manegenumrandung und die Zuschauerränge, sämtliche Strukturen, die normalerweise für eine räumliche Begrenzung der Transgressionen sorgen, sind fast vollständig abgebaut. Zirkus und Manege öffnen sich dadurch räumlich zur Welt, auf die hin die Narration sie modellhaft entgrenzt. Gleichzeitig wird die milieutypische sinnliche Dichte zugunsten der metaphorischen Bedeutung auf das erforderliche Mindestmaß zurückgeschraubt.

Dieser inszenatorische Reduktionismus macht sich auch beim Umgang mit dem Nummernrepertoire und dessen kinematographischer Umsetzung geltend. Die Bandbreite des Programmangebots ist auf die wenigen Darbietungen begrenzt, die für die Modellbildung unerlässlich sind. Die gezielte Ausdünnung des Repertoires wird dadurch verstärkt, dass alle Hauptfiguren nomadisierende Artisten ohne feste Milieubindung sind. Bei den wenigen Nummern, die im Film zu sehen sind, wird auf das weitgehend konventionalisierte Set von Einstellungen und Montagetechniken verzichtet, mit Hilfe derer die Unterhaltungsfilm die künstlerische Performance der Hauptfiguren üblicherweise spektakularisieren; der Schauwert der Nummern ist jeweils der modellbildenden Funktion untergeordnet. Selbst die gängigen Techniken der ungleichen Verteilung figurenbezogener Wissensbestände zwischen Zirkus- und Kinopublikum, durch die in den stereotypengeleiteten Erzählungen Spannung erzeugt und eine empathische Teilhabe am Schicksal der Akteure mobilisiert wird, kommen in *LA STRADA* nicht zum Tragen. Gestützt auf die beschriebene Entdifferenzierung von Person und Rollenmuster, erhalten dadurch die Figuren ebenso wie ihre Nummern einen stark emblematischen, entindividualisierten Charakter.⁵⁰

Der Tod von Matto und Gelsomina zerstört zwar die Dreiecksbeziehung der Figuren, nicht jedoch die zeitlose kosmologische Ordnung, die sie auf Grund ihrer unterschiedlichen zirkensischen Eigenschaften verkörpern. Insofern kann, was in den Unterhaltungsfilmen undenkbar scheint, weil sie auf die abschließende Begrenzung jeder Art, zumal moralischer Transgressivität angelegt sind, Zampanòs Verbrechen in *LA STRADA* straflos bleiben; es stört nicht nachhaltig den Bezugsrahmen, in dem die Narration sich be-

50 Siehe dazu Bondanella (1992, 104) und Marcus (1986, 156).



Abb. 77–79:
LA STRADA

wegt. Die für die Erzählung konstitutive Vertikalachse wird zum Ende des Films restituiert, und zwar durch die Musik, die als immaterielles Element die mit ihr assoziierten, mittlerweile jedoch ums Leben gekommenen clownesken Figuren Matto und Gelsomina vertritt. In einer der letzten Sequenzen – seit der Trennung von Gelsomina sind rund fünf Jahre vergangen, wie sich herausstellt – hört Zampanò die vertraute Melodie, die ihm Gelsomina auf dem Bauernhof vorgesungen hatte und die von ihr zu Matto und wieder zurück gewandert war. Er kann ihre Quelle zunächst nicht ausmachen, findet sie jedoch in Gestalt einer Frau, die das Lied beim Aufhängen der Wäsche singt. Durch sie erfährt Zampanò von Gelsominas Tod.

Den Kontrapunkt zur Wiederkehr des Titelmotivs, das an die clownesken Figuren erinnert, bildet die fünfte und letzte Wiederholung von Zampanòs Kraftakt unmittelbar im Anschluss daran. Noch einmal schreitet er, diesmal in einem anderen, am Meer gelegenen Zirkus, den Kreis der Zuschauer ab, und wie in der ersten Sequenz, in der er mit der Nummer auftritt, bekräftigt ein 360-Grad-Schwenk im Zusammenspiel mit der Bewegung der Figur deren Einbindung in die Horizontale und sich zyklisch wiederholende Prozesse. Erst in den beiden letzten Sequenzen des Films wird diese Bindung kurzzeitig aufgebrochen: Zampanò sitzt einsam am Strand, niedergeschlagen und verzweifelt ob der Nachricht von Gelsominas Tod. Unvermittelt hebt er seinen Blick langsam zu den Sternen (Abb. 77) – eine Geste, die bis dahin dem Blick- und Bewegungsmuster der clownesken Figuren vorbehalten war (s. Matto in der oben besprochenen Schlüsselsequenz – Abb. 78) und zu den Mitteln zählt, durch die in *LA STRADA* mit dem oberen Off jenseits des Bildkaders der kosmologische Bezugsrahmen aktiviert wird.⁵¹ Über den Blick hoch in den gestirnten Himmel scheint Zampanò – endlich – etwas aufzugehen. Was genau, wird allerdings nicht klar. Der Zuschauer bekommt nur die äußeren Folgen dieser sich plötzlich einstellenden Einsicht zu sehen: Zampanò, eine bis dahin emotional extrem karge Figur, bricht in Tränen aus und sinkt zusammen. Die Kamera entfernt sich in einer Kran- und Dollyfahrt kombinierenden Aufwärtsbewegung, während er lang hingestreckt im Sand liegen bleibt (Abb. 79). Gleichzeitig setzt langsam anschwellend die Titelmelodie ein. Wie die einschlägigen Blick- und Bewegungsmuster geht also auch das mit Gelsomina und Matto verbundene musikalische Motiv, gleichsam aus einer transzendenten Sphäre jenseits der diegetischen Welt kommend, am Ende auf Zampanò über.

Die Schlussequenz ist aufgrund der überraschenden Wandlung, die Zampanò als Antagonist erfährt, zum Mittelpunkt der heftigen Kontrover-

51 Zur Aktivierung des Offs als Erzähltechnik vgl. van der Kooij (1999).

se geworden, die sich um die Deutung des Films dreht. Dass am Ende auch die Figur gestisch in die Vertikale ausbricht, die zuvor am hartnäckigsten mit der Horizontale assoziiert war, der plötzliche Gefühlsausbruch, die Tränen und die Empathie, die sich zusammen mit der Wiederkehr des musikalischen Titelmotivs beim Zuschauer unwillkürlich demjenigen Akteur gegenüber mobilisiert, der sie bis dahin am wenigsten verdiente, hat eine Reihe religiös gefärbter Lesarten inspiriert. Donald Costello sieht in der abschließenden Wendung der Figur eine Art Erweckungserlebnis, im Sinne der christlichen Konzepte der «apotheosis, of beginning, [and] sacramental birth» (1983, 30). Etwas zurückhaltender, aber ähnlich nah an der religiösen Terminologie formuliert Marcus: «In the final scene on the beach, Zampanò finally looks up at the stars to complete his own itinerary from pure physicality to spiritual understanding, and perhaps even to grace. He has definitively burst the chains of his fleshly confinement in a belated sharing of Gelsomina's illumination» (1986, 159). Auch Guido Aristarco, der Herausgeber der marxistischen Filmzeitschrift *Cinema Nuovo*, unterstellt, wenn er Fellini vorwirft, in *LA STRADA* mit der Tradition des sozial engagierten Neorealismus zu brechen, dem Film eine, freilich negativ valorisierte religiöse Lesart:

Along with some of our gifted writers (and Fellini is beyond doubt a gifted director), he has gathered up and jealously preserved the subtlest poisons of that prewar literature; he carries on the tradition of the poetry of the solitary man, a poetry in which each story, instead of being reflected, lived within the reality of the narrative, is, through a process of individualization, reabsorbed into itself and nullified as an historical entity only to be converted into a symbolic diagram, a legend, a myth. [...] in Fellini we do not have the sense of our actual experiences. Somehow he seems to stop at the «evangelism» [...].⁵²

Nach all diesen Lesarten zu schließen, zielt die für die Erzähltopographie konstitutive Vertikalachse auf eine letztlich religiös kodierte Transzendenzerfahrung. Das würde zu Fred van der Kooijs Beobachtung passen, wonach die Senkrechte als Erzählachse im Film – wie in der Malerei – kunst- und religionsgeschichtlich weitgehend auf eine «obsolet gewordene Semantik des Himmelreiches festgelegt» ist: «Die Vertikale», so van

52 Zitiert nach der englischen Fassung, erschienen in *Film Culture* 1 no. 2/1955, 30f und wiederabgedruckt in Bondanella/Gieri (1991, 204f). Aristarcos Artikel ist Teil einer historischen Debatte, die *LA STRADA* Mitte der 50er Jahre um Fellinis Verhältnis zum Neorealismus ausgelöst hat. Dass die katholische Kirche Italiens den Film als Ausdruck einer neuen Spiritualität begrüßte, hat nach Fellinis eigenen Worten wesentlich zur Schärfe der vor allem von Seiten der Kritiker ideologisch motivierten Auseinandersetzung beigetragen – vgl. dazu Bondanella (1992, 101ff); Marcus (1986, 144ff); die Quellensammlung bei Bondanella/Gieri (1991, 197f).

der Kooij, «wurde und wird geprägt durch eine religiös inspirierte Ikonographie. [...] Sie] stellt [...] so etwas wie eine übersinnliche Besatzungszone dar» (1999, 118f).

Entlang der Vertikalachse finden sich in *LA STRADA* tatsächlich eine Reihe von Versatzstücken aus der religiösen (Bild-)Tradition. Gelsomina wird in einer Szene durch einen sie im Hintergrund umrahmenden Schriftzug – «Madonna immacolata» – dezent in die Nähe Marias gerückt. Mattos erster Auftritt ist in ein religiöses Fest eingebettet. Die erste Einstellung der Sequenz, die ihn auf dem hohen Seil über dem Vorplatz der Kirche zeigt, ist durch einen *match cut*⁵³ an eine Innenaufnahme des Sakralbaus angeschlossen, in dem die Kamera vom Kirchenschiff hoch in die Kuppel schwenkt, so dass die akrobatische Transgression des Alltags das religiöse Streben nach Transzendenz in der Vertikalachse nahtlos fortzusetzen scheint. Matto ist zudem als Hochseilartist mit klassischen ikonographischen Attributen eines Engels ausgestattet – den Flügeln – und übernimmt nach Bondanellas Lesart eine ähnliche Funktion, wie sie den himmlischen Wesen als Boten traditionell zugeschrieben wird, wenn er Gelsomina in der Schlüsselszene des Films ihre Bestimmung «offenbart»:

The religious associations that began with the portrayal of Gelsomina as a Madonna or Virgin figure are taken up by the Fool's initial characterization as an angel, the heavenly figure traditionally linked to the delivery of special messages from the other world, as in the case of Gabriel and the Virgin Mary. [...] the Fool seems to serve precisely such a function in Fellini's poetic mythology. (Bondanella 1992, 105)

LA STRADA lässt sich allerdings nicht einseitig auf eine religiöse Lesart festlegen, weil die Figuren und die gesamte Erzähltopographie auf Rollenzuschreibungen aufbauen, die schwach semantisiert und daher notorisch vieldeutig sind. In der Überlagerung der unterschiedlichen kulturellen Zeichensysteme sorgt der Zirkus als narrativ dominanter Code dafür, dass die religiösen Elemente, die in die Erzählung eingehen, in ihrer Bedeutung relativiert werden. Innerhalb des kosmologischen Rahmens, den die Zirkusfiguren aufspannen, lässt *LA STRADA* deshalb eine Vielfalt unterschiedlicher Lesarten zu. Der Film kann, wie Peter Bondanella bemerkt, genauso als «a variant of ›Beauty and the Beast‹» oder im Sinne einer melodramatischen Genrekonvention als Geschichte der Rettung eines moralisch

53 Zur Technik des *match cut* vgl. Beller, «Aspekte der Filmanalyse». In: ders. (1993): «*Match cuts* sind Sonderfälle, bei denen die innersequentielle Schnittkonvention des *continuity-cutting* oder des *match-on-action-cutting* als transsequentieller Übergang genommen wird» (26).

verkommenen Mannes durch die bedingungslose Liebe seiner Partnerin verstanden werden (ibid., 113).⁵⁴

Zur semantischen Offenheit trägt wesentlich bei, dass die Spannung zwischen den gegenläufigen (Erzähl-)Achsen, der Horizontalen und der Vertikalen, nie aufgelöst wird. *LA STRADA* überführt den zeitlosen, kosmologischen Antagonismus in eine räumlich ausgreifende Bewegung und aktiviert zu diesem Zweck – wie *GYCKLARNAS AFTON* – ein weiteres konstitutives Element des Zirkuscodes: den milieutypischen Nomadismus. Fellinis Zirkusfiguren sind ständig und ohne ein festes Ziel unterwegs. Entsprechend offen fällt das Ende des Films aus: Zampanò kommt genauso, wie er nirgendwo herkommt, auch nirgendwo an. Das Schlussbild statuiert in der Gegenbewegung von vertikalisierenden Elementen – der Aufwärtsbewegung der Kamera, der aus einer Quelle jenseits der Diegese einsetzenden Titelmusik – und der auf dem Boden horizontal sich hinstreckenden Figur (Abb. 79) nur den bis zuletzt nicht gelösten kosmologischen Richtungsstreit.

LA STRADA setzt sich mit diesem offenen Ende zum einen von den Genrekonventionen der kinematographischen Reiseerzählungen ab, wie sie sich im Zirkusfilm und den amerikanischen Road Movies der 30er und 40er Jahre finden, wo die Protagonisten nach einer Phase der vorübergehenden Mobilität und gesteigerten (Bewegungs-)Freiheit zum Schluss in eine sedentäre Gesellschaftsordnung reintegriert werden.⁵⁵ Zum anderen löst sich Fellinis Film damit auch von der wesentlich älteren Tradition der religiösen Reiseallegorien, in denen die Wanderer zwischen den Welten am Ende ihrer (Lebens-)Reise in eine spirituelle Heimat zurückkehren und die mit ihren geschlossenen heilsgeschichtlichen Erzählformen auch für das Road Movie und den Zirkusfilm ein über weite Strecken dominantes kulturelles Paradigma gesetzt haben.⁵⁶ Angesichts der unüberwindlichen Horizontalität und Diesseitigkeit bleiben in *LA STRADA* letztlich nur die ›kleinen‹ Transendenzen, die im Zirkus und seinem Programmangebot motivisch zusammenlaufen: die überschießende kinetische Energie der Figuren, die musikalisch induzierte Leichtigkeit ihrer Bewegung, die Mo-

54 Bondanella listet eine ganz Reihe möglicher Deutungen auf, obwohl er selbst eine religiös motivierte bevorzugt – vgl. 112ff. Die Deutungsoffenheit stößt allerdings an ihre Grenzen, wo die Modellfunktion des Zirkus und das transgressive Moment, auf dem sie aufbaut, ausgeklammert wird, wie bei Burke (1996), vgl. u.a. 62: «the roles and illusions acquired in the circus environment make it impossible for the characters to reintegrate with the real world»; es gibt in *LA STRADA* keine ›reale Welt‹ außerhalb des Zirkus.

55 Was den Hang zur abschließenden Begrenzung der sozialen und räumlichen Transgressivität angeht, der sich im Nomadismus der Figuren bemerkbar macht, gibt es trotz der Unterschiede in Setting und Personal offenkundig Parallelen zwischen den frühen Road Movies und dem Zirkusfilm. Zur Genregeschichte des Road Movie vgl. die Einleitung von Steven Cohan und Ina Rae Hark in: dies. (1997, 1–14).

56 Vgl. dazu Christen (1999).

mente clownesker Komik, mit der sie ihrer vielfältigt beschränkten Umwelt begegnen, der Schwerkraft, der Körperlichkeit, dem Stillstand, der Schwäche und in letzter Konsequenz dem Tod, der sich als Drohung dahinter verbirgt.

Wim Wenders: DER HIMMEL ÜBER BERLIN

1987 von Wim Wenders' eigener Firma produziert, verbindet DER HIMMEL ÜBER BERLIN in einer ungewöhnlichen Mischung stereotype Elemente der Zirkusromanze (s. «Überbordende Gefühle, Mesalliancen») mit der Tradition experimenteller Großstadtdarstellungen, die auf die literarische und filmische Avantgarde der 1920er Jahre zurückgeht. In Anlehnung an Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927) und Alfred Döblins modernen Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) fächert der Film ein Panoptikum kleinteiliger Episoden auf, die allein durch den gemeinsamen topographischen Bezug, die Bindung an Berlin, zusammengehalten werden. Quer durch alle sozialen und ethnischen Gruppen erhält das Publikum so Einblick in das Leben einzelner Bewohnerinnen und Bewohner der Stadt. Eingeschnittene Dokumentaraufnahmen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs erweitern die synchrone Häufung der urbanen Episoden diachron in die Tiefe der Geschichte. Die Bilder von alliierten Luftangriffen und deren Folgen zeigen Berlin als Ausgangspunkt und im weiteren Verlauf des Krieges zunehmend Gegenstand jener gewaltsamen historischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts, die in Form einer anhaltenden Ost/West-Teilung der Stadt in die erzählte Gegenwart Ende der 80er Jahre fortwirken.

Berlin wird als Schauplatz, an dem sich die große Weltgeschichte und die vielen kleinen biographischen Episoden durchdringen, von einem zweiten ontologischen Paralleluniversum überwölbt, das von Engeln bewohnt wird – ganz im Sinne der Kopplung vertikalisierter Erzählstrukturen an religiöse Bildbestände und Semantiken, die Fred van der Kooij (1999) beobachtet hat. Anders als die himmlischen Boten der biblischen Überlieferung sind die säkularen Engelsfiguren von Wenders allerdings nicht in der Lage, helfend in das Geschehen einzugreifen.⁵⁷ Sie können durch ihre unsichtbare Anwesenheit den Bewohnern allenfalls gewisse Linderungen verschaffen. Ansonsten beschränkt sich ihre Funktion darauf, als unbeteiligte Beobachter festzuhalten, was in der Stadt geschieht. Eine

57 Zur religiösen Tradition und der Figur des Engels im Film vgl. Kramer (2006, 27ff und 106ff) sowie Urban (2006), die jedoch beide, was die Filmanalyse betrifft, wenig hergeben – im Gegensatz zu Kolker/Beicken (1993), die den HIMMEL ÜBER BERLIN im Kontext der einschlägigen Hollywood-Produktion der 40er Jahre situieren (140ff und 148ff).



Abb. 80–81: DER HIMMEL ÜBER BERLIN

frühe Szene, in der zwei der Engel, Damiel (Bruno Ganz) und Cassiel (Otto Sander) als Protagonisten eingeführt werden, zeigt sie damit beschäftigt, sich aus kleinen Notizheften Betrachtungen vorzulesen, die sie im Lauf der Jahre zusammengetragen haben.

In dieser Eigenschaft, als Chronisten des städtischen Alltags, prägen die Engel die narrative Struktur des Films; der komplette erste Teil ist aus ihrer der Geschichte enthobenen Perspektive erzählt. Ihre Allgegenwart, die sie als Eigenschaft aus dem religiösen Traditionsbestand übernehmen, motiviert die freie Beweglichkeit der Kamera im erzählten Stadtraum, und ihre übernatürlichen perzeptiven Fähigkeiten schließen dem Kinopubli-

kum in Form innerer Monologe die private Gefühls- und Gedankenwelt der Stadtbewohner auf, weshalb Michel Chion von einem «mode radiophonique», einer radiophonen Erzählweise, spricht und den Film mit einem Hörspiel vergleicht.⁵⁸ Da die Engel jedoch selbst nicht handelnd an ihr teilhaben, zerfällt ihnen die im Diesseits angesiedelte Geschichte in eine Fülle einzelner Episoden, die ihnen in einer zeitlichen und emotionalen Äquidistanz alle gleich nah und fern, wichtig und unwichtig sind. Aus der Perspektive der Engel erzählt, fehlt dem Film daher über weite Strecken eine zusammenhängende Plotlinie.

Der eigentümliche Blick der Engel auf die diesseitige Welt ist zusätzlich durch die Reduktion der Farbpalette auf Grauwerte chromatisch markiert; alle aus ihrer Sicht erzählten Sequenzen sind in Schwarzweiß gehalten. Die chromatische Reduktion unterdrückt, wie Christine Noll Brinckmann in ihren Überlegungen zur Funktion der Filmfarben ausführt (2001, 187ff), zum einen gezielt überschießende Bildinformationen; unter Absehung von der farblichen Vielfalt der Welt scheint sich der Blick der Engel schwarzweiß geradewegs auf das Wesentliche zu richten. Zum anderen gleicht der monochrome Bildton die unterschiedlichen Zeitstufen zugeordneten Episoden des Films, die dokumentarischen Aufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg und die Sequenzen aus den 80er Jahren, modal einander an. Schwarzweiß werden Vergangenheit und Gegenwart in eine virtuelle Kopräsenz im Auge eines jenseitigen Zuschauers überführt, der zu allem Irdischen einen gleichbleibenden Abstand wahrt. Die Erzählform wird auf diese Weise entzeitlicht und der Raum, die topographische Bindung, anstelle der Chronologie und Kausalität zum organisierenden Prinzip der Narration. Mit Blick auf deren Anlage lassen sich also drei einander wechselseitig bedingende Elemente unterscheiden: die Vertikalisierung des diegetischen Raums und dessen ontologische Schichtung, die Anbindung der Erzählperspektive an eine zeitlose, der Geschichte entthobene Betrachterinstanz und die nonlineare Reihung oder Häufung erzählökonomisch gleichberechtigter Episoden.

In diesen vertikalisierten Erzählkosmos und seine Dopplung ontologisch distinkter Sphären wird der Zirkus nach gut einem Drittel des Films als Mittler zwischen den Welten, zwischen oben und unten, Menschen und Engeln, Zeit und Ewigkeit eingepasst. Von Beginn an hebt er sich von der seriellen Reihung der Episoden ab. Der Blick, den die erste Einstellung der Sequenz auf das Zirkuszelt eröffnet, geht durch ein Tor, in dem der Film-

58 Siehe Chion (2000, 130). Wegen der Bindung der Erzähl- an die Figurenperspektive der Engel sind diese in der Literatur wiederholt autothematisch als allegorische Figurationen sei es der Kamera (Kramer 2006, 106f), der «directorial position» (Peucker 1995, 141) oder gar des Kinos (Kolker/Beicken 1993, 142f) gedeutet worden.

kader sich doppelt (Abb. 80) – eine Technik, die Christian Metz (1991) als metadiskursives «redoublement» oder Diegetisierung des Dispositivs beschrieben hat, mit deren Hilfe Filme die Aufmerksamkeit auf das doppelt gerahmte Objekt und seine artifizielle Verfassung lenken (77 und 79; dt. Metz 1997, 57ff). Parallel dazu sind aus dem Off spielende Kinder mit den Worten «Und sie lebten glücklich bis an ihr Leben ... [sic!]», einer stereotypen Formel aus dem Bestand der Märchenerzählung, zu vernehmen. Die Kombination von metadiskursiver Rahmung und Voice-off kennzeichnet den Zirkus einleitend als märchenhafte Gegenwelt zum urbanen Kontext, der ihn umgibt. Mit seinem Auftreten beginnt die Reihung der Geschichten aus dem Berliner Alltag, die bis dahin von einer historisch sich im Stadtbild verfestigenden Gewalt und einer latenten Tristesse geprägt sind, ins Poetische und Wunderbare auszublühen.

Durch die Beschränkung des Programmangebots auf einen einzelnen Trapezakt reproduziert der Zirkus in der einschlägigen ersten Sequenz programmatisch den vertikalisierten Erzählkosmos in perspektivisch verjüngtem Maßstab.⁵⁹ Die transgressive Leistung der Trapezakrobatin (Solweig Dommartin), die sich in einem Engelskostüm frei schwebend zwischen den Menschen am Boden und dem sie beobachtenden Engel Damiel hoch oben in der Kuppel bewegt (Abb. 81), nimmt derart in die bipolare Weltordnung des Films eingebunden eine Wendung ins Kosmologische: Der Zirkus ist ein Ort des Aufstiegs, in dem entlang der für den diegetischen Raum maßgeblichen Vertikalachse die ontologische Teilung der Welt ansatzweise überwunden wird und die Menschen sachte schwingend den Engeln so nahe kommen, wie es die Bedingungen erlauben, die ihnen das Leben im Diesseits vorgibt.

Zugleich fungiert der Zirkus als Inbegriff des Irdischen in seiner unauflöselichen Ambiguität und bleibt ihm trotz der aufwärts weisenden Tendenz, die sich in der Performance der Trapezakrobatin bemerkbar macht, in umgekehrter Richtung verhaftet. Kaum hat die Nummer am Trapez begonnen und ist über sie die Artistin Marion neben den Engeln Damiel und Cassiel als weitere Hauptfigur eingeführt, erfährt der Zuschauer, dass der

59 In den zu Wenders Film erschienenen Texten tritt der Zirkus für gewöhnlich gegenüber Berlin und dem Bezug zur deutschen Geschichte in den Hintergrund (vgl. Cook 1991: Caldwell/Rea 1991 und die ansonsten sehr detaillierte und gute Analyse von Kolker/Beicken 1993). Auch Curot geht in seiner Arbeit zur Konstitution des Raums (1994) trotz der zentralen Rolle, die er darin spielt, auf den Zirkus nur am Rand ein. Eine Ausnahme macht Helen Stoddart: «The actual circus in which Marion [die Trapezakrobatin und Protagonistin] may come and go as a narrative presence in the film, yet [...] because the circus, and here especially the trapeze artist, are the central symbolic figures of the film, they are constitutive of the visual language through which other issues are represented» (2000, 178). Ich teile die Einschätzung Stoddarts, nicht jedoch die Schlüsse, die sie daraus zieht – vgl. dazu unten S. 233.

Zirkus bankrott ist und seinen Betrieb einstellen muss. Die notorische Unbeständigkeit und gesteigerte Schicksalsanfälligkeit des Zirkus wird so im ontologisierten Bezugsrahmen von Wenders' Film zum Ausweis einer besonders engen Diesseitsbindung. Allerdings schließt diese dem Ausblühen der Narration ins Märchenhafte und Wunderbare entsprechend eine überschießende Sinnlichkeit mit ein. Der chromatische Modus des Filmbilds wechselt im Lauf der Zirkussequenz zweimal von Schwarzweiß zu Farbe. Es handelt sich dabei jeweils um Szenen, die im Zirkusfilm traditionell eine erhöhte Reizdichte konnotieren: den Auftritt der knapp bekleideten Akrobatin am Trapez (Abb. 82) und das anschließende Ablegen des Kostüms in der eigentlich als Privatbereich tabuisierten Garderobe (Abb. 83). In beiden Fällen werden über den chromatischen Moduswechsel nach einer festen farbdramaturgischen Konvention Räume unterschiedlicher Realitäts- und Zeitstufen voneinander abgesetzt und ist die Farbe in Verbindung mit dem erotisierten Körper der Zirkusartistin an die Vorstellung einer höheren Erfahrungintensität, sinnlichen Dichte und Gegenwärtigkeit gekoppelt.⁶⁰

Während die Narration, solange die Stadt Berlin und ihr zeitloses Paralleluniversum im Zentrum stehen, episodisch strukturiert ist und der Raum das dominante Ordnungsprinzip abgibt, bringt der Zirkus ein zweites, tendenziell gegenläufiges Erzählmodell ins Spiel, das der Love Story. Als Ort gesteigerter Sinnlichkeit aktualisiert der Zirkus in *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* nämlich die einschlägigen narrativen Stereotypen der Zirkusromanze: die Figur der Artistin, die als erotisiertes Objekt des Begehrens den milieufremden Mann dazu bringt, sein bisheriges Leben aufzugeben, und der scheinbar unüberwindliche Standesunterschied, der als leitender Konflikt die Handlung in Gang setzt und an dem die Liebenden sich auf dem Weg zur finalen Paarbildung abarbeiten (s. das Kapitel «Überbordende Gefühle, Mesallianzen»).

Helen Stoddart (2000) bemerkt insofern zu Recht, dass die Figur der Trapezartistin auf ein konventionelles weibliches Rollenmuster festgelegt ist. Weil sie sich aber nicht an den genreeigenen Erzählstereotypen orientiert, sondern an Laura Mulveys Konzept der «Frau als Spektakel», für das der Erzählfluss zugunsten des männlichen Publikums vorübergehend ausgesetzt wird, sieht Stoddart den Zirkus bei Wenders «associated with a profound resistance to classical narrative movement [...]; the possibility of straightforward narrative progression and continuum towards a final end»

60 Siehe dazu Wulff (1999), wo als Beispiele neben *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* Michael Powells und Emeric Pressburgers *A MATTER OF LIFE AND DEATH* (GB 1946) und Andrej Tarkowskij's *STALKER* (UDSSR 1980) genannt sind: «Eine elementare Möglichkeit, Farbmodalitäten als Kennzeichnung zu verwenden, liegt in der *Kontrastierung von Handlungsräumen, deren Realitätsstatus unterschiedlich ist*» (186 – Herv.i.O.).



Abb. 82–83: DER HIMMEL ÜBER BERLIN

werde dadurch «perpetually interrupted and diverted» (182). Tatsächlich geschieht eher das Gegenteil. Denn der Zirkus ist, wie im Kapitel zum Unterhaltungsfilm deutlich wurde, keine bloße Ansammlung von Schauwerten, die der narrativen Integration entgegenstehen, sondern auch ein Fundus mehr oder minder stereotyper dramatischer Verwicklungen. Das Auftreten Marions bringt Damiel dazu, seine überzeitliche Betrachterposition aufzugeben, von der aus das Leben im Diesseits in eine Vielzahl gleichberechtigter Episoden zerfällt, um sich – in seinen Worten – «selber eine Geschichte zu erstreiten». Mit dem Zirkus und der sich abzeichnenden Love Story wird in dem bis dahin episodisch erzählten Film erstmals überhaupt so etwas wie eine «narrative progression» greifbar.

Da der übliche Standesunterschied zwischen den Protagonisten jedoch ins Kosmologische überhöht ist, fehlt eine wichtige Voraussetzung dafür, dass die Liebesgeschichte ihren gewohnten Gang nimmt. Denn der Engel Damiel kann zwar die Zirkusartistin sehen, bleibt aber selbst unsichtbar; die beiden Hauptfiguren sind also gar nicht in der Lage, miteinander in Kontakt zu treten.

In *CITY OF ANGELS* (Brad Silberling, USA 1998), dem amerikanischen Remake von *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*, wird daher schon früh eine direkte Beziehung zwischen den Protagonisten hergestellt und die Doppelung von Großstadtepos und Love Story zugunsten einer geradlinig erzählten Liebesgeschichte aufgegeben. Bezeichnenderweise entfällt in der Hollywood-Version auch der Zirkus als Mittler zwischen den unterschiedlichen ontologischen Sphären. Als Ärztin bewegt sich die weibliche Hauptfigur im Operationssaal zwar ähnlich wie Wenders' Trapezakrobatin in einem liminalen, zwischen Diesseits und Jenseits liegenden Grenzbereich. Doch mit dem Wegfall des ikonographisch und semantisch aufgeladenen Milieus wird die Aufmerksamkeit stärker auf die beiden Figuren als Träger der romantischen Handlung gelenkt.

In *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* verbleibt die Liebesgeschichte dagegen in dem kosmologischen Bezugsrahmen, den der vertikal geteilte diegetische Raum und der Zirkus als dessen mikrokosmische Verdichtung aufspannen. Sie folgt nach außen zwar den einschlägigen Stereotypen, wird aber statt über die Interaktion der Figuren vorrangig über nicht unmittelbar handlungsrelevante Parameter, den Farbmodus, die Verortung der Protagonisten im Raum und ihre Bewegungsvektoren, erzählt. Damiel steigt vom Himmel herab auf die Erde, dreht also die aufwärts weisende Bewegung von Marion, seinem artistischen *love interest*, um; statt die Welt und ihre Beschränkungen in einem Akt körperlicher Levitation zu überwinden, führt seine Transgression geradewegs in sie hinein. Gleichzeitig wechselt die Figur von einem mono- in einen polychromen Bildraum. Casiel trägt Damiel durch den Ostberliner Todesstreifen und verschwindet mit ihm in der Mauer, die als historisch-politische Grenze in einer semantischen Doppelfunktion die Trennlinie zwischen den ontologischen Sphären markiert. Während die Szene vor dem Grenzübertritt schwarzweiß ist, wird das Bild mit der ersten Einstellung, die Damiel auf der anderen Seite zeigt, mit einem Mal bunt. Dieser für die Figur neue Erfahrungsraum ist durch die Vorzugsfarben Rot und Blau geprägt.

In der ersten Sequenz nach der Grenzpassage wird dieses chromatische Schema zunächst in einer Vorder-/Hintergrund-Konstellation umgesetzt: Damiel betrachtet das in einem unnatürlich kräftigen Rot leuchtende Blut an seinen Fingern, das von einer Verletzung stammt, die er sich als

nunmehr sterblicher Mensch zugezogen hat. Währenddessen sind hinter ihm, an der Westseite der Berliner Mauer, die großen blauen Graffitifiguren des französischen Malers Thierry Noir zu sehen. Wenig später wird das Farbschema im Kostüm des Protagonisten aufgenommen: Damiel tauscht sein Engelshabit in einem Trödel Laden gegen eine Jacke ein, die rot-blau gemustert ist.

Wie in Ophüls' *LOLA MONTÈS*⁶¹ sind die Grundtöne Rot und Blau auch in *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* die Signalfarben des Zirkus. In den ersten Farbsequenzen des Films war Marion am Trapez vor den rot-blauen Planen des Zirkuszelt zu sehen gewesen (Abb. 82). Auch in der Garderobenszene, der zweiten farbigen Sequenz, dominieren die beiden Vorzugsfarben (Abb. 83): Bettzeug und Morgenmantel sind in Blau, der nackte Körper der Artistin und ein Teil ihrer Kleider in Rottönen gehalten, der andere, links im Bild, ist rotblau gemustert, ähnlich wie Daniels Jacke. Rot/Blau ist als Farbschema also von Anfang an mit der gesteigerten Sinnlichkeit assoziiert, die der Zirkus und die Trapezakrobatin Marion als Inbegriff des Diesseitigen verkörpern.

Nach Daniels Übertritt in die Welt tauchen daher allenthalben Rot/Blau-Konfigurationen auf: Über den vier roten Masten des halb abgebauten Zirkus wehen blaue Fahnen, ein Freund aus der sich auflösenden Zirkustruppe winkt Marion zum Abschied mit einer roten Mütze aus einem blauen Auto, und als Damiel allein auf dem verlassenen Zirkusplatz sitzt, wird er von zwei Kindern angesprochen, die Jacken in den Farben Rot und Blau tragen. Abgesehen von den «Farbobjekten», in denen sich das chromatische Muster an einzelnen materialen Trägern festmacht – an Kostümen, Bauten oder Figuren –,⁶² ist die komplette Palette des Films in Richtung des bevorzugten Schemas verschoben. Das Umgebungslicht wirkt in den meisten Farbsequenzen leicht bläulich, so dass die Rottöne umso besser zur Geltung kommen, während der im Farbkreis Rot und Blau gegenüberliegende Teil des Spektrums – Grün-Gelb-Orange – zurückgedrängt wird.

Die Farbe erfüllt im Erzählzusammenhang des Films eine doppelte Funktion. Sie schafft über tonale Korrespondenzen eine Bindung zwischen den Protagonisten, ohne dass sie miteinander in Interaktion treten. Gleichzeitig poetisiert sie, vom Zirkus ausgehend, den urbanen Umraum und macht die Beziehung zwischen den Protagonisten als eine kenntlich, die

61 Siehe S. 172f.

62 Als «Farbobjekt» definiert Wulff «Gegenstände [...], die isolierbar sind, von ihrer Umgebung gelöst werden können und als isolierte Gegenstände Träger bestimmter Farben oder Farbkonfigurationen sind. Als Farbobjekte können also neben den Akteuren, die farblich sehr häufig charakterisiert werden, alle anderen Objekte – Kleidungsstücke, Flaggen, Häuser, Vasen und anderes mehr auftreten» (1999, 165).

über die Love Story hinaus für die Stadt als ganze von Belang ist und auf deren ‹grauen› Alltag buchstäblich abfärbt. Das Farbschema verklammert also die beiden Elemente der Narration, das Großstadtepos mit der romantischen Plotlinie.

Dass die Liebesgeschichte trotz der stereotypen, vom Unterhaltungsfilm übernommenen Anteile keine gewöhnliche ist, belegt anschaulich die Art und Weise, wie die obligate Paarbildung abschließend gehandhabt wird. Unmittelbar nachdem die beiden Hauptfiguren sich – kurz vor Ende des Films – zum ersten Mal gesehen und miteinander gesprochen haben, wird ihre Beziehung zum Zeichen dafür, dass die Love Story zu einem erfolgreichen Abschluss gebracht ist, sogleich in eine gemeinsame artistische Performance überführt. Die Schlussequenz zeigt die beiden bei der Probe zu einem neuen Akt. Die Darbietung ist aus der Manege, die als performativer Raum üblicherweise für die Begrenzung der Transgression sorgt, an einen milieufremden Ort, eine Art Tanzsaal verlegt, der anders als das Zirkuszelt nach oben hin offen, also wie der abgebaute Zirkus in LA STRADA räumlich entgrenzt ist (Abb. 84). Der Trapezakt, mit dem Marion eingeführt wurde, ist durch eine Vertikalseilnummer ersetzt, die über das Seil als von oben nach unten durchlaufendes graphisches Element noch deutlicher als die erste Nummer die Senkrechte als bestimmende Erzählachse herausstreicht.

Ihr entlang haben die beiden Figuren im Verlauf der Narration die Plätze getauscht. Am Ende ist es – anders als in der ersten Zirkussequenz – der ehemalige Engel, der den Blick zur Akrobatin hebt, die nunmehr über ihm kreist. Schon der frühere Auftritt Marions am Solotrapez war so ausgelegt, dass sich das dramatische Kapital, das Filme wie TRAPEZE aus solchen Nummern schlagen, auf ein Minimum reduziert. Die stereotype Dreierkonstellation, in der die Figuren in einer Dopplung erotischer und professioneller Konkurrenzen lavieren, entfällt mitsamt den einschlägigen, handlungsleitenden Konflikten. Da eine Gefährdung der allein auftretenden Figur nicht zu erwarten ist, konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers unweigerlich auf die Nummer als solche, das Moment der körperlichen Levitation, die Leichtigkeit der Bewegung und eigentümliche Sonderstellung, die der Protagonistin zwischen Mensch und Engel zukommt. Beim letzten Auftritt Marions kippt das dramatische Potenzial der Nummer zugunsten ihrer metaphorischen Überhöhung vollends in die Vertikale; im Zirkus verschränken sich stellvertretend für den Liebesakt die ontologischen Gegensätze, die die Narration beherrschen, und kommen so zu einem – vorübergehenden – Ausgleich.

Helen Stoddart hat mit Blick auf den unverkennbar modellhaften Charakter, den die artistischen Performances in DER HIMMEL ÜBER BERLIN



Abb. 84: DER HIMMEL ÜBER BERLIN

annehmen, Wim Wenders' Film als eine Allegorie auf Walter Benjamins Geschichtsverständnis gedeutet:

[...] Wim Wenders's circus figures function to allegorise Benjamin; that is, the central circus figure of the aerialist to dramatise cinematically moments of danger which are captured by the dutiful chronicler of human behaviour and which spark off in this figure, trapped eternally in the present, a mutual vision of the future. (2000, 188)⁶³

Indem sie eine Vision der Zukunft aus den Trümmern der Vergangenheit – «the wreckage of the past (Berlin)» – ziehen, würden Wenders' Filmfiguren demnach ein Stück jenes messianischen Potenzials entbinden, das Walter Benjamins «Engel der Geschichte» in deren katastrophischem Lauf verborgen sieht. Tatsächlich nennt Wenders' Film in der berühmten Bibliotheksszene, in der die Engel mithören, was die Besucher lesen, Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* explizit als literarischen Prätext. DER HIMMEL ÜBER BERLIN bewegt sich mit dem für seine Erzählweise typischen Ausblühen ins Märchenhafte und Wunderbare jedoch in einem ganz anderen intellektuellen und stilistischen Koordinatensystem als Benjamins am Historischen Materialismus orientierter geschichtstheoretischer Entwurf; so spielen bei Wenders soziale Gegensätze anders als kosmologische keine Rolle.

Dennoch lädt gerade die Schlusssequenz zur geschichtsphilosophischen Deutung ein – und darin liegt ein Problem, das sich in Wenders'

63 Stoddart ist beim Versuch, Wenders' Film im Kontext von Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen zu situieren, nicht alleine – vgl. etwa Cook (1991, 44ff).

Film im Umgang mit dem Zirkus als Code und seinen semantischen Optionen bemerkbar macht. In den letzten Szenen wird nämlich der Liebesbeziehung der Protagonisten und deren gemeinsamer artistischen Performance durch die (von Peter Handke stammenden) Dialoge nachdrücklich eine ›übertragene‹, bildhafte Bedeutung zugeschrieben:

Wir zwei sind jetzt *mehr als nur zwei*.

Wir verkörpern etwas.

Wir sitzen auf dem Platz des Volkes, und der ganze Platz ist voll von Leuten, die sich dasselbe wünschen wie wir.

[...]

Es gibt keine größere Geschichte als die von uns beiden, von Mann und Frau. Es wird eine *Geschichte von Riesen sein, unsichtbaren, übertragbaren*, eine Geschichte neuer Stammeltern. Schau, meine Augen! Sie sind das Bild der Notwendigkeit, der Zukunft aller auf dem Platz.⁶⁴

In einer betont literarischen Sprache, die die alltägliche Redeweise stilistisch hinter sich lässt, werden hier weitreichende geschichtsphilosophische Erlösungs- und Transzendenzphantasien beschworen. Aus der Verbindung von Engel und Zirkusakrobatin soll ein neues Geschlecht von ›übertragbaren‹ Riesen hervorgehen, das metaphorisch die ganze Welt aus der heillosen Diesseitigkeit in eine vertikale Aufwärtsbewegung mitreißt. Auch in *LA STRADA* greift die artistische Transgression ins Kosmologische aus. Das Fellinis Zirkusfiguren eigene clowneske Moment bricht jedoch jeden überzogenen Anspruch und führt die Grenzüberschreitung unter den Bedingungen einer unüberwindbaren Diesseitigkeit zurück auf die ›kleine‹ Transzendenz des spielerischen Gestus und einer auf nichts zu verpflichtenden körperlichen Leichtigkeit der Bewegung. Gerade dieses clowneske Element und die Brechung, für die es sorgt, fehlen am Ende von Wenders' Film. Die autoritative Festschreibung auf eine bestimmte Lesart, die Handkes Dialogsätze vornehmen, überfordert die gewöhnlich wortlose Zirkusperformance und macht den Film und sein kosmologisches Bildprogramm angreifbar – zumal mit Blick auf den historischen Zusam-

64 Marion, Einstellungen 7033 und 7035 nach Wenders/Handke (1998) – Herv. M.Ch.; zum Anteil Peter Handkes und seinem Sprachverständnis vgl. ausführlich Kolker/Beicken (1993, 145ff): «*Wings of Desire* is a crowning example of his [Handke's] search of otherness in language that distinguishes poetic discourse from the abused verbiage of the everyday world. With this forced artificiality, Handke hopes that language will be able to conjure up the spiritual and mediate transcendence» (147).

menhang, der hier in einem Akt artistischer Transgression zugunsten eines neuen Anfangs überwunden werden soll.⁶⁵

Auf die unheilvolle und über weite Strecken katastrophische deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts nimmt auch der letzte Zirkusfilm dieses Kapitels Bezug. Als Essayfilm vermeidet *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* aber anders als *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* im Umgang mit dem Zirkus als Code jede Art von Festlegung. Gerade in seiner Polyvalenz erkennt Kluge das utopische Potenzial des Zirkus, das ihn zum geeigneten Modell für die Kunst und den Versuch macht, angesichts der Schrecken der jüngeren deutschen Geschichte ästhetisch zu bestehen.

Kunst und Utopie – Alexander Kluge:

ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS

There are two characters in art.
One character you could compare with a dompteur,
who forces animals to change their attitudes.
The other would be the jardinière, the agricultura.

The second type is my ideal.
*(Alexander Kluge im Gespräch mit
Stuart Liebman; Liebman 1988, 53)*

Der Essayfilm kennt, nach der Definition von Hanno Möbius, in Abgrenzung zum klassischen narrativen Spielfilm «keine folgerichtige Handlung [...], verzichtet aber [...] auch auf eine stringente argumentative Abfolge mit Beweischarakter, wie sie im Dokumentarfilm und im Kompilationsfilm vorliegt» (1992, 10).⁶⁶ Als Essay ist *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* denn auch anders als alle bislang besprochenen Beispiele kein durchgängig narrativer Film, und er entwirft keine in sich abgeschlossene diegetische Zirkuswelt. Die Geschichte der Zirkuserbin Leni Peickert, die das Unternehmen ihres toten Vaters reformieren will und nach mehreren erfolglosen Anläufen zum Fernsehen wechselt, wird in einer losen Folge improvisierter Spielszenen erzählt, die mit einer Unmenge von vorgefertigtem, heterodiegetischen Material durchsetzt sind, das weder mit der rudimentär ausgebildeten Handlung noch mit dem Zirkus als Sujet in unmittelbar einsichtigem Zusammenhang steht: Wochenschauaufnahmen von Hitlers Besuch beim Tag der deutschen Kunst 1939 in München, Aus-

65 Kolker/Beicken etwa unterstellen dem Film – in extremer Zuspitzung – eine Nähe zu «cryptofascist fantasies» (175) und «images of Nazi racial superiority» (158).

66 Zum Essayfilm vgl. weiter Blümlinger/Wulff (1992) und *Cinema* (2005).

schnitte aus Sergej Eisensteins OKTJABR (UDSSR 1927), Bilder vom letzten regulären Treffen der Gruppe 47, Photos von Militärflugzeugen und -piloten, literarische und philosophische Zitate in Form von Zwischentiteln und Voice-overs, Weihnachtslieder, Schlager und Auszüge aus Verdis Oper *Il trovatore*.

Die dramatischen Kausalketten, narrativen Stereotypen und Topikreihen, die den Bau der Zirkus*spiel*filme bestimmen, werden in ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS als Mischform weitgehend durch die Bildung von Analogien und assoziativen Reihen mittels der Montage und eine Technik ersetzt, die Theodor W. Adorno mit Blick auf den literarischen Essay als ›teppichhafte Verflechtung‹ von Gedanken und Begriffen im Durchgang durch das heterogene Material bezeichnet (1989, 21). Die Protagonistin ist dementsprechend keine Figur im herkömmlichen Sinn mit einem psychologischen Innenleben und einem Konflikt, der die Handlung antreibt. Sie fungiert wie die Montage und die assoziative Verknüpfung der Filmbilder mit akustischen Elementen als Vermittlungsinstanz; viele ihrer Aktionen dienen ohne erkennbare handlungslogische Motivation allein dazu, Beziehungen zwischen Dingen und Personen herzustellen, die ansonsten wenig oder nichts miteinander zu tun haben: der Stuttgarter Opernball und eine Weihnachtsvorstellung des Zirkus Krone, der – reale – Raubtierdompteur Gilbert Houcke und der – fiktionale – Werbefachmann Dr. Busch.

Wie die Fülle des Materials mittels der einschlägigen essayistischen Verfahren organisiert wird und welche Rolle der Zirkus dabei spielt, lässt sich besonders deutlich an einer längeren Montagesequenz sehen, in der sich mehrere assoziative Reihen überlagern und für ein hohes Maß an semantischer Dichte sorgen.⁶⁷ Die Sequenz trägt in der Zählung der nachträglich publizierten Textliste (Kluge 1968) die Nummer 14 und beginnt mit einer Spielszene: Herr von Lüptow, die rechte Hand der Protagonistin, spricht zu einer kleinen Gruppe von Leuten. Was er sagt, ist nicht zu verstehen, weil der dazugehörige Originalton fehlt. Stellvertretend erklärt Leni Peickert in einer Voice-over, Herr von Lüptow halte ein Referat zum Thema «Die Situation des Artisten heute». Gleich mit dem ersten Schnitt wird die Spielhandlung aufgebrochen: Ein als Standbild einmontiertes historisches Photo zeigt statt eines Zirkusakrobaten der Gegenwart, wie ihn das Vortragsthema erwarten ließe, einen Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg (Abb. 85). Ein weiterer, nun von Herrn von Lüptow selbst eingesprochener Kommentar legt die Vermutung nahe, dabei handle es sich um den

67 Möbius spricht in seiner Theorie des Essayfilms von «Verdichtungs-zonen», in denen «plötzlich und momenthaft der jeweilige Gesamtzusammenhang aufscheine» (1992, 17).

Artisten Blumenfeldt, einen von insgesamt sieben Brüdern einer Familie deutscher Kunstreiter (von Lüptow: «Sieben Brüder Blumenfeldt nahmen am Ersten Weltkrieg teil. Danach waren sie wieder Schulreiter.»). Es folgen weitere historische Aufnahmen, diesmal aus dem Zweiten Weltkrieg. Sie zeigen Hinrichtungen von Zivilisten durch deutsche Truppen (Abb. 86). In Kombination mit dem eingesprochenen Text motivieren die inhaltlich ansonsten beziehungslosen Bilder, was von Lüptow als artistisches Credo der Brüder Blumenfeldt ausgibt: «Sie meinten: Man kann gegen die Unmenschlichkeit dadurch ankommen, dass alle Artisten gleichzeitig in der Welt den Schwierigkeitsgrad ihrer Künste erhöhen.»

Die Wendung «alle Artisten gleichzeitig» markiert akustisch den Einsatz für eine neuerliche Weitung des assoziativen Kontexts im Bild. Die historischen Photographien werden von einem *close up* der Hände einer Pianistin abgelöst, die ein Stück probt (Abb. 87). Wenig später taucht die Musikerin ein zweites Mal auf, um einem imaginären Interviewpartner in gebrochenem Deutsch Auskunft über ihre Arbeitsweise zu geben: «Ja, ich studiere nur Stücke. Ich will nicht Übungen machen, aber die schweren Stellen von die [sic!] Stücke, die muss ich spielen.» Die Äußerung ergibt, für sich genommen, wenig Sinn, verbindet jedoch über die angesprochene technische Herausforderung – «die schweren Stellen» – die Pianistin mit den Zirkusreitern Blumenfeldt, die den «Schwierigkeitsgrad ihrer Künste» anheben wollten, um gegen die herrschende Unmenschlichkeit anzukommen. Der zunächst lose Bezug von Kunst und Artistik wird im letzten Bild der Sequenz abschließend verfestigt: Während die Pianistin sich nach einem Auftritt im Konzertsaal vor dem Publikum verbeugt, greift die Zirkusdirektorin Peickert auf der Tonspur noch einmal das Credo der Kunstreiter auf und ersetzt den Begriff des Artisten durch den des Künstlers: «Angesichts der unmenschlichen Situation bleibt dem *Künstler* nur übrig, den Schwierigkeitsgrad seiner Künste zu erhöhen» (Herv. M.Chr.).

Das ursprünglich angekündigte Thema – «Die Situation des Artisten heute» – wird also im Lauf der Sequenz durch die Montage und die eingesprochenen Texte schrittweise in zwei Richtungen erweitert: *historisch* von der Gegenwart aus in die Vergangenheit und *inhaltlich* vom Zirkus zur Kunst hin. Dabei ist vom Zirkus selbst praktisch nichts zu sehen bis auf ein photographisches Porträt, von dem nicht einmal sicher ist, ob es tatsächlich den besagten Schulreiter in Uniform zeigt. Gestützt auf die semantische Dehnbarkeit der Begriffe «Artist» und «Artistik», wird die Institution Zirkus im Durchgang durch die ausgreifende assoziative Verknüpfung des Materials in ein Modell überführt, das stellvertretend für die Kunst steht. Dessen Anwendungsbereich wird an anderen Stellen des Films sukzessive von der Musik auf weitere zirkusfremde Künste ausgedehnt, auf



Abb. 85–87:
ARTISTEN IN DER
ZIRKUS-KUPPEL: RATLOS

die Literatur, indem eine Stimme aus dem Off das letzte reguläre Treffen der Gruppe 47, der lange Zeit wichtigsten Vereinigung deutscher Schriftsteller und Kritiker – an deren Treffen Kluge selbst mehrfach teilnahm –, als «Kongress von Zirkusunternehmern» ankündigt, oder auf den Film, indem Szenen aus Eisensteins OKTJABR zwischen Aufnahmen von Zirkus-elefanten geschnitten und musikalisch über Soundbrücken mit ihnen verklammert werden.

Die zweite assoziative Kontexterweiterung neben der, die vom Zirkus zur Kunst hinführt, betrifft deren Verhältnis zur Politik. Mit den unterschiedlichsten Mitteln, durch Dialogsätze von Figuren, eingesprochene Kommentare, Zwischentitel, musikalische Begleittexte und die Montage, werden Kunst und Zirkus in ein dichtes Netz politischer Bezüge eingebunden; beide sind in dem Beziehungsgeflecht, das Kluges Film essayistisch schafft, von den Themen Macht, Herrschaft und Gewalt losgelöst nicht denkbar. Nur die Art der Beziehung, in der die Kunst zur Politik steht, ändert sich in den unterschiedlichen Sequenzen, nicht aber die Tatsache, dass das eine zwangsläufig mit dem anderen zu tun hat.

Die erste Bildfolge nach den Titeln – Wochenschauaufnahmen aus dem Jahr 1939 von Hitlers Besuch beim Tag der deutschen Kunst in München – zeigt diese als Bestandteil der Selbstinszenierung eines totalitären Regimes. Mit dem Faschismus, seiner «Ästhetisierung der Politik» (Benjamin 1993, 42) und der komplementären Funktionalisierung der Kunst für politische Zwecke setzt der Filmanfang den historischen Referenzpunkt, auf den die weiteren Sequenzen sich direkt oder indirekt beziehen. So wird in den Referaten des – fiktiven – Zirkuskongresses, die die Protagonistin mit ihrem Assistenten auswertet, in Anspielung an das berühmt gewordene Diktum Theodor W. Adornos (1977) «nach Auschwitz zu schreiben, ist barbarisch» (30), die Frage diskutiert, was nach den Erfahrungen des Faschismus an artistischen Darbietungen noch zulässig sei. Raubtierdressuren sollen nach dem Willen eines der Teilnehmer aus dem Programm gestrichen werden, weil sie im Verhältnis von Mensch und Tier die autoritären Herrschaftsstrukturen reproduzieren, die für die weltgeschichtlichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts mit verantwortlich sind: «Nach zwei Weltkriegen habe ich es satt, Tiere zu zeigen, die Männchen machen.» Die Protagonistin selbst wird von anderen Figuren ihrerseits unentwegt aufgefordert, Stellung zu beziehen: Der Betreiber einer Artistenagentur will sie für die Unterhaltung amerikanischer Truppen in Vietnam engagieren – was sie ablehnt. Die Sektionschefin des Moskauer Ministeriums für Kultur, die Leni Peickert um personelle Unterstützung für ihren Reformzirkus angeht, will wissen, «auf welcher Seite» sie stehe: «Sind Sie für die militärische Dressur oder für unsere?»

Was aber macht angesichts der festen assoziativen Verbindung der Bereiche Politik und Kunst gerade den Zirkus zum geeigneten Modell einer essayistischen Standortbestimmung der letzteren, und was besagt die Wahl des Modells für die Vorstellung, die Kluge von der Kunst und ihrer Funktion entwickelt? Standen in den Unterhaltungsfilmen das Milieu und sein Personal als Schauplatz und Träger der Handlung im Vordergrund, setzt Kluge vorrangig auf das utopische Potenzial, das in der artistischen Überschreitung bestehender Normen und Grenzen liegt (s. das Kapitel «Freiheit und Begrenzung: Unterhaltung»).⁶⁸ Indem er sämtliche Regeln, Zwänge und Restriktionen vorübergehend außer Kraft setzt, die für gewöhnlich die Wirklichkeit beherrschen, liefert der Zirkus den mit allen Sinnen greifbaren Beweis, dass eine andere, freiere und bessere Welt möglich ist. Die Transgression der Norm unterliegt zwar ihrerseits strengen Regeln und ist mit Blick auf ihre Tragweite in vielfacher Hinsicht begrenzt. Gerade in der Beschränkung steckt jedoch ein Moment größter Freiheit. Dass sie in einem abgeschlossenen, exterritorialen Bereich stattfindet, macht die versuchsweise Neuordnung der Welt erst mit letzter Konsequenz und Radikalität vorstellbar und erträglich. In unauflöslicher Paradoxie ist der Zirkus revolutionär, nur weil er zugleich «lediglich» Unterhaltung ist. Diese Dialektik von Freiheit und Beschränkung als Bedingung der Utopie meint die Hauptfigur des Films, wenn sie stellvertretend das Programm ihres Zirkus mit den Worten beschreibt: «Die Freiheit bedeutet, dass der Zuschauer das für Unterhaltung hält, was wir ihm bieten. Dieses selbst braucht aber nicht Unterhaltung zu sein.»

Den für die ästhetische Modellfunktion des Zirkus in Kluges Film konstitutiven utopischen Aspekt machen zwei längere Originalnummern sinnfällig. Beide stammen von dem in der BRD der 60er Jahre und später bei Ringling Bros. and Barnum & Bailey in den USA sehr erfolgreichen Elefantendompteur Günther Gebel-Williams. Die erste, eine gemischte Dressurnummer, vereinigt über biologische Gattungsgrenzen hinweg Raub- und Beutetiere in friedlicher Koexistenz. In der zweiten, einer Kombination von Schleuderbrett- und Dressurakt, überwinden Mensch und Tier, was ihnen an irdischer Schwere anhaftet; während die Elefanten ihre kolossale Physis mit ungeahnter Leichtigkeit zum Tanzen bringen, schlägt über ihnen der Dompteur schwerelos seine Salti. Den utopischen Impetus dieser beiden realen Zirkusnummern eines vorfilmisch bekannten Dompteurs nimmt in weiteren Sequenzen eine ganze Reihe anderer, fiktiver Ar-

68 Marc Silberman (1995) hat auf das utopische Moment in Kluges Film bereits hingewiesen, es jedoch nur auf den Reformzirkus der Protagonistin, nicht auf den Zirkus als Modell bezogen, über das die Spielhandlung mit den nicht-diegetischen Elementen verklammert ist.

tisten mit dem Anspruch auf, das scheinbar Unmögliche zu vollbringen. Manfred Peickert, der Vater der Protagonistin, plant, eine Gruppe von Elefanten in die Kuppel zu hieven. Der Artist Uffland will eben dort im Rahmen einer neuartigen Astronautiknummer ein Raumschiff auftauchen lassen, und im Reformzirkus der Hauptfigur soll eine Herde Elefanten ein Mandolinenkonzert geben. Keine dieser drei Nummern ist ein regulärer Zirkusakt. Sie treiben alle die Transgression des Bestehenden über die Grenze des artistisch Machbaren hinaus und werden folgerichtig nie in die Tat umgesetzt. Genau hier liegt die Funktion, die sie im essayistischen Verweiszusammenhang des Films übernehmen: Als nicht-realisierte Attraktionen streichen sie das utopische Moment des Zirkus heraus und machen es losgelöst von dessen Programmangebot zum dominanten Merkmal des ästhetischen Modells, das Kluge anhand der Artistik entwickelt: Kunst ist, so die Lesart des Films, als Transgression des Bestehenden ihrer Bestimmung nach utopisch.

Der Utopismus der Kunst ist wie der des Zirkus, der ihr in *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* als Modell dient, nur in der Art des Weltbezugs, der Form, nicht den Inhalten nach politisch oder gar revolutionär. An Mandoline spielenden Elefanten, um bei einem Beispiel aus dem Reformzirkus von Leni Peickert zu bleiben, macht sich keine Botschaft fest, es sei denn die, dass Verhältnisse denkbar sind, die nicht den herrschenden Zwängen unterliegen. Mit dem Rückgriff auf den Zirkus als Gegenwart verteidigt Kluge die Freiheit der Kunst in zwei Richtungen, aus denen sie gegen Ende der 60er Jahre, als der Film entstand, bestritten wurde. Der Verweis auf ihre utopische Bestimmung wendet sich zum einen gegen den Vorwurf, Kunst sei ein unzulängliches, da wirkungsloses Mittel der politischen Auseinandersetzung und deshalb überflüssig. Dies hatten politisch radikalisierte Studenten 1968 während einer Podiumsdiskussion aus Anlass der Berliner Filmfestspiele Kluge und anderen Vertretern des Neuen deutschen Films vorgehalten und damit den unmittelbaren Anlass zu *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* geliefert.⁶⁹ Zum anderen widersetzt Kluge sich dem Versuch, Kunst politisch zu instrumentalisieren, für den die theatrale Selbstinszenierung der Nationalsozialisten in den Wochenschauaufnahmen zu Beginn des Films und Eisensteins Agitpropkunst in Form der Ausschnitte aus *OKTJABR* die historischen Beispiele abgeben. Eine po-

69 Herzog, Kluge, Straub (1976, 154) – zum zeitgeschichtlichen Kontext, den Anfängen des Neuen deutschen Films und der maßgeblichen Rolle, die Kluge als Autor, Regisseur und filmpolitischer Lobbyist dabei spielte, vgl. Silberman (1995, 181–197); Lewandowski (1980a, 71–83) und (1980b, 100ff); Eder/Kluge (1980); Bronnen/Brocher (1974, vor allem 233ff) und das im Rahmen der DVD-Ausgabe von *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* (edition filmmuseum) wieder veröffentlichte Fernsehgespräch unter dem Titel «Reformzirkus» (1970).

litische Funktion kann Kunst in der Logik von Kluges artistischem Modell nur übernehmen, indem sie ihre Selbständigkeit wahrt und wie der Zirkus als heterotope Gegenwelt das Bewusstsein wach hält, dass eine andere Welt möglich ist.

Das Moment utopischer Freiheit, für das der Zirkus steht, erklärt zu einem guten Teil das emphatische Verhältnis, das Kluge im Film zu ihm entwickelt. Mehrfach finden sich in *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* lange Sequenzen, die weder die ausfransende Handlung voranbringen noch zur assoziativen gedanklichen Verdichtung des Themas beitragen, mithin, ohne einen erkennbaren Zweck zu erfüllen, schlicht schön sind: Bilder von badenden Elefanten und von Pferden, die zurechtgemacht für ihren nächsten Auftritt über das Zirkusgelände geführt werden; die Außenansicht eines Chapiteaus bei Regen oder der nächtliche Abbau des Zeltes durch die Zirkusarbeiter. Gegenüber der Politisierung des Zirkus in Eisensteins Schriften der frühen 20er Jahre und den propagandistischen Zirkusfilmen, die sich daran anschließen (s. das Kapitel «Gleichgeschaltete Gegenwelten»), macht sich in diesen Sequenzen ein deutlich veränderter Umgang mit dem Sujet und seinen Schauwerten bemerkbar. Die artistischen Attraktionen des Manegenprogramms treten in dem Maß zurück, wie sie mit dem Zirkus als Ganzem einen modellhaften Charakter übernehmen. Auch der Modus der Zuschaueradressierung wandelt sich. Eisenstein begriff die Attraktion – wegweisend für die politisch ambitionierten Zirkusfilme der 30er, 40er und 50er Jahre – als Wirkmechanismus, der es erlauben sollte, mit größtmöglicher Effizienz Druck auf die Psyche des Zuschauers auszuüben und ihn emotional zu überwältigen.

Dagegen schaffen die über weite Strecken unspektakulären Zirkusbilder in Kluges Film eine kontemplative Distanz, die durch den Einsatz sujetfremder Musik, von klassischen Klavierstücken und langsamen Tangos gezielt verstärkt wird. Die Freiheit der Kunst ist für Kluge immer gleichbedeutend mit der des Zuschauers, der aufgefordert ist, selbsttätig in den gedanklichen Prozess einzutreten, den der Film mit der ausgreifenden assoziativen Verknüpfung des Materials nur in Gang setzt, aber nicht abschließt.⁷⁰

Die utopische Bestimmung der Kunst begreift für Kluge freilich immer die Möglichkeit des Scheiterns ein. Im Zirkus gehört beides untrennbar zusammen; ohne die Gefahr, schief zu gehen, hätte die Überschreitung bestehender Normen nichts Utopisches an sich. Der langen Reihe von

70 Vgl. in diesem Zusammenhang Kluges Kritik an Eisensteins «intentionalem Pathos»: «I do not like agitprop, even if I accept the purpose [...]. Enlightenment should not be built into the film. It must always be active in the minds of people. This is the reason I would criticize Eisenstein for his intentional pathos [...]» (Alexander Kluge im Gespräch mit Stuart Liebman; Liebman 1988, 49).

Versuchen, das noch nie Dagewesene, scheinbar Unmögliche zu vollbringen, steht daher in *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* eine zweite, ebenso lange Serie von Abstürzen, Unfällen und Misserfolgen gegenüber. Die Artisten, die in den unterschiedlichen Sequenzen des Films auftreten, scheitern aus den vielfältigsten Gründen: weil sie wie Manfred Peickert mit einem Mal die Melancholie überfällt, so dass sie am Trapez die Hand ihres Partners nicht rechtzeitig zu fassen bekommen; weil ihnen das nötige Geld fehlt; weil die technischen Hindernisse unüberwindbar sind; weil ihr Programm wie im Fall des Reformzirkus so ungewöhnlich und anspruchsvoll ist, dass es das normale (Zirkus-)Publikum nicht mehr erreicht; oder weil wie bei den Gebrüdern Blumenfeld die erhoffte Wirkung ausbleibt, so sehr sie sich auch anstrengen. Gerade ihr Beispiel lehrt, dass mit einer allgemeinen Steigerung des artistischen Schwierigkeitsgrades allein den unmenschlichen Verhältnissen nicht beizukommen ist; die – historische – Artistenfamilie Blumenfeld, die bis in die 1930er Jahre zu den bekanntesten Deutschlands gehörte, wurde mit wenigen Ausnahmen von den Nationalsozialisten im Dritten Reichen ermordet.⁷¹

Diese Dialektik, in der die utopische Bestimmung der Kunst und die Gefahr des Scheiterns untrennbar miteinander verbunden sind, wird in Kluges Film bis zuletzt nicht aufgelöst. Stattdessen werden die aufgeworfenen Probleme perpetuiert und in einem Prozess der fortgesetzten assoziativen Verknüpfung in ihrer Tragweite auf weitere Bereiche ausgedehnt, zunächst innerhalb des Films und später über dessen Grenzen hinaus in einem Sequel. Am Ende von *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* gibt die Protagonistin ihren Reformzirkus auf, weil das utopische Vorhaben sich nicht mit der Notwendigkeit vereinbaren lässt, innerhalb einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft ausreichend zahlende Zuschauer zu finden. Sie geht als Technikerin zum Fernsehen, wechselt also vom Zirkus als einem traditionellen Schaugeschäft zu einem jüngeren, technologischen Massenmedium – in der Absicht, auf diesem Weg ein breiteres Publikum zu erreichen.⁷²

Die Probleme, die aus der Spannung von utopischem Anspruch und ökonomischer Notwendigkeiten, Politik und Kunst, resultieren, bleiben allerdings ungeachtet des Medienwechsels die gleichen; in *DIE UNBEZÄHMBARE LENI PEICKERT*, der Fortsetzung, die 1969 aus bereits gedrehtem, für *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* aber nicht verwendetem

71 Siehe Günther/Winkler (1986, 153) und Kusnezow (1970, 269). Nach Auskunft des Circusarchivs Winkler überlebte von der weitverzweigten Familie, die unter anderem in Magdeburg ein festes Haus betrieb, nur einer der Brüder, Arthur Blumenfeld, mit seiner Ehefrau, zwei Töchtern und einem Schwager (briefliche Mitteilung von Gisela Winkler, 5.2.2007).

72 Kluge selbst wechselt in den 80er Jahren ins TV-Geschäft, weshalb die *ARTISTEN* rückblickend als eine Art Programmfilm gedeutet wurden – vgl. Hansen (1988).

Material entsteht, scheitert die Figur der Zirkuserbin erneut – diesmal an institutionellen Widerständen: Sie wird vom Sender entlassen, weil sie einen unzensierten Beitrag ins Programm schleust. Der Zirkus tritt also mit dem Wechsel der Protagonistin zum Fernsehen im Lauf des Films in den Hintergrund, er bleibt jedoch die zentrale Referenz in dem für den Essay als offene Form typischen Prozess der fortgesetzten assoziativen Kontexterweiterung. Losgelöst von Sujet, Schauplatz und Personal behauptet er sich als Modell gerade aufgrund seiner semantischen Polyvalenz.

Resümee

Unabhängig davon, wofür sie den Zirkus als Modell im einzelnen nutzen – zum Ausloten gesellschaftlicher und existenzieller Randlagen (HE WHO GETS SLAPPED; GYCKLARNAS AFTON), für eine Standortbestimmung der Kunst (ARISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS), eine kritische Analyse der Verbindung von Schaulust und -geschäft (LOLA MONTÈS) oder als Mittler in einer vertikalisierten kosmologischen Weltordnung (LA STRADA; DER HIMMEL ÜBER BERLIN) –, alle im zurückliegenden Kapitel besprochenen Filme teilen, was den Umgang mit dem Zirkus als kulturellem Code angeht, eine Reihe basaler Gemeinsamkeiten, die sie von den Unterhaltungsfilmen abhebt.

Die erste und auffälligste betrifft das Verhältnis zur vorfilmischen Institution Zirkus. In einem Großteil der Unterhaltungsfilme und den dazugehörigen Paratexten (Trailer, Programm- und Pressehefte etc.) werden durch gezielte Verweise auf den realen Zirkus, durch Nennung mitwirkender Unternehmen und Artisten oder die Verwendung historisch belegbarer Namen, Authentiesignale gesetzt. Sie sollen dem Zuschauer ein zirkusaffines Seherlebnis und eine bruchlose Kontinuität der Erfahrungsräume im Übergang vom Zirkus als populärer und historisch älterer Form des *mass entertainment* zum – jüngeren – Kino suggerieren. Dagegen bauen die Filme, in denen der Zirkus eine symbolisch-modellhafte Funktion übernimmt, Authentiesignale ab oder gar nicht erst auf. Der Zirkus erscheint hier, mehr oder weniger deutlich markiert, als Artefakt. Wenders benennt den Wanderzirkus, in dem die Hauptfigur auftritt, nach dem Kameramann des Films «Circus Alekan», Ophüls ersetzt große Teile des diegetischen Publikums gut erkennbar durch Holz- und Pappfiguren, und Kluge lässt, wenn die Protagonistin mit Vertretern der realen Zirkuswelt zusammentrifft, dem bekannten Dompteur Gilbert Houcke oder dem Ehepaar Sembach-Krone, diese gar nicht zu Wort kommen, indem er den Originalton unterdrückt. Stattdessen werden dem Zuschauer von anony-

men Sprecherstimmen aus dem Off Personen als namhafte Zirkuskünstler präsentiert, die, nach den parallel laufenden Bildern zu urteilen, solche kaum sein können; so hantiert der angebliche Reptiliendompteur Fadil Sojkowski vor der Kamera derart ungeschickt und verlegen mit einer Riesenschlange, dass er nur schwer als professioneller Artist durchgeht.

Gleichzeitig wird in den genannten Beispielen das artistische Programmangebot entgegen der in den Unterhaltungsfilmen verfolgten Strategie, dessen sinnlichen Mehrwert zu steigern, konsequent entspektakularisiert, und zwar sowohl durch die Auswahl und die Anlage der Nummern wie durch ihre filmische Umsetzung. Die üblichen Raubtierdressuren, Trapez- und Hochseilakte, die in den narrativ stärker konventionalisierten Filmen für Schauwerte und Dramatik sorgen, indem sie die Protagonisten einer erhöhten Gefahr für Leib und Leben aussetzen, verlieren ihre Vorzugsstellung. Sie verschwinden entweder komplett aus dem Programm, so in *LA STRADA* und *GYCKLARNAS AFTON*, oder sie werden, wie im Fall der Solotrapeznummer in *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*, technisch so weit vereinfacht, dass das Moment der Gefahr eine nachgeordnete Rolle spielt. In *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* ist vom Reformzirkus der Protagonistin überhaupt nichts mehr zu sehen außer einem kleinteiligen Modell der Manege mit Kunststofftieren und einer kurzen Sequenz, in der die Artisten für einen Auftritt proben, der nie stattfinden wird. Das diegetische Programmangebot ordnet sich mithin samt seinen Schauwerten der jeweiligen Modellfunktion unter.

Während die zirkensischen Attraktionen in den Hintergrund treten, verschiebt sich parallel auch der Erzählszusammenhang, in den sie eingebunden sind. Die narrativen Stereotypen, die das transgressive Potenzial von Milieu und Figuren in eine bestimmte Richtung lenken und gleichzeitig begrenzen, werden aufgebrochen, und zwar die zirkusspezifischen genauso wie jene, die der Zirkusfilm von anderen Genres übernimmt. So erfährt die Manege als Schauplatz der Normüberschreitung eine nachhaltige räumliche Entgrenzung. Der Handlungsverlauf und die Bewegungsvektoren der Figuren verraten eine deutliche zentrifugale, vom Zirkus als performativem Rahmen wegführende Tendenz. In *HE WHO GETS SLAPPED* weitet sich der Ring in der letzten Einstellung metaphorisch zur Weltbühne; Marion, die weibliche Hauptfigur in Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*, setzt ihre artistische Arbeit außerhalb des Zirkus fort; und Leni Peickert wechselt am Ende von *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* zum Fernsehen. Die Rückbindung an die Manege, mit der die Unterhaltungsfilme häufig die Normüberschreitung der Figuren abschließend in geordnete Bahnen lenken, bleibt aus. Auch die Kopplung der Nummern an den Programmkontext lockert sich. Die Performance, auf der die Modellbil-

dung aufbaut, kann innerhalb des diegetischen Raums überall stattfinden, in einem leeren Tanzsaal (DER HIMMEL ÜBER BERLIN), auf Dorfplätzen (LA STRADA) oder wie in GYCKLARNAS AFTON – unfreiwillig – an einem Strand. Einige der Nummern stammen gar nicht mehr aus dem regulären Zirkusrepertoire, sondern werden, wie Kluges Mandoline spielende Elefanten, eigens für den jeweiligen Zweck erfunden.

Insgesamt lässt sich in allen Filmen, in denen der Zirkus eine modellhafte Funktion übernimmt, eine narrative Erosion der Elemente beobachten, die in den Unterhaltungsfilmen ebenso wie im realen Zirkus die rituelle Beschränkung der Transgression sicherstellen. Die Grenze zwischen Zirkus- und Außenwelt wird durchlässiger. Die Protagonisten sind nicht mehr fest einem der beiden Handlungsräume zugeordnet, sondern bewegen sich zwischen ihnen hin und her. Auch die Unterscheidung zwischen den Figuren und den zirzensischen Rollenangeboten verschwimmen. Die Rollen verwachsen mit den Personen und werden so im Zeichen der über die performative Routine hinausweisenden Modellfunktion existenzialisiert. Die Hauptfiguren in HE WHO GETS SLAPPED und GYCKLARNAS AFTON sind innerhalb wie außerhalb der Manege Clowns. Sie legen das zur Rolle gehörige Kostüm selten oder gar nicht ab. Auch in LA STRADA ist Clown zu sein nicht länger ein konventionalisierter Part innerhalb des branchenüblichen Programmangebots, den die Figur für die begrenzte Dauer einer Vorstellung annimmt und anschließend wieder ablegt, sondern ein ihren Charakter und ihre ganze Existenz bestimmender Zustand. Losgelöst vom Manegenprogramm und seinen performativen Routinen, kann die betreffende Rolle auf jede beliebige Figur übergehen. In GYCKLARNAS AFTON wird der Direktor zum Clown, obwohl er gemäß seiner Funktion und Stellung in der milieuinternen Hierarchie dessen Antipode ist.

Die Aufhebung der Grenzen zwischen Zirkus und Umwelt, Person und Rollenangebot sowie der Bindung der Normüberschreitung an feste performative Routinen führt dazu, dass die Transgressivität der Figuren in milieufremde Bereiche diffundiert. Folgerichtig erfährt sie zum Ende der Filme auch zeitlich keine Beschränkung. Die Konflikte, die sich aus der zirzensischen Grenzüberschreitung ergeben, finden in allen Filmen, in denen sie Gegenstand der Modellbildung sind, keine abschließende Lösung mehr. Anders als die Unterhaltungsfilme, die auf einen Zustand der *narrative closure* drängen und über die einschlägigen Genretypen der Paarbildung oder der Bestrafung devianter Figuren die Transgression ultimativ beschränken, enden die Filme der zweiten Gruppe regelmäßig offen; die Schlusssequenz zeigt die Protagonisten jeweils damit beschäftigt, einen dauerhaft problematischen Zustand zu ertragen oder trotz aller Widrigkeiten, so gut es geht, weiterzumachen. Selbst DER HIMMEL ÜBER BERLIN,

wo die Paarbildung als stereotype Schlussformel greift, endet mit der Ankündigung «Fortsetzung folgt», da die Konflikte, die im Spannungsfeld zwischen Zeit und Ewigkeit über die Beziehung der Figuren ausgetragen werden, sich nicht dauerhaft lösen lassen.

Während die Unterhaltungsfilm die Distanz zwischen der (diegetischen) Zirkuswelt und dem Publikum, die sie durch dessen Privilegierung im Prozess der Narration zeitweilig abbauen, am Ende wieder aufrichten und die Alterität und Fremdartigkeit des Zirkus herausstreichen, zielen die offen strukturierten Filme auf einen gegenteiligen Effekt. Durch die Diffusion zirkensischer Elemente in milieufremde Bereiche und die anhaltende Virulenz der Probleme dehnen sie die Tragweite des Modells, an dem jene verhandelt werden, über die Grenzen des Zirkus aus. Durch die offene, entstereotypisierte Erzählweise aktualisieren sie so Optionen einer code-gestützten kulturellen Selbstverständigung, die die Unterhaltungsfilm durch Begrenzung der sujetspezifischen Transgression in der Latenz belassen. Der Zirkus ist in den Filmen der zweiten Gruppe keine exterritoriale, exotische Gegenwelt, sondern ein Modell, an dem offen Fragen durchgespielt werden, die ins Zentrum der jeweiligen Gesellschaft zielen: die ontologische Verfassung der Welt, die Funktion der Kunst oder die Mechanismen sozialer Ein- und Ausgrenzung.

Erweiterte Transgression

Die film- und kulturtheoretische Valenz des Zirkusgenres

Losgelöst von den einzelnen Filmen, Subgenres und narrativen Stereotypen, die ich in den vorangegangenen Kapiteln untersucht habe, zeigt das Zirkusgenre im historischen Überblick ungeachtet der Langlebigkeit seiner Erzählkonventionen, der Figurenkonstellationen und Plotformeln, eine Reihe signifikanter Veränderungen. Die auffälligste betrifft das Produktionsvolumen und die historische Dichteverteilung der unterschiedlichen Filmtypen. Nach einem kurzen Aufschwung in der Nachkriegszeit geht die Zahl der Filme ab Mitte der 50er Jahre massiv zurück. Zwischen 1950 und 1960 bringen die amerikanischen Studios in einem ganzen Jahrzehnt weniger Zirkusproduktionen (dreizehn) auf den Markt als 1928 auf dem Höhepunkt des Booms innerhalb eines einzigen Jahres (vierzehn).¹ In Europa und insbesondere in (West-)Deutschland verläuft die Entwicklung ähnlich. Auch da erholt sich die Produktion in den späten 40er und frühen 50er Jahren vorübergehend – ohne den Stand der Vorkriegszeit zu erreichen –, um anschließend in den 60er Jahren weitestgehend einzubrechen; auf die zwölf Zirkusfilme, die im Lauf der 50er Jahre in beiden deutschen Staaten produziert werden, kommen in den 1960ern nur gerade fünf Titel.

Der Rückgang der Produktionszahlen geht vorrangig zu Lasten der Unterhaltungsfilm, wie ich sie im Kapitel «Schicksale und Sensationen» beschrieben habe, trifft also die Zirkusfilme besonders hart, die mit einem sujetspezifischen Programmangebot eine bruchlose Kontinuität der Erfahrungsräume im Übergang vom Zirkus zum Kino suggerieren. Dieser Typ von Zirkusfilm, der die Genregeschichte lange Zeit beherrscht hat, gehört in den 60er anders als noch in den 1910er, 20er und 30ern Jahren nicht länger zu den Standards der industriellen Filmproduktion.

Die Filme der zweiten, kleineren Gruppe, in denen der Zirkus eine über das Milieu hinausweisende Modellfunktion annimmt und die einschlägigen Stereotypen im Rahmen offener Erzählformen gebrochen, subvertiert und überformt werden, entstehen dagegen größtenteils erst während oder nach dem genrehistorischen Umbruch Mitte der 50er Jahre. Auf den ersten Blick scheint der Zirkusfilm also doch dem Konzept

1 Siehe die Filmographie und Tabellen im Anhang.

einer genregeschichtlichen «life span» zu folgen, wie Thomas Schatz es vorgeschlagen hat (s. Einleitung). Wie andere Genres auch würde sich der Zirkusfilm demnach mit einer quasi-biologischen Zwangsläufigkeit von anfänglich einfachen hin zu komplexeren, selbstreferentiellen Erzählformen entwickeln (s. oben «Einleitung», S. 52f.). Tatsächlich verrät ein Film wie Alexander Kluges *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* (1968), bedingt durch die Entgrenzung der Diegese und die assoziative Kontexterweiterung als filmisches Bauprinzip, eine «growing awareness of the formal and thematic structures», wie Schatz (1981, 38) sie als typisch für generische Spätformen annimmt. Kluges Versuch, sich mit den Mitteln des Essayfilms am Zirkus als Modell Klarheit über den gesellschaftlichen Stellenwert der Kunst zu verschaffen, ist jedoch keineswegs repräsentativ für die Genregeschichte als ganze. Denn neben einer zunehmenden Komplexität und Reflexivität narrativer Strukturen lassen sich als Folge des genrehistorischen Umbruchs der 50er Jahre auch andere, parallel laufende Entwicklungen beobachten. Statt mit der Eigendynamik einer filmimmanenten Formgeschichte, wie sie Schatz unterstellt, haben sie damit zu tun, dass der Zirkusfilm als Gebrauchswiese eines kulturellen Codes in ein weitverzweigtes, medienübergreifendes Netz semiotischer Systeme und Instanzen eingebunden ist, die den Code nutzen und gemeinsam seine «semantischen Reserven» (Lotman, vgl. oben S. 38) aufbauen. Jede Verschiebung im Netzwerk der Instanzen, die an der Konstitution des Codes beteiligt sind, wirkt auf dessen Bedeutungsumfang und damit mittelbar auf den Zirkusfilm zurück.

Dazu gehört als Einrichtung der modernen Massenkultur maßgeblich auch der «reale» Zirkus. Von ihm und seiner Geschichte ausgehend lassen sich mit Blick auf den weiteren kulturhistorischen Kontext zwei Entwicklungslinien verfolgen, die das Genre von der Jahrhundertmitte an verstärkt prägen, nämlich die Hinwendung zur Nostalgie und die zunehmende Ablösung des Zirkuscodes vom Sujet «Zirkus», verbunden mit einer Diffusion zirkensischer Elemente in milieufremde Erzählzusammenhänge.

Parallel zum Umbruch, den das Zirkusgenre Mitte des vergangenen Jahrhunderts durchläuft, erfährt auch die Institutionsgeschichte des Zirkus eine einschneidende Wende. Von den rund neunzig Menagerien und Zirkusunternehmen, die Anfang des 20. Jahrhunderts die USA bereist haben, war in den 50er Jahren nur noch knapp ein Dutzend übrig. Selbst *The Greatest Show on Earth*, der Zirkus Ringling Bros. and Barnum & Bailey, gab 1957, fünf Jahre nach dem Kinostart von Cecil B. DeMilles gleichnamigem Film den traditionellen Zeltbetrieb, die Side Show und große Teile des Tierbestandes auf und verlegte die Vorführungen in moderne Mehrzweckbauten, die während der Tournee angemietet wurden. Die Ursachen für diese

organisatorischen Neuerungen, mit denen für den Code wichtige Elemente – das Chapiteau, die Side Show – aus dem ikonographischen Repertoire des Zirkus verschwanden, lagen zum einen bei den veränderten Freizeitgewohnheiten des Publikums, zum anderen in der Kostenexplosion, die die Verteuerung des Transports und die gewerkschaftliche Organisation des nicht-artistischen Personals im amerikanischen Zirkus der 50er Jahre auslösten (Truzzi 1968). Als Folge des institutionellen Schrumpfungsprozesses sieht der Historiker Marcello Truzzi den US-amerikanischen Zirkus Mitte des 20. Jahrhunderts auf «a pale shadow of its former glory» (ibid., 319) reduziert. In Europa fiel der Einbruch zwar weniger heftig aus; vereinzelt legten die Besucherzahlen nach einem vorübergehenden «Zirkussterben» Mitte der 50er Jahre sogar wieder zu.² Dennoch ist der Zirkus auch hier – anders als noch im 19. und frühen 20. Jahrhundert – keine Leitinstitution der Unterhaltungskultur mehr. Der Besuch von Manegenvorstellungen gehört ab den 1950er Jahren in Europa wie in den USA angesichts der fortschreitenden Ausdifferenzierung des Freizeitangebots, die mit dem Aufkommen des neuen Mediums Fernsehen auch das Kino zu spüren bekam, nicht länger selbstverständlich zu den *leisure activities* breiter Zuschauerschichten. In dem Maß, wie der Zirkus als kulturelle Praxis an Kurrenz verliert, erübrigt sich in der Filmproduktion die Rückbindung an entsprechende vorfilmische Erfahrungsbestände und nimmt der ökonomische Mehrwert ab, der von einer branchenübergreifenden Rückkoppelung zu erwarten ist.³ Zudem verliert der Zirkusfilm ab den 50er Jahren einen wichtigen Teil seiner Funktionen – die Reproduktion und Vermittlung sujetspezifischer Programminhalte – an das Fernsehen. Anfang der 60er Jahre geben große deutsche Unternehmen wie Krone die anfängliche Abwehr gegenüber dem als Konkurrenz gefürchteten neuen Medium auf, verkaufen Shows ans Fernsehen und entwickeln gemeinsam mit den Sendern neue Formate. So wird seit 1962 vom Ersten Deutschen Fernsehen aus dem Münchner Krone-Bau jedes Jahr zu Weihnachten die Sendung

2 Zur Entwicklung in Europa und insbesondere in den beiden deutschen Staaten siehe Günther/Winkler (1986, 161ff).

3 Im Zuge ökonomisch erfolgreicher Neuerungen der institutionellen Praxis sind bezeichnerweise auch neue Formen von Zirkusfilmen und entsprechende *cross-marketing*-Strategien entstanden. So wurde im Umfeld des kanadischen *Cirque du Soleil*, der als erstes globalisiertes Zirkusunternehmen mit einer Mischung von Hochleistungsartistik und transkulturellen Kunstmythen die Welt bereist, eine ganze Reihe neuer Zirkusfilme produziert: *SALTIMBANCO* (USA 1997), *QUIDAM* (USA 1997), *DRALION* (CAN/USA 2000), *ALEGRÍA* (CAN 2001), *VAREKAI* (CAN 2003). Dabei handelt es sich allerdings – in einem Rückgriff auf die Anfänge der Genregeschichte und das «cinema of attractions» – um kinematographische Reproduktionen bestehender Nummernprogramme, die nicht für einen *theatrical release*, sondern für den Fernseh-, den Home-Video-Markt und die Spezialitätenkinos bestimmt sind – vgl. z.B. die Produktion *THE JOURNEY OF MAN* (USA 2000), die parallel als DVD und als 3-D-Version für Imax-Theater auf den Markt kam.

«Stars in der Manege» übertragen, in der sich Prominente aus Film, Sport und Show Business zu wohlthätigen Zwecken als Artisten versuchen.⁴

Bedeutender als die wirtschaftliche Umstrukturierung und der quantitative Rückgang an Betrieben sind für das Genre allerdings Veränderungen, die sich als Folge davon in der Semantik des Zirkus und dem Verhältnis der Institution zum kulturellen Kontext abzeichnen. Der Zirkus ist, historisch betrachtet, eine Erfindung der modernen, bürgerlichen Industriegesellschaft und ihr in einer hochgradig ambivalenten und gerade deshalb lange Zeit sehr erfolgreichen Beziehung verbunden (s. «Der Zirkus als metakultureller Code»). Mit seinen Transgressionen, die die Grenzen des Machbaren und Menschenmöglichen immer weiter hinausschieben, folgt er dem Leistungsprinzip des im späten 18. und 19. Jahrhundert aufstrebenden Bürgertums. Gleichzeitig bietet er diesem eine Zuflucht vor den Folgen eben jenes Leistungsprinzips und der davon befeuerten Industrialisierung des täglichen Lebens. Entgegen der Arbeitsteilung und Mechanisierung der industriellen Produktion behauptet der Zirkus eine vor-moderne, familiäre Einheit von Leben und Arbeit. Zudem supplementiert er mit der ihm eigenen Exotik und nomadischen Existenz eine aus den Routinen des Alltags in die Ferne ausbrechende Fantasie- und Sehnsuchtsproduktion; für breite, fest an einen bestimmten Ort und ins Erwerbsleben eingebundene Zuschauerschichten stellte der Zirkus einen willkommenen Ersatz für eigene touristische Unternehmungen dar, solange Fern- und Erholungsreisen im 19. und frühen 20. Jahrhundert noch einem kleinen Kreis Begüterter vorbehalten waren. Dieses exotische Moment und mit ihm eine seiner Geschäftsgrundlagen verliert der Zirkus, sobald der nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende Massentourismus auch weniger zahlungskräftigen Kunden immer entlegene Weltgegenden erschließt.⁵

- 4 Zirkussendungen eroberten sich in den 60er Jahren rasch einen festen Platz in den Programmen deutscher TV-Stationen und erreichten nach brancheneigenen Angaben hohe Einschaltquoten – s. Sembach-Krone (1969, 32ff) und Günther/Winkler (1986, 195ff). Zur Aufzeichnung von Zirkusshows als TV-Format vgl. Bouissac (1989). Neben der Reproduktion zirkusischer Programminhalte hat das Fernsehen auch die vom Zirkusfilm her bekannten fiktionalen Erzählmuster übernommen; insbesondere zu den in Kap. «Überbordende Gefühle, Mesalliancen» und «Rechtsfreie Räume» besprochenen Subgenres des Zirkusmelodrams und -krimis findet sich eine Fülle vergleichbarer TV-Produktionen – siehe dazu u.a. die 1968 mit dem bis dahin größten Budget der deutschen Fernsehgeschichte (6 Millionen DM) produzierte zehnteilige Familienserie SALTO MORTALE und die Zirkusepisoden in Krimiserien wie GESTATTEN, MEIN NAME IST COX (CIRCUSGESCHICHTE, BRD 1965), TATORT (TANZ AUF DEM HOCHSEIL, D 1998), ADELHEID UND IHRE MÖRDER (MORD IM ZIRKUS, D 2000), DER BULLE VON TÖLZ (ZIRKUSLUFT, D 2002), MONK (MR. MONK GOES TO THE CIRCUS, USA 2003) oder R.I.S. – DIE SPRACHE DER TOTEN (SALTO MORTALE, D 2007).
- 5 Zu den Auswirkungen des Ferntourismus auf den Zirkus vgl. Truzzi (1963) und Carmeli (1987b).

Eine zweite Veränderung in der kulturellen Wertigkeit der Institution ist weniger offensichtlich, aber für den Bedeutungsumfang und die Gebrauchsformen des Codes nicht minder folgenreich. Mit seiner Betonung des Körperlichen, des mit allen Sinnen Sicht- und Greifbaren und dem damit einhergehenden Anspruch auf unbedingte Wahrhaftigkeit der Performance, der nichts als das physische Geschick zur Bewältigung der gestellten Aufgaben zulässt, erweist sich der Zirkus als Vertreter einer durch und durch handwerklichen Kultur, eines mechanischen Paradigmas. Für ein Zeitalter der Wissenschaft und Hochtechnologie, deren Ergebnisse, wie im Fall der Atombombe, Norm- und Grenzüberschreitungen ungeahnten Ausmaßes möglich machen und dabei auf Prozessen beruhen, die im Unsichtbaren, Verborgenen ablaufen, ist er deshalb nur bedingt anschlussfähig; Programmangebot und Ikonographie des Zirkus sind nicht auf eine Welt atomarer Strukturen, genetischer Codes und unsichtbarer Datenströme angelegt. Nachdem er im 19. Jahrhundert stets zu den technisch modernsten Formen des Schaugeschäfts gehört hat, wandelt sich der Zirkus im Lauf des 20. daher zu einem Ort der Nostalgie, der Zuflucht vor den Auswüchsen jener technischen Moderne verspricht, die ihn hervorgebracht haben. Der James-Bond-Film *OCTOPUSSY* (John Glen, GB/USA 1983) liefert als Genremix von Zirkusfilm und Agententhruiller für diese Neuausrichtung des zeitlichen Index die passende Schlüsselszene: Während die Besucher des Zirkus sich vor dem Hintergrund der weltpolitischen Spannungen zwischen Ost und West arglos mit ihren Kindern erholen, ist der Protagonist im Clownskostüm damit beschäftigt, eine Atombombe zu entschärfen, die Agenten der Gegenseite in der Manege platziert haben. Die Erzählstrategien sind die gleichen, die schon in den Zirkusfilmen der 10er und 20er Jahre zum Einsatz kamen: Das Film- wird dem diegetischen Zirkuspublikum gegenüber bei der narrativer Informationsvergabe massiv privilegiert, um aus dem asymmetrischen Wissensbestand Suspense zu schlagen. Die für das innerfilmische Publikum nicht durchschaubare Doppelung von Rolle und Person bedient wie in den Clownsmelodramen gezielt konfligierende emotionale Register. Auch bleibt die Manege der Ort der abschließenden Begrenzung transgressiver Potentiale, die ohne entsprechende Kontrollkompetenzen nicht im Modus der Unterhaltung erfahrbar wären. Doch als harmlos antiquiertes Familienvergnügen stellt der Zirkus in *OCTOPUSSY* nur mehr die Fassade, hinter der sich die wahren Herausforderungen des 20. Jahrhunderts und die Gefahr einer ultimativen, alle Grenzen sprengenden Transgression in Form eines atomaren Weltkriegs verbergen. Neben der veränderten weltpolitischen Bedrohungslage nehmen sich die herkömmlichen Transgressionen des Genrepersonals und die Gefahr, die ihm und dem Umfeld aus deren Entgrenzung erwächst, liebenswürdig gestrig aus. Bond ist den auch keine

Zirkusfigur mehr, sondern ein milieufremder Protagonist, der im vorgegebenen Rahmen der zirzensischen Genrekonventionen vorübergehend seine weiter reichenden Problem- und Transgressionsbewältigungskompetenzen unter Beweis stellt.

Der doppelte, institutionsgeschichtliche und semantische Paradigmenwechsel, den der Zirkus im 20. Jahrhundert durchläuft, impliziert nicht notwendig eine Verfallsgeschichte. Denn abgesehen von den wirtschaftlichen Einbußen und der nachlassenden Kurrenz, erweitert er die dem Milieu eigene Transgressivität um eine zusätzliche historische Dimension und verschafft dem Zirkus als heterotopem Rückzugsraum angesichts der Zumutungen der technologischen Moderne eine frische Aufgabe, verbunden mit dem Potenzial einer neuen, rückwärts gewandten Fantasie- und Sehnsuchtsproduktion. Mit dieser Entwicklung geht die Aufwertung einer Zuschauergruppe einher, die innerhalb des von Erwachsenen dominierten Erwerbslebens selbst eine abweichende Zeitordnung vertritt: die Kinder. Die Manegenprogramme des 18. und 19. Jahrhunderts waren nicht für Kinder bestimmt, es sei denn als Teil des breitestmöglichen Publikums, das die Unternehmen aus ökonomischen Gründen anstrebten. Erst im Lauf des 20. Jahrhunderts wurden speziell an Kinder adressierte Veranstaltungen zu einem auch wirtschaftlich bedeutsamen Faktor, sei es in Form pädagogischer Angebote in Zusammenarbeit mit Schulen und sozialen Einrichtungen (Hotier 2001) oder von Manegenprogrammen für Kinder und ihre erwachsenen Begleiter, die mit dem Besuch des Zirkus nostalgische Erinnerungen an die eigene Jugend verbinden.

Vom institutionellen Betrieb ist der Wechsel des Paradigmas von der technischen Modernität hin zu Nostalgie in den Bedeutungsumfang des Codes und von da mittelbar in den *Zirkusfilm* eingegangen. Aus der Verschiebung innerhalb der zirkuseigenen Semantik erklären sich zwei Phänomene, die für die Geschichte des Genres in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts typisch sind: dass nämlich der Kinderfilm zum produktivsten Subgenre aufrückt und der Zirkus in den übrigen Produktionen häufig ein Ort nostalgisch besetzter Vergangenheiten und damit chronotopischer Grenzüberschreitungen ist, neben denen die artistische Transgression, das Programmangebot mit seinen Schauwerten, in den Hintergrund tritt. So nutzt Pierre Étaix in *YOYO* (F 1965) den Zirkus als Gegenstand einer Hommage an die Komiker der Stummfilmzeit. In *FUNNY BONES* (Peter Chelsom, GB/USA 1995) dient er als Ziel einer Reise in die familiengeschichtlichen Vergangenheiten, die die Protagonisten aus der als kalt und herzlos empfundenen amerikanischen Unterhaltungsindustrie in den Zirkus der alten Welt und damit zurück an den vorindustriellen Ursprungs- und Sehnsuchtsort des Schaugeschäfts führt. Und in Tim Burtons *BIG FISH* (USA

2003) erschließt sich im biographischen Rückblick auf die – heimliche – Zirkusvergangenheit das wunderlich-poetische Wesen der verstorbenen Hauptfigur.

Als nostalgischer, zeitlich *und* räumlich entrückter Ort lässt der Zirkus in den Produktionen der jüngeren Genregeschichte den Bruch und die Inversion von Erzählstereotypen zu, wie sie unter den Bedingungen einer strikten abschließenden Begrenzung der sujetspezifischen Transgressivität im Unterhaltungsfilm zuvor undenkbar waren. In Woody Allens *SHADOWS AND FOG* (USA 1992) und *NI JU-SEIKI SHONEN DOKUHON* (Kaizo Hayashi, J 1989), die als Schwarzweißfilme über den chromatischen Modus ihre nostalgische Tendenz herausstellen, fungiert der Zirkus entgegen dem gängigen Stereotyp nicht als Hort des Verbrechens in einem ansonsten stabilen sozialen Umfeld, sondern als Zuflucht vor einer durch und durch kriminellen Außenwelt. Folgerichtig entfällt die obligate Beschränkung der milieueigenen Transgressivität am Ende der Erzählung. Stattdessen werden die von der «normalen» Welt bedrohten Protagonisten in den Schutz der Zirkusgemeinschaft aufgenommen. In beiden Fällen wird bezeichnenderweise nicht mehr versucht, den Zirkus als authentische, fest in der Erfahrungswelt der Zuschauer verankerte Institution mit einem sujetüblichen Programmangebot darzustellen; vielmehr erscheint er von Anfang an als eine hochgradig artifizielle, poetische Welt.

Neben der Verschiebung des historischen Index zugunsten einer vorrangig nostalgischen Fantasie- und Sehnsuchtsproduktion macht sich in der jüngeren Genregeschichte eine zweite maßgebliche Entwicklung bemerkbar, die ich eingangs unter die Begriffe «Entkopplung von Sujet und Code» und «Diffusion des Zirzensischen» gestellt habe. Federico Fellini, dessen Werk einzigartig ist, was den Stellenwert des Zirkus angeht, bietet dafür das bekannteste und beste Beispiel. In *I CLOWNS* (I/F/BRD 1971), einer 1971 im Auftrag des italienischen Fernsehens entstandenen semidokumentarischen Produktion, rückt er nach *LA STRADA* den Zirkus zum zweiten Mal in den Mittelpunkt eines seiner Filme. *I CLOWNS* ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, weil Fellini da in einer für sein Spätwerk typischen «metacinematischen» Wendung eine Figur aus dem milieu- und genrespezifischen Repertoire – den titelgebenden Clown – zum Gegenstand der Reflexion auf das eigene Filmverständnis macht.⁶ *I CLOWNS* besteht aus drei Teilen und setzt mit einer inszenierten Rückblende in Fellinginis Kindheit ein, in der der spätere Regisseur zum ersten Mal mit der Welt des Zirkus und den Clowns in Berührung kommt, die ihm Angst

6 Siehe dazu das Kapitel «Dreams and Metacinema» in Bondanella (1992, 150ff), zu *I CLOWNS* 184–193, ebenso Latil-Le Dantec (1981); Free (1973); Burke (1977).



Abb. 88: FREAK ORLANDO

machen, weil sie ihn an unheimliche Figuren aus seiner kindlichen Erfahrungswelt erinnern. Die Grenze zwischen der heterotopen Sphäre des Zirkus und der realen Welt erscheint also von Anfang an durchlässig.

Im zweiten Teil von *I CLOWNS* werden die Kindheitserinnerungen des ersten in einer Film-im-Film-Konstruktion aufgegriffen: Der nunmehr erwachsene (reale) Fellini begibt sich mit einem Kamerateam auf Recherche, um zu erkunden, was aus dem Zirkus und den Clowns seiner Kindheit geworden ist. Die gesamte quasi-dokumentarische Sequenz ist durchsetzt mit Hinweisen auf die Historizität des Zirkus und der Clowns. Fellini selbst diktiert seiner Assistentin zum Auftakt ein Arbeitspapier, demzufolge in der Gegenwart von beiden nur noch «verschwindende Spuren» übrig sind. Die – echten – Clowns, denen er im Zuge seiner Recherche begegnet – darunter Charlie Rivel, der Protagonist von Wolfgang Staudtes *AKROBAT SCHÖ-Ö-Ö-N* –, sind tatsächlich alle hoch betagt, und von den berühmten Zirkusbauten, die das Team in Paris aufsucht, stellt sich heraus, dass sie entweder in Bierhäuser umgewandelt wurden oder aber nur noch Nachmittagsvorstellungen für Kinder im Programm haben. Während die Arbeit an dem geplanten Dokumentarfilm immer neue Beweise dafür erbringt, dass der Zirkus und die Clownerie am Aussterben sind, machen sich jedoch in der Art und Weise, wie Fellinis Team vor der (zweiten) Kamera agiert, die das eigentliche Filmbild liefert, zunehmend einzelne, clowneske Momente bemerkbar. Der Versuch, in der Wohnung von Pierre Étaix, dem Regisseur des – nostalgischen – Zirkusfilms *Yoyo*, Aufnahmen

eines historischen Clownsakts vorzuführen, scheitert, weil Fellini angeblich von Projektoren nichts versteht und der Film schließlich in Flammen aufgeht. Innerhalb der *mise-en-abyme*-Konstruktion verschiebt sich also das Moment des Clownesken vom Zirkus, dem Gegenstand des angeblich dokumentarischen Projektes, hin zum Film und dessen Verfertigung.

Diese gegenläufige Bewegung des Absterbens und medial transponierten Wiederauflebens greift der dritte und letzte Teil in einer Clownsnummer auf, wie sie vom zirkuseigenen Programmangebot und genregeschichtlich aus Victor Sjöströms *HE WHO GETS SLAPPED* (siehe S. 181ff) bekannt ist: Einer der Clowns ist gestorben und wird von den anderen unter derart übertriebenen Trauerbekundungen zu Grabe getragen, dass die Situation ins Komische kippt. Auf dem Höhepunkt der Feier erwacht der Verstorbene mit einem Mal zu neuem Leben; mit der ihm eigenen hemmungslosen Transgressivität behauptet sich der Clown also selbst gegen den Tod als ultimative Grenze des menschlichen Lebens. Die Entourage des Auferstandenen feiert den plötzlichen Umschwung in einem Fest, das zum Ausweis des wiedergewonnenen Lebens von sinnlicher Dichte und kinetischer Energie überschäumt. Die Auferstehung des tot geglaubten Clowns vollzieht sich allerdings nicht in der Manege, dem angestammten institutionellen Rahmen, sondern ganz im Sinn der metafilmischen Anlage der Erzählung in einem Studio von Cinecittà, dem Ort, an dem Fellini einen Großteil seiner Filme gedreht hat. Die räumliche Verlagerung des Clownesken vom Zirkus in die Welt des Films wird durch die Besetzung des Rollen gestützt. Denn die Mitglieder des (diegetischen) Filmteams, mit denen Fellini im zweiten Teil unterwegs war, kehren im dritten passend kostümiert als Clowns wieder. Genauso wie sich in den Kindheitserinnerungen des ersten Teils für den jungen Regisseur die Grenze zwischen Zirkus und Wirklichkeit verwischte, öffnet sie sich am Ende zum Film hin. Fellini selbst tritt im abschließenden Clownsakt als dessen Regisseur auf; die Wiederauferstehung des tot geglaubten Clowns ist das Ergebnis seiner Inszenierung. Die mitsamt dem Zirkus als Institution historisch im Absterben begriffene Figur des Clowns lebt im Film wieder auf. Fellini löst mit anderen Worten den Clown und die ihm eigene komische Transgressivität aus dem angestammten performativen Rahmen. Er entkoppelt den Code von dem im Zirkusgerne ansonsten üblichen Sujetbezug und macht ihn zu einem frei verfügbaren Träger der narrativen Bedeutungsproduktion.

Genauso wie in *I CLOWNS* ist die Ablösung des Codes vom Sujet auch in der Schlüsselszene von *8 ½* (I 1963) an eine metafilmische Wendung der Narration gebunden: Die Hauptfigur Guido, wie Fellini Regisseur von Beruf, hat im Lauf der Erzählung erfolglos versucht, seinen neuen Film fertig zu stellen. *8 ½* ist also wie *I CLOWNS* als eine Film-im-Film-, eine

mise-en-abyme-Konstruktion angelegt.⁷ Zum Ende hat Guido das Projekt offenbar aufgegeben, und wie in *I CLOWNS* besiegelt der Tod das Schicksal der vermeintlich gescheiterten Figur: Guido nimmt sich, um den drängenden Nachfragen seines Produzenten und der Journalisten zu entgehen, das Leben. Der Selbstmord erweist sich jedoch als ein symbolischer Akt, der nur in der Fantasie stattgefunden hat. In dieser liminalen Situation zwischen Leben und Tod, einem Moment des Stillstands und der Leere, taucht wie aus dem Nichts eine Gruppe musizierender Clowns auf. In den Kulissen des angeblich misslungenen Films wird, auf den architektonischen Kernbestand, den Ring der Manege reduziert, ein Zirkus erkennbar. Von den Clowns, ihrer Musik und ihren überschießenden spielerischen Bewegungen aus der Lethargie gerissen, gelingt dem Protagonisten mit einmal, worum er sich bis dahin vergeblich bemüht hat, nämlich sein Leben mit der Arbeit als Künstler in Balance zu bringen. Guido gewinnt seine verloren geglaubte Handlungs- und Kontrollkompetenz zurück und führt als Regisseur und Zirkusdirektor in Personalunion die Figuren seines «wirklichen» Lebens mit denen seiner filmischen Fantasie in einer Art Zirkuschiarivari⁸ zusammen, dem traditionellen Abschluss des Manegenprogramms, in dem sämtliche Akteure ein letztes Mal gemeinsam auftreten. All die Figuren, die wie Ehefrau und Geliebte im Leben des Protagonisten bis dahin nicht zusammengingen und ihn lähmten, fügen sich nun, begleitet vom Titelmotiv des Films, das Nino Rota im Stil eines Zirkusmarsches komponiert hat, zu einem friedlich vereinten, musikalisch beschwingten Ensemble.

Dass die Entkopplung von Zirkuscode und Sujet in *I CLOWNS* und *8½* zum wiederholten Mal mit einer metafilmischen Erzählanlage zusammenfällt, macht deutlich, wie zentral die Rolle ist, die der Zirkus als Code für Fellinis Filmverständnis ist. Wenn er den Zirkus als Mittel einer filmästhetischen Selbstverständigung nutzt, greift Fellini genauso wie andere Hersteller von Zirkusfilmen bestimmte Optionen auf, die ihm der Code in seiner irreduziblen semantischen Polyvalenz eröffnet, und übergeht andere. Im Zeichen zirzensischer Transgressivität werden bei Fellini keine moralischen, rechtlichen oder politischen Normen überschritten, sondern die zwischen Fantasie und Wirklichkeit, dem Film und der «realen» Welt, dem Leben und dem Tod verlaufenden Grenzlinien. Leitfigur des glückhaften Schwebezustandes, der sich einstellt, wo diese Transgression wie am Ende

7 Vgl. dazu die Deutung von Metz («La construction en abyme dans *Huit et demi* de Fellini» in: ders. 1968) und die ausführliche Analyse des Schlusses bei Wuss (1990), der sich allerdings am Bachtinschen Konzept des Karnevals und nicht am Zirkuscode und der entsprechenden Genretradition orientiert (s. 93ff).

8 Siehe *Unterhaltungskunst A-Z* (1977, 55).

von 8 ½ gelingt, ist nicht der Akrobat mit seinen körperlichen Höchstleistungen, sondern die vermeintlich schwächere Figur des Clowns. Schon in *LA STRADA* waren es die Clowns, die in der Gestalt von Matto und Gelsomina zwischen den existenziellen Polen von Bestialität und Transzendenz eine spielerische Leichtigkeit zu behaupten versuchten und dabei stets Gefahren liefen, in einer Welt, deren vertikaler Bau durch keine letzten Sicherheiten gestützt wird, dem zirkusischen Rollenklischee entsprechend zu scheitern (s. vorne das Kapitel zu *LA STRADA*).

Aber noch in einer anderen, stärker formalen Hinsicht wird der Zirkus für 8 ½ und *I CLOWNS* in der Schlusssequenz bedeutsam. Als Inbegriff körperbetonter Performativität markiert er den Gegensatz zur Idee eines statischen, in sich abgeschlossenen Werks. In 8 ½ stellt sich die befreiende Leichtigkeit der Figuren im Umgang miteinander erst ein, nachdem der Protagonist den Versuch aufgegeben hat, seine als Film-im-Film betriebene Arbeit in eine feste Form zu bringen. Auch die Rahmenerzählung bleibt mit der Übernahme des Chiarivari als zirkuseigener Schlussformel offen. Die in der Erzählung virulenten Konflikte werden nicht abschließend gelöst, sondern am Ende in einem Schwebezustand vorübergehend ausgesetzt, der sich wie in der Schlusssequenz von *I CLOWNS* in einer fröhlichen Vergemeinschaftung und einer gesteigerten, musikalisch unterstützten Bewegungsenergie der Figuren äußert. Wie eine Zirkusperformance zeitigen diese Momente körperlich-existenzieller Leichtigkeit keine dauerhaften Ergebnisse. Sie gehen unweigerlich vorüber und können nur in offenen Erzählformen immer wieder aus Neuem beschworen werden – von *LA STRADA* über 8 ½ bis zu *I CLOWNS*.

Anders als in den meisten Filmen des Genres ist der Zirkus bei Fellini also nicht Schauplatz der Handlung, sondern Leitmodell eines an den Konzepten Leichtigkeit, Performativität und Sinnesdichte orientierten Kunst- und Weltverständnisses.⁹ In dieser Eigenschaft sind die einschlägigen Figuren und ihre Transgressivität nicht länger an feste Routinen und

9 Nicht umsonst hat Fellini auch ausserhalb seiner Filme zum Zweck der Selbstinszenierung und -positionierung regelmässig auf den Zirkus zurückgegriffen. Bekannt sind die Porträts, die ihn in der Maske des Clowns zeigen, und die Setphotos von 8½, in denen er als Peitschen schwingender Dompteur zu sehen ist. Vgl. auch die – leicht ironische – Bemerkung im Interview mit den *Cahiers Radio-Télévision Belge* von 1962: «Le cinéma ressemble très fort au cirque. Il est probable que si le cinéma n'avait pas existé, si je n'avais pas rencontré Rossellini et si le cirque était encore un genre de spectacle d'une certaine actualité, j'aurais beaucoup aimé être directeur d'un grand cirque, car le cirque est exactement un mélange de technique, de précision et d'improvisation» («Das Kino ist dem Zirkus sehr ähnlich. Es ist denkbar, dass, wenn es das Kino noch nicht gegeben, ich Rossellini nicht getroffen und der Zirkus noch eine gewisse Aktualität besessen hätte, dass ich dann gerne Zirkusdirektor geworden wäre, denn der Zirkus ist genau eine Mischung von Technik, Präzision und Improvisation»; Übers. M.Chr.).

einen klar umgrenzten performativen Raum gebunden. Zirzensische Elemente, Versatzstücke des Codes, tauchen daher bei Fellini über alle Werkgrenzen hinweg in den unterschiedlichsten Erzählzusammenhängen auf. Das kann in Form einzelner, aus dem milieueigenen Repertoire herausgelöster Figuren geschehen. Unabhängig vom jeweiligen narrativen Kontext markiert ihr Auftreten dem transgressiven Rollenprofil entsprechen regelmäßig Übergangs- und Grenzsituationen, existenzielle Umbrüche in der Geschichte der betroffenen Akteure: In *CASANOVA* (I/F/BRD 1976) rettet eine Kraftakrobatin den Titelhelden vor dem Selbstmord und führt ihn zurück ins Leben. In *LA DOLCE VITA* (I/F 1960) erinnert ein Clown, der als notorisch ambivalente Figur das Versprechen existenzieller Leichtigkeit und deren drohendes Scheitern in einem verkörpert, den Vater der Hauptfigur, der eben noch in einem Varieté ausgelassen gefeiert hat, an sein Alter und den bevorstehenden Tod. In *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* (I 1965) ist es eine schwerelos auf ihrem Trapez schwebende Akrobatin, die den Großvater der Protagonistin aus der bedrückenden Enge des Berufs- und Ehelebens befreit. Als liminale Wesen besetzen Zirkusfiguren in Fellinis Filmen also immer Schaltstellen zwischen einem als glücklich erfahrenen Zustand gesteigerter Intensität, Sinnlichkeit und Leichtigkeit, wie sie sich am Ende von *8½* und *I CLOWNS* einstellt, auf der einen Seite und deren Gegensatz, dem drohenden Stillstand und dem Tod auf der anderen.

Die zirzensischen Elemente können sich vom manifesten Sujetbezug aber noch weiter lösen. In *AMARCORD* (I 1973) und *INTERVISTA* (I 1987) ist der Code nur mehr in musikalischen Reminiszenzen greifbar. Dennoch bleibt die Funktion, die die musikalisch angespielten Versatzstücke in dem ansonsten restlos milieufremden Erzählkontext übernehmen, die gleiche. Wie die einschlägigen Figuren zeigen die musikalischen Anleihen beim Zirkusrepertoire Momente des Übergangs an, liminale Situationen, die sich für die Figuren mit dem Versprechen einer gesteigerten Intensität und Leichtigkeit der Lebensvollzüge verbinden. In *INTERVISTA* (I 1987) ist es die erste Reise von Fellinis Alter Ego nach Cinecittà und in *AMARCORD* (I 1973) die Ausfahrt der Stadtbewohner zum Hochseedampfer Rex, beides heterotope Orte der Fantasie- und Sehnsuchtsproduktion.¹⁰

Die narrative Diffusion des Zirzensischen und die Ablösung vom Sujet setzen eine vorgängige Akkumulation kultureller Bedeutung durch den wiederholten Gebrauch des Codes, sei es im Rahmen des Zirkusfilms oder anderer semiotischer Systeme, voraus. Ist der Code erst einmal fest etabliert, reichen einzelne zirzensische Elemente aus, um ihn mitsamt seinen Deutungsoptionen aufzurufen. In welchem Maß sich die semantischen

10 Zum Schiff als «Heterotopie *par excellence*» s. Foucault (2005, 21f).

Reserven (Lotman 1990, 104) des Codes im Durchgang durch die Genregeschichte von der narrativen Präsenz des Sujets emanzipieren, macht Ulrike Ottingers *FREAK ORLANDO* (BRD 1981) deutlich, ein Film, der vor dem Hintergrund der «identity politics»-Debatten der 60er und 70er Jahre die dem Zirkus eigene Transgressivität auf die Themenbereiche «Sex» und «Gender» erweitert.¹¹ Wie in Ophüls' *LOLA MONTÈS* rührt das transgressive Potenzial der Protagonistin auch hier nicht von einer vorgängigen Milieubildung, sondern ergibt sich aus der Anlage der Figur. In einer für die Plastizität des Zirkuscodes typischen Fusion von literarischer Hochkultur und populärer Genregeschichte überschreitet die Protagonistin Orlando/Orlanda nach dem Vorbild von Virginia Woolfs gleichnamiger Romanfigur unentwegt Grenzen: zwischen Epochen, Schauplätzen, Sozialsystemen, Geschlechterzuordnungen, dem Leben und dem Tod. Die auf wechselnde Register bezogenen Grenzüberschreitungen werden sogar mehrfach miteinander gekoppelt, um das transgressive Profil der Figur zu schärfen: So kommt Orlando/Orlanda im Lauf der Erzählung zweimal ums Leben, um gleich darauf in umgekehrter biographischer Laufrichtung an einem neuen Ort in einer anderen Zeit mit einer gewandelten geschlechtlichen Identität wieder aufzuerstehen.

Die fünf Episoden, aus denen der Film besteht und die sich ähnlich Ophüls' *LOLA MONTÈS* aus mehreren tableauartigen Szenen zusammensetzen, folgen anders als die populären Genreproduktionen keinem linearen, in sich geschlossenen Handlungsgang. Stattdessen werden sie von wiederkehrenden Figuren- und Problemkonstellationen zusammengehalten: In vier von fünf Episoden begegnet die Protagonistin Figuren, die ihrerseits von herrschenden Normvorstellungen abweichen, sei es als Künstler, Intellektuelle, Wissenschaftler, Hermaphroditen oder Homosexuelle. Quer durch die unterschiedlichen Epochen und Gesellschaftsordnungen provoziert die Normüberschreitung der einzelnen Figuren einen gleichbleibend hohen Anpassungs- und Verfolgungsdruck von Seiten wechselnder Machtinstanzen. Statt dass die Figuren und Verhältnisse eine Entwicklung durchlaufen, verfestigen sich in der Abfolge der Episoden zeit- und kontextunabhängige Ausschluss- und Repressionsmechanismen, denen nach der Logik des repetitiven Erzählmusters Künstler in der modernen Konsum- und Unterhaltungskultur genauso ausgesetzt sind wie Wissenschaftler und Intellektuelle unter der Herrschaft der Inquisition oder faschistischer Regime.

Während die Transgressivität der Figuren in den Episoden eins bis vier und fünf kaum einen manifesten Bezug zum Zirkus unterhalten,

11 Siehe Rickles (2007, 81–101).

schlägt die vierte als Schlüsselsequenz des Films die Brücke zum Sujet und der einschlägigen Genretradition, indem sie unverkennbar die berühmte Hochzeitsszene aus Tod Brownings *FREAKS* (s. «Entstellte Körper» und «Beschränkung der Transgression») zitiert. In einer Welt, die wie bei Browning von einer umfassenden (moralischen) Deformation beherrscht ist, eröffnet der Zirkus, oder genauer noch, der doppelt marginalisierte Bereich der Side Show, in *FREAK ORLANDO* als gesellschaftlicher Modellentwurf eine leise utopische Perspektive, genauso wie er es als metaphorischer Ort der Kunst in Alexander Kluges *ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS* tat. Während Orlando/Orlanda in den übrigen Episoden gewaltsamen Ausgrenzungsmechanismen ausgesetzt ist, wird sie im Zirkus von den Freaks – vorübergehend – in deren Gemeinschaft aufgenommen («Sie sind hier unter uns, Sie sind zu Hause»). Im Zeichen geteilter Transgressivität verkörpern die Zirkusfreaks das Modell einer gelingenden Vergemeinschaftung all jener, die anderswo nicht dazugehören, und stellen damit im Verhältnis zu den repressiven Herrschafts- und Ausgrenzungsmechanismen, die die übrigen Episoden prägen, einen sozialen und genderpolitischen Gegenentwurf der freien Rollen- und Geschlechterzuschreibung dar. Ganz in der Tendenz zur Verschleifung von Rolle und Person, die sich für die Figur des Freaks als tragend erwies, erscheint das auf ihn begrenzte zirzensische Rollenangebot bei Ottinger durchgängig existenzialisiert und folgerichtig vom sujeteigenen performativen Rahmen losgelöst; in *FREAK ORLANDO* gibt es weder ein Manegenprogramm mit herkömmlichen Nummerdarbietungen noch das dazugehörige diegetische Publikum.

Auch architektonisch ist der Zirkus hier buchstäblich auf das für die Aktivierung der semantischen Reserven unerlässliche Grundgerüst reduziert; anstelle eines regulären Baus überwölbt die Kuppel eines alten Gasmeters die heterotope Welt selbstbestimmter Transgressivität (Abb. 88). Im Rückgriff auf die tradierten Formen des Codegebrauchs – Brownings *FREAKS* – genügt allerdings der verkürzte Sujetbezug, um den Zirkus zum Dreh- und Angelpunkt der Narration zu machen, an dem modellhaft verdichtet die Frage nach dem Verhältnis gesellschaftlicher Herrschaftsdiskurse zu abweichenden Lebensformen verhandelt wird, um die sich die anderen Episoden des Films in wechselnden Konstellationen drehen. Wie in Fellinis *LA STRADA* oder *8 ½* erscheint der Zirkus deshalb auch hier nicht länger als ein abgeschlossener performativer Raum, sondern öffnet sich (film-)architektonisch zur Außenwelt, die über ihn und sein transgressives Personal reflektiert wird.

Vor einem ganz anderen historischen und politischen Hintergrund, dem Umbruch, den die Länder Osteuropas in den 1990er Jahren durchlaufen, greift Béla Tarr in *WERCKMEISTER HARMÓNIAK* (H/I/D/F 2000) auf die

gehäuften semantischen Reserven des Zirkuscodes zurück, um darüber einen (utopischen) sozialen Entwurf durchzuspielen: In einer ungarischen Kleinstadt machen sich Zeichen einer langsamen Auflösung der gesellschaftlichen Ordnung bemerkbar. Berichte von marodierenden Banden und einer bevorstehenden Sonnenfinsternis sorgen für diffuse Ängste. In dieser Phase des Umbruchs und der Unsicherheit erhält die Stadt Besuch von einem Zirkus, der umgehend zum Träger sämtlicher apokalyptischer Visionen und Befürchtungen wird, die die Bewohner umtreiben. Soweit bedient WERCKMEISTER HARMÓNIAK alte, bis in die 10er Jahre zurückreichende Storykonventionen des Genres: Der Zirkus bricht von außen als fremde Gegenwelt in eine sedentäre Gesellschaft ein und setzt als Handlungskatalysator unabsehbare und potentiell bedrohliche Entwicklungen frei (s. u.a. DEN FLYVENDE CIRKUS oder VAMPIRE CIRCUS).

Tarrs Zirkus besteht allerdings nur aus einem Walfisch und einem Freak. Weitere für das Milieu charakteristische Elemente – ein Zelt, die Manege oder ein entsprechendes Nummernprogramm – fehlen. Der Sujetbezug ist auf zwei mehr (Freak) oder minder (Walfisch) zirkuskonforme Side-Show-Attraktionen eingedampft. Während die sujettypischen «building blocks», um mit Altman zu reden (s. 47), auf ein Minimum reduziert sind, bleiben die «syntactic bonds», die Erzählformen, über die das Genre die semantischen Optionen des Zirkuscodes aktualisiert, intakt: Der Freak löst unter dem Publikum einen gewaltsamen Aufruhr aus, der die ortsfeste Gesellschaft zu zerstören droht und deshalb Polizei und Armee als regulierende Instanzen auf den Plan ruft. Der Konflikt endet – wie in VAMPIRE CIRCUS – mit der Wiederherstellung einer (autoritären) Ordnung und der Vernichtung des Wanderunternehmens. Erst im Blick auf den zerstörten Zirkus scheint – als vertane Chance – die andere Seite seiner Transgressivität auf: das vom Walfisch, der zweiten Attraktion, verkörperte Wunder und das Moment von Utopie und Freiheit, das angesichts der herrschenden Unruhe in ihm verborgen liegt.

Nahezu alle Beispiele, die ich für die Ablösung des Codes vom Sujet und die Diffusion des Zirkuscodes in milieufremde Erzählkontexte angeführt habe, stammen aus dem Bereich des so genannten Kunst-, Autoren- oder Avantgardefilms. Zirkuscodes finden sich aber auch im populären Kino, aus dem das Zirkusgenre sich in den späten 50er Jahren weitgehend verabschiedet hat. Nicht zuletzt dank der digital erweiterten Möglichkeiten der Tricktechnik treten in internationalen Großproduktionen der letzten Jahrzehnte vermehrt Figuren auf, die sich durch außergewöhnliche akrobatische Fähigkeiten auszeichnen. Spider Man verwandelt in der gleichnamigen Trilogie die Häuserschluchten einer amerikanischen Großstadt mit stupender Leichtigkeit und artistischer Eleganz in eine ent-

grenzte Manege. Die Liste der Filme, in denen transgressive Figuren mit einer ausgeprägt akrobatischen Körperlichkeit die Hauptrolle übernehmen, ließe sich durch die X-MEN- (Bryan Singer, USA 2000 und 2003; Brett Ratner, USA/UK 2006) und die MATRIX-Trilogie (Andy & Larry Wachowski, USA 1999 und 2003) fortsetzen. Neben Adaptionen von Super-Helden-Comics wie X-MEN oder SPIDER MAN fallen auch Martial-Arts-Filme in diese Kategorie. Für den Showdown von Zhang Yimou HOUSE OF FLYING DAGGERS (China/HK 2004), den Schwertkampf im Bambuswald, wurde sogar eigens eine chinesische Zirkustruppe engagiert.

Angesichts der akrobatischen Helden, der überschießenden Schauwerte und der an einer Nummerndramaturgie orientierten Erzählweise, hat Dick Tomasovic (2006) unter dem Stichwort «cinema of attractions reloaded» vorgeschlagen, diese neue Art von Blockbuster filmhistorisch und -theoretisch an das frühe Kino mit seiner typischen Nähe zu den traditionellen Schaukünsten und insbesondere dem Zirkus anzubinden. «[T]he history of cinema,» so Tomasovic in seinem Aufsatz «The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction», «and particularly the concept of the <cinema of attractions> can help enlighten certain characteristics of this new type of blockbuster» (310f). Eine Analyse von Filmen wie SPIDER-MAN 1 und 2, so Tomasovic, «will allow understanding how the history of concepts can make a return and how early films can help us to watch contemporary Hollywood cinema» (ibid.). In diesem Sinne hatte bereits Tom Gunning (1986/1997) das von ihm entwickelte Konzept des «cinema of attractions», das zunächst historisch auf eine eng umgrenzte Phase der frühen Kinogeschichte bezogen war, zu einer *filmästhetischen* Kategorie weiterentwickelt, die tendenziell auf jede Art von Film anwendbar ist, die Schauwerte der Narration gegenüber privilegieren und den Zuschauer sensorisch überwältigen: «Clearly in some sense recent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides, in what might be called the Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects» (ibid., 61).

Den Konnex zwischen dem frühen Film und dem Blockbusterkino des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts, den Gunning und Tomasovic primär mit Blick auf den Modus der Zuschaueradressierung und das Moment der überschießenden Sinnlichkeit herstellen, lässt sich nach dem Durchgang durch die Genregeschichte des Zirkusfilms erweitern und präzisieren. Zirkusfilme sind, wie sich gezeigt hat, als narratologische Mischformen keine bloße Aneinanderreihung von sujettypischen Schauwerten. Sie entwickeln, gestützt auf einen bestehenden kulturellen Code, Erzählstrategien, in deren Rahmen sie Normen brechen und zugleich ihre Transgression, soweit sie vorrangig auf Unterhaltung angelegt sind, rückwirkend systematisch begrenzen.

Ein typisches Beispiel des jüngeren Blockbuster-Kinos wie die X-MEN-Serie (USA 2000) unterhält, was das Sujet angeht, keinen unmittelbar einsichtigen Bezug zum Zirkus – bis auf eine Nebenfigur, die aus einem (europäischen) Zirkus stammt.¹² Dennoch greifen die Filme dem Zirkusgenre bekannte Erzählmuster auf, angefangen bei der Anlage der Charaktere. Träger der Handlung bildet eine Gruppe von Figuren, die aufgrund genetischer Mutationen über außerordentliche körperliche und geistige Fähigkeiten verfügen, die sie zu gesellschaftlichen Outsidern, zu Freaks, machen. Die Erzählung motiviert also die für das Personal des Zirkusgenres übliche Alterität und soziale Randständigkeit durch den Rückgriff auf ein im Vergleich zum Zirkus kurrenteres Paradigma – das der Genetik und Biotechnologie – und zieht den im milieueigenen Rollenrepertoire verankerten Unterschied zwischen Freak und Artist ein. Doch obwohl die Transgressivität der Figuren moderner über genetische Mutationen anstelle der alten Milieuzugehörigkeit begründet wird, bleibt es bei der rituellen Begrenzung als Voraussetzung filmischer Unterhaltung. Selbst die narrativen Strategien, die dabei zum Einsatz kommen, sind die gleichen: Die transgressiven Fertigkeiten sind fest einzelnen, stark typisierten Figuren zugeordnet. Ihre Ausübung folgt nach den Prinzipien der Variation und Steigerung einem vorgegebenen programmähnlichen Verlauf, ist für die Zuschauer also absehbar, und zum Ende wird das transgressive Personal in die normsetzende Soziosphäre der diegetischen Welt reintegriert. Während also die «building blocks» oder «semantic givens», um in Rick Altmans genretheoretischen Begriffen zu reden, aus jüngeren Genres stammen, dem des Super-Helden-Films und der Comic-Adaption, stellt der Zirkusfilm die «syntactic bonds». Produktionen wie X-MEN sind gewissermaßen Zirkusfilme mit einer zeitgemäßerer Oberfläche.

Medienhistorisch betrachtet erfüllt das Zirkusgenre also eine Mittler- oder Brückenfunktion. Auf den Zirkus als Sujet bezogen, überführt es zu Anfang des letzten Jahrhunderts eine bestehende Praxis der kulturellen Selbstverständigung ins Erzählkino. Die Zirkusfilme passen, mit anderen Worten, eine code-gestützte «cultural performance», die im Zirkus als Institution der historischen Unterhaltungskultur über schwach semantisierte und notorisch polyvalente Zeichen läuft, einem veränderten medienästhetischen Kontext an. Von den narrativierten Transgressionen des Zirkusgenres her lassen sich über dessen Grenzen hinweg andere, jüngere filmhistorische Zusammenhänge besser verstehen, in denen der Zirkus als

12 Die *backstory* der Figur Nightcrawler wird aus der Filmversion ausgelagert und in der *Official Movie Comic Book Adaption* zu X-Men 2 (Marvel 2003) als Prequel erzählt, das über die auf den Zirkus zurückgehende Figurenbiographie die Vorgeschichte des Filmformats thematisiert.

Sujet und Schauplatz zwar in den Hintergrund tritt, aber in Form semantisch hochgradig aufgeladener zirkusischer Elemente in die unterschiedlichsten Erzählkontexte diffundiert, ob in neue Formen filmischer Unterhaltung, die das transgressive Potenzial der Figuren nach bewährtem Muster narrativ beschränkt, oder in offene Erzählformen in der Tradition des Kunstkinos. Darin besteht ungeachtet der nachlassenden Popularität die filmtheoretische Valenz des Zirkusgenres.

Da aber die Einheit des Genres jenseits von Erzählformen und -konventionen in der gemeinsamen Referenz auf einen kulturellen Code begründet liegt, dessen semantische Reserven die Filme narrativ auf unterschiedliche Weise aktivieren, will ich zum Ende in einem kurzen Ausblick wenigstens ansatzweise untersuchen, ob und wieweit die am Zirkusgenre entwickelten Modelle über den Film hinaus tragen. Ich halte mich dafür an die einleitend erwähnten Beispiele, an die Popikone Britney Spears und den Philosophen Peter Sloterdijk, die beide, obwohl unterschiedlichen kulturellen Provinzen zugehörig, nahezu gleichzeitig auf den Zirkus als «cultural performance» und die einschlägigen semantischen Reserven zurückgreifen.

Im ersten Fall dient der Rückgriff der Modulierung und Stabilisierung eines Starimages, das als popkulturelles Phänomen wie der Zirkus geprägt ist durch eine «strukturierte Polysemie».¹³ Das Image von Spears, einem ehemaligen Kinderstar, dessen Karriere vom «Mickey Mouse Club», einem Fernsehprogramm von Disney, ins Musikgeschäft führte, setzt sich aus zwei Elementen zusammen – Unschuld und sexuelle Freizügigkeit –, die, so verständlich sie vor dem Hintergrund der Starbiographie sind, schwer zusammengehen.¹⁴ Dieses erfolversprechende, aber labile semantische Gleichgewicht wurde an einem bestimmten Punkt in Spears' Karriere durch eine Reihe privater Skandale empfindlich gestört. Die Norm- und Grenzüberschreitungen von Spears als Person waren durch ihr Starimage nicht länger gedeckt.

Zu einem Zeitpunkt, da ihre Karriere bereits zu Ende schien, kehrte Spears jedoch 2008 mit einem Album unter dem Titel *Circus* und einer gleichnamigen Welttournee ins Popgeschäft zurück. Die Anleihe beim Zirkus stabilisierte – erfolgreich, wie sich zeigen sollte – das angeschlagene Image, indem sie die zwischenzeitlich ausufernde private Transgressivität des Stars in eine kulturell approbierte rücküberführte. In der Rolle ei-

13 Ich hatte das Konzept für die Erläuterung des Zirkuscodes und seiner semiotischen Eigenheiten aus den Star Studies übernommen – siehe S. 90ff.

14 Siehe dazu Caryn Ganz' Text auf der Internetseite des Rolling Stone Magazine: «Her entire career has been built on conflicting messages of desire and naiveté» (www.rollingstone.com/rockdaily/index.php/2009/03/12/britney-spears-circus-spectacle-draws-madonna-to-new-york-show-full-report/).

ner Peitsche schwingenden Artistin und Zirkusdirektorin präsentiert sich Spears als nach wie vor transgressive Figur, behält aber das Ausmaß der Normüberschreitung – wie der Titelsong versichert – in streng geregelten performativen Routinen unter Kontrolle: «I'm like a ringleader. I call the shots!». Zugleich erinnert der Song im Rückgang auf den Zirkus als Urform des modernen *mass entertainment* an dessen konstituierendes Prinzip: die Trennung von Publikum und Performern («There's only two types of people in the world. The ones that entertain and the ones that observe.»). Akrobaten, Clowns und Freaks überschreiten stellvertretend Normen, die ihre Zuschauer nicht überschreiten können oder wollen und deren Transgression sie deshalb an eigens dafür bezahltes Personal delegieren. Über den Zirkus reklamieren Song, Album und Tournee also die vorübergehend aus dem Ruder gelaufene Transgressivität des Stars für eine Mythologie der Unterhaltung, was ihre strikte Begrenzung voraussetzt; nur so kann der gefallene Star wieder zum Gegenstand des *family entertainment* werden, das der Zirkus als Institution verspricht.

Im Gegensatz zu Spears nutzt Sloterdijk den Zirkus in seinem Buch *Du mußt dein Leben ändern* (2009) für eine postmetaphysische und vor allem postreligiöse Neubestimmung der *conditio humana*. Angesichts der globalen Herausforderungen, die er heraufziehen sieht, fordert Sloterdijk ein neues Ethos der permanenten Selbstüberwindung und -optimierung, dessen Leitfigur er im Akrobaten erkennt. Anders als Spears kommt es bei Sloterdijk nicht auf die Begrenzung der dem Zirkuspersonal eigenen Transgressivität an – im Gegenteil: Gerade die fortwährende «prozesshafte Einverleibung des Fast-Unmöglichen» (ibid., 194) sorgt in seiner Lesart dafür, dass der Akrobatismus in der Literatur- und Philosophiegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts von Nietzsche über Hugo Ball und Franz Kafka bis hin zu Sloterdijk selbst „ein immer weitere Kreise erfassendes Merkmal moderner Reflexion über die *conditio humana* wurde» (ibid., 100). Dennoch folgen Sloterdijk wie Spears mit ihren Anleihen übereinstimmend einem Krisendiskurs. Beide handeln über die Transgression von Normen, wie offen oder begrenzt sie auch immer erfolgt, für ihren jeweiligen Bereich elementare Konflikte aus. Dass der Zirkus semantisch so polyvalent ist, dass er derart unterschiedliche Sphären wie die Unterhaltungsindustrie und die philosophische Reflexion auf eine neues, «akrobatisches» Weltethos zu verklammern erlaubt, macht ihn gerade für ausdifferenzierte moderne Gesellschaften zu einem wichtigen, weil integrativen Mittel der kulturellen Selbstverständigung. Dass sich am Zirkusfilm modellhaft Formen des Umgangs mit den semantischen Reserven des Codes, der Be- und Entgrenzung von Transgressionen, studieren lassen, darin liegt über seine Bedeutung für die Filmästhetik hinaus die weitestgehende kulturtheoretische Valenz des scheinbar marginalen Genres.

Bibliographie

- Adams, Rahel (2001) *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Adorno, Theodor W. (1977) *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1955). In: ders. (1977) *Gesammelte Schriften*. X/1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–287.
- Adorno, Theodor W. (1989) «Der Essai als Form». In: ders. (1981) *Noten zur Literatur*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–33.
- Adrian, Paul (1984) *Cirque au Cinéma, Cinéma au Cirque*. Paris: Paul Adrian.
- Adrian, Paul (1975) «Le cinéma et le cirque». In: *Cinéma* 194, S. 58–84 und 199, S. 154–156.
- Allen, Robert Clyde (1980) *Vaudeville and Film 1895–1915: A Study in Media Interaction*. Ann Arbor/London: Arno.
- Althoff, Ferdinand (1936) *Die Letzten von Freialdenhoven. Die Geschichte einer alten Zirkusfamilie*. Sonderdruck aus den *Rur-Blumen*, Heimatwochenschrift zum *jülicher Kreisblatt*.
- Althoff, Franz (1982) *So'n Circus. Franz Althoff erzählt. Ein Buch über Circus heute*. In Zusammenarbeit mit Peter Behle und Hugo Göke. Freiburg i.Br.: Dreisam.
- Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. London: bfi.
- Amiard-Chevrel, Claudine (Hg.) (1983) *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Amiard-Chevrel, Claudine (1983) «La cirquisation du théâtre chez Maïakovski». In: Amiard-Chevrel, Claudine 1983, S. 103–120.
- Amiard-Chevrel, Claudine (1980) «Majakowskij et la théatralisation du cirque». In: *Cahiers du Monde Russe* 21/3–4, S. 321–333.
- Andrejev, Leonid (1916) *Tot, kto polucaet pošeciny: Predstaovlenie v 4-ch dejstvovijach*. Petrograd: Izd. Šipovnik.
- Andrejev, Leonid (o.J) *Der, der die Maulschellen kriegt. Ein Spiel in vier Aufzügen*. Einzige autorisierte Übers. v. August Scholz. Berlin: J. Ladyschnikov.
- Arpa, Angelo, et al. (1992) *Cinema e circo in Italia*. A cura del gruppo di studio del C.E.C.S. Roma: Edizioni del Comitato Ecumenico per le Comunicazioni Sociali.
- Der Artist. Fachblatt für Unterhaltungsmusik und Artistik*. Düsseldorf 1883–1995.
- Arts de la piste* (2005), Themenheft: «Cirque et cinéma».
- Assayas, Olivier/Björkman, Stig (2002) *Gespräche mit Ingmar Bergman* [frz. 1990]. Berlin: Alexander.
- Babcock, Barbara A. (Hg.) (1978) *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Bachtin, Michail (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [russ. 1965]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bahr, Hans-Dieter (1976) *Missgestalten. Über bürgerliches Leben*. Lollar, Lahn: Andreas Achenbach.
- Balint, Michael (1972), *Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre* [engl. 1959]. Reinbek: Rowohlt.
- Bang, Herman (1928) *Four Devils*. Novelized by Guy Fowler from the picture by F.W. Murnau. New York: Grosset & Dunlap.
- Barth, Miles/Siegel, Allan (Hg.) (2002) *Step Right This Way: The Photographs of Edward J. Kelly*. Essay by Edward Hoagland. New York: Barnes & Noble.

- Basch, Sophie (Hg.) (2002) *Romans de cirque*. Paris: Robert Laffont.
- Baudry, Jean-Louis (1994) «Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks» [frz. 1975]. In: *Psyche* 48, S. 1046–1074.
- Bauer, Alfred (1976) *Deutscher Spielfilm-Almanach*. [I:] 1929–1950. München: Christoph Winterberg.
- Bauer, Alfred (1981) *Deutscher Spielfilm-Almanach*. II: 1946–1955. München: Winterberg.
- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* Hg. und übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.
- Bazin, André (2000) «Cabiria ou le voyage au bout du néo-réalisme» (1957). In: ders. (2000) *Qu'est-ce que le cinéma?* Douzième éd. Paris: Les Éditions du Cerf, S. 338–345.
- Beller, Hans (1993) «Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung». In: ders. (Hg.) *Handbuch der Filmmontage*. München: TR-Verlagsunion, S. 9–32.
- Belton, John (1992) *Widescreen Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Bemmann, Helga (Hg.) (1970) *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*. Berlin: Henschel.
- Benjamin, Walter (1993) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berger, Roland/Winkler, Dietmar (1983) *Zirkusbilder*. Berlin: Henschel.
- Bergman, Ingmar (1978) *Bergman über Bergman: Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen mit Stig Björkman u.a.* [schwed. 1970]. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein.
- Bergman, Ingmar (1991) *Bilder* [schwed. 1990]. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Bergman, Ingmar (2002) *Im Bleistift-Ton. Ein Werkporträt in einem Band* [schwed. o.J.]. Hg. v. Renate Bleibtreu. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- Bergstrom, Janet (2002) «Murnau in America: Chronicle of Lost Films». In: *Film History* 14, S. 430–460.
- Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio (1980ff) *Il cinema muto italiano*. Roma/Torino: Centro Sperimentale di Cinematografia, Nuova ERI – Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana.
- Blake, Michael F. (1993) *Lon Chaney: The Man Behind the Thousand Faces*. Lanham: Vestal.
- Blake, Michael F. (1998) *The Films of Lon Chaney*. Lanham/London: Vestal.
- Bleckman, Matias (o.J.) *Harry Piel: ein Kino-Mythos und seine Zeit*. Düsseldorf: Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf.
- Bloch, Ernst (1973) *Das Prinzip Hoffnung*. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blüher, Dominique/Tröhler, Margrit (1994) «Public et spectateur de cinéma dans le film». In: *Iris* 17, S. 183–197.
- Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.) (1992) *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl.
- Blumenberg, Hans (1998) *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bogdan, Robert (1988) *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bondanella, Peter/Gieri, Manuela (Hg.) (1991) *La strada, Federico Fellini*. 2nd. ed. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- Bondanella, Peter (1992) *The Cinema of Federico Fellini*. With a foreword by Federico Fellini. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Carroll, Noël (Hg.) (1996) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- Borne, Roswitha von dem (1993) *Der Clown. Geschichte einer Gestalt*. Mit einer Bilddokumentation über Pierino von Wanda Zacharias. Stuttgart: Urachhaus.
- Bose, Günter/Brinkmann, Erich (1978) *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Bost, Pierre (1931) *Le Cirque et le Music Hall*. Paris: Sans Pareil.
- Bouissac, Paul (1971a) «Pour une analyse ethnologique des «entrées» de clowns: Construction de l'objet et esquisse de la méthode». In: *Ethnologie Française* 1/3–4, S. 7–18.
- Bouissac, Paul (1971b) «Le statut sémiotique de l'affiche de cirque». In: *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* 3, S. 353–364.
- Bouissac, Paul (1971c) «Poetic in the lion's den: The circus act as a text». In: *Modern Language Notes* 86/6, S. 845–857.
- Bouissac, Paul (1971d) «Pour une sémiotique du cirque». In: *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* 3, S. 93–120.
- Bouissac, Paul (1972a) «Les avatars du clown: Transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes». In: *Semiotica* 5, S. 290–296.
- Bouissac, Paul (1972b) «Clown Performances as Metasemiotic Texts». In: *Language Sciences* 19, S. 1–7.
- Bouissac, Paul (1972c) «Perspectives ethnozoologiques: Le Statut symbolique de l'animal au cirque et au zoo». In: *Ethnologie Française* 2, S. 253–266.
- Bouissac, Paul (1976) *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington/London: Indiana University Press.
- Bouissac, Paul (1976) «Circus Performances as Texts: A Matter of Poetic Competence». In: *Poetics* 5, S. 101–118.
- Bouissac, Paul (1977) «Semiotics and Spectacles». In: Sebeok, Thomas A. (Hg.) (1977) *A Perfusion of Signs*. Bloomington: Indiana University Press, S. 143–153.
- Bouissac, Paul (1979) «Le cirque: opérations et opérateurs sémiotiques». In: *Etudes françaises* 15/1&2, S. 57–78.
- Bouissac, Paul (1981) «The Timeless Tools of Time: Circus Performances Revisited». In: *Communication & Cognition* 14/2&3, S. 133–152.
- Bouissac, Paul (1982) «The Meaning of Nonsense (Structural Analysis of Clown Performances and Limericks)». In: Rossi, Ino (Hg.) (1982) *The Logic of Culture: Advances in Structural Theory and Methods*. South Hadley, MA: Bergin, S. 199–213.
- Bouissac, Paul (1989) «Espace performatif et espace médiatisé: La déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées». In: *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* 57, S. d1–d21.
- Bouissac, Paul (1990) «The Profanation of the Sacred in Circus Clown Performances». In: Schechner, Richard/Appel, Willa (Hg.) (1990) *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 194–207.
- Bouissac, Paul (Hrsg.) (1991a) *Semiotics of the Circus*. Berlin: Mouton de Gruyter (*Semiotica* 85/3/4, S. 190–380).
- Bouissac, Paul (1991b) «Introduction: The Circus – A Semiotic Spectroscopy». In: *Semiotica* 85, S. 189–201.
- Bouissac, Paul (1995) «The Circus as a Topos of European Literature and Art». In: Miner, Earl/Gafa, Toru et al. (Hg.) *The Force of Vision. Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association, Tokyo 1991*. I: *Dramas of Desire, Visions of Beauty*. Tokyo: International Comparative Literature Association, S. 447–454.
- Bouissac, Paul (2000) «Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain: le cirque dans la cité»

- [<http://www.semioticon.com/people/articles/tunis.htm#5>].
- Bouissac, Paul (2006) «Timeless Circus in Times of Change» [<http://www.semioticon.com/virtuals/circus/index.html>].
- Bousquet, Henri (1993) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1907–1908–1909*. Bures-sur-Yvette: Henri Bousquet.
- Bousquet, Henri (1994) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1910–1911*. Bures-sur-Yvette: Henri Bousquet.
- Bousquet, Henri (1996) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1896–1906*. Bures-sur-Yvette: Henri Bousquet.
- Braendlin, Bonnie/Braendlin, Hans (Hg.) (1996) *Authority and Transgression in Literature and Film*. Gainesville: University Press of Florida.
- Bragaglia, Cristina/Di Giammatteo, Fernando (1992) *Cinema e circo, una lunga amicizia*. Firenze: La Nuova Italia Editrice (Agenda dell'Associazione generale italiana dello spettacolo/Associazione nazionale esercenti cinema 1992).
- Brandlmeier, Thomas (2000) «Entfesseltes Sehen». Von der *Ausfahrt der Chinakrieger bis Variété*. In: Segeberg, Harro (Hg.) *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. Medien-geschichte des Films 3. München: Wilhelm Fink, S. 143–157.
- Brantlinger, Patrick (1983) *Bread and Circuses. Theories of Mass Culture as Social Decay*. Ithaca/NY: Cornell University Press.
- Bremer, Joachim (1940) *Die 3 Codonas. Ein Artistenroman*. Berlin: Albert Limbach.
- Bretschneider, Jürgen (Hg.) (1992) *Ewald André Dupont. Autor und Regisseur*. München: Text und Kritik.
- Brinckmann, Christine Noll (1997) «Struktureller Film, strukturierende Farbe: Jenny Okuns *Still Life*». In: dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. v. Mariann Lewinsky & Alexandra Schneider. Zürich: Chronos, S. 232–245.
- Brinckmann, Christine Noll (1999) «Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze». In: Heller, Heinz B./Prümm, Karl et al. (Hg.) *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, S. 111–120.
- Brinckmann, Christine Noll (2001) «Filmische Farbe, als Abbild und als Artefakt». In: von Arburg, Hans-Georg/ Gamper, Michael et al. (Hg.) *Wunderliche Figuren: Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*. München: Wilhelm Fink, S. 187–206.
- Bronnen, Barbara/Brocher, Corinna (1973) *Die Filmemacher. Zur Neuen deutschen Produktion nach Oberhausen 1962. Mit einem Beitrag von Alexander Kluge*. München/Gütersloh: C. Bertelsmann.
- Brunt, Rosalind (1992) «Engaging with the Popular: Audiences for Mass Culture and What to Say about Them». In: Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary et al. (Hg.) *Cultural Studies*. New York/London: Routledge, S. 69–80.
- Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz et al. (Hg.) (2005) *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren.
- Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf (Hg.) (1991) *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale, NJ/Hove: Lawrence Erlbaum Associates.
- Budgen, Suzane (1966) *Fellini*. London: bfi Education.
- Bulgakowa, Oksana (1996) *FEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*. Berlin: Potemkin.
- Burch, Noël/Sellier, Geneviève (1996) *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930–1956)*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Nathan.
- Burke, Frank (1977) «The Three Phase Process and the White Clown-Auguste Relationship in Fellini's *The*

- Clowns». In: *Film Studies Annual*, S. 124–142.
- Burke, Frank (1996) *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York/London: Twayne/Prentice Hall International.
- Busch, Paula (1957) *Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus*. Stuttgart: Engelhorn.
- Cabuwazi Kinder- und Jugendzirkus (Hg.) (2000) *Dokumentation des Internationalen Kongresses der Kinder- und Jugendzirkusse Berlin 12.–14. Juli 2000 und des Internationalen Festivals der Kinder- und Jugendzirkusse Berlin 10.–14. Juli 2000*. Berlin.
- Caldwell, David/Rea, Paul (1991) «Handke and Wender's Wings of Desire: Transcending Postmodernism». In: *The German Quarterly* 64/1, S. 46–54.
- Carmeli, Yoram S. (1987a) «Played by Their Own Play: Fission and Fusion in British Circuses». In: *The Sociological Review* 35/4, S. 744–774.
- Carmeli, Yoram S. (1987b) «Why Does the ›Jimmy Brown's Circus‹ Travel? A Semiotic Approach to the Analysis of Circus Ecology». In: *Poetics Today* 8/2, S. 219–244.
- Carmeli, Yoram S. (1988) «The Traveling Circus: An Interpretation». In: *European Journal of Sociology* 29, S. 258–282.
- Carmeli, Yoram S. (1990) «Performing the ›Real‹ and ›Impossible‹ in the British Traveling Circus». In: *Semiotica* 80, S. 193–220.
- Carmeli, Yoram S. (1991) «Performance and Family in the World of British Circus». In: *Semiotica* 85, S. 257–289.
- Carmeli, Yoram S. (1994) «Text, Traces, and the Reification of Totality: The Case of Popular Circus Literature». In: *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 25/1, S. 175–205.
- Carmeli, Yoram S. (1995) «The Invention of Circus and Bourgeois Hegemony: A Glance at British Circus Books». In: *Journal of Popular Culture* 29/1, S. 213–221.
- Carmeli, Yoram S. (1997) «The Sight of Cruelty: The Case of Circus Animal Acts». In: *Visual Anthropology* 10, S. 1–15.
- Carmeli, Yoram S. (1998) «Billy's Wig: Acting Versus the Performance of the Real in a British Circus». In: *Asaph Studies in Theatre* 4, S. 93–110.
- Carmeli, Yoram S. (2006) «Danger in Circus Performance: The Case of the 1970s British Traveling Show» [<http://www.semioticon.com/virtu-als/circus/index.html>].
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Carroll, Noël (1998) *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon.
- Carroll, Noël (1999) «Film, Emotion, and Genre». In: Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hg.) (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, S. 21–47.
- Chapuy, Arnaud (2001) *Martine Carol filmée par Christian-Jaque: un phénomène du cinéma populaire*. Paris: Harmattan.
- Choulant, Dominique (1997) *Martine Carol: l'étoile aux cheveux d'or*. Paris: Chemins de l'Espérance.
- Christen, Matthias (1999) «to the end of the line». *Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise*. München: Wilhelm Fink.
- Christen, Matthias (2000) «‹Es heisst jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen›. Alfred Döblins Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz». In: Schenk, Klaus (Hg.) *Die Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur*. Tübingen/Basel: Francke, S. 119–144.
- Christen, Matthias (2001) «Nationalzirkus. Politische Bildprogramme in Max Haufers *Menschen, die vorüberziehen* und den großdeutschen

- Artistenfilmen Arthur Maria Rabenalt». In: Hediger, Vinzenz/Schneider, Alexandra et al. (Hg.) *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*. Marburg: Schüren, S. 185–199.
- Christen, Matthias (2003) «Boxende Kängurus, fliegende Menschen. Sport und Artistik im Zirkusfilm». In: *Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift* 48, S. 109–119.
- Christen, Matthias (2004) «Crossing Borders: Circus and Early Cinema». In: Innocenti, Veronica/Re, Valentina (Hg.) *Limina: Film's Thresholds: X. International Film Studies Conference*. Udine: Forum, S. 169–172.
- Christen, Matthias (2004) «Der Piratenfilm». In: Traber, Bodo/Wulff, Hans J. (Hg.) *Filmgenres: Abenteuerfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 66–77.
- Christen, Matthias (2008) «Artisten, Freaks, Clowns. Rez. Bruce Davidson *Circus*». In: *Fotogeschichte* 107, S. 73ff.
- Christian, Lynda G. (1987) *Theatrum Mundi: The History of an Idea*. New York/London: Garland.
- «Circuses, Carnivals and Fairs in America» (1978). In: *Journal of Popular Culture* 6/3, S. 529–619.
- Cohan, Steven/Hark, Ina Rae (Hg.) (1997) *The Road Movie Book*. London/New York: Routledge.
- Cohen, André-Charles (1986) *Martine Chérie*. Préface de Cécil Saint-Laurent. Paris: Ramsay.
- Collins, Jim (1981) «Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator Within the Textual Mechanisms». In: Altman, Rick (Hg.) *Genre: The Musical. A Reader*. London/Boston: Routledge & Kegan, S. 134–146.
- Conant, Michael (1960) *Antitrust in the Motion Picture Industry: Economic and Legal Analysis*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Cook, Roger (1991) «Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wender's *Wings of Desire*». In: *The Germanic Review* 66/1, S. 34–47.
- Costello, Donald (1983) *Fellini's Road*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.
- Cowie, Peter (1982) *Ingmar Bergman: A Critical Biography*. London: Secker & Warburg.
- Coxe, Antony H. (1980) «Equestrian Drama and the Circus». In: Bradby, David/James, Louis et al. (Hg.) *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800–1976*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 109–118.
- Coxe, Antony H. (1951) *A Seat at the Circus*. With special illustrations by John Skeaping. London: Evans Brothers.
- Crafton, Donald (1995) «Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy». In: Brunovska Karnick, Kristine/Jenkins, Henry (Hg.) *Classical Hollywood Comedy*. New York/London: Routledge, S. 106–119.
- Croft-Cooke, Rupert/Cotes, Peter (1976) *Circus. A World History*. London: Elek.
- Culhane, John (1989) *The American Circus. An Illustrated History*. New York: Holt.
- Curot, Frank (1994) «Les Ailes du désir: Complexité d'un espace filmique». In: Estève, Michel (Hg.) *Wim Wenders*. Paris: Lettres Modernes Minard, S. 159–164 (*Études cinématographiques*).
- Curtius, Ernst Robert (1993) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen/Basel: Francke.
- Davis, Janet M. (2002) *The Circus Age: Culture and Society under the American Big Top*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- De Cesare, Antonella (1983) «Il poeta sulla pista: Acrobazie del corpo e

- della lingua nella Francia del XIX secolo». In: *Annali del Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza* 25/2, S. 635–650.
- Deak, Frantisek (1973) «The Agitprop and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky». In: *The Drama Review* 17/1, S. 47–52.
- Debot, Georges (1979) *Martine Carol: ou La vie de Martine chérie*. Préface de Mary Marquet. Paris: France-Empire.
- Delmont, Joseph (1925) *Wilde Tiere im Film. Erlebnisse aus meinen Filmaufnahmen in aller Welt*. Stuttgart: Dieck & Co.
- DeMille, Cecil B. (1951) «The Greatest Show on Earth». In: *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus Magazine & Program*, unpag.
- Dinallo, G. (1973) «Filming the Circus in a 70mm Vertical Format». In: *American Cinematographer* 54/2, S. 146–149, 188f, 206–209.
- Dinzelbacher, Peter (Hg.) (1995) *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Dorigny, Marcel (1988) «Le cercle social ou les écrivains au cirque». In: Bonnet, Jean-Claude (Hg.) *La Carmagnole des muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Revolution*. Paris: Colin, S. 49–66.
- Douglas, Mary (1966) *Purity and Danger*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Drößler, Stefan (Hg.) (2002) *Lola Montez* (Programmheft). München: Film-museum München.
- Dupavillon, Christian (2001) *Architecture du cirque des origines à nos jours*. Paris: Éditions du Moniteur.
- Dyer, Richard (1973) *Light Entertainment*. London: bfi.
- Dyer, Richard (1992) «Entertainment and Utopia». In: ders. *Only Entertainment*. London/New York: Routledge, S. 17–34.
- Dyer, Richard (1998) *Stars*. New edition with a supplementary chapter and bibliography by Paul McDonald. London: bfi.
- Džugan, Roberto (2003) «Existenz als Zirkus der Demütigungen. Das Künstlerbild in den Filmen von Ingmar Bergman unter besonderer Berücksichtigung von *Gycklarnas afton*» (unveröffentlichte wissenschaftliche Hausarbeit, Freie Universität Berlin).
- Eco, Umberto (1989) *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* [ital. 1964]. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Eisenstein, Sergej (1991) «Montage der Filmatraktionen» (1924). In: ders. *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakowa & Dietmar Hochmuth. Leipzig: Reclam-Verlag, S. 17–45.
- Elias, Norbert/Scotson, John L. (1993) *Etablierte und Aussenseiter* [engl. 1965]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Engberg, Marguerite (1977–1982) *Registrant over danske film 1896–1909*. I (1977): 1896–1909; II (1977): 1910–1912; III (1977): 1913–1914 og registre; IV (1982): 1915–1917; V (1982): 1918–1930. København: Institut for filmvidenskab, [ab IV] C.A. Reitzel.
- Engberg, Marguerite (1986) «Alfred Lind». In: Cherchi Usai, Paolo (Hg.) *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896–1918)*. Pordenone: Studio Tesi.
- Eyles, Allen et al. (1973) *The House of Horror: The Complete Story of Hammer Films*. London: Lorrimer.
- Fahrner, Robert (1978) «The Turbulent First Year of the Royal Circus (1782–1783)». In: *Theatre Survey* 19, S. 155–170.
- Fellini, Federico (1970) *I Clowns*. Bologna: Cappelli.
- Fellini, Federico (1974) *Aufsätze und Notizen*. Hg. v. Anna Keel & Christian Strich. Zürich: Diogenes.
- Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. 2nd. ed. London: bfi.

- Fiedler, Leslie (1978) *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Middlesex: Penguin.
- Fiske, John (1989a) *Understanding Popular Culture*. Boston/London: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1989b) *Reading the Popular*. Boston/London: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1992) «Cultural Studies and the Culture of Everyday Life». In: Grossberg, Lawrence/ Nelson, Cary et al. (Hg.) *Cultural Studies*. New York/London: Routledge, S. 155–173.
- Fiske, John/Müller, Eggo (1993) «Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske». In: *Montage AV* 2/1, S. 5–18.
- Flint, Richard W. (1979) «The Evolution of the Circus in Nineteenth-Century America. Papers and Proceedings of the Conference on the History of American Popular Entertainment». In: Matlaw/Browne 1979, S. 187–195.
- Florin, Bo (1999) «From Sjöström to Seastrom». In: *Film History* 11/2, S. 154–163.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Foucault, Michel (2005) *Die Heterotopien/Les hétérotopies, Der utopische Körper/Le corps utopique*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Forslund, Bengt (1988) *Victor Sjöström: His Life and His Work* [schwed. 1980]. New York: Zoetrope.
- Free, William J. (1973) «Fellini's *I clowns* and the Grotesque». In: *Journal of Modern Literature* 3/2, S. 214–227.
- Frey, Dagobert (1946) «Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels». In: ders., *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien: Rudolf M. Rohrer, S. 151–223.
- Gad, Urban (o.J.[1919/20]) *Der Film: Seine Mittel – seine Ziele* [dän. 1919]. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Gaines, Jane (2005) «Von Elefanten zur Lux-Seife: Programmierung und <Flow> der frühen Ereignis- und Verbundwerbung für Filme» (engl. 1990). In: Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (Hg.) *Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren, S. 76–107.
- Garncarz, Joseph (1998) «Vom Varieté zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität». In: Helbig, Jörg (Hg.) *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, S. 244–256.
- Garncarz, Joseph (2002) «Über die Entstehung des Kinos in Deutschland 1896–1914». In: *Kintop* 11, S. 145–158.
- Gaudreault, André (Hg.) (1988) *Ce que je vois de mon ciné La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André (1999) «Les genres vus à travers la loupe de l'intermédialité; ou, le cinéma des premiers temps: un bric-à-brac d'institutions». in: Quaresima, Leonardo/Raengo, Alessandro et al. (Hg.) *La nascita dei generi cinematografici*. Udine: Forum, S. 87–97.
- Gervais, Marc (1999) *Ingmar Bergman: Magician and Prophet*. Montreal/London: McGill-Queen's University Press.
- Giteau, Cécile (1970) *Dictionnaire des arts du spectacle: Théâtre, cinéma, cirque, danse, radio, marionnettes, télévision et documentologie; texte en français, anglais et allemand*. Paris: Dunod.
- Gledhill, Christine/Williams, Linda (Hg.) (2000) *Reinventing Film Studies*. London: Arnold.
- Goffman, Erving (1986) *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*

- (1963). New York: Simon & Schuster.
- Gómez de la Serna, Ramón (1931) «Clowns». In: *Der Querschnitt* 11/2, S. 103–106.
- Gómez de la Serna, Ramón (2000) *Der Zirkus. Mit einem Vorwort von den Gebrüdern Fratellini* [span. 1917]. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Götz, Arnold (1991) *Darstellung und Wirkungsweise des Clownesken zwischen «kritischer Selbstreflexion» und «Unterhaltung» am Beispiel von F.J. Bogner's Clown-Theater «Sisyphos»*. Frankfurt a.M.: Nold.
- Greenblatt, Stephen Jay (1991) *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greiner, Bernhard (1977) *Welttheater als Montage*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary et al. (Hg.) (1992) *Cultural Studies*. New York/London: Routledge.
- Gunning, Tom (1997) «The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde» (1986). In: Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (Hg.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. 4th ed. London: bfi, S. 56–62.
- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press.
- Günther, Ernst (1981) *Geschichte des Varietés*. Berlin: Henschel.
- Günther, Ernst/Winkler, Dietmar (1986) *Zirkusgeschichte. Ein Abriss der Geschichte des deutschen Zirkus*. Berlin: Henschel.
- Guerin, Frances (2003) «Dazzled by the Light: Technological Entertainment and its Social Impact in *Variété*». In: *Cinema Journal* 42/4, S. 98–115.
- Gustafson, Donna (Hg.) (2001) *Images From a World Between: The Circus in 20th Century American Art*. Cambridge: MIT.
- Guy, Jean-Michel (Hg.) (2001) *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement.
- Hall, Stuart/Hobson, Dorothy et al. (Hg.) (1992) *Culture, Media, Language*. London/New York: Routledge.
- Hall, Stuart (1992) «Encoding/decoding» [1980]. In: ders./Hobson 1992, S. 128–138.
- Halpern, Joseph (1926/1990) *Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt*. Düsseldorf: Ed. Lintz (Reprint der Originalausgabe mit einer Einführung von Roland Weise, Bibliotheca artistica 3, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR).
- Handelman, Don (1991) «Symbolic Types, the Body, and Circus». In: *Semiotica* 85, S. 205–225.
- Handelman, Don (1981) «The Ritual Clown: Attributes and Affinities». In: *Anthropos* 76, S. 321–370.
- Handy, Ellen (2001) «Photographing The Splendidest Sight That Ever Was». In: Gustafson 2001, S. 85–122.
- Hansen, Miriam (1988) «Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema». In: *October* 46, S. 178–198.
- Hamon, Christine (1983) «L'excentrisme dans le théâtre soviétique des années vingt (Ses rapports avec le cirque et le music-hall)». In: Amiard-Chevrel 1983, S. 157–170.
- Hartzman, Marc (2005) *American side-show: An Encyclopedia of History's Most Wondrous and Curiously Strange Performers*. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin.
- Hawkins, Joan (2000) *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Haxell, Nichola A. (2000) ««Ces Dames du Cirque»: A Taxonomy of Male Desire in Nineteenth-Century French Literature and Art». In: *Modern Language Notes* 115, S. 783–800.
- Hediger, Vinzenz (1997) «Grosswildjagd». In: *Cinema* 42, S. 20–32.

- Hediger (2004) «Putting the Spectators in a Receptive Mood». In: Innocenti, Veronica/Re, Valentina (Hg.) *Limina: Film's Thresholds: X. International Film Studies Conference*. Udine: Forum, S. 291–304.
- Heller, Berndt (1998) «The Reconstruction of Eisler's Film Music: *Opus III, Regen* and *The Circus*». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18/4, S. 541–559.
- Hera, Janina (1981) *Der verzauberte Palast. Aus der Geschichte der Pantomime* [pol. 1975]. Berlin: Henschel.
- Hermes, Sigurd (Hg.) (1982) *Circus-Filme. Eine Dokumentation des Kommunalen Kinos Hannover*. Hannover.
- Herzog, Kluge, Straub (1976). Mit Beitr. v. Ulrich Gregor et al. München/Wien: Hanser.
- Highwater, Jamake (1997) *The Mythology of Transgression*. New York: Oxford University Press.
- Hirst, David Lawrence (1979) *Comedy of Manners*. London: Methuen.
- Hoffmann, Detlef/Thiele, Jens (Hg.) (1989) *Lichtbilder Lichtspiele. Anfänge des Kinos in Ostfriesland*. Marburg: Jonas.
- Holland, Charles (Hg.) (1998) *Strange Feats & Clever Turns. Remarkable Speciality Acts in Variety, Vaudeville and Sideshows at the Turn of the 20th Century as Seen by their Contemporaries*. London: Holland & Palmer.
- Horak, Jan-Christopher (1990) «Pabst in Hollywood: A Modern Hero (1934)». In: Rentschler, Eric (Hg.) *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 155–166.
- Horton, Andrew (1990) «Bakhtin, Carnival Triumph, and Cinema: Bruno Barreto's *Dona Flor and Her Two Husbands* and Dusan Makavejev's *Innocence Unprotected* Reconsidered». In: *Quarterly Review of Film and Video* 12, S. 49–62.
- Horton, Andrew (Hg.) (1991) *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Hoskins, Colin/Mirus, Rolf (1988) «Reasons for the US Dominance of the International Trade in Television Programmes». In: *Media, Culture and Society* 10, S. 499–515.
- Hotier, Hugues (1995) *Cirque, communication, culture*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Hotier, Hugues (1982) «Les clowns: Analyse sémiotique». In: *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique* 32, S. g1–g9.
- Hotier, Hugues (1984) «La transgression du cirque». In: *Kodikas Code Ars semeiotica* 7/1–2, S. 9–16.
- Hotier, Hugues (1984) *Signes du cirque: approche sémiologique*. Bruxelles: Association internationale sémiologique du spectacle.
- Hotier, Hugues (2001) *Un cirque pour l'éducation*. Paris: L'Harmattan.
- Hügel, Hans-Otto (1993) «Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung». In: *Montage AV* 2/1, S. 119–141.
- Hügel, Hans-Otto (2003) *Handbuch populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Hutchings, Peter (1993) *Hammer and Beyond*. Manchester: Manchester University Press.
- Jacobsen, Wolfgang (Hg.) (1994) *Babelsberg: Das Filmstudio*. 3., aktual. Ausg. Berlin: Argon.
- Jaffe, Ira S. (1984) «Chaplin's Labor of Performance: *The Circus* and *Lime-light*». In: *Literature/Film Quarterly* 12/3, S. 202–210.
- Janik, Vicki K. (Hg.) (1998) *Fools and jesters in Literature, Art and History: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Jenkins, Henry (2008) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York/London: New York University Press.

- Jenkins, Henry (1992) *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Jenkins, Henry (1990) «'Fifi Was My Mother's Name!» Anarchistic Comedy, the Vaudeville Aesthetics, and *Diplomaniacs*». In: *The Velvet Light Trap* 26, S. 3–27.
- Joest, Birgit (2008) *Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren. Transformationen des Zirkensischen im deutschen Film. Genese und Selbstreflexivität*. Remscheid: Gardez!.
- Jones, Louisa E. (1984) *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*. Lexington: French Forum.
- Jones, Robert A. (1985) *Art and Entertainment. German Literature and the Circus 1890–1933*. Heidelberg: Carl Winter.
- Jost, François (2001) «Pourquoi le cinéma des débuts». In: *Cinéma & Cie* 1, S. 13–23.
- Kalin, Jesse (2003) *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karnick Brunovska, Kristine/Jenkins, Henry (Hg.) (1995) *Classical Hollywood Comedy*. New York/London: Routledge.
- Keitz, Ursula von (2001) «'Eher kriegen Sie eine Katz' vom Hause weg, als eine Knie vom Wagen». Der zirkensische Körper in Karl Grunes *Katharina Knie* (1929/39)». In: Nickel, Gunther (Hg.) *Carl Zuckmayer und die Medien. Beiträge zu einem internationalen Symposium*, Zuckmayer-Jahrbuch 4. St. Ingbert: Röhrig, S. 201–234.
- Kember, Joe (2007) «The Functions of Showmanship in Freak Show and Early Film». In: *Early Popular Visual Culture* 5/1, S. 1–23.
- Kessler, Frank (2000) «In the Realm of the Fairies: Early Cinema between Attraction and Narration». In: *Iconics* 5, S. 7–26.
- Der Kinematograph. Düsseldorf 1907–1935.
- King, Russell S. (1978) «The Poet as Clown: Variations on a Theme in Nineteenth-Century French Poetry». In: *Orbis litterarum: International Review of Literary Studies* 33, S. 238–252.
- KINtop (2002): «Kinematographen-Programme».
- Klapp, Orin (1949) «The Fool as Social Type». In: *American Journal of Sociology* 55, S. 157–162.
- Klinger, Eric (1971) *Structure and Functions of Fantasy*. New York/London: Wiley Interscience.
- Klinger, Eric (1990) *Daydreaming: Using Wake Fantasy and Imagery for Self-Knowledge and Creativity*. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.
- Kluge, Alexander (1968) *Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*. München: R. Piper & Co.
- Kluge, Alexander (1987) *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kochanek, Lisa A. (1997) «Reframing the Freak: From Sideshow to Science». In: *Victorian Periodicals Review* 30/3, S. 227–243.
- Kober, August Heinrich (1942) *Zirkus Renz*. Berlin: Siegmund.
- Kohlhaase, Wolfgang/Kubisch, Hans (1954) *Alarm im Zirkus. Literarisches Szenarium zu einem Kriminalfilm*. 2. Aufl. Berlin: Henschel.
- Kolker, Robert Philipp/Beicken, Peter (1993) *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Der Komet. Fachblatt für Reisegewerbe und Markthandel. Offizielles Organ des Deutschen Schaustellerbundes e.V. Pirmasens 1884–1942 und 1946ff.
- van der Kooij, Fred (1999) «Weit und breit keine Höhe. Vom Verlust der

- Vertikalen im Kino». In: *Cinema* 44, S. 116–139.
- Koszarski, Richard (1990) *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press (History of the American Cinema, III).
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-over narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, Siegfried (1979) «Ein Zirkusfilm» (1928). In: ders. *Schriften*. II. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 405–407.
- Kracauer, Siegfried (1996) *Berliner Nebeneinander. Ausgewählte Feuilletons 1930–1933*. Hg. v. Andreas Volk. Zürich: Edition Epoca.
- Kracauer, Siegfried (1997) *Frankfurter Turmhäuser. Ausgewählte Feuilletons 1906–1930*. Hg. v. Andreas Volk. Zürich: Edition Epoca.
- Kracauer, Siegfried (1987) *Strassen in Berlin und anderswo*. Berlin: Arsenal.
- Kramer, Anne (2006) *Das Kino: Ort der Engel. Die Funktion von Engelsgestalten im Film*. Berlin/Münster: Lit.
- Kramer, Michael (1986) *Pantomime und Clownerie. Geschichte der Clownerie von der Commedia dell'Arte bis zu den Festivals of Fools*. Offenbach: Burckhardthaus-Laetare.
- Kramp, Joachim (1998) *Hallo! Hier spricht Edgar Wallace! Die Geschichte der deutschen Kriminalfilmserie von 1959–1972*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Krause, Gerhard (1969) *Die Schönheit in der Zirkuskunst*. Berlin: Henschel.
- Kumar, Veena (1993) «The Clown and the Circus: Spectacle, Risk, and Reality in Fellini». In: *Italian Culture* 11, S. 383–392.
- Kusnezow, Jewgeni (1970) *Der Zirkus der Welt* [russ. 1931]. Mit einem ergänzenden Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause. Berlin: Henschel.
- Kusters, Paul (1996) «New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft». In: *Montage AV* 5/1, S. 40–60.
- Lamprecht, Gerhard (1967–1970) *Deutsche Stummfilme 1903–1931*. 11 Bde. Berlin: Deutsche Kinemathek.
- Lange-Fuchs, Hauke (2002) «Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky». In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11 («Kinematographen-Programme»), S. 123–143.
- Latil-Le Dantec, Mireille (1981) «Le monde au cirque et le monde comme cirque: *Les Clowns*». In: Estève, Michel (Hg.) *Federico Fellini: Aux sources de l'imaginaire*. Paris: Minard, S. 49–64.
- Laude, J. (1953) «Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture». In: *Revue d'esthétique* 6/1, S. 411–433.
- Leigh, James (1977) «A Reader's Guide to Circus and Code X». In: *Substance: A Review of Theory and Literary Criticism* 17, S. 27–35.
- Levin, L. (1984) «A Peek under the Circus Tent». In: *American Cinematographer* 65/8, S. 40–42, 44, 46, 48.
- Lewandowski, Rainer (1980a) *Alexander Kluge*. München: Beck/Text und Kritik.
- Lewandowski, Rainer (1980b) *Die Filme von Alexander Kluge*. Hildesheim/New York: Olms.
- Liebman, Stuart (1988) «On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge». In: *October* 46, S. 23–59.
- Link, Franz/Niggel, Günter (Hg.) (1981) *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Little, W. Kenneth (1986) «Pitu's Doubt: Entree Clown Self-Fashioning in the Circus Tradition». In: *The Drama Review* 30, S. 51–64.

- Little, W. Kenneth (1991) «The Rhetoric of Romance and the Simulation of Tradition in Circus clown performance». In: *Semiotica* 85 3/4, S. 227–255.
- Livingston, Paisley (1982) *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Loeffler, Robert (1984) «Candles, Flares, Gas, Electric: All Used to Light The Circus». In: *White Tops* (May/June), S. 27–38.
- Lotman, Yuri M. (1990) *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Intr. by Umberto Eco. London/New York: I.B. Tauris.
- MacCabe, Colin (Hg.) (1986) *High Theory/Low Culture*. Manchester: Saint Martin.
- MacDonald, Dwight (1957) «A Theory of Mass Culture» [1953]. In: Rosenberg, Bernard/White, David Manning (Hg.) *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: Free Press, S. 59–73.
- Maltby, Richard (2003) *Hollywood Cinema*. 2nd ed. Malden, MA/Oxford: Blackwell.
- Marcus, Millicent (1986) *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press.
- Marker, Lise-Lone/Marker, Frederick J. (1982) *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*. Cambridge/London: Cambridge University Press.
- Marschall, Susanne (2005) *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren.
- Mast, Gerald (1987) «Woody Allen: The Neurotic Jew as American Clown». In: Cohen, Sarah (Hg.) *Jewish Wry: Essays on Jewish Humor*. Bloomington: Indiana University Press, S. 125–140.
- Matlaw, Myron/Browne, Ray B. (Hg.) *American Popular Entertainment*. Westport, CT: Greenwood.
- May, Stephan (2004) *Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms*. Bielefeld: Transcript.
- Mayer, Hans (1975) *Aussenseiter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- McLean, Albert F. Jr. (1965) *American Vaudeville as Ritual*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Meikle, Denis (1996) *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*. Lanham/London: Scarecrow.
- Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. I. Paris: Klincksieck.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films* [frz.]. München: Wilhelm Fink.
- Metz, Christian (1994) «Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung» [frz. 1975]. In: *Psyche* 48, S. 1004–1046.
- Metz, Christian (1991) «Les écrans seconds, ou le rectangle au carré». In: ders. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, S. 71–78.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enuntiation und der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Mills, Bertram C. (1967) *Bertram Mills Circus: Its Story*. London: Hutchinson.
- Michel-Andino, Andreas (1993) *Unterhaltung und Image. Artistische Unterhaltungskunst in sozialwissenschaftlicher Perspektive*. Frankfurt a.M.: Haag & Herchen.
- Mishler, Doug A. (1994) «'It Was Everything Else We Knew Wasn't': The Circus and American Culture». In: Browne, Ray B./Marsden Michael T. (Hg.) *The Cultures of Celebrations*. Bowling Green: Bowling Green State Univ. Popular Press, S. 127–144.
- Mitchell, David (1997) «Modernist Freaks and Postmodern Geeks». In: Davis, Lennard K. (Hg.) *Disability Studies Project of Hunter College: The Disability Studies Reader*. New York: Routledge, S. 348–365.
- Modleski, Tania (Hg.) (1986) *Studies in Entertainment: Critical Approaches to*

- Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Möbius, Hanno (1991) «Das Abenteuer ›Essayfilm‹». In: *Augen-Blicke: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 10: *Versuche über den Essayfilm*, S. 10–24.
- Moholy-Nagy, László (1925) «Theater, Zirkus, Variété». In: ders./Moinar, Farkas et al., *Die Bühne im Bauhaus*. Frankfurt a.M.: S. 47f.
- Montage AV* (2007) Themenheft: «Die-gese».
- Morley, David (1980) *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: bfi.
- Moszenin, Elena (1987) «Arkady Akanov's ›I Dream of a Carnival‹: A Perspective on Clowns in European Culture». In: *Australian Slavonic and East-European Studies* 1/1, S. 17–30.
- Müller, Corinna (1994a) *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Müller, Corinna (1994b) «Licht-Spiel-Räume». In: Jacobsen 1994, S. 9–28.
- Müller, Corinna (1996) «Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption». In: Segeberg, Harro (Hg.) *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink, S. 295–325.
- Müller, Corinna (1998) «Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte». In: dies./Segeberg, Harro (Hg.) *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918*. München: Wilhelm Fink, S. 43–75.
- Müller, Corinna (2001) «Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter». In: Maase, Kaspar/Kaschuba, Wolfgang (Hg.) *Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900*. Köln: Böhlau, S. 62–91.
- Müller, Eggo (1993) «‹Pleasure and Resistance›. John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie». In: *Montage AV* 2/1, S. 52–66.
- Müller, Jürgen E. (1994) «Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art». In: *Montage AV* 3/2, S. 119–138.
- Müller, Martina/Dütsch, Werner (2002) *Lola Montez. Eine Filmgeschichte*. Luxembourg: Cinémathèque Municipale de Luxembourg/Köln: Walter König.
- Mulvey, Laura (1989) *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Murray, Marian (1975) *Circus! From Rome to Ringling*. 2nd repr. Westport: Greenwood.
- Musser, Charles (1990) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press (History of the American Cinema, I).
- Musser, Charles (1994) «Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity». In: *The Yale Journal of Criticism* 7/2, S. 203–232.
- Naef, Raymond (2002) *Grock. Eine Wiederentdeckung des Clowns*. Wabern/Bern: Benteli.
- Neale, Steve/Krutnik, Frank (1990) *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.
- Neill, Alex (1996) «Empathy and (Film) Fiction». In: Bordwell, David/Carroll, Noël (Hg.) *Post-theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 175–194.
- Neubarth, Claudia (1998) *Zirkus-Bibliographie. Deutschsprachige Zirkusliteratur von 1968–1998*. Unter Mitarbeit von Gisela und Dietmar Winkler. Berlin: Landesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater Berlin e.V.

- Neumann, Gerhard/Warning, Rainer (Hg.) (2003) *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Nicoll, Allardyce (1963) *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge/London: Cambridge University Press.
- Nielsen, Jan (2003) *A/S Filmfabriken Danmark: SRH/Filmfabriken Danmarks historie og produktion*. København: Multivers.
- Noack, Frank (2000) *Veit Harlan: «Des Teufels Regisseur»*. München: Belleville.
- Norden, Martin E./Cahill, Madeleine A. (1998) «Violence, Women, and Disability in Tod Browning's *Freaks* and *The Devil Doll*». In: *Journal of Popular Film and Television* 26/2, S. 86–94.
- Nusser, Tanja (2002) *Von und zu anderen Ufern. Ulrike Ottingers filmische Reiseerzählungen*. Köln/ Weimar: Böhlau.
- Orr, John (2007) «Camus and Carné Transformed: Bergman's *The Silence* vs. Antonionis *The Passenger*». In: *Film International* 27, o.S.
- Ozaki, Makoto (1981) *Artikulationen*. Berlin: Merve.
- Paech, Anne (2000) «Zirkuskinematographen. Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos». In: *Kintop* 9, S. 82–89.
- Palmer, Jerry (1987) *The Logic of the Absurd*. London: bfi.
- Palmer, Jerry (1995) *Taking Humour Seriously*. London/New York: Routledge.
- Parolari, Reto (2005) *Circusmusik in Theorie und Praxis*. Winterthur: Edition Swiss Music/Wien: Weltmusik Edition International.
- Pauer, Florian (1982) *Die Edgar-Wallace-Filme*. Hg. v. Joe Hembus. München: Goldmann.
- Pensel, Hans (1969) *Seastrom and Stiller in Hollywood: Two Swedish Directors in Silent American Films 1923–1930*. New York: Vantage.
- Petrie, Graham (1985) *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922–1931*. London: Routledge & Kegan.
- Peucker, Brigitte (1995) *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*. Princeton: Princeton University Press.
- Pirie, David (1973) *A Heritage of Horror: The English Gothic Cinema 1946–1972*. London: Gordon Fraser.
- Plantinga, Carl/Smith, Greg M. (Hg.) (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Positif* 587 (2010): «Le cirque au cinéma de Chaplin à Étaix».
- Prigent, Christian/Sharp, Michele (1993) «A Descent from Clowns». In: *Journal of Beckett Studies* 3/1, S. 1–19.
- Quaresima, Leonardo (1994) «Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm». In: *Montage AV* 3/2, S. 5–22.
- Rabenalt, Arthur Maria (1958) *Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruchs*. München: Copress (1978 Neuauflage mit «notwendigen Ergänzungen des Autors») Hildesheim/New York: Olms).
- Rabenalt, Peter (2005) *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*. Berlin: Vistas.
- Ratchford, Moira (1993) «Circus of 1936: Ideology and Entertainment Under the Big Top». In: Horton, Andrew (Hg.) *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, S. 83–93.
- Rémy, Tristan (1962) *Entrées clownesques*. Paris: L'Arche.
- Rémy, Tristan (1991) «L'Evolution du Costume des Clowns (1931)» (*Les Cahiers du Cirque* 3).

- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge: Harvard University Press.
- Reyher, Ulrich (1974) «Massenmedium und subversive Sehnsucht. Thesen zur Konstitution des Massengeschmacks in der bürgerlichen Gesellschaft». In: Buselmeier, Michael (Hg.) *Das glückliche Bewusstsein. Anleitungen zur materialistischen Medienkritik*. Darmstadt: Luchterhand, S. 19–47.
- Rickles, Laurence A. (2007) *Ulrike Ottinger. Eine Autobiografie des Kinos* [engl. 2008]. Berlin: b_books.
- Ritter, Naomi (1974) «On the Circus-Motif in Modern German Literature». In: *German Life and Letters* 27, S. 273–285.
- Ritter, Naomi (1989) *Art as Spectacle: Images of the Entertainer since Romanticism*. Columbia: University of Missouri Press.
- Rohdie, Sam (2002) *Fellini Lexicon*. London: bfi.
- Rosenkrantz, Palle (o.J.) *Der tanzende Tod*. Nach A.W. Sandberg's und Poul Knudsen's Film gleichen Namens. Übers. v. Else von Hollander-Lossow. Kopenhagen/Berlin: Gefion [mit Filmbildern].
- Roth-Lindberg, Örjan (1984) «The Deceptive Image: On the Visual Fantasy in Victor Sjöström's *He Who Gets Slapped*». In: *Chaplin*, 25th Anniversary Issue, S. 58–71.
- Rubin, Alan M. (1994) «Media Uses and Effects: A Uses-and-Gratifications-Perspective». In: Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf (Hg.) *Media Effects: Advances in Theory and Research*. Hillsdale, NJ/Hove: Lawrence Erlbaum Associates, S. 417–436.
- Russo, Mary J. (1995) *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. New York, London: Routledge.
- Rutsky, R.L./Wyatt, Justin (1990) «Serious Pleasures: Cinematic Pleasure and the Notion of «Fun»». In: *Cinema Journal* 30/1, S. 3–19.
- Saltarino (1895) *Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc. aller Länder und Zeiten*. 2., vermehrte und verbesserte Aufl. Düsseldorf: Ed. Lintz (1984 Nachdruck Offenbach a.M.: Hubers Magisches Repositorium).
- Sargeant, Jack (1995) *Deathtripping. An Illustrated History of the Cinema of Transgression*. London/San Francisco: Creation.
- Saxon, Anthony H. (1975) «The Circus as Theatre: Astley's and Its Actors in the Age of Romanticism». In: *Educational Theatre Journal* 27, S. 299–312.
- Scheugel, Hans (1974) *Show Freaks & Monster: Sammlung Felix Adanos*. Köln: DuMont Schauberg.
- Schlögel, Karl (2008) *Terror und Traum: Moskau 1937*. München: Hanser.
- Schlöndorff, Volker (1979) *Die Blechtrommel. Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt: Luchterhand.
- Schröder, Stephan Michael (2003) *Weißer Wiedergängerkunst, schwarze Buchstaben. Zur Interaktion von dänischer Literatur und Kino bis 1918*. Habilitationsschrift HU Berlin, Typoskript.
- Schröder, Stephan Michael/Hockenjos, Vreni (Hg.) (2005) *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut.
- Schröder, Stephan Michael (2005), «Der «Valby-Roman» – ein dänisches Äquivalent zum «Hollywood-Roman»». In: Schröder/Hockenjos 2005, S. 159–184.
- Schüttpelz, Erhard (2005) *Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*. München: Wilhelm Fink.
- Schweinitz, Jörg (1983) «Spielfilmrezeption und Unterhaltung». In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft: eine Schriftenreihe der Hochschule für*

- Film und Fernsehen «Konrad Wolf», Potsdam-Babelsberg, S. 55–78.
- Schweinitz, Jörg (1994) ««Genre» und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft». In: *Montage AV* 3/2, S. 99–118.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- Seidman, Steve (1979) *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Sembach-Krone, Frieda (1989) *Circus Krone. Eure Gunst – unser Streben. Eine autorisierte Aufzeichnung v. Hellmuth Schramek*. München: Ehrenwirth (leicht veränderte Neuaufl. 1969).
- Sherzer, Dina (1977) «Circus: An Exercise in Semiotics». In: *Substance: A Review of Theory and Literary Criticism* 17, S. 37–45.
- Siegel, Fred (1992) «Clown Politics». In: *The Drama Review: A Journal of Performance Studies* 36/2, S. 182–186.
- Silberman, Marc (1995) *German Cinema: Texts in Context*. Detroit: Wayne State University Press.
- Simmel, Georg (1992) *Gesamtausgabe*. Hg. v. Otthein Rammstedt. XI: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simon, Alfred (1988) *La planète des clowns*. Lyon: La manufacture.
- Singer, Ben (1995) «Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism». In: Charney, Leo/Schwartz, Vanessa R. (Hg.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Los Angeles: University of California Press, S. 72–99.
- Singer, Jerome (1966) *Daydreaming: An Introduction to the Experimental Study of Inner Experience*. New York: Random House.
- Singer, Jerome (1975) *The Inner World of Daydreaming*. New York/Evanston: Harper & Row.
- Skal, David J./Savada, Elias (1995) *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning – Hollywood's Master of the Macabre*. New York/London: Doubleday.
- Slomma, Horst (1971) *Sinn und Kunst der Unterhaltung*. Berlin: Henschel.
- Sloterdijk, Peter (2009) *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Stacey, Don (2003) *The Hippodrome Great Yarmouth. A Pictorial History*. Great Yarmouth: Jays.
- Starker, Steven (1982) *Fantastic Thought: All about Dreams, Daydreams, Hallucinations, and Hypnosis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Starker, Steven (1985), *F-States: The Power of Fantasy in Human Creativity*. North Hollywood: Newcastel.
- Starobinski, Jean (1970) *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genf: Skira (dt. 1985).
- Stallybrass, Peter/White, Allon (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- Steele, Walanne Padus (1979) *The Lost Paradise of the Clown: The Clown Figure in Twentieth Century German Literature*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- Steene, Birgitta (2005) *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Stevenson, Jack (1997) *Tod Browning's Freaks* [engl. o.J.]. Mit einem Essay von Hans Schmid. München: Belleville.
- Stoddart, Helen (2000) *Rings of Desire. Circus History and Representation*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Stokes, John (1992) «Aux Funambules: Acrobatics and Aesthetics». In:

- French Cultural Studies* 3/3/9, S. 277–298.
- Strauven, Wanda (Hg.) (2006) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tait, Peta (2006) «Circus Bodies Defy the Risk of Falling» [http://www.semioticon.com/virtuals/circus/index.html].
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tarachow, S. (1951) «Circuses and Clowns». In: *Psychoanalysis and the Social Sciences*. Hg. v. Géza Rôheim. New York: International University Press, S. 171–185.
- Thompson, Kristin (1999) «The Concept of Cinematic Excess» [1977]. In: Braudy, Leo/Cohen, Marshall (Hg.) *Film Theory and Criticism*. 5th ed. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 487–498.
- Thomson, Rosemary Garland (1996a) *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Thomson, Rosemary Garland (Hg.) (1996b) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York/London: New York University Press.
- Todorov, Tzvetan (1982) *La Conquête de l'Amérique, la question de l'autre*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1989) *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
- Tomasovic, Dick (2006) «The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction». In: Strauven (Hg.) 2006, S. 309–320.
- Toole-Stott, Raymond (1964) *A Bibliography of Books on Circus in English, 1773–1964*. Derby: Harpur & Sons.
- Toole-Stott, Raymond (1958–1971) *Circus and Allied Arts: A World Bibliography*. I (1958): 1500–1957; II (1960): 1500–1959; III (1962): 1500–1962; IV (1971): 1500–1970. Derby: Harpur & Sons.
- Truzzi, Marcello (1979) «Circus and Side Shows». In: Matlaw/Browne 1979, S. 175–185.
- Truzzi, Marcello (1966) «The Circus as a Source of Folklore». In: *Southern Folklore Quarterly* 30, S. 289–300.
- Truzzi, Marcello (1968), «The Decline of the American Circus: The Shrinkage of an Institution». In: ders. (Hg.) *Sociology and Everyday Life*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, S. 314–322.
- Tses, Christos (2002) *Der Hexer, der Zinker und andere Mörder: Hinter den Kulissen der Edgar-Wallace-Filme*. Essen: Klartext.
- Tuchman, Mitch (1978) «The Mekas Bros. Brakhage & Baillie Traveling Circus». In: *Film Comment* 14, S. 9–18.
- Turim, Maureen C. (1989) *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York: Routledge.
- Turner, Victor (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Turner, Victor (1978) «Comments and Conclusions». In: Babcock, Barbara A. (Hg.) *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca/London: Cornell University Press, S. 276–296.
- Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ.
- Turner, Victor (1988) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- Turner, Victor (1995) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. With a foreword by Roger D. Abrahams. New York: Aldine de Gruyter.
- Urban, Teresa (2006) *Mit Engelsaugen sehen: Überlegungen zur Figur des Engels im Film*. Stuttgart: Ibidem.
- Vance, Jeffrey (1996) «The Circus: a Chaplin Masterspiece». In: *Film History* 8, S. 186–208.

- Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam (1990) *High & Low. Moderne Kunst und Triviale Kultur* [engl. 1990]. München: Prestel.
- Verdone, Mario (1999) «Il circo nei generi del cinema delle origini». In: Quaresima/Raengo (Hg.) 1999, S. 135–138.
- White, Susan M. (1995) *The Cinema of Max Ophüls: Magisterial Vision and the Figure of Woman*. New York: Columbia University Press.
- White, Susan M. (2001) «Lola Montès et le cinéma des attractions». In: 1895 34/35, S. 289–302.
- Weis, Elisabeth/Belton, John (Hg.) (1985) *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Wenders, Wim (1988) *Die Logik der Bilder: Essays und Gespräche*. Hg. v. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Wenders, Wim (1992) *The Act of Seeing: Texte und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Wenders, Wim/Handke, Peter (1998) *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Willeford, William (1969) *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns, Jesters, and Their Audience*. Evanston: Northwestern University Press.
- Williams, Linda (1991) «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quarterly* 44/4, S. 2–12.
- Wilmeth, Don B. (1980), «Circus and Outdoor Entertainment». In: Milton Thomas, Inge (Hg.) *Handbook of American Popular Culture: Advertising, Best Sellers, Circus and Outdoor Entertainment [...]*. Westport, CT: Greenwood, S. 51–77.
- Wilmeth, Don (1982) *Variety Entertainment and Outdoor Amusements: A Reference Guide*. Westport, CT/London: Greenwood.
- Wimberley, Amos Darryl (1979) *Bergman and the Existentialists: A Study in Subjectivity*. Austin: University of Texas.
- Winkler, Gisela (Hg.) (1977) *Unterhaltungskunst A–Z*. Berlin: Henschel.
- Winkler, Gisela (1981) «Die Bilder lernen das Laufen – im Variété». In: *Kassette. Ein Almanach für Bühne, Podium und Manege* 5, S. 197–204.
- Winkler, Gisela (1986) «Salto mortale auf der Filmleinwand». In: *Kassette. Ein Almanach für Bühne, Podium und Manege* 9, S. 194–205.
- Winkler, Gisela (1998) *Circus Busch: Geschichte einer Manege in Berlin*. Berlin: be.bra.
- Winkler, Gisela/Winkler, Dietmar (Hg.) (1978) *Die grosse Raubtierschau. Aus dem Leben zwölf berühmter Dompteure*. Berlin: Henschel.
- Winkler, Gisela/Winkler, Dietmar (Hg.) (1977) *Allez hopp durch die Welt. Aus dem Leben berühmter Akrobaten*. Berlin: Henschel.
- Witte, Karsten (1995) *Lachende Erben, Toller Tag: Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 8.
- Wulff, Hans J. (1993) «Textsemiotik der Spannung». In: *Kodikas/Code* 16, S. 325–352.
- Wulff, Hans J. (1996) «Suspense and the Influence of Cataphora on Viewer's Expectations». In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J. et al. (Hg.) *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Gunter Narr.
- Wulff, Hans J. (2005) «Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption». In: Brütsch/Hediger 2005, S. 377–393.
- Wuss, Peter (1990) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin: Henschel.
- Wuss, Peter (1992) «Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine un-

- bewussten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration». In: *Montage AV* 1/1 (1992), S. 25–36.
- Wuss, Peter (1999) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozesses*. 2., durchges. u. erw. Aufl. Berlin: edition sigma/Rainer Bohn.
- Zapff, Gerhard (1980) *Pferde im Roten Ring*, Berlin: Henschel.
- Ziethen, Karl-Heinz (1988) *Die Kunst der Jonglerie*. Berlin: Henschel.
- Zillmann, Dolf (1988) «Mood Management: Using Entertainment to Full Advantage». In: Donohew, Lewis/Sypher, Howard E. et al. (Hg.) *Communication, Social Cognition, and Affect*. Hillsdale, NJ/Hove: Lawrence Erlbaum Associates, S. 147–171.
- Zillmann, Dolf/Bryant, Jennings (1994) «Entertainment as Media Effect». In: Bryant, Jennings/Zillmann, Dolf (Hg.) *Media Effects: Advances in Theory and Research*. Hillsdale, NJ/Hove: Lawrence Erlbaum Associates, S. 437–461.
- Zirkus Circus Cirque (1978). 28. Berliner Festwochen, Ausstellung vom 9.9. bis 5.11.1978, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Hg. v. Jörn Merkert. Oberhausen: Greno.
- «Zirkus» (1976). In: Filmstellen beider Hochschulen Zürich (Hg.) *Dokumentation*, S. 5–16.
- Zuckmayer, Carl (1995) *Katharina Knie. Theaterstücke*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Filmographie

Zum Zirkusfilm sind bislang vier umfangreiche Filmographien erschienen. Adrian (1975, 1984) und Hermes (1982) sind als Hilfsmittel unverzichtbar, aber nicht in allen Punkten verlässlich: einige Filme sind unter falschem Titel verzeichnet, andere mehrfach aufgeführt, obwohl es sich nicht um eigenständige Werke, sondern um fremdsprachige Verleihversionen handelt. Joest (2008) enthält die umfassendste und genaueste Auflistung, beschränkt sich allerdings wie die Abhandlung selbst auf den deutschsprachigen Zirkusfilm. Der fehlende Abgleich mit der internationalen Produktion führt dazu, dass in einigen wenigen Fällen ausländische Titel als deutsche Zirkusfilme geführt werden; so handelt es sich bei *DIE SCHLANGENTÄNZERIN* von der Düsseldorfer Royal-Films GmbH, der am 29. Mai 1912 im *Kinematographen* angekündigt wird, nach der Zensurkarte zu schliessen eindeutig um Alfred Linds *BJØRNETÆMMEREN*, die dänische Fortsetzung von Linds *DEN FLYVENDE CIRKUS* aus dem gleichen Jahr und hinter *FRÄULEIN MAGDA VANG* verbirgt sich nach der Inhaltsangabe im *Kinematographen*, auf die Joest verweist (283), Urban Gads *AFGRUNDEN*.

In das Verzeichnis habe ich in der Regel nur fiktionale Langfilme und davon wiederum nur solche, die sich anhand von Kopien, Zensurkarten und -akten, Firmen- und Archivkatalogen (British Film Institute; Nederlands Filmmuseum; Cinémathèque suisse; Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin; Danish Film Institute; Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung), Filmdatenbanken (fiaf, Herbert Birett), den jeweiligen nationalen Filmographien (Engberg 1977ff; Bernardini 1980ff; Bauer 1976 und 1981; Lamprecht 1967ff; American Film Institute; Danmarks Nationalfilmografi; filmportal.de; svenskfilmdatabas.se), Annoncen, Rezensionen oder Artikeln in der Branchenpresse eindeutig haben identifizieren lassen. Filme, in denen der Zirkus nur am Rand auftaucht, ohne dass er als Code tragende Bedeutung erlangt, habe ich in den meisten Fällen aussen vor gelassen, ebenso die, die zwar im Artistenmilieu, jedoch ausschließlich im Varieté spielen. Einige der bei Joest aufgeführten Produktionen fehlen daher.

Multilanguage versions sind unter dem jeweiligen Titel separat verzeichnet und mit einem entsprechenden Hinweis versehen. Alternative (Verleih-)Titel stehen, sofern zweifelsfrei nachweisbar, in Klammern hinter dem Originaltitel. Wo es für Kopien gesicherte Bestandsnachweise gibt, sind diese ebenfalls vermerkt.

Linkliste:

www.dfi.dk/databaser/databaseroglinks.htm (Danmarks Nationalfilmografi)
www.danlitstummfilm.uni-koeln.de/
www.deutsches-filminstitut.de
www.murnau-stiftung.de
www.filmportal.de
www.afi.com (American Film Institute)
www.svenskfilmdatabas.de
www.anica.it

1900er

A CIRCUS ROMANCE, Warwick Trading Co., USA 1904
VENDETTA DI PAGLIACCIO, Luigi Maggi, Ernesto Maria Pasquali, I 1907
THE CIRCUS BOY, S. Lubin, USA 1908
UN DRAMMA AL CIRCO, Cines, I 1908
FACCIA A FACCIA, Itala Film, I 1909
LA FILLE DU SALTIMBANQUE, Pathé Frères, F 1908
LE FILS DU SALTIMBANQUE, Pathé Frères, F 1909
AMOUREUX DE LA FEMME À BARBE, Pathé Frères, F 1909
LE ROMAN DE L'ÉCUYÈRE, Camille de Morlhon, F 1909

1910er

FAHRENDE KÜNSTLER, Deutsche Vitascope-Gesellschaft, D 1910
AFGRUNDEN, Urban Gad, DK 1910 (Det Danske Filminstitut)
THE CALL, David Wark Griffith, USA 1910
CUPID AT THE CIRCUS, Thanhouser Film Corp., USA 1910
DEN SORTE DRØM, Urban Gad DK 1911
DE FIRE DJÆVELE, Robert Dinesen, Alfred Lind, Carl Rosenbaum, DK 1911 (Nederlands Filmmuseum; Det Danske Filminstitut)
GØGLERBLØD, unbek., DK 1911
BOBI IL SALTIMBANCO, Cines, I 1911
A CIRCUS STOWAWAY, USA 1911
DER TODESSTURZ, Max Obal, D 1912
DER ZIRKUSPRINZ, Eiko-Film, D 1912
TREFF BUBE, Walter Schmidhässler, D 1912
DEN FLYVENDE CIRKUS, Alfred Lind, DK 1912 (Det Danske Filminstitut)
MELLEM STORBYENS ARTISTER, Eduard Schnedler-Sørensen, DK 1912 (Nederlands Filmmuseum)
DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRKUSKUPLEN, Eduard Schnedler-Sørensen, DK 1912 (Nederlands Filmmuseum)
BAGTALELSENS GIFT/KLOVNENS HÆVEN, Valdemar Hansen, DK 1912
LUFTSKIPPEREN/CIRKUS KOMMER, unbek., DK 1912
MANEGENS STJERNE, Leo Tscherning, DK 1912 (dt. Titel: ALLES UM LIEBE)
DEN HVIDE KLOVN, unbek., DK 1912
BJØRNETÆMMEREN, Alfred Lind, DK 1912
GØGLERENS ELSKOV, Filmfabrikken Skandinavien, DK 1912
CIRKUSLUFT, Poul Welander, SE 1912
DÖDSRITTEN UNDER CIRKUSKUPOLEN/(Göteborg: CORALDINIS DÖDSNUMMER ELLER CIRKUSRYTTARINNANS HÄMND), Georg af Klercker, SE 1912

- DIE ZIRKUSGRÄFIN, [vermutlich Felix Dörmann], A 1912
 FATE'S AWFUL JEST, Vitagraph, USA 1912
 IN PASTO AI LEONI, Enrique Santos, I 1912
 NELLY, LA DOMATRICE, Mario Caserini, I 1912
 DER ZIRKUSTEUFEL, Viggo Larsen, D 1913
 FRIDA, Viggo Larsen, D 1913
 DEN STORE CIRKUSBRAND, Einar Zangenberg, DK 1913
 TROLØS, August Blom, DK 1913 (dän. Alternativtitel: GØGLERBLØD)
 GØGLERENS DATTER, Leo Tscherning, DK 1913
 GIFTSLANGEN, Hjalmar Davidsen, DK 1913
 I DIAVOLI NERI, Ubaldo Pittei, I 1913
 DE LEVENDE LADDER, Maurits Binger, NL 1913 (Nederlands Filmuseum)
 JUST SHOW PEOPLE, Van Dyke Brooke, USA 1913
 LE FRIQUET, Maurice Tourneur, F 1913
 ZIGOMAR PEAU D'ANGUILLE, Victorien Jasset, F 1913
 (Folge: L'ÉLÉPHANT CAMBRIOLEUR)
 DIE ZIRKUSHELDIN, Eugen Illés, D 1914
 LULU, DIE LÖWENTÄNZERIN, Eugen Illés, D 1914
 MOULIN ROUGE, Messter-Film, D 1914
 DER TODESRITT AUF DEM RIESENRAD, Fritz Freund, A 1914
 LEJLA. DEN LETSINDIGE SKOLERYTTESKE, Knud Nathansen, DK 1914
 THE CIRCUS MAN, Oscar Apfel, USA 1914
 MRS. WIGGS OF THE CABBAGE PATCH, H. Entwhistle, USA 1914
 NELL OF THE CIRCUS, Sawyer Inc., USA 1914
 THE CIRCUS AND THE BOY, Tefft Johnson, USA 1914
 SAWDUST AND SALOME, Van Dyke Brooke, USA 1914
 LA SFERA DELLA MORTE, Domenico Gaido, I 1914
 IL PRINCIPINO SALTIMBANCO, Enrico Vidali, I 1914
 EINE MOTTE FLOG ZUM LICHT, Fern Andra, Kurt Matull, D 1915
 DEN HVIDE RYTTESKE, Alfred Cohn, DK 1915
 MANEGENS BØRN, Hjalmar Davidsen, DK 1915
 LILLE TEDDY, Alfred Cohn, DK 1915
 IL JOCKEY DELLA MORTE, Alfred Lind, I 1915
 LA PANTOMIMA DELLA MORTE, Mario Caserini, I 1915
 L'EREDITIERA, Baldassarre Negrone, I 1915
 L'ACROBATA MASCHERATO, Henrique Santos, I 1915
 THE CIRCUS GIRL'S ROMANCE, Henry MacRae, USA 1915
 THE FLYING TWINS, Thanouser Film Corp., USA 1915
 STILL WATERS, J. Searle Dawley, USA 1915
 ZIRKUSBLUT, Richard Oswald, D 1916
 WIE ICH DETEKTIV WURDE, Joe May, D 1916
 ABSEITS VOM GLÜCK, Rudolf Biebrach, D 1916
 EIN ZIRKUSMÄDEL, Carl Wilhelm, D 1916/17
 EINE VERFOLGTE UNSCHULD, Emil Albes, D 1917
 DER WUNDERAFFE CHARLY, Joe May, D 1917
 L'ULTIMA RAPPRESENTAZIONE DI GALA DEL CIRCO WOLFSON, Alfred Lind, I 1916
 SUL TRAPEZIO, Percy Nash, I 1916
 I MISTERI DEL GRAN CIRCO, Domenico Gaido, I 1916
 CIRKUS FJOLLINSKI, Victor Bergdahl, SE 1916
 A CIRCUS ROMANCE, Charles M. Seay, USA 1916
 THE RAINBOW PRINCESS, J. Searle Dawley, USA 1916
 THE CLOWN, William C. de Mille, USA 1916
 CRAZY KAT AND IGNATZ THE MOUSE AT THE CIRCUS, Gregory La Cava, USA 1916
 (Cartoon)

- DES LEBENS UNGEMISCHTE FREUDE, D 1917
 IM REICHE DER FLAMMEN, Heinz Karl Heiland, D 1917
 WENN DAS HERZ IN HASS ERGLÜHT, Kurt Matull, D 1917
 KLOVNEN, Anders Wilhelm Sandberg, DK 1917 (Det Danske Filminstitut)
 POLLY OF THE CIRCUS, Charles Horan, Edwin L. Hollywood, USA 1917
 THE LURE OF THE CIRCUS, W.B. Pearson, USA 1917
 HER CIRCUS KNIGHT, Walter Wright, USA 1917
 THE BARKER, J.A. Richmond, USA 1917
 THE BUTTERFLY GIRL, Henry Otto, USA 1917
 THE LITTLE TERROR, Rex Ingram, USA 1917
 THE SAWDUST RING, Paul Powell, Charles Miller, USA 1917
 HAPPY HOOLIGAN AT THE CIRCUS, Gergory La Cava, USA 1917 (Cartoon)
 CIRCUS SARAH, Allen Curtis, USA 1917
 L'ANELLO DI PIERROT, Eduardo Bencivenga, I 1917
 LA SPIRALE DELLA MORTE, Filippo Costamagna, Domenico Gambino, I 1917
 EMIR CAVALLO DA CIRCO, Ivo Illuminati, Lucio D'Ambra, I 1917
 URSUS, Giulio Antamoro, I 1917
 CLOWN, Maurice Féraud, F 1917
 UM KRONE UND PEITSCHER ODER DER TODESPRUNG, Georg Bluen, D 1918 (Nederlands Filmuseum)
 DIE NACH GLÜCK UND LIEBE SUCHE, D 1918
 AUS DEM LEBEN EINER SCHULREITERIN, Greenbaum-Film, D 1918/19 (Neuzensur 18.8.1921)
 WANDERRATTEN, Max Mack, D 1918
 UM DIE LIEBE DES DOMPTEURS. DAS DRAMA IM ZIRKUS SARASANI, Heinz Karl Heiland, D 1918
 CLOWN CHARLY, Alwin Neuss, D 1918
 CIRQUE DE LA MORT, Alfred Lind, CH 1918 (Cinémathèque suisse)
 THE LURE OF THE CIRCUS, John McGowan, USA 1918 (18 Episoden)
 THE BIGGEST SHOW ON EARTH, Jerome Storm, USA 1918
 MACISTE ATLETA, Vincenzo Denizot, Giovanni Pastrone, I 1918
 NUR EINE ZIRKUSREITERIN ODER: DIE GALAVORSTELLUNG DES ZIRKUS CÄSARE MARSELLI, Ludwig Beck, D 1919
 GRAF STÖCKELS BEKENNTNISSE, Viggo Larsen, D 1919
 DER FADEN DES SCHICKSALS, Walter Schmidhässler, D 1919
 DER DÄMON DER WELT, William Kahn, D 1919
 DER VAMPYR, Fred Stranz, D 1919
 JINX, Victor L. Schertzinger, USA 1919
 THE LITTLE WHITE SAVAGE, Paul Powell, USA 1919
 THE LOVE HUNGER, William P. S. Earle, USA 1919
 THE MERRY-GO-ROUND, Edmund Lawrence, USA 1919
 THE OLD MAID'S BABY, William Bertram, USA 1919
 UNDER THE TOP, Donald Crisp, USA 1919
 HOOP-LA, Louis W. Chaudet, USA 1919
 ONE-THING-AT-A-TIME O'DAY, John Ince, USA 1919
 LA CANTONIERA N. 13, Luigi Maggi, I 1919
 FRIQUET, Gero Zambuto, I 1919
 MARTINO IL TROVATELLO, Alberto O. Capozzi, I 1919
 IL TORO SELVAGGIO, Giuseppe Zaccaria, I 1919

1920er

- DIE BENEFIZ-VORSTELLUNG DER VIER TEUFEL, Anders Wilhelm Sandberg, D 1920
 MANEGENRAUSCH, Eugen Illés, D 1920
 DIE GEHEIMNISSE DES ZIRKUS BARRÉ, Harry Piel, D 1920

- GEFOLTERTE HERZEN: 1. OHNE HEIMAT/ 2. GLÜCK UND GLAS, Jaap Speyer, D 1920
 GESCHWISTER BARELLI, Richard Löwenbein, D 1920
 DER STURZ IN DIE FLAMMEN, William Karfiol, D 1920
 DER SÜNDE SOLD, D 1920
 DIE TODESMASKE, Wolfgang Neff, D 1920
 DER STERN DES ZIRKUS TOSELLI (2. Teil von DER GEHEIMNISVOLLE STEINBRUCH),
 Bruno Eichgrün, D 1920
 DAS AUSGESCHNITTENE GESICHT, Franz Seitz sen., D 1920
 ZIRKUS SCHNABELMANN, Toni Attenberger, D 1920/21
 KING OF THE CIRCUS, Jack P. McGowan, USA 1920 (18 Episoden: Bloodey Money;
 The Mushroom Bullet, Stolen Evidence, Facing Death, The Black Wallet, The
 Lion's Claws, Over the City, Treachery, Dynamite, The Mystic Power, Man and
 Beast, Deep Waters, A Fight for Life, Out of the Clouds, The Woman in Black,
 The Cradle of Death, The Final Reckoning, The Lost Heritage)
 HER ELEPHANT MAN, Scott Dunlap, USA 1920
 THE FORTUNE TELLER, Albert Capellani, USA 1920
 PINK TIGHTS, Reeves Eason, USA 1920
 THROUGH EYES OF MEN, Charles A. Taylor, USA 1920
 AMLETO E IL SUO CLOWN, Carmine Gallone, I 1920
 LA CINTURA DELL'AMAZZONI, Mario Guaita-Ausonia, I 1920
 SANSONE ACROBATA DEL KOLOSSAL, Adriano Giovanetti, I 1920
 SANSONETTE AMAZZONE DELL'ARIA, Giovanni Pezzinga, I 1920
 SKELETROS, Silvio Laurenti-Rosa, I 1920
 IL FIGLIO DELLA STRADA, Alessandro Panzuti, I 1920
 LA FALSA AMANTE, Carmine Gallone, I 1920
 DIE SCHRECKENSNACHT IN DER MENAGERIE, Ernst Wendt, D 1921 (Niederlands
 Filmmuseum)
 DAS GEHEIMNIS DER ZIRKUSARTISTIN, Böttcher-Film, Berlin, D 1921 (Bundesarchiv-
 Filmarchiv, Berlin)
 ZIRKUS DES LEBENS, Johannes Guter, D 1921
 KÖNIG DER MANEGE, Joseph Delmont, D 1921
 DES LEBENS UND DER LIEBE WELLEN, Lorenz Bätz, D 1921 (Verleihtitel Österreich:
 DIE ZIRKUSGRÄFIN)
 DER/EIN SCHWERE/R JUNGE, Manfred Noa, D 1921 (Alternativtitel: DAS ZIRKUS-
 MÄDEL)
 DER HELD DES TAGES, Rudi Bach, D 1921
 DIE NACHT OHNE MORGEN, Karl Grune, D 1921
 DIE EHE DER HEDDA OLSEN ODER: DIE BRENNENDE AKROBATIN, Richard Eichberg,
 D 1921
 DER LEBENDE PROPELLER, Richard Eichberg, D 1921
 DER HERR DER BESTIEN, Ernst Wendt, D 1921
 DIE TODESLEITER, Joseph Delmont, D 1921
 DER REITER OHNE KOPF, Lothar Knud Fredrik/Harry Piel, D 1921 (1. DIE TODESFAL-
 LE; 2. DIE GEHEIMNISVOLLE MACHT; 3. HARRY PEEL'S SCHWERSTER SIEG)
 DAS BLONDE VERHÄNGNIS, Jaap Speyer, D 1921
 DIE TIGERIN, Ernst Wendt, D 1921
 CIRKUS BIMBINI, Klaus Albrecht, SE 1921
 THE MAN TAMER, Harry B. Harris, USA 1921
 THE LITTLE CLOWN, Thomas N. Heffron, USA 1921
 SKIRTS, Hampton Del Ruth, USA 1921
 DREAMS OF A RAREBIT FIEND: BUGS VAUDEVILLE, Windsor McCay, USA 1921 (Car-
 toon)
 CIRCUS JIM, B.E. Doxat-Pratt, Adelqui Migliar [Millar], NL/GB 1921 (Niederlands
 Filmmuseum)

- DÄMON ZIRKUS, Emil Justitz, D 1922 (Gosfilmofond, Moskau)
DIE VOM ZIRKUS, William Kahn, D 1922 (Filmmuseum Berlin)
GAUKLER DER STRASSE, Josef Stein, D 1922
DIE KÜSSE DER IRA TOSCARI, Alexander Erdmann-Jesnitzer, D 1922
DER MANN AUS ZELLE 19, Franz Seitz, D 1922
WEM NIE DURCH LIEBE LEID GESCHAH, Heinz Schall, D 1922
CIRCUS CLOWNS, Fred Hibbard, USA 1922
THE MASTER OF BEASTS, Hagenbeck Film Corp., USA 1922
SHIRLEY OF THE CIRCUS, Rowland V. Lee, USA 1922
LA RIPOSTE, Victor Tourjansky, F 1922
MARCCO UNTER GAUKLERN UND BESTIEN, Joseph Delmont, D 1923 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
ZWISCHEN FLAMMEN UND BESTIEN, Fred Stranz, D 1923 (Cinémathèque suisse; Fragment)
DIE SCHLUCHT DES TODES, Francis A. Bertoni, Luciano Albertini, D 1923
DIE MAGYARENFÜRSTIN, Werner Funck, D 1923
EIN WEIB, EIN TIER, EIN DIAMANT, Hanns Kobe, D 1923
DIE LETZTE SENSATION DES ZIRKUS FARINI / DER TIGER DES ZIRKUS FARINI, Uwe Jens Krafft, D 1923
DER LEIDENSWEG DER EVA GRUNWALD, Fritz Bernhardt, D 1923
DER SPRUNG INS LEBEN. ROMAN EINES ZIRKUSKINDES, Johannes Guter, D 1923
FREUND RIPP, Alfred Halm, D 1923
DAS KARUSSELL DES LEBENS, Dimitri Buchowetzki, D 1923
DIE BRENNENDE KUGEL, Otto Rippert, D 1923
COLIBRI, Victor Janson, D 1923/24
CLOWN AUS LIEBE, Édouard-Émile Violet, Max Linder, A 1923/24 (Verleihtitel Deutschland: DER ZIRKUSKÖNIG)
CIRCUS DAYS, Edward F. Cline, USA 1923
JOIN THE CIRCUS, George Jeske, USA 1923
SALLY OF THE SAWDUST, David Wark Griffith, USA 1923
CIRCUS JOYS, Sherwood MacDonald Productions, USA 1923
SAWDUST, Jack Conway, USA 1923
THE CIRCUS, Paul Terry, USA 1923 (Cartoon)
JOLLY, Mario Camerini, I 1923
DIE ZIRKUSDIVA, William Kahn, D 1924
DIE LIEBE IST DER FRAUEN MACHT. KABALE UND LIEBE IM ZIRKUS, Georg Bluen, Erich Engel, D 1924
DIE FECHTER VON RAVENNA, William Karfiol, D 1924
MARCCO, DER SCHREI IN DER WÜSTE, Joe Stöckel, D 1924
HE WHO GETS SLAPPED, Victor Seastrom, USA 1924
THE CIRCUS COWBOY, William A. Wellman, USA 1924
CIRCUS LURE, Frank S. Mattison, USA 1924
OPEN ALL NIGHT, Paul Bern, USA 1924
THE SIDESHOW OF LIFE, Herbert Brenon, USA 1924
GALERIE DES MONSTRES, Jacque Catelain, F 1924
RÊVES DE CLOWNS, René Hervoin, F 1924
CIRCUS HOLLANDAIS, Theo Frenkel Sr., NL 1924 (Nederlands Filmmuseum; Fragment)
DER MANN AUF DEM KOMETEN, Alfred Halm, D 1925 (Nederlands Filmmuseum; Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
VARIETE, Ewald André Dupont, D 1925
DIE ZIRKUSPRINZESSIN, Adolf Gärtner, D 1925 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
THE DEVIL'S CIRCUS, Benjamin Christensen, USA 1925
THE GREAT CIRCUS MYSTERY, Jay Marchant, USA 1925

- THE UNHOLY THREE, Tod Browning, USA 1925
 THE CIRCUS CYCLONE, Albert Rogell, USA 1925
 THE GREAT LOVE, Marshall Neilan, USA 1925
 THE LIVE WIRE, Charles Hines, USA 1925
 HAPPY WARRIOR, J. Stuart Blackton, USA 1925
 SIMON THE JESTER, George Melford, USA 1925
 FELIX THE CAT GOES TO THE CIRCUS, USA 1925 (Cartoon)
 LA PRINCESSE AUX CLOWNS, André Hugon, F 1925
 L'ORPHELIN DU CIRQUE, Georges Lannes, F 1925
 LE CŒUR DES GUEUX, Alfred Machin/Henry Wulschleger, F 1925
 CIRCUS BONZO, GB 1925 (Cartoon)
 DITJA GOSCIKA, Sergej Kozlovskij, Leonid Baratov, UDSSR 1925
 WAS IST LOS IM ZIRKUS BEELY? Harry Piel, D 1926 (Österreichischer Verleihtitel: DIE GROSSE ZIRKUSATTRAKTION; Cineteca Italiana, restauriert 2001 durch KirchMedia)
 DER DUMME AUGUST DES ZIRKUS ROMANELLI, Georg Jacoby, D 1926
 ZIRKUS RENZ, Wolfgang Neff, D 1926
 DIE FLUCHT IN DEN ZIRKUS, Mario Bonnard, Guido Schamberg, D 1926
 DER HERR DES TODES, Hans Steinhoff, D 1926 (restaurierte Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv)
 SALTO MORTALE, Charles Le Derlé, D 1926
 THE SHOW, Tod Browning, USA 1926
 CIRCUS TODAY, Lloyd Bacon, USA 1926
 BIGGER THAN BARNUM'S, Ralph Ince, USA 1926
 CHRISTINE OF THE BIG TOPS, Archie Mayo, USA 1926
 HEARTS AND SPANGLES, Frank O'Connor, USA 1926
 SPANGLES, Frank O'Connor, USA 1926
 THE THIRD DEGREE, Michael Curtiz, USA 1926
 ALICE'S CIRCUS DAZE, Walt Disney, USA 1926 (Cartoon, Nederlands Filmmuseum)
 KLOVNEN, Anders Wilhelm Sandberg, DK 1926 (Nederlands Filmmuseum; Det Danske Filminstitut)
 MACISTE NELLA GABBIA DEI LEONI, Guido Brignone, I 1926
 L'ORPHELIN DU CIRQUE, Georges Lannes, F 1926
 GROCK – SON PREMIER FILM, Jean Kemm, F 1926
 ARTISTEN/IM ZAUBER DER MANEGE, Geza von Bolvary, D 1927
 MANEGE, Max Reichmann, D 1927
 DIE TOCHTER DES KUNSTREITERS, Siegfried Philippi, D 1927
 DAS KARUSSELL DES TODES, Heinz Paul, D 1927/28
 L'ANGELO FERITO, Ermete Santucci, I 1927
 RIDI, PAGLIACCIO, Ubaldo Maria del Colle, I 1927
 CROQUETTE – UNE HISTOIRE DE CIRQUE, Louis Mercanton, F 1927
 THE UNKNOWN, Tod Browning, USA 1927
 THE CIRCUS ACE, Ben Stoloff, USA 1927
 THE CLOWN, William James Craft, USA 1927
 THE MAGIC FLAME, Henry King, USA 1927
 THE MONKEY TALKS, Raoul Walsh, USA 1927
 NO CONTROL, Scott Sidney, E.J. Babelle, USA 1927
 TWO FLAMING YOUTHS, John Waters, USA 1927
 KOKO AT THE CIRCUS, Dave Fleischer, USA 1927 (Cartoon) (Nederlands Filmmuseum)
 LOOPING THE LOOP, Arthur Robison, D 1928 (Filmmuseum-Stadtmuseum München)
 TRAGÖDIE IM ZIRKUS ROYAL, Alfred Lind, D 1928 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 DIE ZIRKUSPRINZESSIN, Victor Janson, D 1928
 PANIK, Harry Piel, D 1928
 LETZTE GALAVORSTELLUNG DES ZIRKUS WOLFSON, Domenico Gambino, D 1928

MARY LOU, Friedrich Zelnik, D 1928
 S.O.S. SCHIFF IN NOT, Carmine Gallone, D 1928
 DER UNÜBERWINDLICHE, Max Obal, D 1928
 EIN MÄDEL UND DREI CLOWNS, Hans Steinhoff, D/GB 1928
 THE CIRCUS, Charles Chaplin, USA 1928
 THE CIRCUS KID, George B. Seitz, USA 1928
 THE MAN WHO LAUGHS, Paul Leni, USA 1928
 LAUGH, CLOWN, LAUGH, Herbert Brenon, USA 1928
 THE FOUR DEVILS, Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1928
 CIRCUS ROOKIES, Edward Sedgwick, USA 1928
 CIRCUS TIME, Harry Edwards, USA 1928
 THE LEOPARD LADY, Rupert Julian, USA 1928
 THE SIDESHOW, Erle C. Kenton, USA 1928
 THE WILD WEST SHOW, Del Andrews, USA 1928
 THREE-RING MARRIAGE, Marshall Neilan, USA 1928
 TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE, Edward Sutherland, USA 1928
 THE WAGON SHOW, Harry J. Brown, USA 1928
 THE SAWDUST PARADISE, Luther Reed, USA 1928
 LA VENENOSA, Roger Lion, F 1928
 KATHARINA KNIE, Karl Grune, D 1929 (Deutsches Film-Institut, Frankfurt; Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 SENSATION IM WINTERGARTEN, Gennaro Righelli, D 1929
 DIE TODESFAHRT IM WELTREKORD, Curt Blachnitzky, D 1929
 AUF LEBEN UND TOD, Edmund Heuberger, D 1929
 GAUKLER, Robert Land, D 1929/30
 LES SALTIMBANQUES, Jaquelux, D 1929/30 (fr. Version von GAUKLER)
 DVA BUL'DI DVA, Lev Kuleshov, UDSSR 1929
 POSLEDNIJ ATTRAKTSION, Ivan Pravov, Olga Preobrazhenskaya, UDSSR 1929
 HALF-WAY TO HEAVEN, George Abbott, USA 1929
 DANGEROUS CURVES, Lothar Mendes, USA 1929

1930er

SCHATTEN DER MANEGE, Heinz Paul, D 1930/31
 MURDER, Alfred Hitchcock, GB 1930
 RAIN OR SHINE, Frank Capra, USA 1930
 THE CALL OF THE CIRCUS, Frank O'Connor, USA 1930
 SWING HIGH, Joseph Santley, USA 1930
 CIRCUS CAPERS, John Foster, Harry Bailey, USA 1930 (Cartoon) (Nederlands Film-museum)
 UNE BELLE GARCE, Marco de Gastyne, F 1930
 LA RONDE DES HEURES, Alexandre Ryder, F 1930
 GROCK, Carl Boese, D 1931
 GROCK, LA VIE D'UN GRAND ARTISTE, Carl Boese, Joe Hamman, D 1931 (frz. Version von GROCK)
 SALTO MORTALE, Ewald André Dupont, D/F 1931
 LES VAGABONDS MAGNIFIQUES, Gennaro Dini, F 1931
 DER SPRUNG INS NICHTS, Leo Mittler, USA 1931 (dt. Version von HALF-WAY TO HEAVEN, 1929)
 A MI-CHEMIN DU CIEL, Alberto Cvalcanti, USA 1931 (frz. Version von HALF-WAY TO HEAVEN, 1929)
 SOMBRAS DEL CIRCO, Adelqui Millar, USA 1931 (span. Version von HALF-WAY TO HEAVEN, 1929)
 HALVVÄGS TILL HIMLEN, Rune Carlsten, USA 1931 (schwed. Version von HALF-WAY TO HEAVEN, 1929)

- SIDE SHOW, Roy Del Ruth, USA 1931
 THE SPELL OF THE CIRCUS, Robert F. Hill, USA 1931
 DIE VERKAUFTE BRAUT, Max Ophüls, D 1932
 DIE GRAUSAME FREUNDIN, Carl Lamac, D 1932
 MARCO, DER CLOWN, Max Reichmann, D/F 1932 (frz. CAMP VOLANT)
 CLAUDIE DOMPTEUSE, Marco de Gastyne, F 1932
 FREAKS, Tod Browning, USA 1932
 POLLY OF THE CIRCUS, Alfred Santell, USA 1932
 THE CHIMP, James Parrot, USA 1932
 I'M NO ANGEL, Wesley Ruggles, USA 1933
 FLYING DEVILS, Russell Birdwell, USA 1933
 THE CIRCUS QUEEN MURDER, Roy William Neill, USA 1933
 THE KING OF THE ARENA, Alan James, USA 1933
 THE GALLANT FOOL, Robert North Bradbury, USA 1933
 THE BIG CAGE, Kurt Neumann, USA 1933
 THE WAY TO LOVE, Norman Taurog, USA 1933
 L'AMOUR GUIDE, Jean Boyer, USA 1933 (frz. Fassung von THE WAY TO LOVE)
 ÂME DE CLOWN, Marc Didier, Yvan Noë, F 1933
 CETTE VIEILLE CANAILLE, Anatol Litvak, F 1933
 RED WAGON, Paul Stein, GB 1933
 PAPPY, Arthur Maria Rabenalt, D 1934
 HOHE SCHULE, Erich Engel, D 1934
 A MODERN HERO, Georg Wilhelm Pabst, USA 1934
 THE CIRCUS CLOWN, Ray Enright, USA 1934
 THE MIGHTY BARNUM, Walter Lang, USA 1934
 ALLEZ OOP, Buster Keaton, Charles Lamont, USA 1934
 CHANSON DE PARIS, Jacques de Baroncelli, F 1934
 DER JUNGE GRAF, Carl Lamac, D 1935
 LEICHTE KAVALLERIE, Werner Hochbaum, D 1935 (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)
 ARTISTEN, Harry Piel, D 1935
 KÖNIGSTIGER, Rolf Randolph, D 1935
 KNOX UND DIE LUSTIGEN VAGABUNDEN, E.W. Emo, A 1935
 ANNIE OAKLEY, George Stevens, USA 1935
 CIRCUS SHADOWS, Charles Hutchison, USA 1935
 O'SHAUGHNESSY'S BOY, Richard Boleslawski, USA 1935
 LE CLOWN BUX, Jacques Natanson, F 1935
 VARIÉTÉS, Nicolas Farkas, F/D 1935
 VARIETE, Nicolas (als Nikolaus) Farkas, F/D 1935 (dt. Version von VARIÉTÉS, 1935)
 SOUS LA GRIFFE, Christian Jaque, F 1935
 18 MINUTES, Monty Banks, GB 1935 (engl. Version von SOUS LA GRIFFE)
 DARÒ UN MILIONE, Mario Camerini, I 1935
 TRUXA, Hans Heinz Zerlett, D 1936
 CHARLIE CHAN AT THE CIRCUS, Harry Lachman, USA 1936
 BENGAL TIGER, Louis King, USA 1936
 POPPY, A. Eward Sutherland, USA 1936
 ZIRK, Grigori Alexandrov, UdSSR 1936 (dt. Synchronfassung: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 CIRKUS-REVEN, Alice O'Fredericks, Lau Lauritzen Jr., DK 1936
 CUOR DI VAGABONDO, Jean Epstein, I 1936
 COEUR DE GUEUX, Jean Epstein, I 1936 (frz. Version von CUOR DI VAGABONDO)
 DER MANN, VON DEM MAN SPRICHT, E.W. Emo, A 1936/37
 FAHRENDES VOLK, Jacques Feyder, D/F 1937

LES GENS DU VOYAGE, Jacques Feyder, D/F 1937 (frz. Version von FAHRENDES VOLK, 1937)
 MANEGE, Carmine Gallone, D 1937 (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)
 DIE GLÄSERNE KUGEL, Peter Stanchina, D 1937
 THE SHADOW, Charles C. Coleman, USA 1937
 THE CIRCUS GIRL, John H. Auer, USA 1937
 UNDER THE BIG TOP, Karl Brown, USA 1938
 PECK'S BAD BOY WITH THE CIRCUS, Edward F. Cline, USA 1938
 LE DOMPTEUR, Pierre Colombier, F 1938
 STAR OF THE CIRCUS, Albert de Courville, GB 1938
 MÄNNER MÜSSEN SO SEIN, Arthur Maria Rabenalt, D 1939
 MENSCHEN, TIERE, SENSATIONEN, Harry Piel, D 1939
 YOU CAN'T CHEAT AN HONEST MAN, George Marshall, USA 1939
 FIXER DUGAN, Lew Landers, USA 1939
 AT THE CIRCUS, Edward Buzell, USA 1939
 CIRKUS, George Schnéevoigt, DK/SE 1939

1940er

DIE DREI CODONAS, Arthur Maria Rabenalt, D 1940
 CHAD HANNA, Henry King, USA 1940
 JAKKO, Fritz Peter Buch, D 1941 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 DUMBO, Ben Sharpsteen, USA 1941 (Animationsfilm)
 THE WAGONS ROLL AT NIGHT, Ray Enright, USA 1941
 SUNNY, Herbert Wilcox, USA 1941
 ROAD SHOW, Hal Roach, USA 1941
 IL RE DEL CIRCO, Hans Hinrich, Tullio Covaz, I 1941
 LA FORZA BRUTA, Carlo Ludovico Bragaglia, I 1941
 LE BRISEUR DE CHAÎNES, Jacques Daniel-Norman, F 1941
 OLD MOTHER RILEY'S CIRCUS, Thomas Bentley, GB 1941
 DIE GROSSE NUMMER, Karl Anton, D 1942 (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)
 MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN, Max Haufler, CH 1942 (Cinémathèque suisse)
 LA FAUSSE MAÎTRESSE, André Cayatte, F 1942
 ZIRKUS RENZ, Arthur Maria Rabenalt, D 1943 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 AKROBAT SCHÖ-Ö-Ö-N, Wolfgang Staudte, D 1943
 TONELLI, Viktor Tourjansky, D 1943 (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)
 FLESH AND FANTASY, Julien Duvivier, USA 1943
 CIRCO EQUESTRE ZA-BUM, Mario Mattòli, I 1943
 ELVIRA MADIGAN, Ake Ohberg, SE 1943
 SENSATIONS OF 45, Andrew Stone, USA 1944
 THE GREAT FLAMARION, Anthony Mann, USA 1945
 BELLES OF ROSARITA, Frank McDonald, USA 1945
 VINGT-QUATRE HEURES DE LA VIE D'UN CLOWN, Jean-Pierre Melville, F 1945
 ALLEZ HOPP, Hans Fritz Köllner, D (Ost) 1946
 UN DRAME AU CIRQUE, Marc Allégret, F 1946
 INKI AT THE CIRCUS, Cuck Jones, USA 1946 (Cartoon)
 1-2-3 CORONA, Hans Müller, D-Ost 1947/48
 THE SIN OF HAROLD DIDDLEBOCK, Preston Sturges, USA 1947
 BONGO, Jack Kinney, USA 1947 (Cartoon)
 ÉTERNEL CONFLIT, Georges Lampin, F 1947
 CIRCUS BOY, Cecil Musk, GB 1947
 DUAL ALIBI, Alfred Travers, GB 1947
 CAGED FURY, William A. Berke, USA 1948
 THE BIG WASH, Clyde Geronimi, USA 1948 (Cartoon)

UOMINI SENZA DOMANI, Gianni Vernuccio, I 1948
 UNE BELLE GARCE, Jacques Daroy, F 1948
 TROMBA, Helmut Weiss, BRD 1949 (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)
 KÖNIGIN DER LANDSTRASSE, Geza von Cziffra, A 1949
 AU REVOIR MONSIEUR GROCK, Pierre Billon, CH/F 1949 (Cinémathèque suisse)
 PORTRAIT D'UN ASSASSIN, Bernard Roland, F 1949
 LA RONDE DES HEURES, Alexandre Ryder, F 1949
 PAGLIACCI, Mario Costa, I 1949

1950er

ANNIE GET YOUR GUN, George Sidney, USA 1950
 VENDETTA DI ZINGARA – SANGUE DI NOMADI, Aldo Molinari, I 1950
 BILLE DE CLOWN, Jean Wall, F 1950
 DEVOCKA V CIRKE, Valentina Brumberg, Zinaida Brumberg, UDSSR 1950 (Animationsfilm)
 DER TIGER AKBAR, Harry Piel, BRD 1951 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 SALTIMBANCOS, Manuel Guimarães, POR 1951
 MAN ON A TIGHTROPE, Elia Kazan, USA 1952 (Cinémathèque suisse)
 KÖNIGIN DER ARENA, Rolf Meyer, BRD 1952
 STERNE ÜBER COLOMBO, Veit Harlan, BRD 1953
 DIE GEFANGENE DES MAHARADSCHA, Veit Harlan, BRD 1953
 SALTO MORTALE, Viktor Tourjansky, BRD 1953
 HOKUSPOKUS, Kurt Hoffmann, BRD 1953
 KEINE ANGST VOR GROSSEN TIEREN, Ulrich Erfurth, BRD 1953
 DIE TODESARENA, Kurt Meisel, BRD/Ö 1953
 THE GREATEST SHOW ON EARTH, Cecil B. DeMille, USA 1953
 THE JUGGLER, Edward Dmytryk, USA 1953
 THE STORY OF THREE LOVES, Gottfried Reinhart, Vincente Minelli, USA 1953
 GYKLARNAS AFTON, Ingmar Bergman, SE 1953
 LA CORDA D'ACCAIO, Carlo Borghesio, I 1953
 IL PIÙ COMICO SPETTACOLO DEL MONDO, Mario Mattoli, I 1953
 KOMEDIANTI, Vladimír Vlček, CSSR 1953
 PHANTOM DES GROSSEN ZELTES, Paul May, BRD 1954 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 FEUERWERK, Kurt Hoffmann, BRD 1954
 THE CARNIVAL STORY, Kurt Neumann, BRD/USA 1954
 DREI VOM VARIÉTÉ, Kurt Neumann, BRD 1954
 GRIFF NACH DEN STERNEN, Carl-Heinz Schroth, BRD 1954
 ALARM IM ZIRKUS, Gerhard Klein, DDR 1954
 CAROLA LAMBERTI, Hans Müller, DDR 1954 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 RING OF FEAR, James Edward Grant, USA 1954
 GORILLA AT LARGE, Harmon Jones, USA 1954
 INVITATION TO THE DANCE, Gene Kelly, USA 1954 (Episode «Circus»)
 UKROTITELNITSA TIGROV, Aleksandr Ivanovsky, Nadezhda Kosheverova, UDSSR 1954
 LA STRADA, Federico Fellini, I 1954
 KÖNIG DER MANEGE, Ernst Marischka, A 1954
 OBSESSION, Jean Delannoy, F 1954
 CIRKUS BUDE, Oldřich Lipský, CSSR 1954
 CYRK, Włodimierz Haupe, PL 1954 (Marionetten-Kurzfilm)
 CIRKUS FANDANGO, Arne Skouen, NOR 1954
 DER DUNKLE STERN, Hermann Kugelstadt, BRD 1955
 TRAPEZE, Carol Reed, USA 1955
 THE THREE RING CIRCUS, Joseph Pevney, USA 1955

LOLA MONTÈS, Max Ophüls, F/BRD 1955
 CIRCUS FRIENDS, Gerald Thomas, GB 1956
 DU SANG SOUS LE CHAPITEAU, Georges Pécelet, F 1956
 DAS HAUT HIN, Geza von Cziffra, BRD 1957
 BOREZ I KLOUN, Konstantin Judin, Boris Barnet, UdSSR 1957
 GELIEBTE BESTIE, Arthur Maria Rabenalt, A 1958
 ZIRKUSKINDER, Franz Antel, A 1958
 RIVALEN DER MANEGE, Harald Philipp, BRD 1958
 TORREANI, Gustav Fröhlich, BRD 1958
 DAS STACHELTIER – DER JUNGE ENGLÄNDER, Gottfried Kolditz, DDR 1958
 MERRY ANDREW, Michael Kidd, USA 1958
 LIFE IS A CIRCUS, Val Guest, GB 1958
 MISTER IKS, Yuri Khmelnistky, UDSSR 1958
 THE FLYING FONTAINES, George Sherman, USA 1959
 THE BIG CIRCUS, Joseph M. Newman USA 1959

1960er

GAUNER-SERENADE, Thomas Engel, BRD 1960
 TOBY TYLER, Charles Barton, USA 1960
 CIRCUS OF HORRORS, Sidney Hayers, GB 1960
 LES MAGICIENNES, Serge Friedman, F 1960
 THE BIG SHOW, James B. Clark, USA 1961
 CIRKUS BUSTER, Erik Balling, DK 1961
 CIRQUE CALDER, Carlos Vilardebo, F 1961 (Experimentalfilm)
 DOM BEZ OKIEN, Stanisław Jędryka, PL 1961
 DIE BLONDE FRAU DES MAHARADSCHA, Veit Harlan, BRD 1962 (Zuschnitt
 von DIE GEFANGENE DES MAHARADSCHA, Veit Harlan, BRD 1952 und STERNE
 ÜBER COLOMBO, Veit Harlan, BRD 1952)
 PETER UND DAS EINMALEINS MIT DER SIEBEN, Heinz Mentel, DDR 1962
 BILLY ROSE'S JUMBO, Charles Walters, USA 1962
 THE BASHFUL ELEPHANT, Dorrel McGowan, Stuart McGowan, USA/A 1962
 THE MAIN ATTRACTION, Daniel Petrie, GB/USA 1962
 CIRCUS FRIENDS, Gerald Thomas, GB 1962
 8 ½, Federico Fellini, I 1963
 IL FIGLIO DEL CIRCO, Sergio Grieco, I/F 1963
 LE PETIT CHAPITEAU, Joris Ivens, Chile/F 1963
 FREDDY, TIERE, SENSATIONEN, Karl Viebach, BRD 1964
 CIRCUS WORLD, Henry Hathaway, USA 1964
 SEVEN FACES OF DR. LAO, George Pal, USA 1964
 PARABLE, Tom Rook, USA 1964 (Kurzspielfilm)
 YOYO, Pierre Étaix, F 1965 (Cinémathèque suisse; Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 SCHWARZE PANTHER, Josef Mach, DDR 1965
 NOTES ON THE CIRCUS, Jonas Mekas, USA 1966 (Experimentalfilm)
 RINGS AROUND THE WORLD, Gilbert Cates, USA 1966
 CIRCUS OF FEAR, John Llewellyn Moxey, GB 1966
 STOP THE WORLD – I WANT TO GET OFF, Philip Saville, GB 1966
 LIDÉ Z MARINGOTEK, Martin Fric, CSSR 1966
 ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS, Alexander Kluge, BRD 1967/68
 BERSERK!, Jim O'Connell, GB 1967
 ELVIRA MADIGAN, Bo Widerberg, SE 1967
 CIRKUSREVIJEN 67, Preben Kaas, DK 1967
 THE TRAPEZE GIRL, Koh Nakahira, HK/J 1967
 NEVINOST BEZ ZAŠTITE, Dušan Makavejev, Jug 1968
 THE CLOWN AND THE KIDS, Mende Brown, USA 1968

ADIEU FILIPPI, Rik Kuypers, B/NL 1968
 AL ZIRK, Atef Salem, ÄGYPTEN 1968
 DIE UNBEZÄHMBARE LENI PEICKERT, Alexander Kluge, BRD 1969
 THE MIGHTY GORGA, Daniel L. Lewitt, USA 1969
 FRANCO E CICCIO: LADRO E GUARDIA, Marcello Ciorciolini, I 1969
 LA COLLINA DEGLI STIVALI, Giuseppe Colizzi, I 1969
 KOROL MANESCHA, Jurij Tschuljukin, UDSSR 1969 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)

1970er

I CLOWNS, Federico Fellini, I/BRD/F 1970
 DVE ULYBKI, Jakov Segel, UDSSR 1970
 MERA NAAM JOKER, Raj Kapoor, Indien 1970
 VAMPIRE CIRCUS, Robert Young, GB 1971
 THE DAY THE CLOWN CRIED, Jerry Lewis, USA 1972
 ŠEST MEDVĚDŮ S CIBULKOU, Oldřich Lipský, CSSR/BRD 1972
 DER WÜSTENKÖNIG VON BRANDENBURG, Hans Kratzert, DDR 1973
 PARADE, Jacques Tati, F 1973
 THE HOTTEST SHOW IN TOWN, Phyllis Kronhausen, Eberhard Kronhausen, CH 1974
 AT' ZIJE CIRKUS/CIRKUS V CIRKUSE, Oldřich Lipský, CSSR/UDSSR 1975
 BUFFALO BILL AND THE INDIANS, Robert Altman, USA 1976
 MR. TOO LITTLE, Stuart E. McGowan, USA 1978
 LE DERNIER AMANT ROMANTIQUE, Just Jaeckin, F 1978
 FREDDY, Robert Thomas, F 1978
 THAMPU, G. Aravindan, Indien 1978
 V ODNO PREKRASNOYE DETSTVO, Jakov Segel, UDSSR 1979 (dt. Synchronfassung Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 ZIRKATSCHNOK, Wladimir Bytschkow, UDSSR 1978

1980er

BRONCO BILLY, Clint Eastwood, USA 1980
 CIRCUS MAXIMUS, Géza von Radvanyi, H/BRD 1980
 WOSDUSCHENYJE PESCHECHODY, Juri Stentschuk, UDSSR 1980
 PARASSOLKA V ZIRKE, Vladimir Dachno, UDSSR 1980 (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
 WHEN THE CIRCUS CAME TO TOWN, Boris Sagal, USA 1981
 CIRKUS CASABLANCA, Erik Clausen, DK 1981
 CHAPITEAU, Johannes Flütsch, CH 1983
 OCTOPUSSY, John Glen, GB 1983
 DOT AND THE SMUGGLERS, Yoram Gross, AUS 1984 (Animationsfilm)
 ZIRKUSKINDER, Bruno Voges, BRD 1985
 DE FLYVENDE DJÆVLE, Anders Refn, DK/SE 1985
 ZYGFRYD, Andrzej Domalik, PL 1986
 DER HIMMEL ÜBER BERLIN, Wim Wenders, BRD/F 1987
 BIG TOP PEE WEE, Randal Kleiser, USA 1988
 KILLER KLOWNS FROM OUTER SPACE, Stephen Chiodo, USA 1988
 ROSELYNE ET LES LIONS, Jean-Jacques Beneix, F 1988
 CLOWNHOUSE, Victor Salva, USA 1989
 NJUSSEIKI SHONEN DOKUHON, Kaizo Hayashi, J 1989
 SANTA SANGRE, Alejandro Jodorovsky, I/Mex 1989
 CIRCUS ON THE MOON, Imre Gyöngyössi, Barna Kabay, BRD/Sri Lanka 1989
 POD KUPOLOM TSIRKA, Vladimir Semakov, UDSSR 1989

1990er

LES ÉQUILIBRISTES, Nikos Papatakis, F 1991
DIE DUMME AUGUSTINE, Juraj Herz, BRD 1992
SHADOWS AND FOG, Woody Allen, USA 1992
MAZEPPA, Bartabas (Clément Marty), F 1992
THE AUDITION, Gavin Miller, USA 1993 (kurzer Animationsfilm)
DISPARA, Carlos Saura, E 1993
MIDDLE OF THE MOMENT, Werner Penzel, Nicolas Humbert, BRD/CZ 1995
FUNNY BONES, Peter Chelsom, GB/USA 1995
WHEN NIGHT IS FALLING, Patricia Rozema, CAN 1995
CIRKUS ILDEBRAND, Claus Bjerre, DK 1995
LA DAME DU CIRQUE, Igaal Niddam, F/CH/D 1996
SAWDUST TALES, Baris Pirhasan, BRD/H/TR 1997
LE NAIN ROUGE, Yvan le Moine, B 1998
KIRKAS PALESTINA, Eyal Halfon, Israel 1998
TULENNIELIJÄ, Pirjo Honkasalo, FIN/SE 1998
DER BÄR IST LOS, Dana Vávrová, BRD/Tschechien 1999/2000
THE FIRST OF MAY, Paul Sirmons, USA 1999

2000

WERCKMEISTER HARMÓNIAK, Béla Tarr, H/I/D/F 2000
DER KUSS DES BÄREN, Sergei Bodrov, BRD/Schweden/RUS 2002
BIG FISH, Tim Burton, USA 2003
FIRECRACKER, Steve Balderson, USA 2005
KNETTER, Martin Koolhoven, NL 2005
BYE BYE BLACKBIRD, Robert Savary, A/Lux/BRD/GB 2005
KIMYÔ NA SÂKASU, Sion Sono, Jap 2005
DAS FLÜSTERN DES MONDES, Michael Satzinger, A 2006
SLIPP JIMMY FRI, Christopher Nielsen, NOR/GB 2006
LITTLE BIG TOP, Ward Roberts, USA 2006
FREAKSHOW, Drew Bell, USA 2007
100 TEARS, Marcus Koch, USA 2007
CALIMUCHO, Eugenie Jansen, NL 2008
CONOZCA LA CABEZA DE JUAN PÉREZ, Emilio Portes, MEX 2008
LA PIVELLINA, Tizza Covi, Rainer Frimmel, I/A 2009
EE PATTANATHIL BHOOTHAM, Johny Antony, IND 2009
CIRQUE DU FREAK: THE VAMPIRE'S ASSISTANT, Paul Weitz, USA 2009

2010er

CIRCUS FANTASTICUS, Janez Burger, SLO/IRE/FIN 2010

Tabelle 1: Zirkusfilme nach Produktionsländern und Jahreszahlen

	1900	1910	1920	1930	1940	1950
USA	2	34	59	32	11	13
Deutschland		30	76	17	7	7/4
Italien	3	22	11	2	5	4
Frankreich	4	3	10	11	8	4
Dänemark		22	1	2		
Grossbrit.			1	3	2	2
UdSSR/Russland			3	1		4
Österreich		2	1	2	1	3
Schweden		3	1		1	1
Tschechoslowakei						2
Schweiz		1			2	
Niederlande		1	2			
Indien						
Belgien						
Ungarn						
Norwegen						1
Polen						
Japan						
Kanada						
Spanien						
Finnland						
Israel						
Ägypten						
Australien						
Hong Kong						
Mexiko						
Chile						
Portugal						1
Jugoslawien						
Slowenien						
TOTAL	9	118	165	70	37	46

1960	1970	1980	1990	2000	2010	TOTAL
11	3	5	2	6		178 & 5 MLV
4/1	0/1	3	4	1		155 & 3 MLV
4	1	1				53 & 1 MLV
3	3	1	3	1		51 & 2 MLV
2		2	1			30
6	1	1	1			17 & 1 MLV
1	3	2				14
				2		11
1						7
1	2					5
	1	1				5
				2		5
	2			1		3
1			1			2
		1		1		2
				1		2
						0
			1			1
			1			1
			1			
			1			
			1			
1						
1						
1						
				1		
1						
1						
					1	
41	17	19	16	17	1	556

Tabelle 2: Deutschland-Anteil der Zirkusfilme an der Gesamtproduktion

Produktionsjahr	Zirkusfilm	Produktion total*	Anteil Zirkusfilme
1910	1	33	3
1911	0	68	0
1912	3	182	1,64
1913	2	348	0,75
1914	3	263	1,14
1915	1	327	0,35
1916	4	234	1,7
1917	3	242	1,23
1918	6	341	1,76
1919	4	481	0,83
1920	11	519	2,11
1921	15	385	3,9
1922	6	255	2,35
1923	12	238	5,04
1924	4	214	1,86
1925	3	242	1,23
1926	6	203	2,95
1927	3	255	0,78
1928	9	224	4,01
1929	5		
1930	1		

* Quelle: Lamprecht (1967–1970)

Tabelle 3: Dänemark - Anteil der Zirkusfilme an der Gesamtproduktion

Produktionsjahr	Zirkusfilm	Produktion total*	Anteil Zirkusfilme
1910	1	130	0,76
1911	3	110	2,72
1912	8	181	4,19
1913	4	184	2,17
1914	1	195	0,51
1915	3	167	1,79
1916	0	137	0
1917	1	88	1,13
1918	0	53	0
1919	0	45	0
1920	0	10	0
1921	0	9	0
1922	0	9	0
1923	0	17	0
1924	0	9	0
1925	0	11	0
1926	1	5	20
1927	0	6	0
1928	0	4	0

* Quelle: Schröder (2003), 1065ff.

Tabelle 4: USA

Produktionsjahr	Zirkusfilm
1910	2
1911	1
1912	1
1913	1
1914	5
1915	3
1916	2
1917	8
1918	2
1919	8
1920	6
1921	3
1922	3
1923	5
1924	5
1925	8
1926	7
1927	7
1928	14
1929	2
1930	3

Abbildungsverzeichnis

- Bundesarchiv/Filmarchiv (Koblenz/Berlin): Abb. 3 (Nachlass Skladanowsky, Bestand: N 1435/94), 13 (Nachlass Skladanowsky, Bestand: N 1435/99), 26, 30, 33, 34 (mit freundlicher Genehmigung von Waltraut Pathenheimer)
- EYE, Film Instituut Nederland (Amsterdam): Abb. 18, 20, 27–29, 31, 32, 38–42
- Circusarchiv Winkler (Berlin): Abb. 4, 8, 9, 19
- Cinémathèque suisse (Lausanne): Abb. 5, 6, 37
- Det Danske Filminstitut (Kopenhagen): Abb. 1, 35
- Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlin): Abb. 2
- Ulrike Ottinger Filmproduktion (Berlin): Abb. 88 (mit freundlicher Genehmigung von Ulrike Ottinger)
- Roy Export Company Establishment (Paris): Abb. 36
- Warner Home Video, *THE CIRCUS*, DVD-Bonusmaterial: Abb. 10, 11
- Roth-Lindberg, Örjan (1984) «The Deceptive Image: On the Visual Fantasy in Victor Sjöström's *He Who Gets Slapped*». In: *Chaplin*, S. 58–71.: Abb. 60–64
- Der Artist. Fachblatt für Unterhaltungsmusik und Artistik*: Abb. 7
- Screenshots/Scans Matthias Christen: Abb. 12, 14–17, 21–25, 43–59, 65–87

Namens- und Titelregister

- Aeros, Zirkus 85
AFGRUNDEN 13, 103, 105, 106, 124, 131, 288
AKROBAT SCHÖ-Ö-Ö-N 144, 256
ALARM IM ZIRKUS 18, 95, 152, 154–156, 278
Alexandrov, Grigori 18, 152, 156,
Allan, Phyllis 133
Althoff, Zirkus 57, 78, 94, 98
Althoff, Ferdinand 57
Althoff, Franz 94, 98
Andra, Fern 114
Andrejev, Leonid 37, 183
Anglo-Amalgamated 94
ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RAT-
LOS 18, 68, 79, 107, 166, 227–245,
250, 262
Astley, Philipp 78, 81, 283
AT THE CIRCUS 150, 151
AU REVOIR MONSIEUR GROCK 144
- Bailey, Harry 121
Bang, Hermann 36, 37
Barlay, Zirkus 95, 152, 155
Barnet, Boris 153
BENEFIZVORSTELLUNG DER VIER TEUFEL,
DIE 36
BIG CIRCUS, THE 110, 128, 132
BJØRNETÆMMEREN 13, 14, 288
Benjamin, Walter 75, 76, 233
Bergman, Ingmar 18, 191–203, 213, 214,
268, 273–275, 278, 280, 282, 284
BERSERK! 94, 131–133, 136, 138, 143
BIG TOP PEE WEE 150
Billon, Pierre 144
BILLY ROSE'S JUMBO 161, 175
Binger, Maurits 129
Bluen, Georg 107
Boese, Carl 144
Borch 133
BOREZ I KLOUN 123, 153
BOXENDE KÄNGURU, DAS 54, 55, 99, 273
Brenon, Herbert 16, 185
Browning, Tod 131, 138–141, 143, 163,
185, 262, 282, 284,
Brumbach, Zirkus 151, 152, 168
Brumbach, Gustav 151
Buch, Fritz Peter 154, 154
Busch, Zirkus 22, 54, 57, 59, 61, 62, 78,
108, 153, 286
Busch, Constanze 57
Busch, Paul 57, 59
Buzzell, Edward 150
- CAROLA LAMBERTI 119
CASANOVA 260
Chaney, Lon 16, 126, 181, 185, 269
Chaplin, Charles 16, 95, 96, 121, 145,
146, 148, 150, 151, 163, 210, 277, 282,
283, 285
Chiodo, Stephen 136
Christensen, Benjamin 42, 125, 128
CIRCUS, THE 16, 95, 96, 120, 145–149,
151, 162, 163, 210, 277, 286
CIRCUS CAPERS 121, 122
CIRCUS JIM 110, 125
CIRCUS OF FEAR 94, 107, 131, 132, 161
CIRCUS OF HORRORS 93f, 132, 133, 135–
138, 143, 150
CIRCUS RENZ 18, 21, 68, 95, 152–154
CIRCUS WORLD 93, 98, 110
Cirque d'Hiver (Paris) 65
CIRQUE DE LA MORT 13, 110, 131
CLOWNHOUSE 136
CORALDINIS DÖDSNUMMER (siehe:
DÖDSRITTEN UNDER CIRKUSKUPO-
LEN) 95, 97, 107, 128
Coldam, Hanno 118, 119
Corbett, James 56
CORNER IN WHEAT, A 105
Corradini, François 95, 107–109
Crawford, Joan 94
Cretinetti 13
Curtis, Tony 124
- DÄMON DER WELT, DER 119
DÄMON ZIRKUS 123
Davidsen, Hjalmar 36
Day, Doris 161
DEFA 117–119, 155, 156
Déjean, Louis 21
Delmont, Joseph 119
Deltgen, René 98, 158
DeMille, Cecil B. 95, 97, 250

- Deutsche Schmalfilm GmbH 48
 DEVIL'S CIRCUS, THE 42, 110, 125, 128
 DÖDSRITTEN UNDER CIRKUSKUPOLEN 95, 107, 128
 DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRKUSKUP-
 LEN 100, 107, 113, 115
 Doxatt-Pratt, B.E. 110
 DRACULA (1931) 138
 3 CODONAS, DIE 95, 116, 123, 124
 Drexler, Zirkus 57, 60
 DVA BUL'DI DVA 48, 152, 153, 155
- Earles, Harry 139
 Eck, Johnny 139
 1-2-3 CORONA 95, 156
 Eisenstein, Sergej 100, 151, 158, 236,
 239, 241, 242
 Enright, Ray 131
 Erfurth, Ulrich 150
- FAHRENDES VOLK (siehe: GENS DE VOYA-
 GE) 95
 Fellini, Federico 18, 23, 70, 173, 203–
 224, 234, 255–260, 262, 269, 271–275,
 279, 283
 Fey, H.J. 64
 Feyder, Jacques 95, 131
 Fields, W.C. 144, 151
 FIRE DJAEVLE, DE 13, 14, 36, 124, 130
 Fitzsimmons, Robert 56
 FLYING FONTAINES, THE 124
 FLYVENDE CIRKUS, DEN 13, 14, 36, 43,
 119, 120, 128, 129, 192, 202, 263, 288
 FLYVENDE DJAEVLE, DE 36
 Forepaugh & Sells Bros., Zirkus 10, 56,
 60
 Foster, John 121
 FOUR DEVILS, THE 16, 36, 37, 124
 FREAK ORLANDO 10, 256, 261, 262
 FREAKS 138–143, 163, 262, 282, 284
- Gad, Urban 13, 36, 103, 119, 128, 288
 Gebel-Williams, Günther 240
 GEFANGENE DES MAHARADSCHA, DIE 19
 GEHEIMNIS DER ZIRKUSPRINZESSIN, DAS
 134
 GELIEBTE BESTIE 157
 GENS DE VOYAGE 95
 Giehse, Therese 154
 Gilbert, George 60
- Gilbert's Modern Circus (Norwich) 56
 GIULIETTA DEGLI SPIRITI 260
 Gleixner 153
 Glen, John 131, 253
 Gómez de la Serna, Ramón 76, 79
 Grauman, Sid 95, 96
 GREATEST SHOW ON EARTH, THE 93, 95,
 97, 110, 274
 Griffith, David Wark 66, 102, 105, 144,
 276
 GROÛE NUMMER, DIE 98, 110, 161
 Grock 10, 144, 281
 GROCK 144
 GROCK – SON PREMIER FILM 144
 GROÛE CIRCUS-ATTRAKTION, DIE (siehe:
 DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRKUS-
 KUPLEN)
 Grune, Karl 37, 278
 GYCKLARNAS AFTON 18, 191–203, 206,
 213, 214, 223, 244–246, 274
- Hagedorn, W. 56–58
 Hagenbeck, Zirkus 153
 Halm, Alfred 11
 Hammer Film Productions 135, 136,
 277, 280
 Harlan, Veit 19, 282
 Hasse, Hannjo 114
 Hathaway, Henry 94, 98
 Hauff, Angelika 98
 Haufler, Max 37, 119, 128, 154, 272
 Hayashi, Kaizo 48, 255
 Hayers, Sidney 94, 132, 136, 138, 150
 HE WHO GETS SLAPPED 37, 53, 126, 181–
 192, 195, 196, 198, 205, 206, 213, 214,
 244–246, 257, 283
 Hilton, Violet und Daisy 139
 HIMMEL ÜBER BERLIN, DER 23, 203,
 224–235, 244–246
 Hipple-Walt, Georges 63, 64
 Hirdt (Kinounternehmer, Kaiserslau-
 tern) 62, 64
 Hitchcock, Alfred 131, 271
 Hitler, Adolf 153, 155, 156, 235, 239
 Houcke, Gilbert 119, 236, 244
 HVIDE RYTTERSKE, DEN 14
- I'M NO ANGEL 113, 128
 Imperial Circus (Blackburn) 56
 INTERVISTA 260

- JAKKO 154–156
 JOCKEY DELLA MORTE, IL 134
 Josephine-Joseph 139
 Judin, Konstantin 153
 Jugo, Jenny 124
- KATHARINA KNIE 37, 128, 278
 Kazan, Elia 18, 152, 168
 KEINE ANGST VOR GROßEN TIEREN 150, 161
 Kemm, Jean 144
 KILLER KLOWNS FROM OUTER SPACE 136
 Kinografen 14
 Klein, Gerhard 18, 95, 152, 155
 Kleiser, Randal 150
 af Klercker, Georg 95, 107
 KLOVNEN (1916) 43, 126, 182
 KLOVNEN (1926) 43, 182
 Kluge, Alexander 18, 19, 68, 79, 166, 235–244, 246, 250, 262, 271, 276, 279
 Knie, Zirkus 78
 Krause, O., Illusionist 57
 Krone, Zirkus 77, 89, 95, 98, 153, 236, 244, 251
 Kube, Horst 118
 Kuleshov, Lev 48, 152, 153
- Lancaster, Burt 116, 124
 Laszar, Christine 114
 Lauder, Harry 146
 LAUGH, CLOWN, LAUGH 16, 126, 127, 185
 LEICHTE KAVALLERIE 128, 129
 Leitzel, Lilian 95
 Lewis, Jerry 151
 LEVENDE LADDER, DE 129
 Lind, Alfred 13, 14, 19, 36, 43, 131, 192, 274, 288
 Lloyd, Harold 150
 LOLA MONTÈS 52, 165–180, 184, 202, 231, 244, 261, 274, 281, 286
 Lollobrigida, Gina 124
 LOOPING THE LOOP 108, 124, 125
 Lumière, Auguste und Louis 57
- Mach, Josef 117
 MÄDEL UND DREI CLOWNS, EIN 110
 MAN ON A TIGHTROPE 18, 152, 168
 MANEGE 124
 MANEGENS BØRN 36, 93
 MANN AUF DEM KOMETEN, DER 11, 129
 MÄNNER MÜSSEN SO SEIN 152, 153, 157
 Manz, Alfred 121
 MARCCO UNTER GAUKLERN UND BESTIEN 110
 Mark, Otto, Zirkus 57, 60
 Marshall, George 145
 Martin, Dean 151
 Marx Brothers 151
 Matloch, Regine 10, 118, 119
 May, Paul 48, 132
 Médrano, Zirkus (Paris) 56
 MELLEM STORBYENS ARTISTER 110, 148, 177, 178
 MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN 37, 119, 120, 128, 129, 154
 MENSCHEN, TIERE, SENSATIONEN 110
 Metro-Goldwyn-Mayer 37, 131, 138, 181
 Migliar, Adelqui 110
 Mondial Cinéma 64
 Moxey, John Llewellyn 94
 Müller, Hans 156
 MURDER! 131, 161
 Murnau, Friedrich Wilhelm 16, 36, 37, 269
 Muusmann, Carl 36
- Nielsen, Asta 13, 14, 103, 105, 124
 Nikitin, Gebr., Zirkus 56, 57
 NJUSSEIKI SHONEN DOKUHON 48, 255
 Nöggerath, Anton 60
 Nordisk Films Kompagni 14, 36, 100
- O'Connolly, Jim 94, 136, 138
 O'Connor, Frances 139
 OCTOPUSSY 131, 253
 Ophüls, Max 142, 165–180, 202, 231, 244, 261
 Ottinger, Ulrike 10, 261, 262, 282
 8 ½ (OTTO E MEZZO) 204, 208, 257–260, 262
- Parish, Gran Circo de (Madrid) 56
 Pathé 55, 62, 64, 65, 271
 Pathenheimer, Waltraut 10
 Pevney, Joseph 145
 PHANTOM DES GROßEN ZELTES 48, 131, 132, 134, 161

- Philipp, Harald 95, 125
 Piel, Harry 48, 95, 113, 131, 269
 Prince Randian 139
- Rabenalt, Arthur Maria 19, 21, 22, 95, 152, 153, 157, 158
 Ravn, Carsten 36
 Reed, Carol 53, 110, 124
 Refn, Anders 36
 Reiffarth, Zirkus 57, 60
 Renz, Zirkus 21, 22, 60, 65, 78, 95, 278
 Renz, Ernst Jacob 21, 22, 60, 65, 77
 Renz, Ernst Rudolf Hermann 60
 Reumert, Poul 105
 RIVALEN DER MANEGE 95, 110, 123, 125, 131, 132, 134
 Ringling Bros. and Barnum & Bailey, Circus 10, 56, 60, 97, 240, 250, 274, 281
 Rivel, Charlie 144, 256
 Robison, Arthur 108, 124
 Rosay, Françoise 116, 119
 Royal Bio Compagnie 62
 Royal-Films GmbH, Düsseldorf 14, 288
 Ruggles, Wesley 113
- Salamonsky, Zirkus (Moskau) 56, 57
 SALLY OF THE SAWDUST 128, 144
 SALTO MORTALE (1931) 105, 110, 124
 SALTO MORTALE (1953) 93–95, 97, 98, 114, 116, 128, 175
 Sandberg, Anders-Wilhelm 36, 43, 126, 182, 283
 Sarrasani, Zirkus 78, 119, 153
 SCHLANGENTÄNZERIN, DIE 14, 288
 Schlitze 139
 Schnedler-Sørensens, Eduard 100, 107, 148, 177
 SCHRECKENSNACHT IN DER MENAGERIE, DIE 110, 116, 117, 128, 130
 Schreiber, Helmut 118
 Schumann, Zirkus (Berlin) 60
 SCHWARZE PANTHER 10, 107, 113, 114, 117–119
 Schwenk, Geschwister 114
 Seastrom, Victor s. Sjöström
 Shearer, Norma 181
 SHOW, THE 131
 Sidoli, Césare, Zirkus 57, 60
 SIN OF HAROLD DIDDLEBOCK, THE 150
- Sjöström, Victor 37, 53, 126, 181–192, 203, 213, 214, 257, 275, 282, 283
 Skandinavisk Russiske Handelshus 14, 36, 282
 Skladanowsky, Emil 54, 55, 57, 59, 64, 99–101, 279
 Skladanowsky, Max 54, 55, 57, 59, 64, 99–101, 279
 Smart, Billy, Zirkus 94, 134
 Smart, Billy 94
 Snow, Jennie Lee 139
 Sojusintorgkino 95, 156
 SPIDER MAN 263, 264
 Stalin, Josef 152–154
 Staudte, Wolfgang 144, 256
 STERNE ÜBER COLOMBO 19, 119
 Stey, Zirkus 78
 Stinson Bio 64
 STORE ZIRKUSBRAND, DEN 110, 111
 STRADA, LA 18, 52, 203–224, 234, 244–246, 255, 259, 262, 269
 Strassburger, Zirkus 85
 Sturges, Preston 150
- Tarr, Béla 262, 263
 Terra Film 21
 Thalberg, Irving 138
 THREE RING CIRCUS 145, 151, 175
 TIGER AKBAR, DER 48, 95, 110, 113, 116, 123
 TODESSPRUNG, DER (siehe: UM KRONE UND PEITSCHÉ)
 Tourjansky, Viktor 93, 94, 98
 TRAPEZE 53, 93, 105, 107, 110, 112, 114, 116, 124, 125, 130, 161, 168, 232
- ULTIMA RAPPRESENTAZIONE DI GALA DEL CIRCO WOLFSON, LA 13
 UM KRONE UND PEITSCHÉ 107, 108, 114, 128
 UM DIE LIEBE DES DOMPTEURS. DAS DRAMA IM CIRCUS SARRASANI 118, 119
 UNHOLY THREE, THE 131
 UNKNOWN, THE 131, 139, 185
 Ustinov, Peter 167
- VAMPIRE CIRCUS 135, 136, 143, 160, 161, 163
 VARIÉTÉ 124, 271
 VERKAUFTE BRAUT, DIE 150

- WAGONS ROLL AT NIGHT, THE** 110, 128, 131
 Wallace, Edgar 94, 132, 279, 282, 285
 Walters, Charles 161
WAS IST LOS IM CIRCUS BEELY? 131, 161
 Wayne, John 98
 Weiss, Helmut 48
 Wenders, Wim 23, 203, 224–235, 245, 272, 273, 278
 Wendt, Ernst 116, 130
WERCKMEISTER HARMÓNIAK 262, 263
 West, Mae 113
 Williams, Zirkus 95
 Wintergarten, Varieté 54, 55, 57, 58, 60, 64, 101
X-MEN 264, 265
YOU CAN'T CHEAT AN HONEST MAN 145, 150, 151
 Young, Robert 135, 143
Zelt-Circus-Kinematograph 62, 63
ZIRK 18, 152–154, 156, 282
Zoo-Circus (Glasgow) 56
 Zuckmayer, Carl 37, 154, 278
ZWISCHEN FLAMMEN UND BESTIEN 110