



Anna Luhn

# Überdehnung des Möglichen

Dimensionen des Akrobatischen  
in der Literatur der europäischen  
Moderne

Wallstein

Anna Luhn  
Überdehnung des Möglichen



Anna Luhn

# Überdehnung des Möglichen

Dimensionen des Akrobatischen  
in der Literatur der europäischen Moderne

WALLSTEIN VERLAG

Dissertationsschrift, Freie Universität Berlin, 2020.

Die Entstehung dieser Arbeit wurde gefördert durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien an der Freien Universität Berlin.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e. V.

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2023

[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,

unter Verwendung von: New York World's Fair 1939-1940 records, Manuscripts  
and Archives Division, The New York Public Library

ISBN (Print) 978-3-8353-5253-7

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4919-3

# Inhalt

FLIEGEN ODER FALLEN. Einleitung . . . . .	9
1. Voraussetzungen und Forschungskontext . . . . .	16
2. Methodische Bemerkungen . . . . .	31
I. ERSCHEINEN. Perspektivierungen des Akrobatischen in der europäischen Moderne . . . .	39
1. Akrobatik <i>avant la lettre</i> : zur Diskursivierung spektakulärer Bewegungspraxen im 16.–18. Jh. . . . .	43
2. Die akrobatischen Künste im ›Textraum‹ des 19. Jahrhunderts: Schlaglichter . . . . .	52
3. Akrobat, Artist, <i>saltimbanque</i> : Notizen zum Vokabular	67
II. SICH RISKIEREN. Das Akrobatische als poetologische Metapher (circa 1830–1920) . . . .	79
1. Scheinbar leere Spielereien: das Akrobatische im Virtuosendiskurs des frühen 19. Jahrhunderts und in seiner Folge (E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine, Eduard Engel, Ernst Barlach) . . . . .	83
2. Gustave Flaubert und Charles Baudelaire: das Genie des Handwerks . . . . .	97
Oberflächenflitter: Flauberts <i>poète-saltimbanque</i> 98   Tausendfacher Knochenbruch: Baudelaires »saltimbanque apprenti« 114	

3.	Der Abgrund, der Dichter, die Welt: Hugo von Hofmannsthals akrobatische Poetologie . . . . .	124
	Leibliche Sprache und schöpferische Sprachmacht 124   Der Gang der Feder über das Seil: Schöne Sprache (1921) 139	
4.	Zuschauen, Luft anhalten. Franz Kafkas Schreibszenen . . . . .	154
	Akrobatische Parameter: Konditionen des Schreibens 157   Perspektivenwechsel: verkennende Blicke, Täuschung durch Vorsprung 174	
5.	Das Wesen des Akrobatischen: riskante performance vor Publikum . . . . .	183
III.	VERMÖGEN. Varianten des ›akrobatischen Subjekts‹ (um 1890, um 1917) . . . . .	199
1.	Friedrich Nietzsches Seiltänzermaximen . . . . .	201
	Der Seiltänzer im Zarathustra 201   Der Seiltanzende als Figur des freien Geists 218	
2.	Labiales und stabiles Gleichgewicht. Frank Wedekinds Zirkusgedanken (1887) . . . . .	233
3.	Instrumentarium der Zukunft: Hermann Bahrs ›Akrobat‹ . . . . .	249
4.	Die Positionierung des Akrobatischen: Distanzierung und Eigengesetzlichkeit . . . . .	274
5.	Exkurs zu den Rändern des Akrobatischen: George Grosz' ›Kautschukmann‹ . . . . .	281
IV.	ÜBERWINDEN. Projektionen der Transzendenz (1912–1927) . . . . .	293
1.	Drei Varianten akrobatischer Meta-Physik in den Kriegsjahren (Franz Werfel, Walter Mehring, Louis Aragon) . . . . .	295

Akrobatische Göttlichkeit in Franz Werfels <i>Der Held</i> (1914/15) 296   Verschwinden und Betrachten: zwei Balladen Walter Mehrings (1918) 301   Verschieben und Verwandeln: Louis Aragons <i>Acrobate</i> (1918) 314	
2. »Ästhetisch-metaphysisch-mechanistischer Pathos«. Jean Cocteau's Parade-Korpus . . . . .	325
Cocteau's Libretto, Picassos Bühne: der akrobatische als kosmischer Raum 331   Entgrenzung und Entleerung: Cocteau's Akrobaten-Skizzen 342	
3. Die akrobatische Funktion: Carl Einsteins <i>Bebuquin</i> (1912) . . . . .	354
Wunder – Dichtung – Akrobatik 355   Dichtung als Verwandlung: Euphemia, akrobatische Sprachfigur 370	
4. Umschläge: Akrobatik als künstlerische Transzendenzpraxis (Herwarth Walden und Vítězslav Nezval) . . . . .	387
5. Das Versprechen des Akrobatischen: Überschreitung, Entgrenzung, Transzendenz . . . . .	402
AUFSTIEGEN. Schlussbetrachtungen . . . . .	411
Literatur . . . . .	425
Primärliteratur und Quellen 425   Forschungsliteratur 436   Wörterbücher, Enzyklopädien, Lexika 454   Zitierte Websites 455	
Abbildungen . . . . .	457
Dank . . . . .	459
Personenregister . . . . .	461





# FLIEGEN ODER FALLEN. Einleitung

*Akrobatika má jen dvě možnosti, mezi nimiž se udržuje:  
dokonalost, nebo pád.<sup>1</sup>*

Im Jahr 1924 verfasst Rainer Maria Rilke in Paris ein kurzes vier-  
teiliges Prosagedicht in französischer Sprache mit dem Titel *Saltim-  
banques*, das unveröffentlicht bleiben wird. Im Namen eines nicht  
näher bezeichneten »Wir« beginnt es mit der vertraulichen Anspra-  
che an einen Seiltänzer oder eine Seiltänzerin:

Notre chemin n'est pas plus large que le tien, souvent nous tombons  
de tout haut, aussi sommes-nous cassés, mais l'attention absente ne  
nous oblige point de remonter à la corde. Toi, ta moindre faute, te  
ferait mourir. Nous amusons de nos mille fautes une mort specta-  
trice qui occupe la meilleure place dans le cirque de nos malheurs.<sup>2</sup>

Die lyrische Sprechinstanz stellt Gemeinsamkeiten heraus: Auch  
»unser« Weg sei nicht breiter als derjenige der Hochseilartist:innen,  
und auch »wir« seien zerbrochen. Während das kollektive »Wir«  
allerdings mit seinen zahllosen Fehlern einen »Zuschauer Tod« amü-  
siere, lasse der kleinste Fehltritt den Seiltänzer oder die Seiltänzerin  
sterben. Auf diese maßgebliche Differenz Bezug nehmend, beginnt

- 1 Vítězslav Nezval, »Moderní balet« (1927). – (Nezval zit. nach Bausch/Luhn, »Nachwort [Akrobat]«, 54: »Die Akrobatik hat nur zwei Möglichkeiten, zwischen denen sie sich behauptet: Vollkommenheit oder Fall.«) Vollständige fremdsprachige Zitate oder alleinstehende Teilzitate werden im Folgenden im Fließtext im Original und in den Fußnoten in deutscher Übersetzung angegeben oder, wenn nicht andernorts zitiert, in Klammern im Fließtext nachgefügt. Innerhalb eines Satzgefüges stehende Teilzitate werden im Fließtext der Lesbarkeit halber übersetzt und in den Fußnoten im Original angegeben. Weiterführende fremdsprachige Verweise in den Fußnoten sind nicht durchgängig ins Deutsche übertragen. Englischsprachige Zitate werden in der vorliegenden Arbeit nicht übersetzt. Soweit nicht anders referenziert, wurden die Übersetzungen von der Verfasserin vorgenommen.
- 2 Rilke, »Saltimbanques«, 713. – (Rilke, »Saltimbanques/Seiltänzer«, 237: »Unser Weg ist nicht breiter als der deine, oft fallen wir von ganz hoch, daher sind wir zerbrochen, aber die fehlende Aufmerksamkeit zwingt uns nicht, wieder auf das Seil zu steigen. Du, dein kleinster Fehler würde dich sterben lassen. Wir belustigen mit unseren tausend Fehlern einen Zuschauer Tod, der den besten Platz im Zirkus unserer Unglücke einnimmt.«)

der zweite Absatz des Gedichts mit dem überraschenden Vorsatz, es den Luftakrobat:innen gleichzutun: »Faisons comme eux: ne tombons jamais sans mourir.«<sup>3</sup>

Das Kunststück der Seiltänzer:innen erscheint in Rilkes Fragment als Symbol eines hochriskanten Einsatzes, der Mut und Selbstgewissheit erfordert – und ein außergewöhnliches Können. Wenn jeder erste Fall zugleich der letzte ist, dann kann es keine zahllosen, mehr oder weniger verschmerzbaeren »Fehler« vor einem »Zuschauer Tod« geben. *Ne tombons jamais sans mourir*: Der Vorsatz der lyrischen Sprechinstanz gibt sich im Kontext dieser Fatalität als versteckter Appell zu erkennen, die eigene Existenz in jeder einzelnen (künstlerischen) Handlung ganz in die Waagschale zu werfen – und dabei eben *nicht* zu fallen. Ein Akt, der vorbehaltlos über die eigene Existenz entscheidet, muss so vollkommen ausgeführt werden, dass er unter allen Umständen gelingt.

Im Jahr 2009 veröffentlicht Peter Sloterdijk eine mehr als 700-seitige Abhandlung zur »anthropotechnischen Wende«<sup>4</sup> der menschlichen Zivilisation mit dem programmatischen Titel *Du musst dein Leben ändern* – jenem Imperativ, der am Ende von Rilkes Sonett *Archaischer Torso Apollos* (1908) steht. Überraschenderweise nimmt Sloterdijk nicht direkt auf die *Saltimbanques* Bezug, stützt sich sein massiver Essay doch maßgeblich auf eine Symbolik des akrobatischen Kunststücks, die stark an Rilkes Appell eines »seiltänzerischen«, rückhaltlosen Selbsteinsatzes erinnert. Als Idealtypus eines Menschen, der den Willen zur Selbstüberwindung mit der nötigen Disziplin und dem Vermögen vereint, sie auch zu verwirklichen, ist der Akrobat in *Du musst dein Leben ändern* nichts weniger als ein symbolischer Gewährsmann zivilisatorischen Fortschreitens. Nicht allein hinsichtlich kultureller Selbsttechniken, auch in Bezug auf eine humanbiologische Grundstruktur erscheint er dabei als Daseinsmetapher *par excellence*. Schon in den Immunvorrichtungen des Körpers als »organismische Vorformen eines Sinns für Transzendenz«<sup>5</sup> drücke sich, so Sloterdijk,

3 Rilke, »Saltimbanques«, 713f.: »Faisons comme eux: ne tombons jamais sans mourir. Quel attroupeement autour de notre chute. Mais un enfant, un peu à l'écart, regarde la corde vide avec, derrière, la nuit intacte.« – (Rilke, »Saltimbanques/Seiltänzer«, 237: »Machen wir es wie sie: fallen wir nie, ohne zu sterben. Welch ein Auflauf um unseren Sturz. Aber ein Kind, ein wenig abseits, blickt auf das leere Seil mit, dahinter, der heilen Nacht.«)

4 Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, 9.

5 Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, 20. Sloterdijk fährt fort: »Dank der ständig sprungbereiten Effizienz dieser Vorrichtungen [der Immunsysteme, d.V.] setzt sich das Lebewesen mit seinen potentiellen Todbringern aktiv aus-

die zukunftsorientierte Überschreitungslogik der menschlichen Zivilisation aus, deren Kondensat das akrobatische Vermögen ist. Als Sinnbild der *conditio humana* steht die akrobatische Figur für Sloterdijk zugleich für deren ideale Realisierung ein:

Wo immer man den Angehörigen der humanen Gattung begegnet, sie verraten überall die Züge des Wesens, das zur surrealistischen Anstrengung verurteilt ist. Wer Menschen sucht, wird Akrobaten finden.<sup>6</sup>

Auch ohne Sloterdijk allzu tief ins Labyrinth seiner anthropotechnisch informierten »Allgemeinen Disziplinik«<sup>7</sup> zu folgen, lässt sich erkennen, wie deutlich seine Akrobatenfigur und das Ethos eines rückhaltlosen Selbsteinsatzes, das symbolisch in ihr eingelassen ist, mit der – subtiler formulierten – Botschaft resonieren, die schon in Rilkes *Salimbanques* von dem seiltänzerischen Kunststück ausgeht. Dabei ist Sloterdijks Hypostasierung des Akrobatischen vielleicht ein Extrem-, jedoch beileibe kein Einzelfall: Wer sich auf die Suche macht, der stößt in den Texten der letzten hundert Jahre nicht nur im literarischen Feld, sondern auch in theoretischen Werken, wissenschaftlichen Essays und philosophischen Schriften auf ähnliche Denkfiguren und konzeptuelle Konfigurationen, in denen das akrobatische Kunststück – und die es ausübende Instanz – als Bild für ein bestimmtes, außerordentliches Zusammenspiel von Einsatz, Willen, Haltung, Konstitution und Vermögen einsteht, dem darüber hinaus die Idee einer Überwindung oder Überschreitung eingeschrieben ist.

So findet sich das Akrobatische etwa in den 1960er Jahren in einer Studie des französischen Paläontologen und Anthropologen André Leroi-Gourhan in ähnlicher Weise konnotiert. Im zweiten Teil seines Werks *Le geste et la parole*, betitelt *La mémoire et les rythmes* (1965), erscheint der akrobatische Akt als paradigmatisches Beispiel einer

einander und stellt ihnen sein körpereigenes Vermögen zur Überwindung des Tödlichen entgegen.«

6 Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, 29. Zugleich scheint die von Sloterdijk proklamierte Anlage des Menschen zum *homo artista*, so lässt sich seinen Ausführungen entnehmen, beim Gros der Menschen nicht zwangsläufig durchzuschlagen. Daher sind Sloterdijks mäandernde Reflexionen zur Anthropotechnik zugleich ein Plädoyer für eine »akrobatische Ethik« (ebd., 171), die Orientierung am Unmöglichen mit asketischer Praxis verbinden soll, um in einer »kooperative[n] Logik« den drohenden Verwerfungen planetarischen Formats wie der globalen ökologischen Krise zu begegnen (ebd. 712 ff.).

7 Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, 248.

momenthaften Befreiung des Menschen von den Beschränkungen seiner sinnesphysiologisch grundierten Existenz und damit gewissermaßen von der weltlichen Seinsordnung überhaupt. Ausgehend von der These, das menschliche Leben konstituiere sich grundsätzlich anhand einer Vielzahl von biologischen und gesellschaftlichen, internalisierten und exteriorisierten Rhythmen, über die sich der Einzel- und Zivilisationsmensch im zeitlichen und räumlichen (also: irdischen) Kontinuum situiere, beschreibt Leroi-Gourhan das akrobatische Kunststück als Handlung, die »in weitem Maße das Bestreben [realisiert], sich den normalen Operationsketten zu entziehen, etwas zu schaffen, das den alltäglichen Zyklus der Positionen im Raum zerbricht.«<sup>8</sup> Dieses Befreiungsbestreben, so Leroi-Gourhan, liege in der menschlichen Natur selbst begründet. Denn gerade der unwillkürliche, biologische ›Verortungsakt‹, in dem das Innenohr als Gleichgewichtsorgan in Verbindung mit dem »osteo-muskulären Apparat«<sup>9</sup> die grundsätzliche Orientierung des menschlichen Körpers in der Welt sichere, rufe zugleich die Vorstellung der möglichen Aufhebung oder gar Aushebelung dieser Orientierung hervor:

Le poids du corps est perçu par les muscles, il se combine avec l'équilibre spatial pour accrocher l'homme dans son univers concret *et constituer par antithèse un univers imaginaire où le poids et l'équilibre sont abolis.*<sup>10</sup>

In dem Moment also, da das biologische Zusammenspiel von muskulärem Gewicht und Gleichgewichtssinn für den Menschen die unumgängliche raumzeitliche Ordnung des »konkreten Universum[s]« erfahrbar macht und ihn in die Welt »einhängt«, wird zugleich eine andere Welt auf seinen imaginativen Plan gerufen, in der diese Ordnung nicht gelten muss: das »imaginäre Universum«. Zu Bewusstsein

8 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, 355 f. Im Original: »L'acrobatie, les exercices d'équilibre [...] matérialisent dans une large mesure l'effort de soustraction aux chaînes opératoires normales, la recherche d'une création qui brise le cycle quotidien des positions dans l'espace.« (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II*, 103.)

9 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, 355.

10 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II*, 103, meine Hervorhebung. – (Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, 355: »Das Körpergewicht wird durch die Muskeln wahrgenommen; es verbindet sich mit dem räumlichen Gleichgewicht, situiert den Menschen in seinem konkreten Universum und schafft als Antithese zugleich ein imaginäres Universum, in dem Gewicht und Gleichgewicht abgeschafft sind.«)

gelange diese potentielle Gegenwelt gerade in jenen Momenten, in denen die körperliche Routine kurzfristig aussetze. So etwa könne in Flugräumen ein spontaner Ausstieg aus der alltäglich-unmittelbaren Raumwahrnehmung erfahren werden, sobald das Innenohr und der Muskelapparat im Schlaf entspannten.<sup>11</sup> Wo der Flugraum spontan und *unwillkürlich* einsetzt, da realisiert die Aufführung (»spectacle«) des Akrobaten Leroi-Gourhan zufolge die Aushebelung der raumzeitlichen Organisation der irdischen Existenz, ihrer Konditionen und Restriktionen *bewusst*: »[E]n état de veille, le spectacle de l'acrobate constitue lui aussi une libération«.<sup>12</sup>

Leroi-Gourhan ordnet die akrobatische Handlung damit programmatisch in ein größer dimensioniertes menschliches Begehren ein, die körperlich fundierte »Situierung in der Existenz«<sup>13</sup> zu überwinden: Die momenthafte »Befreiung« des Einzelnen aus seiner biologischen Disposition lässt die Ordnung des *univers concret* als potentiell instabile oder destabilisierbare erscheinen. Der Akrobat in Aktion weist auf ein *univers imaginaire*, in dem der Körper kein Gewicht hat und in dem, wichtiger noch, das normierte, alltägliche Verhältnis zwischen Individuum und Umwelt punktuell außer Kraft gesetzt wird und neue, ungekannte Formen und Gesetze annimmt. Die Vokabel des »spectacle« signalisiert in diesem Kontext die dezidierte Zeichenhaftigkeit des akrobatischen Kunststücks – im Blick des Publikums (respektive: im Blick Leroi-Gourhans) zeigt sich der akrobatische Körper als Zeichen der Überschreitung und der *libération*; als Symbol eines potentiell revolutionären Modus der Existenz.

Nur einige Jahre zuvor macht der Philosoph und Schriftsteller George Bataille das akrobatische Kunststück ebenfalls zum Sinnbild einer Überschreitung: nicht der raumzeitlich situierten Körperlichkeit, sondern der menschlichen Geistesordnung. In einer 1957 erschienenen Rezension von Maurice Blanchots Erzählung *Le Dernier*

11 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II*, 103: »La libération se produit spontanément dans les rêves de vol, au moment où le repos de l'oreille interne et des muscles dans le sommeil crée l'envers du décor quotidien.« – (Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, 356: »Spontan vollzieht sich diese Befreiung in den Flugräumen; das Innenohr und die Muskeln kommen im Schlaf zur Ruhe und schaffen eine Gegenwelt zur Alltagsrealität.«)

12 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II*, 103. – (Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, 356: »Auf andere Weise schafft im Wachzustand das Schauspiel der Akrobaten gleichfalls eine Befreiung.«)

13 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, 355; im Original: »le dispositif ostéo-musculaire peut être considéré [...] comme l'instrument de l'insertion dans l'existence.« (Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II*, 102.)

*Homme* entwickelt Bataille eine Reflexion über die Grenzen des Denkbaren. In Blanchots Erzählung, so schreibt er, werde etwas präsent und erfahrbar, das sich dem menschlichen Denken, dem Gedachtwerden normalerweise in Gänze verschließe: der Bereich des Todes.<sup>14</sup> Blanchot gelinge es in *Le Dernier Homme*, diese Barriere der Denkmöglichkeit zu überwinden, und zwar in einer spezifischen Bewegung, die Bataille, in expliziter Abgrenzung von der Philosophie, als ein »Spiel des Denkens« bezeichnet.<sup>15</sup> Keineswegs ist dieses »Spiel des Denkens« beliebig; ihm eignet nach Bataille vielmehr eine besondere Form der Strenge, neben der »die Kraft und die Strenge, die die Konstruktion [des philosophischen Denkens, d.V.] verlangt, den Eindruck einer Erschlaffung vermitteln.«<sup>16</sup> Um Blanchots »Spiel des Denkens« als Gegenbewegung zu dieser »schlafferen« Denkform zu profilieren, die einem Maurer gleich fragile Gebäude im Bereich des Möglichen errichte, bedient Bataille sich der Figur des Akrobaten:

L'acrobate dans le vide est soumis à des règles plus précises que le maçon ne quittant pas le sol. Le maçon *produit*, mais à la limite de l'impossible : l'acrobate aussitôt lâche ce qu'il a saisi. Il s'arrête. L'arrêt est la limite qu'il nierait, s'il en avait la force. L'arrêt veut dire que le souffle manque et la pensée qui répondrait à l'effort de la pensée serait celle que nous attendrions si le souffle, à la fin, ne manquait pas.<sup>17</sup>

14 Vgl. Bataille, »Ce monde où nous mourons«, 458.

15 Bataille, »Die Welt, in der wir sterben«, 41. Im Original: »jeu de la pensée.« (Bataille, »Ce monde où nous mourons«, 465.) Vgl. auch ebd., 459: »Les quelques phrases qui précèdent pourraient suggérer qu'il s'agit de philosophie. Cependant, *Le Dernier homme* est extérieur à la philosophie.« – (Bataille, »Die Welt, in der wir sterben«, 28: »Die wenigen oben stehenden Sätze könnten nahe legen, dass es sich um Philosophie handelt. Doch *Le Dernier Homme* steht außerhalb von Philosophie.«)

16 Bataille, »Die Welt, in der wir sterben«, 41. Im Original: »Le jeu de la pensée demande une force, une rigueur telles qu'à côté la force et la rigueur que la construction demande donnent l'impression d'un relâchement.« (Bataille, »Ce monde où nous mourons«, 465.)

17 Bataille, »Ce monde où nous mourons«, 465 f., Hervorhebung G.B. – (Bataille, »Die Welt, in der wir sterben«, 41: »Der freischwebende Akrobat ist strengeren Regeln unterworfen als der fest auf dem Boden stehende Maurer. Der Maurer *produziert*, aber nur bis zum Grenzwert des Unmöglichen: der Akrobat lässt sofort los, was er ergriffen hat. Er hält inne. Der Halt ist die Grenze, die er leugnen würde, wenn er die Kraft dazu hätte. Der Halt bedeutet, dass der Atem fehlt, und das Denken, das der Anstrengung des Denkens entspräche, wäre jenes, das wir erwarten würden, wenn am Ende der Atem nicht fehlte.«)

Das Denken Blanchots erscheint in dieser Allegorie als ein Akt, der sich statt auf festem Boden im leeren Raum abspielt: Im Gegensatz zu den konstruierenden ›Maurern‹ erschafft der ›Akrobat‹ Blanchot kein philosophisches Gerüst auf Grundlage des Denkbaren, sondern überlässt sich der Bewegung jenseits einer sicheren Basis, indem er das, worauf und woran sein Denken stößt, sofort wieder loslässt – und in dieser Bewegung, ohne etwas Bleibendes zu erschaffen, eine Ahnung davon hervorruft, wie es sich jenseits der Grenzen weiterdächte, »wenn am Ende der Atem nicht fehlte«. <sup>18</sup>

Die Beschreibung des innehaltenden, atemlosen Akrobaten, der die Überschreitung seiner körperlichen Grenzen erahnt, ist als Figur eines »Denkens, das der Anstrengung des Denkens« entspräche, selbst recht hermetisch. Bataille macht keinen Hehl daraus, dass ihn der Wunsch, die in Blanchots Text vollführte und vorgeführte Befreiung des Denkens von den Beschränkungen des Denkbaren adäquat in Worte zu fassen, an die Grenzen des Formulierbaren führt. <sup>19</sup> Umso bemerkenswerter ist es im Kontext der vorliegenden Untersuchung, dass Bataille sich im Moment eines solchen *manque de vocabulaire* ausgerechnet der Figur des Akrobaten bedient – und zwar ganz analog zu André Leroi-Gourhan. Wie die akrobatische Bewegung in dessen Reflexionen die Befreiung von der körperlichen Verortung in der Welt nicht nur verkörpert, sondern – als *spectacle* – auch vorführt, markiert sie in Batailles Vokabular die Bewegung eines Denkens, das sich von seinen eigenen Grenzen befreit und das in der Lektüre nachvollzogen werden kann: »[C]elui qui accepte de le lire aperçoit qu'il était dans le pouvoir d'un homme de vouer la pensée, dans un livre, au mouvement *qui le libère de ces limites*.« <sup>20</sup>

18 Schon 1796 bezeichnet Immanuel Kant ebendiese Bewegung des »Übersprung[s] [...] von Begriffen zum Undenkbaren«, mit dem Blanchot von Bataille gegen die philosophischen »Maurer« profiliert wird, in bestem akrobatischen Jargon als »salto mortale« – allerdings mit deutlich weniger Enthusiasmus als Bataille. Kant hätte sich in dessen Terminologie wohl eher den Konstrukteuren zugeordnet, vgl. Kant, »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie«, 368.

19 Vgl. Bataille, »Ce monde où nous mourons«, 466: »Du *Dernier homme*, il est difficile de parler, tant ce livre échappe aux limites où la plupart voudraient rester.« – (Bataille, »Die Welt, in der wir sterben«, 42: »Es ist schwierig, über *Le Dernier Homme* zu sprechen, so sehr entgleitet dieses Buch den Grenzen, innerhalb derer die meisten bleiben möchten.«)

20 Bataille, »Ce monde où nous mourons«, 466, meine Hervorhebung. – (Bataille, »Die Welt, in der wir sterben«, 42: »Wer [...] die Lektüre auf sich nimmt, erkennt, dass ein Mensch vermochte, in einem Buch das Denken der Bewegung zu überantworten, die ihn *von diesen Grenzen befreit*.«) Vgl. auch ebd., 459.



## 1 Voraussetzungen und Forschungskontext

In der Spezifik ihrer figuralen Referenz rekurrieren Bataille, Leroi-Gourhan und Sloterdijk auf einen Bedeutungshorizont des Akrobatischen, der, so die Ausgangshypothese des Folgenden, in den künstlerischen und kulturellen Diskursen der Moderne,<sup>21</sup> spätestens aber in den literarischen Reflexionsräumen ab 1850 und insbesondere der ›langen Jahrhundertwende‹<sup>22</sup> (ca. 1880–1930) seine spezifische Ausformung erhält. In ihren Reflexionen, Theoremen oder als konzeptuelle Leitfigur wird das Akrobatische – oder, um präzise zu sein, der Mensch im Vollzug der akrobatischen Kunstübung – dort zentral, wo es um eine Bewegung der Transgression geht. Als Bewegung an den Grenzen des menschlichen Vermögens markiert die akrobatische Aktion nicht nur deren Vermessung, sondern birgt auch das Versprechen, diese Schwelle passieren zu können: ins Unempfundene, ins Ungedachte, ins Unerreichte. Sie vermittelt darüber hinaus auch

21 Als frühesten Beginn der hier als europäische ›Moderne‹ begrifflich gefassten Epoche setze ich in Anlehnung an geschichts- und sozialwissenschaftliche Periodisierungen den Zeitraum um 1800 an. Im Folgenden bezeichnet der Begriff, wo nicht anders expliziert, ausgehend von dem Befund einer Epochenschwelle um 1850 (vgl. Gumbrecht, »Modern, Modernität, Moderne«, 114; Jauß, »Vorwort [Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne]«, 9f.) im engeren Sinne diejenige zeitliche Periode, die etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der 1920er Jahre reicht. Darüber hinaus verstehe ich ihn dabei im Sinne einer »kulturellen Moderne«, wie ihn etwa Anne Fleig in ihrer Studie *Körperkultur und Moderne* etabliert (vgl. Fleig, *Körperkultur und Moderne*, 21f.). In Abgrenzung zu ästhetisch bestimmten Periodisierungen wie der »klassischen Moderne« oder der »avantgardistischen Moderne« (vgl. etwa Becker/Kiesel, »Literarische Moderne. Begriff und Phänomen«, 26) soll der Moderne-Begriff der vorliegenden Arbeit damit nicht allein auf die ästhetischen Entwicklungen in Kunst und Literatur bezogen sein, sondern diese in Konfiguration mit den medialen, technisch-wissenschaftlichen, soziokulturellen und finanzökonomischen Entwicklungen und Umbrüchen, Prozessen der Urbanisierung und Rationalisierung denken, die die westeuropäischen Gesellschaften bereits ab der Sattelzeit um 1800, verstärkt aber ab Mitte des 19. Jahrhunderts radikal formen. Zur kritischen Diskussion der literaturwissenschaftlichen Konturierung des begrifflichen Instrumentariums ›Moderne‹ vgl. in diesem Zusammenhang auch Lohmeier, »Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe« (2007).

22 Siehe für die in der Geschichtswissenschaft weitestgehend etablierte Epochenbezeichnung der ›langen Jahrhundertwende‹, die zuerst August Nitschke, Gerhard Ritter, Detlev J.K. Peukert und Rüdiger vom Bruch in ihrem 1990 erschienenen Sammelband auf ca. 1880–1930 ansetzen, die Einleitung zu Nitschke et al. (Hg.), *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930* Bd. 1, 9ff. Vgl. dazu auch Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt*, 103.

eine zweite Botschaft: Die Anstrengung dieses Übertritts erscheint zwar übermenschlich, aber er ist nicht unmöglich – wer übt, bis das Undenkbare gelingt, darf sich ›Akrobat:in‹ nennen.

### Grundsätzliches zum Begriff des Akrobatischen

»Die Akrobatik«, so lautet die nach wie vor aktuelle Definition Ernst Kiphards von 1965, sei eine »hochspezialisierte Kunstfertigkeit in Körperübungen, die sich durch Schwierigkeit, Einmaligkeit und Gefährlichkeit von gewöhnlichen Körperübungen abhebt und deshalb beim Zuschauer Erstaunen und Bewunderung hervorruft.«<sup>23</sup> Ergänzen lässt sich diese Bestimmung durch die definitorische Eingrenzung von Anna Sophie Jürgens, nach der solche Körperübungen entweder das »Aufgeben und Wiedererlangen von Sicherheit« oder die »virtuose Beherrschung eines oft prekären Gleichgewichts« demonstrieren.<sup>24</sup> Der in Kapitel I.3. vollzogene Blick in die Semantikgeschichte des Lexemverbands *akrobat\** zeigt, dass ein solches, gegenwärtiges Verständnis des Akrobatischen in seiner Breite und zugleich in seinem präzisen Fokus auf die im Kontext dieser Studie entscheidenden Attribute (»Schwierigkeit, Einmaligkeit und Gefährlichkeit«) und die spektakuläre Dimension des Effekts (»Erstaunen und Bewunderung«) noch verhältnismäßig jung ist. Aus systematischer Sicht ist die Akrobatik, als deren paradigmatische Beispiele sich die Luftakrobatik, also der Seiltanz, die Trapezkunst, aber beispielsweise auch die Equestrik, die Leiter- und Stangenakrobatik und die Kontorsionistik anführen lassen,<sup>25</sup> ein Teilbereich der übergeordneten Artistik als »Varieté- und Zirkuskunst«,<sup>26</sup> zu deren weiteren Hauptgenres die Jonglage, die Dressur, die Clownerie und die Zauberkunst zählen.<sup>27</sup> ›Artist‹ oder ›Artistin‹ bezeichnet daher im Folgenden, im Einklang mit der gegenwärtigen Wortverwendung als Sammel- und Berufsbezeichnung der Vertreter:innen der schaustellerischen Künste, die »(Geschicklichkeitsübungen vorführende[n]) Künstler:innen in Zirkus und Varieté«. <sup>28</sup> Das Adjektiv ›artistisch‹ steht, wo nicht ander-

23 Kiphard, »Akrobatik«, in: *Artisten*, 52.

24 Jürgens, *Poetik des Zirkus*, 69.

25 Vgl. für eine ausführliche Übersicht der akrobatischen Kunstformen Winkler, *Die Künste der Artistik*, 154f.

26 Lemma »Akrobatik«, *DWDS*, zuletzt abgerufen am 1.9.2022.

27 Vgl. Winkler, *Die Künste der Artistik*, 157ff.

28 Lemma »Artist«, *DWDS*, zuletzt abgerufen am 1.9.2022.

weitig bestimmt, attributiv im Zusammenhang mit den ebenjenen Künsten.<sup>29</sup>

Die Bezeichnung ›Akrobat·in‹ ist in der vorliegenden Studie hingegen, und darin ist sie spezifischer als die allgemein gängige Wortverwendung, dezidiert auf die athletische Kunstübung, die akrobatische *Aktion* hin ausgerichtet und wird nicht primär als eine allgemeine Berufs- oder Milieubezeichnung verstanden.<sup>30</sup> Das Akrobatische ist dementsprechend in meiner Untersuchung konzeptuell mit dem *Vollzug der akrobatischen Übung* verknüpft. Zugespitzt formuliert: Wo keine akrobatische Aktion, da keine Akrobat·innen.

### Die zirkensische Sphäre und ihre Zeichenhaftigkeit

Der Zeitraum nun, in dem das Akrobatische als Motiv, Thema und Figur in den literarischen und künstlerischen Diskursen Europas in auffälligem Maße präsent wird, ist recht präzise zu bestimmen: Mit der Institutionalisierung des Zirkus etablieren sich die artistischen Künste ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als feststehender Teil einer schichtenübergreifenden urbanen Vergnügungskultur. Sie rücken damit nicht nur zentral ins Bewusstsein der amüsierfreudigen Mengen, die die Schaukünstler·innen wie Berühmtheiten feiern, sondern auch ins Blickfeld von Literatur und bildender Kunst. Vertreter·innen aller Kunstgattungen und literarischer Genres bedienen sich im europäischen Kulturraum ab den 1860er Jahren thematisch vermehrt der Welt des Zirkus;<sup>31</sup> das Artistentum und das schillernde Geschehen in der Manege wird zum prominenten Sujet

29 Nicht immer allerdings ist eine solch trennscharfe Unterscheidung möglich oder notwendig: Eine Akrobatin lässt sich im Moment der Zirkusaufführung wohl zwangsläufig immer auch als Artistin bezeichnen. Vgl. zur zweiten Wortbedeutung: »a) in der Art eines Artisten, überaus geschickt b) große formalkünstlerische Fertigkeiten aufweisend« (Lemma »artistisch«, *DWDS*, zuletzt abgerufen am 1.9.2022) die Ausführungen zur Wort- und Semantikgeschichte in Kap. I.3.

30 Dieser Fokus liegt auf einer Linie mit dem gegenwärtigen Wortverständnis von ›Akrobat·in‹ als »jmd., der turnerische, gymnastische oder tänzerische Übungen, die besondere körperliche Beweglichkeit und Gewandtheit erfordern, beherrscht (und im Zirkus oder Varieté vorführt)« (Lemma »Akrobat«, *DWDS*, zuletzt abgerufen am 1.9.2022).

31 Eine bibliographische Übersicht der beeindruckenden Anzahl von Veröffentlichungen im vornehmlich europäischen und nordamerikanischen Raum liefert Raymond Toole Stott, *Circus and Allied Arts. A World Bibliography 1500–1970* (1958ff.).

und Motivgeber in Gedichten, Novellen und Romanen, die von der Popularität der schaustellenden Künste in der Vor- und Nachjahrhundertwendeliteratur zeugen.

Es kann nicht unbemerkt bleiben, dass demgegenüber in Batailles, Leroi-Gourhans und Sloterdijks theoretischen Inanspruchnahmen des Akrobatischen der Zirkus als dessen konventionelles ›Habitat‹ überhaupt keine Rolle spielt. Weder bei Bataille noch bei Leroi-Gourhan scheint es den Kern des Arguments zu treffen oder förderlich zu sein, sich den Akrobaten dezidiert als *Zirkusakrobaten* vorzustellen. Und auch Sloterdijks Konzeption einer ›akrobatischen‹ Konstitution, eines dem Menschen immanenten Drangs zur Selbstoptimierung und -überwindung schließt nicht an die Institution Zirkus, sondern allein an die akrobatischen als physische Praxen an, die abstrahiert und mit einer Semantik der Ausnahme und Transzendenz belegt werden. Das akrobatische Kunststück, so scheint es, verfügt über ein symbolisches Potential/Kapital, das nicht zwangsläufig an die Motivik des Zirkus gebunden ist.

Um dem Profil der akrobatischen Figuren im Textraum der Moderne auf die Spur zu kommen, muss gleichwohl zunächst das schaustellerische Fundament in den Blick genommen werden, dem sie ›entspringen‹ – denn ohne dieses ließe sich weder ihre kontinuierlich erstarkende literarische Präsenz im Laufe des 19. Jahrhunderts noch ihre semantische Grundierung erklären. Für die Künstler-innen und Literat-innen des 19. Jahrhunderts und der ›langen Jahrhundertwende‹ vermag das Figurenarsenal des Artistentums, wie zuerst Jean Starobinski in seinem seminalen Essay *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970/2004) und in seiner Folge insbesondere Naomi Ritter in ihrer komparatistischen Studie *Art as Spectacle. Images of the Entertainer since Romanticism* (1989) nachgezeichnet haben,<sup>32</sup> virulente Fragen des künstlerischen Selbstverständnisses in der industrialisierten Moderne zu bündeln und zu spiegeln. Charles Baudelaire erzählt im Prosagedicht *Le Vieux Saltimbanque* in der Ich-Form vom Schockmoment eines Schriftstellers, der sich im alten, vergessenen Gaukler wiedererkennt, Edmond de Goncourt und Franz Kafka stellen im Rückgriff auf artistische Motive die Frage nach der Vereinbarkeit von künstlerischer Berufung

32 Dass das Thema nach wie vor literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich zieht, zeigt beispielsweise der 2014 aus einer multidisziplinären Tagung hervorgegangene Sammelband Grimm-Hamen (Hg.), *Le poète saltimbanque. Avatars d'un mythe dans la poésie européenne des XIXe et XXe siècle* (2014).

und bürgerlichem Leben, Blaise Cendrars kommentiert mit mildem Spott die Abhängigkeit der Poeten von der Gunst des Publikums:

Danse avec ta langue, Poète, fais un entrechat / Un tour de piste /  
sur un tout petit basset / noir ou haquenée / [...] Il faut que ta  
langue { passe à la caisse / fasse l'orchestre les soirs où / Les Billets de faveur sont sup-  
primés.<sup>33</sup>

Zugleich haben die vielfältigen künstlerischen Verarbeitungen artistischer Motive und Sujets ihrerseits zu keinem geringen Maße Anteil an den semantischen Zuschreibungsprozessen, die das imaginäre Bild vom Zirkus und seinem Personal im europäischen Kulturraum formen. Im Rückgriff auf Jurij Lotmans kultursemiotische Konzepte und anschließend an den Zirkussemiotiker Paul Bouissac hat der Literatur- und Medienwissenschaftler Matthias Christen mit Blick auf dieses Set an Zuschreibungen, das in unterschiedlichen semiotischen Systemen einer kulturellen Sphäre wirksam sein und über verschiedene Zeitspannen hinweg zwischen ihnen zirkulieren kann, von einem »Zirkuscode«<sup>34</sup> gesprochen. Dieser ergebe sich als »gemeinsam genutztes, den einzelnen Medien und Institutionen jedoch übergeordnetes Referenzsystem [...] 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. [...] 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 deren Bedeutungsumfang.<sup>35</sup>

Dass ein solcher »Zirkuscode«, solange er aktiv ist, notwendig Bewegungen der Variation und Erweiterung unterworfen ist, ist selbstverständlich. Dennoch verfügt der Zirkus offenbar über zwei äußerst

33 Cendrars, »Académie Médrano«, 120. – (»Tanze mit deiner Zunge [auch: Sprache, d. V.], Poet, mach einen Entrechat / Eine Runde durch die Manege / auf einem sehr kleinen Basset oder einem Pferd im Passgang / [...] Deine Zunge [Sprache] muss {den Lohn erhalten / das Orchester sein an den Abenden / an denen die Freikarten gestrichen sind.«

34 Christen, *Der Zirkusfilm*, 35 f. und *passim*.

35 Christen, *Der Zirkusfilm*, 37.

stabile Zuschreibungen, sozusagen einen semantischen Kernbestand, der sich in zwei Stichworten beschreiben lässt: *Transgression* und *Echtheit*.

Yoram S. Carmeli hat dieses semantische Grundmuster griffig auf die Formulierung »performing the ›real‹ and ›impossible‹«<sup>36</sup> gebracht; und auch Christen rekurriert in seiner Diskussion der »semiotischen Grundlagen, auf die die Zirkusliteratur und die Malerei ebenso wie die alltagssprachliche Metaphorik oder die private Fantasiebildung sich gemeinsam beziehen,« unter den Titeln »Transgression des Alltags« und »Das wahre Leben« zielgenau auf ebendiese beiden Zuschreibungskonstanten.<sup>37</sup> Beide Autoren nehmen in ihren Studien explizit Bezug auf Paul Bouissac, der die Zirkussphäre in seiner Studie *Circus and Culture* 1976 wohl als erster zum Gegenstand der kultursemiotischen Forschung gemacht hat. Bouissac rahmt die Zirkusvorstellung als Ereignis, das in einem repräsentativen Verhältnis zu Strukturen und Systematiken der alltäglich erfahrenen Welt stehe.<sup>38</sup> Dabei sei sie jedoch nicht als schlichte Repräsentationsinstanz, als »Repräsentation der kontextuellen Kultur«<sup>39</sup> zu verstehen, sondern vielmehr als metakultureller Diskurs, der die Regeln und Funktionsweisen dieser Kultur in einer Praxis punktueller Überschreitung und Invertierung offenlege:

Some of the cultural elements are combined differently in the system of the circus than in the corresponding everyday instances. The rules of compatibility are transformed and often even inverted: at the level of the decoding process, a horse makes a fool of his trainer; a tiger rides an elephant (supposedly incompatible an-

36 Carmeli, »Performing the ›real and impossible‹ in British traveling circus«, 194.

37 Vgl. Christen, *Der Zirkusfilm*, 68, 69ff. sowie 75ff.

38 Vgl. Bouissac, *Circus and Culture*, 7: »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.« Bouissac hat in seiner Forschung seit den 1970er Jahren kontinuierlich die Zirkusperformance als kultursemiotischen Untersuchungsgegenstand erforscht und die divergierenden Bedeutungshorizonte untersucht, die den einzelnen *show acts* im semiotischen System ›Zirkus‹ unterlegt werden. Hingewiesen sei hier auf die zuletzt erschienenen Monografien *Semiotics at the Circus* (2010); *Circus as a Multimodal Discourse: Performance, Meaning and Ritual* (2012) und *The Meaning of the Circus: The Communicative Experience of Cult, Art, and Awe* (2018).

39 Bouissac, *Circus and Culture*, 7f.

imals, predators and prey, or irreconcilable enemies are presented in immediate conjunction); [...] a clown produces incongruous sequences of objects and behavior. Even the basic rules of balance are seemingly defied or denied.<sup>40</sup>

Christen spricht daher mit Bezug auf Bouissac von einer »versuchsweise[n] Generaltransgression der herrschenden Weltordnung«, die der Zirkus mittels seines Repertoires verschiedener »performative[r] Genres« vorstelle.<sup>41</sup> Die Faszination einer solchen ausagierten Überschreitung kultureller Determinanten in der Zirkusvorstellung rühre insbesondere daher, dass die »Transgression des Alltags im Ring [...] kein gedankliches Experiment, sondern harte, sinnlich greifbare Realität«<sup>42</sup> sei. Mit anderen Worten verfügt die Zirkusvorführung über einen eigentümlichen Nimbus der »absoluten Transparenz«<sup>43</sup> und ein spezifisches Gütesiegel des wahrhaft ›Echten‹: Echte Tiere, echte Gefahr, echte Leistung.

Belege dieser Zuschreibungsparadigmen findet man reichlich. Insbesondere die Echtheit oder Wahrhaftigkeit des zirkensischen Kosmos wird ab Mitte des 19. Jahrhunderts vielfach beschworen und bis weit ins 20. Jahrhundert mit Vorliebe gegen das ›Scheinhafte‹ des klassischen Theaters abgesetzt.<sup>44</sup> So beklagt die rumänisch-französische Dadaistin Céline Arnauld im Jahre 1920 die Tendenz, Zirkus und Theater als ähnliche Kunstformen zu bezeichnen:

Le cirque est un spectacle fait de réalités. Le théâtre, au contraire, ne vit que de fictions. Lorsque nous admirons M. Loyal faisant de la haute école, des acrobates, des jongleurs, des écuyères, c'est ce que nous avons sous les yeux qui est vraiment le spectacle et non une réalité extérieure et antérieure que l'on nous *représenterait* sur la piste. C'est une présentation, ce n'est pas une représentation [...]. Au cirque, la crainte que nous ressentons devant certains

<sup>40</sup> Bouissac, *Circus and Culture*, 8.

<sup>41</sup> Alle Zitate Christen, *Der Zirkusfilm*, 69. Vgl. auch ebd.: »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.«

<sup>42</sup> Christen, *Der Zirkusfilm*, 69.

<sup>43</sup> Christen, *Der Zirkusfilm*, 69.

<sup>44</sup> So etwa – um nur einige wenige zu nennen – von Edmond de Goncourt, Théophile Gautier, Jules Barbey d'Aurevilly, Céline Arnauld, Karl Kraus, Walter Benjamin, Herwarth Walden. Vgl. auch Basch, »Introduction générale [*Romans de cirque*]«, XIII ff.

exercices dangereux est une crainte *réelle* provoquée par un danger réel. Sur la scène, tout est fiction [...].<sup>45</sup>

Ähnlich äußert sich 1922 der Literaturwissenschaftler und Proletkult-Theoretiker Boris Arvatov, der die Einbindung von Zirkuselementen etwa in den Inszenierungen von Sergej Ejzenštejn oder Vsevolod Mejerchol'd mit dem Argument begründet, diese führten damit »das Leben in das Theater ein«. <sup>46</sup> Denn während der Theaterschauspieler bloß den Anschein erwecke, »daß er kühn, geschickt, scharfsinnig, findig, tapfer usw. ist«, sei es demgegenüber der Zirkusartist »tatsächlich«. <sup>47</sup> In einer Linie mit dieser Argumentation bezeichnet der Philosoph Ernst Bloch im dritten Teil seines dreibändigen Werks *Das Prinzip Hoffnung*, das er zwischen 1938 und 1947 im Exil verfasst, den Zirkus noch als die »einzige ehrliche, bis auf den Grund ehrliche Darbietung, die die Kunst kennt«, und zwar aus dem Grunde, dass der Zirkus – ohne »Bühne, Vitrine, Vorhang« oder »Verhüllung« – vollkommen »offen« sei: »vor Zuschauern in lauter Kreis ringsum kann nirgends eine Wand gemacht werden.« <sup>48</sup>

In der kulturellen Wahrnehmung haben die zwei Parameter Transgression und Wahrhaftigkeit als semantische Dominanten der zirkusischen Sphäre bis heute ungebrochen Geltung, auch wenn sie von den einzelnen artistischen Nummern und Typen auf ganz unterschiedliche Art und Weise bedient werden. <sup>49</sup> Literatur und Kunst

45 Arnauld, »Le cirque, art nouveau«, 98, Hervorhebungen C. A. – (»Der Zirkus ist ein Schauspiel, gemacht aus Realitäten. Das Theater hingegen lebt nur von der Fiktion. Wenn wir den Sprechstallmeister bewundern, der die hohe Schule zeigt, Akrobaten, Jongleure, Reiterinnen, ist das, was wir vor uns haben, wirklich das Schauspiel [*spectacle*] und nicht eine externe und vergangene Realität, die uns auf der Bühne *repräsentiert* würde. Es ist eine Präsentation, es ist keine Repräsentation [...]. Im Zirkus ist die Angst, die wir vor bestimmten gefährlichen Übungen haben, eine *echte* Angst, die durch echte Gefahr verursacht wird. Auf der Bühne ist alles Fiktion [...].«)

46 Arvatov, »Theater als Produktion«, 91.

47 Arvatov, »Theater als Produktion«, 91. Vgl. zur Bedeutung der Zirkusreferenz im Kontext der modernen Theaterdiskurse auch Erika Fischer-Lichte, »Ritualität und Grenze«, 22 ff. Fischer-Lichte, die ebenfalls auf Arvatov verweist, sieht die theoretische Relevanz der artistischen Künste für das moderne Theater insbesondere im Zusammenfall von phänomenalem Leib und semiotischem Körper begründet, wie sie sich etwa im akrobatischen Kunststück vollzieht, vgl. ebd. 23 und *passim*.

48 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 422. Vgl. auch ebd., 423: »Er [der Zirkus, d. V.] ist das Lokal ohne Hinterräume, außer Garderobe und Stall, und der kann in der Pause besichtigt werden [...].«

49 Die Aktionen der Dompteuse werden vom Publikum anders »gelesen« als der



operierten und operieren, sofern sie künstlerische Motive verwenden, zwangsläufig auf Basis dieser Zuschreibungsparadigmen;<sup>50</sup> wobei Christen zurecht auf die Eigenständigkeit hingewiesen hat, die bestimmte Bedeutungsmuster innerhalb einzelner ästhetischer Bereiche, die sich des »Zirkuscodes« bedienen, erlangen können – so lassen sich durchaus Beispiele etwa für »literatur- und filmspezifische[] Deutungsmuster« finden, für die es in der »institutionellen Praxis des Zirkus« keinerlei Grundlage gebe.<sup>51</sup> Wenn im Fokus dieser Arbeit nicht die »reale« künstlerische Sphäre steht, die als Motiv oder Sujet Eingang in die sogenannte »Zirkus-Literatur« findet, sondern vielmehr die semantische Aufladung und konzeptuelle Vereinnahmung des Akrobatischen im Text- und Diskursraum der Moderne, bilden diese Zuschreibungen und Deutungskonstanten in gewisser Weise den kultursemiotischen Hintergrund, vor dem die folgenden Ausführungen sich erst vollständig entfalten können.

### Perspektiven der Forschung

Die deutlich anwachsende mediale Präsenz künstlerischer Kunstformen im 19. Jahrhundert, die mit der vermehrten Einrichtung stationärer Zirkusse, Varietés und Kabarettbühnen eng verwoben ist, hat in der Literaturwissenschaft lange keinen nennenswerten Niederschlag gefunden. In der letzten Dekade jedoch hat die Forschung zu diesem Themenkomplex, sicherlich auch begünstigt durch eine vermehrte Aufmerksamkeit für den Zirkus und die künstlerischen Kunstformen als dezidierten Forschungsbereich der *performance studies*,<sup>52</sup> we-

Peitschenhieb des Impresarios; die Clownsnummer unter Mitwirkung eines Zuschauers aus der ersten Reihe setzt andere Signale als ein akrobatischer Gruppenakt unter künstlichem Manegenhimmel.

<sup>50</sup> Das gilt in gewisser Weise auch umgekehrt, da jede künstlerische Verarbeitung potentiell selbst wieder auf das gemeinsame Referenzsystem und dessen Elemente zurückwirken und in ihrer Verwendung deren Bedeutungsumfang erweitern oder verändern kann, vgl. Christen, *Der Zirkusfilm*, 37f.: »Jede einmal innerhalb des semiotischen Systems realisierte semantische Option geht in den Bedeutungsspielraum des Codes ein und steht fortan für den weiteren Gebrauch durch andere zur Verfügung.« Vgl. auch Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, 159.

<sup>51</sup> Christen, *Der Zirkusfilm*, 39. Christen nennt als Beispiel die erotische Libertinage, mit der Akrobatinnen in Zirkusliteratur und -film häufig konnotiert werden, vgl. ebd. 38f.

<sup>52</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise die 2017 initiierte transdisziplinäre Forschungsplattform *Circus Arts Research Platform* (CARP), die in einer

sentlich zugenommen. In den letzten Jahren sind insbesondere auf dem Feld einer kulturhistorisch informierten Literaturwissenschaft eine Reihe an Studien erschienen, die sich dem Zirkus oder den artistischen Künsten als Stoff und Sujet der Literatur gewidmet haben. Anna-Sophie Jürgens' komparatistische Studie *Poetik des Zirkus. Die Ästhetik des Hyperbolischen im Roman* (2016) arbeitet eine zirkusspezifische Ästhetik des Hyperbolischen aus, die an Texten des späten 20. und des 21. Jahrhunderts expliziert wird; Eleanor Lybecks kulturgeschichtlich geprägte Untersuchung *All on show. The circus in Irish literature and culture* (2019) untersucht das Zirkusthema in der irischen Literatur des 20. Jahrhunderts als motivisches Vehikel virulenter politischer Diskurse und Fragen der nationalen und kulturellen Identität. Wiewohl der Titel von Jennifer Forrests Monografie *Decadent Aesthetics and the Acrobat in Fin-de-Siècle France* (2020) eine inhaltliche Verwandtschaft zu dem Thema der vorliegenden Studie vermuten lässt, widmet sich Forrest in ihrer teils dezidiert kunsthistorischen Studie der Relation von Literatur und Akrobatik quasi vom anderen Ende her: Ausgehend von den historisch belegten artistischen Aufführungen etwa der berühmten Artistentruppe der Hanlon-Lees<sup>53</sup> im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts untersucht sie die ästhetischen Implikationen und Rückstöße, die die Rezeption dieser artistischen Darbietungen in den Zirkusnarrationen des Fin de Siècle hinterlässt.

Neben diesen Arbeiten, die erklärtermaßen artistische Sujets zum Ausgangspunkt ihrer literaturwissenschaftlichen Untersuchung machen, und neueren Ansätzen, die den Zirkus als einen Komplex ästhetisch-literarischer Modellbildung starkmachen,<sup>54</sup> bilden sporadische Studien in der Einzelwerk- und Autor-innenforschung – exemplarisch sei hier Walter Bauer-Wabneggs Monografie *Zirkus und Artisten in Frank Kafkas Werk* (1986) genannt – sowie vereinzelt motivische und motivgeschichtliche Darstellungen seit den 1980er Jahren

Kollaboration des französischen Centre National des Arts du Cirque (CNAC), der École nationale de cirque Montréal, dem belgischen Vlaams Centrum voor Circuskunsten, der Stockholms Konstnärliga Högskola und der Universidade Estadual de Campinas eingerichtet wurde.

53 Zur Berühmtheit und besonderen Rolle, die die Akrobatentruppe der Hanlon-Lees insbesondere auch im poetischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts spielt, vgl., hier maßgeblich für den französischen Sprachraum, Basch, »Le cirque en 1879: les Hanlon-Lees dans la littérature« (2003) sowie Rancière, *Aisthesis*, 102f.

54 Vgl. z.B. Margarete Fuchs et al. (Hg.), *Manegenkünste. Der Zirkus als ästhetisches Modell* (2020).

die hauptsächlichlichen Forschungsstränge der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem artistischen Thema. Motivische Studien, zu denen neben den bereits erwähnten Titeln *Portrait de l'artiste en saltimbanque* von Jean Starobinski und *Art as Spectacle* von Naomi Ritter etwa Sandrine Bazines Monografie *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours* (2000) zählt, haben sich dabei in den seltensten Fällen auf einen einzelnen Typus der artistischen Profession konzentriert. Eine Ausnahme bilden in dieser Hinsicht die Clowns- und die ihr verwandte Pierrotfigur mit ihren Wurzeln in der Commedia dell'Arte, zu denen bereits zum Ende der 1980er Jahren eine beachtliche Anzahl literaturwissenschaftlicher Monografien vorlag.<sup>55</sup> Jenseits dieses konzentrierten Interesses jedoch überwiegt in den motivischen Monografien der Ansatz, unterschiedliche artistische Typen unter einem Oberbegriff wie *saltimbanque*, im Deutschen zumeist mit ›Gaukler-in‹ übersetzt, gemeinsam zu beleuchten.<sup>56</sup> Die Figur des *saltimbanque*, so resümiert Sylvie Grimm-Hamen, vermag scheinbar Gegensätzliches in sich zu vereinen:

Dans son étonnante plasticité, cette figure marie les contrastes, joue du rire comme des larmes et associe l'agilité de l'acrobate à la gaucherie du pitre ou du bouffon, le charme ensorceleur de l'illusionniste à l'outrance ridicule du clown.<sup>57</sup>

- 55 Vgl. exemplarisch Robert Storey, *Pierrot: A Critical History of a Mask* (1978) und ders., *Pierrots on the Stage of Desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime* (1985); Louisa E. Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in Nineteenth-Century France* (1984); Maria Vittoria Vittori, *Il clown futurista: storie di circo, avanguardia e café-chantant* (1990); Martin B. Green/John C. Swan, *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination* (1986/1993). Vgl. auch den Forschungsbericht in Forrest, *Decadent Aesthetics and the Acrobat*, 2f. Sophie Basch argumentiert, Zirkusromane seien zu einem Großteil in allererster Linie Clownsromane, vgl. Basch, »Introduction générale [Romans de cirque]«, XV ff. Die hier angeführten Studien sind im Kontext der vorliegenden Arbeit (zumindest in Teilen) insofern von Interesse, als die Grenzen zwischen Clown, Pierrot und Akrobat insbesondere im 19. Jahrhundert dokumentiertermaßen fließend verlaufen: Der Clown ist hier häufig auch ein »clown acrobate« oder »mime acrobate« (Rancière, *Aisthesis*, 104), der in seine Nummer – wenn auch am Boden bleibend – halsbrecherische gymnastische Kunststücke integriert.
- 56 Wobei selbst dort häufig ein klarer Fokus auf der Clownsfigur liegt, so etwa in Starobinskis *Portrait de l'artiste en saltimbanque* und in Ritters *Art as Spectacle*.
- 57 Grimm-Hamen, »Introduction [Le poète saltimbanque]«, 5. –(»In ihrer erstaunlichen Anpassungsfähigkeit vereint diese Figur die Kontraste, spielt mit

In Übereinstimmung mit dieser Einschätzung finden beispielsweise in Starobinskis kunst- und literaturhistorischer Studie Kunst-reiter-innen, Pierrots, Seil- und Bühnentänzer-innen, Pantomimen, Trapezkünstler-innen und immer wieder der Clown unter der titelgebenden Bezeichnung *saltimbanque* Platz, auch wenn Starobinski die Vokabel in seinen Ausführungen selbst kaum verwendet. Auch in Sandrine Bazines motivgeschichtlicher Untersuchung werden unter den *saltimbanque* unterschiedliche artistische Typen wie der Clown und der Luftakrobat subsummiert; Naomi Ritter versammelt in ihrer Studie einen Großteil des artistischen Personals unter der Bezeichnung des »entertainer«. Allerdings lässt sich gegen eine solche Bündelung ganz unterschiedlicher artistischer Professionen unter einem generalisierenden Überbegriff einwenden, dass dieser zuweilen kaschiert oder zumindest verdunkelt, dass den einzelnen artistischen Typen der Zirkus- und Varietéwelt durchaus teils unvereinbare Konnotationen oder Zuschreibungen zukommen. Dem Zirkuszauberer können nicht zwangsläufig auch die semantischen Merkmale der Seiltänzerin zugeschrieben werden, analog dazu macht es zweifelsohne einen Unterschied, ob ein Autor die Figur des Pierrot oder des Trapezakrobaten zu seinem *alter ego* wählt.<sup>58</sup> Zugleich werden in der Forschung auch die systematisch scheinbar präziseren professionellen Bezeichnungen häufig auf divergierende Art und Weise verwendet, definitorische Abgrenzungen finden sich selten.<sup>59</sup> Eine

dem Lachen wie den Tränen und verbindet die Behändigkeit des Akrobaten mit der linkischen Art des Narren oder Possen, den bezaubernden Charme des Illusionisten mit der lächerlichen Übertreibung des Clowns.«)

58 Je nach Fokus der Analyse mag eine solche Unterscheidung von geringerer Relevanz sein, etwa wenn die einzelnen artistischen Nummern und Professionen, wie zum Beispiel bei Matthias Christen, als Teil eines übergeordneten »Zirkuscodes« untersucht werden, oder auch dann, wenn weniger die Symbolik der artistischen Kunststücke als vielmehr das Artistentum als Stand und soziales Milieu im Fokus des Interesses steht, beispielsweise im Hinblick auf eine prekär, exotisch oder antibürgerlich interpretierte Lebensweise. Häufig allerdings, etwa in Ritters oder auch Starobinskis Studie, schieben sich die verschiedenen Untersuchungsebenen ineinander und bringen damit auf subtile Art auch divergierende Zuschreibungen zusammen, sodass in der Lektüre beizeiten der Eindruck einer gewissen argumentativen Unschärfe entsteht. Vgl. zu diesem Umstand etwa Elizabeth Boas Rezension zu Ritters *Art as Spectacle*, in der sie anmerkt, Lesarten wie Motive stünden dort »scheinbar« quer zueinander (»seemingly incompatible readings«, »themes and motifs proliferate and collide«), und den Eindruck eines »appealing, but at times mildly chaotic reading« formuliert (Boa, »Naomi Ritter: *Art as Spectacle: Images of the Entertainer since Romanticism* [Rezension]«, 524).

59 Eine Ausnahme bildet etwa Anna-Sophie Jürgens, die in ihrer Studie zur Äs-

Studie, die sich – unerheblich, ob mit oder ohne begriffliche Unschärfen – dem im oben skizzierten Sinne dezidiert Akrobatischen in der Literatur der europäischen Moderne widmet, stand bislang noch aus.

### Moderne Körperfiguren: Tänzerinnen und Sportler

In diesem Kontext sei das Augenmerk auch auf die unmittelbare Nachbarschaft des Untersuchungsgegenstands dieses Bands im kulturellen und diskursiven Feld der Moderne gerichtet: Denn unbestreitbar haben die akrobatischen Figuren in der vorliegenden Studie erkennbare Übereinstimmungen mit den in der Moderne prominent vertretenen Körperfiguren des Tanzes, der Athletik und des Sports, ohne dass sie dabei jedoch in ihnen aufgehen. Grazie und Leichtigkeit, Vermögen und Kraft, Zweckfreiheit und Selbstbezüglichkeit, Sprachlosigkeit und Bedeutungsentzug sind Zuschreibungen, die sich in den Modernediskursen zweifellos auch an die tänzerische Aufführung und die athletische Leistung heften. In den Tanz-, Literatur- und Kulturwissenschaften haben beispielsweise Gabriele Brandstetter und Inge Baxmann herausgearbeitet, inwiefern sich in der Moderne zahlreiche Diskurse an den »nicht semantisierbare[n] Darstellungsmodus des Tanzes« knüpfen, der dort als »Körpertechnik und Repräsentationssystem in ganz unterschiedliche diskursive, künstlerische und politische Szenarien eingebunden« wird.<sup>60</sup> Dabei stellen tradierte Zuschreibungen wie Mühelosigkeit und Schwerelosigkeit eine offensichtliche semantische Schnittmenge von tänzerischen und akrobatischen Figuren dar:

thetik des Hyperbolischen im Roman den »Zirkuskonstanten« ein klassifikatorisches Kapitel widmet, vgl. Jürgens, *Poetik des Zirkus*, 61 ff. Jennifer Forrest nutzt in ihrer Studie *Decadent Aesthetics and the Acrobat in French Fin-de-Siècle France* (2020) die Vokabel *acrobat* generalisierend für unterschiedliche artistische Professionen, zu denen sie neben Seiltänzer:innen, Kunstreiter:innen oder akrobatischen Clowns beispielsweise auch Pierrotfiguren und Pantomimen zählt, die technisch gesehen zwar unter die Artist:innen, nicht jedoch unter die Akrobat:innen fallen. Mit *saltimbanques* wiederum können, man denke an das lyrische Fragment Rilkes, in einzelnen Werken auch erklärtermaßen die Seiltänzer:innen gemeint sein, die in ihren Kunststücken hoch über der Erde ihr Leben aufs Spiel setzen.

60 Alle Zitate Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, 9. Einen Überblick über die thematische Breite der literaturwissenschaftlichen Forschung zum Tanz als Motiv, Stoff und (Text-)Metapher in der Literatur liefert Müller Farguell, *Tanz-Figuren*, 9 ff.

Das Streben nach Elevation, nach dem Schein der Schwerelosigkeit und der Entmaterialisierung des Körpers in der tänzerischen Bewegung ist grundlegend für die Ästhetik des klassischen Balletts. [...] [N]och die Flugmaschinen des 19. Jahrhunderts, die das Schweben der Sylphiden dem Theaterbesucher als Illusion der Befreiung von Körperschwere suggerierten, bezeugen, daß das Äußerste der Virtuosität des Tanzes im Flugraum gipfelt.<sup>61</sup>

Weniger kompatibel erscheinen die akrobatischen und tänzerischen Körperfiguren beispielsweise dort, wo der freie Tanz zum Signum »emphatische[r] Selbstrealisierung«<sup>62</sup> stilisiert wird. Wirken die modernen »Körperbilder und Raumfiguren«<sup>63</sup> des freien Tanzes laut Brandstetter an der »Konstruktion des Subjekts« im Sinne des »neuen Menschen«<sup>64</sup> mit, und zwar in einer Doppelbewegung, die einerseits den »*Habitus des Individuellen* der Darstellung«<sup>65</sup> betone und andererseits durch Abstraktion und De-Formation die Auflösung des tradierten Subjektbegriffs provoziere, so lässt sich Letzteres zwar durchaus auch für die akrobatische Nummer postulieren. Für den spontanen Umschlag individueller Emphase in freie Bewegung ist die notwendig disziplinierte und durchkomponierte Ausführung der akrobatischen Übung jedoch kaum ein passendes Beispiel; ebenso wenig wie sich die in der Moderne so prominente Assoziation von Tanz und Trance oder Ekstase<sup>66</sup> problemlos auf die präzise Körperarbeit der Akrobatik übertragen lässt.

Gleiches gilt für die zweite prominente Körperfigur der Moderne: Deutlich wird die akrobatische Figur im Vorstellungsraum der Autor-innen, die sie als Reflexions- und Projektionsfiguren in Anspruch nehmen, in direkter Nachbarschaft zur maskulinen Athleten- und Sportlerfigur konzipiert, der um 1900 »[i]m Unterschied zum weiblich codierten Tanz [...] ein männlich bestimmtes Körperkonzept«<sup>67</sup> zugrunde liegt. Dass der Sport und die Figur

61 Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 32.

62 Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 32.

63 So Untertitel und begriffliches Instrumentarium von Brandstetters Studie, vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 25 ff.

64 Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 29.

65 Vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 32, Hervorhebung G.B.

66 Vgl. beispielsweise Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 211, 246ff.; Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, 42ff.

67 Fleig, *Körperkultur und Moderne*, 19, auch ebd.: »Als Muster der Leistungskraft wird die Figur des Sportlers um 1900 zu einem schichtenübergreifenden Männlichkeitsideal, die das bürgerliche Ideal des Künstlers oder Universalge-