

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmische Universität Pilsen

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)*

Westböhmische Universität Pilsen
2019

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 **Franz
Werfel
Stipendium**
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitiní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

Der Blick von oben als literarische und kulturwissenschaftliche Versuchsordnung. Die fragwürdige Widerständigkeit von LuftartistInnen¹

Katalin Teller

Abstract

Die Vogelperspektive lässt sich als ein experimenteller Standpunkt im Sinne des Erprobens eines den menschlichen Maßstäben nach ungewöhnlichen Blickes sowie eines Wagnisses fassen. Als solche hat sie sich nicht nur über weite Strecken der Literaturgeschichte, sondern auch für theoretische Annäherungen als Garant eines gesellschaftskritischen Standpunkts erwiesen, der ebenso dem Zirkus und v. a. seinen TrapezartistInnen und SeiltänzerInnen zugeschrieben wird. Durch Stichproben in Franz Kafkas, Erwin Herbert Rainalters und Milo Dors einschlägigen Texten wird im Beitrag diese kanonisierte Auffassung des ‚Blicks von oben‘ auf den Prüfstand gestellt, und zwar wiederum im Sinne einer Versuchsordnung.

Schlüsselwörter

Zirkusmotiv, Vogelperspektive, Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter, Milo Dor

Ausgehend von einem etymologisch inspirierten Verständnis des Begriffs ‚Experiment‘, das sowohl auf das Erproben selbst wie auch auf die Gefährlichkeit oder Wagnis eines Versuchs hinweist,² will ich im Folgenden die Stichhaltigkeit einer Hypothese überprüfen, die sich in einem allgemeinen literaturhistorischen und kulturtheoretischen Kontext zwar durchwegs einleuchtend darstellt, in konkreten Textanalysen jedoch als wenig brauchbar erweist. Einer spezifisch gestalteten literarischen Perspektive, nämlich dem Blick von oben, kam und kommt nicht nur in literarischen Werken, sondern auch in theoretischen Annäherungen mehrfach ein gesellschafts- und/oder

¹ Der Beitrag entstand mit Unterstützung des Bolyai-János-Förderstipendiums der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

² Vgl. Drosdowski, 1989, S. 169, 222.

kulturkritisches Potenzial zu. Denn die distanzierte und gleichsam externe Position des Betrachtens, dem naturwissenschaftlichen Ideal des Experimentierens nicht unähnlich, kann einen topografisch und epistemologisch auslotbaren Standpunkt garantieren. Texte, die die Geschehnisse von TrapezkünstlerInnen und SeiltänzerInnen in Zirkussen thematisieren, schienen sich besonders dafür zu eignen, diese spektakulären Figuren, die aus einer erhöhten und distanzierten Warte auf die Welt unter sich betrachten, in der Analyse als WidersacherInnen des Spektakulären, d. h. als KritikerInnen der gesellschaftlichen, kulturpolitischen Zurschaustellung und jeweiligen dominierenden sozialen Ordnung, zu begreifen. Zur Festigung dieser Hypothese soll in einem ersten Schritt das theoretische und literatur- beziehungsweise zirkusgeschichtliche Material, als berechnete Grundlage für diese Problemstellung beleuchtet werden. In einem zweiten Schritt werden diese Vorannahmen anhand von ausgewählten literarischen Beispielen von Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter und Milo Dor einer Überprüfung unterzogen.

1. Kultur- und theoriegeschichtliche Perspektiven

Kulturhistorisch gesehen geht der Blick von oben mit den frühesten kartografischen Bemühungen einher, doch erst mit der Verbreitung der illustrierten Presse und den Heißluftballon-Aufnahmen des Pariser Fotografen Nadar (d. i. Gaspard Félix Tournachon) beziehungsweise von James Wallace Black aus Boston um die Mitte des 19. Jahrhunderts konnte er als Kritik der Zentralperspektive in Technik, Kunst und Literatur eine unschlagbare Breitenwirksamkeit erlangen.³ Literarische Zeugnisse von einer imaginierten Vogelperspektive, die den Beginn des Urbanisierungsbooms markierten und die spätere thematische Entwicklung prägten, liegen jedoch bereits aus dem 18. Jahrhundert vor, unter ihnen wohl am prominentesten der Großstadtroman *Der hinkende Teufel* (*Le Diable Boiteux*, 1726) von Alain-René Lesage. In dieser Adaptierung einer spanischen Vorlage führt der Teufel den Studenten Cleofas durch das nächtliche Paris, indem er ihm die verheimlichten und tabuisierten Aktionen der StadtbewohnerInnen zugänglich macht. Dazu lässt der Teufel die Hausdächer verschwinden und ermöglicht dem Studenten einen freien Blick von oben. Die

³ Vgl. Wagner, 2005; Centre Pompidou-Metz, 2013.

solcherart enthüllten häuslichen Szenen lassen – ungeachtet der Gesellschaftsschicht – an Unsittlichkeiten und Heucheleien nichts zu wünschen übrig.⁴ Die deutschsprachige Literatur wartet diesbezüglich im 19. Jahrhundert mit zwei emblematischen Texten auf, nämlich mit Stifters Beschreibung einer Ballonfahrt in seiner Erzählung *Condor* (1840) und Wilhelm Raabes *Balkonsicht* in seinem Roman *Chronik der Sperlingsgasse* (1856). Beide stellen eine meisterhafte Variation von Innen- und Außensicht beziehungsweise Kurz- und Weitsicht im urbanen Milieu dar.⁵ Diese und eine Reihe verwandter Annäherungen an den Stadtraum, wie die Studien von Volker Klotz, Karl Riha oder Kai Kauffmann⁶ eingehend darlegen, waren größtenteils in kritischer Absicht und zum Teil in experimentfreudigem Erzählmodus verfasst worden. Unverkennbar ist dabei der positive Impetus, der von der erhöhten Perspektive ausgeht: da sie nämlich nicht nur als ein Garant von bedeutendem Erkenntnisgewinn erlebt wird, sondern zugleich einer Idealvorstellung des machtvollen Überblicks oder Durchblicks entspringt – einer Einstellung, die mit der Instrumentalisierung der neuen technischen Medien sowie mit der Entwicklung der Luftfahrt v. a. im Ersten Weltkrieg einen ebenso machtvollen Ausdruck findet.⁷

Diesen besonderen epistemologischen Status der Vogelperspektive bezeugen unzählige Werke der klassischen Moderne und der Avantgarde, v. a. aus dem Umfeld des Konstruktivismus. Dafür spricht zudem eines der Grundlagenwerke der für die kulturwissenschaftliche Forschung ausschlaggebenden ‚topologischen Wende‘ (‚spatial turn‘): In seiner Abhandlung *Kunst des Handelns* von 1980 entdeckt Michel de Certeau in einem vom damals noch unversehrten World Trade Center getätigten Rundblick die Spannung zwischen Normen und Lebenspraxis, zwischen rigiden Strukturen und aktiv genutztem Raum, oder, wie er die beiden Pole nennt, zwischen Strategie und Taktik, zwischen Ort und Raum. Durch das Beobachten der Straßen Manhattans und des sich darauf abspielenden Alltagslebens ist der Forscher imstande, jene inoffiziellen, nicht sanktionierten Wege zu identifizieren, die sich als Machtkritik in das Gesamtbild der Stadt, ja in die gesamte soziale Struktur einschreiben und diese von innen

⁴ Vgl. die im Kontext der Großstadtliteratur durchgeführte ausgezeichnete Analyse von Klotz, 1969.

⁵ Vgl. Klotz, 1969, sowie Stiegler, 1999.

⁶ Vgl. Riha, 1970 und 1983; Kauffmann, 1999.

⁷ Vgl. dazu umfassend Crary, 2002.

heraus infrage stellen.⁸ Selbst wenn sich auf dem Gegenpol dieser emanzipativen Raumwahrnehmung und -nutzung eine markante Tendenz verorten lässt, in der die Vogelperspektive durchaus faschistoiden Machtphantasien und -praktiken freien Lauf geben kann,⁹ so scheint der Einsatz des Blicks von oben in kulturtheoretischen, literarischen beziehungsweise künstlerischen Werken jedoch vorwiegend eine emanzipatorisch-konstruktive Richtung, nämlich jene der Bereicherung des kritischen Wissens, gestärkt zu haben.

Eine ähnliche Position nimmt die Allegorisierung des Zirkus in Literatur und Kunst sowie ihrer Theorien ein. Die Akteurinnen und Akteure einer Zirkusvorstellung – TrapezkünstlerInnen, diverse ArtistInnen, Jongleurinnen und Jongleure, exotische und weniger exotische Tiere und v. a. die Clowns – sind für belletristische und feuilletonistische Darstellungen seit der Etablierung des modernen Zirkus am Ende des 18. Jahrhunderts eine willkommene Projektionsfläche, um das Künstlerleben *per se* zu modellieren. Der Zirkus scheint sich dafür zu eignen, die Transzendierung des menschlichen Körpers und den Glanz der selbstdisziplinierenden und zivilisatorischen Bemühungen zu transportieren, indem der Sieg über den eigenen Körper und die Elementarkräfte der Natur – verdichtet in der Raubtierbändigung – hochgehalten werden kann. Der verschriftlichte und verbildlichte Zirkustopos eroberte – ausgehend von Frankreich und England, den Geburtsländern der Institution, und zunehmend auch im deutschsprachigen Raum – jegliche Produkte der bildenden Künste, des Films und der Literatur. Zur theoretischen Legitimation verhalf dabei v. a. die Frankfurter Schule im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und nach dem Zweiten Weltkrieg: Ihre offiziellen wie nichtoffiziellen Vertreter, wie Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin oder Herbert Marcuse, wiesen mehrfach darauf hin, dass der kulturelle Massenkonsum generell der Verstärkung der „Stereotypik“, des „Banalen“,¹⁰ dem „Kult der Zerstreuung“¹¹ zuarbeite, während die ProtagonistInnen der Zirkusmanege diesem Trend entgegengesetzt werden könnten, und zwar als authentische TrägerInnen der Idee einer „wahre[n] Form“,¹² eines „im äussersten Erleiden der Verdinglichung“

⁸ Vgl. de Certeau, 1988.

⁹ Vgl. exemplarisch Tabor, 1994.

¹⁰ Rottweiler, 1936, S. 237, 240.

¹¹ Kracauer, 1977.

¹² Adorno, 1974, S. 632.

gefeierten Triumphs des Menschen „über die Verdinglichung“¹³ und als Figuren der Infragestellung von eingefahrenen Wertehierarchien.¹⁴ In einer derartigen Auslegung konnte der Umstand, dass der Zirkusbetrieb im kulturellen Massenkonsum weitgehend eingebunden ist, prinzipiell ausgeblendet werden. Stattdessen wurde eine Deutung forciert, derzufolge einschlägige – und weitgehend kanonisierte – Texte eines Edmond de Goncourt, eines Alexander Kuprin, Thomas Mann oder Franz Kafka einem widerständigen und kulturkritischen Ideal Ausdruck geben.

2. Einsicht in die Textbeispiele

Diese hier nur skizzenhaft dargestellten theorie- und literaturgeschichtlichen Bausteine bezüglich der Vogelperspektive und des literarisierten Zirkus legen die Möglichkeit nahe, dass die BewohnerInnen der Zirkuskuppel im zweifachen Sinn dem erwähnten kulturkritischen Potenzial entsprechen: zum einen, weil sie sich dem spezifischen Blickregime der Vogelperspektive *volens nolens* verschrieben haben,¹⁵ und zum anderen, weil sie durch das Riskieren ihres Lebens zugunsten der Artistik der Verdinglichung der modernen Welt einen Spiegel vorhalten, indem sie in ihrer physischen Extremlage die kleinbürgerlichen Daseinsformen und kulturellen Werte *per se* infrage stellen. Diese für die Textanalyse verheißungsvolle Grundlage wird zusätzlich durch die Tatsache untermauert, dass gerade ab den 1910/1920er Jahren, zu Beginn von Kafkas und Erwin Rainalters literarischen Produktionstätigkeiten, eine ungeheuer große Zahl von Zirkusfilmen die europäischen und amerikanischen Kinos überschwemmte. Es waren vorwiegend Kassenschlager mit seichten, schematisch-sentimentalen Plots. Doch einige von ihnen, wie etwa Duponts *Variété* (1925), nutzten die Kameraarbeit auf innovative Weise durch die Imitation des Blicks der ProtagonistInnen in der Zirkuskuppel – übrigens eine nicht zu unterschätzende technische Leistung zu einer Zeit, die trotz vermeintlichem Realismus ausschließlich das Spektakuläre intensivierte.¹⁶ Im Sinne einer Gegenreaktion zu einer derartigen massenkulturellen

¹³ Marcuse, 1937, S. 78.

¹⁴ Vgl. Kracauer, 2011, S. 246.

¹⁵ Zu weiteren theoretischen und literaturhistorischen Überlegungen über die Widerstandsleistungen der Kommunikation durch Blickrichtungen vgl. Mulvey, 1994, Schmitz-Emans, 1999 und Newman, 1990.

¹⁶ Vgl. Gehler, 1993.

Vermarktung des Zirkus lag es nahe, literarische Texte danach zu befragen, wie in der Darstellung der Blickführung von LuftartistInnen auf eine solche Herausforderung reagiert wurde.

Dass Kafka ein leidenschaftlicher und auch kritischer Variétébesucher war, ist bekannt, und dass all seine Schriften zu Zirkus und Variété schon zu Lebzeiten einen Platz unter seinen Veröffentlichungen fanden, spricht dafür, dass er ihnen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung beimaß. Die genuinen Zirkusnovellen „Ein Hungerkünstler“ (1922), „Erstes Leid“ (1924), „Auf der Galerie“ (1919) sowie die Großparabel „Ein Bericht für eine Akademie“ (1917) lesen sich zunächst als Polemiken gegen menschliche Hybris und Ausbeutung – eine weitgehend verständliche Stellungnahme angesichts der Traumata des Ersten Weltkriegs.¹⁷ Sie sind aber auch pervertiert-ironische Künstlernovellen, unter denen das Stück „Erstes Leid“ von besonderem Interesse ist: Der Trapezkünstler wird als ein „außerordentlicher, unersetzlicher“¹⁸ Mann im Variétébetrieb ungemein hochgeschätzt, und allen seinen Wünschen wird restlos nachgekommen. Seine Gewohnheit, ja, sein Zwang, auch außerhalb der Vorstellungen in der Kuppel auf seinem Trapez zu sitzen, wird geduldet und sogar mit Extrapersonal und eigens zu diesem Zweck konstruierten Gefäßen sorgfältig bedient. Die soziale Isolation wird lediglich durch kurze Plaudereien mit zu ihm hochkletternen Turnerkollegen oder Technikern beziehungsweise durch die notwendigen Reisen von einem Auftrittsort zum anderen unterbrochen. In diesem Lagebericht zu Beginn der Novelle ist die Schilderung dessen, wie der Künstler von anderen in den Blick genommen wird, weitgehend dominant: Hie und da wird er außerhalb seiner Nummer von einem Zuschauer mit abirrendem Blick wahrgenommen, oder, von ihm unbemerkt, von einem sich „in das leere Theater“ verirrt habenden Angestellten beobachtet.¹⁹ Doch weder seine Artistennummer noch sein Blick von oben werden beschrieben. Auf der Bahnreise zum nächsten Bestimmungsort, die der Trapezkünstler im Gepäcknetz verbringt, kommt es zur Unterredung mit dem Impresario, in der der Künstler weinend um die Beschaffung eines zweiten Trapez bittet. Der Impresario verspricht ein sofortiges Handeln, der Künstler lässt sich vertrösten. In diesem Textabschnitt wird der Trapezkünstler – und dies scheint der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen zu sein – als

¹⁷ Vgl. dazu u. a. Bauer-Wabnegg, 1986.

¹⁸ Kafka, 1994, S. 317.

¹⁹ Ebd., S. 318.

träumend und flüsternd dargestellt, gleichsam in einem tranceartigen Zustand, wobei aus seinen geschlossenen Augen Tränen fließen. Seine Sicht ist also mehrfach getrübt, daher verwundert es auch nicht, dass in der Kommunikation mit dem Impresario das Auditive überwiegt. Die Novelle endet mit der internen Fokalisierung des Impresarios, der sich um die Zukunft des nun alternden Künstlers und indirekt auch um seine eigene Zukunft Sorgen macht. An dieser Stelle wird ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis sichtbar, in dem der Künstler mit seiner „tyrannisch gewordenen Gewohnheit“²⁰ – so der erste Satz der Novelle – jeglichen Austausch auf Augenhöhe blockiert und der Impresario opportunistisch mitwirkt. Wie in „Ein Hungerkünstler“ oder auch im Fragment „Das Naturtheater von Oklahoma“ (1914), so lässt sich auch hier eine für die vorliegende Arbeitshypothese ernüchternde Diagnose aufstellen: Mit der Positionierung des Künstlers hoch oben geht keineswegs ein kritischer Blick einher. Der Protagonist wird vielmehr als eine nicht sehende, dafür aber tyrannisch agierende Figur geschildert, die zudem, wie der Impresario auch, die Gesetzmäßigkeiten des auf finanziellen Gewinn abzielenden Zirkusbetriebs zu nutzen und auszunutzen weiß. Es geht hier vor allem um eine egoistische Selbstbehauptung, die in eine ausgeklügelte künstlerisch-merkantile Ökonomie eingebunden wird und Profit abwirft. Der Zirkus ist somit kein Ort des politisch-kulturellen Widerstands, der das Subversive des Künstlerischen stark machen könnte, sondern höchstens jener der Infragestellung des Kunstbegriffs selbst.

Das zweite Beispiel, das als populärkulturelles Gegenstück zu Kafkas Text betrachtet werden kann, stammt von Erwin Herbert Rainalter, einer exemplarischen Figur nationalsozialistischer Kontinuitäten in Österreich, der sich am Anfang seiner unrühmlichen Laufbahn als Schreibtischtäter auch zweimal im Verfassen von Zirkusnovellen versuchte. Im ersten Versuch, der Novelle „Der Zirkus“, wird der Topos der Antibürgerlichkeit der Zirkuswelt heraufbeschworen – und zwar aus der Sicht eines pensionierten Kleinbürgers, der durch den Glanz und die Tragik des Zirkus eine kritische Distanz zu seinem eigenen grauen Alltag gewinnt:

Er, der vertrocknete Aktenmensch, sah junge, stramme, fast nackte Körper, die geschmeidig und gewandt, mit spielerischer Leichtigkeit, zu lärmender Blechmusik eine schwere, gefährvolle Arbeit taten; er

²⁰ Ebd., S. 317.

sah Bestien, geblendet und namenlos gereizt von den grellen Strahlen der Lampen, die widerwillig und grollend sich von einem Blick, einem Peitschenschlag bändigen ließen, ihre rohe Kraft unter einen stärkeren Willen beugend. Er sah Spiel, Bewegung, Mut, Gewalt, sah eine Kehrseite des Lebens, die ihm bisher fremd geblieben und ihm nun als die Manifestation von etwas unerhört Neuem und Großartigem erschien. Was war, damit verglichen, das klägliche Dasein, das er geführt?²¹

Die Passage liest sich wie ein Katalog von Zirkustopoi, der das Antibürgerliche, das Gefahrenvolle und das Sinnliche des Zirkus heraufbeschwört.

Der zweite einschlägige Versuch Rainalters – die Feuilletonnovelle „Das Trapez“,²² die mit dem im Zirkusmilieu angesiedelten Eifersuchtsdrama ebenfalls einen althergebrachten Topos variiert –, wartet indessen mit einer bemerkenswerten Experimentierfreude hinsichtlich des Blickregimes auf: Mit einer gar nicht so ungeschickten Dramaturgie wird hier nicht nur die berufliche Kollegialität eines männlichen Trapezkünstlerpaars trotz liebschaftlicher Konkurrenz inszeniert, sondern auch die Subversion kapitalistischer Betriebsamkeit: Die neue Trapeznummer von Gino und Carlo Tonelli, die einen kleinen italienischen Wanderzirkus vor dem finanziellen Ruin rettet, wird am Eingang der Novelle von der mittleren Blickwarte des auktorialen Erzählers aus geschildert, die zwischen dem hoch hinaufschauenden Publikum und den hinunterblickenden Brüdern vermittelt. Auf dem ‚Boden‘ des Zirkusalltags verraten die Blicke der Voltigeurin Margherita, dass sie nicht mehr Gino, sondern vielmehr Carlo zugetan ist, was später – und zwar unmittelbar vor dem Auftritt der beiden – zu Handgreiflichkeiten führt. Die dynamischen Blickwechsel zwischen den ProtagonistInnen werden hier ebenso durchdekliniert wie das Nicht-Hinschauen-Wollen des um den Konflikt wissenden Clowns, was den Effekt einer absichtlichen Vermeidung der visuellen Ausbeutung des Spektakels erzeugt:

„Misericordia!“ stammelte wieder der kleine Clown, der die Augen wegwandte, „er wird ihn morden, er wird ihn zerschmettern ...“ Er klammerte sich an den neben ihm stehenden Kunstreiter: „Stürzt er?

²¹ Rainalter, 1920, S. 106f.

²² Ebd., 1921.

O Madonna!“ ... „Er ist bei ihm,“ sagte der Kunstreiter, „er will ihn fassen ... bei Gott, er gleitet ab, die eine Hand greift in die Leere ...“ Auch er taumelte zurück. Man hörte das Atmen der angstvoll starrenden Menschen. [...] „Carlo reißt ihn an sich, er hat sich ihm entgegengeworfen, er hält ihn, aber nun ist er selbst mit einem Fuß abgeglitten ... beim blutigen Heiland, wie er arbeitet ...“ [...] Da hob der kleine Clown den Blick langsam vom Boden, seine Augen wagten sich in die Höhe. Er sah, daß [...] die beiden Tonelli nebeneinander saßen und aus aschfahlen Gesichtern ins Parkett niederlächelten.²³

Und nach dem plötzlichen Verschwinden der Brüder mit Margherita wird der Kommentar des Clowns – „ich hätte die zwei nie mehr auf dem Trapez sehen können ...“ – mit dem Abschlussstatement des Direktors konterkariert: „Wir gehen vor die Hunde, unsere Attraktion ist dahin ... Hätten doch alle beide den Hals gebrochen ...“²⁴ Hier wird im Verhalten des Clowns, dem in der Literaturgeschichte des Zirkus immer schon eine subversive Funktion zukam,²⁵ nicht nur der Widerstand gegen das circensische Spektakulär-Schauerliche verdichtet, sondern auch jener gegen die kapitalistische Vernunft. Der kritische Blick von oben wird hier explizit in den verweigerten Blick von unten verkehrt, während der aktive Widerstand schließlich doch in den Figuren der Trapezartisten, die dem Zirkus den Rücken kehren, verlegt wird.

Rainalter, der sich kurz nach diesen expressionistisch anmutenden Veröffentlichungen zur großdeutschen und völkischen Ideologie bekannte, wandte sich zunehmend dem historischen und Heimat-Roman zu und blieb der konservativ-verklärenden Rhetorik dieser Gattungen bis zu seinem Tod treu – eine bedauernswerte, aber auch paradigmatische Entwicklung.²⁶ Diese beiden Beispiele liefern also Befunde, welche die oben erwähnten kritischen Erwartungen eindeutig enttäuschen: Der Blick von oben wurde bei Kafka völlig ignoriert und stattdessen in die Blindheit eines profitorientierten Betriebs verkehrt. Bei Rainalter hingegen zeigte er sich in seiner sehr wohl kritischen Qualität, doch nicht als eine nachhaltige Erzähltaktik.

²³ Ebd., S. 4.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Starobinski, 1995.

²⁶ Zur Kontextualisierung vgl. Müller, 2003.

Als Textbeispiele aus der Nachkriegszeit bieten sich schließlich zwei Werke von Milo Dor an, der sich in seinen literarischen und für den Rundfunk verfassten Werken einem eindeutigen kapitalismus- und diktaturkritischen Standpunkt verschrieb.²⁷ Dors „Salto mortale“ (1960) und *Der Mann, der fliegen konnte* (1990) lassen sich zwar als Texte identifizieren, die nur indirekt mit dem Zirkusmilieu in Berührung kommen; doch zwingend bleibt ihre Relevanz für die Auslotung des Widerstandspotenzials des von oben Beobachtenden. Dieser Aspekt wird in den ab den späten 1950er Jahren beliebten und in der Regel tragisch endenden Zirkuskünstlernovellen dominant. Hier kann auf Jean Genets „Der Seiltänzer“ (1957), Henry Millers „Das Lächeln am Fuße der Leiter“ (1959) oder Gerhard Roths „Circus Saluti“ (1981) ebenso verwiesen werden wie auf die Filme von Alexander Kluge (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, 1968) oder Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*, 1985; *In weiter Ferne, so nah!*, 1993). In der Erzählung „Salto mortale“ von Dor, einer Parabel auf totalitäre Regime,²⁸ findet sich der Ich-Erzähler eines Morgens aus der Gesellschaft ausgestoßen, ja ausgelöscht – er wird absurderweise weder am Arbeitsplatz noch von seiner Liebhaberin, noch am Stammtisch wiedererkannt. Der Grund dafür liegt darin, dass er sich weigert, der Manipulationspraxis im Pressedienst zu folgen, er unterwandert diese sogar. Der Ausstoß aus seinem eigenen Umfeld wird mit der lebensgefährlichen Lage eines Trapezartisten parallelisiert:

Ich versuchte, mich mit dem Gedanken zu trösten, daß ich alle diese Menschen nicht brauchte. Doch ohne sie kam ich mir vor wie ein Artist, der sich gerade anschickt, auf einem fliegenden Trapez einen Saltomortale zu vollführen, und der plötzlich zu seinem Entsetzen bemerkt, daß einige Zirkusarbeiter unten in der Arena seine letzte Sicherheit, das schützende Auffangnetz, in erstaunlicher Eile zusammenklappen, es schnell zusammenrollen und wegtragen.

Vielleicht brauchte ich all diese Menschen wirklich nicht, aber sie waren mein schützendes Netz. Ohne sie schwebte ich einsam und verloren durch die ungewohnten Lüfte und fühlte ganz deutlich, wie der Augenblick immer näher kam, da ich schwer und leblos wie ein Stein auf die Erde hinabfallen würde.²⁹

²⁷ Vgl. u. a. die Beiträge in: Lajarrige, 2004.

²⁸ Dor, 1960. Zum Kontext vgl. Stocker, 2014.

²⁹ Dor, 1960, S. 17f.

Nach dieser Erkenntnis, wie ein Trapezkünstler ohne Netz, ohne das Netz seiner Mitmenschen, nicht leben zu können, beschließt der Erzähler, einen ebenfalls systemkritischen Kollegen zu denunzieren. Der Kollege stirbt an einem Herzinfarkt, der Ich-Erzähler wird reibungslos, als wäre nichts passiert, reintegriert, und der von ihm quasi ermordete Kollege geistert nur noch in seinen Albträumen herum. Es handelt sich insgesamt um ein allegorisch-didaktisch eingesetztes Zirkusbild, das seine noch didaktischere Fortsetzung jenseits des Zirkusmilieus in der märchenhaften Erzählung *Der Mann, der fliegen konnte* findet.³⁰ Der fliegende junge Mann durchschaut die umweltzerstörenden Folgen menschlicher Zivilisationsarbeit und, durch einen Jagdschuss endgültig auf die Erde zurückgeholt, schwört er, für das Wohl dieser verblendeten Menschheit weiterzukämpfen. Hier wie dort wird der Blick von oben als Quelle der Erkenntnis gesellschaftlicher Missstände inszeniert. Aufschlussreich und v. a. für die vorliegende Problemstellung durchaus relevant ist dabei die Tatsache, dass dieser Einsatz der Vogelperspektive mit einem eigentümlichen Verlust an Zirkusspezifika oder, implizit, mit der radikalen Infragestellung seiner noch so kleinen künstlerischen Autonomie einhergeht.

3. Zusammenschau

Die versuchsweise auf den Prüfstand der experimentierenden Vogelperspektive gestellten literarischen Zeugnisse ergeben somit ein paradoxes Bild: Der Blick von oben, dem anhand der theoretischen und literaturgeschichtlichen Annäherungen zu Beginn der Ausführungen als Hypothese ein subversives und gesellschaftskritisches Potenzial unterstellt wurde, erweist sich als ein solcher gerade in jenen expressionistisch inspirierten Novellen von Rainalter, welche den Zirkus zwar als autonomen kulturellen Betrieb voraussetzen, insgesamt jedoch im Umfeld der Trivalliteratur verbleiben. Trotz seiner Zeitgenossenschaft und im Gegensatz zu den dominanten Auslegungen seitens der Vertreter der Frankfurter Schule scheint Kafka indessen damit abgerechnet zu haben, in der Figur des Trapezkünstlers eine Gewährung der letzten Zuflucht vor der Verdinglichung zu sehen und somit der Zirkuskunst eine gesellschaftskritische Eignung zuzuerkennen. Und schließlich: Im Gegensatz zu den internationalen Tendenzen der Nachkriegszeit

³⁰ Dor, 1990.

bezüglich der literarischen und filmischen Zirkusmotivik, doch im Einklang mit de Certeaus methodologischer Vorgehensweise schreibt Milo Dor der Vogelperspektive einen epistemologischen Ertrag zu, was jedoch auf Kosten der Zirkusspezifik geschieht.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W., 1974. Über den Nachlaß Frank Wedekinds. In: Theodor W. ADORNO. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 627–633. ISBN 3518013955
- BAUER-WABNEGG, Walter, 1986. *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk: Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen: Palm & Enke. ISBN 3789601683
- CENTRE POMPIDOU-METZ, 2013. *Views from above*. Bearb. v. Angela Lampe. Metz: Centre Pompidou. ISBN 9782359830255
- CRARY, Jonathan, 2002. *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Übers. v. Heinz Jatho. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518583212
- DE CERTEAU, Michel, 1988. *Kunst des Handelns*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve. ISBN 9783883960609
- DOR, Milo, 1990. *Der Mann, der fliegen konnte: Eine Erzählung für Erwachsene und Kinder*. Wien: Picus. ISBN 3854522185
- DOR, Milo, 1960. *Salto mortale*. In: Milo DOR. *Salto mortale: Erzählungen*. Zürich: Arche, S. 5–41.
- DROSDOWSKI, Günther, 1989. *Duden „Etymologie“: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Duden. ISBN 3411209070
- GEHLER, Fred, 1993. *Variété*. In: Günther DAHLKE und Günther KARL, Hrsg. *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933: Ein Filmführer*. 2. Aufl. Berlin: Henschel, S. 120–122. ISBN 3894870095
- KAFKA, Franz, 1994. *Erstes Leid*. In: Franz KAFKA. *Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 317–321. ISBN 3596157005
- KAUFFMANN, Kai, 1999. *Innovation und Konvention: Eine medien- und funktionsgeschichtliche Rekonstruktion der literarischen Großstadterfahrung*. In: Evelyn SCHULZ und Wolfgang SONNE, Hrsg. *Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen*. Zürich: Vdf Hochschulverlag, S. 227–260. ISBN 9783728126252
- KLOTZ, Volker, 1969. *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser. ISBN 3446112545

- KRACAUER, Siegfried, 2011. Akrobat schön. In: Siegfried KRACAUER. *Werke. Essays, Feuilletons, Rezensionen 1932–1965*. Bd. 5,4. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach u. Mitarbeit v. Sabine Biebl u. a. Berlin: Suhrkamp, S. 244–249. ISBN 9783518583357
- KRACAUER, Siegfried, 1977. Kult der Zerstreung. In: Siegfried KRACAUER. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 311–317. ISBN 3518368710
- LAJARRIGE, Jacques, Hrsg., 2004. *Milo Dor: Budapest – Belgrad – Wien: Wege eines österreichischen Schriftstellers*. Salzburg, Wien: Müller. ISBN 3701310912
- MARCUSE, Herbert, 1937. Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. 6(1), S. 54–94.
- MÜLLER, Karl, 2003. „Unsere heimischen Primitiven sind uns fremder als die der Südsee“: Beobachtungen zur ‚Heimatliteratur‘ während der NS-Zeit. In: Ilija DÜRHAMMER und Pia JANKE, Hrsg. *Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik*. Wien u. a.: Böhlau, S. 111–136. ISBN 3205771516
- MULVEY, Laura, 1994. Visuelle Lust und narratives Kino. Übers. v. Karola Gramann. In: Liliane WEISSBERG, Hrsg. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 48–65. ISBN 9783596118502
- NEWMAN, Beth, 1990. The Situation of the Looker-On: Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights*. In: *PMLA*. 105(5), S. 1029–1041. ISSN 00308129
- RAINALTER, Erwin Herbert, 1921. Das Trapez. In: *Salzburger Volksblatt*. 10.03.1921, Nr. 56/51, S. 3–4.
- RAINALTER, Erwin Herbert, 1920. Der Zirkus. In: Erwin Herbert RAINALTER. *Die Menagerie: Novellen*. Wien, Berlin: Wiener Literarische Anstalt, S. 103–112.
- RIHA, Karl, Hrsg., 1983. *Reisen im Luftmeer: Ein Lesebuch zur Geschichte der Ballonfahrt von 1783 (und früher) bis zur Gegenwart*. München, Wien: Hanser. ISBN 3446136827
- RIHA, Karl, 1970. *Die Beschreibung der „Großen Stadt“: Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)*. Bad Homburg u. a.: Gehlen.
- ROTTWEILER, Hektor [Theodor W. ADORNO], 1936. Über Jazz. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. 5(2), S. 235–259.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 1999. Dezentrierte Perspektivik: Zur Räumlichkeit literarischer Texte und zur Abkehr vom zentral-perspektivischen Prinzip bei Jorge Luis Borges und Italo Calvino. In: Monika SCHMITZ-EMANS und Kurt RÖTTGERS, Hrsg. *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Essen: Die Blaue Eule, S. 96–138. ISBN 9783892069126

- STAROBINSKI, Jean, 1995. *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*. Übers. v. Markus Jakob. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 9783100751027
- STIEGLER, Bernd, 1999. Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. In: Heinrich BOSSE und Ursula RENNER-HENKE, Hrsg. *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg u. a.: Rombach, S. 271–297. ISBN 9783793091936
- STOCKER, Günther, 2014. „Zone des Schweigens“: Totalitarismuskritik bei Milo Dor. In: Günther STOCKER und Michael ROHRWASSER, Hrsg. *Spannungsfelder: Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945–1968)*. Wuppertal: Arco, S. 265–286. ISBN 9783938375556
- TABOR, Jan, Hrsg., 1994. *Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*. Ausstellungskatalog. 2 Bde. Baden: Grasl. ISBN 3850982173
- WAGNER, Kirsten, 2005. Im Dickicht der Schritte: „Wanderung“ und „Karte“ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen. In: Hartmut BÖHME, Hrsg. *Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart u. a.: Metzler, S. 177–206. ISBN 3476021173

Abstract

The bird's-eye view can be understood as an experimental point of view in terms of challenging an unusual, non-human scale perspective as well as being in a very precarious and adventurous situation. As such, the aerial perspective has proved a device of a socio-critical viewpoint not only within the history of literature but also in theoretical approaches. This higher ground status has equally been ascribed to the presentations and representations of the circus, primarily to its trapeze and tightrope artists. Based on random but relevant samples in Franz Kafka's, Erwin Herbert Rainalter's and Milo Dor's oeuvre, the paper puts the canonized view on high to the test, and in that, as an experimental arrangement.

Keywords

circus motif, aerial perspective, Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter, Milo Dor